SZTUKI PIĘKNE

ROCZNIK DZIESIĄTY

1934

SZTUKI PIĘKNE

Miesięcznik poświęcony architekturze
zdobnictwu
malarstwu
rzeźbie
grafice

Rocznik dziesiąty

1934

Redaktor na Warszawę: dr. Mieczysław Treter
Redaktor naczelny: prof. Władysław Jarocki

Kraków — Warszawa
Wydawnictwo Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych
Nakład Drukarni Narodowej w Krakowie

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku Biblioteka
6336

TREŚĆ X-GO ROCZNIKA »SZTUK PIĘKNYCH«

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

	Str.
Wincenty Drabik jako scenograf i człowiek teatru, napisał Mieczysław Treter	1
Głosy prasy sowieckiej o wystawie Sztuki polskiej w Moskwie, zebrał dr. Mieczysław Treter	34
Michał Wrubel, napisał Leon Kowalski	45
Prasa łotewska o wystawie sztuki polskiej w Rydze, zebrał M. T.	73
Witold Pruszkowski, napisała Aleksandra Majerska	89
Maksymiljan Švabinský, napisał Franciszek Žákavec	102
Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów, napisał Władysław Terlecki	125
Zagadnienie tematu w malarstwie, napisał Zygmunt Klingsland	136
Salon 1934 Kraków, napisał Władysław Terlecki	165
O nowożytną sztukę kościelną, napisał Mieczysław Skrudlik	177
Andrzej Grabowski, napisał Marjan Minich	205
Nowe malowidła w Zamku Królewskim na Wawelu, napisał Mieczysław Skrudlik	222
Salon 1934 Kraków (Uwagi)	229
Sprawa ś. p. Artura Schroedera (Uwagi)	234
Felix Vallotton, napisał Tadeusz Cieślewski (syn)	245
„Ukrzyżowanie" Mateusza Gruenewalda, napisał Zygmunt Klingsland	285
Opinja St. Tomkowicza o pracy M. Tretera „Rozwój sztuki polskiej 1863—1930"	319
Sztuka Legjonów, napisał Tadeusz Seweryn	321
Adam Hannytkiewicz, napisał Władysław Terlecki	365
Prawda o sekcji polskiej na II międzynarodowej wystawie sztuki religijnej w Rzymie, napisał Mieczysław Treter	368
Życie polskie w malarstwie, napisała Aleksandra Majerska	401
O sztuce St. Wyspiańskiego (w 27 rocznicę zgonu), napisał Mieczysław Treter	410
Prawda o sekcji polskiej na II międzynarodowej wystawie sztuki religijnej w Rzymie: sprawa katalogu, napisali Władysław Terlecki i Mieczysław Treter	439
Odkłamanie sztuki, napisał Mieczysław Treter	441
Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinnie	481

KRONIKA ARTYSTYCZNA

Str. 17, 60, 114, 149, 188, 228, 254, 302, 351, 391, 416

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

Str. 234, 309, 479

VARIA NEKROLOGJA KONKURSY

Str. 316, 399 Str. 199, 439 Str. 72, 119, 159, 318, 359

UWAGI

Str. 34, 73, 159, 234, 280, 319, 359, 399, 439

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKŚCIE

Str.

Adwentowicz Łucjan, Plafon w Zamku wawelskim (ol.), *rotogr.* 223
Andreotti Libero Pietà (bronz), *rotogr.* . . 469
Autor anonimowy Figurka św. Kazimierza, *siatka* 478
Axentowicz Teodor Przed kuźnią (ol.), *rotogr.* . 429
Bassano F. Zdobycie Padwy (ol.), *rotogr.* 227
Borowski Wacław Po polowaniu (pastel), *rotogr.* 164
Borysowski Stanisław Drewniany Kościółek (ol.), *rotogr.* 372
Brodowski Józef Powstaniec (ol.), *rotogr.* . . 407
Bunsch Adam Zwiastowanie (ol.), *rotogr.* 189
Rzeka (pastel), *rotogr.* . . 282
Carena Felice W pracowni (ol.), *rotogr.* . 448
Teatr ludowy (ol.), *rotogr.* . 457
Carrà Antonio Portret własny (ol.), *rotogr.* 459
Cézanne Paul Portret własny (ol.), *rotogr.* 445
Chiancone Alberto Zwierzenia (ol.), *rotogr.* . . 460
Chrostowski Stanisław Ostoja Z księgi „Święto kawalerji w Krakowie" (drzeworyt), *rotogr.* 189
Cichoń Jan Szczegół polichromji Studentatu misyjnego w Bolonji (temp.), *siatka* 271
Szczegół polichromji Studentatu misyjnego w Bolonji (temp.), *siatka* 273
Constant Barbara Narodziny Chrystusa, *siatka* 168
Czechowski Leon Czwartak (rys.), *rotogr.* . 332
Cybis Bolesław Pocieszenie (ol.), *rotogr.* . . 201
Cybis Jan Portret (ol.), *rotogr.* 156
Cybisowa Hanna Rudzka Nôtre Dame (gwasz), *rotogr.* 156
Czajkowski Stanisław Wieś góralska w zimie (ol.), *rotogr.* 172
Czerwenka Erwin Portret w plein-airze (ol.), *rotogr.* 147
Dadlez Paweł Zbieranie owoców (ol.), *rotogr.* 184
Studjum aktu kobiecego (ol.), *rotogr.* 265

Str.

Hermine Dawid Narodziny Chrystusa (ol.), *siatka* 168
Dejean Ludwik Tors kobiecy (bronz), *rotogr.* 472
Dejneka Aleksander Zespół kobiecy (ol.), *rotogr.* 464
Dąbrowski Stanisław Krajobraz (ol.), *rotogr.* . . 292
Beselerczyk (akw.), *rotogr.* . 329
W stajni (ol., nie Dębowski!), *rotogr.* 148
Dietrich Henryk Zima (ol.), *rotogr.* 138
Dolabelli F. Szkoła Audjencja posłów szwedzkich u króla Władysława IV w Grudziądzu (ol.), *siatka* . 225
Dołżycki Leon Martwa natura (ol.), *rotogr.* 296
Drabik Wincenty Projekt kostjumu, *rotogr.* . . 9
Przekupka krakowska, *rotogr.* 10
Stefan Batory, projekt kostjumu, *rotogr.* 11
B. Shaw'a „Androkles i lew", projekt kostjumu, *rotogr.* . . 12
J. Słowackiego „Lilla Weneda", prolog, *rotogr.* . . . 13
J. Słowackiego „Sen srebrny Salomei", *rotogr.* 14
J. Słowackiego „Król Agis", *rotogr.* 15
A. Mickiewicza „Dziady", *rotogr.* 16
St. Wyspiańskiego „Lelewel", *rotogr.* 25
Rathausa balet „Ostatni Pierrot", *rotogr.* 26
St. Wyspiańskiego „Legjon", *rotogr.* 27
O'Neil'a „Anna Christie" *rotogr.* 28
J. Słowackiego „Fantazy", *rotogr.* 29
J. Korczaka „Senat szaleńców", *rotogr.* 30
Rice'a „Ulica", *rotogr.* . . 31
E. Rostanda „Cyrano de Bergerac", *rotogr.* 32
Dunikowski Xawery Portret własny (ol.), *rotogr.* 169
Dzieliński Kazimierz Motyw z Krakowa (ol.), *rotogr.* 290
„Dobosz", legjonista J. Pelczar (akwar.), *rotogr.* . . . 331
Fałat Juljan Na odpuście (akwar.), *rotogr.* 432
Fedkowicz Jerzy Portret (ol.), *rotogr.* 145
Filipkiewicz Stefan Ranek w Jastrzębiej Górze (*rotogr. czwórbarwna*) — przed str. 1
Mroźny dzień w Tatrach (ol.), *rotogr.* 183

Str.

Gajewski Paweł Pani z mandoliną (ol.), *rotogr.* 138
Galetti Guido Ugo Nebbia (bronz), *rotogr.* 471
Gałek Stanisław Szary dzień (ol.), *rotogr.* . . 284
Gałęzowska Jadwiga Pejzaż (pastel), *rotogr.* . . 284
Gerson Wojciech Przy studni (ol.), *rotogr.* . . 417
Gierymski Aleksander Przystań na Solcu w Warszawie (ol.), *rotogr.* 424
Gierymski Maksymiljan Sosny (ol.), *rotogr.* 423
Gorelówna Marja Portret E. Millera (ol.), *rot.* 154
Gottlieb Leopold Porucznik Sas-Kulczycki (rys.), *rotogr.* 332
Lekarz dr. M. Kaplicki (rys.) *rotogr.* 341
Grabarz Antoni Muzykanty (ol.), *rotogr.* . . 155
Grabowski Andrzej Fragment portretu ojca artysty (ol.), *rotogr.* 204
Portret własny (ol.), *siatka* . 205
Domokrążca (akwar.), *siatka* 206
Portret malarza A. Kozakiewicza (ol.), *siatka* . . . 207
Portret rzeźbiarza P. Kozakiewicza (ol.), *siatka* . . . 209
Portret matki artysty (ol.), *siatka* 211
Portret L. hr. Bobrowskiej (ol.), *siatka* 213
Portret malarza Fr. Streita (ol.), *siatka* 215
Portret rzeźbiarza A. Kurzawy (ol.), *siatka* 217
Wójt z Woli Justowskiej (ol.), *siatka* 218
Portret Heleny Balowej (ol.), *siatka* 219
Portret M. Trojackiej (ol.), *siatka* 220
Mężczyzna w stroju mieszczańskim (ol.), *rotogr.* . . 418
Grottger Artur Ucieczka Henryka Walezego (ol.), *rotogr.* 420
Grott Teodor Lato (ol.), *rotogr.* 181
Gruenewald Mateusz Ukrzyżowanie, *siatka* . . . 287
Gruenwald Iványi Bela Cyganie (ol.), *rotogr.* . . . 463
Gutowski Wiktor 345
Starszy żołnierz Makarewicz (rys.), *rotogr.* 345
Hannytkiewicz Adam Pejzaż (ol.), *rotogr.* 361
Koszykarze pomorscy (ol.), *rotogr.* 362

Str.

Pejzaż (ol.), *rotogr.* 363
Martwa natura (ol.), *rotogr.* 364
Martwa natura (ol.), *rotogr.* 365
Piwonje i kosaćce (ol.), *rot.* 369
Rycerz (ol.), *rotogr.* 370

Hayder Fryderyk
Krajobraz (ol.), *rotogr.* . . 373

Heydukowska Jadwiga
„Najświętsza Panienka" (ol.) *siatka* 185

Hochman Henryk
Sen (marmur), *rotogr.* . . . 191

Hofman Wlastimil
Bóg dał — Bóg wziął (ol.), *rotogr.* 190
Chrystus w Emaus (ol.), *rotogr.* 374

Horodyska Jadwiga
Chłopak (gips), *siatka* . . . 393

Hryńkowski Jan
Martwa natura (ol.), *rotogr.* 140

Hufnaglówna Gizela
Pejzaż nadwiślański (ol.), *rotogr.* 182
Żółty dom (ol.), *rotogr.* . . 386

Huthowa Marja
Arsenał królewski we Lwowie (akwatinta), *rotogr.* 290

Jakob Ch.
Św. Cecylja, *siatka* . . . 178

Jabłoński Mieszko
Dziewczę i róże (ol.), *rotogr.* 146

Janowski Janusz Paweł
Portret (ol.), *rotogr.* 154

Janowski Stanisław
Przy ognisku (ol.), *rotogr.* . 342

Janowska Bronisł. Rychter
Salon (ol.), *rotogr.* 282

Jarocki Władysław
Narciarka (ol.), *rotogr.* . . . 173
Niebieska chustka (ol.), *rotograwura czwórbarwna*, przed str. 441

Jarosz Zbigniew
Tatry w marcu (ol.), *rotogr.* 176
Ziemia mojej ciotki (ol.), *rotogr.* 283

Juszczyk Jakób
Głowa legjonisty (drzewo), *rotogr.* 328

Kamocki Stanisław
Ostrzelane opactwo w Sieciechowie (rys.), *rotogr.* . 347

Karny Alfons
Portret p. M. (bronz), *rotogr.* 191
Portret własny (bronz), *rot.* 203

Karpiński Alfons
Portret L. Solskiego (ol.), *rotogr.* 161
Portret dr. K. (ol.), *rotogr.* . 374

Kitz Marcin
Ryby (ol.), *rotogr.* 182
Na pastwisku (ol.), *rotogr.* . 292

Konarska Janina
Głowa (rys.), *rotogr.* . . . 387

Konieczny Włodzimierz
Legjonista (bronz), *siatka* . 335

Korotkiewicz Tadeusz
Portret (ol.), *rotogr.* 196

Korpal Tadeusz
Ranny legjonista (litogr.), *rotogr.* 346

Str.

Kossak Juljusz
Rodakowski pod Custozzą (ol.), *rotogr.* 430

Kostrzewski Franciszek
Zjazd na polowanie (ol.), *rot.* 406

Kotsis Aleksander
Ostatnia chudoba (ol.), *rotograwura czwórbarwna*, przed str. 401

Krasnowolski Józef
Studjum (ol.), *rotogr.* . . . 291

Krzyżanowski Konrad
Portret Marszałka J. Piłsudskiego (ol.), *rotogr. czwórbarwna* — przed str. . . . 321

Książek Jan Szczęsny
Studjum portretowe (ol.), *rotogr.* 295

Kucharski Henryk
Niepokalanie poczęta (ol.), *siatka* 180

Kułak Mikołaj
Głowa chłopca (gips), *siatka* 395
„Subiaco" (rys.), *siatka* . . 397

Kuna Henryk
Portret gen. Zamorskiego (bronz), *rotogr.* 195

Laszczka Konstanty
Opuszczony (granit), *rotogr.* 162
Józef Piłsudski (bronz), *rot.* 325

Łopuszniak Władysław
Pejzaż nadmorski (ol.), *rot.* 293

Łunkiewiczowa Ewa Marja
Krajobraz (ol.), *rotogr.* . . 388

Maillol Aristide
Wenus (bronz), *rotogr.* . . . 472

Malczewski Jacek
Nike Legjonów (ol.), *rotogr.* 343

Malecki Władysław
Powstańcy (ol.), *rotogr.* . . 406

Maraini Antoni
Ukrzyżowanie (bronz), *rot.* 470

Markowicz Artur
Szewcy (pastel), *rotogr.* . . 373

Maszkowski Karol
Artylerzysta (rys.), *rotogr.* . 329

Matuszczak Edward
W oknie (ol.), *rotogr.* . . . 371
Nôtre Dame w Paryżu (ol.), *rotogr.* 372

Mehoffer Józef
Stacja „Drogi Krzyżowej" (ol.), *rotogr.* 190

Michalak Antoni
Dama z tacą (ol.), *rotogr.* . 202

Michałowski Piotr
Hetman Rewera na koniu (rys.), *rotogr.* 407

Montanari Giuseppe
Gra w „morra" (ol.), *rotogr.* 458

Mölt Le
Narodziny Chrystusa, *siatka* 179

Mróz Tadeusz
Chaty (ol.), *rotogr.* 375

Niesiołowski Tymon
Akt kobiecy (ol.), *rotogr.* . . 170

Olesiewicz
Pietà (ol.), *siatka* 188

Oppo Cipriano Efisio
Szara sukienka (ol.), *rotogr.* 462

Opsomer Isidor
Studjum do portretu króla Belgów (rys.), *rotogr.* . . . 447

Str.

Orszulski Roman
Portret pani w futrze (ol.), *rotogr.* 146

Orwicz Stefan
Drzewa (ol.), *rotogr.* 140

Pautsch Fryderyk
Osaczony odyniec (ol.), *rotogr* 163
Portret dziekana U. J., prof. dr. Latkowskiego (ol.), *rotogr.* 289

Peri Giorgio
Anita i Antonello (ol.), *rotogr.* 462

Pfefferberg Jakób
Stare podwórko (ol.), *rotogr.* 294

Pieniążek Józef
Rodzina chłopska z pod Szczyrzyc (akwar.), *rotogr.* . 376

Pieńkowski Ignacy
Portret kolekcjonera (ol.), *rotogr.* 194
Portret (ol.), *rotogr.* 296

Pinkas Ignacy
Suszenie sieci (ol.), *rotogr.* . 183
Żeńcy-legjoniści (ol.), *rotogr.* 346

Pniewski Bohdan
Projekt Bazyliki morskiej w Gdyni, *siatka* 381
Projekt kościoła pod wezwaniem Opatrzności Bożej w w Warszawie, *siatka* . . . 383
Projekt wnętrza kościoła pod wezwaniem Opatrzności Bożej w Warszawie, *siatka* . . 383

Podoska Marta
Wilk morski (ol.), *rotogr.* . 385

Popławski Stanisław
Beliniak (gips), *rotogr.* . . . 328

Pruszkowski Tadeusz
Portret (ol.), *rotogr.* 196

Pruszkowski Witold
Portret syna artysty z psem (ol.), *rotogr.* 81
Portret p. Federowiczowej (ol.), *rotogr.* 82
Szkic portretowy mężczyzny (ol.), *rotogr.* 85
Sad (ol.), *rotogr.* 84
Rusałki (ol.), *rotogr.* . . . 85
Sielanka (ol.), *rotogr.* . . . 86
Pochód na Sybir (pastel), *rotogr.* 87
Wianki (ol.), *rotogr.* . . . 88
Portret własny (ol.), *siatka* . 89
Wierzba (pastel), *siatka* . . 91
Smok podwawelski (ol.), *siatka* 95
Noc wśród grobów (ol.), *siatka* 101
Procesja na Matkę Boską Zielną (ol.), *rotogr.* . . . 421
Portret (ol.), *rotogr.* 422

Przebindowski Zdzisław
Kompozycja (ol.), *rotogr.* . 175

Przeradzka Jadwiga
Kawiarnia (ol.), *rotogr.* . 386

Radnicki Zygmunt
Martwa natura (ol.), *rotogr.* 139

Rafałowski Aleksander
Targ (ol.), *rotogr.* 171

Raszka Jan
Ułani pod Piaseczną (akwar.) *rotogr.* 347

Str.

Rembowski Jan
Porucznik Jerzy Narbutt (rys.), *rotogr.* 345
Roszkowska Teresa
Śnieg (ol.), *rotogr.* 388
Rozwadowski Zygmunt
Beliniak (rys.), *rotogr.* . . 326
Rupniewski Jerzy
Smażenie fląder (ol.), *rotogr.* 385
Rzecki Stanisław
Akt kobiecy (gips), *rotogr.* . 153
Marszałek Józef Piłsudski (bronz), *rotogr.* 268
Rzepiński Czesław
Kompozycja (ol.), *rotogr.* . 145
Samlicki Marcin
Gra w szachy (ol.), *rotogr.* . 172
Sawulak Włodzimierz
Nad Wisłą (ol.), *rotogr.* . . 283
Schulz Mieczysław
Rozmowa (ol.), *rotogr.*. . . 264
Segonzac André Dunoyer de
Droga w Crécy (ol.), *rotogr.* 446
Seidenbeutel Menasze
Pejzażwarszawski(ol.),*rotogr.* 174
Studjum (ol.), *rotogr.* . . . 266
Serwin Bogusław
Pejzaż (ol.), *siatka* 295
Seweryn Tadeusz
Uliczka (ol.), *rotogr.*. . . . 137
Uzdrowieńcy (akwar.), *rot.* 344
Pejzaż z Nowego Korczyna (ol.), *rotogr.* 375
Sichulski Kazimierz
Studjum portretowe (ol.), *rotogr.* 192
Porucznik Jerzy Żuławski (rys.), *rotogr.* 327
Portret K. Srokowskiego (ol.) *rotogr.* 376
Śliwka Jerzy
Krajobraz tatrzański (ol.), *rotogr.* 306
Śmigły Jan Rydz
Legjonista Leopold Gottlieb (rys.), *rotogr.* 330
Soboltowa Zofja Wendrowska
Portret (gips), *rotogr.* . . . 153
Portret śp. Bronisława Pierackiego (bronz), *rotogr.* . . 387
Sopoćko Marja Wąsowicz
Pochmurny dzień w górach (akwarela), *rotogr.*. 305
Stachowicz Michał
Powrót z Racławic, *rotogr.* . 405
Stankiewiczówna Zofja
Zboże (akwaforta), *rotogr.* . 194
Studnicki Juljan
Pejzaż (ol.), *rotogr.* 139
Strzałecki Janusz
Dziewczyna z książką (ol.), *rotogr.* 155

Str.

Švábinský Maksymiljan
Portret własny (ol.), *siatka* . 102
Wrzesień (ol.), *rotogr.* . . . 105
W pracowni (ol.), *rotogr.* . . 106
Dwie kobiety (akwar.), *rotogr.* 107
Wspomnienia o starożytnym Rzymie (ol.), *rotogr.* . 108
Idylla (ol.), *rotogr.* . . . 109
Żniwa (ol.), *rotogr.* 110
Portret pisarza (akwaforta), *rotogr.* 111
Jan Chrzciciel (drzeworyt), *rotogr.* 112
Szermentowski Józef
Krajobraz (akwarela), *rotogr.* 419
Szperber Józef
Jeniec rosyjski (akwarela), *rotogr.* 344
Szymborska Anna
Pejzaż (ol.), *siatka* 147
Taszyn Michał
Motyw z Assyżu (rys.), *siatka* 391
Tepa Franciszek
Portret dwojga dzieci (rys.), *rotogr.* 408
Trentini Guido
Ofiara (ol.), *rotogr.* 461
Uziembło Henryk
Obóz Czerwonego Krzyża (akwar.), *rotogr.* 342
Vallotton Felix
Edgar Poe (drzeworyt), *rot.* 241
T. Dostojewski (drzeworyt), *rotogr.* 242
Morderstwo (drzeworyt), *rotogr.* 243
Wyznanie(drzeworyt), *rotogr.* 244
Anarchista (drzewor.), *rotogr.* 249
U modystki (drzeworyt), *rotogr.* 250
Z teatru (drzewor.), *rotogr.* 251
Manifestacja (drzeworyt), *rotogr.* 252
„Le couplet patriotique" (drzeworyt), *rotogr.* 261
Dziewczynka (drzeworyt), *rotogr.* 262
Wałach Jan
Jesień odchodzi (akwar.), *rotogr.* 307
Orka (drzeworyt), *rotogr.* . 307
Elżbieta zagapiona (rys.), *rotogr.* 308
Chłopczyk na krześle (rys.), *rotogr.* 308
Weiss Wojciech
Portret własny (ol.), *rotogr.* . 121
Portret Wł. Perzyńskiego (temp.), *rotogr.* 122
Portret pani B. (ol.), *rotogr.* 123
Portret rodziców (ol.), *rotogr.* 124
Przy żarnach (ol.), *rotogr.*. . 129

Str.

Wiolonczelista (ol.), *rotogr.* 130
Portret żony artysty (ol.), *rotogr.* 131
W pracowni (ol.), *rotogr.* . . 132
Rodzina (ol.), *rotogr.* . . . 193
Hanka Ordonówna (ol.), *rotogr.* 281
Weissowa Irena (Aneri)
Na pejzażu (ol.), *rotogr.* . . 137
Widymska-Kratochwila
Bramka w Rynku, Lwów (akwaf. kolor.), *rotogr.* . . 294
Wodzinowski Wincenty
Porucznik J. Dunin-Wąsowicz (rys.), *rotogr.* 330
Wolski Stanisław
W cyrku (ol.), *rotogr.* . . 431
Wrubel Michał
Portret własny (akwar.), *rot.* 41
Anna Karenina z synem (rys.), *rotogr.* 42
Demon i Tamara (akwarela), *rotogr.* 43
Hamlet i Ofelja (ol.), *rotogr.* 44
Faust i Mefistofeles (akwar.), *rotogr.* 49
Carewna-Łabędź (ol.), *rotogr.* 50
Pan (ol.), *rotogr.* 51
Demon (ol.), *rotogr.* . . . 52
Port w Katanji (ol.), *rotogr.* 53
Hiszpanka (ol.), *rotogr.* . . 54
Wróżka z kart (ol.), *rotogr.* . 55
Studjum do „Demona" (akwarela), *rotogr.*. 56
Projekt kurtyny (akwarela), *rotogr.* 61
Demon u ścian monastera (akwarela), *rotogr.*. 62
Studjum kobiecej głowy (akwarela), *rotogr.*. 63
Demon strącony (ol.),*rotogr.* 64
Wyczółkowski Leon
Cmentarz w Wołczecku (rys.), *rotogr.* 348
Wydra Jan
Zaręczyny (ol.), *rotogr.* . . 267
Wyrwiński Wilhelm
Legjonista (rys.), *kreska* . . 337
Wyspiański Stanisław
Portret własny (pastel), *siatka* 410
Dziewczynka z dzbankiem (pastel), *siatka* 415
Wystawa sztuki współczesnej w Moskwie 1933 r. . 33, 35, 37
Wystawa sztuki współczesnej w Rydze 1934 r. . . . 71, 75
Zaleski Marcin
Rynek krakowski, *rotogr.* . 405
Zamojski Jan
Trzy gracje (ol.), *rotogr.* . 263
Żukowski Stanisław
Strumień zimą (ol.), *rotogr.* 148

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ KRAJOWEJ“

	Str.
Białystok	114
Bydgoszcz	149, 254, 351
Cieszyn	114
Częstochowa	149, 254, 351
Gdynia	351
Grodno	149, 254
Grudziądz	149
Jastarnia	351
Jastrzębia Góra	149
Katowice	149, 351
Kazimierz nad Wisłą	351
Kielce	114, 254
Kraków	60, 114, 150, 188, 228, 254, 351, 416
Krynica	151
Krzemieniec	255
Lublin	151, 255, 427
Lwów	115, 151, 188, 257, 352
Łowicz	151, 352
Łódź	115, 152, 188, 258, 352
Nieszawa	116, 259
Olkusz	259
Płock	259, 352
Poczajów	259
Poznań	152, 188, 260, 352
Puck	353
Sosnowiec	116
Stanisławów	116, 260
Starogard	353
Tczew	152
Toruń	152, 260, 353
Warszawa	17, 65, 116, 152, 197, 233, 269, 302, 353, 427
Wilno	118, 158, 197, 276, 357
Zakopane	118, 277
Zawiercie	119

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ ZAGRANICZNEJ“

	Str.
Amalfi	358
Amsterdam	277, 435
Ateny	358, 435
Bandoeng	277
Barcelona	302, 391
Bergamo	358
Berlin	18, 302, 358, 435
Białogród	303, 435
Bolonja	233
Bruksela	303, 391
Budapeszt	303, 391
Bukareszt	18
Cambridge	391
Capetown	391
Casablanca	277
Charków	18, 436
Chicago	278, 391
Cleveland	69
Czerniowce	278
Drezno	69
Düsseldorf	69
Essen	391
Ferrara	69, 304
Florencja	69, 304
Frankfurt n. M.	309, 392
Gdańsk	18
Genewa	18, 309
Haaga	436
Jerozolima	436
Kair	392
Kopenhaga	436
Lille	392
Lipsk	198, 436
Livorno	437
Londyn	18
Lucerna	18
Madryt	19, 437
Medjolan	19, 437
Metz	19, 437
Monachjum	19, 475
Morawska Ostrawa	475
Moskwa	19, 70, 198, 437
Mulhouse	392
Norymberga	21
Nowy Jork	19, 392, 475
Orleans	475
Oslo	475
Padwa	21
Paryż	21, 394, 476
Palermo	475
Parma	476
Philadelphia	394
Pistoja	476
Pittsburg	22, 477
Poitiers	477
Praga	22, 199, 396
Raciborz	396
Rio de Janeiro	22
Ryga	22, 70
Rzym	22, 278, 397, 477
Soissons	398
Sorrento	478
Stambuł	24
Stockholm	24
Strasburg	398
Tallinn	72
Trydent	24
Tuluza	24
Tyflis	24
Washington	478
Wenecja	24, 398
Wiedeń	33, 199, 478
Zurich	479

STEFAN FILIPKIEWICZ.

RANEK W JASTRZĘBIEJ GÓRZE (ol.)

WINCENTY DRABIK JAKO SCENOGRAF I CZŁOWIEK TEATRU

(Z powodu wystawy pośmiertnej, zorganizowanej w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie przez Sekcję Wystawową Komitetu uczczenia pamięci W. Drabika, pod protektoratem p. Prezesa Rady Ministrów i Min. W. R. i O. P., Janusza Jędrzejewicza).

NIEPODOBNA oprzeć się dziwnemu wrażeniu, pewności niemal, że z nieoczekiwaną śmiercią Wincentego Drabika zakończył się równocześnie, ostatecznie i nieodwołalnie, jakiś osobny, cudowny okres rozwoju i triumfu polskiego teatru.

Czem był Drabik nietylko jako plastyk sceniczny, t. j. scenograf, ale zarazem jako człowiek teatru, jako artysta o niezwykle wysokiem — pomimo różnych nierówności i wahań — duchowem napięciu?

Wyspiański, twórca odrębnej, o własnem obliczu, polskiej nowoczesnej sztuki teatru — K. Frycz, wybitny scenograf, który swą plastyczną inscenizacją „Irydjona" Z. Krasińskiego zainaugurował niejako w Warszawie, w „Teatrze Polskim" A. Szyfmana (1913), najświetniejszą epokę rozwoju naszego życia teatralnego — i Drabik, drugi obok Frycza scenograf „Teatru Polskiego", a następnie teatrów miejskich w Warszawie! Oto trzy w naszej scenografji świetne nazwiska, które stały się niejako synonimami wielkich, twórczych triumfów polskiej sceny w ubiegłym okresie.

Wyspiański pierwszy walczył w imię — naówczas rewolucyjnie brzmiącej — zasady, że każdy utwór sceniczny wymaga dla siebie specjalnej plastycznej oprawy; że t. zw. „uniwersalne dekoracje", które jakoby nadają się do wszelkich sztuk, w każdym teatrze, nie nadają się w gruncie rzeczy do żadnej sztuki w żadnym teatrze. I sam Wyspiański, w inscenizacji kilku własnych dramatów, w głębokiem studjum o „Hamlecie", jasno pokazał, jak sobie wyobraża rolę sztuk plastycznych w zastosowaniu do teatru:

Jako czynnik całkowicie współrzędny z innemi elementami sztuki teatru, jako czynnik twórczy, sharmonizowany z duchem i z charakterem scenicznego utworu, jako plastyczną realizacją dramatycznej wizji.

Drabik kształcił się w Krakowie; był uczniem i wielbicielem Wyspiańskiego, był też w dużej mierze spadkobiercą jego teatralnych idei.

Wł. Zawistowski, autor wstępu do katalogu wystawy pośmiertnej, wstępu, który stanowi zarazem cenne i wnikliwe studjum o działalności Drabika i o duchu jego artyzmu, zestawia go śmiało z Wyspiańskim; nie jako malarza oczywiście, bo nietylko różną była ich skala, ale różne także było ich zastosowanie w sztuce. Porównać ich jednak można — pisze — jako ludzi teatru:

„Bo choć to brzmi paradoksalnie, choć przecież Drabik nigdy, zdaje się, pióra się nie imał, podobnie jednak jak Wyspiański starał się opanować wszystkie elementy teatru, dążył do pełnego wypowiedzenia się na scenie, nie był tylko płodnym i giętkim malarzem teatru, ale inscenizatorem, który, jak każdy twórczy inscenizator, rozpoczynał swą twórczość od wyboru sztuki i kończył ją na subtelnościach aktorskiego wykonania, na tonie przedstawienia, który jest najwyższym punktem w artystycznej hierarchji teatru.

„Wincenty Drabik odczuwał duchowość teatru w sposób, który go czyni podobnym do Wyspiańskiego. Jak Wyspiański nie o dramat inny, nie o nowe zastosowanie malarstwa w teatrze walczył, ale o nowy w Polsce teatr wraz z najbardziej ideową jego treścią — podobnie Drabik nosił w swej wyobraźni wizję nowego teatru polskiego, któryby nietylko miał swą wspaniałą artystyczną wymowę, ale któryby spełniał wybitne i określone funkcje w życiu narodu.

„Wyspiański był prorokiem i pielgrzymem tego teatru przyszłości — Drabik był tylko jego wędrowcem, poszukującym go żarliwie na wszystkich dzikich drogach i na wszystkich utartych już przed nim gościńcach. Wyspiański miał to wielkie szczęście, że mógł wyjść w teatrze poza rolę malarza, że własnemi słowy mógł ze sceny przemawiać, że ten nowy w Polsce

teatr mógł tworzyć jako dramaturg. Drabik miał usta tragicznie zamknięte, a struktura i organizacja teatru sprowadziła go do roli potrójnie wykonawczej..."

Zwyczaje i obrzędowość ludu polskiego, prymitywy sztuki podhalańskiej czy krakowskiej, królewski Zamek na Wawelu i krakowskie zabytki przemawiały także żywo do wrażliwej i wysoce artystycznej duszy Drabika.

Drabik był malarzem; malował liczne, pogodne w kolorycie i charakterystyczne przez swój typowo polski nastrój, pejzaże; malował też portrety. Sporo prac jego z tej dziedziny zawieruszyło się przed laty w głębi Rosji, dokąd go wypadki wojenne zagnały.

Głębokie jednak umiłowanie poezji — zwłaszcza wielkiej poezji polskiej romantycznej — ukochanie fantastycznego świata bajki, czaru legend ludowych, kazało mu odejść od sztalugi i zawiodło go tam, gdzie panuje niepodzielnie inna rzeczywistość, którą ludzie przyziemni, obojętni na poezję, określają mianem „świata ułudy i estetycznego pozoru", a więc: do teatru.

Drabik zaczął swą teatralną służbę od najniższego szczebla. Był zrazu prostym rzemieślnikiem, pomocnikiem technicznym dekoratora w małym teatrzyku. Kim był taki „dekorator", jakie miał aspiracje artystyczne we wszystkich krajach około r. 1900 — zbyteczne przypominać. Banał, szablon i rutyna, tandeta, łatwe efekciarstwo, obliczone na smak najmniej wybrednych widzów, naiwny i prymitywny illuzjonizm — oto powszechne cechy ówczesnej dekoracji teatralnej.[1]

W takim właśnie rzemieślniczym raczej niż artystycznym warsztacie, Drabik posiadł jednak skarb bezsprzeczny, jakim mało który malarz, pracujący dla teatru, może się poszczycić; skarbem tym jest praktyczna znajomość wszelkich rzemiosł i wszelkich środków technicznych, jakiemi posługuje się nowoczesny teatr.

Ta możność technicznego wypowiedzenia się — to rzecz wagi podstawowej.

Jakże wielką prawdę wypowiedział Th. Lawrence, mówiąc: „Jest to wielkie nieszczęście, gdy ideje jakiegoś artysty sięgają dalej, aniżeli jego możliwości technicznego wypowiedzenia się"!

Papier jest cierpliwy, na papierze wszystko można; inaczej jednak projektuje dla teatru artysta, który posiada nietylko w głowie ale i w ręku głęboką znajomość materjałów oraz najrozmaitszych rzemiosł, w teatrze niezbędnych, inaczej zaś malarz, który szkicuje swój projekt dla teatru w pauzie niejako między jednym a drugim pejzażem, między jedną a drugą kompozycją figuralną, nie zdając sobie dostatecznie sprawy ze specyficznych właściwości tych środków, jakiemi rozporządza technik teatralny.

Ale ten skarb każdy może posiąść. Wystarczy tylko przejść ciężką szkołę życia w teatralnych warsztatach.

Drabik miał jednak jeszcze inny skarb, z którym albo trzeba już przyjść na świat, albo też nie zdobędzie się go nigdy i nigdzie: to dusza poetycka, dar poetyckich wizyj i natchnień, dar poetyckiego odczuwania największych twórców i genjuszów, intuicyjny dar wnikania w zasadniczy ton, w prajądro poetyckiego dramatu, dar artystycznego uplastyczniania idei, czy najbardziej zwiewnego i nieuchwytnego pomysłu.

Ponadto Drabik był urodzonym człowiekiem teatru. To też dar, którego nabyć nie można.

Drabik, człowiek niezmiernie prosty, bezprentesjonalny, ów fachowy rzemieślnik i technik teatralny, był zarazem rasowym polskim malarzem; ludowość i polskość, w krystalicznie czystej postaci, wypełniały mu duszę. Dzieła poetów i największych twórców teatralnych

[1] Por. moje studjum: „Teatr a Sztuki Plastyczne — Uwagi o scenografji polskiej", drukowane w *Sztukach Pięknych* (zeszyt 10 i 12 rocznika VIII), a następnie wydane osobno, z poprawionym i rozszerzonym tekstem, oraz uzupełnione literaturą przedmiotu (Warszawa — MCMXXXIII, Trzaska, Evert i Michalski); 31 reprodukcyj w tekście oraz 5 rotograwiur, z tych jedna barwna.

stanowiły dla niego niejako zwykły chleb powszedni, niezbędny do życia. Przy niezwykłej świeżości inwencji i przy wrodzonym artystycznym temperamencie, umiał on niejednokrotnie w formie plastycznej przejawić istotny patos dramatyczny i *par excellence* teatralny dynamizm; to też dlatego najwspanialsze jego plastyczne inscenizacje posiadały taką niezrównaną suggestywną moc.

Drabik wiedział, czego chciał, wiedział jakie jest jego zadanie w teatrze i jaka jego rola, znał swoje środki. Dzięki temu i dzięki wielkiemu talentowi, był nieraz w pełnem tego słowa znaczeniu: twórcą teatralnym.

W odpowiedzi na ankietę *Życia Teatru* wypowiedział się m. in. w tych słowach:

„Zadaniem malarstwa scenicznego jest nadać przedstawieniu formę plastyczną. Przedstawienia, których reżyserja wychodzi z założenia formy, największe wywierają wrażenie. Tak pojmował sztukę teatralną Wyspiański. Craig i Appia dochodzili do świetnych rezultatów dlatego, że reżyserując, wychodzili z założenia formy...

„Trzeba być przedewszystkiem twórczym, a na to nie zwraca się u nas uwagi. Teatry nasze wytwarzają fałszywe ambicje i paczą w zarodku to, co może być twórcze, tak, że w rezultacie przedstawienia stają się podobne do fałszywego brylantu, którego błyski nie oddadzą nigdy siły szlachetnego kamienia...

„Były w mem życiu chwile, w których miałem wrażenie, że doczekałem się teatru o twórczych podstawach i że w takim teatrze rozwinę moje tęsknoty i marzenia; a miałem i mam prawo w to wierzyć — i dziś jeszcze tej wiary się nie wyzbyłem; od zarania moich wysiłków artystycznych żyję tym teatrem, któryby był chlubą narodową, a wiara moja wyszła z wartości wielkich naszych poetów, do których jednak teatr nie umiał podejść z odpowiedniem nabożeństwem i nie potrafił koncepcjom twórczym tych genjalnych ludzi nadać formy, tym koncepcjom odpowiadającej.

„Stworzyć tę formę w reżyserji, malarstwie i grze scenicznej — oto zadanie teatru. Dlatego reżyser i aktor powinni mieć malarską wizję przedstawienia i kreacji. Dopóki tej wizji mieć nie będą, ustawiczny będzie rozbrat i rozdźwięk między poszczególnymi czynnikami przedstawienia".

Takie było jego teatralne *Credo*.

A kiedy — w r. 1925 — pisma warszawskie podniosły wielkie larum, że wystawy teatralne są zbyt kosztowne, mieszając w to nazwisko Drabika, pisał w liście do jednej z redakcyj:

„Najuprzejmiej proszę Sz. Pana Redaktora o łaskawe podanie do wiadomości publicznej, że nie uważam się za inicjatora „bogatych wystaw" w teatrach polskich; natomiast z dumą stwierdzam, że działalnością moją wyrugowałem z teatrów w Polsce sprowadzanie dekoracyj z Berlina i Wiednia, co było dawniej praktykowane na bardzo szeroką skalę."

Tak było rzeczywiście i tytuł Drabika do owej dumy był całkowicie słuszny.

Właściwą jego dziedziną, w której jako plastyk teatralny czuł się najlepiej, do której odnosił się zawsze z olbrzymim zapałem, był wielki dramat poetycki typu romantycznego. Poezja dramatyczna Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego, Norwida, Wyspiańskiego, Micińskiego etc. przemawiała najżywiej do jego wyobraźni. Nazwano go dlatego — jak Wyspiańskiego — „Pogrobowcem Romantyzmu".

Ów romantyk jednak miał własne, nowoczesne wizje i koncepcje inscenizacyjne, a jako malarz tworzył własne, czysto indywidualne kompozycje malarskie i przestrzenne.

Wewnętrzna harmonja oprawy scenicznej z duchem dramatu, z jego ideą, z jego kamertonem — była dla Drabika naczelnym postulatem.[1] Pod tym względem rozporządzał on skalą niezmiernie szeroką: „Gromiwoja" czy „Chmury" Arystofanesa, dramat V. Hugo („Ruy

[1] Pod tym względem wysoce znamienne są jego wynurzenia na temat wzajemnego stosunku muzyki i malarstwa scenicznego. Artykulik Drabika na ten temat, wydrukowany był w miesięczniku *Muzyka* (pod red. M. Glińskiego), zeszyt 10 z 1925 roku, a przedrukowany świeżo tamże, zeszyt 2 z r. 1934.

Blas") czy Shakespeare'a („Juljusz Cezar", „Komedja Omyłek", „Korjolan", „Wiele hałasu o nic", „Kupiec Wenecki", „Hamlet"), czy też komedja Molière'a („Mieszczanin Szlachcicem") — w każdy z tych utworów wniknął on głęboko, na każdy z nich reagował odrębną wizją odmiennej formy scenicznego ujęcia.

Tam, gdzie mógł dać folgę swojemu zamiłowaniu do polskiego folkloru („Dziady" Mickiewicza, „Szopka Staropolska" L. Schillera, „Pan Twardowski", balet Różyckiego), czy do polskiej historji i tradycji, (komedje Fredry), swemu religijnemu sentymentowi („Miłosierdzie" K. H. Rostworowskiego), a nadewszystko uwielbieniu wielkiej poezji romantycznej („Książę Niezłomny" Calderona-Słowackiego, „Nieboska Komedja" Z. Krasińskiego) i czci dla Wyspiańskiego („Wesele", „Wyzwolenie", „Noc Listopadowa") — tam wznosił się na najwyższe szczyty. Tam często Drabik porażał widza i słuchacza potęgą swojego wyrazu; często wyrastał ponad słowo i gest aktora, nieraz sprawiał, że ucho głuchło, a tylko oko trwało w niemym podziwie i zachwycie. Wtedy zwłaszcza, gdy ani aktor ani reżyser nie umieli dostroić się wspólnie do duchowego tonu utworu, do wizyjnej formy, w jakiej Drabik starał się ów ton zamknąć i uplastycznić. Wówczas publiczność nagradzała oklaskami „dekoracje", a krytyka narzekała, że Drabik świetnością wystawy zabija autora i aktora.

„Dlatego Drabik (jak stwierdza wyżej już cytowany Wł. Zawistowski) — poza granicami techniki niezawodnej i bodaj najpierwszej w Polsce — umiał być albo genjalny, albo zupełnie niedociągnięty. Nie był fortunnym dekoratorem wnętrz scenicznych i często gubił się w stylach, nie tych z podręcznika historji, ale w stylach własnego ujmowania zagadnień malarskich. Występowało to zawsze wówczas, gdy dociągał się do narzuconej koncepcji inscenizacyjnej. Wówczas każdy akt umiał być reminiscencją innego przeżycia, lub obcą wszelkiemu przeżyciu. Choć i w tych wypadkach umiał zdobywać się na celową i dyscyplinowaną współpracę, lecz talent jego przemawiał w całej swej wielkości dopiero wówczas, gdy grano „dramat Drabika". Gdy było to jego dzieło sceniczne, od tekstu — do gry najdrobniejszego wykonawcy."

Jeśli było trzeba, Drabik potrafił doskonale i z dużym smakiem rekonstruować dawne style; umiał ujmować lakoniczną prostotą („Książę Niezłomny" Kijów 1917 i Warszawa 1918, oraz druga koncepcja „Nieboskiej Komedji" — Teatr Bogusławskiego 1926) umiał też olśnić widza zdumiewającem bogactwem (balet, opera).

Kostjum i przestrzeń sceniczna stanowiły dla niego zawsze jednolitą kolorystyczną kompozycję. Godząc tło sceniczne i teren akcji z duchem utworu, dostosowując nawet natężenie świateł i barw do toku akcji i do ekspresji żywego słowa, operując swobodnie wszelkiemi środkami formy i stylu, od realizmu aż po kubizm („Koriolan", „Jak wam się podoba?"), rozbudowując przestrzeń sceniczną drogą architektonicznej konstrukcji („Juljusz Cezar" 1914) — przyczynił się Drabik w wysokiej mierze do tego, że teatr w Polsce stanął na niezwykle wysokim poziomie, że na scenach tego teatru autonomiczne dzieło teatralnej sztuki często największe święciło triumfy.

A choć znał dobrze teatr rosyjski, choć tworzył w Warszawie, a więc niejako w pośrodku przestrzeni między Moskwą i Berlinem — Drabik nie ulegał wyraźnie żadnym obcym wpływom: był twórcą samodzielnym i oryginalnym, o własnem rasowem obliczu.

Świetny znawca teatru, Philippe Soupault, tak niedawno pisał (*Massalia*, 15. IV. 1933) à propos polskiego teatru:

„...L'Exposition d'art théâtral polonais[1] *au Salon d'Automne de* 1931 *fut une véritable révélation. Comme toutes les révélations, quelques clairvoyants seulement en saisirent l'intérêt et la portée.*

[1] Dział Polski Międzynarodowej Wystawy Teatralnej w Paryżu (*Salon d'Automne, Grand Palais*, listopad i grudzień 1931 r.) zorganizowany był przez Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych, w rekordowo krótkim okresie czasu: w ciągu dni szesnastu! Dlatego nie był on tak pełny, jakim mógłby być w innych warunkach. Niemniej jednak, jako komisarzowi tej wystawy, udało mi się zebrać wówczas: 321 oryginalnych szkiców, akwarel i rysunków, 137 powiększeń fotograficznych i reprodukcyj, po części barwnych, dalej 23 oryginalnych makiet

Lentement cependant on commence à se rendre compte que les tentatives des metteurs en scène polonais apportent à l'art théâtral une force peu commune.

„La grande découverte de la jeune école polonaise de mise en scéne peut se résumer... à ce fait que la mise en scène est avant tout d'essence architecturale...

„Car ce qui m'a le plus frappé dans les différents décors construits en Pologne c'est que ce souci d'architecture conduisait nécessairement le régisseur à voir la mise en scène comme un ensemble et non plus comme une série de détails plus ou moins heureux. Il fallait à tout prix que les rapports entre le texte, le décor et le jeu soient respectés et non plus accrochés les uns aux autres".

Ta właśnie zwartość budowy, integralność dzieła sztuki teatru, zasadzająca się na harmonji tekstu, plastyki i gry scenicznej — jest główną zaletą inscenizatorskich koncepcyj Drabika, jest tajemnicą jego magji, siły, sławy i artystycznego powodzenia.

* * *

Katalog Wystawy Pośmiertnej, opracowany starannie przez p. Halinę Krügerówną, obejmuje 555 pozycyj; w tej liczbie 67 prac przypada na malarstwo (portret, pejzaż, ilustracje, karykatury, projekty dekoracji i polichromji) — reszta, to same teatralja. Jest to więc jedyny w swoim rodzaju, ilościowo niezmiernie stosunkowo bogaty pokaz prac Drabika.[1] Świadomi rzeczy informują jednak, że to, co zdołano zebrać na tej wystawie — to zaledwie część całokształtu jego działalności. Tak dalece był niezmordowany trud jego artystycznego życia, tak bardzo pracowity był ten plastyk sceniczny, inscenizator, człowiek teatru.

Po raz pierwszy zgromadzono na wystawie cykl pejzaży Drabika, oraz jego portretów. Do tej pory znali te prace ci jedynie, którzy mieli okazję utrzymywać z Drabikiem bliższe stosunki, którzy bywali u niego w domu czy w pracowni.

Skala artystycznych zainteresowań tego szczerego w swej pasji malarskiej człowieka była doprawdy niezmiernie rozległa. Interesowało go dosłownie wszystko, co ze sztuką miało jakikolwiek związek. Na temat najrozmaitszych zagadnień artystycznych lubił rozmawiać długiemi chwilami, a mówił w sposób dziwnie szczery, prosty i bezpośredni, bez żadnej pozy, bez żadnych artystycznych uprzedzeń.

„Rozmawiał" zresztą najchętniej za pośrednictwem ołówka, t. zn. szkicując na pierwszym lepszym świstku papieru to, o czem w pewnej chwili dyskutował, najczęściej formułując w ten konkretny sposób zastanawiająco nieraz głębokie i ciekawe swe pomysły.

Kiedy w r. 1917 w Kijowie powstała myśl założenia Polskiej Szkoły Sztuk P. — nie mogło tam oczywiście obejść się bez Drabika; został też jednym z najgorliwszych profesorów tej artystycznej uczelni[2] i od samego początku stanął ochotnie do pracy, choć równocześnie był dekoratorem, scenografem Kijowskiego Teatru Polskiego, któremu oddawał się całą duszą, nie szczędząc ani sił, ani trudu, ani czasu.

(z zainstalowanem na miejscu światłem elektrycznem), oraz 1 model-projekt gmachu teatralnego, t. j. razem eksponatów: 482. Twórczość Drabika na tem polu była reprezentowana przez 39 eksponatów.

Wystawa nasza cieszyła się wtedy wprost niezwykłem powodzeniem; sukces jej w prasie paryskiej był ogromny. Echem tego sukcesu jest m. i. obszerny artykuł Ph. Soupault'a, napisany po powrocie jego z Ameryki, z którego cytuję umyślnie w oryginale drobny, ale jakże znamienny i ciekawy w treści urywek.

[1] Zdaje się, że jedyną wystawą polską, na której zgromadzono większą ilość prac Drabika za jego życia, była „Wystawa Teatralna", zorganizowana w sierpniu 1929 roku w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie, ku uczczeniu setnej rocznicy zgonu W. Bogusławskiego (por. opracowany przeze mnie Katalog tej wystawy, z 8 rycinami). Jako główny organizator i kierownik tej wystawy, z ramienia specjalnego komitetu, zawdzięczałem W. Drabikowi niezmiernie wiele. Bez Jego wydatnej pomocy technicznej, wystawa ta nie byłaby wogóle mogła dojść do skutku.

[2] Lokal P. Szkoły Sztuk P. mieścił się przy Kreszczatyku 33. Szkoła obejmowała cztery wydziały: I. Malarski (W. Drabik, Wł. Golimski, L. Kowalski, K. Krzyżanowski, T. Marczewski, K. Dunin-Markiewicz i Z. Stankiewiczówna); II. Sztuki Stosowanej (W. Drabik i O. Sosnowski); III. Grafiki (Z. Stankiewiczówna); IV. Kompozycji Architektonicznej (prof. Cz. Przybylski i prof. O. Sosnowski) — a ponadto Kursy przed-

Przyjaźnił się blisko z innym entuzjastą sztuki, w szczególności malarstwa, z niezapomnianym Konradem Krzyżanowskim, mistrzem portretu. Dla Drabika był portret (zagadnienie portretu) czemś osobliwie szacownem, dostojnem. Portret uważał on nieledwie za najwyższy rodzaj malarstwa; w dziedzinie portretu też, jak świadczy dowodnie wystawa pośmiertna w Zachęcie, osiągnął niejeden wyraźny artystyczny sukces. A przecież wiadomo: *Les portraits sont difficiles et demandent un esprit profond* — mówi już Mascarille u Molière'a.

O jego pracach pejzażowych i portretowych, zebranych na wystawie, pisał m. i. świeżo Wł. Skoczylas w tych słowach:

„Wszystkie te obrazy, chociaż tworzone jakgdyby na marginesie jego zasadniczej pracy w dziedzinie teatru, świadczą zarówno o wielkiej wszechstronności jego talentu jak i wysokiej jego skali.

„Szereg pejzażów z okresu młodzieńczego zdradza wpływy szkoły krakowskiej, a specjalnie J. Stanisławskiego. Późniejsze były niewątpliwie przez artystę traktowane jako studja, które mógł następnie zużytkować w dekoracji. Ten ciągły kontakt Drabika z naturą, zapewniał mu świeżość inwencji i wykonania, która go zawsze cechowała.

„Studja portretowe świadczą, że gdyby Drabik nie uprawiał dekoracji teatralnej, mógłby być świetnym portrecistą, bynajmniej niegorszym od wielu uznanych i nagradzanych w tym dziale artystów. Prawie wszystkie wystawione portrety, to wizerunki najbliższej rodziny, co świadczy, że do tej pracy artysta zabierał się w wolnych chwilach i doraźnie, gdy do dyspozycji miał tylko swych najbliższych. Taki portret p. B. jest świetnym szkicem, którego nie powstydziłby się żaden z portrecistów." *(Gazeta Polska*, Nr. 23 z 1934 r.)

Wystawa pośmiertna w Zachęcie, zorganizowana ze szczerym pietyzmem przez Sekcję Wystawową Komitetu Uczczenia Pamięci Wincentego Drabika,[1] budzi jednak poza wszystkiem innem, także nad wyraz smutne refleksje.

Refleksje te, wysoce zresztą dla naszej epoki znamienne i niepozbawione w konsekwencji ogólniejszego znaczenia, sformułował J. Kleczyński tak trafnie, że nie waham się zacytować tutaj całego ustępu z artykułu jego w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 20 z 1934 r.):

„Wystawa pośmiertna obrazów, szkiców, rysunków, kostjumów, dekoracji itd. Wincentego Drabika w „Zachęcie", jest czemś zupełnie wyjątkowem, jedynem, niespodziewanem — jest wielką rewelacją, a raczej wieloma setkami rewelacji — i jest czemś nawiewającem bezbrzeżny żal, niezgłębiony smutek, wobec którego stajemy bezsilni, nieszczęśliwi, — i w zachwycie, że taki człowiek istniał, że takie cuda tworzył i w oburzeniu wzrastającem chwila za chwilą, że to znów jeden z tych, których odepchnięto.

Dlaczego Drabika nie było od dwóch lat w teatrze?!

Dlaczego?!

Przecież to Warszawa, to elita inteligencji polskiej, tu mieszka najwięcej malarzy, rzeźbiarzy, architektów, poetów, dramaturgów, muzyków, tu, nie gdzieindziej, w tem mieście, gdzie powstaje tyle scen nowych, tworzył ten człowiek teatru, ten wielki artysta, którego, jako człowieka teatru Wł. Zawistowski porównywa z Wyspiańskim.

A jednak Drabika od dwóch lat nie było ani w „Polskim", ani w „Narodowym" teatrze!

---

miotów teoretycznych: Historja i teorja sztuki (Dr. M. Treter), Historja Architektury w Polsce (prof. Cz. Przybylski, O. Sosnowski i T. Wiśniowski), Perspektywa i teorja cieniów (arch. Alf. Gravier). — Por.: M. Treter, Konrad Krzyżanowski, z 32 reprodukcjami (Gebethner i Wolff, Warszawa 1926, Monografje artystyczne T. VI.),

[1] W skład tej sekcji wchodzili: Edw. Wittig, przewodniczący, oraz członkowie: A. Grabowski, St. Jackowski, H. Krügerówna, Ir. Lorentowicz-Karwowska, E. Manteuffel, Wł. Skoczylas, K. Pręczkowski, T. Pruszkowski, Miecz. Treter i J. Wodyński. — Spisu prac dla katalogu dokonali: H. Krügerówna, Ir. Lorentowicz-Karwowska, J. Macierakowski, E. Manteuffel, J. Wodyński. Arrangement wystawy zaprojektował J. Wodyński, który też przy pomocy kilku osób pomysłowo rozmieścił eksponaty i zajął się urządzeniem sal wystawowych. Udatny plakat wystawy, oparty na jednym z rysunków Drabika, opracował Edw. Manteuffel.

Uderzmy się w piersi. Zawiniliśmy wszyscy! Nietylko jeden człowiek, który go odepchnął, ale my wszyscy, którzyśmy na to pozwolili.

Zdawało się nam, że to odsunięcie było rzeczą chwilową, „prowizoryczną", że ta anomalja szybko przejdzie, sztuka wróci do panowania, a z nią, oczywiście, i on.

Tymczasem — tak się dziwnie rzeczy plotą na świecie, że gdy komuś wielkiemu stanie się krzywda zbyt okrutna, która jest zarazem stokroć jeszcze większą krzywdą publiczną, to szyderczy los ją mnoży, przygważdża i w bezlitosny sposób piętnuje: nie chcecie go? to go utracicie zupełnie.

Tak się stało z Drabikiem.

Los poszedł po linji naszego zobojętnienia na rzeczy i ludzi sztuki.

Nie byliśmy dość czujni. Nie zabiegaliśmy, straciliśmy z oczu istotne wartości. Goniliśmy za marnością; obce chamstwo szczerzy do nas zęby z książek, z kin, ze scen rewjowych, obca pustka pokrywa płótna bezmyślnych obrazów, duszę polską wyklęto, tuła się gdzieś po kątach, witana błyskami złośliwych lornetek snobów, sław kabaretowych, ironistów z przedmieścia, partaczy z Paryża.

Cóż dziwnego, żeśmy stracili Drabika?

Czy zasłużyliśmy na lepszy los?"

* * *

Mimowoli przypominają się goryczy pełne słowa Żeromskiego: „Okrutne jest plemię polskie! Żaden mu inny naród na ziemi w niewdzięczności nie sprosta... Nie znosi człowiek nasz dla wielkości zachwytu."

Po tylu jego sukcesach i triumfach, po 20 latach pracy niezmordowanej i tak chlubnej dla polskiej kultury — odebrano Drabikowi jego jedyny, ponad wszystko przez niego umiłowany warsztat.

Dlaczego Drabika nie było od dwóch lat w teatrze?!

Widocznie coś się zmieniło, widocznie zakończył się ten okres rozwoju polskiego teatru, podczas którego Drabik był wprost niezbędny. Dlatego trudno nie dopatrywać się jakiegoś głębszego tajemnego związku między przypadkową z pozoru śmiercią Drabika a tem, co się w teatrze naszym dzieje od lat kilku.

Z teatru naszego wygnano twórczego ducha, wygnano szczerą i prawdziwą poezję. Dla ludzi dzisiejszych czasów, zdawałoby się, poezja jest już niepotrzebna!?

Zaprzestano nawet dyskutować na temat wielkiej sztuki twórczej w teatrze, uniemożliwiono wszelkie szlachetne zamysły, zmierzające do budowy wielkiego polskiego teatru Monumentalnego — w tem znaczeniu, w jakiem pojmował ów przyszły teatr np. Leon Schiller i i.

Wygnano z teatru poezję — a publiczność z niego sama wyszła, poszła do kina, bo tam odnalazła pozory fikcji i bajki, naogół o tymżesamym artystycznym poziomie, do jakiego zniżył się teatr.

W miljonowej stolicy Polski większość teatrów istniejących zaledwo wegetuje. Rozbito najpiękniejsze zespoły artystów — odepchnięto od sceny niejedną wybitną siłę reżyserską czy aktorską.

Opera zamiera w naszych oczach, sztucznemi zastrzykami utrzymywana przy życiu. Nawet największy entuzjasta muzyki, opery czy muzycznego dramatu, nie może, znalazłszy się w teatrze, przez trzy godziny zakrywać oczu i nie popatrzyć na scenę. A jeśli popatrzy — cóż tam widzi? Prócz lichej zazwyczaj gry aktorskiej śpiewaków, obdarzonych niezłym głosem, widzi wyszarzały, do niemożliwości zbanalizowany kostjum błazna z drugiej połowy XIX w., w jaki po dziś dzień jeszcze stroi się nasza opera.

Bo nikt nie pomyśli o nowej, świeżej inscenizacji plastycznej, bo nikt nie znajdzie na to potrzebnych funduszów (choć znajduje je na wszystko inne), bo nikt nie pamięta o dorobku na tem polu W. Drabika, bo nikt nie zdaje sobie sprawy z tego, że to nie wartości muzyczne dawnych i nowych oper spowszedniały wszystkim i obrzydły, tylko okropna, zaniedbana i oklepana, zewnętrzna forma plastyczna, na tle której uporczywie się powtarza najcenniejsze nawet dzieła muzyki operowej.

Teatr utracił kontakt z żywymi ludźmi dzisiejszej epoki; teatr, konkurując aż nazbyt często z kinem, zatracił kult pięknego słowa i kult szczerej, porywającej bo zawsze żywej poezji...

Czy wiecie, jak szedł Drabik na śmierć, t. j. na operację, która stała się bezpośrednią przyczyną jego zgonu?

Oto z egzemplarzem *Fausta* w ręku — właśnie Fausta! — jednego z najbardziej wzniosłych i potężnych dramatów poetyckich, na jakie zdobyła się ludzkość...

Ocknijmyż się nareszcie, uwierzmy słowom poety:

Oddawna zwiastowano, że bardziej niźli chleba
Poezji trzeba w czasach, gdy wcale jej nie trzeba.

(L. Staff, Ucho Igielne).

MIECZYSŁAW TRETER

WINCENTY DRABIK. PROJEKT KOSTJUMU DWORZANINA DO SHAKESPEARE'A „JAK WAM SIĘ PODOBA".
(Teatr im. Bogusławskiego, Warszawa 1925)

WINCENTY DRABIK.

Fot. J. Malarski, Warszawa PRZEKUPKA KRAKOWSKA (projekt kostjumu)

WINCENTY DRABIK.

STEFAN BATORY (projekt kostjumu dla roli L. Solskiego)

Fot. J. Malarski, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

B. SHAW'A „ANDROKLES I LEW" (projekt kostjumu, 1933)
Fot. J. Malarski, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

J. SŁOWACKIEGO „LILLA WENEDA", PROLOG (szkic dekoracji, 1924)

Fot. J. Malarski, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa 1926)

J. SŁOWACKIEGO „SEN SREBRNY SALOMEI"

Fot. J. Malarski, Warszawa

15 WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1927)

J. SŁOWACKIEGO „KRÓL ADIS"

Fot. J. Malarski, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1927)

A. MICKIEWICZA „DZIADY"

Fot. J. Malarski, Warszawa

KRONIKA ARTYSTYCZNA

WARSZAWA

= W Zachęcie odbyło się uroczyste otwarcie nowych wystaw z wystawą pośmiertną Wincentego Drabika na czele. Otwarcia dokonał w zastępstwie nieobecnego premjera wiceminister ks. Żongołłowicz.

Wystawa pośmiertna Wincentego Drabika zajęła dwie wielkie sale. Około 600 eksponatów, portrety, pejzaże, szkice kostjumów i dekoracyj teatralnych obrazują twórczość tego znakomitego artysty-dekoratora. Poza wystawą Drabika otwarta została wystawa zbiorowa prac akwarelowych Marji Bloombergh oraz wystawa ogólna z kolekcjami prac Z. Albinowskiej-Minkiewiczowej ze Lwowa i Romualda Zerycha.

= Wystawa prac Marji Obrębskiej. W Instytucie Propagandy Sztuki w sali Café I.P.S. otwarto wystawę prac Marji Obrębskiej.

= Pokaz węgierskich artystycznych wyrobów ludowych. Dnia 15. XII. odbyło się w kawiarni S.I.M. otwarcie pokazu węgierskich artystycznych wyrobów ludowych. Pokaz ten urządzony został staraniem Związku Stowarzyszeń Węgierskich w Budapeszcie „Mefhosz" w porozumieniu z Akademickiem Kołem Przyjaciół Węgier w Warszawie.

Na otwarcie pokazu przybyli przedstawiciele Poselstwa węgierskiego, radca Fryling z Min. Spraw Zagranicznych, prezes Izby Polsko-Węgierskiej w Warszawie, b. min. Darowski, dyrektor Izby p. Drozdowski i inni.

Wystawa zawiera niewielką ilość dobrze dobranych eksponatów z dziedziny przemysłu ludowego, sztuki i zdobnictwa ludowego węgierskiego, ceramiki, zabawkarstwa, etc.

= Odroczenie otwarcia Muzeum Wojska. Wobec przedłużenia do 1 marca b. r. wystawy zabytków z czasów króla Stefana Batorego i Jana III, mieszczącej się w Muzeum Wojska w Al. 3-Maja, ulegnie odroczeniu otwarcie Muzeum Wojska.

= Grupa młodych plastyków żydowskich. W lokalu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych odbyło się otwarcie wystawy prac grupy młodych plastyków: Zylberberga (malarstwo), Wermusa (grafika), Schora (miniatury) i Rapaporta (rzeźba), oraz zbioru żydowskich exlibrisów i serji plansz art. malarza Rubina (Palestyna), ze zbiorów Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych.

= Wystawę ceramiki ludowej zorganizowało Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie. Wystawa obejmuje okazy ceramiki ludowej z wszystkich dzielnic Polski. Otwarcie odbyło się dnia 8 stycznia 1934 roku w gmachu własnym towarzystwa ul. Tamka 1.

= Dom Polskiego Tow. Krajoznawczego w Warszawie. Cały wysiłek Polskiego Tow. Krajoznawczego skierowany jest obecnie ku zrealizowaniu planu budowy własnego domu. Podstawą akcji jest ofiarowanie obecnie przez zarząd miasta placu przy zbiegu ul. Bednarskiej i Wybrzeża Kościuszki. Plan domu, opracowany przez inż. Zborowskiego, przewiduje m. in. stworzenie w siedzibie Polskiego Tow. Krajoznawczego pierwszego domu wycieczkowego w stolicy, przeznaczonego dla masowego ruchu turystycznego. Dom ma posiadać nowoczesne urządzenia wewnętrzne, schronisko na 400 osób, odpowiednią ilość ubikacyj biurowych, dostosowanych do rozwijających się agend P.T.K. O ile pomoc finansowa nie zawiedzie, na wiosnę 1935 r. Polskie Tow. Krajoznawcze przeniesie się do swej nowej siedziby, kontynuując w niej swe dawne i chwalebne tradycje.

= Dom Sztuki, który w roku ubiegłym urządził wystawę obrazów dawnych mistrzów, wystawę dzieł Aleksandra Gierymskiego i J. Kossaka, zamierza organizować stałe wystawy dzieł mistrzów polskich i obcych. Dom Sztuki zamierza uczcić czterdziestolecie śmierci Jana Matejki wystawą dzieł artysty i prosi właścicieli obrazów o zgłaszanie dzieł, znajdujących się w ich posiadaniu.

= Budowa pomnika jen. Sowińskiego. Zarząd Koła opieki rodzicielskiej przy I gimnazjum miejskiem im. jenerała Sowińskiego w Warszawie przy ul. Młynarskiej postanowił, w związku z przypadającem 10-leciem istnienia szkoły w nowej siedzibie, zbudować pomnik jen. Sowińskiego.

W związku z tem zarząd Koła zwrócił się do prezydenta miasta z prośbą o udzielenie na ten cel granitu, uzyskanego z rozbiórki soboru. Komitet wydał odezwę, nawołującą do składania ofiar na ten cel. Koszt budowy wyniesie kilkadziesiąt tysięcy zł.

= O „mur graniczny". Do sądu grodzkiego przy ul. Szkolnej wpłynęła niezmiernie charakterystyczna skarga, wynikła na tle sporu o „mur graniczny".

Właściciel znanego pałacu na Pl. Małachowskiego baron Kronenberg występuje o naruszenie linji granicznej przeciwko skarbowi państwa, wydawnictwu „Wiadomości Literackich" i kawiarni artystycznej IPS. Jak wiadomo, skarb państwa wydzierżawił swój teren na Pl. Marszałka Piłsudskiego Propagandowemu Instytutowi Sztuki i „Wiadomościom Literackim". Wzniesiony na Pl. Marszałka Pawilon Propagandy Sztuki dotyka ścian pałacu Kronenberga.

Baron Kronenberg wytoczył powództwo cywilne o wpuszczenie belki do jego posesji i oparcie o niej komina w gmachu IPS-u. W ciekawym tym sporze powołani mają być eksperci w dziedzinie budownictwa.

= Statut nagród artystycznych ministra W. R. i O. P. *Monitor Polski* z dn. 28 grudnia zamieszcza postanowienie ministra W. R. i O. P. w sprawie nagród artystycznych ustanowionych przez ministra W. R. i O. P. oraz statut tychże nagród.

Oto najważniejsze punkty statutu:

Nagrody artystyczne ustanowione przez ministra Wyznań Rel. i Ośw. Publ. noszą nazwy:

1) Nagroda Literacka ministra W. R. i O. P., 2) nagroda Polskiej Akademji Literatury dla Młodych, 3) nagroda muzyczna ministra W. R. i O. P., 4) nagroda plastyczna ministra W. R. i O. P. Nagrody te udzielane są co rok.

Nagroda Plastyczna ministra W. R. i O. P. przyznawana jest wybitnemu żyjącemu artyście-plastykowi polskiemu w jakiejkolwiek dziedzinie sztuk plastycznych za całokształt działalności artystycznej ze szczególnem uwzględnieniem tej działalności w ciągu ostatniego 5-cio lecia. Nagroda ta nie może być dzielona. Nagroda przyznawana jest każdego roku w marcu.

Wysokość nagród wyznacza każdorazowo minister W. R. i O. P. z budżetu Ministerstwa. Pierwsze nagrody, które będą przyznawane na podstawie obecnego postanowienia wynoszą:

1) Nagroda Literacka ministra W. R. i O. P. — 7.000 zł., 2) nagroda Polskiej Akademji Literatury dla Młodych — 3.000 zł., 3) nagroda Muzyczna ministra W. R. i O. P. — 7.000 zł., 4) Nagroda Plastyczna ministra W. R. i O. P. — 7.000 zł.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Nowe wystawy w Berlinie. W Kaiser-Friedrich Museum otwarta została wystawa pt. „Luter i jego otoczenie".

W Państwowej Bibljotece Artystycznej urządzona została wystawa niemieckiej sztuki ludowej. W Muzeum Sztuki Dekoracyjnej otwarto wystawę rzemiosła w prowincjach niemieckich.

= Otwarcie Izby Kultury Rzeszy. Pod osobistem przewodnictwem Gerharda Hauptmanna i przy licznym udziale przedstawicieli władz państwowych z kanclerzem Hitlerem i członkami rządu Rzeszy na czele odbyło się tu inauguracyjne zebranie Izby Kultury Rzeszy, nadrzędnej reprezentacji stanowej wszystkich dziedzin życia kulturalnego i artystycznego Niemiec. Poszczególnych siedem izb, wchodzących w skład tej organizacji centralnej, reprezentuje: muzykę, sztuki plastyczne, teatr, literaturę, prasę, radjo i film. Prezydentem Izby jest minister dr. Goebbels, zaś jego zastępcą — Walter Funk, podsekretarz stanu w ministerstwie Propagandy.

= Wystawa nowych Niemiec. Od 17 marca do 1 maja odbędzie się w Berlinie wystawa pod nazwą: „Naród niemiecki, praca niemiecka". Wystawa będzie posiadała trzy działy: Naród niemiecki, Rzesza niemiecka, Praca niemiecka. W pierwszym dziale będą zobrazowane dzieje narodu niemieckiego, wędrówki plemion niemieckich, kolonizacja rzymska, ekspansja światowa, kolonizacja. W dziale tym wystawione też będą eksponaty dotyczące zagadnienia czystości rasy. W drugim dziale przedstawiona zostanie historja Niemiec: Święte Cesarstwo, Państwo za czasów Bismarka i powstanie III Rzeszy. Trzeci dział poświęcony będzie walce z bezrobociem i współczesnej organizacji ekonomicznej w Niemczech.

= Wystawa Antoniego Pesne'go. Z okazji 250-letniej rocznicy Antoniego Pesne'go otwarto w Berlinie w salach zamku wystawę poświęconą jego twórczości. Sławny ten malarz, z pochodzenia Normandczyk, zachował aż do swej śmierci swą narodowość francuską mimo, że przebył 47 lat w Berlinie, gdzie umarł w roku 1757. Baron pruski Kniephausen odkrył talent u młodego wtedy malarza w Wenecji i przedstawił go pierwszemu królowi pruskiemu Fryderykowi I, który mianował go dyrektorem Akademji. Malował on portrety osobistości swej epoki z wielkim artyzmem. Portrety jego są żywe, o kolorach świeżych a delikatnych.

Większa część dzieł sławnego malarza znajduje się w Niemczech. Najlepszemi portretami zebranemi na wspomnianej wystawie, przedewszystkiem z Monachjum i z Poczdamu, są portrety kobiece, a to: królowej szwedzkiej, królowej pruskiej Zofji-Dorotei, słynnej tancerki Barberiny. Jednak może najpiękniejszym jest portret kucharki malarza.

BUKARESZT

= Międzynarodowy kongres numizmatyczny. Odbył się tu kongres numizmatyków, na którym wygłoszono szereg referatów naukowych. M. in. prof. Panaitescu mówił o falsyfikatach dawnych monet polskich w Mołdawji, a prof. Holban o monetach obiegowych w Mołdawji w XVI stuleciu i ich ekwiwalencie w Polsce. Oprócz numizmatyków rumuńskich przybyli na kongres przedstawiciele nauki z Bułgarji i z Niemiec. Równocześnie z kongresem odbyła się w Bukareszcie wystawa numizmatyczna.

Program kongresu obejmował zagadnienia z dziedziny numizmatyki ogólnej, numizmatyki rumuńskiej, metrologji starożytnej i średniowiecznej, historji monet, heraldyki etc. Wystawa obejmowała monety, kolekcje monet antycznych greckich, rzymskich, bizantyjskich, monet rumuńskich dawnych i nowoczesnych, wag antycznych, medali rumuńskich i zagranicznych, odznak i dekoracyj, pieczęci i gemm, wreszcie charakterystycznych okazów archeologicznych.

Przewodniczącym komitetu organizacyjnego kongresu był prof. J. Andrieses, dyrektor Narodowego Muzeum Starożytności w Bukareszcie.

CHARKÓW

= Pomnik Szewczenki w Charkowie. W Charkowie stanie pomnik poety Tarasa Szewczenki. Odsłonięcie pomnika nastąpi w marcu 1934 r. w 120-ą rocznicę urodzin poety.

GDAŃSK

= Wystawa sztuki polskiej. W apartamentach prezesa Dyrekcji PKP. w Gdańsku odbyło się uroczyste otwarcie ruchomej wystawy Sztuki Polskiej, zorganizowanej staraniem Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pod protektoratem prezesa Rady Ministrów Jędrzejewicza. Na otwarciu wystawy byli obecni: zastępca komisarza generalnego R. P. radca legacyjny Lalicki, szefowie urzędów polskich oraz przedstawiciele społeczeństwa polskiego w Gdańsku. Przecinając wstęgę, radca Lalicki wygłosił przemówienie, wyrażając podziękowanie Panu Premjerowi za umożliwienie przyjazdu wystawy do Gdańska. Dalej mowca wskazał na znaczenie popularyzacji kultury polskiej w Gdańsku, zwłaszcza w chwili obecnej, zaznaczając, że wystawa umożliwi Polakom gdańskim zapoznanie się ze sztuką polską w najtańszy i najprostszy sposób.

GENEWA

= Wystawa afiszów. W miesiącu styczniu otwarta będzie w Genewie wystawa afiszów artystycznych.

LONDYN

= Nowa metoda badań. Prasa tutejsza donosi o interesującem zastosowaniu promieni infra czerwonych do badań archeologicznych i z dziedziny historji sztuki. Dotychczas historycy sztuki posługiwali się promieniami ultrafioletowemi dla odkrycia np. pierwotnych tekstów palimpsestów czy też starych malowideł, które były przemalowywane po kilkakroć. Obecnie szereg doświadczeń podobnych zrobiono z promieniami infra-czerwonemi. Pewien badacz angielski odfotografował dla próby płytą infraczerwoną kawałek starej skóry, znajdujący się w Muzeum Brytyjskiem, na którym były nikłe ślady pisma, oraz kilka kawałków skór zupełnie zczerniałych. Skutek był zdumiewający. Okazało się, że skóry te pochodzą z 1200 roku z przed Nar. Chr. i są pokryte hieroglifami egipskiemi namalowanemi trwałą czarną farbą. Napisy te dały się z łatwością odcyfrować.

= Artykuł w „Times'ie" o architekturze polskiej. „Times" z dnia 18. VIII. zamieszcza artykuł dr. M. Tretera, o współczesnej architekturze polskiej. Artykuł zdobią ilustracje, przedstawiające m. in. gmachy Ministerstwa W. R. i O. P., Zakładów Graficznych oraz typ polskiej prywatnej willi nowoczesnej.

LUCERNA

= Muzeum Wagnera. W Tribchen koło Lucerny, gdzie Wagner mieszkał od 1866 do 1872 r. otwarto Muzeum wagnerowskie. Pisma informują, że Muzeum Ryszarda Wagnera w Eisenach otrzymało w ostatnich czasach szereg cennych dokumen-

tów muzycznych z zapisu Antoniego Seidla. Są to pamiątki po mistrzu bayreuckim, jak liczna korespondencja, pięć imponujących rozmiarami partytur orkiestrowych etc.

LYON

= Drzeworyty polskie w Lyonie. Towarzystwo Association du Bois Gravé Lyonnais urządziło wystawę drzeworytów. Znaczną część wystawy zajmują eksponaty polskie — dzieła Skoczylasa, Krasnodębskiej, Konarskiej i innych. Eksponaty te należą zresztą do najlepszych. Jeden z największych dzienników lyońskich „Le Nouveliste" na stronie tytułowej zamieszcza reprodukcję „Pejzażu zimowego" Konarskiej.

= Muzeum chopinowskie w Lyonie. Prezes Tow. F. Chopina w Paryżu p. Gandrt dokonał tu otwarcia Muzeum Fryderyka Chopina. Muzeum zawiera m. in. całkowitą francuską edycję dzieł kompozytora, wiele pamiątek osobistych oraz fortepian Chopina.

= Dział polski w Muzeum Etnograficznem w Lyonie. Przy uniwersytecie w Lyonie powstało Muzeum Etnografji Słowiańskiej. W Muzeum tem stworzony został dział polski. Powstanie tego działu jest zasługą tutejszego konsula polskiego, lektora języka polskiego na Uniwersytecie Lyońskim p. Brableca oraz Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.

= Ku zbliżeniu artystycznemu polsko-francuskiemu. Na wystawie drzeworytów, na której jest wiele eksponatów polskich, odbyło się przyjęcie wydane przez konsula polskiego p. Karczewskiego. Obecni byli m. in. p. Pauphinet prezes „Association du Bois Gravé" Lyonnais i Misqier, prezes tutejszej grupy France-Pologne. P. Pauphinet wygłosił przemówienie o sztuce graficznej w Polsce, podnosząc jej wysoki poziom i życząc ściślejszego zbliżenia na polu artystycznem między Polską i Francją.

MADRYT

= Pomnik Goyi. W Madrycie w Alei de la Florida odsłonięto pomnik Goyi, dłuta Juana Cristobala. Równocześnie nadchodzi wiadomość, że rząd hiszpański za cenę trzech tysięcy pesetów zakupił paletę i pendzle, należące kiedyś do sławnego malarza, które zostały przekazane do świeżo założonego Muzeum Goyi.

= Pomnik kompozytora hiszpańskiego. W Bilbao, mieście rodzinnem sławnego kompozytora hiszpańskiego Arriagi (1806—1826) odbyło się szereg uroczystości ku jego czci oraz odsłonięcie pomnika dłuta Fr. Durria.

MEDJOLAN

= Z Międzynarodowej wystawy sztuki stosowanej. Zarząd V Wystawy Międzynarodowej Sztuki Stosowanej komunikuje, że w ciągu 165 dni trwania wystawy była ona zwiedzona przez 672.997 osób, z czego około 25.000 cudzoziemców oprócz kilkunastu tysięcy osób, którym przyznano bezpłatne bilety wejściowe. Inkaso wynosi ogółem 5.000.900 lirów. Wystawcy sprzedali objektów wystawowych na sumę 1.000.000 lirów.

METZ

= Wystawa polskiej sztuki ludowej. Z inicjatywy Tow. Przyjaciół Polski otwarto w Metzu wystawę polskiej sztuki ludowej. Inauguracji dokonał prezes towarzystwa gen. Brion, w obecności przedstawicieli miejscowych władz i społeczeństwa francuskiego. Konsulat polski w Strasburgu reprezentował p. Żłobnicki.

MONACHJUM

= Nowy pałac sztuki w Monachjum. Dnia 15-go b. m. położony tu zostanie kamień węgielny pod nowopowstający na miejsce spalonego gmach Pałacu Sztuki. W uroczystości tej mają wziąć udział wszystkie niemieckie ugrupowania artystyczne.

MOSKWA

= Rysunki dzieci polskich na wystawie w Moskwie. Na organizowaną w Moskwie wystawę sztuki Dziecka, Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych wysłało 120 rysunków dziecięcych.

= Formuła werniksu używanego przez Leonarda da Vinci. Jak donosi „Wieczernaja Moskwa", chemikom w jednej z tutejszych fabryk farb malarskich udało się ustalić oddawna zaginioną formułę werniksu, jakim posługiwał się Leonardo da Vinci.

= Tragiczny zgon malarza sowieckiego. Jerzy Stenberg, wybitny malarz sowiecki zginął w katastrofie automobilowej w okolicach Moskwy.

= Malarze sowieccy propagują reorganizację kolejnictwa. Szereg wybitnych malarzy sowieckich otrzymało polecenie popierania sprawy reorganizacji kolejnictwa i udaje się na większe stacje węzłowe.

Gotowość wyjazdu zgłosili malarze: Axelrod, Antonow, Wiesełowskij, Wiałow, Gerasimow, Grzebin, Krawcow, trójka karykaturzystów występująca pod pseudonimem „Kukryniksy", Lecht, Liuszan, Maszkow, Modorow, Nikonow, Niurenberg, Radinow, Radzynskij, Swarog, Jakowlew i inni.

= Reorganizacja komisarjatu ludowego oświaty. Komisarjat ludowy oświaty został zreorganizowany w kierunku racjonalizacji pracy w dziedzinie bezpośredniego kierownictwa szkolnictwem. M. in. skasowano Państwową Radę Naukową i wydział naukowo-metodologiczny, „jako zajmujące się zbyt oderwanemi zagadnieniami", a także departament sztuki.

Nowa organizacja przewiduje 5 departamentów i 10 wydziałów o ściśle określonym zakresie działania. Agendy departamentu sztuki podzielono pomiędzy departament teatralny a wydział muzealny.

= Po przyznaniu nagród na wystawie drzeworytów. Wiadomość o przyznaniu nagród grafikom sowieckim w Warszawie wywołała bardzo dodatnie wrażenie w sowieckich kołach artystycznach i społecznych. Wiadomość ta ukazała się we wszystkich pismach, które donoszą zarazem o otwarciu polskiej wystawy w Moskwie.

= Wystawa 15-lecia grafiki sowieckiej. W Moskwie, w obecności korpusu dyplomatycznego i licznie zebranych sfer artystycznych i prasy komisarz Oświaty Bubnow dokonał otwarcia wystawy 15-lecia grafiki sowieckiej. Wystawa przedstawia się imponująco. Prasa dzisiejsza przytacza pełną uznania opinję wygłoszoną wobec dziennikarzy sowieckich przez ambasadora francuskiego Alphanda i posła Łukasiewicza.

= Sowiecka rada w sprawie zabawek dziecięcych. Pod przewodnictwem komisarza ludowego Oświaty Bubnowa ukonstytuowano stałą radę w sprawie zabawek dziecięcych z udziałem wdowy po Leninie Nadieżdy Krupskiej, przedstawicieli związku młodz. komunistycznej oraz komisarjatu ludowego przemysłu.

NEW YORK

= Wystawa sztuki polskiej. Prawie równocześnie z wystawą sztuki polskiej w Moskwie otwarto wystawę sztuki polskiej w Nowym Jorku w Brooklyn Muzeum, która została zorganizowana na zupełnie

odmiennych zasadach, niż inne nasze wystawy zagraniczne.

Skompletowała ją p. Elma Pratt, dyrektorka „International School of Art" w Nowym Jorku, amerykanka, która od kilku lat jeżdżąc do Polski, poznała znakomicie naszą sztukę i przejęta wielkim dla niej entuzjazmem postanowiła zorganizować wystawę polską w Ameryce. P. E. Pratt natrafiła w swym zamiarze na wiele trudności, ale pokonała je wszystkie dzięki gorącemu zapałowi i niezwykłej energji. Zorganizowała i przewiozła do Ameryki wystawę, obejmującą sztukę ludową (głównie drzeworyty i tkaniny), grafikę współczesną, artystyczną i użytkową, i dwie grupy malarstwa, z których jedna obejmuje „Bractwo Św. Łukasza a druga obrazy Z. Stryjeńskiej, R. Malczewskiego, A. Kędzierskiego, W. Skoczylasa i innych, tkaniny „Ładu" i prace uczniów Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych, reprezentujące jej system uczenia.

W pracy organizacyjnej pani Pratt dopomagała jej p. Marja Werten, która od kilku lat organizuje w Zakopanem kursy wakacyjne dla amerykańskich nauczycieli rysunków.

Wystawa odrazu zdobyła sobie wielkie uznanie, czego dowodem są liczne, bardzo obszerne i pochlebne recenzje w największych dziennikach nowojorskich. Dla przykładu podajemy kilka z nich, które są bardzo znamienne ze względu na to, co na tej wystawie z największem spotkało się uznaniem. W „New York Herald Tribune" p. Carlyla Burrows opisując, że przy wejściu rozwieszono ludowe drzeworyty pisze: „W ten sposób podano historyczne tło, na którem uwydatnia się wystawa, najbardziej „zrozumiała" w swoim rodzaju, jaką kiedykolwiek w naszym kraju urządzono, z całą bogatą różnorodnością jej artystycznych przejawów". A dalej: „Wiele z tego co jest nowego i żywotnego we współczesnej sztuce polskiej, datuje się od czasu odzyskania niepodległości". „Malarze polscy mocno i barwnie reagują na tematy życia współczesnego. W polskiej grafice daje się wyczuć wyraźniejszy wpływ rasy. Sztuka ta czerpie natchnienie ze starych drzeworytów ludowych i związana jest głównie z działalnością W.Skoczylasa". Recenzent zaznacza, że organizatorowie wystawy podkreślają w katalogu, iż wystawa mimo jej rozmiarów nie pretenduje do reprezentowania sztuki polskiej w całości. Chodzi tu raczej o danie amerykanom obrazu różnorodności i ogólnego charakteru tej sztuki. Ten cel został osiągnięty z dużem powodzeniem".

W „New York Times" pisze znów E. A. Jewell: „Wystawa daje dowód żywotnej i świetnie rozwiniętej działalności tak w dziedzinie sztuki stosowanej jak i t. zw. czystej. Sztuka ta narodowa odznacza się młodzieńczem umiłowaniem barw". Dalej autor szerzej omawia obrazy Z. Stryjeńskiej, B. Cybisa i A. Jędrzejewskiego.

P. H. Appleton Read w „Brooklyn Daily Eagle" pisze: „Wystawa sztuki polskiej jest nowym dowodem prawdy, że im bardziej narodowy jest wyraz artystyczny, tem mocniej przemawia do innych narodów. Możnaby do tego dodać, że im ten wyraz jest doskonalszy i prawdziwszy, tem bardziej duch jego jest narodowy. Najciekawszem jest może to, że duch ten jest tak silny i rasowy w chwili gdy międzynarodowe oddziaływania t. z. „modern art" jeszcze tak silnie dają się odczuwać. Gdy Polska powstała jako państwo, nie podkreślała swej nowoczesności przez internacjonalizm w sztuce, lecz nawróciła do wielowiekowej tradycji. Nacjonalizm w sztuce jest bardziej nowoczesnym wyrazem niżeli internacjonalizm École de Paris, która zaczyna być niemodny".

Opisując następnie w bardzo długim artykule poszczególne działy wystawy na końcu autor w ten sposób charakteryzuje doniosłe znaczenie tej imprezy: „Polska ma szczęście, że posiada ministra spraw zagranicznych, który uznaje znaczenie sztuki jako najlepszą dyplomację. Innemi słowy wystawa może być uważana nietylko jako dobrze zebrany zbiór polskiej sztuki, ale również jako gest międzynarodowy, oficjalny wyraz dobrej woli w języku zrozumiałym dla wszystkich ludów".

Nawet prasa Hearsta wypowiedziała się w entuzjastycznym artykule napisanym przez Malcolm Vanghan w „N. J. American".

Te wyjątki głosów prasy pochodzą z pierwszego tygodnia wystawy. Miarą powodzenia są propozycje przewiezienia wystawy do Buffalo Oberlin University, Syracuse, Allany i Chicago.

Należy podkreślić z całym naciskiem, że ten pierwszy występ sztuki polskiej na terenie Stanów Zjednoczonych, mimo skromnych rozmiarów imprezy i silnego podkreślenia, że nie pretenduje do całkowitego reprezentowania sztuki polskiej — udał się w zupełności.

Inny jeszcze głos cytuje *Dziennik dla Wszystkich* (Nr. 253, Buffalo), w tych słowach:

„Amerykański recenzent Walter Rendall Storey w „New Yorskim Timesie" podaje klisze z wystawy, dającą pojęcie o piękności tej polskiej wystawy artystycznej, podziwiając połączenie między dawną ludową a nowożytną sztuką dekoracyjną polską.

„Mało krajów — zdaniem p. Storey — było tak szczęśliwych jak Polska, by móc wytworzyć ścisłą łączność między starożytną ludową sztuką tkacką, hafciarską, wyrobów z drzewa, ceramiki, a nowożytną, w szkole wykładaną nauką dekoracyjnego rysunku. Wszystkie dekoracyjne motywy znajdowane w chłopskiej sztuce — odnajduje się w sztuce uczonej w szkole dzisiejszej. Kilimy, które są tkane przez grupę uczniów i nauczyciela w Akademji Sztuki w Warszawie, są wymowną ilustracją, w jaki sposób ludowe wzory mogą być włączone do sztuki o wyższym poziomie. Starożytne wzory zużytkowywane są nawet na papierze do zawijania paczek w eleganckich składach w Polsce. Ta sama wystawa będzie prawdopodobnie sprowadzona do Buffalo w grudniu, a zarazem przybędzie pani Werten z odczytami i pokazami materjału artystycznego.

Powodzenie wystawy i uznanie dla polskiej sztuki w Brooklynie niewątpliwie zostanie powtórzone i być może spotęgowane w naszym grodzie bawolim".

= Kolekcji grafiki współczesnej oraz drzeworytów ludowych (Teka Łazarskiego) — dostarczyło na na wystawę polską w Brooklyn Museum of Arts, zorganizowaną przez pp. Pratt i Westen, Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych.

= Wystawa Artura Szyka. W Brooklyn Museum of Art otwarta została dn. 26 listopada wystawa prac iluminacyjnych Artura Szyka.

= St. Batowski w Ameryce. Przybył tu parowcem „Pułaski", znany lwowski artysta malarz St. Batowski. Przywiózł on ze sobą najnowsze swoje dzieło „Pułaski pod Savannah". Obraz ten był wystawiony na wystawie wszechświatowej w Chicago.

= Obraz van Eyck'a w Metropolitan Museum. Metropolitan Museum of Art nabyło ostatnio dyptyk van Eycka, przedstawiający „Ukrzyżowanie" i „Sąd Ostateczny". Dyptyk ten w swoim czasie był nabyty w Hiszpanji dla cesarza Mikołaja I-go i od roku 1845 znajdował się w Ermitażu, gdzie, umieszczony jako obraz van Eycka, uznany był później za malowidło Petrusa Cristusa. Obecnie, znany ekspert Bryson Bourroughs, w artykule swoim w „Bulletin of Metropolitan Museum of Art" stwierdza, że obraz jest jednak dziełem van Eycka.

= Propaganda kultury polskiej w Ame-

ryce. Pierwszy stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w Polsce, prof. Eric Kelly rozwija ożywioną działalność w kierunku zapoznawania publiczności amerykańskiej z Polską. Prof. Kelly zorganizował już kilkadziesiąt okrężnych „Wystaw Polskich" i wygłosił o Polsce szereg odczytów, po większej części w szkołach publicznych i wyższych zakładach naukowych. Wystawy urządzane są przeważnie w bibljotekach publicznych, które same opłacają koszty przewozu eksponatów. Akcja prof. Kelly cieszy się dużem powodzeniem i znajduje życzliwą ocenę u prasy prowincjonalnej.

= Zgon architekta amerykańskiego. Zmarł tutaj w 60 roku życia Józef Urban, wiedeńczyk z pochodzenia, który osiedlił się w Stanach Zjedn. przed dwudziestu laty i tu zdobył sobie czołowe miejsce jako architekt, artysta malarz, a przedewszystkiem dekorator sceniczny. Twórca pałacu Esterhazych na Węgrzech, mostu na Newie w Petersburgu, był on w Ameryce znany przedewszystkiem jako twórca wspaniałych dekoracyj w Metropolitan Opera House. Ostatniem jego dziełem były wspaniałe efekty kolorystyczne na wystawie chicagoskiej.

NORYMBERGA

= Wysadzenie w powietrze pomnika filozofa. Na zasadzie uchwały rady miasta Norymbergi został wysadzony w powietrze pomnik słynnego filozofa-materjalisty Ludwika Feuerbacha (szkoła heglowska). Uchwałę swą rada miejska umotywowała tem, że pomnik „żydowskiego filozofa prowokował większość chrześcijańskiej ludności". Jak wiadomo Feuerbach pochodził z rodziny chrześcijańskiej!

PADWA

= Pomniki Sobieskiego w Padwie. Organ Watykanu „Osservatore Romano", zwraca uwagę swych czytelników, że Włochy posiadają dwa piękne pomniki tego rycerza chrześcijaństwa, oba wysokiej wartości artystycznej i oba wznoszące się w Padwie, gdzie Jan Sobieski odbywał studja naukowe.

Jeden z tych pomników wznosi się na Piazzy Vittorio Emanuele II, dawniej zwanym „Piazza delle statue", a popularnie od wielu wieków — Prato della Valle", tuż obok św. Justyny.

Na placu tym ustawiono ogółem 78 pomników wybitnych mężów, zarówno Włochów, jak i cudzoziemców, którzy imieniem swem zaszczyt przynieśli miastu. Tu także postawiono statuę Jana III, dar króla Stanisława Augusta. Posąg, dłuta znanego rzeźbiarza Giovanni Ferrari, wykonany jest w kamieniu i przedstawia Sobieskiego w postaci stojącej w zbroi, z wieńcem laurowym na skroniach. Pomnik ten wzniesiony był w 1784 r., niewątpliwie ku uczczeniu setnej rocznicy zwycięstwa pod Wiedniem.

Drugi pomnik, w rozmiarach skromniejszych, znajduje się w bazylice św. Antoniego, w kaplicy poświęconej niegdyś św. Bartłomiejowi, a od roku 1894 św. Stanisławowi biskupowi, i uznanej za kaplicę polską. Jest to popiersie z bronzu, dzieło Madeyskiego, ustawione w roku 1905, doskonale dostosowane do charakteru kaplicy i fresków Tadeusza Popiela, wykonanych w roku 1899.

PARYŻ

= Odznaczenie Polaka. *L'Academie des Beaux Arts* nagrodę Bernier'a przyznała Leopoldowi Welliszowi za książkę pt. „*Les Amis Romantiques*".

Książka ta opisuje stosunki, jakie łączyły znakomitego malarza Ary Scheffera z Polakami i zawiera m. in. pełną korespondencję Zygmunta Krasińskiego i jego żony z Ary Schefferem, nieznane listy Cyprjana Norwida i 24 reprodukcje mało znanych dzieł Scheffera, znajdujących się w Polsce.

= Wystawa grafiki polskiej we Francji. Staraniem pani Rose Bailly sekretarki Tow. „Les Amis de la Pologne" urządzona zostanie: ruchoma wystawa grafiki polskiej, która objeżdżać będzie większe miasta francuskie.

= Wystawa malarza polskiego. W Paryżu, w znanej galerji p. Zakowej, wystawia poraz wtóry swoje akwarele Oktawjan Jastrzębski. Na otwarciu wystawy byli obecni: p. ambasador Chłapowski z małżonką, p. wiceminister Wacław Jędrzejewicz, p. konsul generalny Poznański z żoną i liczni przedstawiciele placówek polskich, Polonji paryskiej, świata artystycznego i prasy polskiej oraz francuskiej.

= Wystawa rzeźbiarki polskiej. W jednym z tutejszych salonów sztuki została otwarta wystawa prac art. rzeźbiarki Jadwigi Bohdanowiczównej.

= Wystawy malarzy polskich. Odbył się tu wernisaż wystawy obrazów Tadeusza Kopczyńskiego w galerji Zakowej. Na wystawę tę składają się portrety i pejzaże z południa Francji i Włoch.

W galerji Bernheima odbył się wernisaż wystawy obrazów Stanisława Stückgolda, z pochodzenia warszawianina.

= Rubryka artystyczna w L'Intransigeant. Dziennik „L'Intransigeant" zapowiada wprowadzenie nowej stałej codziennej rubryki, poświęconej sztuce.

= Zgon popularnego rysownika francuskiego. Zmarł w wieku 76 lat znakomity rysownik francuski Henriot, który od 44 lat zamieszczał co tydzień swe karykatury w tygodniku „L'Illustration".

= Rysunki Picassa przedmiotem rozprawy sądowej. Odbyła się tu rozprawa o rzekome wyłudzenie 400 rysunków Picassa z epoki młodości artysty. Rysunki te matka malarza miała jakoby sprzedać p. Calvet za sumę 1500 pesetów. Rysunki zkolei nabyła p. Zakowa, właścicielka znanej galerji obrazów w Paryżu. Picasso twierdzi, że rysunki zostały wyłudzone przez p. Calveta od jego matki pod pretekstem napisania dzieła w języku hiszpańskim o twórcy kubizmu. Sprawa ta wywołała swego czasu wiele hałasu w artystycznych kołach Paryża. Obecnie odbyła się rozprawa sądowa, która jednak naskutek niestawiennictwa się p. Calveta znowu została odroczona.

= Wystawa poświęcona tańcowi. Istniejące w Paryżu Międzynarodowe Muzeum Choreografji w przyszłym sezonie urządza szereg nowych wystaw. W listopadzie otwarto w Paryżu Międzynarodowy Salon fotografij z dziedziny choreografji. W styczniu urządzona będzie wystawa, poświęcona Annie Pawłowej, w marcu wystawa ceramiki i porcelany, przedstawiającej motywy taneczne i wreszcie w czerwcu otwarta będzie wystawa obrazów i rzeźb współczesnych o tematach z dziedziny tańca.

= Uroczystość ku czci Maxa Reinhardta. W teatrze Pigalle odbyła się uroczystość ku czci Maxa Reinhardta, który przebywa obecnie stale w Paryżu. Przemówienia na cześć Reinhardta wypowiedzieli: Lugne-Poë, Tristan Bernard, E. Bourdet, Jacques Copeau i Rene Blum, poczem znakomity inscenizator odpowiadał na przemówienia. Na przyjęciu był obecny min. Mistler, kilku deputowanych, oraz liczni przedstawiciele świata artystycznego i literackiego, m. in. Lenormand, Kistemaeckers, Maurycy Rostand, Van Dongen, Gaston Rageot i in.

= Nowa organizacja kulturalna we Francji. Powstało tu nowe stowarzyszenie p. n. „*Association des Artes et de la Pensée*", które będzie miało za zadanie zbudowanie w Paryżu lub na jego przedmieściu dzielnicy (cité) międzynarodowej, w której

pracownicy intelektualni mogliby znaleźć zarówno mieszkania jak i utrzymanie po cenach umiarkowanych.

= Międzynarodowa Izba Ekspertów Sztuki. Powstała tu nowa organizacja n. p. *Chambre Internationale des Experts d'Art*. Zadaniem organizacji: wydobycie z dotychczasowego chaosu i unormowanie kwestji ekspertyzy w dziedzinie sztuki. Prezesem Izby wybrany został p. Arthur Sambon. Siedziba Izby znajduje się przy Squaire de Messine, 7, Paris 7.

= Odnalezienie obrazu z XVI w. W przytułku dla sierot w Nancy znaleziono przypadkowo obraz ze szkoły saskiej XVI w., przedstawiający Świętą Małgorzatę.

= Nowe wystawy. W „Petit Palais" w Paryżu otwarta będzie wystawa obrazów, rysunków i modeli, związanych z lotnictwem.

W *Musée des Arts Decoratifs* odbędzie się w końcu stycznia r. 1934 wystawa współczesnych sztychów japońskich z okresu europeizacji Japonji.

= Grafika polska. W dniu 2. XII w bibljotece komunalnej w Wersalu otwarto wystawę grafiki polskiej.

Ambasadora Chłapowskiego reprezentował radca Frankowski. Ze strony francuskiej obecni byli: b. ambasador Francji przy Watykanie de Fontenay, gen. Eon i inni. P. de Fontenay wygłosił referat o zbiorach bibljoteki komunalnej w Wersalu zaznaczając, że w sali, w której mieści się wystawa, zaszło wiele doniosłych wypadków historycznych. Następnie przemawiał p. Frankowski.

Wystawa obejmuje 400 eksponatów akwafort, drzeworytów i litografij 76 artystów polskich.

Kustosz bibljoteki Pichard du Page uzupełnił wystawę eksponatami książek i starych druków o Polsce oraz kolekcją medali.

PITTSBURG

= Nagroda artystyczna Instytutu Carnegie. Na tegorocznej międzynarodowej wystawie Sztuki zorganizowanej przez Instytut Carnegie'go w Pittsburgu pierwszą nagrodę otrzymał Dunoyer de Segonzac, artysta-malarz francuski, znany pejzażysta i rysownik.

PRAGA

= Konkurs na popiersie Republiki Czeskosłowackiej. Ogłoszony tu został wynik konkursu na popiersie Republiki. Pierwszej nagrody nie przyznano nikomu, drugą otrzymał rzeźbiarz Kotrba.

= Wystawa pamiątek po Wallensteinie. Organizowana jest tu wystawa pamiątek po Albrechcie Wallenstein, z okazji 300-lecia jego śmierci, która to rocznica przypada na 25 lutego 1934 r. Wystawa umieszczona zostanie w pałacu Wallensteina w Pradze. Przy tej okazji odnowiony ma być grób Wallensteina w Mnichowem Hradiszti, przyczem do trumny z prochami zostanie włożona także czaszka Wallensteina, którą w czasie wojny 30-letniej Szwedzi wywieźli do Szwecji, jako zdobycz wojenną. Czaszka ta została niedawno wykupiona przez potomków Wallensteina.

= Wystawy żydowskich malarzy. Z okazji XVIII-go Kongresu Sjonistycznego urządzono tutaj dwie wystawy żydowskich malarzy. Angelika Schatz-Meerson wystawiła w Galerji Andre kilkadziesiąt obrazów-impresji z podróży do Palestyny, a w Hotelu Saskim otwarto wystawę „cudownego dziecka"— 13-letniego Mojżesza Barascha z Czerniowie, składającą się z 17-u kompozycyj figuralnych.

RIO DE JANEIRO

= Międzynarodowa wystawa sztuki w Sao Paolo. W Sao Paolo otwarta została międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej, zorganizowana przez Tow. „Pro Arte Moderne".

RYGA

= Wystawa Sztuki Polskiej. Na zlecenie M-wa Spraw Zagranicznych, Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych zorganizowało w Rydze wystawę sztuki polskiej, na podstawie materjału, przewiezionego z Moskwy. Komisarzem wystawy, na podstawie propozycji „Tosspo", mianowało M. S. Z. prof. Wł. Jarockiego.

Otwarcie wystawy, która potrwa 3 tygodnie, nastąpiło w dniu 20 stycznia 1934 — w lokalu Miejskiego Muzeum Sztuk Pięknych.

RZYM

= Wielka wystawa futurystyczna w Rzymie. W Pałacu Wystawowym na Placu Adriana otwarto wielką wystawę dzieł sztuki futurystycznej. Wystawa ta ma zobrazować plon 25 lat „walki artystycznej", prowadzonej pod wodzą Filipa Marinetti'ego, członka Akademji.

Wystawa obejmuje wszystkie działy i m. in. dział sztuki stosowanej oraz jubilerstwo futurystyczne i działy mody najmniej dotąd znane. Jest to pierwsza wystawa tego rodzaju od czasu istnienia kierunku futurystycznego w sztuce. W ciągu jednego z wieczorów akademik Marinetti zapozna publiczność ze swym nowym poematem, poświęconym pięknu zatoki Specyjskiej, nagrodzonym na turnieju poetyckim w Specji.

= Kaplica polska w Bazylice Loretańskiej. Donoszą z Loretto, że w tamtejszej Bazylice Matki Boskiej odbyła się inauguracja kaplicy polskiej. Mszę św. odprawił ks. biskup Ludwik Cossio w obecności autora fresków zdobiących ściany kaplicy, prof. Artura Gattiego. Jak wiadomo prof. Gatti wykonał freski przedstawiające zwycięstwo Jana Sobieskiego pod Wiedniem, apoteozę Matki Boskiej Loretańskiej i szeregu świętych polskich, a obecnie przystąpił do wykonania fresku, wyobrażającego zwycięstwo Marszałka Piłsudskiego pod Warszawą.

= Zgon wybitnego architekta włoskiego. Zmarł tu znany architekt sen. Łukasz Beltrami doradca architektoniczny Watykanu Sen. Beltrami ur. w r. 1855 w Medjolanie: był profesorem Akademji Sztuk Pięknych w Medjolanie oraz Politechniki medjolańskiej. Pod jego kierunkiem dokonano odrestaurowania zamczyska Sforzów w Medjolanie i pałacu książęcego w Mantui. Ostatnio prawie wyłącznie pracował na terenie Watykanu, będąc dyrektorem robót w Bazylice Św. Piotra i autorem gmachu nowej Pinakoteki watykańskiej, wzniesionej w 1932 r.

= Preparat zapewniający konserwację obrazów. Malarz Ernest De Cecco wynalazł preparat chemiczny, pozwalający na konserwowanie obrazów, fresków, rysunków etc. Według wyjaśnień, udzielonych przez wynalazcę, preparat ten nie wpływając na kolory, osiąga skamienienie zewnętrznej warstwy obrazu, zabezpieczając malowidło przed wpływami temperatury i powietrza. Próby dokonane przez De Cecco wykazują, że powierzchnia obrazów powleczona preparatem, nie podlega żadnej reakcji czynników chemicznych i jest zabezpieczona jednocześnie przed ogniem, gdyż preparat ma własności ogniotrwałe. Podczas prób okazało się, że nawet najbardziej cienkim rylcem stalowym nie udało się zarysować powierzchni obrazu, powleczonej preparatem, który jest najzupełniej przejrzysty.

= Zainteresowanie Ojca Świętego dla dzieła malarza polskiego. Ojciec Święty przyjął na specjalnej audjencji prof. Jana Henryka Rozena, dopytując go z widocznem zainteresowaniem o postępy prac przy zdobieniu kaplicy prywatnej Pałacu Pa-

pieskiego w Castelgandolfo. Fresk po lewej stronie ołtarza kaplicy przedstawiający Obronę Częstochowy, został całkowicie ukończony. Obecnie prof. Rozen wykonał karton naturalnej wielkości drugiego fresku, wyobrażającego bohaterską śmierć ks. Skorupki podczas obrony Warszawy, modyfikując całkowicie poprzedni projekt, stosownie do wskazówek Piusa XI, udzielonych artyście podczas wizyty papieskiej w Castelgandolfo. Ojciec Święty zaaprobował całkowicie przedstawiony mu projekt zapewniając artystę, że nie omieszka przy najbliższej sposobności odwiedzić go przy pracy, o ile tylko pogoda na to pozwoli. Pius XI prosił prof. Rozena o natychmiastowe rozpoczęcie pracy przy wykonywaniu drugiego fresku oraz rozpytywał z wielkiem zainteresowaniem o wiadomości z Polski.

= Wystawa futurystów polskich? Na Wystawie futurystów otwarto pokaz obrazów i rzeźb grupy futurystycznej rumuńskiej, złożonej z 8 artystów. Zarząd wystawy urządzi w najbliższym czasie pokaz obrazów i rzeźb futurystów polskich i bułgarskich — tak przynajmniej informuje prasa tutejsza.

= Włoskie nagrody artystyczne. Nagrodę narodową Specji w dziale malarstwa w wysokości 20.000 lir. jury pod przewodnictwem Marinetti'ego postanowiło rozdzielić pomiędzy następujących malarzy: G. Dottori, C. Monti, V. Verga, P. Oriani, M. Mori, T. Mygney, R. di Bosso, D. Bausi, G. Caselli i N. Navarrini.

= Tajemnica obrazu. W miejscowych kołach kulturalnych wzbudziła wielkie zainteresowanie wiadomość, iż obraz przypisywany florenckiemu rafaeliście Ridolfo del Ghirlandaio, pod zewnętrznym wizerunkiem św. Katarzyny z Aleksandrji, zawiera niezmiernie interesujący portret kobiecy malowany niewątpliwie przez jednego z wielkich mistrzów Odrodzenia. Dokonane radjofotografje potwierdziły pierwotne przypuszczenia. Jak wynika z radjofotografji, chodzi tu o prześliczny portret kobiecy z typu portretów Rafaela i z okresu, w którym wielki malarz umbryjski naśladował Leonarda da Vinci. Dyrektor galerji Borghese, prof. Bertini Calosso powierzył znanemu restauratorowi obrazów Venturini'emu Papari zdjęcie zewnętrznego malowidła w dolnej części obrazu. Praca ta wykazała, iż istotnie oryginał pochodzi z okresu Odrodzenia. Obecnie przystąpiono do całkowitego odczyszczenia obrazu i odrestaurowania. Obraz stał się przedmiotem ogólnego zaciekawienia.

= 2-ga Międzynarodowa Wystawa Sztuki Kościelnej. Dla uczczenia 5-tej rocznicy zawarcia umów Lateraneńskich z polecenia Mussoliniego zorganizowana zostaje w Rzymie 2-ga Międzynarodowa Wystawa Sztuki Kościelnej, której przewodnictwo powierzono hr. De Vecchi, ambasadorowi Italji przy Stolicy Świętej. Inauguracja wystawy nastąpi w dn. 11 lutego tego roku.

Na wystawie tej Polska reprezentowana będzie głównie w działach grafiki i architektury kościelnej. Dział ten organizuje Tow. Szerzenia Polskiej Sztuki wśród obcych.

= Odnalezienie nieznanej podobizny Michała Anioła. Jak wiadomo, dotychczas istniały trzy portrety Michała Anioła, z tych jeden w postaci rysunku przechowywanego w Muzeum w Haarlemie w Holandji, twarz św. Bartłomieja w Sądzie Ostatecznym w Kaplicy Sykstyńskiej oraz twarz Ni-

Wystawa współczesnej Sztuki polskiej w Moskwie 1933 r.: „Fasada „Państwowej galerji Tretjakowskiej", w której wystawa była urządzona. Widoczny jest napis: *„Wistawka Polskogo Iskustwa"*.

kodema w grupie Pietà, przechowywanej w katedrze florenckiej Santa Maria del Fiore. Obecnie odnaleziono czwartą podobiznę pod architrawem rzymskiej bramy miejskiej Porta Pia, przyozdobionej przez Michała Anioła na życzenie Piusa IV. Michał Anioł umieścił po prawej stronie pod obramowaniem ornamentacyjnem głowę o twarzy zamyślonej i melancholijnej. Po porównaniu twarzy tej z innemi podobiznami Michała Anioła nie ulega wątpliwości, że jest to jego autoportret.

STAMBUŁ

= Odsłonięcie tablicy ku czci Mickiewicza. Odbyło się tu uroczyste odsłonięcie tablicy pamiątkowej, wmurowanej na froncie domu, w którym zmarł w r. 1855 Adam Mickiewicz.

Dom ten został w swoim czasie nabyty przez rodzinę Ratyńskich, która chciała go zachować, jako narodową pamiątkę.

Uroczystość odbyła się wobec licznie zgromadzonej kolonji polskiej, członków ambasady Rzplitej i konsula generalnego polskiego, zaproszonych gości tureckich oraz przedstawicieli prasy miejscowej. Na tablicy umieszczono podobiznę Mickiewicza w płaskorzeźbie, dłuta polskiego rzeźbiarza Bilińskiego. Pod płaskorzeźbą wyryty jest napis w języku polskim i tureckim:

„Naszemu Wieszczowi Adamowi Mickiewiczowi w rocznicę zgonu — Polacy w Stambule". — *Buyuk dahi sairimiz Adam Mickiewicz olum yil donumu munasebetile — Instanbul lehlileri.*

Podczas uroczystości Konsul generalny, R. Wegnerowicz wygłosił okolicznościowe przemówienie w języku polskim, a p. T. Gasztowtt w języku francuskim.

Tego samego dnia o godz. 17-ej popołudniu odbyła się w Domu Polskim Uroczysta Akademja.

STOCKHOLM

= Zgon znakomitego malarza szwedzkiego. W sierpniu 1933 zmarł w Sztokholmie w wieku lat 88 znakomity malarz Gustaw von Cederström, dyrektor Szwedzkiej Akademji Sztuk Pięknych.

Wiele z prac tego malarza, głównie o tematach historycznych, znajduje się w Muzeum Narodowem w Sztokholmie.

= Interesujące widowisko teatralne. Podczas Międzynarodowego Kongresu Historyków Sztuki, który — jak wiadomo — odbył się w Stockholmie w dniach 4—7 września, w teatrze dworskim w Drottningholm dano wielkie przedstawienie. Teatr ten, zbudowany przed 150 laty przez króla Gustawa III, został doskonale zachowany; dotychczas bez zarzutu działa mechanizm umożliwiający wznoszenie lub opuszczanie sceny, zmianę dekoracji itd. Przedstawienie odbyło się przy zastosowaniu techniki teatralnej z czasów Gustawa III ze wszystkiemi używanemi podówczas efektami scenicznemi.

= Obraz Murilla. Słynny obraz Murilla „Trzej aniołowie u Abrahama" sprzedany tu został na licytacji za 16.000 koron.

= Wielka wystawa książki szwedzkiej. W początku grudnia r. ub. mija 450 lat od czasu wydrukowania pierwszej książki w Szwecji. Z tej okazji będzie urządzona wielka wystawa w Bibljotece Królewskiej, gdzie zebrane zostaną książki od r. 1483 do czasów ostatnich.

= Kradzież dzieł sztuki. Popełniono tu sensacyjną kradzież dzieł sztuki, będących własnością znanego szwedzkiego kolekcjonisty inż. Rascha. Skradziono przedewszystkiem obraz Rembrandta „Jeremjasz opłakujący zburzenie Jerozolimy", oceniony na pół miljona koron szwedzkich (?). Prócz tego pastwą złodziejów padł bardzo cenny stary brewiarz.

Złodzieje, którzy działali z całą znajomością rzeczy, najprawdopodobniej należą do bandy międzynarodowych włamywaczy, którzy dokonali włamania do mieszkania i zbiorów przywódcy stronnictwa konserwatywnego. Tryggera.

W piwnicy domu inż. Rascha znaleziono siekierkę, przy pomocy której włamywacze wyjmowali obraz namalowany na desce z ramy. Prócz tego złoczyńcy pozostawili w piwnicy nóż. Władze zarządziły ścisły nadzór nad ruchem podróżnych na stacjach granicznych.

Inż. Rasch kupił obraz Rembrandta przed 10 laty od hr. Stroganowa w Paryżu. Figurował on na wystawie sztuki holenderskiej w Royal Academy w Londynie w r. 1929.

TRYDENT

= Zgon młodego malarza. Zmarł na suchoty doskonale zapowiadający się artysta-malarz Gino Bonichi znany pod pseudonimem Scipioni. Kilka obrazów Bonichi'ego, który był uczniem Akademji Francuskiej, zakupił rząd francuski.

TULUZA

= Przemówienie b. prezydenta Francji Doumergue'a na otwarciu wystawy polskiej w Tuluzie. (Por. *Sztuki Piękne* Nr. 10, R. IX, str. 381). W salonach Izby Handlowej w Tuluzie odbyło się uroczyste otwarcie wystawy polskiej sztuki ludowej, zorganizowane staraniem miejscowego komitetu „Amis de la Pologne".

Na otwarcie przybył m. in. p. Gaston Doumergue, b. prezydent Republiki.

Po przemówieniu hr. Begouen, prezesa stowarzyszenia „Amis de la Pologne" i konsula Chamca, zabrał głos p. Doumergue, który zaznaczył m. in.:

„Zawsze byłem pełen podziwu dla Polski, przyjaciółki Francji od kilku setek lat. Polska to wielki naród, który długo i niezasłużenie cierpiał. Teraz cały świat zdumiewa się ogromem pracy, dokonanej przez ten dzielny naród. Polska jest cudownym przykładem tego, czego może dokonać silna wola i moc ducha. Jestem szczęśliwy, że wystawa ta daje mi okazję do wyrażenia mej wielkiej sympatji dla Polski. Francja jest i zawsze będzie u boku Polski.

Zechce Pan Konsul przesłać swemu rządowi zapewnienie, że nietylko ja, ale i wszyscy Francuzi, godni tego imienia, żywią dla Polski uczucia głębokiej sympatji i przyjaźni".

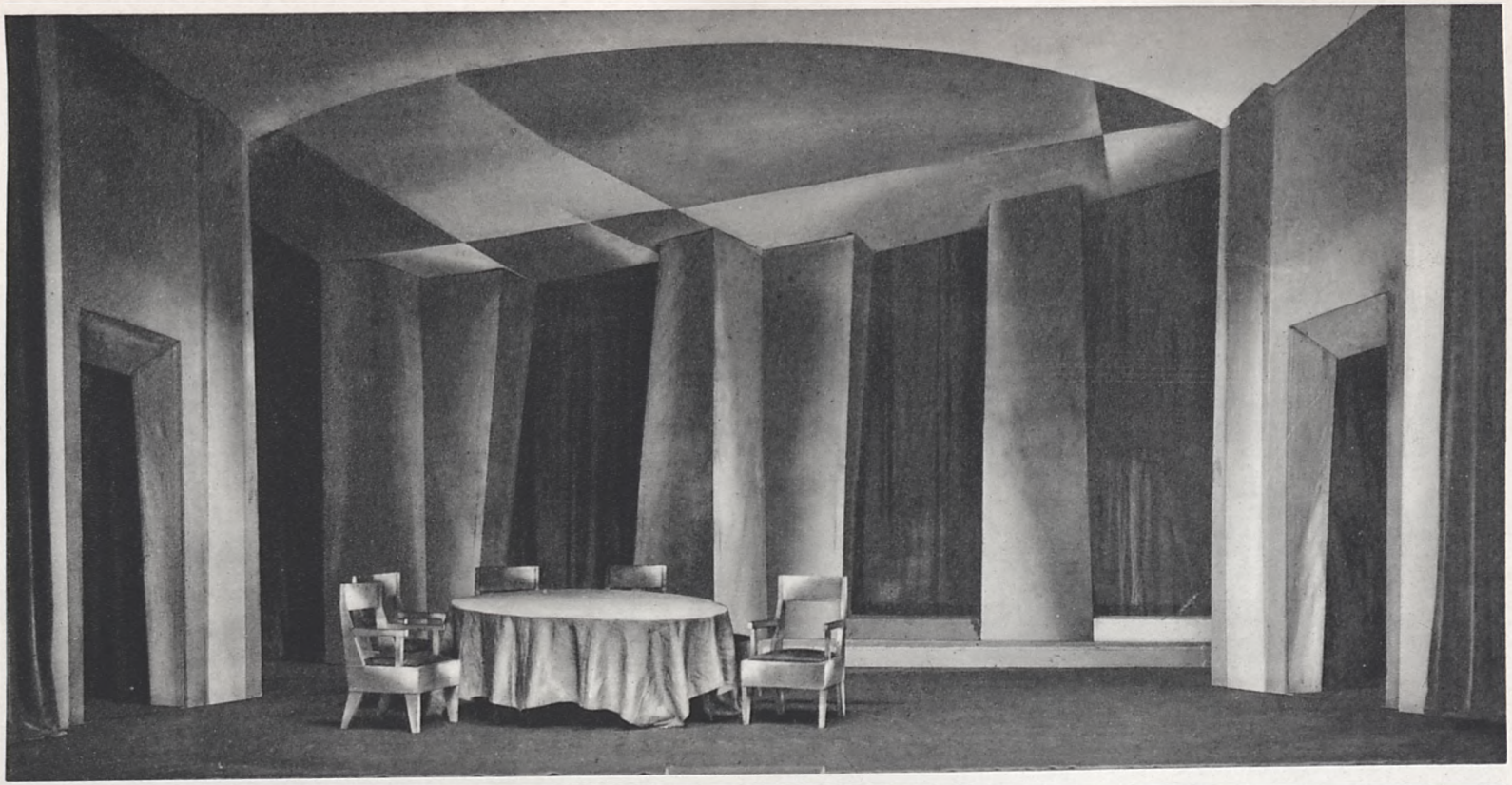
TYFLIS

= Muzeum Sztuk Pięknych w Tyflisie. W słynnym Mcchetskim Zamku pod Tyflisem, który dotychczas służył jako więzienie dla skazańców politycznych, w r. b. zostanie otwarte gruzińskie muzeum sztuk pięknych.

WENECJA

= XIX Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji (Biennale). Została ustalona definitywnie data otwarcia XIX Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji. Inauguracja będzie miała miejsce dn. 12 maja 1934 r. Wystawa poza działem sztuki obejmuje w przyszłym roku również dział architektury. Jednocześnie zarząd Wystawy w ciągu lipca, sierpnia i września zorganizuje szereg manifestacyj międzynarodowych, obejmujących działy kinematografu, poezji, teatru, tańca klasycznego, muzyki etc. Poza krajami, posiadającemi własne pawilony na XIX wystawie weźmie udział cały szereg krajów, które dotychczas nie były reprezentowane na wystawie weneckiej: kraje te zostaną rozmieszczone w pawilonie włoskim i w ewentualnych pawilonach zbudowanych ad hoc obok pawilonu włoskiego.

= Międzynarodowa wystawa portretów. Zarząd Biennale postanowił zorganizować na Wy-



25 WINCENTY DRĄBIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1928)

ST. WYSPIAŃSKIEGO „LELEWEL"

Fot. J. Malarski, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Wielki, Warszawa, 1929)

RATHAUSA BALET „OSTATNI PIERROT"

Fot. J. Malarski, Warszawa

27

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Wielki, Warszawa, 1930)

ST. WYSPIAŃSKIEGO „LEGJON"

Fot. J. Malarski, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1930)

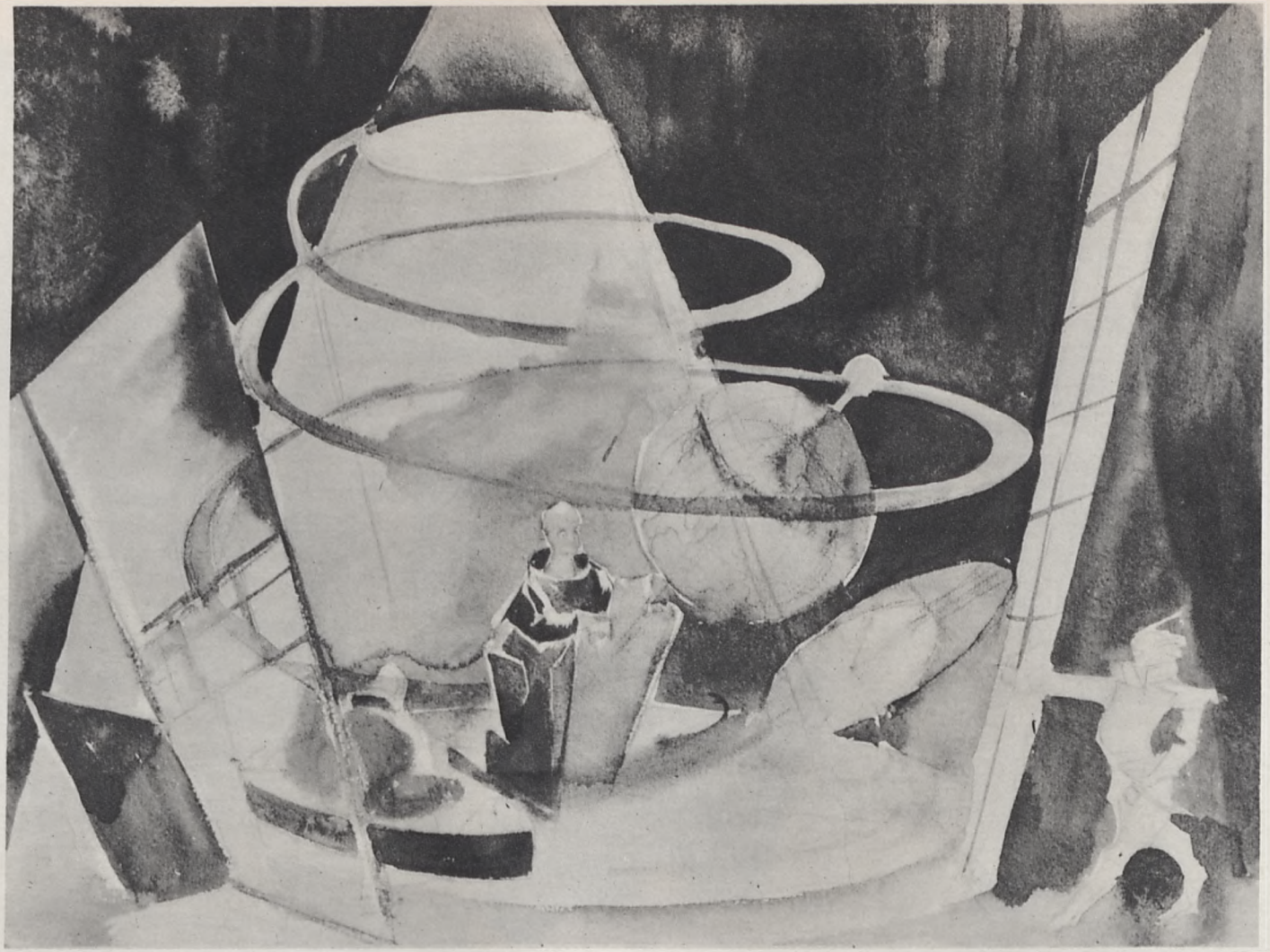
O'NEIL'A „ANNA CHRISTIE"

Fot. J. Malarski, Warszawa

29 WINCENTY DRABIK. J. SŁOWACKIEGO „FANTAZY"

(Teatr Narodowy, Warszawa, 1930)

Fot. J. Malarski, Warszawa



WINCENTY DRABIK. J. KORCZAKA „SENAT SZALEŃCÓW" (projekt niezrealizowany, 1931)

Fot. J. Ryś, Warszawa

WINCENTY DRABIK.

RICE'A „ULICA" (projekt niezrealizowany, 1931)

WINCENTY DRABIK.

(Teatr Polski, Warszawa, 1932)

E. ROSTANDA „CYRANO DE BERGERAC"

Fot. St. Brzozowski, Warszawa

stawie w 1934 r. wielką międzynarodową wystawę portretów z XIX stulecia. Jak wynika z dotychczawych zgłoszeń pokaz ten będzie licznie obesłany przez Francję, Polskę, Stany Zjednoczone, Holandję, Niemcy, Węgry, Grecję, Szwajcarję, Belgję i Danję.

= Zgon uczonego. Zmarł tu w podeszłym wieku dyrektor mozajkarni Bazyliki św. Marka August Agazzi, znany jako jeden z najwybitniejszych restauratorów mozajik w Europie. August Agazzi kierował pracami restauracyjnemi w Oxfordzie, w Wiedniu, w Berlinie i w Pradze czeskiej i był często wzywany zagranicę jako ekspert. Od 67 lat był kierownikiem zakładu mozajkarskiego przy Bazylice św. Marka, a ostatnio pomimo 83 lat wieku kierował odnawianiem mozajik wewnątrz Bazyliki. Uważano go ogólnie za najwytrawniejszego znawcę techniki mozajkarskiej.

= Odnalezienie arcydzieła Giorgione. Znany historyk sztuki Jerzy Sangiorgi odnalazł w zbiorze obrazów rodziny weneckiej Dona delle Rose jeden z mniej znanych obrazów Giorgione z Castelfranco (Giorgio Barbarelli 1478—1510). Obraz przedstawia scenę opisaną przez Wirgiljusza w Eneidzie, a mianowicie, spotkanie Eneasza z ojcem. Obraz ten, znany z opisów, był uważany za zaginiony: prof. Jerzy Sangiorgi ustalił dokładnie wszystkie dane, stwierdzające, iż chodzi tu o oryginał arcydzieła Giorgione.

= Sprzedaż słynnej galerji obrazów. Znana wenecka rodzina Dona delle Rose została upoważniona do sprzedaży zagranicę rodzinnej galerji obrazów, w której znajduje się parę arcydzieł olbrzymiej wartości. Opłata na rzecz skarbu za wywóz tych obrazów wynosić będzie powyżej miljona lirów. Z kolekcji tej zarząd miasta zakupił na raty arcydzieło Jana Tiepolo „Tryumf sztuk". Obecnie Ministerstwo Wychowania Narodowego zdecydowało się zakupić arcydzieło Jana Bellini'ego „Zdjęcie z krzyża", ocenione na 550.000 lirów. Suma ta będzie odliczona od opłat na rzecz skarbu, a obraz będzie podarowany galerji miejskiej.

WIEDEŃ

= Ś. p. Adolf Loos. W jednem z sanatorjów pod Wiedniem zmarł znakomity architekt Adolf Loos.

Ś. p. Adolf Loos urodził się w Brnie morawskiem w r. 1871. Studja odbywał na Politechnice drezdeńskiej. W latach 1893—1906 bawił w Ameryce, gdzie wykonał kilka budowli, a od 1906 pracował kolejno w Wiedniu i Paryżu. Był on propagatorem czystej rzeczowości w architekturze z bezwzględnem usunięciem ornamentyki. Projekty jego, a w szczególności prace teoretyczne (m. in. „Ornament und Verbrechen", „Trotzdem. 1900—1930") stanowią epokę w rozwoju architektury nowoczesnej.

= Sensacyjna premjera teatralna. Sensacją teatralną Wiednia jest premjera sztuki „Makart" Duschinskiego w teatrze Reinhardta, przedstawiającej życie kulturalne i artystyczne Wiednia w latach 70-tych zeszłego stulecia. W sztuce występuje m. in. postać hr. Lanckorońskiego. Rodzina artysty malarza Makarta zaprotestowała przeciwko poszczególnym scenom sztuki, przedstawiającym, jej zdaniem, Makarta w świetle niekorzystnem. Dopiero na godzinę przed przedstawieniem udało się dyrekcji teatralnej udobruchać rodzinę przez poczynienie odpowiednich skreśleń w tekście, dzięki czemu premjera mogła się odbyć.

Wystawa Współczesnej Sztuki polskiej w Moskwie 1933 r.

= Głosy prasy sowieckiej o wystawie sztuki polskiej w Moskwie. Rezultatem każdej wystawy zagranicznej, organizowanej przez *Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych*, jest m. i. zbiór wycinków, zawierający czy to w krótszych notatkach, czy to w dłuższych artykułach, a nierzadko nawet w gruntownych studjach — opinje danego cudzoziemskiego środowiska o naszej wystawie i o naszej sztuce wogóle.

Są to dokumenty, zwłaszcza jeśli idzie o propagandę zagraniczną naszej plastyki, ogromnej doniosłości. Służą one bowiem za najlepszą wskazówkę, czego obcy szukają na takich wystawach, co ich naprawdę interesuje, jak reagują na tego rodzaju różnolity kompleks wrażeń, jakiego dostarcza tak lub inaczej zorganizowana impreza wystawowa.

Wskazówki takie są zatem niezmiernie pouczające i stanowią praktyczną naukę na przyszłość. Pozatem, objektywne zazwyczaj uwagi — krytyków obcych, takich oczywiście, którzy ze względu na swą dotychczasową działalność i na rolę, jaką odgrywają w swojem artystycznem środowisku, reprezentują odpowiedni autorytet — rzucają bardzo wiele ciekawego światła na nasze rzeczywiste czy domniemane walory artystyczne. Mogą one niejednokrotnie posłużyć jako przyczynki do korekty naszych własnych opinij o tym, czy owym artyście, o takim lub innym przejawie naszego artystycznego życia.

W środowisku obcem — najgłośniejsze nazwiska różnych naszych, często urojonych lokalnych wielkości, tracą swe znaczenie. Dla ucha obcego krytyka nazwisko polskiego plastyka, na naszym partykularzu nieraz aż nazbyt donośne — stanowi tylko nic niemówiący i niezrozumiały szelest. Kieruje się on z zasady nie tem, co słyszał lub wie o kimś (zwykle nic nie słyszał i nic nie wie), lecz tem, co widzi na wystawie. Bardziej interesuje go ogólny charakter, zespół, całokształt wystawy, aniżeli to lub owo nazwisko, czy też sama ilość nazwisk na wystawie reprezentowanych.

Dlatego częste dobijanie się różnych nawet miernot artystycznych o udział w zagranicznych wystawach, gwałtowne protesty w prasie, z powodu pominięcia tego lub owego popularnego na jakiemś podwórku nazwiska, czy też z powodu pominięcia reprezentantów jakiegoś miasta (kryterjum „geograficzne“ — a jednak i tak bywało!) — nabiera w perspektywie imprezy zagranicznej dziwnie komicznego, doprawdy rozbrajająco śmiesznego charakteru.

Często też okazuje się, że na terenie zagranicznym dzieła niektórych naszych artystów, których snobizm i panująca chwilowo moda każe pomijać lekceważącem milczeniem czy wzruszeniem ramion — nabierają specyficznie dodatniej wartości pod względem i artystycznym i propagandowym. Wszystko to dowodzi, że głosy prasy obcej warto bliżej poznać i że warto je poddać głębszej refleksji.

Dlatego też cytujemy poniżej w dosłownym przekładzie (S. Kułakowskiego) te głosy prasy sowieckiej o naszej wystawie w Moskwie, któremi na czasie rozporządzamy.

Mieczysław Treter

Literaturnaja Gazeta (Moskwa, 17.XI. 1933, Nr. 87). Tydzień polskiej sztuki w Moskwie (wyjątek):

W ośmiu salach dolnego piętra galerji Tretjakowskiej została umieszczona wystawa współczesnej sztuki polskiej, zorganizowana przez warszawskie Towarzystwo Szerzenia polskiej sztuki zagranicą i przez nasz WOKS.

Wszystkie eksponaty są nacechowane wysoką kulturą i zawodowem mistrzostwem.

Na nas, sowieckich widzów, przyzwyczajonych do skrajnych przeciwieństw badań twórczych, wystawa ta wywiera, bardzo możliwie, wrażenie pewnej monotonji, ale właśnie na jednostajnym charakterze prac artystów polskich, na ich pewności, polega swoistość współczesnego malarstwa polskiego.

Osobną salę zajmują prace wybitniejszego rzeźbiarza polskiego Ksawerego Dunikowskiego. Jego prace („Głowy wawelskie“, „Postać kobiety“, „Macierzyństwo“) zwracają na siebie powszechną uwagę.

Dział rzeźbiarstwa został reprezentowany na wystawie najobficiej. Realistyczne portrety H. Kuny, prace wybitnego mistrza E. Wittiga, portrety — bronzy Konstantego Laszczki i in.

Wspaniałe prace ze względu na technikę wystawili z najstarszych malarzy polskich: O. Boznańska i L. Wyczółkowski. Impresjonistyczne portrety i akwarele Wyczółkowskiego należą, według oceny naszych krytyków, do najlepszych, wzorowych prac polskiego dawnego malarstwa.

Młode pokolenie polskich artystów zostało reprezentowane przez ciekawe prace W. Jarockiego, S. Borysowskiego, E. Seidenbeutla, E. Arcta i in.

Na wystawie zostały reprezentowane wszystkie czołowe ugrupowania polskiej sztuki plastycznej Wystawiono prace członków towarzystwa „Sztuka“, „Warszawskiej Szkoły“, „Rytu“, „Bractwa Św. Łukasza“ i „Wileńskiego stowarzyszenia malarzy“.

Przedstawiciele polskiej muzyki i sztuki plastycznej zareprezentowali w Moskwie wysokie mistrzostwo techniczne.

Sowietskoje Iskusstwo (14. XI. 1933, Nr. 52-159). Współczesna sztuka polska. — Po salach wystawy:

Wystawa współczesnej sztuki polskiej, która została otwarta w Moskwie, w Państwowej galerji Tretjakowskiej 12 listopada 1933 roku, jest jednym z pierwszych rezultatów sowiecko-polskiego zbliżenia kulturalnego. Zorganizowanie wystawy w salach Państwowej galerji Tretjakowskiej — centralnym skarbcu sztuki Z.S.R.R. — podkreśla jej znaczenie.

Wystawa odegra bez wątpienia dodatnią rolę w zbliżeniu na polu sztuki oraz utrwali węzły pomiędzy sztuką sowiecką a polską, których początkiem była wystawa grafików sowieckich w Warszawie.

W pierwszej sali zostały wystawione akwarele i autolitografje najstarszego artysty i zasłużonego akademika Wyczółkowskiego. Prace, wykonane z wyjątkowem mistrzostwem, utrwalają najlepsze tradycje malarstwa akwareli. Jednocześnie zostały tu zademonstrowane prace wybitniejszych rzeźbiarzy polskich: Kuny i znanego u nas Wittiga. W dziełach Kuny odczuwa się ewolucja, którą przeszedł autor od archaizowanej klasyczności („Tors marmurowy“) do realizmu ekspresyjnego („Portret Witkowskiego“).

W następnej sali zawieramy znajomość z artystami-modernistami, którzy idą w ślady formalistycznych kierunków najnowszej sztuki Francji i Włoch — członkami towarzystwa „Praesens“ i zbliżonymi do niego malarzami: Malickim, Mackiewiczem, Niesiołowskim i Witkowskim.

Przedstawiciele stowarzyszenia „Warszawska Szkoła“, jednego z najmłodszych kierunków malarstwa, zajmują trzecią salę wystawy. W twórczości malarzy tego stowarzyszenia — braci Seidenbeutel — w sposób ciekawy kojarzą się tendencje ekspresjonizmu

i cézannizmu („Julka", „Okno"). Znajdujące się tu obok krajobrazy Malczewskiego pociągają swym silnym kolorytem; przypominają one do pewnego stopnia krajobrazy Marquet'a.

Najstarsi malarze—Boznańska i Pankiewicz—przedstawiciele „plein-air'yzmu" i wczesnego impresjonizmu są wystawieni w czwartej sali.

Piątą i szóstą salę wystawy zajmują artyści Krakowskiego stowarzyszenia „Sztuka", założonego w r. 1897.

W tem stowarzyszeniu artystów realistycznego kierunku spotykamy zarówno konsekwentnych impresjonistów, jak malarzy, którzy kojarzą impresjonizm i formalne ujęcie cézannizmu.

W dziełach Jarockiego, Pautscha, Dadleza, Sichulskiego, Czajkowskiego, Borysowskiego i innych są obrazowo-realistycznie odzwierciadlone: życie polskiego ludu, natura i życie codzienne.

Co do artyzmu należy przedewszystkiem wskazać dzieła prof. Jarockiego („Słońce zimowe w Karpatach", „Cieśla"), Dadleza („Praczki") i Borysowskiego („Most", „Zmierzch").

Wśród tych dzieł umieszczono rzeźby Laszczki, którego najciekawszemi pracami są impresjonistyczne portrety.

Dzieła rzeźbiarza Ksawerego Dunikowskiego (członka stowarzyszenia „Sztuka") zajmują salę siódmą w całości. Twórczość tego mistrza wyróżnia się nadzwyczajną różnorodnością i artyzmem. Wśród jego utworów osobne miejsce zajmują głowy wawelskie, zrobione dla restaurowanego zamku na Wawelu w Krakowie. Szereg jego prac jest nacechowany wybitną, swoistą ekspresją („Portret mężczyzny" i in.).

Ósmą salę zajmują malarze warszawskiego stowarzyszenia „Rytm" i stowarzyszenia malarzy wileńskich.

Tu natrafiamy na tendencje do stylizatorstwa, typowe dla całej Europy po wojnie światowej — objaw reakcji przeciw kierunkom ekspresjonistycznym i postekspresjonistycznym.

Należy wskazać tu malarzy: Skoczylasa z jego żywemi akwarelami („Zbiór kartofli"), Borowskiego („Wiosna", „Miejski krajobraz"), w którego dziełach daje się zauważyć swoiste ujęcie motywów, przypominających Maurice'a Denis, pozatem — Slendzińskiego („Motyle"), na którego dziełach najwyraźniej odbiły się tendencje neoklasycyzmu.

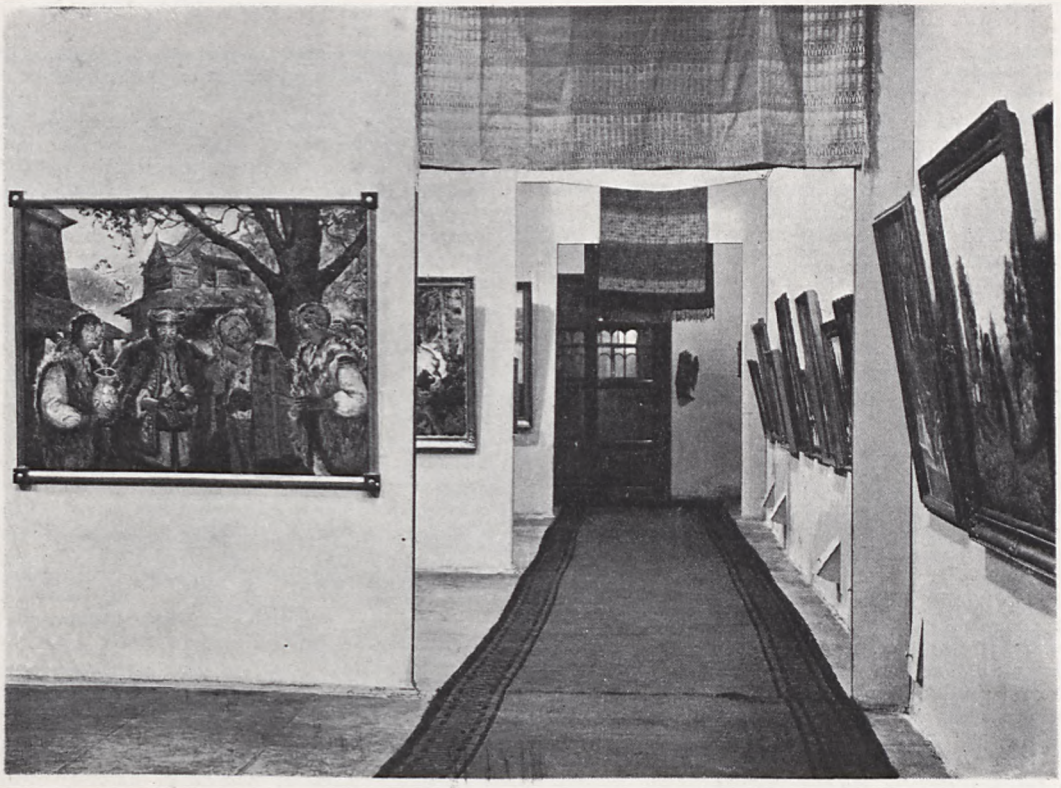
Dla sowieckich artystów — w pierwszym rzędzie — wystawa współczesnej sztuki polskiej jest nadzwyczaj interesującą. Zapoznanie się z nią wzbogaca ich wielu ciekawemi i cennemi obserwacjami; wystawa jeszcze więcej wzmocni kulturalne węzły pomiędzy artystami sowieckimi a polskimi.

A. Zamoszkin, R. Kaufman

Sowietskoje Iskusstwo (tamże). — Współczesna sztuka Polska. — Najlepsze płótna:

Rozlokowana w salach galerji Tretjakowskiej wystawa polskiej sztuki wykazała wyraźny wpływ na malarstwo polskie francuskiego impresjonizmu, germańskiego ekspresjonizmu, obok wpływu klasyków sowieckiej szkoły (Kardowskiego i jego uczniów). Centralny lejtmotyw kompozycyjny dzieł Slendzińskiego ujawnia ślady wyraźnego wpływu A. Jakowlewa (ucznia Kardowskiego).

Znaczna ilość wystawionych obrazów wyróżnia się wysoką kulturą artystyczną. Te obrazy ujawniają dobrą szkołę rysunku — mistrzów polskich.



Wystawa Współczesnej Sztuki polskiej w Moskwie 1933 r.

Wystawa ugruntowała ostatnie wrażenie, które wyniosłem z wizyt po pracowniach Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych, kierowanej przez artystę Pruszkowskiego. Akademja ta jest prawdziwem centrum polskiego życia artystycznego; ona mogłaby stać się wzorową wyższą szkołą malarstwa, gdyby nie ciasny jej lokal.

Silne wrażenie wywiera „Syn marnotrawny" Jarockiego. Jest to monumentalne dzieło, wykazujące w malarzu skłonność do szerokiego ujęcia tematu, subtelne uczucie kolorytu, umiejętność w rozstrzygnieniu kolorystycznej i ogólnej kompozycji. Jego „Cieśla" jest przyjemny radością życia w ujęciu tematu.

Wiedząc, jak Jarocki z zamiłowaniem ustosunkowuje się do polskiej twórczości ludowej (w Zakopanem posiada on wspaniały zbiór rzeźb i okazów twórczości artystów chałupniczych), biorąc pod uwagę, do jakiego stopnia jest on związany z chłopstwem tatrzańskiem, — oczekuję od niego obrazów z życia włościaństwa polskiego.

Obraz Malczewskiego „Skład butelek" jest na wystawie jednym z najlepszych obrazów dzięki swej fakturze malarskiej. Jest to jedyny na całą wystawę obraz na temat industrjalny. Każde dzieło Malczewskiego ma poważne zadanie w oddaniu materjału, opracowaniu formy przez kolor, budowie kompozycyjnej, przyczem malarz przezwycięża trudności.

„Handlarka rybami" Pautscha ma cechy kultury malarskiej francuskiego kierunku Cezanne'a.

Dobre są krajobrazy zimowe Borysowskiego przez ostre poczucie polskiej natury.

Pewna monumentalność w oddaniu krajobrazu przez Borysowskiego pochodzi od nauczyciela jego Jarockiego.

Dzięki temu oraz dobrze zrozumianemu i oddanemu kolorytowi obrazy Borysowskiego są bardzo interesujące.

Sichulski rozwija tradycje polskiego kierunku narodowego, zapoczątkowanego ongi przez Axentowicza. Swoiste opracowanie narodowych tematów stworzyło z kolekcji dzieł Sichulskiego jedną z najciekawszych na wystawie.

Slendziński znajduje się pod wyraźnym wpływem neoklasyków. Obrazy jego są miłe, cieszą oko widza, jako zbudowane według wszystkich wskazówek kompozycji klasycznej, akademicki rysunek ich jest wspaniały. Nie zupełnie przyjemne wrażenie wywiera reljef naturalistyczny na portrecie siedzącej kobiety. Jeden z najtrudniejszych i wymyślnych środków technicznych malarza — oddanie na płótnie reljefu rzeźby — nie dało jakichkolwiekbądź znacznych wyników. Odczuwa się pewna cecha iluzjonizmu w zrozumieniu natury przez malarza. Portrety Slendzińskiego znacznie by wygrały, gdyby rozstrzygnięcie problemu reljefu rzeźby zostało wprowadzone jako warunkowe.

Niesiołowski jest najwięcej typowym i wybitnym malarzem ugrupowania modernistów. Jego tematami są, zdawało by się, prawie że szablonowe „nature morte", które weszły do tradycji wszystkich krajów. Jednakże w „nature morte" Niesiołowskiego odczuwa się indywidualna maniera tego malarza. Jego płótna zadziwiają widza swą siłą kolorytu.

Rzeźbiarz Dunikowski jest jednym z mistrzów, powołanych do współpracy przy odrestaurowaniu zamku na Wawelu. Widziałem jego nadzwyczajne rzeźby na rzeźbionym suficie, gdzie one mają swój prawdziwy wyraz w naturalnych warunkach światła. Na wystawie te warunki były, niestety, nie bardzo sprzyjające dla ujawnienia wszystkich dodatnich stron tych rzeźb. Na suficie wawelskim nie można ich odróżnić od rzeźb dawnych czasów, ponieważ tworzą one z temi ostatniemi jedną całość; tu są one postawione na wystawowem podniesieniu. Ciekawe są też kobiece portrety — rzeźby tegoż mistrza; są one nasycone wielką emocjonalnością. Dunikowski bez wątpienia jest jednym z najtęższych artystów Polski.

Doskonałe są też rzeźby Kuny i Wittiga — autora pomnika lotników w Warszawie. Chcę też wyróżnić jedną jedyną pracę, którą eksponował na wystawie bardzo utalentowany młody rzeźbiarz Karny. Nieomylny w stosunku do realistycznej ścisłości, rzeźbiarz ten w „Głowie Piłsudskiego" osiągnął wysoki stopień charakterystycznej syntezy. Szkoda, że on tak skąpo jest reprezentowany na wystawie. Warto było by pokazać Moskwie jego „Dziewczynę sportsmenkę", wystawioną nie bardzo dawno na wystawie uczniów Pruszkowskiego i i. Plastyczne, subtelne formy, lekkie ruchy postaci, zupełnie prawdziwa, klasyczna linja tej rzeźby mogły by stworzyć ciekawy kontrast z podkreśloną powagą pracy, tu wystawionej.

Najwybitniejszemi na wystawie są prace 80-letniego mistrza Leona Wyczółkowskiego. Jaskrawe prace jego zdumiewają młodością, temperamentem, różnorodnemi środkami technicznemi.

A. J. Krawczenko

Izwiestja (Nr. 302 (5233), 14. XII. 1933).

Wystawa współczesnej sztuki polskiej. — K. Juon, zasłużony działacz na polu sztuki:

Wystawa współczesnego polskiego malarstwa i rzeźbiarstwa w galerji Tretjakowskiej jest poważnym wydarzeniem w naszem życiu artystycznem, ponieważ z nową polską sztuką nasze społeczeństwo zapoznało się po raz pierwszy.

Na wystawie eksponowano koło 200 dzieł malarstwa i rzeźbiarstwa, pozatem dużo ozdobnych tkanin, dywanów (kilimów) i makat z pracowni warszawskiego artystycznego zjednoczenia „ŁAD.".

Prawie wszyscy malarze, którzy biorą udział w wystawie, należą do rozmaitych ugrupowań artystycznych. Ugrupowania te odróżniają się jedno od drugiego ściśle formalnemi cechami: powstawały one czasem na podstawie solidarności z tym lub owym kierunkiem, naprzykład, z francuskim impresjonizmem lub włoskim neoklasycyzmem albo z germańskim ekspresjonizmem; czasem zaś powodem ku temu były dążenia ku przeciwległym, sprzecznym metodom artystycznego wyrazu, dążenia ku prostym (surowym) linjom i rytmicznym konstrukcjom, jako dziedzictwo głównie starych kierunków. Najobszerniejszem i najpotężniejszem ugrupowaniem jest ugrupowanie „Sztuka", którego dzieła mają na wystawie liczebną przewagę. Stowarzyszenie to istnieje od roku 1897. Impresjonizm i pochodzące od niego kierunki w malarstwie są łączącym cementem, który zfermentował wszystkich uczestników tego stowarzyszenia.

Pierwszym znakomitym mistrzem tego ugrupowania i najstarszym jego członkiem jest Leon Wyczółkowski. Prace jego — głównie widoki starych polskich miast i krajobrazów — są nacechowane doskonałością techniki oraz młodzieńczą świeżością ujęcia, głębokiem zrozumieniem stylu, kolorytu, nawet samego powietrza jego kraju. Swoistemi cechami jego mistrzostwa są prostota i najwyższa wyrazistość.

Do najwybitniejszych malarzy towarzystwa „Sztuka", reprezentowanych na wystawie, należą: prof. Jarocki (komisarz wystawy), Sichulski, Weiss, Filipkiewicz, Pautsch, Boznańska, Dadlez i Kamocki.

Dzieła Jarockiego są wysokiemi wzorami świeżego soczystego malarstwa. Treść — polskie typy wśród barwnej malowniczej natury. Zamiłowanie do formy i barwności polskiej twórczości ludowej ratuje Jarockiego przed skrajnym indywidualizmem, cechującym większość współczesnych malarzy Zachodu.

Pyszny, zdrowy talent malarski i potężna technika Jarockiego są podstawami do uznania go za pierwszorzędnego mistrza.

Wybitnym, ciekawym malarzem, związanym z najlepszemi tradycjami dawnego malarstwa polskiego, jest Sichulski. Impresjonista z natury swej techniki malarskiej, Sichulski jest skłonny do stylizacji, niezbędnej ze względu na tematy: obrzędy ludowe, kiermasze, bajki.

Dzieła Weissa, Boznańskiej, Kamockiego i Pautscha zawierają różnorodne cechy techniki i kultury impresjonizmu. Wszyscy ci malarze wykazują doskonałe mistrzostwo, każdy z nich ma swój „świat" zewnętrznych objektów i odpowiadających im dążeń technicznych. Weissa pociąga kolorystyczne ujęcie gry światła na powierzchni nagiego ciała, Boznańską — portret w pokoju, w stylu techniki malarskiej Carrière'a, Pautscha — również portret i typy ludowe, lecz w subtelnej, wielobarwnej grze kolorytu („Kobziarz", „Handlarka rybami").

Malarstwo Dadleza jest więcej linearne ze skłonnością ku płaszczyznom, nawiązującą do mistrzów przeszłości („Praczki"). Typowym objawem twórczości Czajkowskiego jest dążenie do porzucenia podstaw impresjonizmu („Kościół w górach", „Miasteczko").

Filipkiewicz w swym dużym obrazie „Tatry" trafnie wywiązuje się ze swego zadania — przedstawia bowiem szerokie przestrzenie górskie.

Inne większe ugrupowanie — „Bractwo Św. Łukasza" — ma za podstawę dawne malarstwo holenderskie.

Jednakże każdy z członków tego ugrupowania wykorzystał tę podstawę indywidualnie. Za typowego przedstawiciela jednej części ugrupowania należy uważać Gotarda, który po mistrzowsku naśladuje holenderczyków, lecz jedynie zewnętrznie. Do przedstawicieli zaś innej grupy „Szkoły Warszawskiej", należą bracia Seidenbeutel, skłonni nawet do niemieckiego ekspresjonizmu na podstawie typowych cech staro-holenderskiej szkoły.

Zjednoczenie „Towarzystwo Wileńskich Malarzy" ma na celu odrodzenie tradycyj włoskiego malarstwa klasycznego.

Dzieła ich są więcej wykończone zewnętrznie. Bardzo często porywa ich romantyczny patos. Koloryt ich obrazów jest jasny i jaskrawy albo też posępny i ciemny, w zależności od tematów.

Za najwybitniejszych i typowych wyrazicieli tych tendencyj należy uważać Slendzińskiego („Motyle", „Pani z parasolem") i romantyka Jamontta („Krajobraz romantyczny", „Stara wierzba").

„Bractwo św. Łukasza" i ugrupowanie „Rytm" mają na celu, w gruncie rzeczy, jedno i to samo: budowę stałych, wytrwałych form, zakończonej kompozycji linearnej rytmiki. Ten cel powstał jako przeciwieństwo nadmiernej niewyrazistości w technice, wynikłej z nadużyć techniką impresjonizmu. Najwięcej utalentowanymi malarzami tych ugrupowań są: prof. Pruszkowski, kierownik Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych, Stryjeńska, autorka wspaniałych kompozycyj na tematy polskich legend i bajek, Borowski, malarz przypominający swoją metodą nieco Maurice'a Denis, Skoczylas, autor soczystych akwareli (placów i ulic), Michalak, autor bardzo malowniczego portretu kobiety, Cybis i inni.

Pozatem na wystawie eksponowano prace nielicznego ugrupowania modernistów („Praesens") i innych artystów, należących do tego kierunku.

Dział rzeźbiarstwa reprezentuje na wystawie wszystkiego pięciu artystów: Dunikowski, Karny,

Wystawa Współczesnej Sztuki polskiej w Moskwie 1933 r.

Kuna, Laszczka, Wittig; prace ich jednakże wyróżniają się wybitnem i różnorodnem mistrzostwem.

Największe wrażenie ze wszystkich eksponatów wywierają rzeźby Dunikowskiego. Jest to natchniony mistrz najszczerszego djapazonu, o zupełnie niespodzianych możliwościach twórczych. Jego „Głowy Wawelskie" (cykl prac restauracyjnych dla zamku w Krakowie), jego charakterystyczne postacie kobiece, pełne wyrazu psychologicznego i stylistycznie bogate, jego portrety aktorów dramatycznych, przepojone prawdziwym dramatyzmem, nareszcie — Dante, głowa rzymianina i wszystkie inne dzieła wyraźnie świadczą o jego wyjątkowo wielostronnym talencie twórczym.

Dzięki szczęśliwemu połączeniu głęboko ujętych tematów z odpowiedniem mistrzostwem, dzieła Dunikowskiego wywierają niezapomniane wrażenie.

Portrety i postacie w rzeźbach K. Laszczki i H. Kuny wyróżniają się wybitnem mistrzostwem i wyrazistością charakterów; portret artysty Witkowskiego dłuta H. Kuny wyróżnia się siłą ekspresji.

Rzeźbiarz Wittig włada mistrzowską świadomością swej sztuki; jest to artysta bogaty tematami, zbliżony duchowo do francuskiego rzeźbiarza Maiol'a, skłonny do monumentalnego ujęcia formy („Ewa").

Młody rzeźbiarz Karny wystawił tylko jedną swą pracę — „Głowa Piłsudskiego" — dając wyraz swej umiejętności co do „syntezy charakterystyki" — umiejętności niezbędnej w portretowej rzeźbie monumentalnej.

Dzięki wyjątkowo wartościowej selekcji dział rzeźby wywiera silne wrażenie.

Doskonałym dodatkiem do wystawionych dzieł sztuki jest obfita ilość dostarczonej na wystawę literatury o sztuce, czasopism i monografij. Wszystkie wydawnictwa, przedewszystkiem książki monograficzne, doskonale uzupełniają wszystko, co było do obejrzenia w oryginałach. Ze strony doskonałości technicznej samego druku wydania te są wogóle wzorowe.

K. Juon

Komsomolskaja Prawda (14. XI. 1933). — Wystawa Współczesnej sztuki polskiej:

„Gazeta Polska" w artykule na temat 15-lecia odbudowy Państwa Polskiego stwierdza, że w przeciwieństwie do mieńszewików i polskich socjal-demokratów bolszewicy byli jedyną partją, która konsekwentnie wysuwała samookreślenia narodów i prawo ich na niepodległość. Jest to, rozumie się, zgodne z rzeczywistością. Polityka narodowościowa partji Lenina pokazała całemu światu, jak wielką uwagę zwracają bolszewicy na rozwój i odrodzenie kulturalne każdego narodu. Nasz kraj w ciągu ostatnich lat miał przed sobą zdumiewające przykłady narodowego powstania i rozkwitu wielu narodowości, zamieszkujących nasz Związek. Z tem większem zainteresowaniem i uwagą musimy ustosunkować się do sztuki nadzwyczaj utalentowanego narodu polskiego, mającego bogatą i skomplikowaną przeszłość, narodu, który doznał największych klęsk i zwycięstw w walce za narodową niepodległość i narodową kulturę.

Utrwalenie przyjaznych stosunków pomiędzy krajem Sowietów a Republiką Polską nadaje charakter znamiennego wydarzenia wystawie współczesnej sztuki polskiej w salach galerji Tretjakowskiej.

Wystawa ta została zorganizowana przez Warszawskie Stowarzyszenie szerzenia sztuki polskiej zagranicą i przez nasze Wszechzwiązkowe Towarzystwo łączności kulturalnej z zagranicą.

Olbrzymie kulturalno-polityczne znaczenie tej wystawy jest niewątpliwie zrozumiałe. Oglądamy wystawione płótna i dzieła rzeźbiarstwa, pragnąc przyjrzeć się w nich obliczu współczesnej Polski, zrozumieć czem ona żyje, co ją wzrusza, w jaką stronę ona rośnie. Rozumie się, wystawa nie odzwierciadla z należytą obfitością wszystkich kierunków i tendencyj współczesnej polskiej sztuki plastycznej. Tem nie mniej wystawa daje wystarczający materjał, aby sądzić o najwięcej charakterystycznych i dominujących objawach sztuki polskiej.

Z płócien patrzy na nas oblicze Polski współczesnej. Widzimy polskie miasteczka, uliczki i zaułki polskich miast, krajobrazy Polesia, Tatry, Karpaty, stary Wawel, brzegi Wisły, Kraków. Widzimy portrety malarzy polskich, wizerunki polskich robotników. Tematy dzieł eksponowanych dają zewnętrzne oblicze Polski, jej krajobraz, jej naturę oraz charakter jej wiejskiego, miastowego krajobrazu. O cierpieniach, o walce ludzi dowiadujemy się nie z tematów wystawionych dzieł, lecz ze stylu i maniery twórczej.

Na wystawie impresjoniści zostali reprezentowani najobficiej.

Z wyjątkową obfitością i barwnością wystawiono czołowych przedstawicieli i wodzów najstarszego i najwięcej wpływowego towarzystwa „Sztuka". Część impresjonistów ulega skrajnej subjektywności i wyraża nie życie i naturę (objektywną rzeczywistość), lecz swoje przeżycia duchowe. Takie to są krajobrazy dekoracyjne Rafała Malczewskiego.

Inna część impresjonistów łączy ten skrajny subjektywizm z abstrakcyjną syntezą symbolizmu. Rzeźbiarz Ksawery Dunikowski zajmuje swemi pracami centralne miejsce na wystawie. Jego sala jest salą współczesnego stylizowanego gotyku. Wyczerpane twarze jego postaci dekoracyjnych i rzeźb portretowych są przepojone ofiarną męką. W tych postaciach znalazły wyraz głęboka rozpacz i chorobliwy smutek.

Mistyczny psychologizm decadence'u, który znalazł wyraz w tych utworach, najwięcej jest obcy światopoglądem ludziom naszego kraju, budującym z radością i z odwagą socjalistyczne społeczeństwo. „Macierzyństwo" jest najwięcej charakterystyczną postacią Dunikowskiego, przepojoną poczuciem tragicznego upokorzenia i smutku bez końca (położenia bez wyjścia).

Trzecia znowu część impresjonistów, usiłując opierać się o rzeczywistość i jej prawdziwe odzwierciadlenie, wyraża skłonność do realistycznego stylu. Do tego najwięcej interesującego dla nas grona artystów polskich należą niektórzy czołowi przedstawiciele „Sztuki" oraz młodsi artyści innych kierunków. Przedewszystkiem należy tu wymienić dzieła Władysława Jarockiego, szczególnie — świeży i silny portret kobiety na nartach. Do tego kierunku, który wyraża skłonność do realistycznego, świeżego odzwierciadlenia rzeczywistości, należą wspaniałe krajobrazy Stanisława Borysowskiego, bardzo głębokie, przepojone powietrzem i siłą.

Obok Jarockiego i Borysowskiego stoi Efraim Seidenbeutel, którego świeże o głębokiem ujęciu prace są, być może, najwięcej wartościowemi dziełami młodego malarstwa polskiego. Jego krajobraz (149) wydaje się nam najwięcej żywym i bezpośrednim ze wszystkich krajobrazów wystawy. Ciekawe są też „Parowozy" E. Arcta w tej samej realistycznej płaszczyźnie.

Artyści, znajdujący się pod romańskim wpływem — neoklasycyzmu i włoskiego faszyzmu (T. Niesiołowski, L. Slendziński i in.) — są najmniej oryginalni albo narodowo-niezależni. Stylizatorzy rozwiązują, po większej części, zadania martwej formy; nie są w stanie dać wyrazu narodowej swoistości kultury artystycznej swego narodu. Aby tę swoistość wyrazić, należy głęboko rozumieć i dobrze znać żywą rzeczywistość. Stylizacja jest rzeczą martwą, spustoszałą formą, która maskuje lęk artysty przed rzeczywistością albo obojętność do niej.

Bardzo są interesujący, postawieniem dużych kompozycyjnych i stylizatorskich zadań, są artyści ugrupowania „Rytm" (Borowski, Kramsztyk, Wittig). Przeszli oni przez szkołę impresjonizmu i postimpresjonizmu, wyrobili swoistą manierę plastyczną. Największym mistrzem, najwybitniejszym artystą wystawy jest Edward Wittig, rzeźbiarz, znajdujący w swoich dziełach wyraz takiego poczucia formy i materjału, takich głębin idei, jakie rzadko się trafiają wśród współczesnych artystów indywidualistycznej kultury.

Portret kobiety (marmur) p. W. G. kojarzy głębokie ujęcie psychologiczne z monumentalnością obrazu. Portret G. Narutowicza (bronz) jest najwięcej wybitny swoją głębokością, z pośród dzieł eksponowanych. „Ewa" (bronz) jest wzorem głębokiego ujęcia formy i monumentalnego stylu w rzeźbiarstwie.

Naogół rzeźbiarstwo jest przedstawione na wystawie najdobitniej. Obok Ksawerego Dunikowskiego (który, pomimo pesymizmu bez wyjścia jego światopoglądu, jest najwybitniejszym mistrzem współczesnej Polski) oraz Edwarda Wittiga należy wymienić trzeciego wybitniejszego rzeźbiarza polskiego— Konstantego Laszczkę, którego ostre w charakterze portrety są ozdobą wystawy (w szczególności portret p. Ż. — bronz).

Wystawa daje pojęcie ogólnego charakteru polskiej sztuki po wojnie światowej w dziedzinie malarstwa i rzeźby. Wystawa wskazuje nam drogi polskiej inteligencji artystycznej. Ona rozszerza naszą wiedzę o polskiej kulturze narodowej. Ona sprzyja współpracy kulturalnej między narodami i utrwala sprawę pokoju. *Paweł Nowickij*

Wieczerniaja Moskwa (13. XI. 1933). — Sztuka Polski współczesnej. — Na wystawie w galerji Tretjakowskiej.

Osiem sal wystawy współczesnej sztuki polskiej demonstruje jednolite mistrzostwo dzieł artystów kulturalnych i fachowo wyszkolonych.

Dla nas, widzów kraju Sowietów, przyzwyczajonych do zaciekłych walk o sztukę, do skrajnych kontrastów i przeciwieństw różnych stylów twórczych w ścianach naszych wystaw, wydaje się nieco niespodzianym pokaz zrównoważonego mistrzostwa, malarstwo, pozbawione ostrych sprzeciwów i wyraźnych linij odosobnienia twórczego.

Jednakże nie powinno to stawać na przeszkodzie do zapoznania się z inną kulturą malarską, nie powinno przeszkadzać współpracy twórczej pomiędzy artystami sąsiadujących krajów, które utrwalają swoje kulturalne i artystyczne stosunki.

Przejdziemy się po wystawie. Zrozumiemy wtedy, że właśnie w tym jednostajnym charakterze wystawy, w tej pewności, z którą artyści polscy wchłaniają i przerabiają tradycje różnych zachodnich kierunków malarstwa, kryje się swoistość polskiej sztuki oraz jeden z warunków jej twórczej niezależności.

Dla nowej Polski dalszy ciąg niektórych tradycyj artystycznych był niemożliwym.

Symbolizm ekstatyczny Wyspiańskiego i Malczewskiego był pesymistyczną sztuką szlacheckiego decadence'u, która nie znalazła jakiegokolwiekbądź znacznego oddźwięku w Polsce po wojnie światowej, gdy Polska ugruntowała swoją niezależność narodową i zdecydowanie wystąpiła na drogę rozwoju burżuazyjnego.

Artyści polscy nie mogli zadowolić się prostem powtórzeniem lekcyj, które brali dawniej w pracowniach i akademjach Paryża i Monachjum, Krakowa i Petersburga. Oni nie mogli ograniczyć samych siebie zwyczajnem reprodukowaniem średniego stylu zachodniego malarstwa na gruncie polskim.

Proces przerobienia tych wpływów w sposób nadzwyczaj charakterystyczny odzwierciedlił się na wystawie.

* * *

Całą salę na wystawie zajmuje największy rzeźbiarz polski Ksawery Dunikowski. Jego „Głowy wawelskie" i „Postać kobiety" są to utalentowane, do pewnego stopnia stylizowane, dekoracyjne prace, powtarzające motywy polskiego gotyku i baroka.

Jego „Macierzyństwo" kojarzy wpływ wzorów gotyckich i naturalistyczne ujęcie formy.

„Tchnienie" („Oduchotworenije") wykazuje tendencje ekspresjonistyczne, wspaniała „Głowa Rzymianina" — neoklasyczne, zaś portret (bronz) aktora Solskiego jest objawem powrotu do realistycznego ujęcia formy, przepojonego ekspresją psychologiczną.

Taka różnorodność dążeń twórczych jest charakterystyczną i dla innych mistrzów najstarszego polskiego ugrupowania artystycznego „Sztuka".

Stylizacja dekoracyjna, impresjonizm, wpływ Cézanne'a idą jedno za drugiem, czasami występują w połączeniu, w dziełach W. Jarockiego, F. Pautscha, K. Sichulskiego, Filipkiewicza i in.

Wspaniałe ze względu na technikę prace wystawiło dwóch najstarszych malarzy towarzystwa „Sztuka", O. Boznańska i L. Wyczółkowski, których talenty sformowały się nadługo przed wojną.

Impresjonistyczne portrety Boznańskiej oraz subtelne akwarele i autolitografje Wyczółkowskiego należy uważać za najlepsze okazy dawnej sztuki polskiej.

Obok nich wysuwa się W. Jarocki, jako wybitna postać we współczesnej sztuce polskiej. Jest to jedyny artysta na wystawie, który konsekwentnie zwraca się do tematów z życia ludu, zna i lubi polskie włościaństwo, które przedstawia.

Interesujące są obrazy malarzy ugrupowania „Szkoła Warszawska" — E. Arcta, braci Seidenbeutel oraz S. Borysowskiego, które należą do najlepszych okazów nowej (młodej) sztuki polskiej.

Z wielu względów można zrównać malarzy trzech wybitnych polskich organizacyj artystycznych — „Rytm", „Bractwo św. Łukasza" i „Wileńskie Towarzystwo Artystów". Dążenia do napięcia ekspresji, romantyzm, dekoracyjność, subtelne odcienie kolorystyczne są charakterystyczne dla wybitniejszych mistrzów dwóch pierwszych ugrupowań. Wydaje mi się konieczne wskazać tu akwarele W. Skoczylasa i Z. Stryjeńskiej oraz „Portret" A. Michalaka, przepojone kolorytem.

„Wileńskie Towarzystwo Artystów" zjednoczyło artystów-neoklasyków: B. Jamontta, M. Roubę, L. Slendzińskiego. To właśnie ugrupowanie Wileńskich mistrzów najwięcej jest związane z dawnemi tradycjami polskiego symbolizmu w malarstwie, oraz dekoracyjnej romantyki passeistycznej, które zostały zaniechane przez wszystkich prawie innych artystów, reprezentowanych na wystawie.

Najciekawsze są rzeźbiarskie prace polskich mistrzów, z którymi artyści sowieccy zapoznali się po raz pierwszy. Obok K. Dunikowskiego wystawiają tu swe dzieła: H. Kuna, autor wyrazistego realistycznego portretu artysty R. Witkowskiego, K. Laszczka, E. Wittig oraz A. Karny. Każdy z nich jest samodzielnym i dojrzałym mistrzem, władającym formą plastyczną z pewnością siebie.

A. Basseches

Sowietskoje Iskusstwo (Nr. 52 (159), 14. XI. 1933). — Współczesna sztuka polska. — Artyści o artystach. — Kilka wrażeń z wystawy polskiej.

Zapoznanie się ze sztuką polską jest niewątpliwie rzeczą ogromnie interesującą dla całego społeczeństwa artystycznego Z.S.R.R. Górująca dotychczas sztuka francuska zasłaniała nam niestety twórczość innych narodów. Pomimo sąsiedztwa z Polską wiedzieliśmy bardzo mało o jej malarstwie.

Szukałem głównie na salach wystawy swoistego, jedynego w swem rodzaju stylu, który powinien służyć za wyraz narodowych odrębnych cech sztuki każdego narodu. Polska była podzielona i ujarzmiona, teraz jest ona państwem niezależnem. Jej sztuka otrzymała możność wolniejszego rozwoju. Jakież to dało rezultaty?

Przedewszystkiem należy wskazać na wysoki poziom kultury malarskiej wystawy oraz na takich wybitnych artystów, jak Jarocki, Sichulski, Pautsch. Oni potrafili wchłonąć różnorodność możliwości malarskich francuskich kierunków artystycznych i połączyć je z polską tradycją narodową.

Polska przemysłowa została zademonstrowana na jednem jedynem płótnie utalentowanego artysty Malczewskiego, przedstawiającem hutę szklaną. Polska włościańska jest zademonstrowana znacznie obficiej, lecz zadania tego pokazu typów społecznych (socjalnych) czasem są podporządkowane wyłącznie malarskiemu traktowaniu tematu. W danym wypadku więcej elementów pochodzi z tradycji malarskiej Zachodniej Europy, niż ze swoistego (oryginalnego) zrozumienia tematu artystycznego.

Silne wrażenie wywiera na wystawie dział rzeźby. W osobach Wittiga, Kuny, Dunikowskiego poznaliśmy zupełnie skończonych mistrzów, którzy kojarzą w szczęśliwej harmonji swoiste cechy narodowe z wysokim artyzmem.

Grono młodych, zjednoczonych po części w stowarzyszeniu „Praesens", jest reprezentowane przez szereg bardzo ciekawych prac. Wszystkie one świadczą o sumiennych i interesujących poszukiwaniach nowej mowy w malarstwie. Należy tu wyróżnić artystę Witkowskiego, posiadającego wnikliwe poczucie koloru i linji. *K. F. Juon*

Podstawowem wrażeniem z wystawy jest wysoki poziom kultury malarskiej we wszystkich dziełach, eksponowanych przez malarzy polskich.

Jednakże zastanowił mnie, jako sowieckiego artystę, prawie kompletny brak wśród wystawionych obrazów tematów społecznych. Płótna Jarockiego i Sichulskiego bardzo są zbliżone do tematów socjalnych, lecz są nader dekoracyjne i statyczne. Jest to sztuka zanadto zrównoważona, świadcząca o patosie obserwującym, nie zaś dynamicznym.

Wpływ francuzów, poczynając od cezannistów i postimpresjonistów — kończąc na Braque'u i Derain'ie, w stosunku do malarzy polskich jest rzeczą niewątpliwą. Myślę, że tu znalazła wyraz nie tylko blizkość obydwu kultur — polskiej i francuskiej. Znaczną rolę odegrały tu zewnętrzne, nanośne warunki. Jednak poczucie równowagi wewnętrznej, całości kompozycyjnej odczuwa się w znacznej części dzieł, wystawionych przez artystów polskich. Można to powiedzieć przedewszystkiem o krajobrazach Borysowskiego.

Obrazy Slendzińskiego, robione metodą kolorowego bareljefu, są ciekawe ze strony swej formy. Możliwości tej nowej techniki nie zostały przez malarza do końca wykorzystane. Myślę, że w budownictwie współczesnem ta zasada mogła by być wykorzystana dla fresku i dałaby bardzo ciekawe wyniki. Niezależnie od poziomu artyzmu, z jakim został wykonany każdy obraz Ślendzińskiego, dzieła te zawierają jakieś poszukiwania wewnętrznej zwięzłości, wykończenia wszystkich detali, aż do ramy, której kolor i materjał są włączone do ogólnej kompozycji obrazu.

Osobno należy wskazać akwarele Wyczółkowskiego, zrobione z wysokim artyzmem.

Na tej wystawie rzeźba, zdaje mi się, jest więcej wyrazistą (uwypukloną), silniejszą, niż dział malarstwa. Świadczy to o istnieniu w Polsce plejady zupełnie wyrobionych, dojrzałych artystów-rzeźbiarzy. *A. Łabas.*

Malarze polscy w znacznej mierze wykorzystali francuskich artystów-cezannistów — Maurice'a Denis'a, Derain'a. W pracach artystów ugrupowania „św. Łukasza" odczuwa się wpływ starszych mistrzów — Flamandczyków i Hiszpanów (Moralis). Zrozumiała skłonność do mistrzów obcych nie oddaliła polskiego malarstwa od źródeł własnej twórczości ludowej.

W dziełach wielu z tych artystów daje się zauważyć wzruszająca, głęboka miłość do ornamentacji ludowej, do ubrania ludowego. Odczuwa się to przedewszystkiem w ciekawych, pociągających obrazach Jarockiego i Sichulskiego. Patrząc na te płótna (obrazy), przypomniałem sobie całą galerję włościańskiej Polski, przedstawionej w obszernej epopei „Chłopi" przez polskiego pisarza Władysława Reymonta.

Wystarczy chociażby zwrócić uwagę na samą technikę malarską krajobrazu w „Synu Marnotrawnym" Jarockiego, technikę, zbliżoną do maniery Monet'a. Temat jest prawdziwie polskim, nacechowany swoistym stylem tak w koncepcji artystycznej, jak i w jej realizacji.

W portrecie „Kobiety z pieskiem" Michalaka odczuwa się tradycję flamandzką. W portrecie „Kobiety na wybrzeżu morskiem" Kramsztyka odczuwa się oddźwięk Greuze'a.

Obfitość wpływów najlepszych, najkulturalniejszych szkół malarstwa europejskiego różnych epok bynajmniej nie wskazuje na brak oryginalności sztuki polskiej. Świadczy to odwrotnie, raczej o niezmiernej czułości artystów polskich na zaiste cenne, korzystne (owocne) wpływy zewnętrzne. *A. W. Kuprin.*

Obrazy polskich malarzy nie wywierają wrażenia prawdziwego, soczystego lakonicznego realizmu, który wiedzie najkrótszą drogą od zamiaru artystycznego ku realizacji jego. Jednakże daje się odczuć powiew jakiegoś nowego stylu romantycznego. Większa część artystów polskich przezwyciężyła w swej twórczości pozostałość romantyzmu ekstatycznego, który panował w sztuce polskiej przed wojną światową. Poszczególne ślady tego romantycznego ujęcia tematu, jeszcze dotychczas nie przeżytego ostatecznie, odczuwamy w obrazach Sichulskiego, do pewnego stopnia etnograficznych. Ciekawe są krajobrazy Borysowskiego, jednego z najwięcej utalentowanych artystów, na którego pracach w znacznej mierze odbiły się wpływy francuskiej kultury malarskiej. Stylizowane portrety Slendzińskiego są w znacznym stopniu nacechowane realizmem, poniekąd w romantycznych odcieniach.

Powtarzam: główną cechą jest tendencja (skłonność) do wyzwolenia malarzy polskich z pod zewnętrznych wpływów oraz głębokie, poważne dążenia w kierunku swoistego narodowego stylu. *A. D. Gonczarow.*

W większości obrazów malarzy polskich odczułem żywo poszukiwania w dziedzinie materjału, kompozycji, faktury. Tendencje te cechują nawet artystów starszego pokolenia, nie zaś wyłącznie młodzież. Czyżby to nie świadczyło najdobitniej o żywotności polskiej sztuki? Przecież tam, gdzie się kończą dążenia ku nowym drogom i zaczyna się spokój, utrwalenie osiągniętych zdobyczy, rozpoczyna się powolna, nieunikniona degradacja i śmierć.

Niewątpliwie, polska rzeźba jest reprezentowana na wystawie najpotężniej. Siła ekspresji rzeźb Kuny, głów wawelskich Dunikowskiego wywierają głębokie wrażenie, nie można o nich rychło zapomnieć. *M. J. Piskarew.*

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.

MICHAŁ WRUBEL — PORTRET WŁASNY (akwarela)

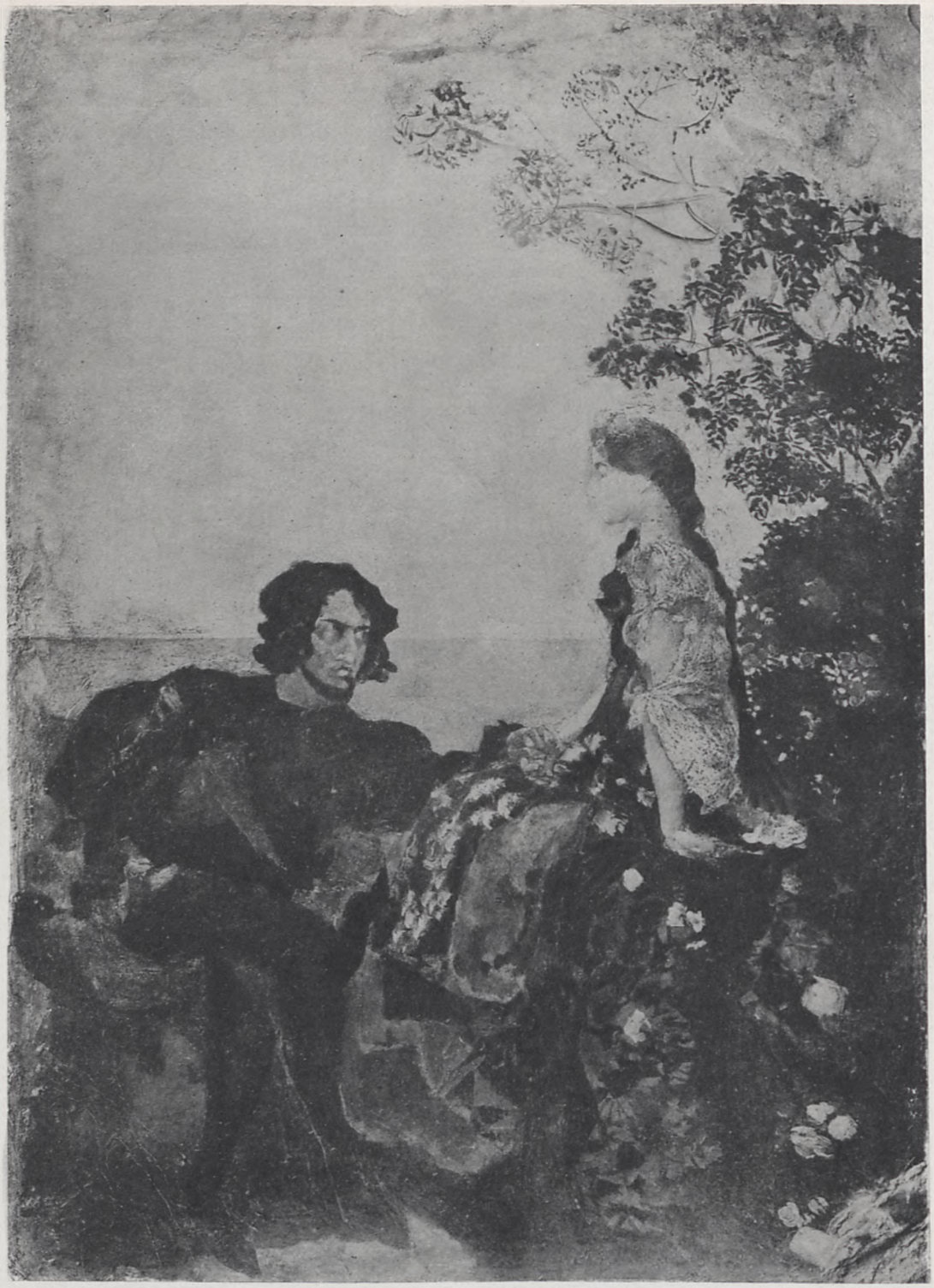
(Muzeum Sztuki rosyjskiej, Leningrad)

MICHAŁ WRUBEL

ANNA KARENINA Z SYNEM (rys. piórem)
(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL

DEMON I TAMARA (do poematu Lermontowa, akwarela, 1890)
(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)



MICHAŁ WRUBEL — HAMLET I OFELJA (ol. 1888)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL

(1856—1910)

ZBYT długo zmuszeni byliśmy interesować się Rosją jako naszym ciemiężcą, studjując wszechstronnie charakter tego narodu w kierunku napaści, których spodziewać się musieliśmy od zaborcy. Wszystkie środki obronne, których zmuszeni byliśmy się chwytać, zabierały nam zbyt dużo energji i czasu, abyśmy mogli zwrócić uwagę na strony intelektualne, na strony duchowe, bądź co bądź istniejące. Z przed naszych oczu wymknęła się wielka, choć ponura w wielu wypadkach, rosyjska literatura, a ze sztuką i nauką rosyjską prawie się nie spotykaliśmy.

I stało się, że Zachód, który jest dalej od nas, wcześniej znał Rosję literacką i artystyczną, tłumacząc, czytając i oglądając malarstwo i rzeźbę na światowych wystawach, niż my, bliscy sąsiedzi. Nie wyszło nam to na dobre, jak wogóle na dobre nie wychodzi usuwanie się od pewnych zjawisk nawet choćby nieprzyjemnych, zamiast ich badania i wglądnięcia głębiej, czem są. *Splendid isolation* zawsze drogo się opłaca.

Gdyby Francuzi w swoim czasie znali lepiej niektórych swoich sąsiadów i ich język, uniknęliby wielu przykrości i niespodzianek. My z literatury rosyskiej znaliśmy Lejkina „Nasi zagranicą", a z teatru „Rewizora" Gogola, bo tam wyśmiewano czynowników, którzy szczególniej się nam dali we znaki — to się nam na nic nie przydało.

Rosja w swoim czasie ignorowała małych „Japoszków" i gorzko za to zapłaciła. Nie doceniała kraju artystów, którzy, gdy potrzeba było, byli doskonałymi wojownikami. Kozacy dzicy, na których stawiała Rosja jak na wielką siłę, okazali się prawie bezbronnymi na polach Mandżurji wobec techników pierwszorzędnych, jakimi się okazali twórcy drzeworytu i ludzie, którzy potrafili z pędzla zrobić pióro. Po wielkiej wojnie zaczęliśmy się wprawdzie więcej interesować sztuką i literaturą rosyjską: powstała jednak wielka luka w naszych pojęciach pomiędzy sztuką i literaturą wczorajszą a dzisiejszą i dlatego może będzie na czasie, nie zaczepiając narazie o sztukę rosyjską doby teraźniejszej, wrócić do sztuki wczorajszej, sztuki tego dotychczas mało znanego nam naszego wschodniego sąsiada.

Nam będzie chodziło w chwili obecnej o jednego z największych malarzy rosyjskich, który wycisnął piętno na sztuce rosyjskiej. Kolorysta i rysownik pierwszorzędny, w swoim czasie nie uznawany, nie szedł za prądami mody, nurtującemi wtedy w Europie, szukał własnego kierunku i mimo, że należał do pokolenia poprzedniego, jest jednym z najbliższych naszym czasom, w koncepcji a szczególniej w technice jest zupełnie modernistą.

Chodzi tu o Michała Wrubla. Jak widać z nazwiska, był polskiego pochodzenia i z tego też powodu będzie nas więcej obchodził jak inni. Szczupłość miejsca nie pozwala pisać szczegółowej biografji (istnieją dwa piękne dzieła o Wrublu w języku rosyjskim: St. Jaremicza (wyd. w Moskwie u Knebla) i Iwanowa (Kijów, wyd. W. Kulżenko). Mam zamiar skreślić tylko pobieżnie sylwetkę genjalnego człowieka i wytyczyć drogi, jakiemi ten genjusz szedł do ostatecznego rozwoju swego talentu, chciałbym także zaznaczyć, jaką w rozwoju tym odegrało rolę pochodzenie i jaki miało ono wpływ na życie artysty. Koniecznem jednak będzie dać choć w skrócie kilka epizodów i dat biograficznych.

Michał, syn Aleksandra, Wrubel urodził się w Omsku 5 marca 1856 r. Z ojca Polaka, oficera wojsk rosyjskich, jak mówią wspomniani wyżej biografowie, człowieka o wysokiem wykształceniu i o wybitnych zaletach towarzyskich, łagodnego, kochającego dzieci i posiadającego wesoły i towarzyski charakter. Matka Wrubla, Anna Basargina, była daleką kuzynką dekabrysty Basargina, rosjanką, matka zaś jej, czyli babka Wrubla, była Dunką, z domu Krabbe. Z tegoby wynikało, że Michał Wrubel posiadał tylko jedną czwartą część krwi rosyjskiej.

W zewnętrznej sylwetce, jakoteż w układzie myśli i charakteru, wiele było polskiego,

natomiast język, wykształcenie i samookreślenie były rosyjskiemi. Dlatego też Wrubel jest malarzem,należącym do sztuki rosyjskiej.

Jako dziecko, był wątłej budowy: blondyn o rysach pociągłych, spokojny, marzący, nie lubiący hucznych zabaw, kontemplacyjny. Od wczesnego dzieciństwa lubił przedewszystkiem oglądanie obrazków. Książką ulubioną był ilustrowany Szekspir. Matka Wrubla była chorowitą. Bardzo kochała dzieci (Wrubel miał siostrę i brata), przykuta jednak chorobą do łoża nie mogła się niemi dostatecznie zajmować. Ojciec artysty, jako oficer zawodowy, był przenoszony i często musiał zmieniać miejsce pobytu, raz w Petersburgu, inny raz w Charkowie, to znowu w dalekim Astrachaniu i tak dalej: mały Michał już wtedy zapoczątkował włóczęgę po świecie, którą i potem będzie kontynuował przez całe życie.

Ojciec artysty miał poczucie piękna, lubił muzykę, literaturę i malarstwo, więc kiedy w siedmioletnim synu zauważył zdolności do rysunków, posłał go do szkoły sztuk pięknych, gdzie mały chłopczyna rysował z wzorków i gipsu, jak to uczono w tych czasach. W domu atmosfera dla tego typu dziecka była odpowiednia. Po wczesnej śmierci matki ojciec Wrubla ożenił się poraz drugi z pianistką, osobą miłą i łagodną; harmonja życia rodzinnego nie uległa zmianie, a przybyła jeszcze muzyka, szczególniej kult Szopena był wielki w tym domu. Wrubel wczas zapoznał się z klasyczną muzyką. To też należy przypuścić, że w dzieciństwie artysta najsilniejsze miał wrażenia muzykalne i poetyckie, gdyż tak muzyka jak i poezja od najmłodszych lat w domu Wrublów kwitły. Późniejsze obrazy artysty zawsze kojarzą się w kolorycie z muzyką, w koncepcji z poezją. A jego biograf Iwanow mówi, że „dzieła tego wielkiego artysty związane były ściśle z muzyką i poezją oraz miały piętno buntowniczego patosu jego polskiej krwi. Jego fantazja już w dziecinnych latach nosiła zarodki przyszłej ekscentryczności i wielkości". On już w dzieciństwie posiadał zaczątki duchowej głębi i wyrafinowania, otrzymanych w spadku po matce, po której też odziedziczył pewną psychiczną wątłość, która często bywa nieodzowną towarzyszką przeczulenia i przedelikacenia duszy.

Do gimnazjum chodził Wrubel w Odesie, a to znowu z powodu zmiany miejsca pobytu ojca. Z tej epoki piszący niniejsze widział u mecenasa Molskiego, kolegi gimnazjalnego Wrubla, album rysunków, które już przypominały późniejsze i sposobem wykonania i pewnością ręki, która cechowała tego wielkiego malarza. Dzięki staranności wychowania w domu, artysta, będąc jeszcze w gimnazjum, umiał tyle po francusku, że mógł czytać w oryginale takie dzieła, jak *Histoire des Girondins* Lamartina. Miłość do poezji i do muzyki nie opuszcza go przez całe życie i jest podstawowym rysem jego charakteru.

W jesieni 1874 r. Wrubel przeniósł się z Odessy do Petersburga, wstąpił na uniwersytet. Nowe życie w stolicy, nowi znajomi, nowe wrażenia, wogóle życie towarzyskie, tak absorbują młodzieńca, że na jakiś czas zarzuca ciągle w nim nurtującą myśl o sztuce. Utrzymuje się teraz prawie wyłącznie z lekcyj, jako korepetytor. Jedna z takich korepetycyj w domu niejakich pp. Pomel miała dla niego wielkie znaczenie, gdyż rodzina ta polubiła go i wzięła go z sobą w podróż za granicę tak, że już we wczesnym wieku zaznajomił się ze sztuką Zachodu, co oczywiście bardzo dodatnio wpłynęło na rozwój tego i tak bardzo inteligentnego młodzieńca. Zwiedził wtedy Francję, Niemcy i inne kraje. Te bliskie stosunki z zamożną rodziną pp. Pomel miały i ujemną stronę. Żyło się w tym domu na szeroką stopę i bądź co bądź młody chłopak ubogi zaczerpnął niejedno przyzwyczajenie ludzi zamożnych, które na równowagę późniejszego życia nie wpłynęło dodatnio. Tamże w Petersburgu w roku 1877 poznał on dwóch studentów Akademji Sztuk pięknych, Bruni i Villie, którzy widząc jego rysunki, doradzają mu, aby wstąpił do Akademji. Idąc za radą tych nowych przyjaciół, zaczyna w jesieni uczęszczać na akt akademicki wieczorny. Pracował tak dwa lata; studja prawnicze były całkowicie zarzucone i wskutek tego wypadło jeszcze o rok dłużej pozostać w Uniwersytecie.

Na wiosnę 1879 r. Wrubel kończy z wysiłkiem uniwersytet: marzy tylko, aby czemprędzej wstąpić do akademji, czego tak pragnął. Przeszkody się jednak piętrzyły w dalszym ciągu. Musiał rok służyć w wojsku, co oczywiście zupełnie było sprzeczne z jego marzeniami. Ojciec koniecznie chciał z niego zrobić urzędnika, więc po odsłużeniu wojska dał go do Departamentu wojskowo-prawniczego. Ciężka i nieodpowiednia dla artysty posada znudziła go, więc porzucił Departament w r. 1880 i wstąpił do Akademji jako uczeń zwyczajny.

Jest to niejako chwila przełomowa. Wrubel jest tedy zdecydowanym już człowiekiem, wie czego pragnie, choć te pragnienia nie są jeszcze zrealizowane. Ubiera się elegancko, elegancję swoją posuwa do pewnej ekscentryczności. Razu pewnego zjawił się w Akademji w ubraniu według swego projektu, przypominającem swoim wyglądem polski kontusz, miał wysokie buty.

Czas pobytu w Akademji Sztuk Pięknych był dla Wrubla korzystny, gdyż pracował u Czyściakowa, doskonałego rysownika i profesora, jednak czas ten był też i burzliwy dość, a to z powodu, że ścierały się wtedy dwa prądy t. zw. stara Akademja ze starymi profesorami i stojące w opozycji do Akademji stowarzyszenie młodych malarzy i nawet niektórych młodszych profesorów tejże Akademji, jak Riepin, Stowarzyszenie t. zw. „Peredwiżników". Po czteroletnim pobycie w Akademji Wrubel już nie mógł więcej korzystać z uwag jej profesorów, gdyż i techniką i rozwojem stał wyżej od nich. Trzeba było opuścić gościnne mury. O ile Akademja już go nie interesowała, o tyle też nie ciągnęło go i do „Peredwiżników", którzy kultywowali anegdotyczne tematy jak Riepin, Jaroszenko i inni, lub nacjonalistyczne, jak to robił Wasniecow i inni. Wrubel miał już swoje określone dążności i pojęcia. On szedł w kierunku czystej sztuki, szukając wrażeń wzrokowych, a więc plama: kolorystyczna, linja i muzykalność harmonji. Jedyny Czyściakow, który hołdował tym samym zasadom, miał na niego wpływ i przez całe życie został jego ulubionym profesorem. Ci dwaj ludzie jednakowo nie lubili społeczności w sztuce.

Mimo wielkiego wysiłku własne zapatrywania zrealizować trudno, chociaż w teorji przedstawia się wszystko jasno i określenie. Wrubel zapracowywał się, jednak obraz zaczęty według rady Riepina, u którego bywał częstym gościem, nie udawał się. Myśl szła w rozbieżnym kierunku z wykonaniem. Zrozumiał, że Akademja zaciążyła nad nim i usilnie szukał wyjścia.

W tych czasach w Europie głośnem się stało imię Hiszpana Mariano Fortuny — malarza o delikatnej fakturze i świetnego akwarelisty. Wrubel spotykał się z jego obrazami i to spotkanie jakby jemu otwarło oczy. Nie naśladował Hiszpana, ale już wiedział, którędy droga. Fortuny podpowiedział mu jakąś nutę, której jemu brakowało w tej symfonji, jaką miał wyśpiewać. Przez całe życie, choć poszedł daleko dalej, miał wielkie uznanie dla Fortuny. Znał prawie wszystkie ważniejsze muzea świata, lecz wpływom starych majstrów nie ulegał. Muzeów nie lubił, mówiąc, że to są cmentarzyska sztuki, i wyrażał życzenie, aby obrazy jego znalazły umieszczenie w prywatnych mieszkaniach, wmurowane w ściany, aby tworzyły harmonijną całość z otoczeniem.

Akademji Wrubel faktycznie nie skończył, to znaczy nie pozdawał żądanych egzaminów etc. Zostawało jeszcze rok do skończenia Akademji, kiedy zaszedł wypadek, zmuszający go pożegnać Akademję nazawsze, a Petersburg na długo.

W Kijowie w starej, bo z XII w. cerkwi św. Cyryla odkryte zostały pod tynkiem stare freski. Muraszko, założyciel i kierownik szkoły rysunku i malarstwa w Kijowie, podjął się odrestaurowania zniszczonych fresków i dopełnienia w stylu bizantyńskim tego, co bezpowrotnie zniszczył ząb czasu. Kierownikiem naukowym całej imprezy został mianowany profesor archeologji Prachow. Celem wyszukania kierownika artystycznego tych robót, pojechał Prachow do Petersburga i tam Czyściakow wskazał na Wrubla, jako na najodpowiedniejszego dla tego celu. Wrubel przyjął propozycję z radością; teraz znalazł sens życia,

będzie tworzyć, będzie materjalnie lepiej stać. Zjawił się miljon projektów, zaczyna się samodzielne życie artysty. Z zapałem więc bierze się do roboty, stworzył tam na chórze olbrzymi plafon — „Zesłanie św. Ducha". Dzieło niesłychane pod względem wyrazu. Artysta tak wczuł się w ducha bizantyńskiej sztuki, że poprostu nie wierzy się, że to stworzył artysta nowoczesny. Może nawet jeszcze pogłębił styl w „Pietà", którą namalował w niszy na parterze. Fresk robi wielkie wrażenie. Oprócz tego namalował „Madonnę" i „Młodego Mojżesza", pozatem nadał ogólny ton całej dekoracji cerkwi, która dla badacza tego stylu po dziś dzień może służyć wzorem. Do tej epoki należy moje z nim spotkanie. Ja zacząłem jako chłopak 16-letni moje studja w szkole Muraszki w Kijowie i oto odwiedzałem starszych kolegów, którzy pracowali w cerkwi św. Cyryla. Cerkiew ta, położona za miastem wśród lasów i pagórków w bardzo poetycznej miejscowości, na wyobraźnię działającej swojem trochę dzikiem pięknem. Usiadłem na jednym z pagórków tuż niedaleko cerkwi, ale w zupełnej pustce, ponieważ rzadko kto tamtędy przechodził. Zacząłem malować w małej kasetce Zadnieprze. Chciałem wymalować wszystko, co było widać, więc jakie 30 kilometrów horyzontu. Po jakimś czasie poczułem, że ktoś za mną stoi i obserwuje moje artystyczne zabiegi. Odwróciłem się szybko i zobaczyłem jakiegoś jegomościa, jak na te czasy w prowincjonalnym Kijowie dość niesamowitego. Ubrany był w krótkie ubranie, czarne, aksamitne, pończochy i półbuciki z sprzączkami. Oprócz tego miał na głowie beret, który już zupełnie mnie wprawił w podziw. Wyglądał na tych pustkowiach, jak jaki duch z za świata. Pomyślałem sobie: co za jeden i o co mu chodzi? Ozwał się do mnie pierwszy: „Dlaczego pan wziął tak rozległe horyzonty? Jeżeli pan chce się nauczyć i studjować serjo, to wystarczy jeden urwany liść z krzaka lub gałązka. I od tego zaczynać, a u pana pierwszego planu niema, zaś stogi siana i łąka, odległe o parę kilometrów, są tak ujęte, jakby pan je widział tuż przed sobą. Tak nie można. Przepraszam pana, że się mieszam do pańskiej pracy". Pożegnał się i odszedł. Ton spokojny, ale stanowczy i przekonywujący sprawił, że zdenerwowanie, które mnie na początku ogarnęło i niechęć do intruza odeszły. Natomiast czułem, że to jakaś życzliwa i bratnia dusza i czułem, że ma do tego prawo i rację, aby w tak szorstki sposób przemawiać. Jakżeż byłem zdziwiony, kiedy spotkałem mego „pierwszego profesora" z paletą w ręku przy pracy w cerkwi św. Cyryla.

Później wypadło mi zetknąć się z Wrublem bliżej już naprawdę, będąc jego uczniem w szkole Muraszki, gdzie był przez jakiś czas profesorem. Pewnego razu dla martwej natury Wrubel nam postawił manekina, przebranego w jakiś wschodni, fantastyczny strój. Malowaliśmy i rysowaliśmy. Wrubel przychodził na korektę parę razy tygodniowo. Co to była za korekta! Niesłychana! Wytłumaczyć jakoś się jemu nie udawało uczniowi, to co było koniecznem, więc poprostu brał węgiel lub pendzel i po swojemu ku zgrozie stojącego ztyłu ucznia przerabiał pracę. Technikę miał wówczas mozaikową — modelował tak jakby układał kamyczki kolorowe, oczywiście uczeń stał bezradny i patrzył jak znikały dawne i zjawiały się nowe inne wrublowskie formy. Jako profesor wiele nie mógł nauczyć, to też wkrótce się znudził i porzucił tę niewdzięczną pracę. Na jego miejsce przyszła zwykła piła, która tak nie przytłaczała, jak ta nieznana silna, indywidualność. Po skończeniu restauracji cerkwi św. Cyryla Wrubel był tak bogaty, jak i przedtem, nędza ponownie zaczęła zaglądać w oczy. Tu zaczęło się zmaganie artysty z życiem. Ojciec jego podczas służbowej podróży odwiedził syna, widząc go wymizerowanego i żyjącego w trudnych warunkach doradził mu, aby zmienił zawód. Był okropnie zdziwiony i przygnębiony, widząc na sztalugach obraz (pierwszy warjant) przedstawiający Demona siedzącego na skale. Obraz ten zrobił na ojcu przykre wrażenie, jakby przeczuwał temat, który zaciąży później na całem życiu syna.

Nie przekonały go wyjaśnienia „twórcy", że gdy ten obraz będzie gotów, będzie sprzedany za grube pieniądze, przyniesie sławę i będzie wszystko dobrze...

W Kijowie życie staje się dla Wrubla coraz więcej pozbawione treści, teraz on się przeniesie do Odessy, tam są ludzie inni, nie tak ospali jak w tym starym Kijowie. Niestety, o jedną

MICHAŁ WRUBEL

FAUST I MEFISTOFELES W PRZESTWORZU (panneau dekoracyjne, akwarela, 1896)
(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL — CAREWNA-ŁABĘDŹ (ol. 1900)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL

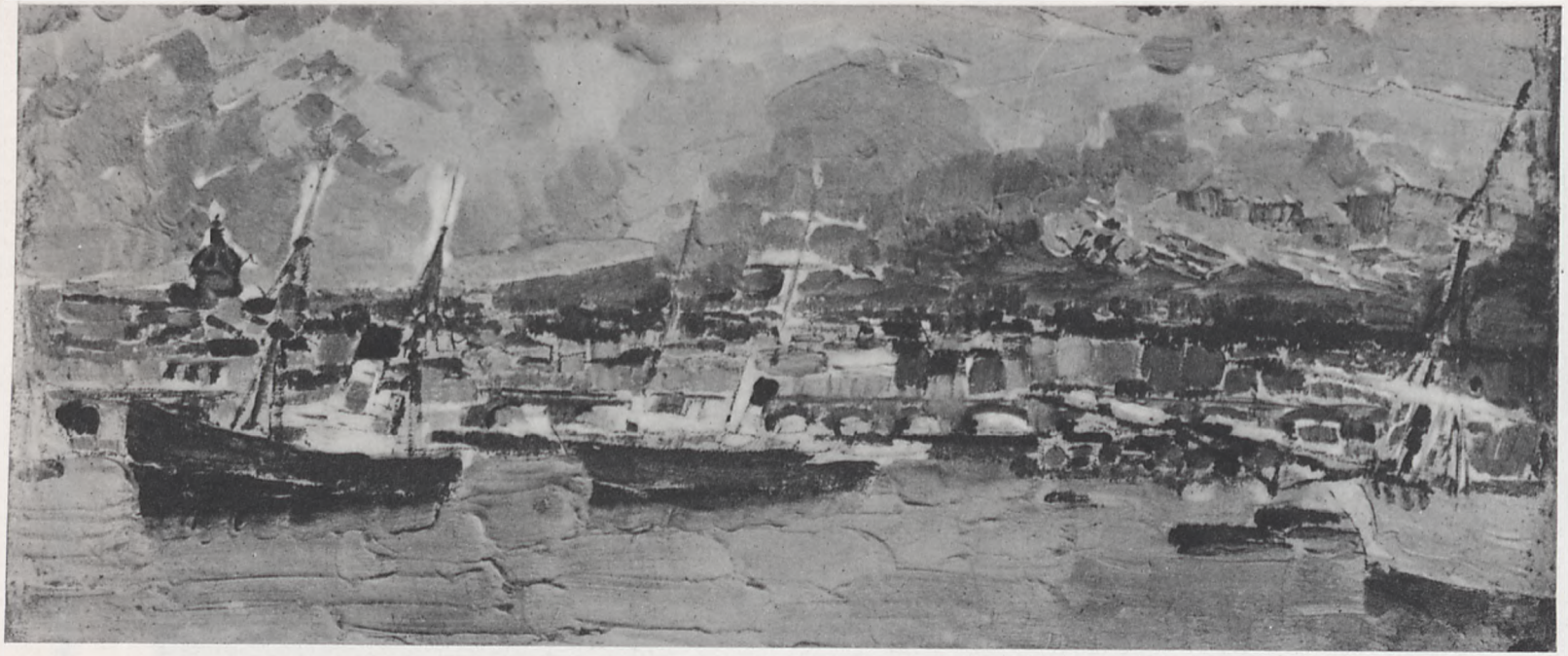
PAN (ol.) 1899

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL

DEMON (ol., 1890)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)



53 MICHAŁ WRUBEL

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

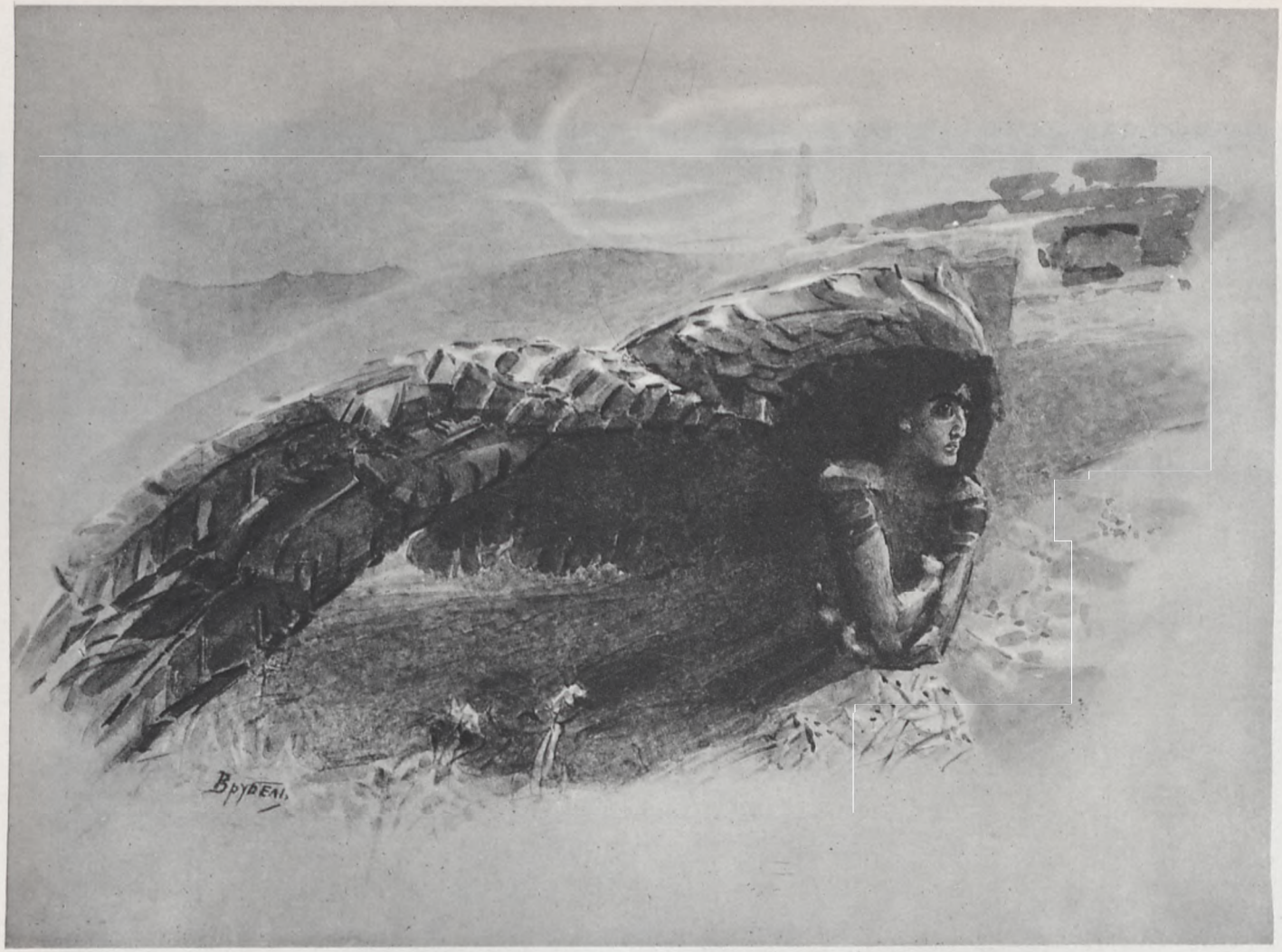
PORT W KATANJI (ol., 1894)

MICHAŁ WRUBEL — HISZPANKA (ol.)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL — WRÓŻKA Z KART (ol. 1895)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)



MICHAŁ WRUBEL — STUDJUM DO „DEMONA" (akwarela, 1890)

(Zbiory M. Mamontowa, Moskwa)

iluzję więcej, o jedno rozczarowanie więcej. Odessa jeszcze gorsza jak Kijów, zamieszkują ją przeważnie ludzie interesu, których zajmuje handel i co kto chce, tylko nie sztuka. Niema rady, trzeba wracać do Kijowa. Tam buduje się sobór św. Włodzimierza, przyszła kolej na dekorowanie ścian i ten sam Prachow archeolog zaprasza Wrubla do wzięcia udziału w konkursie na projekty obrazów ściennych — plafonów i ornamentów ścian i łuków. Tu genjusz tego przedziwnego artysty rozwinął się w całej pełni. Akwarelowe projekty „Zmartwychstanie", „Pietà", „Anioł z kadzielnicą" i inne są poprostu przepiękne w kolorze, rysunku i expresji. Niestety nie zostały wykonane na ścianach, jako bardzo śmiało pomyślane i zbyt silne w wyrazie. Poprostu nie posiadały tej banalności, którą tak lubi t. zw. „szeroka publiczność".

Miernota i banał jak zwykle upiększyły ściany przeznaczone dla genjusza. Wrublowi poruczono zaledwie wykonanie ornamentów, które on też skomponował znakomicie. Odbywało się to tak: na papierze przypiętym do ściany mistrz rysował motyw czasem pastelami, a czasem wprost na murze, wykonywując kawałek ornamentu. My zaś uczniowie szkoły Muraszki, wykonywaliśmy całą olbrzymią tęczę według tego motywu.

Po pracach w soborze Wrubel pojechał do Moskwy, namówiony przez kolegę swego Sierowa, został tam już prawie na zawsze, tembardziej, że był zaangażowany przez miljonera moskiewskiego, kupca Sawę Mamontowa. Ten ciekawy człowiek, który cały swój olbrzymi majątek literalnie włożył w sztukę, zakładał wówczas u siebie na wsi pod Moskwą teatr i fabrykę ceramiki artystycznej. Koło niego koncentrowało się wszystko, co było najwybitniejszego w sztuce rosyjskiej.

A więc Wasniecowowie Wiktor i Apolinary, Sierow, Korowin i cała plejada młodszych malarzy, muzycy Rymski-Korsakow, Głazunow, Kalinikow, Liadow i inni. Szalapin tam zaczął pierwsze kroki do sławy. Sekar-Różański (polak), Lubatowicz (polka), Machan (polak), Zabiełło, dla której R. Korsakow pisze opery. Do takiej atmosfery dostał się Wrubel zaproszony przez Mamontowa, aby pracował dla jego teatru. Tu stwarza Wrubel przepiękne dekoracje dla oper Rymskiego-Korsakowa, dla Fausta Gunoda i innych, wykazując rozmach i bajeczny koloryt. Na fabryce ceramiki we wsi Abramcewo (wł. Mamontowa) Wrubel tworzy pierwszorzędne rzeźby barwne, o złotej fantastycznej polewie, jak „morska królowa", „Sadko" etc. Teraz zaczęło się życie bujne, artystyczne, o szerokich horyzontach. Materjalnie bez troski, bo bogaty „Sawa" wszystko płaci. A tęsknoty, aby zastosować swoją sztukę do czegoś lub dla kogoś, teraz są zaspokojone całkowicie.

Miljoner (później uwięziony za długi) Mamontow nie szczędził kapitałów, wszystko, co było wówczas w Rosji najwięcej żywego — interesującego pod względem sztuki, skupiało się koło tego szlachetnego „samodura". Rozmach wschodni, na który ludzie Zachodu, choćby najbogatsi, nigdy by się nie zdobyli, przyprowadził go do ruiny. Wszystko prawie to, czem do dziś dnia może Rosja bez względu na swoje polityczne zmiany się poszczycić, wszystko to jest dziełem prawie tego jednego i dość, jeżeli tak rzec można, narwanego człowieka. On swoich pupilów wysyłał zagranicę, wynajmował nauczycieli tym, którzy tego potrzebowali (byleby indywidualność rozwijała się), tak jak tego wymagały okoliczności. Wrubel znalazł swoją ocenę, mógł już swobodnie odbyć podróż parę razy do Paryża, do Rzymu, do Wenecji i gdzie chciał, nie myśląc, jak w czasach pracy dla cerkwi św. Cyryla, co będzie jadł. W tej samej Wenecji, siedząc bez grosza i malując dla ikonostasa śliczne obrazy, musiał jadać miesiącami w okropnej tratorji „brodo" z wołowego ogona. Pamiętał to „*plat*" przez całe życie... W tych czasach ożenił się z wspomnianą operową śpiewaczką p. Zabiełło, moją dobrą znajomą; dzięki temu byłem zaproszony do pp. Wrublów na wieś, na „chutor" prof. Akademji Petersburgskiej Sztuk Pięknych M. Gay, u którego przed tem często na tym „chutorze" bywałem i uczyłem się w jego pracowni. Gay już nie żył. „Chutor" teraz należał do rodziny Gay, do której należała też i p. Zabiełło. Obecnie już poznałem Wrubla nie jako uczeń i nie jako profesora i nie jako mego zwierzchnika podczas moich robót w soborze. Był tak ujmująco

grzeczny, wyrozumiały i skromny, że kto się z nim stykał, był pod urokiem jego osoby. Malował wtedy w pracowni Gay „Królewnę łabędzi" i duży obraz „Krzak bzu" z którego unosił się korowód kilku postaci skutych kajdanami. Bardzo interesujące oba obrazy w kolorycie i w kompozycji. Już wtedy zaczęły okazywać się groźne objawy zbliżającej się choroby. Wrubel cierpiał na silne bóle głowy, zażywał, nie zważając na skutki, stołowemi łyżkami aspirynę albo fenacetynę — byle móc pracować. Były to następstwa przeżytego ciężkiego życia, nieludzkiego naprężenia przy pracy nad zgłębieniem swojej wielkiej sztuki no i w interwałach, kiedy się wiodło lepiej i znajdowała się odpowiednia kompanja — wypitego szampana i innych win, których był doskonałym znawcą.

On nie zwracał uwagi na ludzką *petitesse*, na to że ktoś obrazy sprzedaje, a nie on, czy kto ma powodzenie czy nie. On szedł swoją drogą, która kosztowała wielkiego wysiłku i napięcia wszystkich intelektualnych możliwości. Tam też należy szukać przyczyny katastrofy, która później przyszła i doprowadziła do szpitala dla nerwowo chorych, gdzie i zakończył życie...

Otoczenie, w którym się znalazł w „Abramcowie" (majątku Mamontowa), kiedy pracował z innymi w teatrze i na fabryce ceramiki, wpłynęło na jego rozwój ale też swoim specyficznym charakterem o podłożu czysto rosyjskiem zadecydowało prawdopodobnie ostatecznie o jego kompletnem wynarodowieniu.

Kiedy jeszcze byłem w szkole Muraszki jako uczeń Wrubla, widziałem jego rysunek podpisany po polsku, często też podpisywał swoje obrazy i rysunki po francusku. Potem, po Mamontowie, zaczął przeważnie interesować się rosyjskim eposem i podaniami, transponując je na swój ład. Ogólny koloryt jego był natężeniem tęczy, od bladoseledynowych, różowo amarantowych aż do tonów ciemnych o gamie potężnej jak spiż o tragicznem zabarwieniu fioletu ze złotem, jak ostatnie jego arcydzieło „Demon strącony", kiedy już był obłąkanym. Napięcie kolorów w tym obrazie jest poprostu straszne. Obraz obecnie zczerniał oczywiście, (ponieważ był malowany bronzami), ale tragizm piękna został.

Razu pewnego, kiedy z dwoma kolegami przyjechaliśmy na zaproszenie pp. Wrublów na rocznicę ich ślubu, podczas kolacji wywiązała się jakaś rozmowa, w której odgrywały rolę, nie pamiętam już dla czegoś, Polacy. Wrubel początkowo użył określenia nie przyznającego racji polakom w tem i owem, już nie pamiętam, o co to chodziło. Spostrzegł jednak gaffę popełnioną, więc się szybko poprawił koregując „polacy" na „my polacy" przyczem patrzył w moją stronę.

Mnie to wtedy zdziwiło, wiedziałem bowiem, że zruszczony był zupełnie, był rosyjskim malarzem i za takiego uchodził, teraz się przyznaje do narodowości polskiej. Objaśniłem to tylko kurtuazją do mnie jako do Polaka, jednak coś musiało być na tem, bo znacznie później i Rörich i Benois w swoich pośmiertnych wspomnieniach byli tego zdania o Wrublu, że on pozornie tylko był Rosjaninem. Benois w swoim pięknym artykule o Wrublu w „Iskustwie" mówi, że Wrubel tylko należał do rosyjskiej sztuki, lecz malarzem rosyjskim nigdy nie był, tyle u niego było cech zachodnio-europejskich i specyficznie polskich, jak w zewnętrznym wyglądzie i zachowaniu, tak i w jego technice i pojmowaniu sztuki.

Dusza polska błąka się po świecie od Alaski do Turkiestanu i od Argentyny do Afryki. Wynarodawia się, przystosowuje się do warunków, ale mimo wszystko coś tak potężnego jest w charakterze Polaka — w jego najgłębszej konstrukcji duszy, że nic nie zdoła zatrzeć ostatecznie tych specyficznie nam przynależnych cech. Widziałem kiedyś na Krymie w Ałuszcie Tatara, który się nazywał Eredżep, mówił tylko po tatarsku i źle po rosyjsku, miał dwie żony — muzułmanin. Głowę miał tak charakterystyczną i wąsy, że nie ulegało wątpliwości, że to nie był tatar czystej krwi. Po dłuższych dociekaniach dowiedziałem się, że jeszcze dziad jego nazywał się „Bielecki". Oczywiście jakiś przodek jego był uprowadzony do jasyru w swoim czasie.

Wrubla w Krakowie pierwszy propagował Stanisławski, gdyż go znał osobiście i bardzo go cenił, a koloryt Stanisławskiego dużo zyskał na tej znajomości, gdyż wpływ Wrubla na współczesne artystyczne najbliższe otoczenie i tuż idące za nim następne pokolenie malarzy i rzeźbiarzy był wielki. Bez Wrubla byłby nie do pomyślenia taki Bakst, dziś mający sławę światową. Za tem cały szereg młodszych, jak Malutin, Miliotti, Zamirajło i wielu innych. Czerpali wszyscy, kto rozumiał doniosłość talentu Wrubla, z tego kolosalnego bogactwa, które im w spuściźnie zostawił. Wrubel był, jak każdy genjusz, poprzednikiem przyszłej epoki, to co zajmuje dzisiejszego o nowożytnych poglądach człowieka, to on jakby przez jakąś intuicję przewidział i przed laty już robił. Krytyka ówczesna nie szczędziła jemu epitetów w rodzaju dekadent, głupi — warjat i t. d. Ceremonij z nim krytyka nie robiła.

Bez względu na tematy, jego dzieła pod względem techniki mogłyby zająć pierwszorzędne miejsce w każdej wielkiej europejskiej sztuce. Indywidualność jego silna i wyłączna wskazuje, że to jest prędzej zachodni jak wschodni artysta. Nigdy specyficznie rosyjski. Pracowitość nie opuszczała go nawet w ciężkiej chorobie w sanatorjum. Robił tam portret poety dziś już nieżyjącego Briusowa, niesłychany w rysunku i ekspresji.

Tragedją jego życia był pewien temat, który go prawie nie opuszczał, „książę ciemności Demon“ od wczesnej młodości zajmował jego umysł (wpływ Lermontowa). Był przywiązany do swego wyimaginowanego modela, malował go i rzeźbił rzec można ciągle, jak Syzyf dźwigając brzemię ciężkie, szukając zrealizowania piękna i wyrazu duszy strąconego anioła.

Rzeźbił jego biusty i figury pełne uwodzicielskiego czaru, malując w różnych fazach potęgę i uosobienie zła. Zrobił cały szereg ilustracyj do Lermontowa. Wykonywał tę męczącą i pełną uroku pracę, szukając konkretyzacji swojej zbolałej myśli i kiedy życie jego załamało się pod strasznym ciężarem sztuki, on swój ideał — Demona namalował strąconego z wysokości wśród gór Kaukazu z połamanemi o pawich i złotych piórach — skrzydłami.

Obraz ten, już zawieszony na wystawie „Mir Iskustwa“ w Petersburgu, podczas białych nocy petersburskich przemalowywał w gorączce kilka razy tak, że publiczność każdego dnia widziała inny zupełnie obraz, co do wykonania, kompozycji i wyrazu.

Model-Demon zmieniał wyraz na obrazie, męczył się i zaczynał żyć, twórca zaś jego zamierał, mózg jego pogrążał się w ciemności. Połamane skrzydła pięknego, wyklętego anioła, to były połamane skrzydła wielkiego genjusza — samego Wrubla, który, padając, aby się nigdy już nie podnieść, roztoczył jeszcze cały czar i przepych piękna, złota — pawich piór, cały ogrom swego niezwykłego talentu.

Słusznie też jego biograf i przyjaciel p. S. Jaremicz zaopatrzył swoją piękną książkę o Wrublu w motto: „Sztuka jest wolną, Życie zakute w kajdanach“.

LEON KOWALSKI

KRAKÓW

= Nowy Zarząd Tow. art. „Sztuka“ dnia 15 lutego 1934 r. wybrany został w składzie następującym: prezes: Fryderyk Pautsch, wiceprezes: Stefan Filipkiewicz, sekretarz: Ignacy Pieńkowski, skarbnik: Teodor Axentowicz.

= Salon ogólnopolski 1934. W myśl uchwały zjazdu plastyków w Warszawie, w tym roku odbędzie się w Krakowie wystawa: „Salon 1934“. Termin otwarcia 2 czerwca. Nagrody będą pieniężne i honorowe. „Salon 1934“ zgromadzi dzieła z całej Polski i ma zadanie zobrazować współczesną twórczość plastyczną w Polsce. Na „Salon“ będzie można przysłać dwa dzieła. Do wyznaczenia nagród będzie wybrana specjalna komisja. Wszystkie zapytania w sprawie „Salonu“ należy skierować pod adresem: Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków, Plac Szczepański 4.

= Otwarcie wystawy Plastyków-Legjonistów w Krakowie. W sali Towarzystwa Sztuk Pięknych odbyło się dn. 4. lutego uroczyste otwarcie wystawy artystów-plastyków Legjonistów (Sekcji oddziału Związku Legjonistów w Krakowie), urządzonej pod protektoratem p. Marszałka Piłsudskiego. Aktu otwarcia wystawy dokonał imieniem Marszałka Piłsudskiego dowódca dywizji gen. Bernard Mond w obecności wicewojewody Walickiego i prezydenta miasta dr. Kaplickiego. W chwili otwarcia wystawy orkiestra odegrała „Pierwszą Brygadę“. Następnie przemówił prezes sekcji Plastyków Legjonowych major rezerwy Felsztyński, poczem goście zwiedzali wystawę, obejmującą eksponaty z zakresu malarstwa, grafiki, rzeźby oraz architektury.

= Otwarcie wystawy kobierców mahometańskich i ceramiki w Krakowie. W Muzeum Narodowem otwarta została w dniu 2 lutego wystawa kobierców mahometańskich i ceramiki azjatyckiej, urządzona pod protektoratem pana premjera Jędrzejewicza. Na wystawie tej, będącej wielkiem wydarzeniem w życiu kulturalnem Krakowa, zgromadzono 1300 eksponatów, pochodzących wyłącznie z Polski. Na uroczyste otwarcie wystawy przybyli ks. arcybiskup Sapieha, reprezentanci władz z prezydentem miasta dr. Kaplickim na czele, oraz liczni przedstawiciele świata naukowego i kulturalno-artystycznego. Imieniem komitetu wykonawczego przemówił prof. Nowak, który skreślił dzieje wystawy, poczem Prezydent miasta po wygłoszeniu okolicznościowego przemówienia, podkreślającego znaczenie wystawy, dokonał przecięcia wstęgi.

Na szczególną wzmiankę zasługuje katalog wystawy, wydany przez komitet; dochód ze sprzedaży przeznaczony jest na fundusz budowy nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie. Katalog wydany bardzo starannie na doskonałym papierze ilustracyjnym z licznemi reprodukcjami kobierców i makat oraz dzieł sztuki ceramicznej europejskiej i azjatyckiej, zawiera bardzo szczegółowy opis wszystkich eksponatów, i zaopatrzony jest w słowa wstępne, pióra dyr. Kopery i rekt. Kulczyckiego. Katalog wraz z reprodukcjami wykonała Drukarnia Narodowa.

= Z Polskiej Akademji Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki P. A. U., które odbyło się dnia 20 stycznia b. r. pod przewodnictwem prof. dra J. Pagaczewskiego, dr. Tadeusz Mańkowski ze Lwowa przedstawił komunikat, dotyczący łomów marmuru w Dębniku koło Czernej, jak je podówczas nazywano „fabryki marmurowej“ za czasów Stanisława Augusta. Wyroby marmurowe różnego rodzaju odgrywały w czasach klasycyzmu ważną rolę. Sklepy w Krakowie i Warszawie zaopatrywały publiczność w drobne wyroby z marmuru dębnickiego, który ponadto w wielkich ilościach transportowano do budowli królewskich w Warszawie. Wyrabiano też w Dębniku epitafja, pomniki (np. pomnik biskupa Sołtyka w katedrze krakowskiej) rękami sprowadzonych z Włoch rzeźbiarzy i kamieniarzy. Administrację fabryki prowadził ks. Sebastjan Sierakowski, kustosz koronny, kanonik katedry krakowskiej, jako pełnomocnik królewski. Po rozbiorach fabryka upadła i nigdy już nie dźwignęła się.

Drugi komunikat dra Mańkowskiego dotyczył misy bronzowej średniowiecznej pochodzenia perskiego, przechowanej w katedrze ormiańskiej we Lwowie. W obecnym stanie tylko nieznaczna część jej srebrem inkrustowanych niegdyś ornamentów figuralnych zachowała się. Cechy tych ornamentów, przedstawiających panującego, siedzącego na tronie w otoczeniu straży przybocznej, oraz konnych myśliwych, wskazują na powstanie misy w czasach panowania mongolskiego w Persji, oraz na czasy schyłkowe sztuki, która stworzyła typ, do jakiego misę tę należy zaliczyć, obok innych analogicznych, znanych w zbiorach światowych zabytków. Referent określił czas jej powstania na koniec XIV wieku i wyraził przypuszczenie przewiezienia jej przez osadników ormiańskich w Polsce, przybyłych z pod panowania perskiego.

Doc. dr Adam Bochnak przedstawił komunikat p. t. Dwa naczynia srebrne z herbami Wazów w kolegjacie łowickiej. W skarbcu kolegjaty łowickiej znajdują się dwa srebrne, w ogniu pozłacane naczynia, ofiarowane w roku 1702 przez kardynała-prymasa Michała Radziejowskiego na przechowywanie olejów świętych. Mają one kształt prostopadłościanu o kwadratowej podstawie, górą zaś przechodzą w szerokie, walcowate szyje, zamknięte podwójnemi pokrywami. Wysokość całości wynosi 35 cm. Zarówno kształt, jak i wymiary tych puszek odróżniają je od zazwyczaj walcowatych i zawsze znacznie mniejszych naczyń na oleje święte, spotykanych w innych kościołach, a co zarazem świadczy o innem pierwotnie ich przeznaczeniu. Herby polsko-litewskie, połączone z herbami Wazów, pozwalają cofnąć czas ich powstania do okresu panowania w Polsce trzech skolei monarchów tej dynastji. Znaczki złotnika Jerzego Langa (zm. 1632), widniejące na tych naczyniach obok znaczków Augsburga, każą datowanie zacieśnić do czasów Zygmunta III. Styl płasko kutej ornamentacji, zgodny naogół ze stylem niektórych wzorów złotniczych Norymberczyka Jana Sibmachera (zm. 1611), wskazuje raczej na wcześniejsze lata panowania tego króla. Puszki łowickie tworzyły pierwotnie część zastawy stołowej lub kredensowej Zygmunta III, albo też były darem tego króla dla jakiejś wybitnej osobistości. Jeżeli pierwsza alternatywa jest prawdziwa, to Michał Radziejowski mógł je otrzymać wprost z dworu królewskiego, wychowywał się bowiem na nim przez ośm lat pod opieką żony Jana Kazimierza, królowej Marji Ludwiki, gdy ojciec jego, Hieronim, uciekł w roku 1652 zagranicę, jako infamis i banita. Sądząc po kształcie, naczynia te mogły pierwotnie służyć do przechowywania konfitur, korzeni lub t. p. Wraz z XVI-towieczną jeszcze tarczą wróżebną Jana III w Muzeum XX Czartoryskich, relikwijarzem na głowę św. Jacka, który dominikanom krakowskim

19.

MICHAŁ WRUBEL

PROJEKT KURTYNY TEATRALNEJ (akwarela, 1891)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL

DEMON U ŚCIAN MONASTERA (akwarela, 1890)
(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

MICHAŁ WRUBEL

STUDJUM KOBIECEJ GŁOWY (akwarela)

(Muzeum Sztuki rosyjskiej, Leningrad)

MICHAŁ WRUBEL

DEMON STRĄCONY (ol., 1902)

(Państwowa Galerja Tretjakowska, Moskwa)

ofiarował Zygmunt III ex voto zwycięstwa nad Moskwą i zdobycia Smoleńska (1611), dwiema niemal identycznemi plakietami wyobrażającemi Wieczerzę Pańską, a znajdującemi się w katedrze płockiej (dar Konstancji, żony Zygmunta III z r. 1623) i w katedrze wileńskiej, jak również ołtarzykiem z r. 1624 w skarbcu jasnogórskim, należą piękne puszki łowickie do najstarszych w Polsce okazów złotnictwa augsburskiego. Jak Norymberga w XVI wieku, tak w XVII i XVIII Augsburg zaspokajał w Polsce wymagania tych, którzy nie chcieli poprzestać na wyrobach złotników krajowych.

Dr A. Bochnak przedstawił drugi komunikat p. t. Tabernakulum w kościele niegdyś cysterskim w Jędrzejowie. Architektonicznie skonstruowane tabernakulum jędrzejowskie wykonane jest z drzewa obitego miedzianą blachą w ogniu pozłoconą, a przyozdobione ornamentami kutemi ze srebra, które pozostawiono niepozłocone. Zarówno styl architektury, przypominającej fasadę późno-barokowego kościoła lub bogaty portal, jak i styl ornamentacji, w której neoklasycyzm wprawdzie już przeważa nad rokokiem, ale nie zdołał go jeszcze w zupełności wyprzeć, pozwala datować to nieprzeciętne dzieło złotnicze na koniec 3 ćwierci XVIII wieku i odnieść je do Niemiec Wynik uzyskany tą drogą znajduje potwierdzenie w znaczkach złotniczych, wybitych na srebrnych częściach tabernakulum. Są to znaczki miasta Augsburga i złotnika Kaspra Xawerego Stipeldey'a, który został mistrzem w roku 1766, zmarł zaś po roku 1809.

Na posiedzeniu, które odbyło się dnia 17 lutego b. r. pod przewodnictwem prof. Juljana Pagaczewskiego, dr. Tadeusz Dobrowolski przedstawił pracę p. t. Gotycka polichromja kościoła w Jesionej na tle problemu malarstwa ściennego na Śląsku.

W odczycie tym zreferował prelegent swoje wyniki z badań nad gotyckim cyklem malarskim, zachowanym w prezbiterjum przebudowanego kościoła w Jesionej, w powiecie strzeleckim na Śląsku Opolskim. Wymienione malowidła, złożone z 18 scen, przedstawiają cykl pasyjny, „Vera Icon" (chustę św. Weroniki) i Sąd Ostateczny. W wyniku szczegółowej analizy malowideł z uwzględnieniem ich elementów kompozycyjnych, przestrzennych, kolorystycznych, oraz kanonu figuralnego i t. zw. realjów zdeterminował referent jesionską dekorację ścienną na trzecią ćwierć XIV w., dokładniej na lata 1370-te. Wymienione remanenty malarskie przedstawił referent na szerokiem tle sztuki ogólnośląskiej, czeskiej i zachodnio-europejskiej i doszedł do przekonania, że polichromja jesionska jest prowincjonalnym przejawem uniwersalnego stylu gotyckiego, jaki wciągu XIV w. rozprzestrzenił się na całą prawie Europę.

W drugim rozdziale swej pracy scharakteryzował dr Dobrowolski całokształt monumentalnego malarstwa śląskiego w epoce gotyku, żeby skolei określić znaczenie cyklu jesionskiego dla problemu miejscowego malarstwa ściennego. W związku z powyższem przeprowadził prelegent inwentaryzację odnośnych zabytków, ustalił ich chronologję, ich wzajemne związki i stosunek materjału śląskiego do obcego. Jak się okazuje, ścienne malarstwo śląskie, popierane przez kościół i sfery dworskie (książęce i rycerskie), było w pewnej mierze wynikiem artystycznej osmozy czesko-polsko-śląskiej z tem jednak, że równocześnie było ono odblaskiem uniwersalnych prądów artystycznych, płynących z zachodu (Nadrenja) i południa (Italja). Zdobycze włoskiego trecenta docierały tu zapewne pośrednią drogą przez Czechy i Polskę. W drugiej połowie XIV w. czynnikiem dominującym w sztuce śląskiej były wpływy czeskie, uzasadnione faktem shołdowania tej ziemi przez Luksemburgów i wysokim poziomem sztuki czeskiej w czasach Karola IV i Wacława. Dotyczyły one jednak głównie malarstwa sztalugowego, gdyż malarstwo ścienne, jak wynika ze źródeł historycznych, było produktem głównie malarzy miejscowych, zorganizowanych w cechu wrocławskim, oraz zamieszkujących w szeregu innych miast śląskich, jak Nysa, Świdnica, Lwówek, Lignica i Zgorzelec. Na uwagę zasługują jeszcze ścisłe stosunki artystyczne Wrocławia z Krakowem, których dowodem między innemi były często stwierdzane wędrówki malarzy krakowskich do Wrocławia oraz odwrotnie, wrocławskich i wogóle śląskich do Krakowa.

W końcu zwrócił jeszcze prelegent uwagę na mecenat artystyczny biskupa wrocławskiego Przecława z Pogorzeli, który około roku 1366 zatrudniał w katedrze wrocławskiej malarza Szymona z Gniechwic, syna szewca Maćka. Dzieła tego wysoko cenionego przez współczesnych mistrza niestety nie zachowały się. Jesionśkie malowidła rzucają światło na styl śląskiego malarstwa w epoce mistrza Szymona, uzupełniają wiedzę o monumentalnem malarstwie śląskiem w epoce, która pod tym względem była do niedawna dla nauki zagadką, a co zarazem podnosi ich znaczenie.

WARSZAWA

= P. Prezydent Rzplitej na wystawie Koła Plastyków Legjonowego Instytutu studjów. P. Prezydent Rzeczypospolitej przybył do Instytutu Propagandy Sztuki, celem zwiedzenia wystawy Koła Plastyków Legjonowego Instytutu Studjów. Panu Prezydentowi towarzyszyli: p. prezes Walery Sławek, szef kancelarji cywilnej, dr. Hełczyński, szef kancelarji wojskowej, płk. Głogowski.

= Przyznanie nagród na dorocznym salonie zimowym I. P. S. W Instytucie Propagandy Sztuki nastąpiło przyznanie nagród na dorocznym salonie zimowym.

Jury ukonstytuowało się w sposób następujący: malarstwo — Michał Boruciński, Michał Bylina, Zygmunt Kamiński, Leonard Pękalski, Władysław Skoczylas, Henryk Stażewski.; rzeźba — Józef Below, Tadeusz Breyer, Jan Szczepkowski.

Nagrody: prezydjum Rady Ministrów (1000 zł), Ministerstwa W. R. i O. P. (1000 zł.), Min. spraw zagranicznych (1000 zł.), Funduszu Kultury Narodowej (5000 zł.), PKO. (500 zł.), i Magistratu m. st. Warszawy (500 zł.) skomasowano i rozdzielono następnie w sposób następujący:

Rzeźba: Henryk Kuna za „Portret prof. T. Zielińskiego" — zł. 600. Franciszek Strynkiewicz za „Dziewczynę" zł. 600. Alfons Karny za studja głów zł. 400. Komaszewski Stanisław za „Odyńca" zł. 400. Pfeffer Dawid za „Głowę" zł. 250. Tchorek Karol za „Kolędników" zł. 250.

Malarstwo (wszystkie nagrody po zł. 250.—). Kokoszko Edward za „Bliźniaki", Szczepański Stanisław za „Sąd Parysa", Rafałowski Aleksander za „Martwą naturę", Wąsowicz Wacław za „Głowę", Waliszewski Zygmunt za „Ucztę", Studnicki Juljusz za „Pejzaż", Golus Jan za „Temat z Wołynia" i Niesiołowski Tymon za „półakt". (Zbyt wiele nagród i zbyt małe kwoty!).

= P. Prezydent Rp. w Zachęcie. Pan Prezydent Rzeczypospolitej wraz z małżonką zwiedził wystawę prac W. Drabika w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. P. Prezydentowi towarzyszyli: prezes rady ministrów J. Jędrzejewicz, szef kancelarji cywilnej dr. Hełczyński, nacz. kancelarji wojskowej płk. J. Głogowski, adj. kpt. Ruszkowski. Poza tem obecni byli: wiceminister spraw zagranicznych Szembek, nacz. wydziału sztuki dr. Zawistowski, dyr. zbiorów państwowych dr. Lauterbach, prezes Instytutu Propagandy Sztuki prof. Skoczylas, dyr. Tow. Szerzenia

Sztuki Polskiej wśród Obcych prof. Treter, prezes komitetu uczczenia pamięci ś. p. W. Drabika prof. Wittig.

W westibulu oczekiwał komitet Tow. Zachęty Sztuk Pięknych z prezesem St. Brzezińskim na czele.

Z pośród wystawionych dzieł zmarłego artysty P. Prezydent nabył kilka do swych zbiorów prywatnych. Należy zaznaczyć, że prace zmarłego artysty nabyto już do zbiorów państwowych, zbiorów Tow. Zachęty i Muzeum Narodowego. Po obejrzeniu wystawy pośmiertnej Drabika, P. Prezydent szczegółowo oglądał salę zbiorów muzealnych Tow. Zachęty, zatrzymując się przez dłuższy czas przed arcydziełami Matejki, poczem opuścił Zachętę.

= Otwarcie wystawy sztuki ukraińskiej w IPS. W salonach wystawowych Instytutu Propagandy Sztuki odbyło się otwarcie retrospektywnej wystawy sztuki ukraińskiej.

Otwarcia wystawy dokonał w imieniu prezesa Rady Ministrów i ministra W. R. i O. P. wiceminister W. R. i. O. P. ks. Żongołłowicz, wygłaszając krótkie przemówienie, w którem dał wyraz swemu zadowoleniu z powodu otwarcia w Warszawie wystawy sztuki ukraińskiej i złożył narodowi ukraińskiemu życzenia, aby jego sztuka swoiście narodowa znalazła w granicach wspólnej Rzeczypospolitej warunki pomyślnego rozwoju i artystycznego wyrazu.

Na otwarcie wystawy przybyli reprezentanci władz, korpusu dyplomatycznego i liczni przedstawiciele sfer kulturalno-towarzyskich stolicy.

Eksponaty na wystawie pochodzą ze zbiorów Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie.

Wystawa ma dwa zasadnicze działy: nowożytny (współczesne malarstwo i grafikę) tudzież zabytkowy, a więc przedewszystkiem malarstwo cerkiewne tj. ikony i kilim (przedewszystkiem).

Zbiór kilimów jest nieduży, ale bardzo piękny. W kilimach tych trudno oddzielić dokładnie twórczość „ukraińską", ludową, od kultury polskiej, dworskiej. Jak słusznie pisze p. Wiktor Podoski (*Myśl Narodowa*, z 11 marca 1934), niejeden z nich jest owocem kontaktu dworu polskiego na kresach ze wsią. Nieraz niepodobna dokładnie, z całą pewnością, określić, czy kilim należy właściwie do tworów dworskich, „pańskich", czy do ludowych ruskich. A często Polak dawał projekt, który tkacz, chłop ruski, po swojemu' wykonywał. Tak, na jednym warsztacie, splatały się z sobą nietylko włóczki różnych barw, ale i upodobania dwu plemion. Oczywiście, nie należy tego zbyt uogólniać. Istnieje bardzo dużo kilimów zupełnie niewątpliwego pochodzenia. I te nawet bliższe nam będą od dzieł sztuki obcych narodów, gdyż powstały w obrębie ziem, w skład naszego państwa wchodzących, dzisiaj, lub przynajmniej w przeszłości.

Znacznie słabiej jest reprezentowane malarstwo nowoczesne. Wystawę uzupełnia dział grafiki oraz dział architektury starych cerkwi halickich.

= Odczyty w I. P. S. W czwartek 15 lutego b.r. w Instytucie Propagandy Sztuki prof. Hilary Święcicki, dyrektor Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie, wygłosił odczyt p.t. „Sztuka i kultura ukraińska". Odczyt był w związku z Wystawą Sztuki Ukraińskiej w I. P. S.

W dniu 22 lutego prof. Wł. Skoczylas mówił o sprawach Salonów Dorocznych i o związanych z tem bolączkach.

= Nowe wystawy w I. P. S. W salach kawiarnianych Instytutu Propagandy Sztuki otwarto dwie interesujące wystawy. Malarka Leokadja Bielska, znana z salonów I. P. S., występuje z szeregiem obrazów olejnych, temper i rysunków. Obok niej Zygmunt Dunin wystawia kolekcję grotesek i rysunków charakterystycznych.

= Wystawa Piotra Michałowskiego w I. P. S. Instytut Propagandy Sztuki, przystępując do organizacji wielkiej zbiorowej wystawy Piotra Michałowskiego w okresie kwiecień-maj b.r., zwraca się do wszystkich posiadaczy dzieł artysty o łaskawe użyczenie ich na wystawę i zgłaszanie pod adresem Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, Królewska 13.

= Wystawy w Zachęcie. W dniu 10 lutego otwarto wystawy: Konkursową (ale smutną!) p.t. „Najpiękniejszy portret kobiecy" (57 sztuk), dalej wystawy zbiorowe St. Zawadzkiego, Domaradzkiego, T. Nartowskiego i Macieja Nehringa (ta ostatnia najciekawsza), oraz dość smutną wystawę Sekcji Morskiej P. Tow. Artystycznego.

= Wystawa ś.p. Zdzisława Jasińskiego. Dla uczczenia pamięci zmarłego w roku 1933 Zdzisława Jasińskiego będzie urządzona w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w kwietniu b. r. wystawa jego dzieł. W związku z tem, Tow. Zachęty zwraca się z uprzejmą prośbą do posiadaczy obrazów zmarłego mistrza o użyczenie posiadanych dzieł na wystawę pośmiertną, i o zgłoszenie w tym celu tytułów dzieł do kancelarji Zachęty.

= H. Barczyński wystawił kolekcję swych prac (dnia 2 lutego) w lokalu Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk P.

= A. Guterman wystawił swe obrazy w lokalu Żyd. Tow. Krajoznawczego (4 lutego).

= Marceli Słodki wystawił swe utwory graficzne i obrazy w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego (13 lutego).

= Jan M. Szopiński wystawił swe prace w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego. Otwarcie wystawy 28 lutego.

= W. Poznański i Miecz. Lurczyński wystawili wspólnie swe prace w siedzibie Polskich Art. Plastyków.

= H. Zymański z Paryża wystawił swe prace malarskie w lokalu Klubu Pracowników Kasy Chorych.

= Dom Sztuki (Nowy Świat 27) zorganizował wystawę i licytację zbiorów p. Z. B. S.; złożyły się na nią: ceramika, wyroby z metalu, meble, świeczniki, tkaniny, marmury, obrazy (m. i. pejzaż Szermentowskiego z r. 1860) i minjatury.

= Nowy Salon Sztuki powstał przy magazynie firmy J. Burof. Są tam obecnie wystawione prace: Żukowskiego, Fałata, Wyczółkowskiego, Kossaka, Axentowicza, Kędzierskiego, Lasockiego, Borucińskiego, Ziomka, Nartowskiego, Ejsmonda, Czajkowskiego, Czepity, Cieślewskiego, Trzebińskiego, Rapackiego, Kidonia, Kotowskiego, Iwanowskiego, Bobińskiej-Paszkowskiej, Szayer-Górskiej, Cykowskiego i wielu innych.

= Wystawa polskiej grafiki użytkowej w Pradze Czeskiej. W Pradze Czeskiej organizowana jest wystawa polskiej grafiki użytkowej. Inicjatorem wystawy jest Władysław Sutnar, artysta-grafik, dyrektor Państwowej Szkoły Graficznej w Pradze, który na jesieni roku ubiegłego, jako delegat czechosłowackiego Ministerstwa Oświaty, był gościem Warszawskiej Szkoły Przemysłu Graficznego. Po powrocie z Warszawy p. dyr. Sutnar, w porozumieniu ze swojem Ministerstwem Oświaty, zwrócił się do tutejszej Szkoły Przemysłu Graficznego z propozycją zorganizowania w Pradze na wiosnę tego roku wystawy prac Szkoły Warszawskiej. W trakcie pertraktacyj ramy pierwotnych zamierzeń rozszerzone zostały do urządzenia pokazu prac z zakresu grafiki użytkowej nietylko samej Szkoły, ale również współczesnej polskiej twórczości w tym zakresie. Prac przygotowawczych, związanych z tak pomyślaną wystawą i zrealizowania pro-

jektu podjęło się Muzeum Artystyczno-Przemysłowe w Pradze, przy którem zawiązał się Komitet, złożony z reprezentantów wszystkich czechosłowackich organizacyj graficznych, Ministerstwa Spraw Zagranicznych, Państwowej Szkoły Graficznej w Pradze i Towarzystwa Czechosłowacko-Polskiego; Muzeum Artystyczno-Przemysłowe reprezentuje jednocześnie Izbę Handlowo-Przemysłową w Pradze. Nawiązany również został kontakt pomiędzy powyższym Komitetem, a Poselstwem Rzeczypospolitej Polskiej w Pradze.

Otwarcie wystawy nastąpi w końcu marca b.r. w sali wystawowej Muzeum Artystyczno-Przemysłowego w Pradze.

W wystawie powyższej, poza Szkołą Przemysłu Graficznego, biorą udział wybitni graficy polscy, szereg większych zakładów graficznych, przodujących w przemyśle pod względem technicznym i artystycznym. Osobny, bogaty i ciekawy dział na tę wystawę przygotowuje Polska Wytwórnia Papierów Wartościowych.

Prace, przeznaczone na Wystawę, należy nadsyłać do dn. 1 lutego b.r. na ręce miejscowego Komitetu Wystawy (Warszawa, Konwiktorska 2, Szkoła Przemysłu Graficznego), w skład którego wchodzą: dyr. St. Dąbrowski, M. Dunin-Bartodziejski, Jul. Bohdanowicz i A. Półtawski.

= Zebranie Sekcji Plastyków „Tosspo" odbyło się w dniu 19 lutego 1934 r. Obecni pp.: prof. W. Jastrzębowski, prof. T. Pruszkowski, prof. Wł. Skoczylas, dr. M. Treter, Jerzy Warchałowski. (Art. mal. Wacław Wąsowicz nie mógł przybyć z powodu nieotrzymania na czas zawiadomienia o zebraniu).

1. Dyr. M. Treter złożył sprawozdanie z czynności w zakresie sztuk plastycznych:

a) na II Międzynarodową Wystawę Sztuki Religijnej w Rzymie „Tosspo" wysłało: 149 eksponatów (53 z zakresu architektury kościelnej, reszta: grafika o motywach religijnych), artykuł i objaśnienia, dotyczące projektów B. Pniewskiego, oraz 30 fotografij eksponatów. Wystawa ta została otwarta przez króla Italji w dniu 11 lutego b.r.

b) Na wystawę Współczesnej Grafiki Polskiej w Kopenhadze (na życzenie Poselstwa R. P.), wysłało „Tosspo": 186 rycin 25-ciu artystów, łącznej wartości 6.521.— zł., 1 syntetyczny artykuł o grafice, szczegółowy katalog i 10 ulotek w języku niem. i angielskim o polskiej grafice.

c) W dniu 20 stycznia b.r. otwarto wystawę grafiki polskiej w Pradze na podstawie materjału, przesłanego przez „Tosspo" (oraz druków i książek z Krakowa).

d) Wystawa w Rydze, otwarta 21. I., zamknięta 11. II. W otwarciu wystawy prócz komisarza prof. W. Jarockiego, wzięli udział członkowie „Tosspo". Prezes J. Targowski, oraz jako art.-wystawcy: W. Borowski, Rektor T. Pruszkowski, prof. L. Ślendziński. Rektor T. Pruszkowski wygłosił 2 odczyty o sztuce polskiej i o art. nauczaniu.

e) Na zaproszenie Poselstwa, dr. M. Treter wygłosił w Rydze 3 odczyty o sztuce polskiej: w auli Uniwersytetu (w jęz. rosyjskim), w gmachu Szkoły Polskiej (w jęz. polskim) i w lokalu Korporacji Akademickiej „Daugaviete" (w jęz. niemieckim) — wszystkie z przezroczami.

f) Na wystawie w Rydze sprzedano: do Muzeum m. Rygi: K. Sichulskiego „Powrót z Wesela", do Muzeum Państw.: T. Pruszkowskiego „Portret malarza" i P. Dadleza „Praczki". Nadto poseł litewski zakupił B. Jamontta „Zaułek w Wilnie".

g) Frekwencja wynosiła: 7000 osób, więc jak na Rygę, cyfra rekordowa. Katalog został wyczerpany przed zamknięciem wystawy.

2. Komisarz Pawilonu P. na XIX Biennale w Wenecji przedstawił program sekcji polskiej (80 obrazów i kilkanaście rzeźb). Po dłuższej dyskusji ustalono listę nazwisk artystów, którzy mają być zaproszeni do udziału w wystawie.

Dla retrospektywy: „Arcydzieła Portretu XIX w." Polska ma dostarczyć 5 eksponatów.

3. Wreszcie Dyrektor T-wa poinformował Sekcję o staraniach, związanych z projektem wydania w języku francuskim monografji o Współczesnej Sztuce P., o Współczesnej Architekturze P., o Polskiej Sztuce Ludowej i o Współczesnej Grafice P.

Na tem zebranie zamknięto.

= Sprzedaż dzieł plastyki wzrasta. Okazuje się, że mimo kryzysu rok 1933 był w sprzedaży dzieł sztuki lepszy od roku 1932. Instytut Popierania Sztuki sprzedał w r. 1932 obrazów i rzeźb za 14.000 zł. w r. 1933 suma ta doszła do 34.000. Zachęta za rok 1932 wykazała sprzedaż za sumę 46.000, zaś w r. 1933 za 71.000. Prywatne salony sztuki zapewne poszły również w kierunku zwyżki. W szczególności zwiększył się popyt na drzeworyty. Wiadomo, że zorganizowana przez „ABC" sprzedaż taniego drzeworytu miała ogromny sukces, niektórzy graficy dostali zamówienia na paręset sztuk jednego drzeworytu.

= Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów zorganizowana w IPS'ie dała silny impuls do szerszego zainteresowania społeczeństwa grafiką. Liczne artykuły i odczyty na temat grafiki zdopingowały nasze społeczeństwo do tego stopnia, że wystawa ta cieszyła się nietylko rekordową liczbą zwiedzających (20.000 płatnych biletów), ale olbrzymią, jak na nasze stosunki, ilością zakupów.

= Wystawa Ochrony Przyrody. W lokalu Ligi Ochrony Przyrody (Nowy Świat 2 m. 2) otwarta będzie stała wystawa ochrony przyrody. Wystawę można zwiedzać codziennie.

= Syrena gersonowska oficjalnem godłem stolicy. Rada Miejska zatwierdziła przedstawiony przez zarząd miejski wzór godła i pieczęci m. st. Warszawy. Zgodnie z rozporządzeniem Prezydenta Rzplitej z grudnia 1927 r. o godłach i barwach państwowych oraz o oznakach, chorągwiach i pieczęciach, wzór ten będzie musiał być zatwierdzony przez Min. Spraw Wewnętrznych.

W celu ustalenia jednego typu godła miasta, wobec znacznej różnorodności będących w użyciu typów i wobec braku jednego typu urzędowego — zarząd miejski ogłosił w 1932 r. konkurs na opracowanie projektu godła opartego na historycznej wykładni.

Wobec tego, że żadna z prac konkursowych nie została przez jury zakwalifikowana, zarząd miejski powierzył opracowanie wzoru godła prof. Bartłomiejczykowi. Przedstawiony jednak wzór również nie zyskał aprobaty jury. Wreszcie prezydent miasta polecił zaprojektowanie godła i pieczęci arch. Stanisławowi Gądzikiewiczowi. Opracowany przez niego projekt, wzorowany w rysunku na tryptyku W. Gersona, zdobiącym hall Rady Miejskiej, został przez Magistrat zatwierdzony.

Godło i pieczęć miasta przedstawiają syrenę w czerwonem polu, ze wzniesioną prawą ręką z mieczem, w lewej ręce trzymającą tarczę, odwróconą stroną wewnętrzną. Głowa i ogon syreny zwrócone są w prawą stronę, ogon zagłębiony nieco w fale wodne. Nad tarczą prostokątną, heraldyczną — korona z cegieł o 5-ciu wieżach, w kolorze złotym.

Barwy torsu syreny — naturalne, ogon pokryty łuską w kolorze zielonym. Fale wodne w kolorze białym i niebieskim.

W wystąpieniu do Rady Miejskiej zarząd miasta daje następujące historyczne uzasadnienie herbu stolicy.

Syrena, jako godło Warszawy, ulegała znacznym przekształceniom i zmianom. W wieku XV według pieczęci z 1422 r., znajdującej się w Archiwum Głównem Akt Dawnych, przy traktacie Władysława Jagiełły z wielkim mistrzem krzyżackim Pawłem von Russdorf, godło Warszawy przedstawiało tors człowieka, osadzony na tułowiu ptaka, mającego jedno skrzydło, z pod którego widoczny był ogon lwa i nogi zakończone racicami wołu. Pieczęć ta posiada wszystkie cechy XIV stulecia. Był to złożony symbol czterech ewangelji.

W wieku XVI do połowy XVIII w wielu przykładach tułów męski został zamieniony na kobiecy posiadający dwa skrzydła smocze, nogi opancerzone łuską i łapy zakończone szponami. Ogon stał się bardziej wydłużony. Pozostawiono jednak postaci kobiecej miecz i tarczę.

W 1750 r. wydany został przez Augusta III Sasa dyplom, zawierający rysunek nowego godła Warszawy, przedstawiający pół kobiety i pół jesiotra lub łososia. Od tego czasu godło stolicy ulegało nieznacznym przekształceniom rysunkowym, pozostaje jednak typ syreny, kobiety-ryby z mieczem i tarczą.

Przedstawiony Min. Spraw Wewnętrznych rysunek herbu i pieczęci zarządu m. st. Warszawy zasadniczo nie różni się pod względem treści od typu godła, używanego w XIX stuleciu, został jedynie nieco uproszczony i przez dodanie fal wodnych wskazuje na bezpośrednie połączenie Wisłą stolicy z morzem.

= Pomnik Napoleona. W Nr. 34 *Kurjera Warsz.*, pisze na ten temat (Cz.): „Jeszcze w r. 1926 artysta-rzeźbiarz Michał Kamieński zgłosił do władz miejskich stolicy wniosek wykonania i wzniesienia własnym kosztem pomnika Napoleona.

Prezydjum rady miejskiej pismem za Nr. 392 w dn. 28 maja 1926 r. uchwaliło przyjęcie pomnika według zgłoszonego projektu i ustawienie go na placu Napoleona, gdzie wówczas ustawione było popiersie prowizoryczne.

Pomnik jest obecnie wykończony i twórca, art.-rzeźbiarz M. Kamieński rozpoczął odlew we własnej pracowni.

P. M. Kamieński przesłał pismo do prezydjum Polsko-francuskiej federacji z prośbą o poparcie realizacji tej idei w zarządzie miasta, nadmieniając, iż wobec postawienia przed kilku laty pomnika A. Mickiewicza w Paryżu, należy spłacić dług wdzięczności bratniej nam Francji i raz jeszcze podkreślić przyjazne stosunki obu narodów.

Posąg Napoleona, utrzymany w charakterze klasycznym, ma 3,5 metra wysokości, cokół zaś około 4,5 m., czyli całość miałaby około 8 m. wysokości.

Projekt cokołu przedstawia jakby skałę z pod Somo-Sierry, złożoną z nieregularnych brył granitu.

Twórca pomnika złożył oświadczenie, iż koszty wykonania posągu i odlewu bierze całkowicie na siebie.

Art. rzeźb. M. Kamieński jest twórcą szeregu pomników już ustawionych. M. in. wykonał pomnik Napoleona przed gmachem wyższej szkoły wojskowej w Warszawie. Odsłonięcie tego pomnika odbyło się w obecności marsz. Focha d. 4 maja 1923 r.

Z innych pomników wymienić można: pomnik Dowborczyka w Warszawie, pomnik dra Rychlińskiego w Drewnicy i pomnik poległych oficerów i szeregowców wojsk balonowych w Toruniu.

O ile nie zajdą przeszkody, pomnik Napoleona, wedle oświadczenia twórcy, mógłby być odsłonięty w dniu święta narodowego Francji — w dniu 14 lipca b. r.".

= Pomniki — ku czci poległych w powstaniu Listopadowem. Odbyło się pierwsze plenarne posiedzenie Komitetu Wykonawczego budowy pomników ku czci poległych uczestników powstania listopadowego.

Komitet budowy pomników powstał w r. ub. po zlikwidowaniu działalności komitetu głównego obchodu setnej rocznicy powstania listopadowego, przejmując wszelkie aktywa tego komitetu w celu kontynuowania i finansowania rozpoczętych prac przy wznoszeniu Mauzoleum na polach Ostrołęki, pomnika gen. Józefa Sowińskiego na Woli, oraz Mauzoleum w Olszynce Grochowskiej.

Na wstępne prace związane z budową pomników Komitet wydatkował już sumę 80 tys. zł. Potrzeba jest jeszcze na ten cel 200 tysięcy złotych, których zebranie projektowane jest drogą ogólnokrajowej zbiórki.

W pierwszej kolejności Komitet stawia sobie za zadanie wskrzeszenie pomnika gen. Sowińskiego na Woli, którego projekt wykonany został przez T. Breyera. Koszta budowy pomnika wynoszą 50 tys. zł. i jeżeli środki finansowe pozwolą, odsłonięcie jego nastąpi jeszcze na jesieni r. b.

= Nabytki Muzeum Narodowego. Ostatnio Muzeum Narodowe pozyskało drogą zakupu następujące przedmioty:

Tryptyk z w. XV, wybitny okaz malarstwa polskiego (t. zw. stosownie do swego pochodzenia „tryptyk z Wołowca"). Portret króla Zygmunta Starego, malowany przez Hansa Dürera, r. 1530. Wypukłorzeźba w drzewie z pocz. XVI w. „Pokłon trzech króli". Rysunek Rugendasa z końca XVII w. Portret kanclerza W. Kor. Jana Małachowskiego (1698—1768). Obraz ang. mal. Sir Peter Francis Bourgeois, mal. nadwornego króla Stanisława Augusta, przedstawiający przyjęcie u Bukatego, posła polskiego w Londynie. Portret króla Stanisława Augusta przez Bacciarellego. Portret damy z poł. XVIII w. popiersie marmurowe. Dwa proporce z Orłem i Pogonią, eskorty króla Stanisława Augusta. Zegary firm warszawskich Herbsta i Gugenmusa z w. XVIII. Serwis korecki do kawy. Autoportret Józefa Chełmońskiego. Zbiór etnograficzny z Huculszczyzny, sprzęty, ceramika, część ubioru. Obraz olejny Wacława Szymanowskiego „Postać kobieca".

Z pośród licznych darów dla Muzeum Narodowego wyróżniają się:

Obrazy: Gierymskiego Aleksandra „Łódka na brzegu morza", Gierymskiego Maksymiljana „Krajobraz jesienny". Trębacza „Portret kobiecy" i „Dysputa zakonników". Rosenbauma — Studjum. Sidorowicza — krajobraz oraz płaskorzeźba Kucharzewskiego — (dar. Adolf i Julja Peretzowie). Obraz Demela — „Spotkanie Króla Jana III z ces. Leopoldem pod Wiedniem" — dar. inż. Karol Iwanicki. Krzyż z którym Jan Jeziorański szedł na stracenie 5. VIII. 1864 r., oraz cygarniczka, w której przenosił papiery powstańców — dar. Rodzina Jeziorańskich. Zbiór monet piastowskich (ok. 200 szt.) — dar. Władysława Małachowska. Głownia szabli z napisem: „Król z Narodem Naród z Królem (Wolni Polacy Brońmy Ojczyzny" — dar. Ignacy Rogala-Sobieszczański. 38 sztuk ceramiki przeważnie holenderskiej, obraz Pankiewicza — „Portret ofiarodawczyni", obraz Wolskiego „Cyganka", obraz Suchodolskiego — „Czerkiesi" oraz prace ofiarodawczyni — dar. z zapisu Jakóba i Ernestyny Kirszrotów.

= Skarb numizmatyczny dla zbiorów państwowych. Dyrekcja państwowych zbiorów sztuki zakupiła skarb, wykopany w gminie Karczmiska, pow. puławskiego, składający się z 4.500 numizmatów, między któremi znajdują się monety z epoki Bolesława Śmiałego, Władysława Hermana, Bolesława Krzywoustego oraz dynary krzyżowe. Wykopalisko to ze względów naukowych przedstawia bardzo znaczną wartość, wszystkie monety są srebrne. Waga ich wynosi 3 i pół kg.

= Organizacja łączności między instytutami archeologicznemi przy Lidze Narodów. Przy Lidze Narodów powstała nowa organizacja „Centre International de Liaison des Instituts de l'Archeologie et de l'Histoire de l'Art". Pierwsze posiedzenie tej nowej instytucji odbyło się w Rzymie. Delegatów zebranych w Palazzo Venezia powitał w imieniu Włoskiego Instytutu Archeologicznego słynny historyk, Corrado Ricci. Posiedzenie Komitetu Dyrekcyjnego otworzył profesor Sorbony, Focillon, twórca projektu tej nowej placówki naukowej. Z ramienia Instytutu Współpracy Intelektualnej przy Lidze Narodów występował dyrektor Instytutu, Bonnet, sekretarz Rossi i polski sekretarz M. Henzel. Akademja Umiejętności w Krakowie oraz szereg uniwersytetów i polskich instytucyj archeologicznych przystąpiły do nowej organizacji.

Będzie ona wydawać narazie tylko w języku francuskim Biuletyn, którego celem będzie podtrzymywanie łączności między Instytutami Archeologicznemi.

= Z Państwowych Zbiorów Sztuki. W roku ubiegłym Państwowe Zbiory Sztuki zostały wzbogacone wielką ilością dzieł, w szczególności sztuki dawnej, z której znaczna część przypada na obrazy mistrzów holenderskich i flamandzkich jako to: Gerhard Dou, De Heem, Heemskerk, Bouttats, Gossaert, Jordaens, Rombouts, Teniers, Snyders Spranger oraz kilkanaście innych, należących do wymienionych szkół. Z malarstwa niemieckiego do cenniejszych należą obrazy Ringa, Fügera, Wuerfurtha i inne, z włoskich zaś obraz Magnasca.

W dziale tkanin do najcenniejszych nabytków należy gobelin brukselski z połowy XVI w. oraz kapa perska z XVII w.

W dziale numizmatyki objektem najcenniejszym pod względem naukowym jest nabyty skarb monet srebrnych Bolesława Śmiałego, Bolesława Krzywoustego i Władysława Hermana.

Część wymienionych dzieł sztuki została umieszczona na Wawelu, część zaś w Warszawie.

= Plac przed kościołem św. Florjana. Komitet obchodu 70-lecia powstania zwrócił się do p. prezydenta miasta o nadanie nazwy „Plac weteranów 1863 r." okrągłemu placowi przed kościołem św. Florjana na Pradze.

= Ochrona artystyczna pomników. Dowiadujemy się, że opracowany został projekt noweli do dekretu z 1919 r. o zatwierdzeniu projektów pomników ze stanowiska artystycznego.

Nowela ta przekazuje orzecznictwu władz administracyjnych wykroczenia przeciwko przepisom dekretu, przewidując karę aresztu do trzech miesięcy lub grzywny do 3.000 zł.

KRONIKA ZAGRANICZNA

CLEVELAND

= Otwarcie wystawy grafiki polskiej. W Museum of Art odbyło się uroczyste otwarcie wystawy grafiki polskiej. Uroczystość otwarcia wystawy poprzedziło zebranie w sali odczytowej Muzeum, w którem wzięła udział publiczność amerykańska i polska w liczbie kilkuset osób.

Po zagajeniu zebrania przez p. Wiljama Mathewson-Milliken'a, dyrektora Muzeum, p. Michał Kwapiszewski wygłosił odczyt, w którym dał ogólny zarys historyczny humanizmu i demokratyzmu polskiego na przestrzeni wieków i ich wpływu na sztukę polską.

Następnie przemawiali na temat sztuki polskiej p. Zygmunt Dybowski, redaktor dziennika polskiego „Wiadomości Codzienne" oraz p. Ryszard Wallis.

Po skończonem zebraniu publiczność udała się do salonów Muzeum, gdzie z żywem zainteresowaniem oglądała eksponaty polskiej sztuki graficznej.

DREZNO

= Upadek sztuk plastycznych. Otwarto w salach ratusza w Dreznie wystawę, mającą zobrazować upadek sztuk plastycznych po wojnie. Na wystawę tę wypożyczono z poszczególnych muzeów 42 obrazy, 43 akwarele, 112 rysunków i 10 rzeźb.

DÜSSELDORF

= Wystawa dzieł Corneliusa. Z okazji 150-lecia rocznicy urodzin malarza Peter von Corneliusa urządzona została w Düsseldorfie, mieście rodzinnem artysty, wystawa zbiorowa jego prac. Wystawa zawiera poza pracami Corneliusa także pamiątki po nim.

FERRARA

= Muzeum etruskie. W pałacu księcia medjolańskiego z rodu Sforzów Ludwika Czarnego (1451—1510), stanowiącym jeden z najpiękniejszych przykładów budownictwa odrodzeniowego w Ferrarze. powstanie wielkie muzeum etruskie. W salonach pałacu będą umieszczone materjały archeologiczne z epoki pomiędzy V a III wiekiem przed Chr. wydobyte ze słynnej nekropolji etruskiej w Val di Trebbe. Nowe muzeum zgromadzi około 10.000 objektów, dotyczących historji obyczajów i codziennego życia ludów, zamieszkałych na pobrzeżu Adrjatyku. Zaznaczyć należy, że wykopaliska z Val di Trebbe są doskonale zachowane.

FLORENCJA

= Wystawa sztuki niemieckiej. Otwarto tutaj w salonach pałacu Wystawowego pierwszą wystawę sztuki niemieckiej. Na otwarcie przybył z Rzymu ambasador Rzeszy v. Hassel, który wygłosił przemówienie, mówiąc m. in., że Niemcy nie zapominają o wpływach, jakie wywarły na malarstwo niemieckie Rzym i Włochy. Ambasador podkreślił, że Niemcy hitlerowskie są szczególnie bliskie Włoch Mussoliniego, z któremi na wielu polach, a szczególnie na polu sztuki łączą je wspólne ideały. Miejscowa prasa poświęca długie opisy przebiegowi ceremonji otwarcia, lecz nie szczędzi zastrzeżeń i krytyk w stosunku do niektórych wystawionych objektów.

= Zgon malarza. Zmarł tu wybitny malarz włoski, Vittorio Corcos.

Corcos urodził się w r. 1859 w Livorno. Studjował i pracował w Paryżu. Uchodził za jednego z wybitniejszych portrecistów włoskich. Był on ulubionym malarzem królowej Małgorzaty Sabaudzkiej.

= Przeniesienie arcydzieła Michała Anioła. Słynna rzeźba Michała Anioła „Złożenie z Krzyża", która miała być umieszczona na grobowcu wielkiego artysty we florenckim kościele Santa Croce, zostanie definitywnie przeniesiona do kaplicy Św. Andrzeja w katedrze. Rzeźba, o której mowa, jest jednem z najpiękniejszych dzieł słynnego florentczyka a dotychczasowe jej umieszczenie nie odpowiadało ani wymaganiom estetycznym, ani też nie dawało możności widzenia szczegółów, przedziwnie wypracowanych przez artystę.

= W sprawie „Monny Lizy". W związku z naiwnemi wiadomościami, dotyczącemi oryginału obrazu Leonarda da Vinci „Monna Liza", stwierdzono, że grupa ekspertów włoskich, która badała ten obraz po odnalezieniu we Florencji, wyklucza kategorycznie jakiekolwiek wątpliwości na ten temat. Obraz, po odebraniu go złodziejowi, który od roku nie rozstawał się z nim, został poddany skrupulatnym

badaniom w gabinecie naukowym Galerji Uffiizzi we Florencji. Po przekazaniu go władzom francuskim, odnaleziono na płótnie odbicie palców Wincentego Perugia, identyczne z odbitkami, znalezionemi na ramie, pozostawionej przez złodzieja w Muzeum w Louvre.

= Prace restauracyjne we Florencji. Staraniem administracji miejskiej zostały odrestaurowane w ciągu b. r. monumentalne sale apartamentu Kuźmy I Medecyusza w Pałacu della Signoria, w których zgromadzono portrety podestów miasta Florencji od najdawniejszych czasów. Jednocześnie ukończono odrestaurowywanie całego szeregu kościołów m. in. bazyliki SS. Annunziata, Santa Maria Novella wraz z klasztorem, gdzie odnaleziono niezmiernie interesujące freski bizantyjskie. Odrestaurowano również kościół i klasztor Św. Franciszka na górze La Verna, gdzie święty assyżski otrzymał stygmaty i gdzie znajduje się średniowieczna płyta marmurowa, ostatnio odczyszczona, świadcząca w 10 lat później o cudzie. Jednocześnie odrestaurowano części dawnych murów miejskich pomiędzy bramami San Miniato i San Giorgio.

= Nowa kolekcja artystyczna we Florencji. Florencja wzbogaciła się w ostatnich czasach o nową cenną kolekcję, z zapisu bogatego Amerykanina Karola Loesera. Kolekcja, pomieszczona w czterech salach Palazzo Vecchio, zawiera pomiędzy innemi kilka obrazów Bronzino, rzeźby Sansovino, Gian Francesco Rustici, Donatello i in. a także wspaniały sufit rzeźbiony w drzewie, dzieło Michelozzo.

MOSKWA

= W połowie grudnia, prawie jednocześnie odbyło się w Moskwie solenne otwarcie dwuch wystaw z zakresu sztuk graficznych w szerokiem pojmowaniu tego wyrazu. W „Muzeum Sztuk Plastycznych" mieści się „Wystawa jubileuszowa sowieckiego rysunku i grafiki 1917—1932", obejmująca utwory około 200 artystów współczesnych Rosyjskiej Republiki Radzieckiej. Jest to z koleji już trzeci z tego rodzaju pokazów jubileuszowych, urządzonych w Moskwie przez „Komisarjat Oświaty"; poprzedziły go wystawy malarstwa i rzeźby sowieckich za lat piętnaście, a cykl ma zakończyć wystawa sztuki teatralnej, która obecnie jest w przygotowaniu.

W kooperatywie artystów „Wsiekochudożnik" otwarto wystawę pośmiertną tragicznie zgasłego Mikołaja Kuprejanowa (ur. w r. 1894 we Włocławku), świetnego rysownika i akwarelisty, który w początkach swej karjery artystycznej z powodzeniem imał się drzeworytnictwa a ostatnio uprawiał też litografję oryginalną.

= Trzydziestolecie działalności artystycznej płodnego grafika Dmitra I. Mitrochina (ur. w r. 1883), który zwłaszcza w książnictwie rosyjskiem znaczną odgrywał rolę i już w r. 1922 obszernej doczekał się monografji, dało pochop do urządzenia wystawy całego oeuvre'u jubilata w „Muzeum Rosyjskiem" w Leningradzie. Równocześnie podjęto wydanie w ograniczonej liczbie egz. dwuch tek, z których jedna będzie zawierała 15 miedziorytów i akwafort Mitrochina, a druga szereg jego drzeworytów oryginalnych. — W „Muzeum Rosyjskiem" pozatem w ciągu sezonu zimowego odbędzie się wystawa drzeworytów, wykonanych w r. 1933 wyłącznie przez artystów leningradzkich.

= Z zakresu rosyjskiego piśmiennictwa artystycznego należy wskazać na trzy świeżo wydane monografje artystów współczesnych. Wyżej wspomniana kooperatywa „Wsiekochudożnik" przystąpiła do wydania całej serji monografji artystów sowieckich pod redakcją J. M. Stawińskiego. Pierwszy tomik tej serji poświęcony został rzeźbiarzowi-animaliście Wasylemu A. Watagin (ur. w r. 1883), którego twórczość i życiorys skreślili A. W. Bakuszyńskij i A. J. Mołodczykow. Obszerniejszy tom drugi serji „Artyści sowieccy" zaznajamia z dziełem i życiem prof. Dimitra N. Kardowskiego (ur. w r. 1865), byłego kierownika majsterszuli w Akademji petersburgskiej, z której wyszła głośna w swoim czasie grupa t. zw. neoklasyków rosyjskich z Aleksandrem Jakowlewym na czele i Ślendzińskim wśród jego kolegów. Wizerunek Kardowskiego z różnych punktów widzenia oświetlają aż trzej autorowie, a mianowicie: A. W. Bakuszyńskij, A. W. Grigorjew i N. E. Radłow. Obie monografje „Wsiekochudożnika" zalecają się obfitością materjału ilustracyjnego, w części kolorowego.

Bardziej skromnie, zarówno ze strony wewnętrznej, jak i zewnętrznej, przedstawia się monografja doskonałego drzeworytnika moskiewskiego Pawła J. Pawlinowa (ur. w r. 1881), napisana przez historyka sztuki N. Pawlowa, a wypuszczona przez wydawnictwo *Izogiz*. Książka ta również inicjuje całą serję podobnych monografij artystów sowieckich, zaprojektowaną przez „Izogiz".

= Wdowa przedwcześnie zmarłego Ignacego Niwińskiego (ur. w r. 1880), Polaka z pochodzenia i bezprzecznie najwybitniejszego z akwaforcistów sowieckich, ofiarowała jego pracownię z całem urządzeniem i bibljoteką fachową moskiewskiemu „Związkowi Artystów" w celu utworzenia laboratorjum sztuki rytowniczej imienia nieboszczyka. Zarząd tego przyszłego laboratorjum objęła sekcja graficzna nazwanego Związku.

Pamięć Niwińskiego ma też być uwiecznioną wydaniem księgi pamiątkowej, około której zakrzątnęli się koledzy i uczniowie zgasłego niedawno artysty.

RYGA

= Wystawa sztuki polskiej, zorganizowana przez prof. Wł. Jarockiego, jako jej Komisarza, z ramienia Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych, a obejmująca eksponaty, przewiezione z Moskwy, została uroczyście otwarta w dniu 21 stycznia b. r. w gmachu Miejskiego Muzeum Sztuk P.

Plakat artystyczny wystawy, oraz okładkę katalogu wykonał L. Gardowski i M. Jurgielewicz. Katalog, z syntetycznym wstępem o sztuce polskiej (r. M. Tretera (tekst wstępu wydrukowany w jęz. łotewskim i polskim), oraz z 24 starannie odbitemi rotograwiurami, wykonała Drukarnia Narodowa w Krakowie.

= Otwarcie Wystawy Sztuki Polskiej w Rydze (podług komunikatu P.A.T., zamieszczonego w większych polskich dziennikach):

W niedzielę 21. II. odbyła się w Rydze uroczystość otwarcia wystawy współczesnej sztuki polskiej. Na gmachu Muzeum Miejskiego, gdzie urządzona została wystawa powiewają flagi o barwach łotewskich i polskich.

Około godz. 11 przybywać zaczęli goście, wśród których był marszałek sejmu Kalnins, członkowie rządu z premjerem Blodnieksem, przedstawiciele korpusu dyplomatycznego z dziekanem posłem Szwecji oraz nuncjuszem apostolskim Cecchinim, przedstawiciele armji z naczelnym dowódcą gen. Penikisem oraz liczni przedstawiciele kół naukowych, sztuki, prasy i miejscowego społeczeństwa. Licznie również zgromadziła się kolonja polska.

Sztukę polską reprezentowali: komisarz wystawy prof. Jarocki, prof. Pruszkowski, prof. Ślendziński, Borowski, przybywających gości witali w hallu członkowie komitetu honorowego z posłem R. P. Beczkowiczem na czele, prezes Towarzystwa Ło-

tewsko-Polskiego Skujenieks i prezydent miasta Rygi Celmins.

O godz. 11.20 przybył wraz z małżonką honorowy protektor wystawy, prezydent Państwa Kviesis.

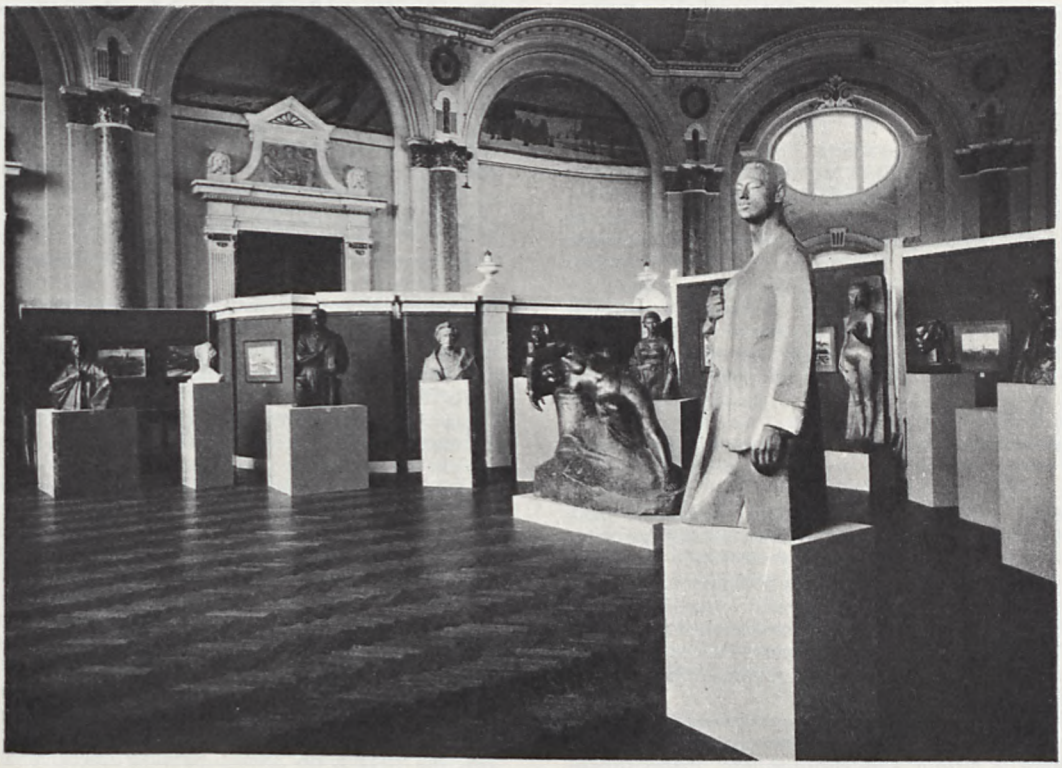
W sali rzeźb, wobec Prezydenta Państwa i zgromadzonych gości pierwszy przemówił prezes Skujenieks, podkreślając, że wystawa Polskiej Sztuki współczesnej, zakrojona na tak szeroką skalę, wzbudza bezwątpienia wielkie zainteresowanie wśród społeczeństwa łotewskiego, przyczyniając się do dalszego zbliżenia kulturalnego obu narodów i państw. Przemówienie swoje p. Skujenieks zakończył słowami podziękowania pod adresem prezydenta Państwa, za objęcie protektoratu nad wystawą i za przybycie na uroczystości.

W specjalnie gorących słowach p. Skujenieks dziękował posłowi R. P. p. Beczkowiczowi za jego czynny udział i okazaną pomoc w organizowaniu wystawy.

Zkolei zabrał głos poseł R. P. p. Beczkowicz, zaznaczając, że otwarcie wystawy Polskiej Sztuki Współczesnej po raz pierwszy w takim zakresie urządzonej w Rydze, stanowi bardzo ważny etap w rozwoju stosunków między państwem i narodem polskim a państwem i narodem łotewskim. Język twórczości artystycznej, mówił minister, łatwiej otwiera duszę i serca każdego narodu. Polska twórczość artystyczna doby powojennej rozpoczęta na dymiących jeszcze zgliszczach pożogi wojennej w oparciu o tradycje artystyczne z przed stuleci tworzy nowe życie, ducha i kulturę. Minister Beczkowicz podziękował następnie Prezydentowi Państwa za zaszczycenie swą obecnością uroczystości, jak również rządowi łotewskiemu i zarządowi miasta Rygi za okazaną pomoc przy urządzaniu wystawy, zaś Towarzystwu zbliżenia polsko-łotewskiego za rzucenie i zrealizowanie tej doniosłej inicjatywy. Przemówienie swoje zakończył minister Beczkowicz wyrażeniem nadziei, że wystawa zainteresuje szeroki ogół społeczeństwa łotewskiego oraz że w niedługiej przyszłości społeczeństwo polskie będzie miało możność zapoznać się z twórczością artystyczną Łotwy.

Następnie przemówił w imieniu rządu łotewskiego minister oświaty Gulbis.

Gdyby narody łączyły jedynie praktyczne i materjalne stosunki, mówił minister Gulbis — to nie miałyby one prawa egzystencji w historji. Tak jednak nie jest. Istnieje siła duchowa, która zapewnia narodom egzystencję po wszystkie czasy. Jest to siła wiecznych wartości ożywiających narody i zmuszających cenić je i kochać. Zebraliśmy się dziś, mówił minister, aby naocznie przekonać się o siłach duchowych narodu polskiego, znajdujących wyraz w sztuce współczesnej. Duch polski nie jest nam obcy. 450 dzieł polskich zostało przetłumaczonych na język łotewski, a dzieła Mickiewicza, Sienkiewicza, Reymonta i innych wielkich pisarzy i patrjotów polskich były dla nas duchową strawą, która obudziła w nas uczucie patrjotyzmu i dążenie do własnej niepodległości. Muzyka polska również nie jest nam obcą. Dotychczas najmniej było nam znane malarstwo polskie. Dzisiejsza wystawa, którą mamy zaszczyt i przyjemność otworzyć, przedstawia nam świat widziany przez malarzy polskich. Poza więzami materjalnemi z Polską związani jesteśmy losami historji, a w szczególności braterstwem broni w dobie walk o niepodległość. Pięknym momentem utwierdzającym przyjaźń obu narodów i państw był dzień, gdy Polska w 1919 r. wyciągnęła uzbrojoną dłoń, spiesząc z pomocą Łotwie. W Dynaburgu na-



Wystawa współczesnej sztuki polskiej w Rydze 1934 r.

stąpiło spotkanie Marszałka Piłsudskiego z gen. Balodisem. Moment ten gen. Rydz-Śmigły w swoich wspomnieniach określił następująco: własną krwią zapisaliśmy piękną kartę historji, która się zakończyła zwycięstwem i słowem: wolność. Jak wówczas braterstwo broni, tak obecnie jedność duchowa i ideowa niech prowadzi nasze państwa ku świetlanej przyszłości.

Po tem przemówieniu chór Reitersa odśpiewał hymny łotewski i polski, poczem odbyło się zwiedzanie wystawy.

Panu Prezydentowi Kviesisowi i jego małżonce towarzyszył przy zwiedzaniu wystawy prof. Jarocki.

Wieczorem w salonach poselstwa polskiego odbył się raut, który zaszczycili swą obecnością Prezydent Państwa Kviesis z małżonką, również przybyli marszałek sejmu Kalnins, członkowie rządu z premjerem Blodnieksem, członkowie korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele armji i kół politycznych, naukowych i sztuki.

Licznie też była reprezentowana prasa łotewska i zagraniczna. Ogółem na raucie było około 300 osób.

= Przyjęcie na cześć Plastyków polskich w Rydze. Rektor i profesorowie łotewskiej Akademji Sztuk Pięknych podejmowali obiadem przebywających w Rydze przedstawicieli sztuki polskiej, rektora Pruszkowskiego prof. Ślendzińskiego, Borowskiego i komisarza wystawy Jarockiego

W obiedzie wzięli udział również minister Oświaty Gulbis, poseł R. P. Beczkowicz, rektorowie wyższych uczelni oraz przedstawiciele łotewskich kół naukowych i artystycznych.

= Odczyt rektora T. Pruszkowskiego w Rydze. Przebywający w Rydze w związku z otwarciem wystawy sztuki polskiej, rektor Tadeusz Pruszkowski, wygłosił w sali ryskiego konserwatorjum odczyt, poświęcony aktualnym zagadnieniom współczesnej sztuki.

Na odczycie obecny był poseł Rzeczypospolitej Polskiej Beczkowicz, rektor łotewskiej Akademji Sztuk Pięknych Purwit oraz liczne grono profesorów i przedstawicieli łotewskich sfer artystycznych.

= Odczyty dr. M. Tretera o sztuce polskiej w Rydze. Staraniem Towarzystwa zbliżenia łotewsko-polskiego odbył się tutaj w uniwersytecie odczyt dra. Mieczysława Tretera p. t. „Indywidualne cechy malarstwa polskiego". Na odczycie obecni byli: poseł Rzeczypospolitej Beczkowicz, członkowie poselstwa, rektorzy i profesorowie wyższych uczelni, liczni, przedstawiciele kół artystycznych i młodzieży uniwersyteckiej, oraz kolonja polska. Odczyt poprzedził słowem wstępnem rektor uniwersytetu Auszkap, podkreślając wielkie znaczenie dla idei zbliżenia narodów polskiego i łotewskiego tego rodzaju poczynań kulturalnych, co urządzenie wystawy sztuki polskiej w Rydze.

Oprócz tego odczytu (z przezroczami), wygłoszonego w jęz. rosyjskim w Auli Uniwersytetu, dr. M. Treter wygłosił drugi odczyt (w jęz. niemieckim) w lokalu korporacji akademickiej *Daugaviete*, oraz trzeci w jęz. polskim, w gmachu szkoły polskiej.

= Zamknięcie Wystawy Sztuki Polskiej w Rydze. Z okazji zamknięcia wystawy sztuki polskiej w Rydze p. min. Beczkowicz wydał śniadanie, na którem obecni byli przedstawiciele łotewskiego świata artystycznego i kulturalnego na czele z ministrem Oświaty Gulbisem. Był również obecny prezydent miasta Rygi Celmins.

Min. Beczkowicz w swem przemówieniu podkreślił, że wystawa spotkała się w społeczeństwie łotewskiem z dużem zainteresowaniem, czego dowodem jest fakt odwiedzenia wystawy przez przeszło 7.000 osób. Towarzystwo Zbliżenia łotewsko-polskiego przez urządzenie tej wystawy w zupełności osiągnęło swój cel, a stosunki polsko-łotewskie pogłębiły się zarówno pod względem ideowo-kulturalnym jak i materjalnym.

Przewodniczący Towarzystwa Zbliżenia łotewsko-polskiego b. min. Skujenieks w odpowiedzi podziękował p. min. Beczkowiczowi i prof. Jarockiemu za położone przez nich zasługi w dziele urządzenia wystawy. Towarzystwo Zbliżenia polsko-łotewskiego przez organizację całego szeregu imprez starało się pogłębić wzajemne zrozumienie i zbliżenie obu narodów. Zamknięta obecnie wystawa sztuki polskiej była wielkim sukcesem w tej dziedzinie.

Następnie przemawiał rektor łotewskiej Akad. Sztuk pięknych M. Purvit i komisarz wystawy prof. Jarocki.

W zakończeniu minister Oświaty Gulbis w imieniu swego rządu wyraził podziękowanie i zadowolenie z powodzenia wystawy.

= Sukces wystawy polskiej. Wystawa sztuki polskiej w Rydze cieszyła się ogromną, wprost niebywałą jak na ryskie stosunki, frekwencją. W ciągu 3-ch tygodni, wystawę naszą zwiedziło 7.000 osób, a ilustrowany katalog tej wystawy, poprzedzony syntetycznym wstępem dr. M. Tretera o sztuce polskiej, został całkowicie wyczerpany jeszcze przed zamknięciem wystawy.

Z wystawy tej zakupiono do Muzeum Sztuk P. m. Rygi: K. Sichulskiego „Powrót z wesela" (na Huculszczyźnie), do Muzeum Państwowego: T. Pruszkowskiego „Portret malarza", oraz P. Dadleza „Praczki"; nadto poseł litewski w Rydze zakupił „Zaułek Wileński" B. Jamontta.

TALLINN

= Sztuka polska w Estonji. W dniu 3 marca nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy sztuki polskiej w stolicy Estonji, Tallinnie, w lokalu tamtejszego Muzeum Sztuk P. Otwarcia dokonał p. Prezydent Republiki Estońskiej Konstantin Päts.

W związku z tą wystawą, której komisarzem jest prof. Wł. Jarocki, wygłosił dr. M. Treter, dyrektor Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych odczyt o sztuce polskiej, ilustrowany przezroczami.

Artystyczny plakat wystawy wykonał A. S. Dobrzański; katalog w jęz. estońskim został wykonany w Drukarni Narodowej w Krakowie.

KONKURSY

= Międzynarodowy konkurs na odznakę. Międzynarodowa Federacja Kobiet Pracujących w Zawodach Handlowych i Wolnych (International Business and Professional Women) ogłasza międzynarodowy konkurs na projekt odznaki federacyjnej.

Ponieważ Polska należy do Federacji, w konkursie mogą wziąć udział również artystki i artyści polscy. Odznaka powinna mieć charakter międzynarodowy: projekt jej powinien przewidywać użycie, jako wywieszki klubowej, nadruku na papierach listowych, broszki itp. Ze względu na koszty wykonania, odznaka powinna być jednokolorowa, najwyżej dwukolorowa na tle złotem lub srebrnem; należy ją zaprojektować w metalu (złoto, srebro).

Projekty mogą być wykonane, jako modele lub jako rysunki na kartonach (30,5=45 cm.).

Nagrody konkursowe wynoszą: 100 dolarów, 500 lirów wł. i 20 dolarów.

Projekty, opatrzone godłem (z dołączonym w zamkniętej kopercie dokładnym adresem projektodawcy) należy nadsyłać najdalej po dzień 1-go kwietnia 1934 r. do „Sekcji Sztuk Plastycznych Zjednoczenia Kobiet Pracujących Zawodowo w Polsce" (Warszawa, ul. Grójecka 40 m. 49).

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w terminie, który będzie oznaczony na zjeździe przewodniczących Federacji z poszczególnych państw.

Po rozstrzygnięciu konkursu nadesłane prace zostaną wystawione we wszystkich państwach, reprezentowanych w Federacji.

= Konkurs na plakat. Dyrekcja Państw. Monopolu Spirytusowego ogłasza konkurs na plakat, propagujący używanie spirytusu skażonego (denaturatu). Bliższych informacyj udziela dyrekcja P. M.S., Leszno 1.

= Rozstrzygnięcie konkursu na plakat dla P.K.O. Dn. 21 lutego r. b. w Instytucie Propagandy Sztuki został rozstrzygnięty konkurs na propagandowy plakat artystyczny dla Pocztowej Kasy Oszczędności. Sąd konkursowy w osobach pp. prof. W. Jastrzębowskiego, prof. Zygmunta Kamińskiego i prof. W. Skoczylasa z ramienia I.P.S. oraz pp. nacz. W. Maliszewskiego i dyr. T. Wasunga z ramienia P.K.O. po rozpatrzeniu 134 nadesłanych prac przyznał następujące nagrody: 350 zł. p. Edmundowi Ernestowi za pracę pod godłem „835", 350 zł. p. Wojciechowi Meyerowi za pracę pod godłem „Z nędzy do pieniędzy 2", 300 zł. p. Markowi Żuławskiemu za pracę pod godłem „P. 5", 250 zł. p. Teodorowi Kleindienstowi za pracę pod godłem „Explicite", 250 zł. p. Ignacemu Łosicerowi za pracę pod godłem „Konto 999", 250 zł. p. Jadwidze Hładkównie i Antoniemu Wajwódowi za pracę pod godłem „Już". 250 zł. p. Tadeuszowi Trepkowskiemu i M. Przybylskiemu za pracę pod godłem „Młodość".

Pozatem 30 prac wyróżniono przez zakwalifikowanie do wystawienia. Wystawa prac nagrodzonych i wyróżnionych będzie otwarta w Café IPS, Królewska 13, od dnia 25 b. m. przez 2 tygodnie.

U W A G I

Prasa łotewska o wystawie sztuki polskiej w Rydze. Stosunkowo nader obfitego materjału prasowego o naszej sztuce dostarczyła prasa łotewska z powodu naszej wystawy w Rydze. Pomijamy naturalnie krótsze wzmianki i pochlebne notatki, które raczej należy uważać za akt kurtuazji, aniżeli za istotne odbicie opinji sfer miejscowych.

Nie pomijamy natomiast głosów ujemnych, miejscami wyraźnie zjadliwych i tendencyjnych (w dwu dziennikach), gdyż i to jest ciekawe i to rzuca pewne światło przedewszystkiem na łotewskie środowisko artystyczne w Rydze, o tyle ruchliwe i zróżniczkowane, że nie brak reprezentantów i takiego sposobu omawiania zagranicznej wystawy. Oczywiście trzeba umieć je czytać i rozumieć...

Wogóle, Ryga, choć jest stolicą niewielkiego państwa, przejawia żywy ruch artystyczny na każdem polu, a kultura sztuk plastycznych, jak tego dowodzą zbiory muzealne, wystawy, a nawet pokazy prac uczniów łotewskiej Akademji Sztuk P., stoi rzeczywiście nieprzeciętnie wysoko. Szkoda wielka, że sztuka łotewska, w szczególności malarstwo, tak mało jest znana w reszcie Europy, że milczą o niej największe nawet dzieła o plastyce nowoczesnej.

Poniżej cytujemy w dosłownym przekładzie (dokonanym przez P. Bohdana Kościałkowskiego) — głosy prasy łotewskiej. *M. T.*

= *Briva Zeme* (Nr. 17. z dnia 22-go I. 1934 r.): Sztuka zawsze zbliżała narody i przyczyniała się do nawiązania stosunków przyjaźni i porozumienia pomiędzy narodami. Bowiem sztuka i literatura posiada dar łagodzenia wszelkich zaostrzeń. Czerpiąc natchnienie ze źródła duchowego, należącego do ras odmiennych, zawsze znajdziemy pokrewne i wspólne znamiona.

Okresy, w których dominujący wpływ należał do sztuki, były okresami najgłębszego porozumienia się narodów. Takim był wiek 16-ty, gdy najkulturalniejsze warstwy wszystkich narodów były opanowane przez grecko-łacińską cywilizację, a łacina była językiem, którym posługiwały się i porozumiewały warstwy kulturalne.

Czasy modernizmu, wpływy materjalizmu i demokracji odseparowały narody jeden od drugiego, bowiem materjalizm dzieli, zaś duch łączy.

Z prawdziwą radością i szczerą wdzięcznością możemy powitać otwarcie w Miejskiem Muzeum wystawy sztuki polskiej, która przemawia do nas w zrozumiałych kolorach i barwach, wyjaśnia nam ewolucję nowoczesną ducha polskiego. Oglądając obrazy polskie, znajdujemy w nich wiele znamion dobrze znanych, bowiem duch europejski, zjednoczony pod wpływem genjusza francuskiego, również odźwierciadla się w sztuce polskiej. Żadna sztuka modernistyczna nie była w stanie uniknąć tych wpływów. To jednak nie jest głównem, co nas łączy z obecną wystawą. Przedewszystkiem zaciekawia nas dorobek genjusza polskiego.

Oryginalność Sztuki polskiej, wydaje nam się, najgłębiej przebija się w rzeźbie, która rzeczywiście zasługuje na pełne podziwu wyrazy. Wystawa niniejsza, która obejmuje 150 prac i przedstawia różne szkoły i różnych malarzy, jest tak wszechstronną, że tylko głęboka i ścisła analiza może dać jej należytą ocenę.

Nadto należy nadmienić, że wystawa ta musi być oceniana, jako doniosłe wydarzenie w naszem życiu duchowem. Miejmy nadzieję, że te piękne płótna przyczynią się do głębszego poznania ducha polskiego przez naród łotewski, aniżeli to miało miejsce dotychczas. (—) *Virza.*

= *Jaunakas Zinas* (Nr. 17. z dnia 22-go I. 1934 r.): W dniu wczorajszym odbyło się uroczyste otwarcie wystawy współczesnej sztuki polskiej, na której zostały wystawione dzieła najlepszych malarzy i rzeźbiarzy.

(Po wymienieniu szeregu nazwisk, obecnych przy otwarciu oraz po streszczeniu przemówień Prezesa T-wa łotewsko-polskiego Zbliżenia i Ministra Oświaty Gulbis'a i po zacytowaniu *in extenso* przemówienia Ministra Beczkowicza, krytyk Madernieks daje ocenę ogólną wystawy):

— W 1924 roku społeczeństwo łotewskie miało okazję zapoznania się z polską grafiką, która stoi na bardzo wysokim poziomie. Wśród autorów spotykaliśmy się z takiemi nazwiskami, jak Skoczylas, Sichulski, Jarocki, Stryjeńska i inni. Obecnie jako dalszy ciąg, mamy przed sobą bardzo bogatą wystawę, obejmującą malarstwo i rzeźbę; i na tej wystawie spotykamy się z nazwiskami wyżej wymienionych, lecz tym razem w malarstwie. Za zorganizowanie tej wystawy należy wyrazić najgłębsze uznanie inicjatorom wystawy oraz osobom popierającym tę inicjatywę.

Zasługi prof. Jarockiego są podwójne, primo jako autora obrazów, secundo jako głównego komisarza wystawy. Najlepiej wyrazimy naszą wdzięczność, jaknajliczniej zwiedzając wystawę, która całkowicie na to zasługuje. Możemy tam znaleść wiele nowych poczynań, a pouczające spostrzeżenia mogą

nam dopomóc w ocenie własnego dorobku. Sztuka polska posiada wysoką kulturę, wiekowe tradycje, które wyraźnie się zarysowują w wystawionych pracach.

Wielka erudycja, rozmaitość kierunków i bardzo wysoki poziom o skali europejskiej, wszystko to jest wyraźnie zabarwione duchem narodowym polskim. To odzwierciadlenie ducha narodowego jest ogromnym dobytkiem-klejnotem, który nadaje obrazom pociągającą świeżość i niewiędnące pojęcie piękna.

Na wystawie jest przedstawiony najbardziej charakterystyczny dorobek sztuki powojennej. Zwiedzajmy jaknajliczniej ciekawą wystawę, gdyż ona przyniesie nam znaczne korzyści.

= „*Jaunakas Zinas*“ (Nr. 20. z dnia 25-go I.1934r.): Na drzwiach Muzeum oryginalnie skomponowany plakat zaprasza przechodniów do zwiedzania ciekawej wystawy.

W celu pogłębienia pojęcia o sztuce polskiej uważamy za wskazane zatrzymać się przy stołach, na których rozłożone są książki, albumy i monografje o sztuce polskiej W wydawnictwach tych znajdujemy dużą ilość reprodukcyj obrazów polskich malarzy. Na podstawie tych wydawnictw możemy dojść do pewnego skrystalizowania pojęć o polskiem malarstwie wogóle.

Malarze krakowscy prof. Jarocki i Sichulski przestawiają na wystawie sztukę narodową w obrazach o realnych płaszczyznach dekoracyjnych.

Specjalnie związane z motywami i z prymitywizmem etnograficznym są obrazy Sichulskiego; jego „Kłusownik“, „Rybak“, „Powrót z wesela“ i „Doroczny targ“ przedstawiają charakterystyczne typy polskie w strojach codziennych i odświętnych. Jako cechę specjalną jego malarstwa należy podkreślić jednolitą płaszczyznę bez perspektywy światła i głębi obrazu.

Profesor Jarocki operuje ciekawemi kontrastami— na jasnem tle umieszcza on w znacznie ciemniejszym tonie postacie. Charakterystycznie jest ujęty „Syn Marnotrawny“. Bogaty strój kobiecy przedstawia autor w obrazie „Niebieska chustka“. Monografja o prof. Jarockim (Wł. Kozickiego) w znacznym stopniu uzupełnia pojęcie o dorobku malarskim autora.

Godne podziwu są nadzwyczaj żywe i pełne odwagi malarskiej akwarele Wyczółkowskiego, przedstawiające widoki Krakowa i okolic, a także swoiście skomponowane litografje. W jego pracach przebija się duch młodzieńczy. Z grupy krakowskich malarzy należy ponadto wymienić Pautscha — „Martwa natura“ (wpływ szkoły niemieckiej) „Autoportret“, prof. Weissa „Modelkę z paletą“. Bardzo interesujący pod względem kompozycji jest „Rybak“ Kędzierskiego wykończony za pomocą środków raczej graficznych.

Z Towarzystwa „Rytm“ zasługuje na uwagę „Młodość“ Borowskiego w kolorze jasno-zielonym i „Miasto“ oraz w dekoracyjnym stylu utrzymany obraz „Wiosna“, a prof. Pruszkowskiego „Portret artysty“.

Prof. Skoczylasa dotychczas znaliśmy jako wybitnego grafika. Obecnie przedstawił on akwarelę „Studnia“.

Członek bractwa św. Łukasza Cybis przedstawił obraz „Przy rannej tualecie“, obraz ten budzi duże zainteresowanie.

Głęboko ekspresyjny jest „Alkoholik“ Gotarda, przedstawiający na ciemnym tle pełną wyrazu twarz pijaka i rękę z fajką.

W ponurym kolorycie są wykonane obrazy Jamonta w technice tempery; przypominają one obrazy Bogajewskiego.

Należy również wymienić główkę „Modelki“ Kramsztyka.

Portret „Starej Pani“ pędzla Michalaka zawiera dużo ciekawych i swoistych cech malarskich. W obrazie tym świetnie harmonizuje się wzajemnie charakterystyczny wyraz twarzy ze specjalnym kolorytem, świeżością malarską i odważnem wykończeniem. Przyjemne wrażenie wywołuje piesek w ciemnych barwach, co stanowi wyraźny kontrast z kolorytem całego obrazu.

Z pozostałych należy wymienić Dadleza „Praczki“, Borysowskiego „Rzekę“, „Fabrykę“ i „Most“, Malczewskiego „Pole“ i „Potok“, Rouby „Niebieską willę“, Śleńdzińskiego „Motyle“, Witkowskiego „Kompozycję“ w kolorze żółtym i różowym.

W polskim duchu narodowym pracuje Stryjeńska. Jej obrazy-legendy są pełne żywej fantazji, mistycyzmu i dekoracyjnej jaskrawości kolorytu. Również monografję Stryjeńskiej znajdujemy na stole w sali wystawowej.

= „*Latvija*“ (z dnia 26-go I. 1934 r.) — Wystawa współczesnej sztuki polskiej:

W Miejskiem Muzeum sztuki poraz pierwszy odbył się tak uroczysty wernisaż przy ogromnej ilości doborowej publiczności. Inaczej nie mogło być, bowiem uczcili nas swojemi pracami wybitni malarze zaprzyjaźnionej z nami Polski, państwa o starej kulturze. Ogromna ilość wystawionych prac umożliwi naszym artystom niejedno nowe poczynanie.

W uroczystem otwarciu wzięli udział Prezydent Państwa, szereg Ministrów, Poseł Polski Beczkowicz oraz wybitni przedstawiciele społeczeństwa. Jest to jedna z najbardziej bogatych wystaw, z jakiemi spotykaliśmy się w Miejskiem Muzeum.

Na wystawie tej znajduje się około 200 obrazów i rzeźb oraz tkaniny. Prace te są wykonane przez powszechnie znanych artystów, wśród których wielu posiada tytuł profesorów.

Każda sztuka twórcza posiada specyficzny charakter, polska sztuka posiada swoiste cechy, które wyraźnie zarysowały się i powstały na dawnych tradycjach kulturalnych Polski.

W celu dokładniejszego sprecyzowania pojęcia o sztuce polskiej należy wysłuchać zdania artystów polskich.

Dr. M. Treter wypowiada się następująco:

„Na specyficzny charakter polskiej twórczości artystycznej złożyły się wyraźnie trzy przedewszystkiem czynniki.

Pierwszy to rasowo-słowiański temperament plemienny, który nadaje charakterystyczne i odrębne piętno przejawom narodowego ducha polskiego, zarówno w życiu społecznem i politycznem jak i kulturalnem.

Czynnik drugi, to osobliwe położenie geograficzne, jakby na granicy dwu wielkich światów Wschodu i Zachodu. W Polsce właśnie krzyżują się od wieków zasadnicze prądy cywilizacji zachodniej i wschodniej, kultury romańskiej i bizantyjskiej.

Czynnik trzeci, przyjęcie chrześcijaństwa już w r. 966-tym zadecydował ostatecznie o charakterze całej polskiej kultury, która już od 10-go wieku począwszy rozwija się w ścisłej łączności z Rzymem i romańskim Zachodem.

W ciągu całego rozwoju nowszej sztuki polskiej, począwszy od 18-go wieku aż po dzień dzisiejszy, w Polsce krzyżują się dwa główne kierunki: południowy o charakterze wybitnie romańskim — kierunek klasyczny oraz północny o charakterze germańskim, i anglo-saskim, kierunek romantyczny.

W wieku XIX-tym i XX-tym przeważa to jeden to drugi z kierunków i w tym duchu kształtuje się też sztuka polska.

Gdy Polska utraciła swoją niepodległość, rozwój sztuki polskiej w XIX-tym wieku postępował w nadzwyczaj trudnych warunkach. Wobec braku własnych uczelni, młodzi artyści Polacy musieli kształcić się w obcych akademjach w Rzymie, Paryżu, Petersburgu, Wiedniu, Monachjum i dlatego charakter narodowy sztuki wyrażał się zrazu przeważnie w obcej formie.

W powojennej epoce, gdy we Francji, Włoszech i Niemczech pojawiły się nowe kierunki, część polskich artystów chętnie poszła za wymaganiami mody, chociaż w tym czasie już powstały stowarzyszenia artystyczne o poważniejszych poglądach na sztukę, opartych na dawnych tradycjach.

Opierając się na powyższem łatwiej możemy sobie przedstawić oblicze sztuki polskiej, która pomimo wyraźnego piętna nowoczesności, w zasadzie jest w ścisłym kontakcie z dawnemi tradycjami, które ustaliła historja Polski.

Chociaż na obecnej wystawie wyczuwamy wpływy większych ośrodków artystycznych Europy, może nawet wpływy szkół dawnej Rosji, jak również wpływy ekstrawagancji nowych kierunków, to w niektórych pracach przebija się już czysty duch polski, który nie tylko uwydatnia się w samej treści obrazu, ale przedewszystkiem w kolorycie i w kompozycji obrazu. Tu przebija się stałość wysiłku uniezależnienia się od wpływów obcych i tworzenia sztuki narodowej, która jest ściśle, jak nam się wydaje, związana z odrodzeniem Niepodległości Polski.

Najbardziej oryginalnym i najbardziej polskim wydaje się nam Sichulski, który bardzo charakterystycznie odtwarza typy polskie i zdarzenia z życia polskiego.

Jego „Rybak" i „Kłusownik" są tak wyraziste, że już na pierwszy rzut oka odnosi się wrażenie, że w postaciach tych musi płynąć krew narodu polskiego. Kompozycja „Powrót z wesela" zadziwia nas świetnem uchwyceniem typów i barwnością kolorytu, zaznaczone w różnobarwnych wstążkach i ubraniu kobiety.

W gamie barw artysta ten znacznie się różni od innych.

Zielono-brunatny ton w jego pracach ma specjalną siłę przyciągającą.

= „*Latvis*" (z dnia 31-go stycznia 1934):

Wystawa malarzy polskich została otwarta 21-go stycznia i będzie trwała do 11-go lu ego. Na wystawie tej zostało wystawionych około 200 prac 45 autorów. Wystawa ma na celu zapoznanie społeczeństwa łotewskiego ze sztuką polską z okresu ostatnich dziesiątków lat. Prace przedstawiają głównie dorobek lat powojennych, który to dorobek dla nas najbardziej jest interesujący.

Wystawa nie przedstawia nam całokształtu, lecz daje pojęcie o tem, co jest najbardziej charakterystyczne.

Zwiedzający może w dostatecznej mierze ocenić i sądzić o obecnym stanie, dążeniach i kierunkach malarstwa polskiego. W celu łatwiejszej orjentacji, wystawione eksponaty podzielimy na grupy według kierunków i związków artystycznych, do których należą autorzy przedstawionych prac.

Najstarszy i najważniejszy dział przedstawiony na wystawie składa się z prac tych artystów, którzy należą do organizacji „Sztuka". Organizacja ta powstała w Krakowie w 1897 r. Artyści tej organizacji pracują w duchu narodowym. Poglądy ich opierają się na starych tradycjach, które przejawiały się początkowo

Wystawa współczesnej sztuki polskiej w Rydze 1934 r.

w literaturze a stamtąd przeszły do malarstwa. Jest to okres neoimpresjonizmu. Na rubieżach Polski, a specjalnie w miejscowościach górskich zamieszkuje lud, który bardzo nieznacznie został zahaczony przez nowoczesną kulturę, niwelującą wszystkie odrębności. Na Huculszczyźnie spotykamy Rusinów, w Tatrach i na Podhalu Górali. W tych miejscowościach utrzymały się stare tradycje i stroje ludowe.

Pautsch urodził się na Huculszczyźnie i pierwszy zaczyna malować lud okoliczny. Na wystawie widzimy jego „Kobziarza" i „Sprzedawcę ryb". Obrazy te mają masę słońca i przedstawiają stroje ludowe wykończone do najdrobniejszych szczegółów. Również został podkreślony charakterystyczny prymitywizm. Należy wymienić także jego „Autoportret" i portret „Dyrektora M". Bardziej charakterystyczne są obrazy Sichulskiego; jego „Kłusownik", „Rybak", „Powrót z wesela", „Targ doroczny" i „Karpaty", są okazami, w których element etnograficzny i folklor zajmuje dominujące stanowisko. Uwzględnione zostały kolory huculskie t. j. przeplatający się bronzowy z żółtym, czerwony z żółtym. Sichulski typy góralskie maluje bardziej dekoratywnie t. j. umieszczając je na jednej płaszczyźnie nie usiłuje zaznaczyć głębokości a także właściwego oświetlenia. Zasad realnego impresjonizmu i wymagań problemu kolorów bardziej przestrzega w swoich obrazach W. Jarocki. On również jest wierny typom i strojom, których używają włościanie w okolicach Zakopanego, jednak on przedstawia ich na tle widoków górskich. Takimi są jego obrazy „Syn Marnotrawny", „Niebieska chustka", „Cieśla" i „Narciarka".

Do ugrupowania „Sztuka" zalicza się również Boznańska. Jej pędzla „Dwie siostry" i „Portret kobiety" wykazują silne wpływy impresjonizmu. Sposób malowania przypomina pracę Francuza Ernesta Laurens'a.

Czajkowski zalicza się już do późniejszych kierunków. Jest on duchowem dzieckiem Francuza Guérin'a. Jego „Dąb", „Miasteczko", „Kościół w górach" są malowane w kolorze ciemno-czarnym i w linjach prostych. Filipkiewicz — realista. Stara się on w swoich obrazach „Tatry", „Jesień" i „Lato" przedstawić rzeczywistość. Również realistycznie odtwarza widoki polskie Kamocki. Weiss lubi malować kobiety nagie na pięknych tkaninach. Używa on jaskrawych kolorów, które bardzo odważnie są sharmonizowane. Uwydatnia się to w jego obrazach: „Modelka", „W oknie" i „Kosiarka".

Z wielką brawurową techniką w żywo malowanych akwarelach oraz w szeregu litografij spotykamy się z przedstawicielem starszego pokolenia, Wyczółkowskim. Ciekawy jest „Rybak" Kędzierskiego, malowany węglem i akwarelą.

Do Stowarzyszenia „Sztuka" należą również rzeźbiarze: Laszczka i Dunikowski. Pierwszy jest zwolennikiem kierunku realistycznego. Z uznaniem należy wymienić rzeźby w bronzie: „Artysta Wyczółkowski", „Portret" oraz studjum głowy w drzewie. Dunikowski wystawił 29 prac, większość w drzewie. Głowy z Wawelu mocno stylizowane. W pozostałych pracach Dunikowski dąży tą samą drogą, którą w swoim czasie obrał polski rzeźbiarz Bolesław Biegas, mianowicie jest to dążność do odtwarzania symboli. Jego ascetyczny duch gotyku średniowiecznego sprzeciwia się nagiemu realizmowi. Są to bolesne cienie — to nie są rzeźby świata realnego, które przedstawia Dunikowski, jak np. „Dante" i t. d. Prace te wychodzą poza możliwości rzeźby. W rzeźbie „Matka" usiłował on przedstawić misterjum nowego życia powstającego w łonie matki, przyczem wybrał bynajmniej nie pociągającą figurę kobiety. W pracach późniejszych przechodzi on do zwykłych stylizowanych form. Jako najlepsze prace tego kierunku należy wymienić pracę jego „Głowa Rzymianina" i inne.

Tak się przedstawiają prace stowarzyszenia „Sztuka". Techniczny dorobek realistów i impresjonistów z niewielką domieszką symbolistyki i stylizacji, indywidualne podejście i podkreślenie cech narodowych, jest zasadniczą cechą tej grupy malarzy, dzięki czemu zajmowało wybitne stanowisko przed wojną, a dziś zajmuje dominujące stanowisko w życiu malarstwa polskiego.

Rozmaite kierunki modernistyczne w latach powojennych znalazły zwolenników również i w Polsce. Jednak te kierunki bardzo prędko wykazały swoje braki. Znalazły się znowu nowe i poważne jednostki, które postawiły sobie za cel wyeliminowanie techniki a wprowadzenie pełni form i rozbudowanie pracy artystycznej. Znowu pierwiastki narodowe zdobywają uznanie. W tej grupie należy wymienić organizację warszawską „Rytm". Na wystawie widzimy szereg obrazów członków tej grupy.

Borowski jest malarzem dekoracyjnym; obrazy „Młodość", „Miasto" i „Wiosna" wykonane są w duchu prymitywizmu o jednolitych tonach. Kramsztyka „Modelka" i „Biała niewolnica" przypominają do pewnego stopnia starych mistrzów. Należy zwrócić uwagę na Pruszkowskiego „Autoportret" i „Dziewczynę z kwiatami", Skoczylasa akwarele „Studnia" i „Kopanie kartofli". Najciekawsze prace członków „Rytmu" to prace rzeźbiarzy Kuny i Wittiga. Pierwszego rzeźba „Portret artysty" jest biustem pełnym siły i bardzo charakterystycznym. To samo możemy powiedzieć o portrecie „Poety W." Należy wymienić też „Głowę kobiety" i inne portrety. W pracach Wittiga wyczuwa się wpływ Rodin'a, później zaś przechodzi on do zwolenników Maillola.

Ciężka i w prymitywnych formach masywnych jest jego „Ewa". Również w pozostałych figurach i grupach jego dłuta jako to: „Jesień", „Odpoczynek", „Nike" — spotykamy się z małego wzrostu krępemi kobietami o krągłych kształtach, ciężkich rękach i nogach, twarzach bez wyrazu, bez charakteru. Jest to przesadzone naśladownictwo antyków i wyraźne naśladownictwo rzeźb Maillola. Również jego portrety mają cechy spospolitowanych form stylistycznych, jak to przedstawiano w czasach pseudoklasycyzmu. Wszystko to się wybacza przy wielkich pomnikach w otwartych miejscach lecz nie w lokalach.

W Wilnie powstało „Stowarzyszenie artystów", dla których ideałem są prace Włochów z 15-go stulecia.

Na wystawie przedstawiają ten kierunek Jamonta dekoracyjne romantyczne pejzaże, Niesiołowskiego „Nad morzem", „Śpiewaczka", Rouby prymitywna „Willa niebieska", „Czerwony dom" i „Żółty dom". Najlepszym obrazem z tej grupy są „Motyle" Śleńdzińskiego. Jako ciekawostkę należy wymienić płaskorzeźbę w drzewie malowaną. Jako przeciwieństwo do powierzchownych kierunków ekstremistów należy wymienić warszawskie „Bractwo św. Łukasza". Ta grupa malarzy również przychyla się do kierunku włoskiego, mianowicie Caravaggia oraz innych malarzy z czasów barokowych. Przedewszystkiem usiłują zdobyć solidność rzemiosła starych mistrzów i całkowitą technikę. Jako doskonały przykład służy „Alkoholik" Gotarda, który poniekąd tonie i ginie na ciemnem tle. Również obraz Cybisa „Przy rannej tualecie" jest tak samo potraktowany. Odrębnie wyrazisty jest „Portret Starej Pani" Michalaka w żółtawym kolorycie.

Specjalne miejsce zajmują ilustracje do polskich legend Stryjeńskiej. Są to naiwne w jaskrawych kolorach dekoracyjne obrazy przedstawiające tradycje ludowe.

Wystawa nie byłaby całkowitą, gdyby nie były

przedstawione prace zwolenników krańcowych kierunków, które spotykamy u wszystkich narodów. Ci artyści uprawiają sztukę międzynarodową, z którą spotykamy się w każdem mieście. Widzimy więcej pretensyj, aniżeli zrozumienia. Jako przedstawiciele polskiej sztuki nie mogą być brani pod uwagę. To są Mackiewicz, Makowski, Malczewski, Malicki, Witkowski i inni.

Ciekawe są poszukiwania braci Seidenbeutlów i prace Hryńkowskiego.

Zwiedzając wystawę nie mamy też prawa nie zwrócić uwagi na tkaniny — „kilimy".

Pod wpływem starych wzorów, ta gałąź sztuki została odnowiona. W szeregu pracowni obecnie produkuje się cudowne charakterystyczne polskie tkaniny, widzimy je przy wejściu na wystawę oraz w poszczególnych salach.

= *Latvija* (z dn. 8. II. 1934 r.) — Valdemar Puke pisze:

Jednym z najlepszych obrazów na wystawie, jest obraz pędzla Michalaka. Jest to portret starszej pani, utrzymany w ciepłym żółtym kolorycie. Portret przykuwa nas genjalnością wykonania oraz wyrazem, który odbija się na twarzy. Wielki mistrz! Nie ulega wątpliwości że Ślendziński jest interesujący i posiada wiele cech specjalnych. Wielka kompozycja „Motyle", która opiera się na rytmicznem zgrupowaniu 4-ch figur kobiecych, jest doskonale sharmonizowana pod względem wdzięku, lekkości stylizacji, przez które przebija dobrze wyczuty rysunek, i pod względem dyskretnego doboru kolorów. W stylizacji figur przypomina nam Ślendziński naszego malarza — Cirulis'a. Również obraz tegoż malarza „Na tle okna", który w rzeczywistości nie jest obrazem, lecz koloryzowaną płaskorzeźbą, zwraca uwagę zwiedzających zarówno obcą dla nas techniką, jak i dobrze przemyślanym kolorytem.

Prof. Akademji Krakowskiej Weiss wystawił dwie, modelowane, omal że nie naturalistycznie, nagie niewiasty oraz jeszcze kilka prac, przyczem b. charakterystycznem jest potraktowanie przez niego obrazu „Kosiarka", która jest znacznie bardziej zmodernizowana od akademickich modelek. Cybisa „Ranna tualeta" przedstawia obraz dziewczyny w szarawym kolorycie — czeszącej włosy. Obraz z punktu widzenia kolorytu nie budzi specjalnego zainteresowania, natomiast zwraca uwagę dobrym rysunkiem, delikatnością budowy, oryginalnością oraz subtelnością, przez którą ledwie wyczuwa się ślady erotyczności. Również Gotarda „Alkoholik" utrzymany zaledwie w kilku tonach. Brak kolorytu zastępuje wybitnie godny uwagi rysunek (np. ręce na których z anatomiczną dokładnością została uwidoczniona każda kosteczka i żyłka) oraz charakterystyczny wyraz twarzy. Czarne tło na którem została skomponowana figura, dokładność wykonania, ogólna technika, nadaje obrazowi piętno starych mistrzów.

Jarocki jak widać lubi pejzaże zimowe na równi z dekoracyjnemi figurami. Figury swoje umieszcza on celowo na tle pejzażu zimowego, jako to „Narciarka", „Niebieska Chustka", z których specjalnie dekoracyjny jest drugi obraz. Obraz „Syn Marnotrawny", przedstawia nam monumentalną figurę syna marnotrawnego w charakterystycznej postawie, który z wędrówki po szerokim świecie powraca do domu. Szeroko ujęta perspektywa w obrazie, nadaje mu dużą wyrazistość.

Z akwarel specjalnie chcę wyróżnić stylizowanego Kędzierskiego, którego „Rybak" zaciekawia nas interesującą kompozycją, jak również swoistą techniką (połęczenie węgla z akwarelą), a także Wyczółkowskiego; widoki, w których nie brak motywów architektury, zadziwiają genjalnością techniki, czystością i lekkością akwareli i różnobarwnością.

Z pejzażystów najbardziej imponuje Arct, jego obrazowo pomyślane „Lokomotywy". Wyczuwa się tam przestrzeń, powietrze. Starym romantyzmem zawiewa od obrazów Jamonta w technice tempery. Wydaje się, że znajdujemy się wśród starych gobelinów. Na wystawie jest jeszcze tyle ciekawych obrazów, jednak czas nie pozwala zastanowić się nad wszystkiemi, jak również omówić kierunki lewicowe, którym nie brak nie tylko wpływów paryskich doby obecnej, lecz również posmaku kubistycznego w czystej formie.

Jeżeli o malarstwie możemy tak wiele dobrego powiedzieć, to polska rzeźba naprawdę jest godna największego podziwu. Należy przypuszczać, że do tego rozwoju wyrazistości do pewnego stopnia dopomógł kościół katolicki, którego budownictwo jest tak ściśle związane z rzeźbą. Jeżeli w rzeźbach, wystawionych na obecnej wystawie, nie wyczuwamy bezpośredniego związku z kościołem, to jednak należy powiedzieć, że w wielu wypadkach zachowały one mityczny wyraz. Polska rzeźba współczesna, wśród której nie brak stylizacji, a w niektórych wypadkach nawet kubistycznego nastroju, biorąc ogólnie, powróciła na drogę realizmu i interesuje nas jednolitością budowy i swoją ekspresją, która przejawia się zarówno w wyrazach twarzy jak i w całym ruchu figury.

Jak charakterystyczne i imponujące są „Głowy wawelskie" dłuta Dunikowskiego! Jak ogromną siłę wyraża figura kobiety „Matka", która w naturalistycznej wyrazistości nie jest całkiem estetyczna, jednak kryje w sobie głęboką myśl, a nawet mistycyzm. Cudownie ekspresyjny jest „Portret Solskiego". Mistrzowskie i bardzo charakterystyczne są portrety w bronzie i drzewie prof. Laszczki. Specjalnie pełna wyrazistości jest „Głowa" (drzewo). Monumentalna jest „Ewa" Wittiga i „Umierający rycerz". Również należy wymienić jego portrety. Duże wrażenie robią rzeźby Kuny. Wystarczy wymienić realistycznie ujęte portrety: „Poeta" i „Artysta", w które rzeźbiarz, dosłownie, potrafił tchnąć życie. Co za ekspresja! Wrażenie prawdziwego antyku sprawia biust w marmurze. Monumentalny jest „Portret Marszałka„ dłuta Karnego.

Na wystawie możemy również zapoznać się z tkaninami polskiemi, które mogłyby być bardziej skoncentrowane w jednem miejscu co ułatwiłoby i umożliwiło dokładniejsze zapoznanie się z charakterystyczną ich ornamentyką. Ogólnie biorąc jest to najbogatsza i najciekawsza oraz najbardziej charakterystyczna wystawa ze wszystkich dotąd widzianych w Rydze.

= *Sewodnia* (Ryga, d. 22. stycznia 1934) — P.P-skij

„We wszystkiem widać talent i spokojną pewność siebie, wszystko świadczy o kulturalnej odwadze: odwadze w poszukiwaniach i zwycięstwie, odwadze w niepewności i w znalezieniu siebie. Obce i rodzime motywy złączyły się i stopiły w jedno, niepodzielnie zapanował duch narodowej odrębności.

I to we wszystkiem.

Najmniej na tej wystawie oglądamy dzieł zdecydowanego realizmu, i nawet tam, gdzie on widoczny, jest on dyskretnie stonowany. Przedewszystkiem panuje na wystawie i nadaje jej charakter — impresjonizm. Ani jednak włoski neoklasycyzm ani francuski modernizm nie był w stanie pokonać narodowego ducha. Odczuwamy go wszędzie, we wszystkich obrazach, we wszystkich kierunkach, w delikatnej sile polskiej twórczości. Wiele wdzięku, piękna, kobiecej delikatności, miłej lekkości. Pełen życia świat, współczesne kaprysy malarstwa, żądza młodości, wszystko

to łączy się w obrazach doświadczonego i doskonałego akwarelisty, starego Leona Wyczółkowskiego. On ma już 70 lat — według metryki. Jeżeli jednak ocenić go według jego obrazów i jego mistrzostwa, on ma zaledwie 35 lat!

Wystawa jest wszechstronną, złączyła przedstawicieli najrozmaitszych artystycznych ugrupowań, pokazała nam członków Towarzystwa „Sztuka", i „Szkołę warszawską", i „Związek wileńskich artystów" i modernistów „Praesens" i „Rytm". Czy warto jednak mówić o każdym kierunku artystycznym z osobna? Któż zapamięta te podziały? Raczej pomówmy o talentach — one mają piętno indywidualności i dlatego i tylko dlatego są cenione. — Zacznijmy od młodego starca, — ja znowu mówię o Leonie Wyczółkowskim.

Jego Krakowskie wrażenia — doskonałe. „Marjacki kościół" — jeden, drugi, trzeci, — jego „Widoki na Wawel" i „Kopiec Kościuszki". Plamy, lekkość, miękkość, subtelnie-niedbałe brunatne kreski, niezawodny pędzel, tak pewny w starej, spracowanej, ale niedrżącej ręce!

Kto uwierzy, że Józef Pankiewicz ma 67 lat? On zakochany w południowej Francji, on impresjonista: lecz czy wielu artystom danem jest tworzyć w tym kierunku obrazy takie, jak jego „Tulipany" i „Anemony"? Z zachwytem dalej wymieniamy Tadeusza Pruszkowskiego, profesora Akad. Sztuk Pięknych w Krakowie, członka Tow. „Rytm", — jego żartobliwo-ironiczny autoportret, jego obrazy charakterystyczne wielką pewnością doświadczonego i śmiałego artysty.

R. K. Witkowski, 58-letni artysta, członek grupy „Praesens", dał na wystawę „Kompozycję", wspomnienie twórczości Picasso'a, wspomnienie — lecz nie wpływy. Należy tu podkreślić zasadnicze wrażenie, które otrzymujemy na tej wystawie: nie ma tu niewolniczej zależności, są tylko odpowiedniki, wpływy kulturalne przenikają wszędzie, absolutnej niezawisłości nie ma, historję tworzy się wspólnemi wysiłkami, wspólnemi poszukiwaniami i wspólnemi pielgrzymkami po ścieżkach prób.

Oto Kazimierz Sichulski. Członek Twa „Sztuka", profesor krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, ma 55 lat. Nie mogę się nacieszyć jego tępym i drapieżnym „Kłusownikiem", jego „Powrót z wesela" niezapomniany jaskrawością barw, siłą, ekspresją.

Z pełnym szacunku podziwem zatrzymuje się widz przed płaskorzeźbą Ludomira Ślendzińskiego, członka Tow. artystów wileńskich, profesora Wydziału Sztuki Uniwersytetu wileńskiego. „Na tle okna", płaskorzeźba w drzewie, polichromowana — musi zwrócić uwagę — niezwykły i śmiały figiel artystyczny.

Długo stałem przed obrazem Władysława Jarockiego, profesora Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Obraz nazywa się: „Niebieska chustka" — fascynująca, spokojna prostota: tak może malować artysta, który dawno rozgryzł tajemnice sztuki, który dawno już poznał tę wieczną prawdę, że naprzód trzeba świat poznać, a potem o nim marzyć. Ale na wystawie mamy i miłe marzenia, naprzykład Bronisław Jamontt, członek Stow. wileńskich artystów. Jego „Romantyczny pejzaż", to nasze sny, nasze marzenia o tem, co nie z tego świata, o tem co zapowiadało się, ale nie urzeczywistniło się, to nasze baśnie, nasze urojenia, nasza ucieczka od codzienności.

Podoba się widzowi i Jan Hryńkowski: jego pejzaże, martwe natury i „Dziewczyna z jarzynami". Podoba się „Polski krajobraz" Michaliny Krzyżanowskiej, — jędrna lecz nie jaskrawa zieleń i mroczne obłoki. A oto druga malarka — Olga Boznańska: jakżeż subtelny w kolorze jej „Portret sióstr", jakby przykryty woalem, zamglony, namalowany niesłychanie lekko i delikatnie.

„Parowozy" Eugenjusza Arcta, „Wiosna" Wacława Borowskiego (Tow. „Rytm") —bardzo miły gobelin — następnie „Motyw z Krzemieńca" Dołżyckiego) — żółcizna, obłoki — i stylizowany prymityw zmarłego przedwcześnie T. Makowskiego („Dzieci") — jakże to wszystko interesujące i świeże!

Bardzo, bardzo ciekawa „Przechadzka" Byliny, małe kopy siana, przerażone gęsi, kłusujący jeźdźcy, ciemna plama konia najbliższego do widza: wiele w tem smaku, wiele oryginalności, odwaga kompozycji, a przytem i miły kaprys, trochę impertynencki, ale hamujący się.

I we wszystkich obrazach widoczna jest ta hamująca się, oryginalna śmiałość, — świat arystokracji ducha i odziedziczonej po przodkach, wiekami tworzonej, kultury.

Ale jeszcze: niewątpliwie podoba się „Most" Stan. Borysowskiego. Ażeby zaś ocenić to wszechmocne działanie kultury, pełne delikatnej subtelności, proszę zatrzymać się przed młodym także Konst. Mackiewiczem, przed jego „Martwemi naturami". Proszę zatrzymać się — i wtedy widz zrozumie, jak można artystycznie ugłaskać kłujący kubizm, a nawet pozornie bezduszny konstruktywizm!

R. Malczewski zaciekawia prymitywizmem stylizowanym, czem przypomina Francuza Rousseau który zaczął artystyczną karjerę około 65 roku życia swego.

Teraz dwaj Seidenbeutle, Efroim i Menasze, dwaj bracia-bliźniaki, bliźniaki i w malarstwie. Ich prawie że nie można odróżnić. A może jest pewna różnica: Menasze Seidenbeutel może więcej lubuje się w ciemno-zielonej barwie, ale i tę różnicę zaczyna porzucać. Proszę spojrzeć na obrazy tych 26-letnich artystów, choćby na „Julkę" Efroima, na „Okno" Menaszego albo na jego „Leonka".

A teraz o rzeźbie. Tu już z zupełnym zapałem. Ksawery Dunikowski dał na wystawę około 30 rzeźb. Niewiadomo, która jest najlepsza — w każdym razie należy wspomnieć o „Aktorze Solskim", nie można obronić się przed wielkim wrażeniem, jakie robi „Tchnienie". I „Dante" i „Głowa Rzymianina" pełne wyjątkowej, silnej i niezwykle silnie działającej wyrazistości. Trudno o nich zapomnieć, tak samo, jak trudno zapomnieć o spokojnej sile „Malarza Witkowskiego" — rzeźbie utalentowanego Henryka Kuny; jego dzieł mamy na wystawie pięć: drzewo, marmur i bronzy.

Rzeźbiarz A. Karny (ma tylko 36 lat!) dał „Głowę Piłsudskiego". Doskonały „Umierający rycerz" Edwarda Wittiga i tegoż drugi bronz „Ewa". Należy także uznać majsterstwo Konstantego Laszczki w ośmiu jego rzeźbach wykonanych w bronzie, granicie, drzewie i marmurze.

Dział rzeźby zwraca uwagę, podnieca i zniewala widza swoją siłą, wyrafinowaniem, pełną głębi psychologiczną wyrazistością.

Wystawa niezwykle interesująca. Pod wielu względami ciekawa. Ona — świadectwo zwycięstw i tryumfów, obraz duszy narodu, jego kultury, jego genjuszu, poszukiwań, dociekań, twórczego, samodzielnego życia.

= „*Briva Zeme*" (z dn. 29-go I. 1934).

Pomimo, że w dziale rzeźby zostały wystawione prace zaledwie 5-ciu autorów, to jednak 53 wystawione objekty stanowią wyjątkowo bogaty dorobek, dotychczas u nas niespotykany.

Wysoce utalentowany jest profesor Dunikowski. Jego kompozycja, forma, wyczucie i charakter są świetnie zharmonizowane. W drzewie najlepiej wyróżnia się jego niezwykła technika: należy tu wymienić „Głowę mężczyzny". Wszystkie możliwości rzeźby w drzewie zostały przez niego wykorzystane

genjalnie w „Głowie kobiety", w „Figurze kobiety" oraz polichromowanej „Głowie kobiety". Wpływy modernistyczne uwydatniają się w jego rzeźbie „Dante" i „Tchnienie" — prace z roku 1905-tego. Możliwości rzeźby kutej w miedzi u nas nie zostały jeszcze wykorzystane. Z odlewów w bronzie ciekawa jest „Głowa Rzymianina".

Prof. Laszczka jest portrecistą. Jego technika najlepiej się uwydatnia w pracach z bronzu, chociaż i rzeźba w drzewie zasługuje na uznanie.

Również prace Kuny są wielostronne, pełne wyrazu, jak to zauważyć w portretach „Artysty" i „Poety".

Większe rozmiarami prace w bronzie dali Wittig i Karny („Ewa", „Umierający Rycerz" i „Głowa Marszałka Piłsudskiego").

W malarstwie najbardziej zbliżonym do motywów słowiańsko-narodowych jest Sichulski i Stryjeńska.

Obrazy Sichulskiego „Powrót z wesela", „Rybak", „Na dorocznym jarmarku" i „Kłusownik" przedstawiają charakterystyczne typy polskie, całkowicie odpowiadające etnograficznej rzeczywistości, przyczem są zabarwione pięknym kolorytem słowiańskim.

Stryjeńska odtwarza nierealny świat legend narodowych w obrazach dekoracyjnych o świetnym stylu mistycznym.

Również zbliżony z duchem słowiańskim, chociaż z posmakiem rosyjskim, jest prof. Jarocki.

W stylu jego obrazy są podobne do siebie, większe figury na głębokiem tle („Syn marnotrawny", „Narciarka" i „Cieśla").

Świeżość, śmiałość, i genjalność zachował do głębokiej starości profesor Wyczółkowski w swoich akwarelach, przedstawiających fragmenty Krakowa.

= „*Socialdemokrats*" (Nr. 32. z dnia 10-go II. 1934 r.) — Wystawa sztuki polskiej. — Uga Skulme pisze:

200 obrazów i rzeźb 44 artystów. Ilość prac nie jest stosunkowo duża, liczba zaś malarzy jest duża, tembardziej, że zaledwie 14-tu daje należyte pojęcie poziomu wystawy. Niestety tak zawsze jest z oficjalnemi wystawami, na których większą uwagę zwraca się na stanowisko zajmowane przez poszczególnych malarzy, mniej zaś na rzeczywistą wartość przedstawionych prac. Na obecnej wystawie widzimy prace aż 12-tu profesorów. Należy przyznać, że poza wydziałem sztuk pięknych w Wilnie, który tchnie prowincjonalizmem, pracami akademji warszawskiej i krakowskiej kierują ludzie nastrojeni bardziej nowocześnie.

Porównując z naszemi warunkami, możemy zauważyć, że kierownik wydziału wileńskiego Śleńdziński jest takim samym nieproduktywnym retrospektywistą jak nasz Tilberg. Natomiast słowo decydujące w akademji warszawskiej i krakowskiej należy do ludzi, którzy są duchowo spokrewnieni z grupą ryskich artystów.

Zmodernizowanie akademji w Polsce nastąpiło stosunkowo niedawno, u nas zaś kierownictwo spoczywające w rękach ludzi starej daty marzy obecnie o powrocie Tilberga do akademji.

Jednym z najbardziej zdolnych i nowoczesnych malarzy jest 82-letni prof. Wyczółkowski. Jego akwarele i litografje tchną świeżością i temperamentem młodzieńczym.

Na wystawie spotykamy się również z pracami wybitnych impresjonistów, jako to 69-cioletnią Boznańską i 64-ro letnim prof. Pankiewiczem. W pracach Pankiewicza z impresjonizmu pozostał jedynie kolorjt i światło, natomiast w kompozycji obrazu i jego wyrazie widzimy dużo pokrewnych cech z Francuzem Derain'em a także z naszym Ubanem.

Prof. Pautsch (1877) jest zbliżony do realistycznych ekspresjonistów niemieckich, w kolorycie zaś pozostało bardzo dużo kombinacyj zaczerpniętych ze swoistych cech huculskich.

Modernistycznego grafika prof. Skoczylasa akwarela „Kopanie kartofli" doskonale przedstawia rytm pracy.

W dobrze utrzymanym kolorycie i formie są portrety kobiet pędzla Kramsztyka.

Portret „Starej Pani" Michalaka jest bardzo dobrą pracą, która świadczy o poważnym kroku naprzód malarza i zerwaniem z dotychczasowym niemieckim kierunkiem „rzeczowości". J. Seidenbeutel posiada żywą technikę, która się najlepiej przedstawia w obrazie „Martwa natura z zegarem". Najlepszy akt na wystawie to obraz Weissa, przedstawiający tęgą Polkę z paletą w ręku.

Piękne są pejzaże Arcta.

Najwięcej temperamentu malarskiego posiada Witkowski. Jego kubistyczna martwa natura z wędzonemi śledziami w kolorze złotawym jest najlepszą pracą na wystawie.

Prace przedstawicieli szkoły monachijskiej (prof. Jarockiego i Sichulskiego) są ciekawe z punktu widzenia etnograficznego, wartość ich malarska jest nieduża.

Jako curiosum, a nie jako pracę malarską należy oceniać płaskorzeźbę Ślendzińskiego, pomalowaną w tonach „karmelkowych". Inne jego prace są zbytnio wymuszone. „Motyle" Ślendzińskiego należy uważać na próbę o charakterze dekoracyjnym.

Polscy rzeźbiarze wyspecjalizowali się w rzeźbie w drzewie.

Zasługują na uwagę „Głowy z Wawelu" dłuta b. ekspresjonisty prof. Dunikowskiego.

Maillol'a przypomina Wittig swojemi rzeźbami „Ewa" i „Nike", które są blisko spokrewnione z „Rozrywaczami pęt" Zalego. Kuna i Laszczka są dobrymi portrecistami.

Ciekawe są tkaniny polskie. Naogół wielka szkoda, że sztuka stosowana, która b. poważnie się rozwinęła w Polsce, na wystawie przedstawiona jest bardzo nikle.

Sposób przygotowania i otwarcia wystawy świadczy, że nosi ona charakter oficjalny. Udekorowani orderami polscy profesorowie reprezentowali artystów polskich. Nasza akademja i wybrani przyjmowali ich. Wolelibyśmy bardziej intymne zbliżenie pomiędzy artystami. Te stosunki nawiązała grupa malarzy łotewskich przed 10-ciu laty, urządzając wystawę kubistów polskich. Wówczas odbyło się wszystko bez rautów i przemówień w czasie otwarcia. Echem tej wystawy były ciepłe głosy o malarstwie łotewskiem na łamach dzienników polskich.

Z zazdrością spoglądamy podczas obecnej wystawy na stoły, na których leży szereg wydawnictw o sztuce. My nie posiadamy nawet czasopisma artystycznego.

= „*Aizkulises*" (z dnia 26-go I. 1934 r.) — Wrażenia z wystawy.

Polacy są mistrzami reklamy: takiego huczku, jaki obecnie zrobili, Łotwa jeszcze nigdy nie przeżywała. Rauty ma się rozumieć pozostawiają pewne wrażenie, chociaż żołądki starych profesorów i działaczy społecznych są już przeładowane i nie mogą przetrawić win zagranicznych i szampana.

Dlatego też żądni honorów w niezliczonej wprost liczbie weszli do komitetu honorowego w charakterze przedstawicieli sztuki i kultury. Tych zaszczytów doznali nawet tacy, którzy zamiast pędzla mieli w ręku jedynie klarnety i dotychczas interesowali się wszystkiem tylko nie malarstwem. Na tem jeszcze nie koniec, oczekują oni obecnie na polskie ordery.

Żadnemu obcemu narodowi wielka prasa nie zrobiła takiej reklamy jak Polakom. Malarze polscy byli wychwalani pod niebiosa. Jednak zbyt jaskrawa reklama może jedynie szkodzić. Już podczas uroczystego i świetnego otwarcia, w którem wzięła udział elita towarzyska, nawet wśród członków komitetu honorowego i zaproszonych na raut dało się słyszeć złośliwe uwagi. Ach, Łotyszom brak taktu i dobrego wychowania.

Faktycznie polska wystawa jest bardzo interesująca i pouczająca dla naszych młodych akademików i wychowanków akademji sztuk pięknych.

Po nadzwyczajnej reklamie wszyscy spodziewali się zobaczyć coś specjalnego. Omylono się, bowiem okazało się, że my jesteśmy znacznie bliżej spokrewnieni z Polakami aniżeli z Litwinami. Polacy również są natchnieni „narodowemi ideami", tylko podstawy nacjonalizmu po skiego są trochę mocniejsze i sympatyczniejsze. Uciekając od wpływów wielkiej Rosji Polacy szukali ratunku na wsi, w Tatrach, u rolników, my zaś w prahistorji, wyśmiewając nasze piękne legendy ludowe.

Polacy zarówno jak i my znajdowali się pod wpływami Rosjan i Francuzów, o czem dobitnie świadczą przedstawione prace. Polscy profesorowie w naiwny sposób usiłują przekonywać, że nawet w konstruktywiźmie byli samodzielni, jednak prace przeczą temu.

Najlepsze nawet prace wystawione na wystawie, z których profesorowie polscy są nadzwyczaj dumni, przypominają coś dobrze znanego i dawno widzianego. Widzimy tu naśladownictwo znanych mistrzów kończąc samym „Picasso", który już dawno spoczywa w archiwum.

Fascynującem, o czem każdy zresztą może się przekonać, jest to, że znajdujemy naszego Cirulisa (blondynki, półnagie piękności z przyklejonemi głowami); u Ubana, Tony a nawet u Purwits'a i Kugy znajdujemy lepszą technikę i koloryt. W pracach prof. Jarockiego znajdujemy nawet te same motywy co u Bogdanowa Bielskiego. Wychowankowie akademji podczas wernisażu stali z otwartemi ustami, bowiem czuli się wprost zaskoczeni, co dowodzi, że w malarstwie jesteśmy blisko spokrewnieni z Polakami, bowiem mamy tych samych nauczycieli. Nie potrzeba jednak martwić się. Bowiem jeżeli 32 miljonowy naród polski po wojnie światowej nie może zadziwić własnemi cechami malarstwa, mając tak nadzwyczajną przeszłość i ośrodki naukowe, jak Warszawa, Kraków i Lwów, znacznie bliższe stosunki z Paryżem, to my możemy być odrobinę dumni, bowiem Polacy nie mają takich mistrzów jak Matwejs i Kazaks, których nasi „akademicy" i profesorowie zapędzili do grobu w latach ich młodości. My doskonale znamy przyczyny tego wychwalania Polaków przez wielką prasę. Polska (tak samo jak u nas akademicy-profesorowie) nie reprezentuje żywego malarstwa. W Polsce widzieliśmy znacznie cenniejsze prace, zwłaszcza portrety i grafikę. Charakterystyczne jest powiedzenie popularnego wśród nas akademika, dotyczące wystawy polskiej: „Schön ist was anderes".

Tyle *Aizkulises*.

Z umysłu przytoczywszy jako *curiosum* złości i głupoty powyższe uwagi, musimy wyjaśnić naszym czytelnikom charakter *Aizkulises*. Wyręcza nas w tem doskonale krótka notatka, zamieszczona w Ill. Kuryerze Codziennym (koniec lutego 1934), którą przytaczamy w całości:

„Zdemolowanie redakcji szantażowego pisma. Widownią znamiennego samosądu była onegdaj stolica Łotwy Ryga, gdzie podobnie, jak to jest także gdzieindziej, nie brak rewolwerowej prasy, żyjącej z szantażu.

Na łamach piśmidła tego rodzaju o nazwie *Aiskulises* pojawił się mianowicie przed kilku dniami napastliwy artykuł, skierowany przeciw znanej w najszerszych sferach pianistce Lilji Kalnin, przyczem w świetle zupełnie fałszywem przedstawiono nieszczęśliwe jej pożycie małżeńskie. Te rzekome rewelacje doprowadziły do tego, że artystka ta już w dniu następnym tuż przed rozpoczęciem produkcji rzuciła się z IV piętra, ponosząc śmierć na miejscu.

Gdy następnie motywy tego kroku rozpaczy wyszły na jaw, zawrzało w miejscowych sferach artystycznych, zwłaszcza zaś w łonie członków tamtejszej opery. Około 40 jej członków, nie wyłączając prelegenta i solistów, podążyło następnie do redakcji wymienionego brukowca, domagając się satysfakcji.

„Dyrektor" tego przedsiębiorstwa zasłonił się jednak całkowitą nieświadomością i nieobecnością kierownika redakcji, co demonstrantów wyprowadziło całkowicie z równowagi tak, że „dyrektora" pobito, a następnie przy czynnym udziale tłumów zebranych na ulicy zdemolowano całe urządzenie redakcji. Policja, która przybyła na miejsce, przez długi czas nie mogła opanować wzburzenia tłumu".

= Wystawa Sztuki polskiej w Moskwie. Rząd Sowietów zakupił z wystawy Sztuki polskiej w Moskwie do zbiorów państwowych następujące dzieła polskich artystów: Eugenjusza Arcta: „Parowozy". Stanisława Borysowskiego: „Zmrok". Xawerego Dunikowskiego: „Głowa kobieca" (drzewo). Władysława Jarockiego: „Zimowe słońce". Romana Kramsztyka: „Biała Murzynka". Rafała Malczewskiego: „Widok na Tatry". Efroima Seidenbeutla: „Julka". Władysława Skoczylasa: „Polskie miasteczko". Ludomira Slendzinskiego: „Dama z parasolką". Edwarda Wittiga: „Odpoczynek".

Dzieła te, umieszczone w osobnej sali Muzeum Sztuki Zachodniej w Moskwie, będą stanowiły „dział polski" tegoż Muzeum.

Poselstwo Rp. w Moskwie zakupiło na tejże wystawie następujące dzieła: Stanisława Czajkowskiego „Kościółek". Stanisława Borysowskiego „Rzeka". Rafała Malczewskiego „Sierpniowy poranek". Stefana Filipkiewicza „Wiatr halny". Władysława Skoczylasa „Studnia w Kazimierzu nad Wisłą".

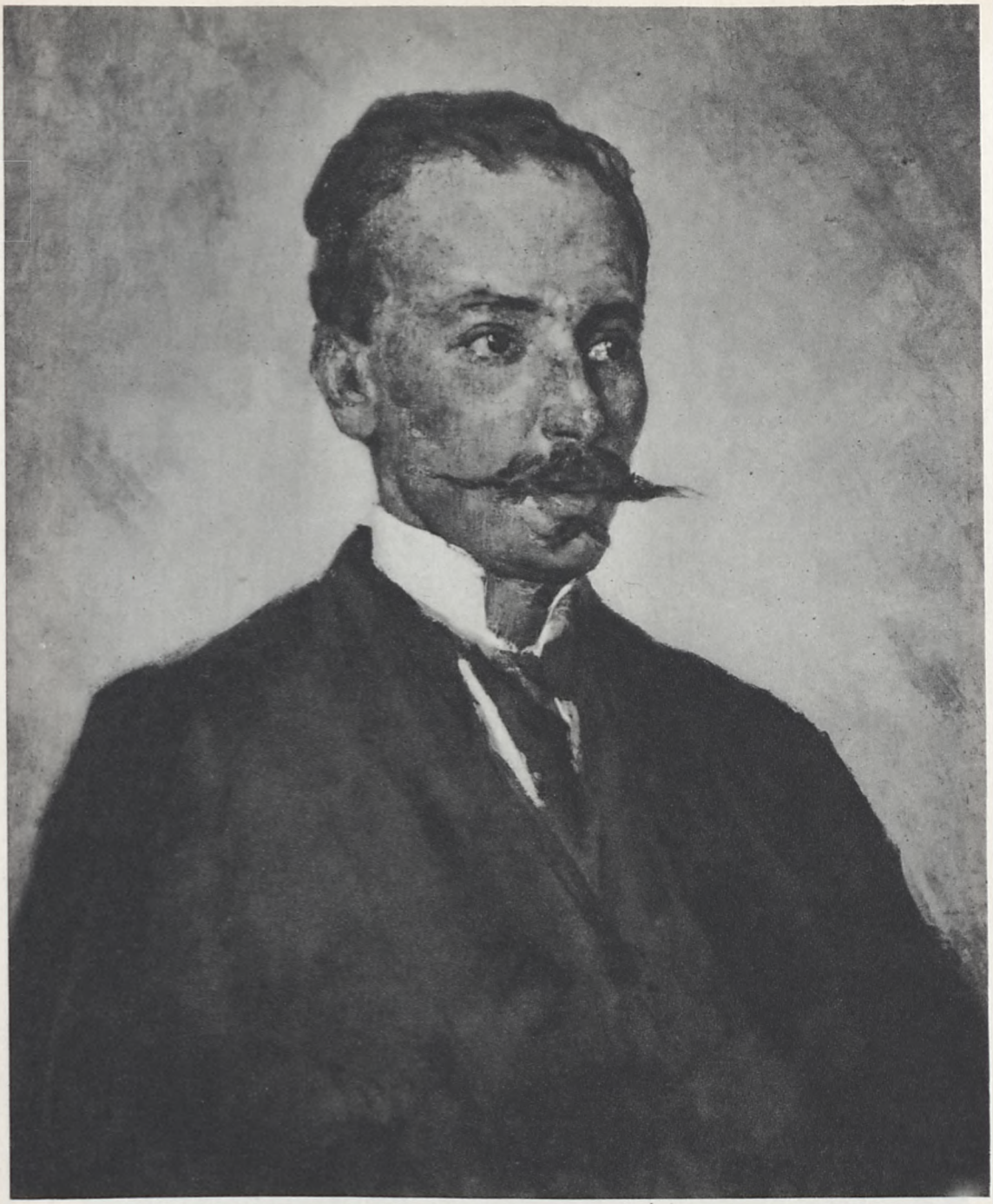
Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.

WITOLD PRUSZKOWSKI — PORTRET SYNKA ARTYSTY Z PSEM (ol., 1880)

(Wł. pp. Fedorowiczowie, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI — PORTRET P. FEDOROWICZOWEJ (ol., 1879)

(Wł. pp. Fedorowiczowie, Lwów)



WITOLD PRUSZKOWSKI — SZKIC PORTRETOWY MĘŻCZYZNY (ol.)

(Wł. Galerja miejska, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI

SAD (pastel)

(Wł. pp. Fedorowiczowie, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI — RUSAŁKI (ol., 1877)

(Wł. Muzeum Narodowe, Kraków)

WITOLD PRUSZKOWSKI — SIELANKA (ol., 1880)

(Wł. Muzeum Narodowe, Kraków)

87 WITOLD PRUSZKOWSKI POCHÓD NA SYBIR (ol.)

(Wł. Galerja miejska, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI

WIANKI (pastel)

(Wł. Galerja miejska, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI PORTRET WŁASNY (ol.)
(Wł. pp. Fedorowiczowie, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI

1846—1896

JEDEN z najbardziej samotnych malarzy polskich, artysta, którego poziom talentu był zakrojony na europejską miarę, dziwnym zbiegiem okoliczności został prawie że zapomniany. Wśród licznych ocen, pojawiających się w piśmiennictwie naszem, brak dotychczas monografji poświęconej twórczości Witolda Pruszkowskiego. Całość *oeuvre'u* artysty nie jest jeszcze zebrana; bez skutku pozostały narazie poszukiwania moje w kierunku odnalezienia jego pamiętnika, który rzekomo miał pozostać w szpitalu w Budapeszcie, gdzie artysta umarł roku 1896. Toteż badania moje nie idą po linji zobrazowania całości twórczości Pruszkowskiego, na co zresztą nie pozwoliłyby ramy niniejszego wydawnictwa. Należy je raczej uważać za rodzaj studjum estetyczno-psychologicznego, opartego na znajomości najlepszych dzieł Pruszkowskiego, znajdujących się w przeważającej mierze w zbiorach lwowskich. To pozwala mi w zupełności scharakteryzować typ plastyczny artysty, rodzaj jego wyobraźni twórczej, oraz doniosłe znaczenie jego sztuki.

Życie Pruszkowskiego mieści się w okresie, kiedy w całej Europie trzy główne prądy krzyżowały się ze sobą. Działali jeszcze wielcy przedstawiciele romantyzmu w malarstwie, a obok nich wywalczał sobie miejsce naturalizm, zmierzający do objektywnego oddania świata widzianego, czyli ogólnie znany kierunek realistyczny. Realizm wszakże był dzieckiem tej epoki, która słyszała głoszoną filozofję pozytywistyczną Comte'a. Wyznawcy jej byli nastawieni pozytywnie, trzeźwo, epicznie, a nie lirycznie. Taine i Zola — główny kodyfikator naturalizmu — z poza muru objektywizmu rzadko dopuszczali do introspekcji. Celem ich było trzeźwe przedstawienie współczesnego życia, jako dokumentów ludzkich. Człowiek był tylko takim samym produktem, jak każda inna rzecz. W malarstwie miało to swe zbawienne skutki w zerwaniu z eklektycznemi tematami, z tradycyjnemi schematami form idealistyczno-klasycznych. Zaczęto czerpać tematy nie tylko, jak w romantyźmie, z życia ludu, ale także z życia klasy robotniczej, proletarjatu. Celem malarza, idącego równolegle z prądem czasu, było wyłącznie przedstawienie życia z prawdą zewnętrzną, rzeczywistości bez upiększeń — taką, jaka jest.

Wkrótce jednak spostrzeżono, iż cały wysiłek zbliżenia się ku prawdzie natury poszedł tylko w kierunku kompozycji i formy, natomiast pojęcie barwy tkwiło dalej w tradycjonaliźmie. Barwa głównego przedstawiciela realizmu we Francji — Courbeta była z początku utrzymana w tak zwanym galeryjnym tonie, to znaczy nakładana na tonującym podkładzie brunatno-zielonawym. Czyli, że barwa nie istniała jako cel sam dla siebie, ale tylko w zależności od przedstawianych przedmiotów. Miała ona charakter pamięciowy, gdyż malowano rzeczy w barwach zapamiętanych i stale przysługujących tym przedmiotom. Rewolucyjnym krokiem było zerwanie z barwą pamięciową, oderwanie jej od podłoża rzeczowego i nadanie jej charakteru zjawiskowego. Chodziło o przedstawienie świata w danej chwili, kiedy go malarz widział, i w takiem oświetleniu i barwach, jakie wówczas występowały. Zatem już nie świat w swoim stałym bycie, w trwaniu, lecz świat w nieustannej zmienności, zależnej od atmosfery, oświetlenia, słońca i jego refleksów. Credo artystów ówczesnych pokrywało się zresztą całkowicie ze stanowiskiem Zoli, wymagającem w swym „Romansie eksperymentalnym" ścisłego stosowania w powieści metody obserwacyjnej, czyli wzrokowo-doświadczalnej, a żądanie jego by oddawać „*la vie, la vie dans les milles expressions, toujours changeantes, toujours nouvelles*", można uważać jakby za wytknięty cel dla sztuk plastycznych. Z chwilą, gdy artyści postawili sobie za cel projekcję życia w jego zmienności barw i oświetlenia, szala objektywizmu przeważyła się ku skrajnemu subjektywizmowi. Przedmioty i barwy, zatraciwszy trwałość, stały się względnemi, zależnemi od wpływów atmosferycznych i światła, to zaś, jak się je widziało, mieściło się w indywidualnych właściwościach psycho-fizjologicznych danej jednostki. Powstał impresjonizm, okres najbardziej malarskiego przedstawienia świata, jaki istniał wogóle dotąd w sztuce, opierający swe podniety twórcze na możliwie czystych wrażeniach sensorycznych.

Tak się przedstawia pokrótce tło duchowe epoki, w której wypowiadał się talent Pruszkowskiego, oraz przemiany malarstwa we Francji, gdzie głównie trzeba szukać relacyj genetycznych dla wyjaśnienia jego sztuki. W Polsce nie było w połowie XIX wieku większego ogniska artystycznego. Wielkie talenty, licznie grupujące się głównie w dwóch miastach — Warszawie i Krakowie, musiały siłą faktu ciągnąć do dużych środowisk artystycznych, jakiemi były Paryż i Monachjum. Wybitnem ogniskiem artystycznem stało się przedewszystkiem Monachjum, dokąd tłumnie dążyli młodzi malarze polscy. Wszyscy prawie artyści tego pokolenia, z nielicznymi tylko wyjątkami, spędzili w Monachjum po kilka lat studjów. Kolonja polska była tam wyjątkowo silnie reprezentowana. Z monachijskiego gruntu wyrosła realistyczna sztuka Brandta i Wierusza-Kowalskiego, do tej grupy należeli bracia Gierymscy. Charakterystyczne znamiona szkoły monachijskiej drugiej połowy XIX wieku znajdują wyraz również we wcześniejszych utworach Chełmońskiego, Wyczółkowskiego, Masłowskiego, Kędzierskiego i Malczewskiego. Odgrodzeni od Francji, tej prawodawczyni form artystycznych XIX wieku,

WITOLD PRUSZKOWSKI — WIERZBA (pastel)

(Galerja Miejska, Lwów)

dużym terenem Europy środkowej, odbieraliśmy wszelkie prądy początkowo drogą pośrednią, przez Niemcy, ściślej via Monachjum, często we formie zmienionej i ze znacznem opóźnieniem. Widzi się to na dziełach wymienionych artystów. Maksymiljan Gierymski, wybitny malarz krajobrazu, nawiązuje do szkoły Barbizońskiej; silny wpływ Francji w studjowaniu fenomenów światła występuje u Aleksandra Gierymskiego w ostatniej epoce paryskiej. Tak samo jest i z Józefem Chełmońskim, kiedy to wpływ Paryża w ujmowaniu krajobrazu, rozdzielił twórczość jego na dwa zasadnicze okresy.

Inaczej rzecz się miała z Witoldem Pruszkowskim. Droga artystyczna, którą większość malarzy polskich przechodziła, poszła u niego w odwrotnym kierunku. Zaczął od nauki w Paryżu u dobrego portrecisty polskiego, Tadeusza Góreckiego, potem odbywał studja w szkole monachijskiej, a na ostatku, już jako dojrzały artysta, pod okiem Matejki w Krakowie. Nie zatracił także kontaktu z Paryżem i po osiedleniu się na stałe w Polsce. Stąd też wpływ malarstwa francuskiego występuje u niego w bezpośredniej formie, od początku jego działalności malarskiej i śledzić go można na szeregu portretów od pierwszego z r. 1875 aż do ostatniego autoportretu, malowanego w ostatnich latach życia artysty.

Czy portret Jana Krywulta z r. 1875 był wykonany jeszcze za pobytu w szkole Matejki, obejmującego lata 1872—1875, czy też po wystąpieniu z niej, nie jest mi wiadomem. W każdym bądź razie, najmniejszych cech szkoły Matejkowskiej nie posiada. Jest on właściwie wynikiem zetknięcia się ze sztuką francuską, posiada wybitnie malarską fakturę, swobodny rozmach pendzla i aktywne oddanie wdzięku chłopięcego. W dwa lata później malowany Portret żony w popiersiu (1877) na ciemno popielatem tle, w czarnej sukni, czarnym kapelusiku z przysłaniającą twarz woalką, wedle tradycji ustnej, zachwycał francuzów na wystawie w Paryżu. Krytyka oddawała pochwały doskonałej robocie, mistrzowskiemu odtworzeniu lekkości i przejrzystości woalki zacieniającej twarz. Był wystawiony wraz z portretem siostry żony,

Pani Fedorowiczowej (1879). W tym obrazie osoba portretowana siedzi we wzorzysto obitym fotelu, na którego lewej poręczy zarzucona jest chusta koloru cynobrowego z bordiurą. Tło stanowią tapety o ornamentacyjnym wzorze. Stalowo-popielatą suknię zdobi koronkowy żabocik z misternie wyrysowanym wzorem ażurów, oraz bukiecik fiołków, wpiętych na piersi. Portret doskonały w ujęciu i rysunku ma w sobie prawdziwie francuską finezję techniki. Do zasięgu wpływów Maneta można nawiązać Portret tej samej osoby, ujęty w owalu. Jest pewna analogja z Manetem co do stylowych przemian, jakie odbywały się w ewolucji twórczości Pruszkowskiego. Ogólnie dobrze znanem jest początkowe czerpanie przez Maneta z wzorów malarstwa retrospektywnego, ściślej Velasqueza, Goyi i malarstwa włoskiego XVI w., następnie przejście poprzez naturalizm do impresjonizmu.

Pruszkowski był również nieustannym poszukiwaczem nowych sposobów technicznych i środków plastycznego wyrazu. Na wzór starych portretów wykonaną jest Podobizna staruszki p. Matlińskiej, w czepku ozdobionym ryszą, związanym pod szyją ciemno wiśniową wstążką. Obraz utrzymany w bardzo ciemnym tonie, obecnie mocno spękany. Wiąże się z nim stylowo portret żony, w którym artysta dał wodze swej fantazji, przedstawiając ją jak będzie wyglądała w starym wieku. Do tej grupy należy równie ciemny Portret siostry artysty (1875). Z potrzeby eksperymentowania w różnych kierunkach powstał znacznych rozmiarów obraz o ciemno-bronzowym galeryjnym tonie, przedstawiający chłopca włoskiego. Zachowała się znaczna ilość szkiców portretowych, rzucanych od ręki na papier. Można w nich prześledzić próby różnych efektów technicznych. Tak np. portrety akwarelowe o jasnych tonach, cieniował artysta piórkiem, lub naśladującym piórko cieniutkim pendzelkiem, tworząc ciemno-bronzową lub czarną farbą akwarelową tło w rodzaju siatki.

Wpływ Matejki zaznacza się wyraźnie jeden raz w portrecie Synka artysty z psem na smyczy (1880). Na dużym, zaścielającym podłogę dywanie, o wiśniowym odcieniu, ożywionym ornamentem geometrycznych arabesek, stoi chłopczyk w długiej białej koszulce, ozdobionej przy szyi i rękawach wyszywkami ludowemi. Wstążka o kolorze cynobru, urozmaiconego wzorzystym deseniem, związana jest w pasie. Skomponowanie wnętrza z otwartemi wgłąb drzwiami, ustawienie dziecka z psem na środku, oraz pełna wyrazistości plastyka postaci, mają w sobie zbliżony do Matejki rys monumentalności. Natomiast Szkic portretowy mężczyzny (Galerja Miejska, Lwów), chociaż zwarty w konturach, zapowiada swą fakturą zbliżającą się zmianę stylu. Ciemne barwy portretu są matowe, gdyż nie użył tu artysta werniksu celem wygładzenia powierzchni obrazu, na której znać chropowatość grudek olejnych. Po roku 1890 zaznajamia się Pruszkowski z pastelem. Portret brata artysty Władysława (1891), wykonany czarną kredką, ma wyrazistą charakterystykę typu, wciąż jeszcze ujętą od strony raczej objektywnej obserwacji modela. Wśród pastelów portretowych szerzej znanymi są Portrety Bałuckiego, Mickiewicza, Miena, panny Zawiejskiej. W zdecydowanej, typowo impresjonistycznej technice nakładania drobnych, ciemnych grudek farb, utrzymany jest Portret rzeźbiarza Jarzmowskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie), dający wrażenie monochromijnego wibryzmu. Ostatnią pracą portretową, ukazującą nam artystę, jako niewątpliwego już impresjonistę, nastawionego na czyste wrażenia barwne, jest Autoportret w czapce barankowej i serdaku zakopiańskim. Tło niespokojne w impastach wszystkich kolorów, nakładanych mozaikowo, luźnymi rzutami grubych kleksów. Wykończona została tylko twarz, ręka pozostała szkicowo zaznaczona w ogólnych konturach. Autoportret jest ważny nie tylko ze względu na techniczną stronę, ale także jako jedyna podobizna Pruszkowskiego. Artysta bowiem nie pozwalał się fotografować, a poza tym autoportretem, jeden tylko jeszcze swój wizerunek wykonał ołówkiem w r. 1883, przeznaczywszy go do albumu, ofiarowanego Matejce przez jego uczniów.

Pruszkowski jako portrecista — to jedna gałąź bogatej i różnorodnej jego twórczości. Drugą, tworzą obrazy o treści zaczerpniętej z podań, baśni i wierzeń ludowych, a także obrazy

wzięte prosto z życia i zwyczajów ludu. Sam zakres tematów opiewających fantastykę wierzeń ludowych, klasyfikuje wyobraźnię twórczą Pruszkowskiego jako specyficznie romantyczną.

W tem miejscu koniecznem będzie porozumienie się co do samego pojęcia. Istnieje na ten temat obszerna literatura fachowa, w której usiłowano ująć w zwartą definicję samo pojęcie romantyzmu. Atoli próby rozbijały się zawsze o wielostronność zjawiska kulturalnego, jakim był romantyzm. Ograniczam się do przejawów, które idą po linji moich wywodów i pokrywają się z cechami istniejącemi w twórczości Pruszkowskiego. Także i w sztukach plastycznych pojęcie romantyzmu nie jest jednoznaczne, gdyż odnosi się przedewszystkiem do rodzaju wyobraźni twórczej, nie rozstrzygając wcale sprawy formy. Panujący w literaturze pierwszej połowy XIX wieku kierunek romantyczny wyszedł jako prąd kulturalny znacznie poza ramy samej literatury i objął wszystkie dziedziny życia duchowego, stał się zatem nie tylko nową szkołą literacką, ale i nowym poglądem na świat. Zrodzony z opozycji przeciwko kulturze oświecenia, głosił niewystarczalność rozumu, zamiast którego wysunął uczucia. Kult uczucia prowadził do religijnego mistycyzmu i wybujałego idywidualizmu, co szło w parze z konfliktem jednostki ze światem, wyrażającym się w niezadowoleniu z rzeczywistości. Ponieważ takiego oderwania się od życia najlepiej dostarczała literatura silnie przesycona pierwiastkiem marzenia, więc i romantyzm był wiekiem przewagi literackiego myślenia, literackiego stosunku do świata. Wyrazem metafizycznej tęsknoty w romantyźmie była fantastyka, zwrot do średniowiecza i poezji ludowej. Znaną była w romantyźmie tendencja, ażeby połączyć w jedno wszelkie rodzaje sztuk. Wackenroder uważał malarstwo za poezję w obrazach.

Przewaga literackiego myślenia znalazła wyraz w sztukach plastycznych XIX wieku w tem, że malarze, jak się mówi potocznie, patrzyli na świat oczyma poety. Ażeby to powiedzenie nie miało znaczenia przenośni literackiej, najlepiej będzie jeśli się podejdzie do niego od strony psychologji eksperymentalnej, jak to czyni np. Müller-Freienfels w swych rozważaniach nad zasadniczymi typami wyobraźni twórczej. Zatem stosownie do przewagi jednych lub drugich czynników z czterech zasadniczych funkcyj, współdziałających przy czynnościach estetycznych, występują dwa zasadniczo różne typy twórcze: sensoryczny i imaginacyjny. Sensorykami są malarze działający głównie formą; do typów imaginacyjnych należą malarze poezji, którzy chcą działać stroną nowelistyczną, lub za pomocą idei i symboliki swych dzieł. Najwyraźniej występuje typ imaginacyjnie tworzącego artysty wówczas, gdy dzieła jego zostały poczęte zdala od wszelkich realnych danych, to znaczy u malarzy czystej fantastyki, czyli swobodnie łączącej irrealne rzeczy, wizjonerskiej fantazji. Należy tu także i fantazja, skierowana wyłącznie na realne rzeczy i ich reprodukcyjne malowanie. Poza tem istnieją artyści, którzy nietylko zajmują swą fantazję uchwytnemi rzeczami, lecz dają zarazem widzowi podniety do asocjacyjnego ich uzupełniania. Ma to miejsce wówczas, kiedy artysta przekracza granice własnej sztuki, poeta chce zarazem malować, a malarz działać także poezją. Te zasadnicze typy wyobraźni twórczej artystów, a z tem zasadnicze typy sztuki, bynajmniej nie występują specjalnie w obrębie jakiejś jednej epoki. Znajdujemy je nietylko we współczesnej sztuce, ale wogóle we wszystkich epokach; nie brak ich także w sztuce pozaeuropejskiej np. wschodnioazjatyckiej. Przewaga imaginacyjnego typu twórczości silnie występuje w narracyjnej sztuce XIX wieku, a ponieważ, jak już było powiedziane, zwłaszcza w romantyźmie silnie przeważało myślenie literackie, był zatem romantyzm epoką panowania *par excellence* imaginacyjnego typu sztuki. Stąd też może płynęła wiara w zjednoczenie się sztuk i przeświadczenie o identyczności blisko obok siebie leżących, różnych zmysłowych odczuć. Faktem jest, iż w tym okresie, silniej może niż kiedyindziej występowała ta koincydencja odczuć zmysłowych. Mickiewicz a bardziej jeszcze Słowacki, operowali malarskiemi wartościami w dziedzinie słowa, dlatego też nie brak w literaturze naszej osobnych studjów o kolorystyce Mickiewicza i malarskości obrazów Słowackiego.

Dotychczasowe rozważania odnosiły się wyłącznie do zakresu treści i tematów w okresie

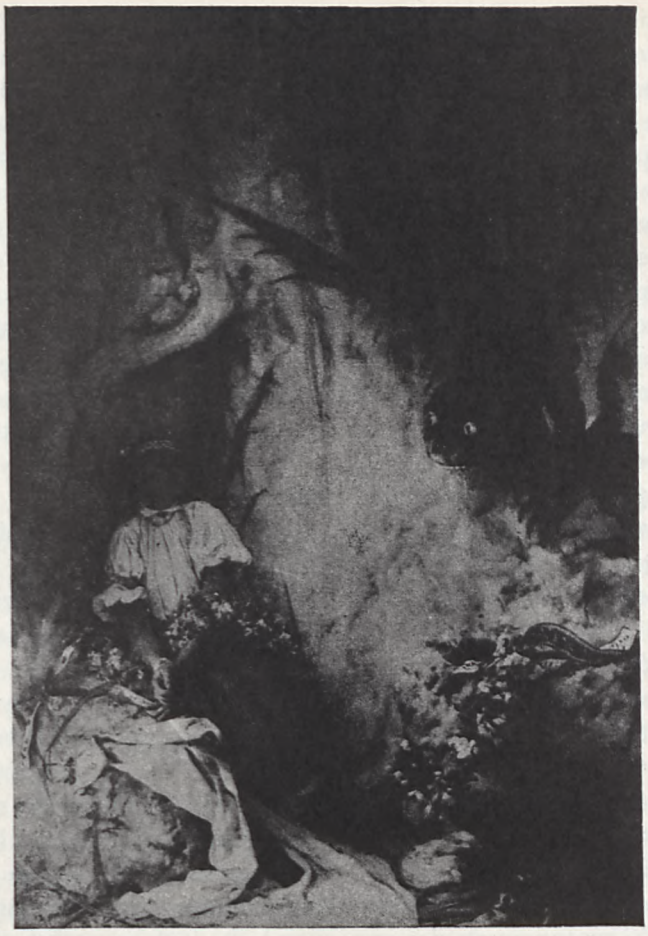
romantyzmu. Pozostaje do rozstrzygnięcia zakres formy. Jest rzeczą wiadomą, że sztuka okresu romantycznego nie wytworzyła odrębnego stylu formy plastycznej. W przeciwstawieniu do klasycyzmu, był romantyzm bardziej malarski; rozumiano we Francji słowo „*romantique*" przez „*pittoresque*". W miarę przejawiania się romantyzmu w różnych krajach, okazało się, że malarskość a romantyzm nie są pojęciami identycznemi. Obok wielkiego przedstawiciela romantyzmu we Francji, jakim był Delacroix, istniała daleka od malarskości sztuka narracyjnego romantyzmu niemieckiego — Schwinda, Richtera, Spitzwega. Z dwóch wielkich romantyków — Matejki i Grottgera, sztuka tego ostatniego, wyrażała się w idealistyczno-klasycznych formach. Wniosek stąd wynikający, że pojęcie romantyzmu w sztukach plastycznych nie obejmuje formy, ale wyraża specjalną postawę duchową, którą wypowiada imaginacyjnie tworzący artysta; może przytem przybrać formę bądź realistyczną lub idealistyczną, bądź malarską lub linearną.

Witold Pruszkowski, w zakresie swej romantycznej twórczości, odbył taką samą ewolucję stylową, jak w dziedzinie portretu — od realizmu do malarskości i impresyjnego traktowania formy. Sam sposób realistycznego przedstawiania scen ludowych i legend, jest może rezultatem zetknięcia się z malarstwem monachijskiem, chociaż nie da się wyśledzić bliższych wpływów ani Defreggera ani Schwinda.

Od roku 1869 studjuje Pruszkowski w Akademji monachijskiej pod profesorami Striehuberem i Anschützem. Z tego czasu znam akt męski, a pierwszymi jego tam studjami miały być podobno typy żołnierzy bawarskich. Pod okiem Matejki zaczął Pruszkowski malować dużych rozmiarów obraz Ofiarowanie Piastowi korony Królewskiej, który ukończył w r. 1875. Silna indywidualność Pruszkowskiego nie dała się podporządkować supremacji wielkiego mistrza malarstwa historycznego. Samym wyborem tematu, należącego właściwie do rodzaju podań i baśni, zakreślił swą dalszą drogę artystyczną. Do odtwarzania dziejów legendarnych nigdy już więcej nie powrócił, wkroczył natomiast w świat naiwnej wiary ludu i scen z jego życia. Rok 1876, kiedy z kolegą swym Piccardem maluje freski na ścianach jednej z kaplic w klasztorze Cystersów w Mogile, jest datą, kiedy po raz pierwszy wchodzi w bliższy kontakt z ludem. Tam powstaje niewielkich rozmiarów obrazek Kiedy ranne wstają zorze, przedstawiający wiejskich pastuszków, klęczących na wzgórzu i śpiewających wśród mgły poranka. Z roku 1880 pochodzi Sielanka (Muzeum Narodowe, Kraków) z chłopakiem grającym na fujarce, i dziewczyną zasłuchaną w jego grę. Nad nimi niebo o odcieniu fioletu, ze słabo błyszczącym sierpem księżyca, przezierającym przez cienkie gałązki drzew. Obraz mocno brunatny, traktowany realistycznie. W tym samym duchu utrzymane są inne rodzajowe chłopskie tematy, jak „Umizgi" (1883), Niedziela kwietna, Matka Boska Zielna, tchnące prawdą rzeczywistości, bez tendencji do poetyzowania. Mimo, że z punktu nowoczesnego patrzenia ten rodzaj obrazów Pruszkowskiego nie budzi głębszych przeżyć, to jednak biorąc rzecz historycznie przyznać trzeba, że ani Kotsis ani Lipiński, poprzednicy Pruszkowskiego w scenach z życia chłopskiego, nie zdobyli się na tak indywidualny wyraz w tym rodzaju malarstwa, z czego wynika, że Pruszkowski musi być uznany za pierwszego wybitnego przedstawiciela malarstwa ludowego.

Pierwiastek romantycznej fantazji, która jest dominantą psychiki Pruszkowskiego, zaznaczył się odrazu w pierwszym obrazie malowanym pod Matejką i odtąd stale przejawia się w dalszych dziełach. Rusałki (1877 — Muzeum Narodowe w Krakowie) bawiące się wśród sitowia w księżycowem świetle i wabiące młodzieńców, przedstawione zostały jako tęgie, zdrowe dziewczęta w strojach ruskich, z wiankami we włosach, przyczem element fantazji został przyobleczony w bardzo realne kształty.

Cechy realnej rzeczywistości posiada Madej z r. 1879 (Warszawa Tow. Zachęty S. P.) postać legendarna, występująca w opowiadaniach ludu polskiego. Straszny zbój Madej, do skruchy pobudzony, poddaje się pokucie. Widzimy go wśród gąszczu lasu, zgrzybiałego, zwiędłego i zrośniętego z drzewem pokutniczem. Przy nim siedzi ksiądz staruszek i słucha



WITOLD PRUSZKOWSKI SMOK PODWAWELSKI (ol.)
(Galerja Miejska, Lwów)

jego spowiedzi, ponad drzewem unoszą się gołąbki, symbolizujące dusze, zamordowanych przez Madeja ludzi, które, wedle podania, musiały czekać na rozgrzeszenie zbója, by móc ulecieć do nieba.

Smok Wawelski (1884), znacznie słabszy w wyrazie od Madeja, w postaci skrzydlatego, zielonego jaszczura, wyłazi z ciemnego otworu jaskini. Dziewczyna, przeznaczona jako ofiara na pożarcie, ustrojona w kwiaty i wstęgi, z przymkniętemi oczami oczekuje swego losu, oparta o skałę. Bardzo dużych rozmiarów obraz Wiosna (1887), może być uważany za personifikację tej pory roku w pojęciu ludu. Naga, młoda dziewczyna, o rozwianych złocistorudych włosach, trzyma w jednej ręce pęk wiosennych, fioletowych bratków, liljowych bzów oraz żółtego kwiecia, a drugą pochyla ku sobie gałąź jabłoni, obsypaną blado-różowemi pączkami. Nad nią roztącza się błękit nieba, a u dołu, wśród zimowego pejzażu, zarysowuje się martwy, jakby ze śniegu ulepiony bałwan zimy, topniejący pod promieniami słońca i zapadający się w ożywione już nurty strumienia. Ton obrazu jaśniejszy od poprzednich; promień słońca przezierający przez gałęzie, wpada jasną strugą, lecz barwy, choć żywsze, zawsze są jeszcze lokane, związane z przedmiotami. W tym pierwszym okresie twórczości, wierzenia ludowe zostały odtworzone z całą realistyką, drobnemi szczegółami opisowemi, a nawet cechami etnicznemi jak w Rusałkach.

Pruszkowski nie po raz pierwszy malował nagie ciało kobiece. W roku 1884 powstał również dużych rozmiarów obraz p. t. Gwiazda spadająca. Z niebieskawej szarości przestworza wyłania się do połowy wiotka postać kobieca. Ma ona idealnie piękną twarz, na którą pada jasną linją promień, jakby urwany od swego źródła. Leci ona z głową w dół zwieszoną, przecinając przestrzeń białemi ramionami, wyrzuconemi poza głowę, a na pęd jej po przestworzu wskazuje ślad złotego ugru. Nad czołem rozwiane złote włosy, w rękach rozerwany sznur pereł, z których pojedyńcze, rozsypane dokoła, błyszczą jak światełka. Można wytłumaczyć samą koncepcję malarską również ze stanowiska wczucia się w naiwną wiarę ludu, który wszakże antropomorfizuje sobie wszelkie zjawiska atmosferyczne i przyrodnicze. Co się zaś tyczy artystycznego rozwiązania, to trzeba przyznać, że sama postać, posiadająca dużo wdzięku, narysowana została w śmiałym skrócie, a problem upadającego z szybkością ciała, został przekonywująco przeprowadzony. Od czasu powstania Spadającej Gwiazdy, występuje w twórczości Pruszkowskiego zasadnicza zmiana stylu, która z realisty czyni go stopniowo artystą, wydobywającym malarskie walory, za pomocą których staje się w końcu wyrazicielem najbardziej nieuchwytnych nastrojów, jakie budzi przyroda.

W dalszych dwóch obrazach, jak Sen na kwiatach, gdzie chodziło artyście o zharmonizowanie delikatnego ciała kobiety z masą płatków różanych, oraz w Bachantce (1885), powraca jeszcze do tego samego zagadnienia artystycznego. Na wspaniałem łożu, zarzuconem kwiatami, wśród jedwabiście lśniących draperyj, leży Bachantka, wyciągnięta miękką, pieściwą linją ciała, które przeziera przez wiotką gazę. Jest to malarskie traktowanie całości, dające harmonję złocistych i niebiesko-zielonawych połysków. Twarzy prawie nie widać, tylko podbródek został delikatnie wymodelowany jaśniejszemi refleksami barw.

Jest u Pruszkowskiego obraz zatytułowany Płanetnik, wyobrażający starca o siwej brodzie i długich włosach, wyłaniającego się z mgławic i spadającego z grzmotem piorunu na ziemię, o czem świadczy linja błyskawicy, djagonalnie przecinająca obraz. Lud krakowski nazywa go duchem karzącym, gdyż on to, wedle jego wierzeń, ściąga chmury deszczowe, a jeżeli się zagniewa na kogo z ludzi, to zalewa deszczem całe wsie, wytłukuje gradem całe pola. W tryptyku Zaduszki mamy upostaciowaną wiarę ludu, iż dusze osób kochających opuszczają w dzień zaduszny swe mogiły, by odwiedzić drogie sobie osoby. Do cyklu tematów, zaczerpniętych ze świata wierzeń ludowych, przybywają stopniowo takie, jak Wiłkołak, czyli, jak lud wierzył, człowiek przez sztuki czarownicze zamieniony w wilka, rzucający się na ludzi i krew wysysający. Umieścił go artysta na tle doskonałego krajobrazu zimowego. Została zilustrowana jedna z naszych baśni ludowych „Djabeł zakochany w suchej wierzbie", wedle wiary, iż ulubionem siedliskiem djabła jest stara, spróchniała wierzba. W szarym zmierzchu tonie krajobraz, pełen fantastycznego uroku, a pośrodku płótna — sucha wierzba, do której tuli się legendowy djabeł, ledwie tylko zaznaczony mglistym szaro-niebieskawym zarysem kształtów.

Jesteśmy już w okresie, kiedy fantazja Pruszkowskiego, wyzwoliwszy się z krępujących ją realistycznych więzów, dochodzi do coraz bardziej niematerjalnego sposobu wypowiadania się. Świtezianka czyli nimfa wodna, albo dziwożona, w wyobrażeniach ludu polskiego, kobieta piękna i młoda o ognistych oczach i rozpuszczonych włosach. Na obrazie noc spowiła wszystko mrokiem; świecący na ciemno-zielonawem niebie księżyc, rzuca mglistą poświatę, a wśród niej szarzeją zwiewne jak mgła, nierealne kształty świtezianki. Unosi się ona przypuszczalnie gdzieś z nad jeziora czy rzeki, zasłoniętej ciemniejszemi konturami krzewów.

Po roku 1890 przerzuca się Pruszkowski do techniki pastelowej i łącząc ją ze zdobyczami kolorystycznemi, jakie wprowadził do malarstwa impresjonizm, dochodzi w tej dziedzinie do najwyższej doskonałości. Ze zwyczaju po dziś istniejącego w krakowskiem, że w wigilję św. Jana puszczają dziewczęta na wodę wianki, co służy im za wróżbę, zrodził się obraz Wianki. Ciemny szafir wieczornego nieba przesyca cały krajobraz, zasnuwa wodę, rozpływając się

u brzegu rzeki w delikatnych, sinawych tonach, które spowijają szuwary. Wśród nich, unoszą się lekkie mgiełki szarych oparów, układają się one w zwiewne zarysy zaledwie dostrzegalnych konturów nimf czy boginek, szybujących nad wodą. Palące się intenzywnym żółtym blaskiem światełka świec na płynących rzeką wiankach są równoważnikami kolorystycznymi do ciemnoniebieskiej harmonji całości. Zwyczaj ludowy, który zdawałoby się raczej nadawał się na uwydatnienie pewnych cech etnograficznych, został przetransponowany przez fantazję artysty w najbardziej liryczny nastrój przyrody, wydobyty przedziwną subtelnością walorów czystej kolorystyki.

Pokrewna nastrojem i ogólną tonacją jest Noc, w której szafirowe mroki, padające od ciemnego firmamentu nieba, zasnuły cały krajobraz. Budzi się znowu świat duchów; wypływają one z nad ziemi, ścielą się, wiją, krążą oparami i mgłami. Obraz znajdował się w zbiorach Pp. Kruszyńskich w Kijowie, a znany mi był z lat szkolnych, i we wspomnieniu budzący dziś jeszcze silne wrażenie. Jest to takie same podejście do natury, jak w Wiankach, gdzie nie chodzi o odtworzenie strony wizualnej, lecz odwrotnie! Noc wywołała w artyście specjalny stan duchowy, którego odbicie stało mu się potrzebą artystyczną. Obraz posiada nieuchwytny nastrój tajemniczego czaru nocy, kiedy człowiek, przestawszy jasno spostrzegać otaczające go rzeczy i zjawiska, nagle poczuł ich obecność wszędzie, jakby istot żywych. Wówczas, wskutek zatraconego związku ze światem materjalnym, zanika świadomość osobowości, która roztapia się w kosmosie. Noc zaludnia się całym światem duchów, wstają one przed nami przy każdym poszumie wiatru, szeleście liści, widzimy je w mgle nad mokradłami, w cieniach wznoszących się przed nami, czujemy jako uosobienie sił drzemiących w przyrodzie.

W twórczości Pruszkowskiego istnieje zaledwie parę studjów krajobrazowych, bez treści asocjacyjnych. Są niemi pastele: Ogród owocowy w zimie, Wierzby, i Sad. Ogród owocowy w zimie z r. 1891 (wł. hr. Raczyński w Rogalinie) jest subtelną harmonją złocisto-czerwonych tonów zachodzącego słońca, wśród których drzewa w sadzie, śnieg i budowla wiejska, tracą swe cechy ważności fizykalnej. Wierzba (inaczej „Po zachodzie") jarzy się gorącemi barwami czerwieni zachodu, która zcisza się stopniowo w harmonicznych skalach aż do złotawych tonacyj. Krajobraz ten dostał się do zbiorów Galerji Miejskiej we Lwowie ze spuścizny po śp. malarzu Benedyktowiczu, koledze Pruszkowskiego z lat monachijskich. Wedle relacji ustnej, Benedyktowicz niemal przemocą zabrał obraz od Pruszkowskiego, który miał go za tak słabą rzecz, iż wyrzucił go na strych. Istnieje drugi warjant tego motywu, w tej samej tonacji, tylko o nieco odmiennej gradacji niuansów. Oba krajobrazy mają odśrodkową kompozycję barw, wybuchającą najsilniejszymi tonami w środku obrazu, a słabnącą w napięciu ku brzegom. Są to prawdziwe arcydzieła przesubtelnej gamy niuansów w których purpura zachodu od najczystszych, intenzywnych tonów czerwieni, gaśnie delikatnym różem i złocistością na dalekim horyzoncie. Nie brak u Pruszkowskiego prób oddania przyrody i przedmiotów z czysto impresjonistycznego stanowiska. Takim jest pastel Sad w oliwkowo-zielonym tonie. Masowo potraktowane drzewa dają z oddali wrażenie gąszczu, wśród którego, pod jabłonią chłopak w długiej koszuli i szarym serdaczku, zbija z drzewa dojrzałe jabłka. W niedużych rozmiarów szkicu pastelowym Chrystus w grobie, impresjonizm został posunięty do najdalszych granic w kierunku zatarcia wszelkich kształtów, które dadzą się zaledwie wyczuć wśród walorów barw. Białe światło, przełamując się pierścieniem koloru cytrynowej żółci, wpada do sklepionej kolisto niszy i odbija się w półkolu wszystkiemi zasadniczemi barwami pryzmatu. Po twarzy Chrystusa, w zwojach białego całunu, ścielą się karminowe smugi.

Z omówionych przeze mnie obrazów należących do zakresu wierzeń i zwyczajów ludowych, jasnem się staje, iż wyobraźnia Pruszkowskiego była w zasadzie poetycką i przedstawiała imaginacyjny typ twórczy, wypowiadający się treścią wybitnie romantyczną. Znikoma ilość krajobrazów, nie mieszczących w sobie treści asocjacyjnych, świadczy o tem, że sam artysta

rozumiał swoje zadanie artystyczne właśnie w podawaniu tych treści, natomiast lekce sobie ważył sam krajobraz w rodzaju Wierzb. Zgodnem jest to zresztą z wiadomościami, które podaje Mien w swych krótkich wspomnieniach o Pruszkowskim. Opowiada mianowicie, że „Pruszkowski mawiał zawsze, iż nie może nigdy oddać w swych utworach obrazów swych myśli. W chwilach zniechęcenia i zwątpienia, gdy mu się zdawało że nie udaje mu się ściśle połączyć pomysłu z wykonaniem, rwał, zmazywał, wynosił na strych setki szkiców i płócien, które mogły ustalić sławę dziesięciu innych malarzy".

Zwrot do bajecznej przeszłości i jej śladów w tradycji ludowej, jako hasło romantyzmu europejskiego, jest właściwością także naszej literatury romantycznej, okresu przedpowstaniowego. Płynął on z powszechnego pędu do zrozumienia i zgłębienia ducha narodowego. Pruszkowski stał się jedynym reprezentantem tych samych dążeń w malarstwie, gdyż poprzednik jego Gierdziejewski, wzorujący się co do formy na Genellim i Schwindzie, nie może być brany w rachubę. Tesame cechy, jakie wystąpiły w twórczości poetów wczesnej doby romantyzmu polskiego, łączącej element fantastyczny z realistyczną obserwacją a także z konkretnym terenem własnej ziemi, składają się na cechy stylistyczne wcześniejszego okresu twórczości Pruszkowskiego. W miarę dokonywających się zmian w światopoglądzie artystycznym Europy, zmierzającym do uogólniania wrażeń i do skrótów w sposobie ich zanotowywania, przeobraża się stopniowo styl Pruszkowskiego. Twory fantazji stają się lotne, niematerjalne, bezwymiarowe, przenoszą widza w świat wyobraźni i marzeń.

Najgłębszym akordem w wyrazie specyficznie polskiego romantyzmu są dzieła natchnione poezją Słowackiego i Krasińskiego. Trzy obrazy poświęcił Pruszkowski poematowi Słowackiego, w którym obraz pokolenia emigracyjnego odtworzony został z bezbrzeżnym pesymizmem — Anhellemu. Pierwszy obraz, namalowany olejem w r. 1879 to Śmierć Anhellego (wł. A. Mostowskiego w Krakowie), znany z reprodukcji oleodrukowej, dołączonej jako premja do „Kłosów". Artysta przeniósł na płótno te słowa poematu: „Anhelli był umarły, w ciemności, która była potem, rozwidniła się wielka zorza i pożar chmur..." Na bezkresnej śnieżnej pustyni, pod niebem sino-ołowianem, oświetlonem krwawą łuną zorzy północnej, leży trup wygnańca. Jego twarz bladą oświetlają czerwone blaski, a ciało, świetnie rzucone na śnieg — jest bezwładne. Nad trupem unosi się biały anioł, przedstawiony jako ten z najsmutniejszych aniołów, zrodzony „ze łzy Chrystusowej na Golgocie, która wylana była nad narodami". Eloe płacze, zakrywając oczy ręką podniesioną do czoła. Blada gwiazda świeci nad jej czołem, a promienie zorzy północnej prześwietlają jej postać. Śnieg, dwie postacie w krwawych odblaskach zorzy, powietrze i niebo przesycone rubinowemi blaskami — oto cała formalna treść!

Drugi z kolei obraz Eloe wśród grobów, to owo miejsce poematu, kiedy Szaman i Anhelli zbliżali się ku cmentarzowi; Anhelli usłyszał jęk skarżących się mogił, jakoby skargę popiołów na Boga, i ujrzał, jak anioł z białemi skrzydłami i ze smutną gwiazdą na włosach, uciszył ten jęk. Ten anioł, w postaci Eloe, był u Słowackiego wyrazem mesjanicznej wiary, aniołem pocieszycielem, którego Chrystus zesłał w chwilach najstraszniejszych udręczeń narodu. Przedziwna harmonja niebieskich tonów, prześwietlonych blaskami księżyca, spowija cały cmentarz zasnuty śniegiem, wśród którego sterczą krzyże... całe pole krzyżów... Eloe, eteryczny mglisty duch z aureolą niebiesko-zielonawą i z błyszczącą kadmem cytrynowym gwiazdą nad czołem, unosi się, płynie, rozwiewa w zarysach jakby jakąś poświatą z wewnątrz prześwietlonych; obok niej ślizga się po śniegu lekki cień... Mistyczna epopeja Słowackiego powtórnie przeżyta i przetworzona przez Pruszkowskiego, samym duchem tylko ujawniona w zdematerjalizowanych kształtach, posiadających zarazem przedziwną plastykę i w niezwykłej subtelności kolorycie, stała się obrazem o nastroju głęboko wstrząsającym, wizyjnym, takim jak go widział Słowacki...

W trzecim obrazie Śmierć Ellenai, oznaczonym datą 1892, również jak Eloe w technice pastelowej wykonanym, widzimy Ellenai leżącą w czerwonem świetle zorzy borealnej, wpadają-

cem przez okno i spowijającem ją w blaski purpury, „Długi smutek i tęsknoty przyprawiły o śmierć wygnankę i położyła się na łożu liścianem pomiędzy renami swojemi aby umrzeć! a był zachód słońca...“ Ukazuje się nam Pruszkowski w tych dziełach jako genjalny odtwórca koncepcji Słowackiego, którego Sybir nie był pojęty realnie, widział on go w postaci malarskich obrazów. „Jest to — pisał o Anhellim do Eustachego Januszkiewicza — zidealizowany Sybir, ja sam zidealizowany, a wszystko razem, jest tylko nastręczeniem kilku obrazów dla malarza, jeśliby się taki zjawił w Polsce“. W nowszych badaniach nad Słowackim podkreślono silnie ujęcie przez poetę Sybiru od strony wizji malarskiej. Ignacy Matuszewski w książce „Słowacki i nowa sztuka“, zwrócił uwagę na to, jak Słowacki wybiera i zestawia barwy. Prof. Kleiner („O Słowackim i dziejach jego twórczości“) analizuje kompozycję Słowackiego pod kątem doboru barw i rodzaju oświetlenia, które wedle autora staje się rodzajem medium łączącego wszystko: „Kompozycje malarskie w Anhellim nabierają wagi szczególnej... Rzucanie wyraziście szkicowanych konturów, bez szczegółów jakichkolwiek na szerokie, jednolicie naświetlone płaszczyzny, pozwalało tworzyć obrazy fantastyczno-nastrojowe o charakterze wizyjnym. W Anhellim jedność kolorytu jest nawskróś psychiczną. Z elementów rzeczywistości zewnętrznej i przeżyć powstał świat nowy, mieszczący się w jakichś nieokreślonych przestworzach duchowych. Ma on wyrazistość realności, ma byt samoistny, ale o treści która się znacznie poza jego uchwytne zarysy, czyni go tylko wyrazem, skrótem, symbolem. Jest to świat widmowy!“

Równie dobrze może się to wszystko odnieść i do obrazów Pruszkowskiego. Takie same rzucanie szkicowe konturów bez szczegółów na szerokie, jednolicie naświetlone płaszczyzny, taka sama plastyka rzeczy widmowych. Konieczną jest rzeczą wobec wysuniętych cech sztuki Pruszkowskiego, który jak wiadomo opierał się w ostatnim okresie swej twórczości wyłącznie na walorach barwnych, przeanalizowanie samej techniki jego komponowania oraz psychologicznych właściwości jego barw. Skąd pochodzi ten liryczny nastrój barw a zarazem niematerjalność przedstawienia wraz z plastyką jego wizji? Ostatnie obrazy Pruszkowskiego skupiają się w dwóch zasadniczych tonacjach: błękitnej nastroje nocne i czerwonawo-różowej nastroje po zachodzie, czyli chłodnych i gorących tonacjach barw. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, iż wskutek wybitnie lirycznego podkładu psychiki artysty oko jego nie znajdowało radości w najsilniejszych napięciach barw. Wystarczy jednak zbliżyć się do Wierzby, Śmierci Ellenai, Pochodu na Sybir (pastelu), by stwierdzić że są tam najczystsze oranże i czerwień Saturna, zatem gorące barwy w ich najsilniejszych podnietach zmysłowych. Przyczyna leży w tem, że Pruszkowski nie operował prawem kontrastu, to znaczy barwami przeciwległemi, które we wzajemnem ustosunkowaniu się potęgują i uwydatniają zmysłową czyli fizykalną podnietę. Przeciwnie, harmonizował barwy, przyczem jest to zawsze jedna tylko tonacja gorącej barwy czerwieni. Siła jej napięcia nie skupia się w odosobnieniu w jednem miejscu, lecz schodzi łagodną gamą harmonicznych półtonów do najdelikatniejszego odcienia, gasnąc niejako po brzegach. Przytem Pruszkowski nie nakłada swoich barw w grubszych warstwach, wydzielających się z powierzchni, lecz wciera je mocno wprost w płótno tak olej jak głównie pastel, który przeważa w ostatnim okresie twórczości. To jest także przyczyna, że fizykalne działanie barwy w jego obrazach zostało zmniejszone. Z chwilą gdy wrażeniowe i doświadczalne wartości barwy zostały przygłuszone, występują na pierwsze miejsce jej wartości nastrojowe. Wartość nastrojowa barwy użycza kolorytowi lirycznej tkliwości, oraz daje możność spotęgowania wrażeń wzrokowych od strony emocjonalnej a nawet afektywnej, to znaczy uczucia. Nieodzowne równoważniki kolorystyczne żółtego kadmu, jak to ma miejsce w Wiankach (światełka świec), w Eloe (gwiazda nad jej czołem), występując w obrazach o chłodnej tonacji ultramaryny, mają wśród jednolicie naświetlonej płaszczyzny znaczenie akcentu psychologicznego, położonego na tem miejscu, jako najgłębszej treści obrazu. Jednostajna płaszczyzna błękitnej farby, silniejszej w nasileniu po brzegach, tworzy głębię niematerjalną, wśród której zjawa Eloe nabiera przedziwnej, niezrównanej a zarazem nieuchwytnej plastyki. Te właści-

wości tak odrębnej, samoistnej i indywidualnej kompozycji barwnej Pruszkowskiego, czynią z niego malarza, który pod względem subtelności a zarazem nastrojowości kolorystyki niema sobie równego w Polsce, a zaledwie czy i w całej Europie.

Od strony kolorystycznej wizji Sybiru ujął także Pruszkowski Pochód na Sybir, wspaniały pastel, będący własnością ks. Sapiehy w Krasiczynie. Tę samą koncepcję powtórzył w technice olejnej, mniej bawnej, ale treścią swą i poezją jednakowo głęboko zapadającą w duszę. Niebo szare, zimowe, słabo oświetlone różowo-czerwonawym blaskiem, zwisa nad bezmiarem stepu i zda się z nim spływać w jedną szaro-białą masę śniegową. Na pierwszym planie, przy brzegu, słup graniczny z orłem dwugłowym, nieco dalej małe wzniesienie, jakby mogiła. Wgłębi trzy rozróżnić się dające sylwetki żołdaków rosyjskich z karabinami, zamykają długą, wijącą się, ciemną, zgęszczoną smugę, która gubi się w gęstym obłoku kurzawy. Za obłokiem — krzyże, mówiące o miejscu spoczynku tych, co męczeńskiej próby nie wytrwali— i w drodze zginęli. Czy może być bardziej lapidarny skrót wyrażonej treści, a zarazem bardziej wymowny! Obraz pełen nastroju smutku i przygnębienia został wydobyty za pomocą redukcji form, posuniętej do ostatnich granic.

Z dziełami natchnionemi poezją Słowackiego, wiąże się Wizja (olej 1890, wł. dr. Jakubowski), o najgłębszej treści, wykonana czysto impresjonistyczną techniką. Na tle ciemnej ultramaryny przesuwa się pochód duchów polskich, pod przewodem Królowej Korony Polskiej. Za natchnienie posłużyła Pruszkowskiemu Wizja z „Przedświtu" Krasińskiego, utworu, który był najdobitniejszem sformułowaniem nadziei mesjanistycznych. Poeta nad jeziorem alpejskim wśród nocy księżycowej, ma widzenie. Ustęp, zaczynający się od słów „Przewodowo... zwolna, święcie, przez to dźwięków rozbłyśnięcie, idą — idą... wszystkie mary...", może posłużyć za opis obrazu. Środkami czysto impresjonistycznemi, zacierającymi konkretną rzeczywistość, wydobyta została treść obrazu. Wydzielają się wśród masy smug barwnych dwie głowy w koronach królewskich, oraz sylwetka rycerza, zakutego w zbroję, reszcie brak wszelkich realnych kształtów, dadzą się one tylko drogą myślową uzupełnić, gdyż ponad tłumem łopocą proporce, chorągwie, krzyże, błyszczą miecze — na których migoce światło. Przodująca i unosząca się zjawa mglistej postaci Królowej Korony Polskiej, oblana jest jakby gorącą łuną pożaru, dużą aureolą oranżowej barwy. Karmin szaty i zieleń spływającego płaszcza są zciszone w barwnem napięciu. Arealny charakter wizji potęguje ułudna gra barw, których miraż zjawia się odbity po raz drugi, jakby w wodzie. Kolorystyczną siłą i napięciem pali się tylko żółta barwa, skupiona w środku obrazu i ciągnąca oko widza po przekątni do zjawiskowej postaci Matki Boskiej, kulminacyjnego punktu, danego w kolorze gorącej czerwieni. Barwa u Pruszkowskiego ma znów nietylko kolorystyczne, ale i symboliczno-uczuciowe znaczenie. Użyte środki plastyczne zmierzają wyłącznie do wzbudzenia głębokich akcentów naszej poezji mesjanistycznej. Duża płaszczyzna ultramaryny, niezlokalizowana w żadnem wydarzeniu przestrzennem, jest czynnikiem podkreślającym arealność obrazu. Widocznem jest, że chodziło artyście o przesunięcie się w nieziemskie regjony wysokich uczuć, w abstrakcyjny przestwór górnych myśli.

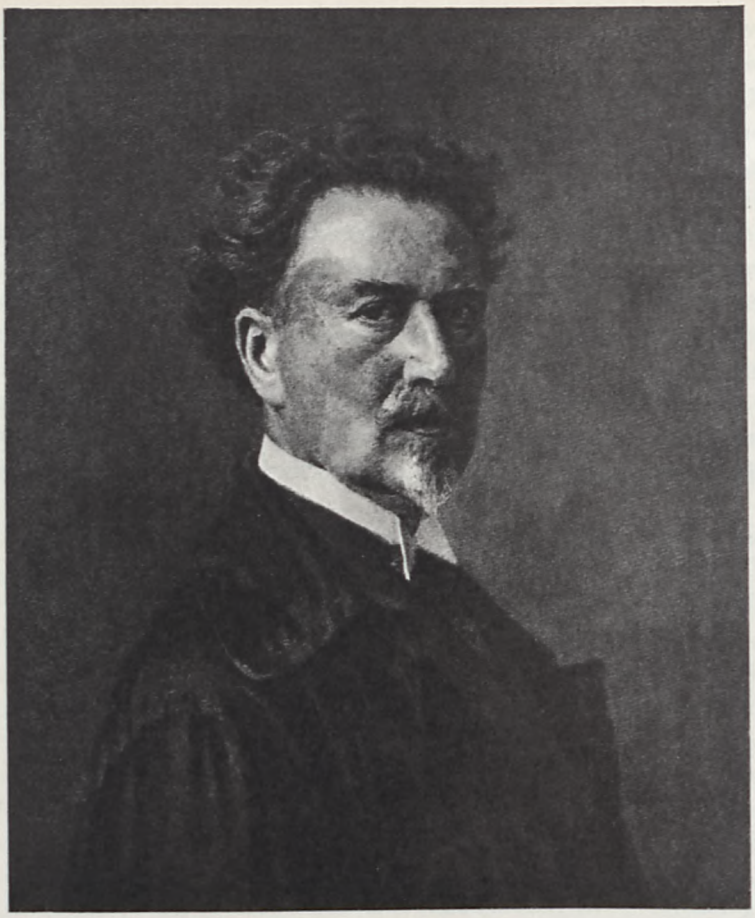
Stoimy przed wymownym dowodem, jak sama technika nie jest w stanie stworzyć stylu. Bo czyż założenia francuskiego impresjonizmu, oparte na czysto zmysłowych, sensorycznych wrażeniach wzrokowych, zmierzające do uchwycenia przelotnych zmian światła i barw, zatem do sensualistycznego ujęcia życia, mogły mieścić w sobie głębokie treści metafizyczne? Mimo to sama technika impresjonistycznego wypowiadania się oraz znaczenie barwy jako samoistnego czynnika kompozycyjnego, są niewątpliwemi właściwościami malarskiego stylu Pruszkowskiego. Krótko mówiąc, zdobycze francuskiego impresjonizmu zostały przetworzone i zastosowane do własnych celów naszego artysty. Ponieważ zastosował on je w pełni w swych dziełach o mistyczno-nastrojowej treści, które rozpoczyna obraz Śmierć Anhellego już w roku 1879, jest więc Pruszkowski obok Adama Chmielowskiego pierwszym impresjonistą polskim. Jest to impresjonizm *sui generis*, wypływający z psychiki artysty, posiadającego nowo-

czesną pojemność w reagowaniu na artystyczne zjawiska, ale zarazem artysty o psychice nawskróś i rasowo polskiej. Rdzeń jego struktury psychicznej jest, jak wyżej wykazano, nawskróś romantyczny. Romantyzm zaś doby emigracji zdobył się na najpotężniejszy wyraz swej świadomości narodowej, wobec jakiego blednie romantyzm Europy, gdyż głębię jego tworzy prometejski mesjanizm. Mesjanizm nie był li tylko światopoglądem epoki, lecz urósł do wiary i religji, był czynnikiem, który stał się istotną częścią składową psychiki polskiej. Najsilniejszy wyraz tej wiary znalazł miejsce w obrazach Witolda Pruszkowskiego, największego przedstawiciela romantyzmu w naszem malarstwie. Wbrew opanowującemu sztukę w Polsce realizmowi, żądającemu, by obraz przedstawiał świat zmysłom przystępny, egzystujący i wszystkim bliski, nawet filistrom, tworzył Pruszkowski swe nadwartości życiowe, swój świat irrealny, azmysłowy. Jest więc on wyrazicielem w malarstwie powrotnej fali romantyzmu, zwanej neoromantyzmem. Mieści zarazem Pruszkowski w swej twórczości, podobnie jak pokrewny mu pod względem wyobraźni twórczej Słowacki, zadatki rodzącego się wówczas modernizmu, opierającego swój wyraz na nastroju psychicznym, co wyraża się u Pruszkowskiego w nastrojowej sile jego barwy.

ALEKSANDRA MAJERSKA

WITOLD PRUSZKOWSKI — NOC WŚRÓD GROBÓW (pastel)

(Galerja Narodowa, Lwów)



MAKSYMILJAN ŠVABINSKÝ PORTRET WŁASNY (ol.)

MAKSYMILJAN ŠVABINSKÝ

MAKSYMILJAN ŠVABINSKÝ,[1] który obchodził w dniu 17 września 1933. sześćdziesiątą rocznicę urodzin, jest najwspanialszym żywym kwiatem współczesnej szkoły praskiej. Urodził się wśród żyznej ziemi zwanej Hana, w mieście Kromierzyżu, gdzie w czasie swojej młodości zaczerpnął dużo trwałych wrażeń tak z bajecznego słonecznego krajobrazu, jak i ze wspaniałych ogrodów francuskich, należących wraz z przepięknym zamkiem do książąt arcybiskupów ołomunieckich. Słynna galerja zamkowa oraz obrazy w kościołach miasta podnieciły wolę młodzieńca, ażeby dać ujście wrodzonemu instynktowi plastycznemu coraz mocniej się przejawiającemu.

Po wpisaniu się do Akademji Sztuk Pięknych w Pradze rozwija się Švabinský pod kierunkiem wybitnego pedagoga, profesora Maksymiljana Pirnera, w bardzo szybkiem tempie, tak że niedługo wraz z rówieśnikami rozpoczyna nową epokę sztuki czeskiej. Młodzi uzyskawszy przewagę w Towarzystwie „Mánes", rozpoczęli wydawanie czasopisma „Volné Směry"

[1] Z czeskiego tłómaczył J. Zdenko Svoboda. Fotografje z Instytutu Graficznego Jana Štenca w Pradze.

(„Wolne Kierunki"). Jest to odpowiednik owej „Czeskiej Moderny" literatów i polityków, która wówczas ogłosiła swój manifest. W proklamacji tej łączył się polityczny realizm Masaryka oraz reformujący radykalizm t. zw. „postępowców" z filozoficznym pozytywizmem oraz duchowym symbolizmem t. zw. dekadentów. Ta oto generacja „Manesowców" ze znakomitym pejzażystą Slavíček'iem, z regjonalistycznym zwolennikiem pleinairu Józefem Úprką, z rzeźbiarzem-impresjonistą Suchardą, oraz młodszym subtelnym odtwórcą ciała kobiecego Štursą jak i wskrzesicielem czeskiej architektury Kotěrą na czele odpowiadała w literaturze impresjoniście Mrštík'owi albo realiście Macharowi, miękkiemu lirykowi Sovie albo ekstatycznemu piewcy Otokarowi Březinie. Odpowiednikiem tej literatury w plastyce były różne „modern" kierunki oraz „secesje" jak np. krakowska „Sztuka", której wystawę w Pradze w 1902 r. przyjęli „Mánesowcy" bardzo serdecznie.

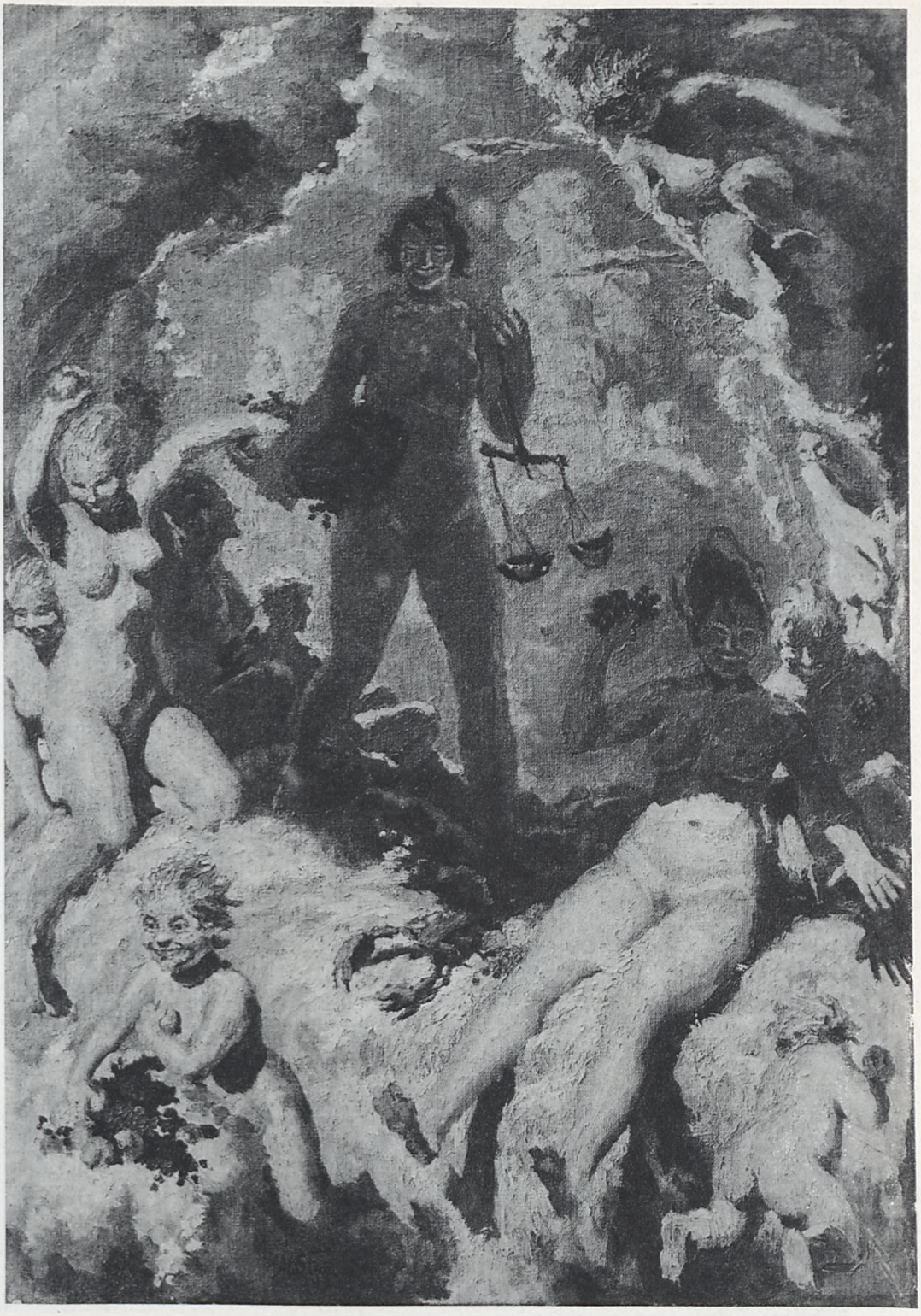
Właściwym charakterem talentu Švabinskiego jest rysunek. Wybił się też początkowo jako rysownik, chociaż w krótkim czasie wyhodował swoje odrębne poczucie kolorytu. Z początku rysował specjalnym, sobie właściwym sposobem o charakterze malarskim *clair-obscur*, kiedy to odwróconym piórkiem odtwarzał w gęstych finezyjnych kreskach portrety swoich najbliższych, piękne matki, słabowite staruszki, siedzące w słabym świetle lampki przy kołowrotku, rembrandtowskie ciotki a także różne nastroje poetyczne i wizje. Był to okres młodzieńczej melancholji, jednakże nie chorowitej, jak zwykle bywało u dekadentów. Wówczas znalazł Švabinský również swój ideał kobiety w delikatnej piękności Elly Vejrychówny, która zostawszy później jego żoną, była najmilszym modelem, rysowanym dużo razy w różnych strojach, tak samo jak Saskia Rembradta. Pod wpływem praerafaelistów powstaje typowa kompozycja tego wczesnego okresu zrobiona piórkiem i olejno z charakterystyczną tej epoce nazwą Połączenie się dusz (1896), przedstawiająca poetyczne spotkanie się z ukochaną wśród ruin i kwiatów. Kilka razy przyjeżdża Švabinský do zapadłej, w górach wschodnich Czech położonej wioski, Kozłowa, do rodziców swojej żony. Tutaj on, syn wesołej i żyznej ziemi hanackiej, zapoznaje się w sposób intymny z melancholijnym górskim krajobrazem czeskim. Kulminacyjnem dziełem tej epoki jest wielki olej pod tyt. Biedny kraj (1900) z jedyną figurą, panią Ellą, w stroju zwykłej kobiety z ludu, siedzącej naprzeciwko nas w otoczeniu scenerji podgórskiej.

„Wszędzie i zawsze podziwiać Przyrodę — to znaczy żyć" — zostało życiowem hasłem Švabinskiego. Współczesny krytyk odkrył u niego wzrok „badawczy". I rzeczywiście oko Švabinskiego spostrzega znakomicie rzeczywistość, idzie nawet dalej za nią i pogłębia ją. Ten dokładny, mocny, lecz i bardzo inteligentny zmysł spostrzegawczy pomaga artyście tak w jego sztuce portretowej i pejzażu, jak i w realizowaniu snów i wizyj, które oddaje zawsze z mocną siłą życia i prawdy wewnętrznej. Tak wzrastał coraz to mocniej artystyczny pozytywizm Švabinskiego i, zgodnie z epoką, także bujny jego impresjonizm, który, jeżeli chodzi o koloryt, połączył się w zupełności z wynikami świetlanego malarstwa. Zmężniały artysta zwycięża w ten sposób wśród kozłowskiej przyrody łatwiej atak melancholji i zostaje hymnicznym piewcą Lata, Słońca i Kobiety. Dojrzewa i krzepnie także jego technika. Delikatny jak pajęczyna rysunek wczesnej epoki zmienia się teraz w energiczny, elastyczny i pełny. Artysta chętnie go zabarwia w harmonje z początku jeszcze łagodnie, później jednak już pełnym dźwiękiem brzmiące. Olbrzymich rozmiarów rysunek z tego czasu, zielono kolorowany, przedstawiający żonę Švabinskiego w kozłowskiej izbie za warsztatem tkackim, pełny jeszcze tkliwej melancholji, przepadł na zawsze podczas pożaru w czasie trzęsienia ziemi w San Francisco. W kompozycji z tego samego roku (1901) p. t. Paradisea apoda siada już na rękę pani Elly ów rajski ptak, który wraz z egzotycznym motylem zostaje inspiratorem barwnych harmonij Švabinskiego. Jest on równocześnie migotliwym symbolem, mającym wkrótce zaprowadzić Mistrza wśród rdzennie czeskiego krajobrazu aż do wizyj samego Raju, do poetycznej ziemi tropikalnej, z palmami i tygrysami. Coraz to częściej oblatują te rajskie ptaki jego wizję kobiety, pozbawiającej się w interieurze nawpół lub zupełnie balastu szat. (Kamelja 1903,

Rajskie ptaki 1903, Niebieski ptak rajski 1903). Będąc miłośnikiem gorącego południa w letniej przyrodzie, lubi Švabinský łączyć takie wyobrażenie Lata z postacią nowoczesnej kobiety z parasolką. Później jednak sen i rzeczywistość zlewają się. W najbardziej typowem a zarazem dużych rozmiarów płótnie drugiej epoki w t. zw. Żółtej parasolce wyniósł artysta w pełni gorącego lata z alkowy dywan pod kwitnące drzewo w żar słońca. W tej to Kąpieli słonecznej, jak brzmi inna nazwa obrazu, umieszcza nagą kobietę z żółtą, świecącą parasolką, idącą w kierunku od widza. Jest to zarazem perła czeskiego malarstwa pleinairowego, werystycznie do ostatniego centymetra kwadratowego skontrolowana przez dokładne studja olejne według modelu w t. zw. Rajskim Ogrodzie w Pradze. Było już wówczas dużo takich, którzy podnosili głos przeciwko tej za realistycznej dokładności w ujęciu materji, choć okazałej, w jedwabiu, w karnacji kobiecego ciała, w kwiatach, z których znikł już ów delikatny spirytualizm młodych lat Švabinskiego. Lecz dla artysty był ten wielki obraz tylko etapem przejściowym w pochodzie naprzód: przez ciągłe studja i wytrwałą pracę zaprawiał swoją rękę i talent do takiej sprawności, by mógł sprostać wielkiemu zadaniu monumentalnego malarstwa dekoracyjnego. Główna postać obrazu świadczy o wyższym ideale kobiety przybierając już kształty klasycyzujące. Równocześnie coraz to więcej pogłębiające się studjum dzieła Josefa Mánesa i jego ideału czeskiej niewiasty o pełnych kształtach zbliża artystę znów do rodzinnej ziemi. Jego fantazja oscyluje między Czechami i jakąś urojoną Arkadją, jak ją sobie rysuje, wypełniając krajobraz ten pięknemi nagiemi kobietami. Wtedy to poraz pierwszy wyjeżdża do Włoch, ażeby być takiej Arkadji bliżej.

Kompozycja p. t. „Arkadja" z 1913 r. jest wielką akwafortą. Rysunek Švabinskiego, traktowany zawsze po malarsku, predestynował go na grafika. I rzeczywiście w krótkim czasie pokazało się, że jest on najlepszym czeskim mistrzem grafiki. Z tego też tytułu powołano go na praską Akademję Sztuk Pięknych jako profesora właśnie założonej specjalnej klasy graficznej — dzisiaj jest w tejże uczelni profesorem malarstwa. W 1911 r. wydał Gabinet graficzny Jana Štenca w Pradze wspaniały album grafik i rysunków Švabinskiego. Do francuskiego wydania tejże publikacji napisał wyśmienite studjum Camille Mauclair, który swoje entuzjastyczne słowa kończy jak następuje: „Piszę to w smętnej godzinie, kiedy to młodych artystów mego kraju sprowadza nadużywanie teorji na bezdroża i pcha w stan niepoczytalny. Na drodze ze snobizmu do sofizmu dotarli oni pod płaszczykiem naiwności do kultu nieuctwa, stracili z oczu konieczność rysunku, studjów i kompozycji. Cieszy nas więc niezmiernie, jeżeli u artysty 37-letniego spotykamy się z szacunkiem dla wiecznych zasad sztuki. Kiedy tylko zetkniemy się z jego dziełem, jesteśmy zupełnie bezpieczni: gdziekolwiek nas jego fantazja zaprowadzi, wiemy, że ten prawdziwy, w rysunku zakochany malarz zawsze będzie odtwarzał ręce, ciała, materjały czy krajobrazy, zgadzające się z nauką i prawdą, których uczy nas przyroda. Nie ma to nic wspólnego z fałszywą nauką oraz z fałszywą idealizacją Akademji. Max Švabinský jest normalnym, zdrowym, lojalnym oraz szlachetnie dbałym o moralne obowiązki artystą".

Czarno-białą sztukę zwykł zamieniać Švabinský chętnie na malarstwo. Robi rembrandtowskie, lecz równocześnie nowocześnie ujęte akwaforty jak Pietà i Golgota (1906), pleinair'owy Dzień letni (1907), przenosi na mezzotintę tajemniczą Białą kamelję (1910) oraz wilgotną Noc letnią (1911). Impresje krajobrazowe wykonuje w pleinairze wprost na płytkach aluminjowych, rysuje suchą igłą pełen maesterji Połów tygrysów (1914) i in. Z czasem daje pierwszeństwo technice drzeworytniczej, prawdziwie monumentalnej, odtwarzając plansze o imponującym formacie i w nadzwyczaj wysoko stojącej technice wykonania. Wkrótce zjawia się w dziele artysty, zawsze tak namiętnie do rzeczywistości i życia przywiązanego, nowy ideał kobiety, jako inspiratora jego sztuki: wysoka postać niewieścia o pełnych kształtach, bardzo zbliżona do kobiecego ideału Mánesa. W olejnym płótnie nazwanem „Atelier" z 1916 r. maluje ją artysta wśród swoich najbliższych, przyodzianą w jakąś egzotyczną szatę i w kwiatach. Jeszcze tego samego roku na gwiazdkę rozpoczyna tekę wielkich drzewo-



MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

WRZESIEŃ (ol.)

MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

W PRACOWNI (ol., 1915)

MAKSYMILJAN ŚVABINSKY

DWIE KOBIETY (akwarela-rysunek, 1903)

MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

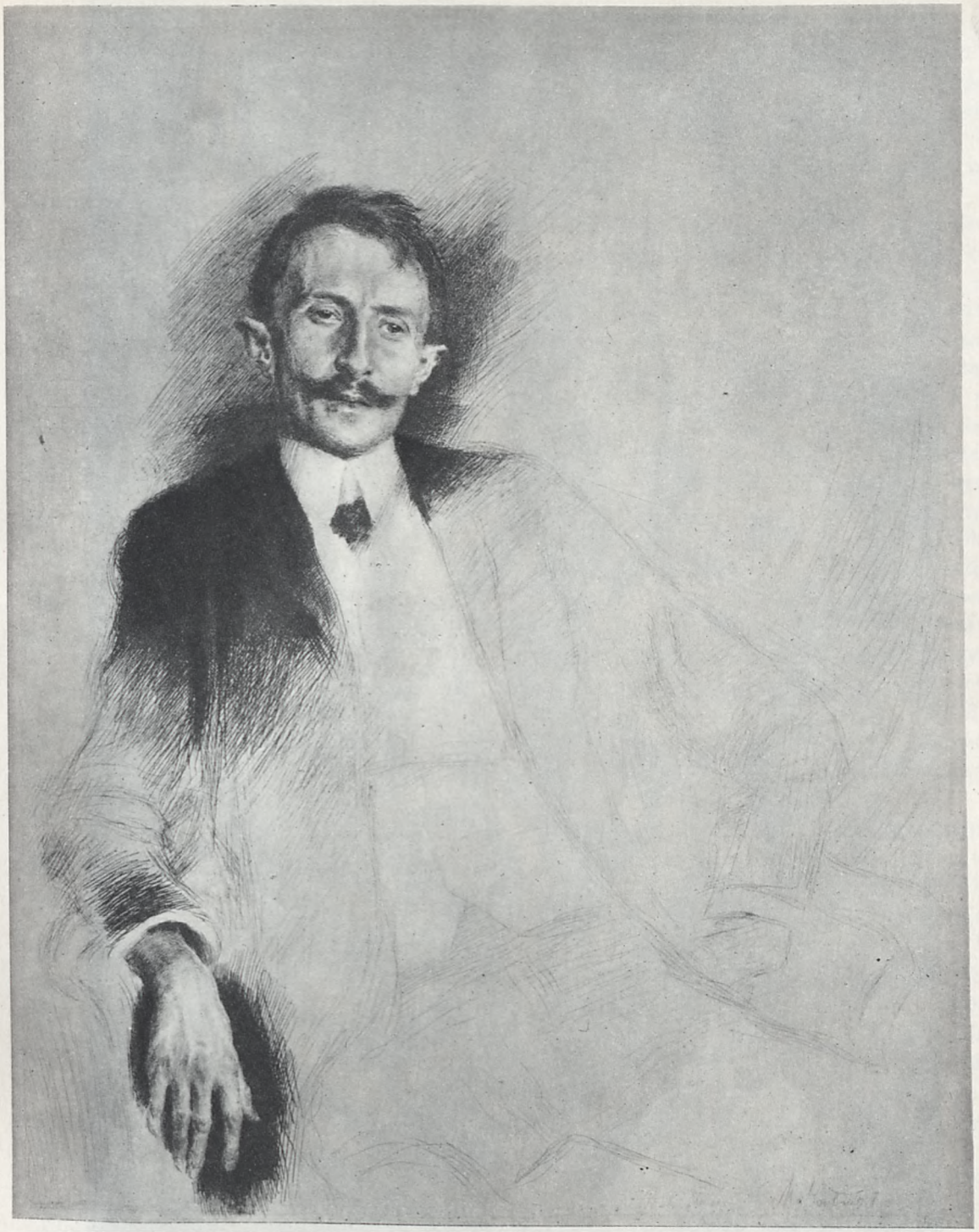
WSPOMNIENIA O STAROŻYTNYM RZYMIE (ol., 1928)

MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

IDYLLA (öl.)

MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

ŻNIWA (ol., 1927)



MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

PORTRET PISARZA F. X. ŠALDA (akwaforta)

MAKSYMILJAN ŠVABINSKY

JAN CHRZCICIEL (drzeworyt, 1920)

rytów, którym daje nazwę Rajska sonata; w niej zamienia swoją nową miłość wśród tragicznego niepokoju wojny światowej, w błogi sen o idyli nagiej pary Adama i Ewy w jakimś wymarzonym raju ziemskim, zdala od złości i grzechu. Z tematów Ucieczki do Raju i uprowadzenia ukochanej do ziemi marzeń korzysta artysta, zmieniając je w ujęciu to w grafice (teka akwafort „W lesie dziewiczym", akwaforta Złoty wieczór z 1919 r.), to w malarstwie sztalugowym (wielki obraz: Kraj spokoju z 1922 r., obrazy różnych Idyl). Do dwójki szczęśliwych kochanków dodaje później i płód ich miłości, nagie dziecko, wśród nietkniętej przyrody, gdzie w pokoju zgodnie żyje tygrys z łanią.

I coraz to więcej tęskni artysta za wielkim rozmachem pędzla na płótnie, celem ujęcia pięknych dekoracyjnych wizyj szczęśliwej ludzkości. Również tam łączy się znów rodzinny kraj z wyobraźnią raju i ze wspomnieniami z Włoch, dokąd Švabinský jeździ po raz drugi. Już przed pierwszym wyjazdem do Włoch (w 1914 r.) naszkicował sobie artysta olejno Żniwa w ojczyźnie. Wizja rozwinęła się stopniowo w olbrzymich rozmiarów obraz, gdzie w obłokach osiadł cały Olimp nagich bóstw z centralną figurą — przedstawicielką Lata. Bogini urodzaju, wspaniała Ceres, cała naga, zstąpiła na ziemię, krocząc wśród żniwiarzy pracujących w powodzi kłosów w południowem gorącu pod pamiętną górą Říp, leżącą w samem centrum Czech. Obraz ukończony w 1929 r. znalazł entuzjastycznego interpretatora w osobie Williama Rittera, który poświęcił mu całą książkę („La Moisson, Histoire et esthétique d'un tableau", wydał Jan Štenc w Pradze). W tym okresie rozwoju pełni sił pragnąłby Mistrz otrzymać również wielkie zamówienie al'fresko. Dla Ministerstwa Szkolnictwa dostarczył szkic olejny wielkiej dekoracji w Collegium Maximum w nowym budynku Wydziału Prawniczego w Pradze. Miejmy nadzieję, iż światowy kryzys gospodarczy, dający się również skarbowi czechosłowackiemu mocno we znaki, wkrótce poprawi się tak, by artysta-malarz mógł podjąć się wykonania tej wielkiej kompozycji. Opowiada nam obraz ten o jasnej Sprawiedliwości godzącej jednostki i narody. Artysta tymczasem nie próżnuje i w swoim wielkiem atelier, odziedziczonem wraz z klasą malarstwa po Hynaisie maluje obrazy: Pomona, Wrzesień, Kochankowie, Kochankowie w lesie i in. i pracuje w grafice. (Ostatnio wykonał projekty na nowe banknoty czechosłowackie sto- i tysiąckoronowe, wielki drzeworyt linijny Św. Jan Chrzciciel i tonowy Poeta i jego Muza i inne).

Ważne miejsce w twórczości Švabinskiego od początku do dziś dnia zajmują portrety. Rysuje je, trawi, tnie w drzeworycie albo maluje. Są to portrety jego najbliższych oraz głowy wybitnych osobistości czeskich. W 1928 r. z okazji dziesięciolecia Republiki Czechosłowackiej wydał Švabinský u Jana Štenca ich wybór p. t. Głowy znane i nieznane, zawierający portrety polityków (wielki drzeworyt Prezydenta Masaryka, Rieger, Dr. Karel Kramář, Ed. Beneš), uczonych (Gebauer, Goll, Randa, Hostinský, Zubatý, Niederle, Pekař), przemysłowców (Lanna, Kovařík), pisarzy (S. Čech, Jirásek, F. X. Šalda, Sova, Jaroslav Kvapil, Hilbert, Renata Tyršová), kompozytorów muzycznych (Ant. Dvořák, Suk), artystów plastyków (Aleš, Myslbek, Sucharda, Kotěra, Štursa i t. d.). Wyśmienita i wnikliwa zdolność portretowania nie zawodzi u Švabinskiego podczas odtwarzania osób dawno zmarłych: wszak on to właśnie dał narodowi czeskiemu w swoich portretach typy jego wielkich zmarłych: Palackiego, Josefa Mánesa, Máchy, Smetany, Bożeny Němcowej i Jana Nerudy.

Przeważna część kolegów Švabinskiego z generacji założycieli „Mánesa" dziś już nie żyje: Slavíček, Preisler, Sucharda, Štursa i Kotěra. Lecz on sam trwa w pełni twórczych sił, poważany i przez zagranicę — w ostatnich latach mianowano go członkiem Institut de France oraz Królewskiej Akademji Madrydzkiej, — czczony w ojczyźnie, gdzie właśnie w dniu 17 września z. r. umieścili ziomkowie na jego rodzinnym domku w Kromierzyżu uroczyście tablicę pamiątkową.

FRANCISZEK ŽÁKAVEC

BIAŁYSTOK

= Przywrócenie do dawnej postaci zabytkowego pałacu w Białymstoku. Pan wojewoda Kościałkowski w dążeniu do nadania zabytkom miasta dawnego ich historycznego wyglądu polecił zamurowane ongi przez zaborców kolumny obu bocznych skrzydeł wojewódzkiego pałacu przywrócić do dawnej postaci krużganków.

Jednocześnie z projektami rozszerzenia odcinka ulicy Zamkowej, po zwaleniu znajdujących się na tyłach pałacu szop, zostanie urządzony w części terenu pałacowego pas zieleni aż do wylotu ulicy Kilińskiego. Roboty te zostaną wykonane w roku bieżącym.

CIESZYN

= Wystawa malarstwa polskiego. Staraniem Tow. Teatru Polskiego w Cieszynie oraz krakowskiej grupy malarzy i rzeźbiarzy „Dziesięciu" otwarto tu wystawę malarstwa i rzeźby polskiej, w której biorą udział: Bunsch, Grott, Vlastimil Hofman, Jarocki, Karpiński, Laszczka, Mazurkiewicz, Pautsch, Pieńkowski, Popławski, Samlicki, Serwin, Seweryn, Sichulski i Weiss.

Dochód z wystawy przeznaczony jest na Macierz Szkolną w Czechosłowacji.

KIELCE

= Uczczenie pamięci Józefa Szermentowskiego. W związku ze stuleciem śmierci znakomitego pejzażysty polskiego, artysty-malarza Józefa Szermentowskiego, komitet regjonalny województwa kieleckiego postanowił uczcić pamięć artysty. W Bodzentynie, miejscu urodzenia Szermentowskiego, odbyło się zebranie organizacyjne, na które przybyło kilkadziesiąt osób. Zebranie zagaił p. Edmund Padechowicz, członek-korespondent okręgowej komisji konserwatorskiej w Krakowie, przedstawiając życiorys, pracę i zasługi dla polskiego malarstwa Józefa Szermentowskiego. Po wyborze ściślejszego komitetu, wszyscy obecni na zebraniu uchwalili jako formę uczczenia pamięci artysty: 1) ufundowanie tablicy pamiątkowej w kościele parafjalnym w Bodzentynie, oraz 2) przemianowanie jednej z ulic Bodzentyna na ulicę imienia Szermentowskiego.

KRAKÓW

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w styczniu urządzone były wystawy obrazów: Erwina Czerwenki, Leona Dołżyckiego, Marcina Kitza, S. Daniel-Kossowskiej, Czesława Kuryatty, Ludwika Leszki, Natana Szpigla, grafiki Zygmunta Króla i Pawła Stellera, tudzież rzeźb Natalji Milanówny i Stanisława Ostrowskiego.

W lutym otwarta była wystawa plastyków-legjonistów. W marcu wystawa Cechu art. plastyków „Jednoróg", w której wzięli udział: Władysława Augustynowiczówna, Janusz Marja Brzeski, Wincenty Bałys, Stanisław Dąbrowski, Kazimierz Dzieliński, Jerzy Fedkowicz, Samuel Finkelstein, Jan Hryńkowski, Mieszko Jabłoński, Józef Krzyżanowski, Szymon Müller, Roman Orszulski, Zygmunt Radnicki, Anna Szymborska, Józef Szczęsny, Ludwik Tyrowicz i Stanisław Żurawski.

Poza „Jednorogiem" wystawili równocześnie prace swe: Karol Bocheński, Julja Giżycka-Berezowska, Stanisław Herstal, Fr. Jaźwiecki, Zygmunt Kałuski, Józef Krasnowolski, Aleksander Morański, Sława Orkanowa, Stanisław Paciorek, Czesław Rzepiński, Stanisław Stępień.

= Dnia 28 marca b. r. otwarto wystawę prac ś. p. Wincentego Drabika. Na otwarcie przybyli przedstawiciele władz z wojewodą krakowskim dr. Kwaśniewskim i prezydentem miasta dr. Kaplickim na czele oraz liczna publiczność. Delegat komitetu warszawskiego dr. M. Treter w przemówieniu swem podniósł znaczenie wystawy, która jest przeglądem całej wspaniałej twórczości scenograficznej i sztuki plastycznej zmarłego artysty. Następnie wiceprezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Muczkowski otworzył wystawę.

W związku z wystawą wydany został katalog, poprzedzony wstępem Naczelnika Wydziału Sztuki w Min. W. R. i O. P. dr. Zawistowskiego.

= Posiedzenie Komisji Historji Sztuki Akademji Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności, pod przewodnictwem prof. J. Pagaczewskiego, przedstawił dr. Jerzy Szabłowski dwie prace: 1) „Późnogotycki tryptyk w kościele parafjalnym w Mikuszowicach koło Białej", 2) „Średniowieczne zabytki w kościele parafjalnym w Racławicach Olkuskich".

I. W kościółku drewnianym pod wezwaniem św. Barbary w Mikuszowicach koło Białej, pochodzącym z końca XVII w., znajduje się malowany tryptyk późnogotycki o niepośledniej wartości artystycznej, niezmiernie interesujący również pod względem ikonograficznym. W obrazie środkowym przedstawia on scenę Rozesłania Apostołów, na skrzydłach po stronie wewnętrznej Czterech Ojców kościoła, po stronie zewnętrznej Powołanie św. Piotra i Andrzeja na apostołów, św. Jana na wyspie Patmos, Ucieczkę św. Pawła z Damaszku, oraz Nawrócenie podskarbiego królowej Kandaki przez św. Filipa. Styl tego zabytku i zestawienie go z innemi dziełami naszego malarstwa, pozwala wyznaczyć mu jako czas wykonania 80 lata XV w., a jako miejsce powstania krakowskie środowisko artystyczne. W szczególności najbliższe cechy pokrewne znajdujemy w tryptyku św. Trójcy w katedrze krakowskiej, a dalej w tryptyku Matki Boskiej Bolesnej, tamże się znajdującym i w cyklu obrazów z życia i Męki Pańskiej w kościele św. Katarzyny w Krakowie. W stosunku do sztuki zagranicznej, poza pewnemi najprawdopodobniej pośredniemi wpływami niderlandzkiemi, wykazuje tryptyk mikuszowski tak pod względem ikonograficznym, jak i stylistycznym wyraźny związek z malarstwem szwabskiem i frankońskiem. Do kościoła mikuszowskiego dostał się on prawdopodobnie z któregoś z kościołów krakowskich. Przy sposobności omówił referent dodatkowo drewnianą rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem, z kościoła mikuszowskiego, pochodzącą z drugiej ćwierci XV w., oraz barokową polichromję tego kościoła, której głównym tematem są sceny z legendy o św. Barbarze. Polichromję tę wykonał w r. 1723 malarz Jan Mentil.

II. Zkolei przedstawił referent szereg zabytków malarstwa i rzeźby z kościoła pod wezwaniem Narodzenia N.P.Marji w Racławicach Olkuskich, pochodzącego z r. 1511, a to: 1) skrzydło tryptyku, dwustronnie malowane, przedstawiające z jednej strony św. Barbarę i Dorotę, z drugiej zaś Madonnę. Zabytek ten, jak wskazuje data na nim umieszczona, pochodzi z r. 1473. Łączy się on najściślej z szere-

giem zabytków, dających się odnieść do nowosądeckiego środowiska artystycznego, a w szczególności z tryptykiem z Wołowca (dziś w Muzeum Narodowem w Warszawie), ze skrzydłami tryptyku z Podkarpacia (dziś w Muzeum Narodowem w Krakowie), przedstawiającemi św. Katarzynę i Barbarę, ze skrzydłami tryptyku ze Sromowic Niżnych, przedstawiającemi scenę Zwiastowania, a wreszcie ze skrzydłami tryptyku w Kamienicy w powiecie bielskim. 2) Szereg obrazów, wchodzących niegdyś w skład tryptyku, przedstawiającego w obrazie środkowym św. Rodzinę, na skrzydłach wewnętrznych Zwiastowanie, Nawiedzenie i Hołd Trzech Króli, na skrzydłach zewnętrznych św. Florjana i Wojciecha, św. Bartłomieja i Pawła, św. Mikołaja i Stanisława. Nasadę tryptyku stanowił obraz z przedstawieniem św. Jana Jałmużnika. Tryptyk ten, pochodzący z początku XVI w., tworzący niegdyś główny ołtarz kościoła racławskiego, łączy się jaknajściślej z szeregiem zabytków naszego malarstwa cechowego tych czasów, a w szczególności z krakowskiem środowiskiem artystycznem. Wykazuje on wyraźny związek z tryptykiem z Bodzentyna z obrazami z Tymowej, Gosprzydowej, Proszowic i Zarzecza na Śląsku południowym. Z drugiej strony dostrzegamy w nim również wyraźny wpływ ołtarza św. Jana Jałmużnika w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

Wkońcu zwrócił referent uwagę na rzeźbę drewnianą Matki Boskiej z Dzieciątkiem, wyznaczając jej jako czas powstania pierwszą ćwierć XV w.

= Urządzenie wjazdu na Wawel. Rozpoczęto roboty nawierzchniowe około urządzenia wjazdu na Wawel od strony Placu Bernardyńskiego.

Urządzenie obejmie teren samego placu Bernardyńskiego, wraz z przyległą częścią ul. Bernardyńskiej i Grodzkiej, tak pod względem nawierzchniowym, jak i ogrodowym, oraz części głównej drogi wjazdowej na stoku wzgórza wawelskiego do podnóża obecnych szkarp ziemnych. Urządzenie dalszej części drogi na stoku nie jest w roku bieżącym przewidziane z braku potrzebnych na ten cel kredytów.

Przez środek placu, w przedłużeniu właściwej drogi wjazdowej na stoku będzie poprowadzona jezdnia, łącząca się z ul. Grodzką, ponadto dla celów komunikacji kołowej będzie ul. św. Idziego połączona z ul. Grodzką jezdnią położoną wzdłuż budynków po północnej stronie placu. Dla komunikacji pieszej między ul. św. Idziego a ul. Bernardyńską przewiduje się wykonanie ścieżki w przedłużeniu ul. św. Idziego.

Pozostała powierzchnia placu między drogą środkową a jezdnią po północnej stronie placu z jednej strony, a ulicą Bernardyńską z drugiej strony, będzie wykształcona w formie dwóch zieleńców, odpowiednio pod względem ogrodowym urządzonych. Dokoła zieleńców będą wykonane chodniki dla pieszych.

Na jezdniach będzie ułożony bruk kamienny z dużych kostek bazaltowych, krawężniki będą z kamienia andezytowego.

Plac otrzyma nowe oświetlenie elektryczne.

= Odczyt o Wyczółkowskim wygłosił w sali Muzeum Techniczno-Przemysłowego prof. Uniw. Jagiellońskiego dr. Adam Kleczkowski.

= Na narożniku Gmachu „Feniksa" na Rynku Krakowskim umieszczona została znacznych rozmiarów dekoracyjna rzeźba, przedstawiająca posąg „Feniksiany", z wieńcem laurowym w jednej, a laską Merkurego w drugiej ręce. Projektował rzeźbę młody rzeźbiarz Muszkiet, wychowanek Krakowskiej Akademji. Rzeźba, w stylu modernistycznym, wykonana została z białego metalu w zakładach Krakowskiej fabryki wyrobów artystyczno-cyzelersko-bronzowniczych Seip i Syn.

L W Ó W

= Hojny dar dla dziennikarzy, literatów i artystów polskich. Zmarła we Lwowie ś. p. Milska, sec. voto mec. Tucka, wdowa po dziennikarzu lwowskim ś. p. Milskim, zapisała cały swój majątek w postaci kamienicy przy ul. Akademickiej we Lwowie oraz mieszczącą się w niej łaźnią św. Anny na rzecz dziennikarzy, literatów i artystów polskich, w pierwszym rzędzie lwowskich.

Po sprzedaniu realności przedstawiającej wartość ponad pół miljona zł. ma być w terminie do lat 3-ch utworzona fundacja, której zarząd znajdować się będzie w Krakowie.

Ł Ó D Ź

= W sprawie „Międzynar. Kolekcji Sztuki" w Łodzi. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi nadesłał następujące oświadczenie do redakcji *Pionu:*

W numerze 9 *Pionu* ukazała się wzmianka p. F. Walczowskiego w imieniu grupy „Ryngraf", przedstawiająca życie artystyczne Łodzi w świetle niezgodnem z rzeczywistością.

Nieprawdą jest twierdzenie p. F. Walczowskiego, jakoby „Ryngraf" reprezentował większość artystów plastyków m. Łodzi, natomiast prawdą jest, że „Ryngraf" grupuje zaledwie kilka osób mało a może i wcale nieznanych szerszemu ogółowi plastyków, gdyż prac ich nie spotyka się na żadnej poważniejszej wystawie krajowej lub zagranicznej. Jedyne z czego mogą być znani i to tylko na gruncie łódzkim — to są ich smutnej pamięci artykuły w prasie miejscowej (*Kurjer Łódzki*). Artykuły te utrzymane w tonie nieprzemyślanej demagogji i inwektyw przeciwko niedogodnym im osobom lub organizacjom, mające charakter pseudo-dyskusji, nie wzbogaciły myśli artystycznej żadną pozytywną wartością i rzeczowym argumentem. Wychodząc z założeń nie dającej się skonkretyzować mistyki narodowej i wysuwając hasła „odrodzenia narodowego", i „Polski Drugiej" — „Ryngraf" nie stanowi organizacji czysto artystycznej lecz raczej polityczno-ideową, grupującą dookoła siebie pewne elementy pozaartystyczne.

Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, skupiający w swoich szeregach wszystkich niemal (t. zn. od realizmu do sztuki abstrakcyjnej włącznie) lecz zależnie od poziomu ich prac, zmuszony jest w tym wypadku wystąpić przeciwko rozlewającej się fali dyletantyzmu, wykorzystywaniu sztuki dla celów „narodowych" pewnego odłamu politycznego i szkodnictwu artystycznemu jakiem jest działalność „Ryngrafu", a zwłaszcza w tym wypadku, gdy „Ryngraf" samozwańczo bez żadnych podstaw ku temu usiłuje reprezentować opinję artystyczną łódzkich artystów plastyków.

Za Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi.

Prezes: *Stefan Wegner.* Sekretarz: *Jerzy R. Krause.*

= Sfałszowany obraz Wierusz-Kowalskiego. W swoim czasie głośną była sprawa obrazu Wierusz-Kowalskiego, jaki dla muzeum miejskiego im. Bartoszewicza nabył ówczesny ławnik magistratu socjalistycznego w Łodzi Prz. Smolik. W sprawie tej urzędowo wyjaśniono, iż obraz jest autentyczny oraz że wskutek tego cena zapłacona zań jest całkiem godziwa.

Obecnie komisarz rządowy zarządu m. Łodzi inż. Wojewódzki oficjalnie wyjaśnił, że obraz okazał się falsyfikatem i wskutek tego został usunięty z muzeum jeszcze w listopadzie r. z.

NIESZAWA

= Wystawa prac Stanisława Noakowskiego. Otwarto tu, staraniem miejscowego proboszcza znanego publicysty ks. Kneblewskiego, wystawę prac ś. p. Stanisława Noakowskiego. Jak wiadomo, Nieszawa jest miastem rodzinnem znakomitego artysty.

SOSNOWIEC

= Z życia artystycznego Sosnowca. Otwarta tu została wystawa obrazów artysty malarza I. Lichtensteina. Wystawa obejmuje około 50 prac, na treść których składają się głównie pejzaże o motywach francuskich i angielskich.

= Wystawa „Bloku". Otwarto tu wiosenną wystawę Zrzeszenia Artystów Plastyków Zagłębia Dąbrowskiego „Blok", łącznie ze Zw. Polskich Artystów Plastyków z Krakowa.

Dochód z wystawy przeznaczony jest na kolonje letnie uczennic Seminarjum Nauczycielskiego w Sosnowcu.

STANISŁAWÓW

= Związek Plastyków i Miłośników Sztuki „Orion" w Stanisławowie. Na plenarnem zebraniu artystów plastyków powołano do życia Związek artystów plastyków i miłośników sztuki w Stanisławowie. Celem związku jest popieranie sztuki polskiej, szerzenie jej na kresach i rozbudzenie w społeczeństwie kultury artystycznej. Głównym środkiem do tego prowadzącym będą wystawy dzieł sztuki, odczyty, publikacje, wykłady, imprezy o charakterze artystycznym i konkursy.

Zarząd Związku stanowią: inż. Kazimierz Kühn, prof. Wojciech Przedwojewski, prof. Geza Rozmus, art. malarz Emiljan Doubrawa, dr. Edward Kiernicki i prof. Władysław Łuczyński.

= Muzeum Huculskie W Żabiem. Projektowane jest stworzenie w Żabiem Muzeum Huculskiego, przy którem ma powstać laboratorjum naukowe. Muzeum ma zapewnioną znaczną ilość interesujących eksponatów.

WARSZAWA

= Za trumną ś. p. Władysława Skoczylasa We wtorek, dnia 10. IV. o godz. 11.30 z kościoła Św. Krzyża odbył się pogrzeb ś. p. Władysława Skoczylasa.

Przy trumnie znakomitego artysty, udekorowanej kwieciem i zielenią, zajęła miejsca najbliższa rodzina oraz minister Wacław Jędrzejewicz, wicemin. Korsak, wicemarszałek Sejmu Makowski, gen. Wieniawa-Długoszowski, gen. Zamorski, grupa posłów i senatorów BBWR. Nawę główną i boczne wypełniły liczne rzesze młodzieży z Akademji Sztuk Pięknych i szkół malarskich, zarząd i członkowie Stow. Polskich Artystów Grafików „Ryt", komitet główny i rada Instytutu Propagandy Sztuki, rada i dyrekcja Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, profesorowie A. S. P., rada wydziału architektury Politechniki Warsz., członkowie Zw. Artystów Scen Polskich, literatów i dziennikarzy, przyjaciele i znajomi Zmarłego.

W czasie nabożeństwa pienia religijne wykonali artyści opery warszawskiej: Szabrańska, Wermińska, Mossakowski i Mossoczy przy akompanjamencie kap. Maklakiewicza. Solo na skrzypcach odegrał p. Jarzębski. Przed nabożeństwem p. min. Wacław Jędrzejewicz udekorował trumnę Zmarłego Krzyżem Komandorskim Polonja Restituta, poczem kilka serdecznych słów pożegnania wygłosił kanclerz kurji biskupiej ks. dziekan Mauersberger. Koledzy Zmarłego wynieśli trumnę z kościoła poprzez szpaler studentów A. S. P.

Na czele konduktu pogrzebowego ustawiły się delegacje studentów A. S. P. i Zw. Polskiej Mł. Dem. ze sztandarami, oraz młodzież artystyczna, niosąca przeszło 50 wieńców. Zkolei postępowała delegacja z odznaczeniami zmarłego artysty, duchowieństwo i warta honorowa z zapalonemi pochodniami, złożona ze studentów Akademji Sztuk Pięknych.

Kondukt pogrzebowy skierował się na Plac Józefa Piłsudskiego przed portal Instytutu Propagandy Sztuki, — którego jednym z twórców był ś. p. Władysław Skoczylas, — gdzie orkiestra 36 pp. odegrała marsza żałobnego.

Na cmentarzu Powązkowskim, nad otwartą mogiłą wygłosił przemówienie p. minister W. R. i O. P. Wacław Jędrzejewicz.

Przemówienie ministra W. Jędrzejewicza.

Śmierć znakomitego artysty, nawet tak przedwczesna i tragiczna jak ta, która zabrała ś. p. Władysława Skoczylasa, przecież zostawia nam Jego dzieło twórcze, najlepszą cząstkę jego ducha, wkład trwały i płodny, promieniujący nietylko na nas, pokolenie współczesne twórcy, ale i na naszych następców, którzy z równą jak my bezpośredniością będą mogli podziwiać jego sztukę. Gdy zaś ponadto artysta jest znakomitym pedagogiem, gdy, jak ś. p. Władysław Skoczylas, jest wychowawcą nowego pokolenia plastyków, świetnym profesorem Akademji Sztuk Pięknych, który wprowadzał tylu młodych grafików w tajemnice kunsztu, wówczas śmierć nie przerywa jego twórczości — żyje on w swoich następcach o wiele silniej i konkretniej, niż ojciec, żyjący w krwi swoich synów.

A przecież śmierć ś. p. Władysława Skoczylasa wyrządza sztuce polskiej stratę niepowetowaną, która będzie nam przypominać każdy dzień nadchodzący z coraz to większą wyrazistością. Bowiem pomiędzy znakomitymi artystami reprezentował Zmarły żywotność tak wyjątkową, zdolności organizacyjne tak nieprzeciętnej miary, żywość myśli szukającej nowych dróg i nowych form dla sztuki tak bezpośrednią, że wszędzie tam, gdzie sztuka przestaje być tylko wysiłkiem indywidualnym, a staje się społeczną manifestacją duchowych sił narodu, gdzie każdy dzień na nowo stawia zagadnienia, które trzeba bezzwłocznie rozwiązać, jego nieobecność wytwarzać będzie lukę, którą niełatwo będzie wypełnić.

Znakomity twórca polskiego drzeworytnictwa, ofiarny propagator polskiej grafiki, wybitny artysta — oto tytuły jego nieprzeciętnej zasługi. Sztuka Skoczylasa może być jednak dopiero wówczas w pełni oceniona, gdy uświadomimy sobie ten głęboki nurt podziemny, który łączył jego twórczość artystyczną i pedagogiczną z działalnością organizatora — ową świadomą i upartą dążność, aby w nowych formach sztuki plastycznej wyraził się duch naszego narodu, aby głos jego nie był tylko składnikiem europejskiej kultury ale świadectwem mocnej, świeżej indywidualności artystycznej, godnej tej roli, jaka Państwu Polskiemu przypadła w naszej epoce. W dziejach pierwszego pokolenia niepodległej Polski zostawia Władysław Skoczylas pamięć znakomitego artysty, dzielnego obywatela i szlachetnego człowieka.

Zkolei zabrał głos rektor Akademji Sztuk Pięknych prof. Pruszkowski.

„Ubywa człowiek wielki w całem tego słowa znaczeniu. Wielki, samoistny artysta, który zwłaszcza w zakresie drzeworytu osiągnął tak wysoki poziom, że trudnoby znaleźć od niego lepszych na całym świecie. Dziś niema prawie w Polsce znakomitego grafika, któryby nie był jego uczniem. Ponadto Skoczylas był

wielkim organizatorem sztuki, pracując z całem poświęceniem nad podniesieniem kultury artystycznej w Polsce i sławy imienia polskiego nazewnątrz. Zgon tego wielkiego artysty pozostawia wyrwę nie do zastąpienia".

W imieniu Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych i Tow. Przyjaciół Akademji Sztuk Pięknych przemawiał prezes senator Targowski. Mówca nawiązał do wspomnień osobistych, kiedy w r. 1903 spotkał się ze ś. p. Wł. Skoczylasem w Wiedniu, gdzie artysta wespół ze swymi kolegami, obecnie profesorami z Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, pomagał urządzać pierwszą wystawę sztuki polskiej.

„Widzę go w pełni zapału — mówił sen. Targowski — noszącego sławę polskiego imienia. I takim pozostał przez całe życie. Z tym zawsze jednakim szlachetnym zapałem, z wiarą w genjusz swego narodu, widzimy go wszędzie wiele lat później, czy to na Fiera del libro we Florencji, czy to na wystawach w Paryżu, Budapeszcie, Wenecji, Helsingforsie, Moskwie, — wszędzie tam, gdzie twórczość ducha polskiego można światu pokazać".

W imieniu Instytutu Propagandy Sztuki oraz Tow. Artystów Polskich „Rytm" przemawiał prof. Kamiński. Mówca zaznaczył, że szczególnie umiłowanym terenem działalności Zmarłego był powstały dzięki Jego zabiegom i staraniom Instytut Propagandy Sztuki.

„Zasługą ś. p. Władysława Skoczylasa jest nietylko powołanie do życia Instytutu, ale zasługą bodaj większą jest ujęcie steru kierowniczego i nakreślenie szerokiego programu prac, który był urzeczywistniany i realizowany w ciągłych wysiłkach i trosce o dobro kultury plastycznej w Polsce. Oby na grobowym pomniku natchnionego artysty, który ręce artystów wzniosą niebawem — mógł zasiąść w zadumie Chrystus Frasobliwy, którego Władysław Skoczylas tak ukochał i którego obraz tak pięknie w drzeworytach swoich uwiecznił. Ten Chrystus z rozstajów dróg polskich, z pośród naszego pejzażu i rozłogów nieskończonych, niech Mu da chwałę, ukojenie i pokój wieczny za zbożną i trudną pracę".

Zkolei przemawiali p. p.: w imieniu członków Polskiego Zw. Artystów Grafików i „Rytu" Tadeusz Cieślewski (syn), w imieniu Bratniej Pomocy Akademji Sztuk Pięknych prezes Kiniewicz i w im. Związku Polskiej Młodzieży Demokratycznej, której członkiem był swego czasu w Krakowie ś. p. Władysław Skoczylas, — Perzyński.

Po odprawieniu egzekwji i modłów przez duchowieństwo trumnę ze zwłokami złożono w katakumbach.

= Leon Wyczółkowski laureatem nagrody plastycznej min. W. R. i O. P. W dniu 28 marca b. r. odbyło się w gmachu ministerstwa W. R. i O. P. posiedzenie sądu konkursowego nagrody plastycznej Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Skład sądu konkursowego stanowili: prof. Tadeusz Pruszkowski rektor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie, prof. Fryderyk Pautsch z Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, prof. Ludomir Ślendziński, dziekan wydziału sztuk pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie — jako delegaci tychże uczelni, oraz dr. Zygmunt Batowski i dr. Jerzy Sienkiewicz jako delegaci ministerstwa. Posiedzeniu przewodniczył rektor Tadeusz Pruszkowski.

Sąd konkursowy stanął wobec wyjątkowo poważnego zadania wybrania kandydata do plastycznej nagrody Ministra W. R. i O. P. jako pierwszej nagrody państwowej. Zostały wysunięte następujące kandydatury reprezentantów malarstwa, rzeźby, grafiki i sztuki wnętrza: Olga Boznańska, Ksawery Dunikowski, Wojciech Jastrzębowski, Konstanty Laszczka, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Ferdynand Ruszczyc, Władysław Skoczylas, Zofja Stryjeńska, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski.

Po przeprowadzeniu wyczerpującej dyskusji sąd wybrał jednogłośnie Leona Wyczółkowskiego, uznając w jego działalności najwyższy poziom artystyczny, niesłabnący po dzień dzisiejszy, olbrzymi dorobek w malarstwie, rysunku i grafice. Wysuniętą przez sąd kandydaturę p. minister Wacław Jędrzejewicz zatwierdził.

= Otwarcie nowych wystaw w I. P. S. W salonach Instytutu Propagandy Sztuki odbyło się otwarcie wystawy cyklu pejzaży Zenona Kononowicza z Zułowa, miejsca urodzenia Marszałka Piłsudskiego oraz wystaw zbiorowych Leona Dołżyckiego, Magdaleny Gross (rzeźba) i Maksymiljana Feuerringa. Otwarcia wystawy dokonał p. Minister Hubicki w obecności p. prezydenta miasta wojewody Kościałkowskiego, reprezentantów władz oraz licznych przedstawicieli świata kulturalno-artystycznego stolicy.

= Wystawa Kapistów w I. P. S. W wystawie grupy K. P., której otwarcie nastąpiło dnia 23 marca w salach Instytutu Propagandy Sztuki, biorą udział: Boraczok, Józef Czapski, Jan Cybis, Jarema, Nacht, Potworowski, Jacek Puget (rzeźba), Rudzka-Cybisowa, Seydenmanowa, Strzałecki, Szczepański, Waliszewski.

= Wystawy Stażewskiego i Strzemińskiego w I. P. S. W Instytucie Propagandy Sztuki w salach kawiarnianych otwarto dwie zbiorowe wystawy artystów malarzy: Henryka Stażewskiego i Władysława Strzemińskiego.

Henryk Stażewski zaprezentował kilka pejzaży, kompozycyj i portret, pochodzące z ostatniego okresu, a Władysław Strzemiński, laureat zeszłorocznej nagrody artystycznej m. Łodzi, wystawił serję oryginalnych pejzaży morskich i kompozycyj temperowych.

= Nowe Wystawy w Zachęcie. W gmachu Tow. Zachęty odbyło się otwarcie Wystaw Zbiorowych Feliksa Vallotton'a, Aleksandra Jakimczuka, Stanisława Żurawskiego i kolekcyj prac: Stanisława Dybowskiego, Heleny Eborowicz Zaleskiej, Lucjana Jagodzińskiego, Janusza Pawła Janowskiego, Bronisława Kopczyńskiego, Adama Styki i Stanisława Wocjana wreszcie wystawy ogólnej.

= Wystawa Zespołu Polskich Artystów Plastyków. W lokalu przy ul. Marszałkowskiej 69 została otwarta wystawa zbiorowa zespołu Polskich Artystów Plastyków z udziałem pp. Łuczyńskiej-Szymanowskiej, Szymanowskiego, Bobińskiej, Cieślewskiego, Jabłońskiego, Stankiewiczówny i in.

= Wystawa Stowarzyszenia „Loża Wolnomalarska". Dnia 15 kwietnia w salonie Cz. Garlińskiego (Mazowiecka 8), otwarto II-ą wystawę Stowarzyszenia „Loża Wolnomalarska".

= Odczyty w Instytucie Propagandy Sztuki. Prof. Tadeusz Pruszkowski, rektor Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych wygłosił w Inst. Propagandy Sztuki odczyt o plastyce łotewskiej. Następnie prof. T. Zajcew wygłosił w I. P. S. odczyt p. t. „Szewczenko jako malarz i grafik". Odczyt ten organizowało Słowiańskie Tow. Kultury i Sztuki w 120-ą rocznicę urodzin Tarasa Szewczenki.

W dniu 5 kwietnia p. Andrzej Pronaszko, malarz i dekorator teatralny wygłosił odczyt na temat: „Odrodzenie teatru".

= Wystawa Śp. Zdzisława Jasińskiego. Dla uczczenia pamięci zmarłego w roku 1932 artysty malarza Zdzisława Jasińskiego, będzie urządzona w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w kwietniu b. r. wystawa jego dzieł. W związku z tem Tow. Zachęty zwraca się z prośbą do posiadaczy obrazów zmarłego

mistrza o użyczenie posiadanych dzieł na wystawę pośmiertną i o zgłoszenie w tym celu tytułów dzieł do kancelarji Zachęty Sztuk Piękn. Specjalnie poszukuje Towarzystwo Zachęty obrazów „Chmura" i „Matka Boska Zielna".

= Malarz węgierski w Warszawie. Bawi w Warszawie p. Marcin Hosszu, węgierski artysta malarz, autor portretu Stefana Batorego, podarowanego w zeszłym roku przez społeczeństwo węgierskie p. Marszałkowi Piłsudskiemu. P. Hosszu pozostaje pewien czas w Warszawie, gdzie będzie malował portrety p. min. Matuski, posła węgierskiego i jego żony.

= Zakup Państwowych Zbiorów Sztuki z Wystawy Kapistów w I. P. S. Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki nabyła z wystawy kapistów w Instytucie Propagandy Sztuki obrazy Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Zygmunta Waliszewskiego.

= Dar dla Państwowych zbiorów sztuki. Państwowe Zbiory Sztuki otrzymały od Leona hr. Pinińskiego, profesora Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, b. namiestnika Galicji, wielki dar w postaci około 700 dzieł sztuki, mianowicie obrazów, rzeźb, miniatur i rysunków, znajdujących się w jego willi we Lwowie. Dar ten obejmuje również kolekcję 46 obrazów starych mistrzów wywiezionych w r. 1932 do Londynu, a obecnie znajdujących się na Wawelu, oraz depozyt 19 obrazów mistrzów polskich zdeponowanych w Muzeum Narodowem w Krakowie.

= Obozy harcerskie Artystów plastyków. Z inicjatywy Referatu Malarstwa (plastyki) przez Główną Kwaterę Harcerzy zostało powierzone Krakowskiej Starszoharcerskiej Gromadzie Art. Plastyków, zorganizowanie w lecie obozu harcerskiego w okolicach Zakopanego.

W obozie zaofiarowali udział i współpracę swoją profesorowie Akademji Sztuk Pięknych.

Sprawą obozu zainteresowali się również zagraniczni skauci-artyści zrzeszeni w Miedzynarodowem Stowarzyszeniu Skautów-Plastyków. Obóz będzie miał na celu studja plenerowe.

= Wystawa „Polska i Polacy w świecie". Pod przewodnictwem dyr. Drymera odbyło się w Radzie organizacji Polaków z zagranicy zebranie komisji wystawowej, na którem dyr. H. Drozdowski wygłosił dłuższy referat o projekcie wystawy p. t. „Polska i Polacy w świecie".

Komisja wystawowa utworzyła trzy podkomisje: współpracy Kolonji zagranicznej z Macierzą, ekspansji kulturalnej Polski, gospodarczo-finansową.

Do pierwszej powołano dyr. Lenartowicza, red. Lepeckiego, mjr. Fularskiego, nacz. Zarychtę i nacz. Langroda, do drugiej dyr. inż. Jackowskiego, nacz. Wdziękowskiego, p. Prażmowską, dr. M. Tretera i arch. Majewskiego, do trzeciej min. Szydłowskiego, min. Libickiego, W. Jastrzębowskiego, inż. Kozłowskiego, dyr. Piotrowskiego i dyr. Drymera.

Wystawa urządzona będzie w Muzeum Wojska w Al. 3-go Maja. Wystawa zajmie boczne hale, podcienia Muzeum, wewnętrzny dziedziniec Muzeum Wojska oraz zieleńce okalające Muzeum.

= Ku zbliżeniu kulturalnemu polsko-rumuńskiemu. W związku z pobytem w Warszawie p. Eftimiu prezesa Penklubu rumuńskiego, T-wo Polsko-Rumuńskie zorganizowało towarzyskie zebranie dyskusyjne w lokalu Instytutu Wschodniego przy ul. Miodowej, na którem poza p. Eftimiu obecni byli: poseł rumuński Cadere, wicemarszałek Sejmu prof. Makowski, prezes T-wa Polsko-Rumuńskiego, radca Mishu, radca Bales i przedstawiciele sfer kulturalno-artystycznych i naukowych. Zebranie miało charakter nietylko towarzyski. Chodziło mianowicie o ustalenie pewnych form w dziedzinie współpracy kulturalnej. M. in. postanowiono stworzyć przy towarzystwie szereg sekcyj specjalnych dla ożywienia stosunków kulturalnych polsko-rumuńskich. Powstały następujące sekcje: Prasowa z p. Adamem Romerem, Muzyczna z prof. rektorem Morawskim, literatury z p. Zofją Nałkowską i p. Białyńskim, Studjów plastycznych z p. Treterem, sekcja Teatralna z p. Szyfmanem i p. Guttry, oraz Uniwersytecka z prof. Sierpińskim.

WILNO

= Stan budowy mauzoleum królewskiego w Wilnie. Prace przy budowie mauzoleum królewskiego, wznowione w listopadzie ubiegłego roku, posuwają się szybko naprzód. W dn. 15 b. m. zakończono układanie izolacji w mauzoleum, krypcie przedsionkowej i w przejściach. Izolację wykonano pod kierunkiem inż. arch. Henryka Stankiewicza. Obecnie rozpoczęto zbrojenie prętami żelaznemi płyty dolnej i po jej zabetonowaniu w końcu przyszłego tygodnia rozpocznie się ustawienie form drewnianych dla wykonania żelazo-betonowej konstrukcji ścian, filarów i sklepień. Formy te są już całkowicie przygotowane i zostaną tylko zmontowane na miejscu. Konstrukcja żelazo-betonowa krypty będzie ukończona w kwietniu, poczem zostanie ułożona posadzka w kaplicy św. Kazimierza i w prawej nawie bocznej. Zakończenie tej serji robót w mauzoleum nastąpić ma około 1 maja r. b.

= Regalja szwedzkie w Wilnie. W jednem z pism wileńskich i kilku łódzkich ukazała się informacja o przybyciu do Wilna pełnomocnika dworu szwedzkiego, celem pertraktowania z jedną z rodzin ziemiańskich Wileńszczyzny w sprawie zakupienia od tej rodziny znajdujących się w jej posiadaniu korony oraz berła królewskiego szwedzkiego, które miały przejść na własność tej rodziny za czasów Napoleona, regalja te ma mieć na przechowaniu jeden z banków wileńskich.

W związku z temi informacjami dowiadujemy się, że władze konserwatorskie nie posiadają wiadomości, jakoby w Wilnie znajdować się miały korona i berło szwedzkie.

ZAKOPANE

= Poświęcenie i otwarcie Domu Artystów na Głodówce w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej. Na Głodówce koło Bukowiny odbyło się poświęcenie i otwarcie Domu Artystów im. Karola Stryjeńskiego, wybudowanego staraniem T-wa Przyjaciół Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie. Uroczystość tę zaszczycił swą obecnością P. Prezydent R. P. wraz z małżonką. Przybywającego samochodem na wierch Poroniec P. Prezydenta w towarzystwie wojewody krakowskiego dr. Kwaśniewskiego, starosty nowotarskiego i burmistrza Zakopanego, powitali wójtowie z Bukowiny i Brzegów. P. Prezydent z małżonką i świtą, przesiadł się tutaj do sań. Na Głodówce przed schroniskiem oczekiwała P. Prezydenta grupa profesorów Akademji Sztuk Pięknych z rektorem Pruszkowskim i prof. Kowarskim oraz młodzież i liczna ludność góralska. P. Prezydenta powitał przewodniczący komitetu opieki nad Akademją Sztuk Pięknych sen. Targowski i przewodniczący komitetu budowy gen. Kordjan-Zamorski. O godz. 12 ks. kanonik Humpola dokonał aktu poświęcenia domu, poczem P. Prezydent z małżonką udał się wraz z gośćmi na śniadanie. Po godzinnym pobycie w Domu Artystów P. Prezydent, żegnany owacyjnie, odjechał z powrotem do swej siedziby.

= W wystawie zimowej brali udział Stanisław Gałek, Rafał Malczewski, Jan Gąsienica-Szostak, Ignacy Witkiewicz, Rykała, Malicki, Śliwka, Rokucki, Kłosowski, Haneman.

ZAWIERCIE

= Wystawa obrazów w Zawierciu. W Zawierciu otwarta została wystawa obrazów malarzy warszawskich, kieleckich i zawierciańskich. Wystawa liczy kilkaset prac.

KONKURSY

= Konkurs propagandowy M. S. Z. Komitet Propagandy przy Min. Spraw Zagr. pod przewodnictwem p. Jadwigi Beckowej, pragnąc, aby stale używane przez nasze urzędy zagraniczne menu, życzenia noworoczne, okładki programów i t. p. były jednocześnie propagandą polskiej grafiki użytkowej, ogłasza na te tematy konkurs, składający się z czterech zadań.

Ogólnym warunkiem jest, aby prace nadesłane, jako przeznaczone do propagandy na terenie zagranicznym posiadały charakter polski.

Każdy z artystów może nadesłać prace na jeden, lub kilka tematów.

Zadanie I. Menu (rysunek, zdobiący spis potraw wpisywanych później ręcznie). Może być pomyślane jako kartka pojedyncza (nieskładana), składana dowolnie, lub jako okładka. W każdym wypadku musi być przewidziane miejsce na 10 wierszy odręcznego pisma. Wymiary maksymalne (po złożeniu): 10 cm na 15.5 cm.

Zadanie II. Ozdobne życzenia noworoczne, świąteczne i okolicznościowe. Mogą prócz rysunku zawierać napis w języku polskim. Ponieważ musi być przewidziane miejsce na wpisanie lub wydrukowanie kilku wierszy dowolnego tekstu, powinny być podwójnie składane, lub pomyślane jako okładki. Pozatem pożądane są wszelkie nowe pomysły. Wymiary dowolne.

Zadanie III. Okładki na programy koncertów, imprez artystycznych, widowisk teatralnych. Bez napisów, wymiary dowolne.

Zadanie IV. Temat dowolny. Projekty na przedmioty ozdobione grafiką, nadające się na drobne upominki, fanty, pamiątki, mające charakter propagandowy i dobrze obmyślane pod względem użytkowym (kalendarzyki, notesy, bloczki brydżowe i t. p.).

Prace na powyższy konkurs mają być projektowane do wykonania w technikach grafiki przemysłowej (klisza kreskowa, litografja, offset), najwyżej w czterech kolorach.

Projekty muszą być podane w naturalnej wielkości, nie zwijane w rolki.

Prace powinny być złożone w kopertach, opatrzonych godłem, z dołączeniem osobnej koperty zawierającej to samo godło, oraz nazwisko i adres autora, pod adresem sekretarki Komitetu Propagandy przy M. S. Z. Jadwigi Prażmowskiej, Krakowskie Przedmieście 5, Warszawa, z napisem: „Praca na konkurs". Wszelkich bliższych informacyj udziela sekretarjat Komitetu listownie lub telefonicznie w godz. 12—13 (z wyjątkiem niedziel i świąt), tel. 625-10.

Termin składania prac godz. 17-ta dnia 9 maja 1934 r. Przy pracach zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego.

Komitet Propagandy wyznacza za najlepsze prace wszystkich działów ogółem 20 nagród po 100 zł., oraz zastrzega sobie prawo zakupu dalszych prac po cenie 50 zł.

Prace nagrodzone stają się własnością Komitetu Propagandy przy M. S. Z. Prace nienagrodzone są do odebrania w ciągu miesiąca po ogłoszeniu wyników konkursu, zamiejscowe mogą być odesłane na żądanie autora, z powołaniem się na godło i po otrzymaniu adresu.

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi dnia 13 maja b. r. Nazwiska nagrodzonych artystów opublikowane będą w prasie.

Do sądu konkursowego wchodzą: przewodnicząca Komitetu Propagandy przy M. S. Z. p. ministrowa Jadwiga Beckowa, profesor Szkoły Przemysłu Graficznego p. Juljan Bohdanowicz, wicedyrektor Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych dr. Aleksander Guttry, profesor Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych Wojciech Jastrzębowski, sekretarka Komitetu Propagandy Jadwiga Prażmowska, wicedyrektor gabinetu ministra spraw zagr. Seweryn Sokołowski, doradca artystyczny M. S. Z. Jerzy Warchałowski.

= Wynik konkursu na plakat p. t. „O rozbudowę Gdyni". W wyniku konkursu na plakat artystyczny o osiedlaniu się w Gdyni, rozpisanego przez Ligę Morską i Kolonjalną wraz z Tow. Budowy Osiedli w Gdyni — nadeszło 80 prac.

Sąd konkursowy pod przewodnictwem prof. Edmunda Bartłomiejczyka przy udziale znanych grafików pp. Tadeusza Gronowskiego i Edmunda Johna przyznał następujące nagrody: I-ą w wysokości zł. 650 pracy opatrzonej godłem „Kadłub B", II-ą zł. 400 pracy o godle „Wielka woda", III-ą zł. 250 pracy o godle „T. O. B.", IV-ą zł. 100 pracy o godle „BU" i V-ą zł. 100 pracy o godle „Stach".

Po otworzeniu kopert okazało się, że I-ą nagrodę otrzymali pp. M. Nowicki, J. Hryniewiecki i St. Sandecka, II-ą pp. M. Pawluć i Olgierd Tarnowski, III-ą B. Surałło, IV-ą pp. M. Nowicki, J. Hryniewiecki i St. Sandecka, wreszcie V-ą Stanisław Grajewski.

Wszystkie prace nienagrodzone są do podjęcia w Oddziele Tow. Budowy Osiedli w Gdyni, Warszawa, Marszałkowska 118 m. 9 do dnia 15 czerwca 1934 r.

= Konkurs na afisz. Komitet wystawy książki polskiej oraz regjonalizmu Częstochowy i okolicy ogłasza konkurs na afisz propagandowy. Warunki konkursu: 1) Afisz ma być trójbarwny, temat i technika dowolna. 2) Wymiar naturalny 63=95. 3) Afisz ma nosić napis: „Częstochowa, 8—22 kwietnia, Wystawa Książki Polskiej". 4) Nagrody wynoszą: 100 zł., 50 zł., i 2 po 25 zł. 5) Nadesłanych projektów nie zwraca się. Komisję sędziowską stanowią: mgr. J. Mackiewiczowa, dyr. Iwo Gall, inż. B. Górewicz, prof. St. Barylski. Prace zaopatrzone w godło autora na projekcie i kopercie oraz z nazwiskiem i adresem wewnątrz, przesyłać należy do dnia 15 marca 1934 r. do Sekretarjatu Wystawy, Częstochowa, ul. Katedralna 2.

= Nagrody na konkursie na najpiękniejszy portret kobiecy. W wyniku konkursu na „Najpiękniejszy portret kobiecy" w Zachęcie, nagrody otrzymali: w plebiscycie artystów Stanisław Batowski nagrodę zł. 500.— za „Portret śp. A. Goreckiej", następne zaś miejsca podług ilości głosów otrzymali: M. Nehring, T. Styka, J. Łuczyńska-Szymanowska, J. P. Janowski, J. Rudnicki i inni; w plebiscycie publiczności Tadeusz Styka nagrodę zł. 500.— za „Portret pani Peggy Hopkins Joyce", następne miejsca podług ilości głosów otrzymali: St. Norblin za „Portret pani B", K. H. Wierciński za „Portret żony", St. Batowski za „Portret śp. A. Góreckiej", R. Kawecki, J. P. Janowski, St. Norblin za „Portret art. M. Modzelewskiej, St. Przesłański,

J. Łuczyńska-Szymanowska, W. Bielawski, M. Nehring za „Portret pani K.“, Z. Rudzka, St. Norblin za „Portret damy“, J. Rudnicki za „Portret pani V. B.“ i inni.

= Konkurs na główkę dziecka. Zespół Polskich Artystów Plastyków (Marszałkowska 69 tel. 858—69) zawiadamia, iż nagrody na konkurs główki dziecka będą wykonane przez art. plastyków pp. J. Bobińską-Paszkowską i p. M. Trautmana.

Zdjęcia są dokonywane w dalszym ciągu przez p. C. Lewicką w lokalu Zespołu, gdzie równocześnie jest otwarta zbiorowa, malarska wystawa z udziałem pp. J. Bobińskiej-Paszkowskiej, I. Łuczyńskiej-Szymanowskiej, Pii Górskiej, Hufnaglówny, S. Stankiewiczówny, T. Cieślewskiego, K. Korczaka, A. Jabłońskiego, M. Lurczyńskiego, W. Poznańskiego, M. Szymanowskiego i M. Trautmana.

= Ogólnopolski konkurs fotograficzny. Polskie Towarzystwo Fotograficzne ogłasza swój Pierwszy Ogólnopolski Konkurs Fotograficzny. Przewidziany jest udział w konkursie wszystkich fotografujących, zarówno początkujących amatorów, jak i wybitnych fotografików. Przyznany będzie szereg nagród w gotówce, sprzęcie i materjałach fotograficznych. Szczegółowe warunki można będzie otrzymać od dn. 5 marca r. b. we wszystkich składnicach przyborów fotograficznych oraz w prasie fotograficznej.

= Rozstrzygnięcie konkursu architektonicznego. Zarząd Koła Architektów Polskich pobrzeża morskiego w dn. 27 b. m. zatwierdził rozstrzygnięcie sądu konkursowego w konkursie na domki letniskowe w Gdyni. Nagrody otrzymali: I-szą — inż. arch. Jan Maurycy Leikham, II-ą — Jadwiga Dobrzyńska i Zygmunt Łoboda, III-ą również Jadwiga Dobrzyńska i Zygmunt Łoboda. Zakupiono trzy prace: 1) Pułaskiego i Jana Redy,) 2) Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody oraz 3) Jana Siweka. Materjał nadesłany na konkurs przedstawia się nadzwyczaj interesująco ze względu na ciekawe ujęcie w konkursie zagadnienia popularnej dziś budowy domów letniskowych. Okazuje się, że domy letniskowe można budować w Gdyni już w cenie od 1500 do 2000 zł.

= Włoski konkurs naukowy dla cudzoziemców. Florencja jest kolebką najstarszych tradycyj kulturalnych we Włoszech, które obok największych poetów wydały także najpoważniejszych myślicieli. Długowiekowa tradycja Florencji żyje i dzisiaj mocnem życiem, a działalność „Comitato fra gli Enti di alta Cultura“ pozostającego pod kierownictwem rektora uniwersytetu prof. Bindo de Vecchi rozbrzmiewa głośnem echem we wszystkich ośrodkach intelektualnych. Obok organizacji kursów zimowych, wiosennych i letnich dla cudzoziemców, komitet za pośrednictwem swych delegatów, przebywających w ośrodkach uniwersyteckich obcych państw, rozpisuje konkurs dla pracujących naukowo na całym świecie. Ostatnio został ogłoszony konkurs międzynarodowy dla cudzoziemców pracujących naukowo o nagrodę „Rinascimento“. Tematem pracy konkursowej są stosunki między kulturą florencką i kulturą obcego kraju. Okres, wedle uznania kandydata. Konkursy na ten temat mają się odbywać co 3 lata.

Konkurs na r. 1934 poświęcony jest sztukom plastycznym i muzyce.

Konkurs jest rozpisany dla uczonych narodowości cudzoziemskiej, którzy w dn. 31 sierpnia 1934 r. ukończą 20-ty, a nie przekroczyli 30-ego roku życia.

Prace konkursowe powinny mieć charakter monografji naukowej.

Prace mogą być napisane w języku włoskim, łacińskim, angielskim i złożone w: Ufficio di informazioni culturali, via Vecchetti 6, Firenze — do dnia 31 sierpnia 1934 roku.

Prace winny być zaopatrzone podpisem autora wraz z adresem i załącznikami, potwierdzającemi tożsamość, wiek, i narodowość kandydata.

Jury zostanie zamianowane z pośród członków komitetu i składać się będzie najmniej z 9 członków, w tem z 3 członków Król. Akademji Włoskiej pod przewodnictwem prezesa Komitetu.

W razie nieuznania przez jury żadnej z prac za odpowiadającą warunkom konkursu i nagrody, komitet włączy kwoty nierozdzielone do następnych nagród.

Prace winny być uprzednio niepublikowane.

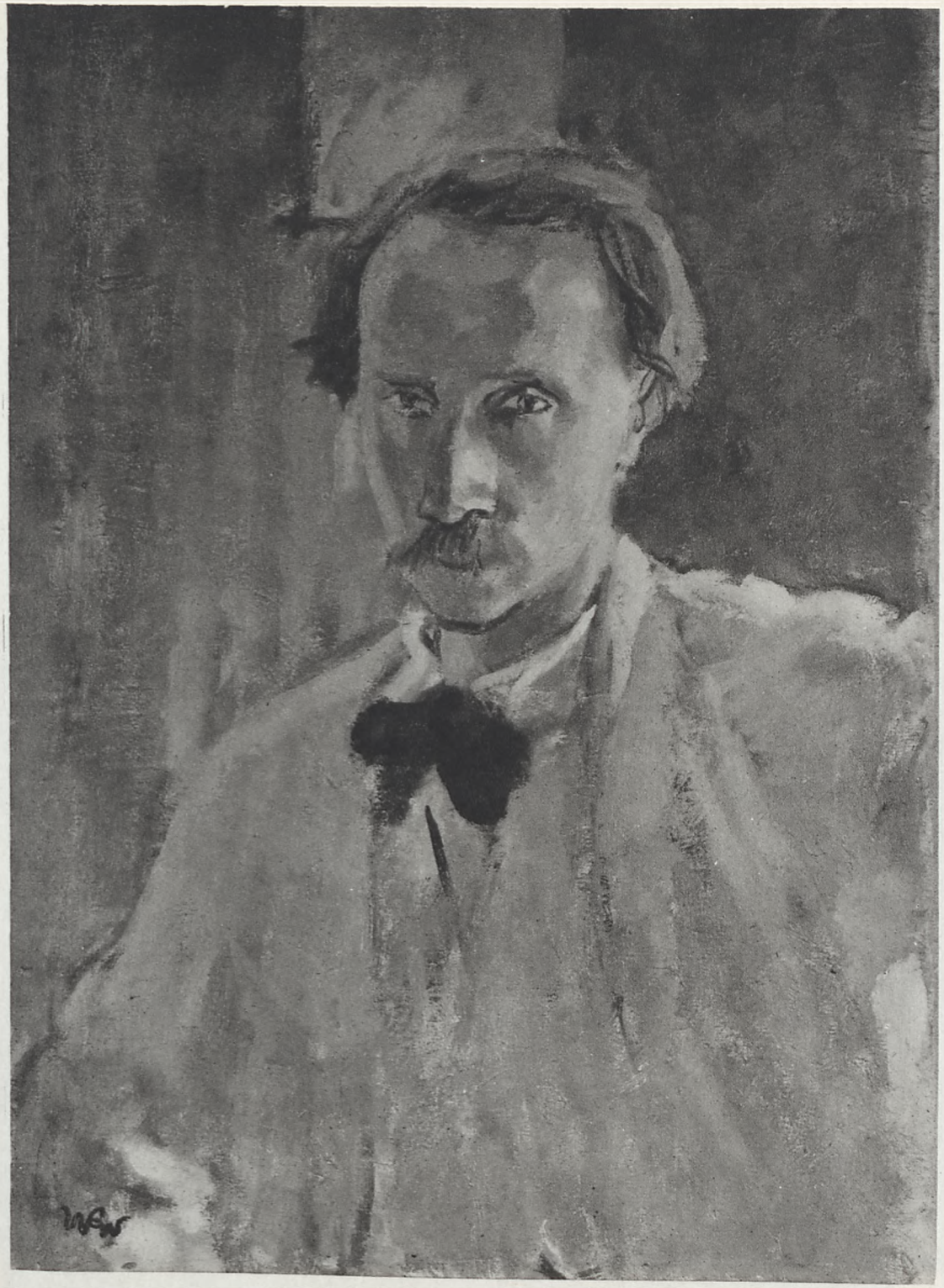
Prawa autorskie i tłumaczenia pozostają własnością nagrodzonych.

Wynik konkursu zostanie wydany w ciągu 6 miesięcy, licząc od terminu konkursu, a rozdanie nagród nastąpi po 15 dniach od ogłoszenia.

Nagrody wynoszą: I. 10.000 lirów włoskich, II. stypendjum na kursy wiosenne dla cudzoziemców przy Król. Uniwersytecie florenckim łącznie z bezpłatnem korzystaniem z kursów, bezpłatny pobyt we Florencji w ciągu 100 dni w hotelu lub pensjonacie I. kategorji oraz 2.000 lirów jako zwrot kosztów podróży, i III. stypendjum na kursa wiosenne dla cudzoziemców przy Uniw. florenckim i bezpłatny pobyt w ciągu 100 dni we Florencji w pensjonacie I. kategorji. Nagrodzeni mają prawo do podjęcia lub wykorzystania nagrody w ciągu 3 lat od wręczenia nagrody.

Wszelkich dodatkowych wyjaśnień udziela p. dr. Nelly Nucci, docent Uniw. Jagiellońskiego w Krakowie, jako delegatka komitetu na Polskę.

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.



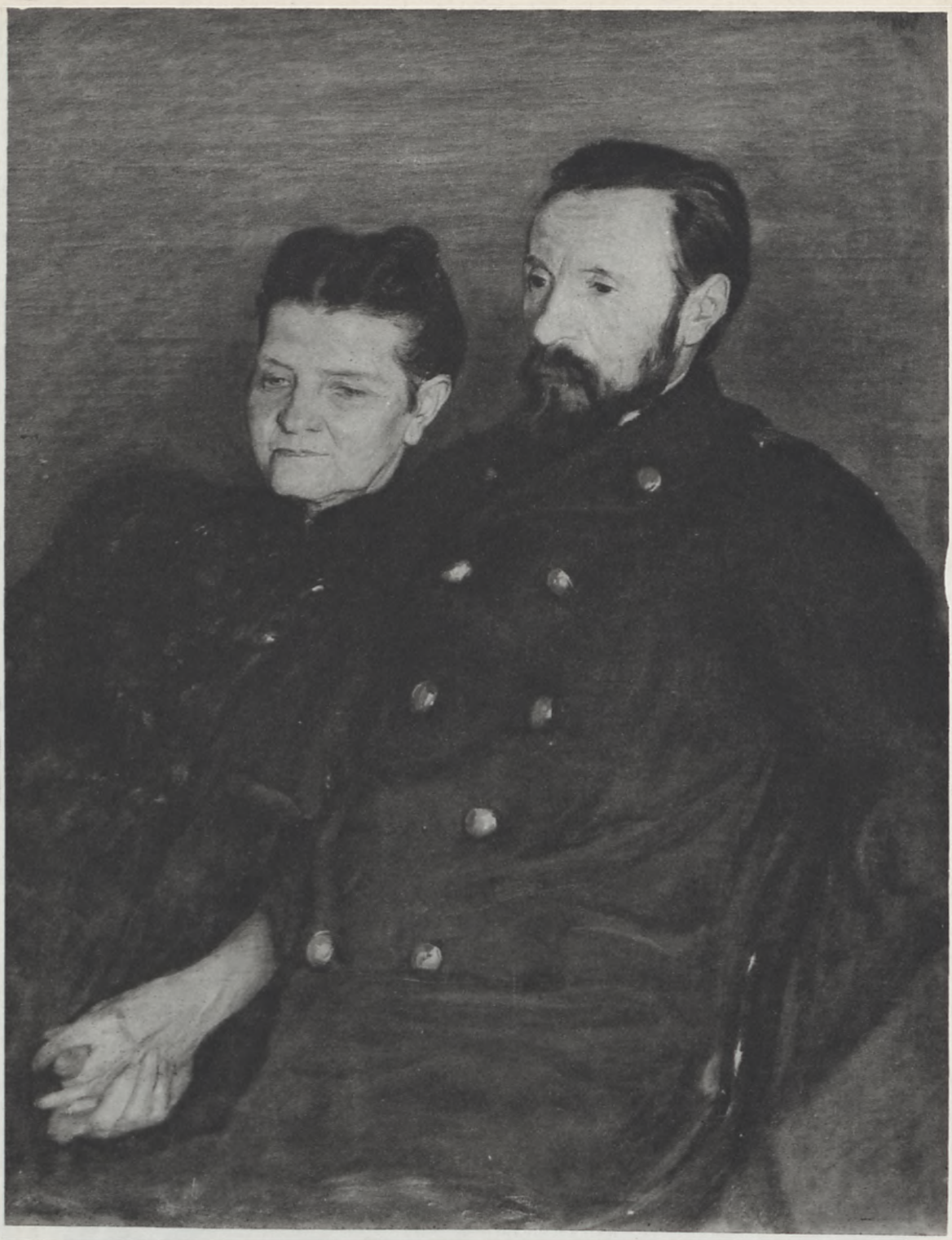
WOJCIECH WEISS

PORTRET WŁASNY (ol., 1904)

WOJCIECH WEISS — PORTRET WŁODZIMIERZA PERZYŃSKIEGO (temp., 1901)

WOJCIECH WEISS

PORTRET P. DR. B. (temp., 1902)



WOJCIECH WEISS

PORTRET RODZICÓW (ol., 1899)

WYSTAWA WOJCIECHA WEISSA I JEGO UCZNIÓW

WYSTAWA dzieł Wojciecha Weissa, długoletniego profesora Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych i obecnego jej rektora, urządzona w pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, w miesiącach wiosennych b. r., dała miłośnikom sztuki, nawet tym, którzy z uwagą śledzą rozwój stylu tego znakomitego artysty, — rzadką sposobność spojrzenia na jego sztukę innemi nieco oczyma. Ów zbiór bogaty złożony z siedemdziesięciu pięciu płócien i trzech rzeźb, pochodzący przeważnie z pracowni artysty, został ułożony pod szczególnym kątem widzenia. Obejmuje on lata twórczości, począwszy od pierwszych prób, t. j. od r. 1890 do r. 1920, okres zatem lat trzydziestu. Jesteśmy świadkami procesu stawania się tej sztuki, nieustannego poszukiwania stylu własnego, w środki wyrazowe coraz bogatszego. W zamiarze urządzenia wystawy pod takim kątem widzenia, miał artysta niewątpliwie cel pedagogiczny, o czem zwierza się nam z niezwykłą skromnością we wstępie do katalogu: „Pokazując w ten sposób siebie, przykrość sobie czynię, lecz dla nauki i przykładu moim obecnym uczniom chcę pokazać, jak trzeba zakonnie sztuce się poświęcić, żeby mało móc zrobić. Wybrałem obrazy do r. 1920, gdyż pokazywanie późniejszych, które może są jeszcze w pamięci, byłoby nużące, wreszcie nie chcę się zupełnie obnażać, tylko do „półaktu". Proszę wyrozumiale patrzeć na dobór i rozmieszczenie, nie jest to pokaz dobrze dobranych obrazów, lecz wystawa pedagogiczna".

Ostatnia faza twórczości mistrza jest miłośnikom sztuki istotnie lepiej znana, została też trafnie oceniona i objaśniona w znakomitem choć treściwem, pełnem polotu, bogato ilustrowanem studjum dr. Świerza-Zaleskiego[1]. Natomiast wczesna epoka dopiero dzięki obecnej wystawie jest dostępna głębszemu poznaniu zarówno jako całość jak i w swych składnikach stylotwórczych. Odsłania nam ona osobowość malarza oddanego wyłącznie swej sztuce i czuwającego ustawicznie nad czystością swych środków artystycznych. Zdobywszy jedne dziedziny podąża na podbój innych, osiągnąwszy pewien sposób wyrażania swego stosunku do świata zewnętrznego, porzuca go, aby szukać nowych dróg i nowych środków. Dlatego zawsze jest świeży i zajmujący.

Najwcześniejszy obraz artysty „Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa", to odblask powszechnej czci, jaką ongiś budziło historyczne malarstwo Matejki. Malował go artysta jeszcze w r. 1890, jako 15-letni chłopiec, uczeń gimnazjum, uczęszczający na wieczorne rysunki do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie[2]. Jest to pierwsza próba samodzielnego opanowania trudności techniki olejnej, gdyż w Szkole Sztuk Pięknych dopiero po dwóch latach rysunku aktu (u Łuszczkiewicza) wolno było malować i to tylko akt męski, gdyż na akt kobiecy Matejko nie pozwolił i dopiero dyrektor Fałat zburzył dawne rygory. Pod kierunkiem profesora Unierzyskiego powstają w latach 1894—1895 studja aktów kobiecych, dokładne w rysunku, mocne w modelunku, plastyczne, o uproszczonej skali barwnej, ograniczonej do żółtawej karnacji ciała i silnych cieni brunatnawych. Są to dzieła krzepkiego realizmu. Unierzyski urozmaicał młodym adeptom sztuki studja akademickie tematami kompozycyjnemi i z czasów tych pochodzi „Pokusa" — Żyd, który dostarczył broni powstańcom i jakieś złe myśli waży w sobie. Należy tu także obrazek zatytułowany dawniej również „Pokusa" dzisiaj „Przyjaciółki" a przedstawiający dwie rozmawiające ze sobą kobiety. Ze wspomnianego wyżej wywiadu dowiadujemy się, iż temat ten uznano wówczas za niemoralny.

„Gdzież tu niemoralność? Te dwie kobiety w bluzkach zapiętych pod szyję?

Widocznie uznano, że dwie kobiety nie mogą na osobności rozmawiać o żadnych rzeczach przyzwoitych — odpowiada artysta z wrodzonym sobie humorem. W okresie studjów akademickich jesteśmy świadkami dużej wrażliwości na sztukę mistrzów jacy wówczas reprezento-

[1] Stanisław Świerz, Wojciech Weiss. Sztuki Piękne, Kraków, Rocznik II, 1925, pp. 145—163.

[2] Tadeusz Seweryn, Wojciech Weiss o sobie. Naprzód, 29 kwietnia 1934.

wali sztukę krakowską. „Pogrzeb" w zwiewnych postaciach lamentujących osób klęczących nad świeżą mogiłą nasuwa skojarzenia ze stylem Axentowicza. W obrazie wyobrażającym artystę malującego akt kobiecy na wolnem powietrzu z przewagą przejrzystych refleksów niebieskawych nasuwa myśl o technice akwarelowej Fałata. Pod koniec swych studjów akademickich pracuje Weiss pod kierunkiem Wyczółkowskiego. A chociaż sam artysta wyznaje, że więcej zawdzięczał Matejce, a raczej malarzom stojącym w jego cieniu, aniżeli Wyczółkowskiemu, to jednak w autoportrecie i w portrecie dziewczyny („Studjum akademickie"), oko wrażliwe spostrzega, że podniety wyszły ze sztuki Wyczółkowskiego w jego zamiłowaniu do malowania postaci pod światło, gdzie oblicza zanurzone w cieniu falują delikatnym światłocieniem a sylweta żarzy się aureolą światła.

W latach 1899—1900 przypada podróż do Paryża. Był to okres triumfu impresjonistów. Rzecz ciekawa, że ani impresjoniści, ani nawet Courbet nie oddziałali jeszcze wówczas na wrażliwego artystę. Widocznie brak było wewnętrznej konieczności przyjęcia tej nowej podniety. W Paryżu powstają „Café d'Arcourt" i „Moulin Rouge", charakterem wizyjnym pokrewne raczej obrazom Tolouse Lautrec'a z życia współczesnego Paryża. Atmosfera baudelairowskich „Fleurs du mal" unosi się nad temi zjawami jakby sennemi. Rzecz charakterystyczna, jak akcenty kolorystyczne spoczywają na przedmiotach niepozornych i wytwarzają nastrój czegoś upiornego. W mroku baru rozbłyska kobierzec złoty, jaki ścielą na podłodze promienie światła, żarzy się drażniąca czerwień szerokiego kapelusza wynurzającej się z ciemności damy, biel jaskrawa płaszcza innej, krwawa róża przy czyichś ustach, złoto pomarańcz na ladzie bufetu. Zdaje się przez chwilę, że Weiss podąży śladami ekspresjonizmu, jaki znalazł wówczas swój wyraz w malarstwie Edwarda Muncha. Jeszcze „Demon" z r. 1904 jest wyrazem tej samej zasady twórczej. Nad ranem, przy stoliku, w pustej sali podmiejskiej restauracji. On, jej demon, patrzy z wzgardliwym chichotem na swą ofiarę, siedzącą naprzeciw, kryjącą twarz w dłoniach. Czerwone oparcia pustych krzeseł w głębi, jak ogniste języki, pożółkła twarz mężczyzny i jego postać w czarnym stroju potraktowana sylwetowo, wizyjnie, są tutaj elementami ekspresyjnego symbolizmu, który niepozwala sklasyfikować sztuki Weissa sumarycznem pojęciem impresjonizmu, lecz wyznacza mu łącznie z Wojtkiewiczem, Jakimowiczem i innymi ważne miejsce w dziejach symbolizmu polskiego. Jeszcze w „Strachach" z r. 1905 dźwięczy ta sama nuta. Warto posłuchać co o tym obrazie mówi nam sam artysta.

„Po studjach w konserwatorjum we Lwowie i w Krakowie miałem poświęcić się muzyce. Miałem okres, kiedy muzyczność była dla mnie głównym problemem w malarstwie. „Słoneczniki" starałem się malować w molowej tonacji, nadając linjom tempo *largo*. Do tej kategorji obrazów należą też „Strachy" — pasterka wiejska, uciekająca w rytmie *presto* przed goniącemi ją strachami na wróble. W skłębionych, furkoczących łachmanach, w ruchu przerażenia, w linijnych rytmach całej konmpozycji widziałem głównie muzyczne zagadnienia malarskie. Do tych obrazów zaliczam też obraz „Muzykanci" oraz „Pogrzeb", malowany jeszcze w 20 roku życia". W istocie „Pogrzeb" ma coś z choreograficznej rytmiki. We wszystkich tych dziełach z okresu symbolistycznego forma ma charakter wizyjny, jest płaska i w kolorze zgłuszona. W główkach dziecięcych, w kompozycjach „Bracia", „Siostry", w portrecie Perzyńskiego, forma płaska jest w służbie ekspresji. Oblicza portretowanych, niemal bez modelunku kształtowane jako jednolita płaszczyzna świetlna odcinająca się ostro sylwetą od tła — działają tem suggestywniej. Nie można przy tej sposobności pominąć jednego czynnika, który pośrednio oddziałał w tym okresie na twórczość Weissa, — to idee estetyczne Anglików: Ruskina, Morrisa i Waltera Crane, których wykładnikiem u nas był Wyspiański, oraz władztwo poezji Młodej Polski, która promieniowała wówczas i na malarstwo. Dekoracyjność była najistotniejszą treścią ówczesnej sztuki. Symbolizm Weissa nie wyodrębnia się jednak jako linja ciągła w jego rozwoju. Równocześnie powstają dzieła o założeniach odmiennych. Są próby ożywienia palety. W portretach osób najbliższych oblicza malowane w wieczornem oświetleniu lampy, żarzą się

wśród ciemności złotawo-pomarańczowym blaskiem. Studja te podsuwały niejednemu krytykowi skojarzenia z światłocieniem Rembrandta, czemu zaprzecza sam artysta. Jeszcze jeden dowód, jak bardzo należy być ostrożnym w objaśnianiu pewnych zjawisk artystycznych i czysto zewnętrznych przypadkowych podobieństw nie łączyć związkiem przyczynowym. Charakterystyczny był w tej pierwszej fazie rozwoju stosunek artysty do impresjonizmu francuskiego. „...W czasie kiedy poraz pierwszy wyjechałem do Paryża, Renoir był dla mnie za słodki, Signac za poprawny. Jeden tylko pejzaż Moneta zainteresował mię i to głównie fakturą, grubo nakładaną farbą. Nie jechałem do Paryża po impresjonizm. Chciałem zobaczyć Luwr. Courbetowi zawdzięczam wiele. To jest szlachetny wyraz natury, oglądanej oczyma prawdziwego malarza". A na innem miejscu: „Velasquez! Ten bierze za serce szczerością spojrzenia, rozkoszą sycenia oczu naturą... Po powrocie z Włoch namalowałem pod inspiracją velasquzowskiej szczerości portret mojego kolegi z Kwartetu, Szymona Fromera".

W świetle tych wyznań wyjaśnia się nam rozwój stylu w latach 1910—1920.

Z muzeów europejskich płyną podniety do takich dzieł jak portrety: „Milcia" (1911), „Portret żony" (1916) i „Portret rodziny artysty" (1918). Forma Weissa tężeje tu, zaokrągla się, delikatne przejścia światłocieni modelują ją. Impresjonistycznego podejścia do tematu ani śladu. Weiss zarzuca posługiwanie się barwami zasadniczemi, spektralnemi, a dywizjonistyczna technika impresjonistów jest mu obca, plamy barwne o zciszonej skali barwnej łączy w łagodnych przejściach, a z czarnej barwy, którą impresjoniści wykluczyli ze swej palety, korzysta wydatnie, za przykładem klasyków, jak Veronese, Velasquez a z impresjonistów Renoir, który zwykł był powtarzać za Tintorettem: Najpiękniejszą z barw jest czerń.[3] W „Portrecie żony" podziwiamy wytworność skali barwnej zamkniętej w tonach ciemnych i szarych, zaś w „Portrecie rodziny artysty" przedziwną miękkość formy, gdzie zagubiony kontur zaciera ostrość sylwety, a grupa jakby zanurzona w półmroku wibruje w atmosferze. Tu zbliża się Weiss najbardziej do stylu Renoira, choć sam artysta przeczy, by istniał jakikolwiek związek między jego sztuką a sztuką Renoira. Na innem miejscu mówi do swego rozmówcy: „Niech pan nie szuka muzealnych odpowiedników. Dla mnie natura była zawsze przewodniczką".[4] Powtarzają to ustawicznie wszyscy wielcy artyści, ulegając złudzeniu, że tak jest istotnie. Wyznanie takie niczego jednak nie wyjaśnia, gdyż pojęcie natury jest względne i trudno uchwytne. Tembardziej, że natura, w tem znaczeniu, jak zwykliśmy słowa tego używać w odniesieniu do sztuki, nie określa jeszcze ściśle żadnego stosunku do najistotniejszych zagadnień formy, a więc do tego, co ujawnia się poprzez formalne ujęcie jako właściwy światopogląd artystyczny.

Forma Weissa, jeśli chodzi o postać ludzką, o portret i kompozycję figuralną, da się jedynie wytłumaczyć zetknięciem się ze sztuką muzeów ujrzaną przez pryzmat nowoczesnej dekoracyjności, jak ją pojmował impresjonizm. To objawia się szczególnie wyraziście w licznych studjach aktów kobiecych. W odpoczynku białych ciał rzuconych na biel prześcieradeł pod baldachimem kotar, lub wygrzewających się leniwie na słońcu, w wygięciach ich ud i bioder, w okrągłościach piersi, w napiętym łuku pleców, powraca melodyjny rytm, który dźwięczy tem czyściej, że artysta zachowuje tu jasną i prostą wymowę natury i póz nie nagina w geometryczną konstrukcję. Zatapia się on ze zmysłową rozkoszą w życie naskórka, wydobywa jego przejrzystość, przebiegając całą gamę tonów: od ciemnych brunatnych, różowych do jasnych, srebrzystych, fosforyzujących białością. Do tej melodji dołącza się niekiedy wytworna czerń ciemnych włosów i mocny dźwięk błękitu lub czerwieni w girlandach draperyj. To czujne i posłuszne skupienie uwagi na powierzchni ciała i na dekoracyjności płótna prowadzi z konieczności do przytłumienia wszelkiego wyrazu życia duchowego, wszelki wyraz, a choćby tylko żywsze spojrzenie ich oczu, zburzyłyby ów delikatny rytm, jakim dźwięczy na każdym wycinku prostokąt płótna. Jak kwiat zerwany lub owoc dojrzały

[3] A. Vollard, Renoir, 1920.

[4] Rzeczpospolita, Warszawa. 20 czerwca 1921. „Z Zachęty, zwrot ku impresjonizmowi".

rzucony między obłoki materji, są akty Weissa przecież zawsze martwą naturą. Inaczej w portretach, w których artysta potrafi zawsze znaleść środki do wydobycia indywidualnego wyrazu portretowanego oblicza. Zwłaszcza w portretach bliskich mu osób, jak w „Portrecie rodziców" z r. 1899, który przyniósł ongiś 24-letniemu artyście wysokie odznaczenie w Paryżu lub w portrecie rodziny zgromadzonej dokoła stołu, gdzie odczuwamy nastrój rodzinnego, szczęśliwego, skupionego współbytowania. Jak Wyspiański ekspresyjną linją dał nam najwyższy wyraz artystyczny szczęścia macierzyńskiego, tak Weiss obdarzył nas najpiękniejszą wizją szczęścia rodzinnego. W tych portretach zbiorowych „mieszka wieczyste przymierze wszelkich idei piękna i dobra — mieszka coś więcej, najwyższe uczucie, któremu na imię: Miłość".

W każdej chwili wolnej od zajęć pedagogicznych przebywa artysta w swej letniej siedzibie, w Kalwarji Zebrzydowskiej, by odpocząć i odetchnąć wśród zieleni przepojonej słońcem. Wśród tej przyrody, falującej wzgórzami leśnemi, powstają krajobrazy pełne blasku zieleni, hymny radości życia, gdzie człowiek stapia się milcząco w obraz natury i staje się jego cząstką („Malarka"). Poprzez liście drzew przesącza się słońce, rozsiewa wokół złote blaski plam, akordy tonów gorejących. Natura odrzeczywistnia się, przemienia się w wizję utkaną z światła i barwy. To impresjonistyczne spojrzenie na naturę różni się widocznie od impresjonizmu francuskiego, co spostrzegł już Jan Żyznowski pisząc jeszcze w r. 1921: „Weiss nie określa się w tym stopniu, by prace jego można nazwać dalszym ciągiem Moneta czy Renoira, czy wreszcie jeszcze kogoś innego, kto zwalając podstawę impresjonizmu wprowadza w tło impresjonistyczne kompozycję i układ przedmiotów na wzór malarstwa francuskiego z końca XVIII stulecia". — Istotnie, styl Weissa to nie jest snucie dalszych konsekwencyj z jakiegoś współczesnego zjawiska artystycznego, to budowanie w codziennym trudzie własnego świata form.

Do zbioru dzieł z lat 1890—1920 dołączony został ostatni obraz artysty „Kryzys" (1934). W kącie pracowni zamienionej na magazyn piętrzą się sterty obrazów odwróconych do ściany, których dzisiejsze społeczeństwo nie potrzebuje, rulony szkiców niepotrzebnych, porzucona paleta i pendzle, zaś na blejtramach obrazów, przykrytych żałobną draperją, legł manekin — samobójca w geście tragicznym, niesamowity w swej niesforności członków; maska głowy potoczyła się na podłogę i wytrzeszcza martwe oczy. Cenne jest dla nas to, co artysta sam mówi o tym obrazie: „Zdaje się, że ten obraz będzie jeszcze długo w Polsce aktualny. Nie myślałem wcale o symbolu, malowałem tylko naturę. Nie musiałem aranżować magazynu jako „martwej natury" do obrazu. Wszak cała moja wystawa składa się z obrazów przeniesionych z pracowni do sali wystawowej. Zaledwie siedem obrazów wypożyczyłem i to przeważnie od rodziny — reszta to pokaz mojej nadprodukcji". A jednak patrząc na „Kryzys" niepodobna się oprzeć, że obraz jest czemś więcej niż wycinkiem rzeczywistości. Przenika go jasna budowa tektoniczna, której ton zasadniczy nadaje rytm licznych prostych krawędzi blejtram określających rytm członków ciała manekina. Jest to jedno z najznakomitszych dzieł konstruktywizmu polskiego i czemś więcej jeszcze. Jest w tym obrazie coś magicznego, coś bardzo pokrewnego dziełom najnowszego realizmu, zwanego też przez niektórych teoretyków współczesnych realizmem magicznym.

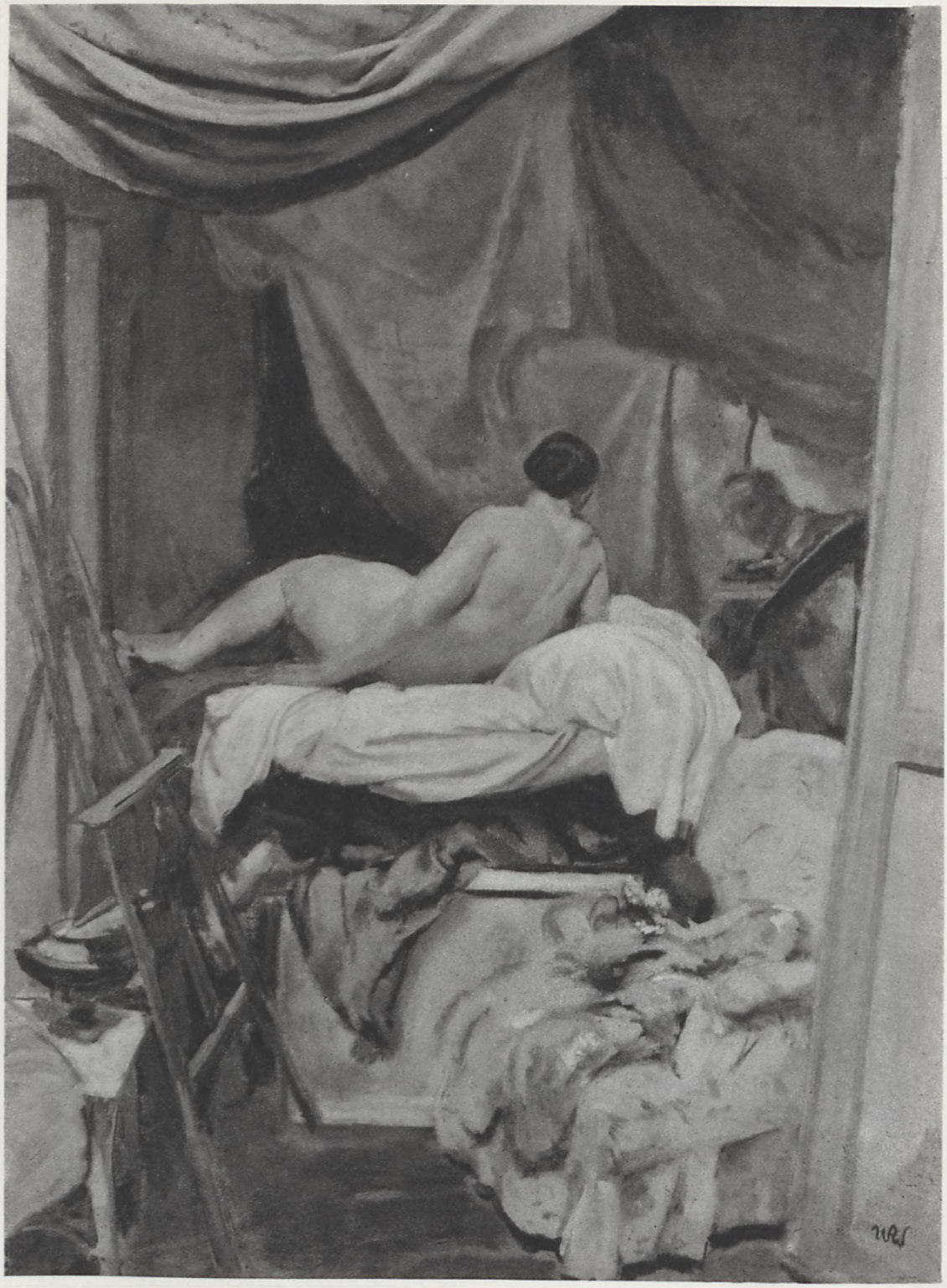
Nawet dla znawców sztuki Weissa niespodzianką było ukazanie na wystawie obecnej prac rzeźbiarskich, świadczących o pierwszorzędnych zdolnościach na tem polu pracy artystycznej. Genezę ich wyjaśnia nam artysta w następujących słowach: „Malarz, studjujący naturę, doprowadza rysunek najwyżej do płaskorzeźby, cyzeluje kontur i daje wypukłość płaszczyźnie widzenia. Dopiero przez rzeźbę zdobywa malarz prawdziwe widzenie formy, rozumie głębię t. j. trzeci wymiar. Dopiero przez rzeźbę rozszerza swoje problemy malarskie, gdy przy pomocy koloru ma wyrazić swoje nowe odczucie formy. Bo kolor to nie materja". I patrząc na obrazy Weissa widzi się, że choć kolor rządzi tem malarstwem — kolor też stwarza formę; kolor i forma to pojęcia ze sobą złączone nierozerwalnie. I ta forma Weissa zrazu płaska, zwolna nabrzmiewa coraz bardziej, wzbogaca się kolorem, tężeje w kontrastach wa-

WOJCIECH WEISS PRZY ŻARNACH (temp., 1902)

WOJCIECH WEISS — WIOLONCZELISTA (ol., 1904)

WOJCIECH WEISS

PORTRET ŻONY ARTYSTY (ol.)



WOJCIECH WEISS

W PRACOWNI (ol.)

lorów aż wkońcu artysta osiąga tę pełnię formy, jej trójwymiarowość wypowiedzianą zapomocą jak największego bogactwa koloru, zbudowaną kolorem. Prace rzeźbiarskie wiele nam objaśniają i wiele tłumaczą w twórczości Weissa i pozwalają spojrzeć na obrazy artysty z innego jeszcze punktu patrzenia. Jak w obrazach tak i w rzeźbach napróżno byśmy szukali wzorów zagranicznych, ta sztuka wspaniała jest nawskroś oryginalna. W „Akcie", tej karjatydzie smukłej, szuka artysta idei czystej formy, ale na tyle jeszcze posiadającej życia, że się nie przemienia w formę abstrakcyjną. W popiersiach podziwiamy doskonałego obserwatora, szukającego interesujących modeli. Poddać przedmiotowej ocenie krytycznej dzieła artysty z tego okresu stawania się jego stylu, to zadanie dla krytyka niełatwe. Linja rozwojowa biegnie tu w zygzakach i wyprostowuje się zwolna dopiero pod koniec. Celem uniknięcia ogólnikowych, nic nie mówiących określeń, należałoby po koleji zatrzymać się przed każdem dziełem; każde z nich staje się dla widza nowem przeżyciem. W ramach na tem miejscu zakreślonych jest to zadanie nie możliwe do spełnienia.

II.

Z wystąpieniem każdej silnej osobowości artystycznej w dziejach sztuki łączy się zagadnienie sfery jej oddziaływania na młodsze pokolenie artystów, zwłaszcza jeśli osobowość ta siłą swego powołania, jako pedagog w najstarszej uczelni polskiej, wpływ taki z konieczności wywiera. Oglądając prace uczniów W. Weissa narzuca się mimowoli pytanie, jaki jest stosunek uczniów do mistrza, czy twórczość ich wyrasta organicznie z pnia macierzystego, czy jest ona snuciem dalszych konsekwencyj z artystycznych założeń jego, czy też porzuca udeptane już ścieżki i podąża ku nowym celom. Takie wnioski natury ogólnej bieżąca wystawa pozwala wysnuć dzięki wcale dużej ilości wystawiających, katalog wystawy wymienia bowiem trzydzieści nazwisk i dziewięćdziesiąt sześć prac.

Pierwsze na widok tych dzieł wrażenie to wielka różnorodność wyrazu artystycznego i poważny naogół wysiłek, daleki od niewolniczego ulegania silnej indywidualności i ta różnorodność jest dla metody pedagogicznej W. Weissa bardzo znamienna.

By w tem bogactwie się nie zgubić, będzie wskazanem ograniczyć się w niniejszem sprawozdaniu do zjawisk najbardziej istotnych i typowych. Spojrzawszy na ten zbiór ze stanowiska historycznego rozwoju form, wyodrębnimy przedewszystkiem grupę najliczniejszą a może i najpoważniejszą, mianowicie tę, która, wychodząc z założeń impresjonizmu francuskiego, buduje na ich podstawie swój własny, nowy świat form. Impresjonizm ma wciąż jeszcze taką siłę zapładniającą, takie bogactwo tkwiących w nim możliwości, że wiele współczesnych kierunków artystycznych wspiera się na jego zdobyczach. I postawa twórcza wymienionej grupy, to spojrzenie na świat jako na pewien cud barwny, jako na zjawę utkaną z oszałamiającego bogactwa barwnych tonów: wszystkie siły koncentrują się w szukaniu środków wypowiedzenia tego odczucia świata. Takie spojrzenie nie jest wprawdzie wyłączną cechą impresjonizmu; jest nią dopiero nowy koloryt tego świata, roziskrzony, drgający tysiącem skaczących i zwalczających się barw, które z odległości jednoczą się w nową harmonję. W takiem ujęciu wszelkie granice materjalnej jakości przedmiotów zacierają się. To nie jest już odtworzenie natury, to świat dla siebie, gdzie ostatecznem zadaniem jest jedność barwnego założenia. Takie stanowisko zajmują Juljan Studnicki, Bala Leser, Kazimierz Łysakowski, Henryk Dietrich i Czesław Rzepiński.

Studnicki posługuje się techniką drobnych kontrastowych plam barwnych mieszanych na palecie, które na odległość dają wrażenie jednolitego tonu. To operowanie kontrastowem nakładaniem farb służy tu jako pewien środek techniczny do wzbogacenia ilości tonów w obrębie pewnej barwy, przytem układ obrazu w całości barwnego wrażenia jest często nie kontrastowy. Wtedy symfonie barwne dają wrażenie bezkontrastowego, stopniowego przechodzenia od

tonu do tonu, od barwy do barwy, mimo iż do osiągnięcia tego wyrazu malarz zużył wszelkich możliwych farb i nakładał je kontrastując. Kiedyindziej plamy barwne łączą się w delikatnych płynnych przejściach; wszystko stapia się, rozpływa się, że nie wiesz, czy to natura przemieniła się w lotną substancję, czy też jest to już tylko symfonja samej materji malarskiej. Główna trudność takiego założenia jest nie zgubić się w wyskokach, nie stracić łączności między tonami, przeprowadzić różnorodne barwy i ich tony przez jednolitą skalę jasności i ciemności, celem uzyskania jedności kolorytu. Tę jedność kolorytu malarze dawniejsi znajdywali opierając się na jednym tonie podstawowym np. bronzowym, lub jak jeszcze Weiss w „Portrecie żony" (1916) na ciemnoszarym, w którym niejako roztapiają się wszystkie inne barwy, ale taką jednolitość opłaca się często siłą barwnej gamy.

Kiedyindziej rytm ciągły tonacji niebieskozielonej przerywany jest u Studnickiego rytmem gamy różowo-liliowej domów, wyłaniających się z zieleni drzew. W ten sposób powstają w obrazie dwie melodje, dwa rytmy, oparte na kontraście barwnym, utrzymane przecież w jednolitej tonacji dzięki jednakowej sile świetlnej obu melodyj. Symfonje barwne Studnickiego są dziełami dojrzałego talentu, o subtelnej kulturze artystycznej i wcale już znacznej sprawności artystycznej.

Na pokrewnych założeniach oparte jest malarstwo B. Leser. Wrażenie krajobrazu czy martwej natury sprowadza artystka do barwnej mozaiki kontrastowych, drobnych rzutów pendzla, jak to czynił van Gogh, osiągając przez to wrażenie wewnętrznej dynamiki rzeczy, walczy przytem widocznie o czystość malarskiego przeprowadzenia tej zasady. Studja rzeźbiarskie tejże artystki są poszukiwaniem nowego wyrazu nagiej postaci ludzkiej. Frontalność i symetrja, przy schematyzacji kształtu ma służyć wrażeniu monumentalności, podobnie jak w dziełach rzeźby egipskiej, do których prace Leserówny są zbliżone. Dzięki chropowatej powierzchni, ostrość sylwety zaciera się, figura wibruje w przestrzeni tysiącem załamań świateł i cieni, jednoczy się z atmosferą. Mimo widocznego jeszcze skrępowania mają te prace swoisty wyraz artystyczny.

K. Łysakowski w martwej naturze stwarza symfonję radosną o tonacji jasnej, przejrzystej, zielonawożółtawej, gdzie plamy barwne, kładzione pospiesznie w swobodnych, energicznych rzutach pendzla są bezpośrednim wyrazem żywego temperamentu artysty.

I Dietrich posługuje się w krajobrazach techniką dywizjonistyczną opartą na systemie ukośnych, krótkich, skaczących pociągnięć pendzla, które z odległości łączą się w zwarte masy o zmiennym rytmie tonów na przemian zimnych i ciepłych o zgaszonej skali barwnej. Portret żony tegoż artysty oparty jest w swej kompozycji na kontraście barwnym, gdzie niebieska tapeta czy draperja w tle kontrastuje z czarną suknią portretowanej oraz z gorącym tonem karnacji jej twarzy i włosów. Czerń sukni ożywiona jest znowuż bielą kapelusza i zielenią wachlarza. Harmonje kontrastowe są tu wyszukane, choć może nieco przegłośne.

Zygmunt Radnicki, niewątpliwie jeden z najzdolniejszych uczniów ze szkoły malarskiej W. Weissa, w odmienny sposób opiera swą kompozycję „Chłopiec w niebieskiej bluzce" na kontraście tonów zimnych i ciepłych. Śmiałym rzutem szerokiego pendzla buduje postać z szerokich plam barwnych, twarz chłopca z plam ciepłych, kontrastujących z zimną tonacją niebieskiej bluzki, będącej w istocie mimo swej pozornej jednobarwności mozaiką tonów niebieskich o różnem natężeniu świetlnem. Ta metoda analityczna potęguje blask i barwność obrazu.

Oglądając dzieła tej młodej generacji spostrzegamy, że u podstawy jej założeń malarskich ważną rolę spełnia faktura obrazu. Śledzimy cały szereg odmian w sposobie rzutu pendzla. Małe rzuty prostokątne, cienkim pendzlem, jak u Dietricha, Studnickiego czy Leserówny, albo duże, prostokątne czy kwadratowe jak u K. Strzemińskiego, czy wreszcie swobodne, zmienne jak Łysakowskiego, Radnickiego i Rzepińskiego. Jest to nowy sposób wydobycia ruchu, nowy środek wyrażania różnorodnej dynamiki, działającej bezpośrednio, bo oddającej wprost jakby rytm i rodzaj ruchu ręki malarza, nowy też rodzaj oddania materjalnej jakości

przedmiotu. Rzepiński stosuje różnorodność faktury celowo, zależnie od tego, jaki rodzaj ruchu i jaka dynamika przepajać ma pewną płaszczyznę obrazu. Chropowata faktura bezforemnej wegetacji kontrastuje z emaljową gładkością ciał kobiecych.

Inna grupa artystów świadomie porzuca technikę impresjonistyczną i w oparciu o zdobycze kubizmu usiłuje oddać dynamikę brył przestrzennych. Krajobrazy T. Seweryna są może najczystszym wyrazem tego kierunku. W szpalerach domków wiejskich przedzielonych drogą odczuwamy, w przeciwieństwie do płaszczyznowości obrazów o założeniach impresjonistycznych, rytm form geometrycznych: w trójkątach dachów, w prostokątach ścian jako formach przestrzennych, żyjących w przestrzeni. Czujemy ich bryłowatość, widzimy, jak jako twory przestrzenne zachodzą jedne za drugie. To wrażenie osiąga Seweryn środkami nowymi (w przeciwieństwie do dawnych środków jak perspektywa linearna i powietrzna) rytmem rozjaśnień i ściemnień.

Na pokrewnej zasadzie zbudowane są krajobrazy Orwicza, monumentalne przez ujęcie drzew w duże masy, w potężne bryły o zgaszonej zieleni. Cała powierzchnia faluje potężnym rytmem tych mas, rytmem rozjaśnień i ściemnień. Jest to sztuka dojrzała, świadoma swych celów i środków.

W tym przeglądzie, mającym na celu przedewszystkiem spojrzenie na zbiór z punktu widzenia współczesnych typowych zjawisk artystycznych, trudno w szczupłych ramach o ocenę wszystkich indywidualnych wysiłków, często poważnych i zasługujących na uwagę, jestem więc zniewolony ograniczyć się do krótkiej jedynie wzmianki, w nadziei, że niejednokrotnie nadarzy się jeszcze sposobność do gruntowniejszych rozważań.

P. Aneri, małżonka rektora Weissa, nadesłała cztery kompozycje olejne, z których „Kwiaty" mają wdzięk wykwintnej dekoracyjności, zaś „Na pejzażu" dyskretną, powściągliwą kolorystykę.

E. Czerwenka nadesłał „Portret dziewczynki" i dwa krajobrazy, S. Cygler studja akwarelowe z placów targowych, A. Dąbrowska „Portret P. B." w szarobrunatnoróżowawej tonacji, dobry w wyrazie twarzy, J. Fedkowicz swe najwcześniejsze studja malarskie, M. Filipkiewicz krajobrazy, K. Förster, studja o formie plastycznej zgęszczonej i zwartej, P. Gajewski — pełną wdzięku „Pani z mandoliną", o sumiennym rysunku i jednolitej tonacji brunatnawej, S. Hersztal — Studja portretowe, J. Hryńkowski — Martwą naturę z amorkiem, M. Kręcioch — krajobrazy, niezdecydowane jeszcze w swym wyrazie malarskim, H. Loria dyskretne w wyrazie martwe natury, utrzymane w tonie szarosrebrzystym. M. Litauer — krajobrazy, A. Malicki — studja pejzażowe, nie pozbawione wdzięku naiwności, W. Markiewiczówna, J. Mroziński, K. Mitera — martwe natury i krajobrazy, Sz. Müller akwarele o interesujących walorach graficznych, Nebenzahl-Wistreichowa, A. Oleś — krajobrazy, A. Plutzer wykwintne w formie, doskonałe „Lewkonje", M. Sperling — martwe natury, komponowane z inwencją, K. Strzemiński — krajobrazy z Bułgarji, świeże w barwie, dekoracyjne — Tomorowicz studja gwaszowe z Włoch, Zylberberg-Frommerowa szereg studjów, S. Żurawski — Portret Pani W. Z.

Wystawy dopełniają studja olejne śp. J. Winiarza, z których martwa natura oparta na kontraście płaszczyzn czerwonych i niebieskich, w sposób wyszukany skomponowanych, świadczy jak najlepiej o zdolnościach malarskich przedwcześnie zmarłego artysty.

WŁADYSŁAW TERLECKI

ZAGADNIENIE TEMATU W MALARSTWIE

ZAGADNIENIE to, któremu bardzo wielu dziś artystów odmawia wszelkiej racji bytu, zaprzątało umysły plastyków już przed tysiącami lat. Znakomity malarz grecki Nikias uważa temat za czynnik tak doniosłej wagi, iż, pisząc o nim, nie waha się wyznaczyć mu w obrazie tej samej roli, jaką w poezji odgrywa „mythos".[1]

Zagadnienie to, które tak często zaliczane teraz bywa pomiędzy dawno przebrzmiałe postulaty teoretyków sztuki, posiada zasadnicze i trwałe znaczenie dla artystów, twórczo niezmiernie bliskich całemu malarstwu współczesnemu. Toż Renoir twierdzi, że „ręka, choćby i najdoskonalej pędzlem władająca, zawsze jest tylko sługą idei".[2]

Zagadnienie to, którego „winę" ponosić jakoby ma skostniała w dogmatyce i głucha na hasła rzeczywiście malarskie doktryna akademicka, z wielkiem uznaniem traktowane jest przez twórców Odrodzenia. Leonardo da Vinci pisze bowiem: „Rysunek jest raczej właściwością boską aniżeli wiedzą, i to właściwością boską w pełnem tego słowa znaczeniu, jako że pozwalającą na uzewnętrznienie w dziele artysty najwznioślejszych ideałów".[3]

Zagadnienie to, które już tyle razy składane było w lamusie „oczywistych" błędów konwencjonalnej estetyki, systematycznie wysuwane jest na pierwszy plan działalności twórczej przez artystów, pozornie interesujących się tylko kwestjami czysto malarskiemi. Delacroix więc notuje w swoim Pamiętniku: „Powtarzałem sobie setki razy, że malarstwo — malarstwo w materjalnem tego słowa pojęciu — jest tylko pretekstem, inaczej mówiąc, mostem łączącym duchowe jaźnie malarza i widza.[4] A w liście do przyjaciela tłomaczy: „Bez ideału niema ani malarza, ani koloru".[5]

Zagadnienie to, które tak namiętnie zwalczane dziś jest przez pewien odłam artystów naszych, stanowi — w przeświadczeniu jednego z najwybitniejszych malarzy polskich — organiczny składnik prawdziwego wysiłku twórczego. Zdaniem Maksymiljana Gierymskiego, „tylko to, co płynie samo z przepełnionej duszy artysty, jest dziełem, godnem sztuki".[6]

Zagadnienie to istnieje więc w dziejach malarstwa niezależnie od kraju, czasu, stylu, doktryny, posiada ono realny sens nawet dla tak zawziętych „machaczy pędzlem", za jakiego miał się Courbet, którego wyznanie wiary artystycznej jest pod tym względem wyjątkowo znamienne: „Interpretować według mojego zrozumienia myśli, charakter naszej epoki... tworzyć, jednem słowem, żywą sztukę — oto cel mojej pracy".[7]

Niemal identyczne poglądy wypowiada zresztą Rodin: „Sztuka stanowi zadanie najwznioślejsze człowieka, jest to bowiem wysiłek myśli, starającej się pojąć świat i uczynić go zrozumiałym dla innych".[8]

Nawiasem mówiąc, zagadnienie to występuje bardzo konkretnie w tematowo tak, zdawałoby się, mglistej a nawet wręcz bezprzedmiotowej sztuce, jaką jest muzyka. Świadczy o tem przekonywująco wiele faktów, z pomiędzy których kilka zasługuje na przytoczenie. Beethoven w czwartej symfonji swojej usiłuje wyrazić muzyką losy Napoleona, dziewiąta zaś jego symfonja ma dowodzić egzystencji Boga.[9] Schumann, mając niespełna osiem lat, bawił się w szkicowanie sui generis portretów muzycznych, zaznaczając — przez dobór odpowiednich refrenów i rytmów — właściwości moralne i cechy fizyczne swoich małych kolegów. Podobieństwo bywało czasem tak uderzające, że każdy natychmiast i bez trudu mógł wskazać modela. Mendelsohn nie pojmował, jak „niektórzy ludzie mogą zarzucać muzyce niejasność i twierdzić, że słowa są zawsze zrozumiałe; rzecz ma się, mojem zdaniem, wprost przeciwnie — to, co muzyka mi mówi i co w niej lubię, wydaje mi się raczej zbyt ściśle określone, by mogło być interpretowane słowami".[10] Wynika stąd, że i w muzyce temat odgrywa doniosłą rolę.

Jeśli zaś trwają na tle tego właśnie zagadnienia w malarstwie tak uporczywe dyskusje i tak przewlekłe konflikty, to głównym bodaj ich powodem jest niedostateczne przywiązywanie wagi pytaniu: co uważać należy za temat obrazu? Śmiało powiedzieć można, że uprzednie

IRENA WEISSOWA (ANERI) NA PEJZAŻU (ol.)

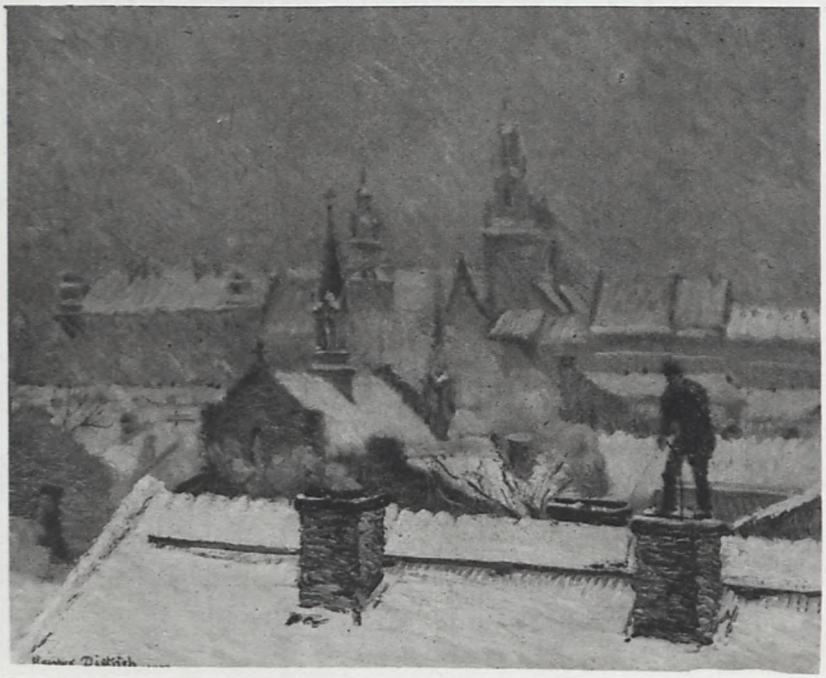
(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

TADEUSZ SEWERYN ULICZKA (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

PAWEŁ GAJEWSKI — PANI Z MANDOLINĄ (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)



HENRYK DIETRICH — ZIMA (ol.)

JULJAN STUDNICKI — PEJZAŻ (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

ZYGMUNT RADNICKI — MARTWA NATURA (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

STEFAN ORWICZ — DRZEWA (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

JAN HRYŃKOWSKI — MARTWA NATURA (ol.)

(Stow. „Jednoróg", Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

porozumienie się w tej zasadniczej doniosłości kwestji oczyściłoby atmosferę niejednego sporu, a nieraz uczyniłoby go nawet bezprzedmiotowym. I dlatego wypada, przedewszystkiem, dać określenie pojęcia: „temat" w odniesieniu do tych składników, których zespół stanowi formę obrazu. Konieczne jednak w tym celu jest cofnięcie się myślą jeszcze bardziej wstecz: chociażby najpobieżniejsze rozpatrzenie okoliczności wywołujących potrzebę artystycznego czynu i, następnie, wskazanie, na czem polegają zadania dzieła sztuki. Dopiero wówczas staną się może jaśniejsze charakter i funkcje, które spełnia temat w plastyce.

Chardin, mówiąc, że „nie maluje się farbą ale uczuciem",[11] wypowiada, w gruncie rzeczy, ten sam pogląd, którego później broni już czysto naukowymi argumentami Ribot: „Wszelkie przejawy wyobraźni twórczej uwarunkowane są obecnością pierwiastków uczuciowych... Niech ktoś sprobuje wskazać mi jeden bodaj przykład takiego wysiłku, dokonanego „in abstracto" i całkowicie pozbawionego pierwiastka uczuciowego — tego rodzaju cudów nie zna natura ludzka". Przypisać to należy „subjektywnemu, indywidualnemu, antropocentrycznemu charakterowi wyobraźni twórczej", której odruchy — zawsze, od wewnątrz na zewnątrz — normowane są zjawiskami własnego świata wewnętrznego, świata uczuć.[12] Potwierdza słuszność tego twierdzenia Duerer, twierdząc, że „dobry malarz jest pełen, wewnętrznie, postaci, jego dusza jest pełna obrazów... Zebrany i ukryty w sercu malarza skarb ten objawia się w dziele jego...".[13] Jest rzeczą znamienną, że Watteau i szereg innych malarzy XVIII-go wieku nadaje pierwszym szkicom swoich kompozycyj nazwę: „pensées".[14]

Jeśli więc, reasumując te poglądy, zgodzić się z określeniem zwięzłem Gauthier'a, że „żaden człowiek, który nie ma swojego wewnętrznego świata do uzewnętrznienia, nie jest artystą",[15] to, logicznie, zapytać należy: jak powstaje ów świat i z czego składa się on? Rodzi go uczucie buntu człowieka, „stworzonego na obraz i podobieństwo Boga" a zmuszonego żyć w jarzmie narzuconej mu Rzeczywistości. Legenda o Prometeuszu jest bliższa realnej prawdy psychicznej, aniżeli, napozór, zdawaćby się mogło. Do najpiękniejszej i najdoskonalszej nawet Natury odnosi się człowiek wrogo, gdyż nie jest to j e g o Natura. Dopiero przefiltrowana przez jego wrażenia subjektywne i przekształcona później na modłę jego ideałów religijnych, poglądów filozoficznych lub chociażby tylko, jak to się przeważnie u artystów zdarza, na modłę jego indywidualnych potrzeb uczuciowych staje się ona, w pojęciu człowieka, prawdziwie piękna i doskonała. Prometeusz łamie okowy niewolnika — triumfuje! Jest to bowiem inna już, czysto subjektywna Rzeczywistość, jego własna Rzeczywistość. Świat fikcji? Nie wtedy, kiedy człowiek chce i potrafi nadać mu realne kształty — kiedy jest poetą, muzykiem lub plastykiem. Przechodząc wówczas od Schopenhauerowskiego „świata, jako mojego wyobrażenia", do „mojego wyobrażenia, jako *mojego* świata", czyni on tę fikcję dostępną dla swoich i cudzych wrażeń zmysłowych i wzruszeń duchowych. Wysiłkiem woli twórczej zrealizowaną fikcję narzuca w najdespotyczniejszej formie, w pięknej formie dzieła sztuki, innym ludziom — „na obraz i podobieństwo Boga...".

Świat wewnętrzny — warunek niezbędny twórczości w sztuce — powstaje zatem nietylko dzięki samemu istnieniu świata zewnętrznego, ale też dzięki tego świata niedoskonałościom, zmieniającym się w zależności od indywidualnej organizacji uczuciowej i nastawienia obserwacyjnego każdego poszczególnego artysty. Niema wprawdzie w tym świecie wyobraźni, nawet u artystów obdarzonych najśmielszą fantazją, ani jednej formy, której pierwowzoru nie można byłoby odnaleść w Naturze. Wystarczy powołać się na „zwierzyńce apokaliptyczne" plastyków Średniowiecza, na „wizje djabelskie" Hieronima Boscha, na przeraźliwe stwory Leonarda da Vinci'ego lub na dziwaczne kompozycje Odilona Redona. Z drugiej wszakże strony łatwo przekonać się można, zestawiając najrealistyczniej traktowaną „martwą naturę" z jej modelem, że nawet tak, zdawałoby się, absolutnie beztematowy obraz musi też odpowiadać jakiemuś stanowi duszy, jakiejś potrzebie uczuciowej artysty, który, mówiąc słowami Woelfflina, maluje przedewszystkiem „własną krwią swoją".[16]

Maluje on zaś w tym celu, by, realizując swój świat wewnętrzny, przeciwstawić go wrogiej mu Rzeczywistości. I dlatego myli się Zola, gdy mówi, że „dzieło sztuki to fragment Natury, oglądany przez temperament artysty". Nie, faktyczny impuls do wysiłku twórczego znajduje artysta w sobie samym, z Natury natomiast bierze formy tylko i to jedynie te, które odpowiadają konstrukcyjnym założeniom jego wyobraźni. A przeto, parafrazując Zolę, dzieło sztuki określić raczej należy formułą: „temperament artysty pokazany przez fragment Natury"[17]. Z całego bowiem rozumowania dotychczasowego wynika, że wysiłek twórczy uwarunkowany jest — w chronologicznej kolejności swojego procesu — myślą artysty przedewszystkiem, formą zaś modela-Natury w drugiej dopiero mierze. Tak pojmuje też rolę Natury fanatyczny zwolennik plein-air'u, T. Rousseau, jeden z najznamienitszych pejzażystów francuskich ubiegłego stulecia, mówiąc, że „obraz winien uprzednio powstać w naszym umyśle — malarz nie tworzy go na płótnie, a tylko stopniowo usuwa wtedy zasłony, za któremi on skrywał się"[18].

Stąd, najelementarniejsza prawda zasadniczej doniosłości: sztuka, wogóle, istnieje dlatego jedynie, że człowiek odczuwa potrzebę wyrażania swoich myśli i że jest zdolny ująć je w realne formy plastyczne. Rzecz prosta, myśli te pochodzić mogą, i najczęściej też u artysty pochodzą z serca a nie z głowy — „serce ma swoje racje, których rozum nie zna", mówi Pascal[19]. Myśl więc sprawia, że malarstwo, nawet w okresie impresjonizmu, posiada ekspresjonistyczne założenia twórcze. Zagadnienie indywidualności w sztuce nie wyczerpuje się subjektywizmem samych tylko wrażeń wzrokowych, gdyż artysta, oglądając wielokrotnie jakiś fragment Natury, za każdym razem może odkrywać inną jego fizjonomję, w zależności, prócz od zewnętrznych warunków atmosferycznych, od własnego swojego usposobienia chwilowego. Świadomie lub chociażby podświadomie stara się artysta dać wyraz temu usposobieniu, krystalizującemu się w konkretne formy za przyczyną otaczającej Rzeczywistości. Zwięźle i dobitnie wypowiada to Amiel, gdy notuje w swoim pamiętniku: „Pejzaż to stan duszy"[20].

Słowem, niema formy artystycznej, która nie byłaby poprzedzona i spowodowana myślą twórczą, określającą sens i cel tej formy, a nawet jej rację bytu. Myśl tę nazwać można „treścią wewnętrzną" obrazu, dostępną dla wrażeń zmysłowych i wzruszeń duchowych dzięki istnieniu treści zewnętrznej — plastycznej. *Współzależność pomiędzy niemi jest ścisła, trwała, organiczna.* Duch epoki, doktryna estetyczna, warunki środowiska i, *last not least*, indywidualność artysty sprawiają, że pewien stosunek hierarchiczny, właściwy tej współzależności, ulega częstym zmianom: myśl dominuje formę, lub też — odwrotnie. Przepisy religijne, życie dworskie, koncepcje filozoficzne, ideologja socjalna narzucają malarstwu szematy ikonograficzne, z których wyzwala się ono rewolucyjnymi wstrząsami woli twórczej. Po pewnym jednak czasie występują niebezpieczne objawy przesycenia wyobraźni zagadnieniami już tylko formy, a wtedy artysta, zagrożony pompieryzmem innego rodzaju, znów odczuwa potrzebę podporządkowania ręki dyrektywom głowy. I tak współzależność istniejąca pomiędzy treścią a formą dzieła sztuki ciągnie się w nieskończoność po linji... falistej.

Uznaje wszakże treść w jej charakterze normalnego składnika obrazu nawet David, kiedy najzupełniej słusznie tłómaczy swoim uczniom, że „wartość myśli absolutnie i całkowicie uwarunkowana jest doskonałą umiejętnością wyrażania jej i posługiwania się nią"[21]. W powiedzeniu bowiem jego wartość myśli, ale nie jej racja bytu, uzależniona jest od doskonałości formy. Bezsprzecznie, dobrze namalowana „Kaśka w rzepie" jest więcej warta aniżeli źle namalowany „Zamoyski pod Byczyną". „Ukrzyżowanie" Gruenewalda posiada jednak tę przewagę nad również doskonałą pod względem formy malarskiej „martwą naturą" Chardin'a, że — przy takiej samej jakości wrażeń zmysłowych — wywołuje silniejsze i głębsze wzruszenia duchowe. I tu, w związku z temi właśnie wzruszeniami duchowemi, odpowiedzieć można na wyżej już postawione pytanie kapitalnej wagi: jakie są zadania dzieła sztuki? Wyraźnie je formułuje znany rzeźbiarz niemiecki Hildebrandt, zdecydowany przeciwnik „literatury" w plastyce; uważa on, że „dzieła sztuki nie są ani tworzone, ani przechowywane, by umożliwić

istnienie jakiegoś działu wiedzy w zakresie kultury, ale w tym celu by — poprzez zmysły — karmić duszę"[22]. Hildebrandt, wygłaszając zdanie to dzisiaj, powtarza, właściwie mówiąc, radę, którą daje Alberti swoim kolegom już w XV-em stuleciu: „Należy malować raczej to, co wywiera wrażenie na duszy, aniżeli to, co tylko wzrok nasz uderzać może".[23]

„Niech żyje wszystko to, co do duszy przemawia!", woła Delacroix w liście do przyjaciela.[24]

Niema więc formy plastycznej bez świadomej, lub chociażby podświadomej treści wewnętrznej — „wszystko, co artysta wyobrazić jest w stanie, zawiera marmur w swojem łonie, lecz ujawnić to ręka wtedy może, gdy myśli nakazom posłuch daje", mówi Michał-Anioł w jednym ze swoich utworów petyckich.[25] Ujawnienie tej myśli może, a w pewnych okolicznościach nawet musi być uzależnione od ściśle już określonego tematu przez malarza dowolnie wybranego, albo wręcz mu narzuconego. Temat, będąc wtedy przesłanką myślową treści wewnętrznej, staje się, *ipso facto*, składnikiem obrazu. Wynikają stąd dla niego nietylko prawa, ale i... obowiązki, z których najważniejszy polega na nieutożsamianiu się z tematem w literaturze. Różnica zachodzi olbrzymia: wszelka opowieść rozwija się, logiką konieczności technicznych, w czasie, obraz natomiast, z tych samych powodów, skomponowany być może jedynie w przestrzeni. Leonardo da Vinci dowodzi wprawdzie, że malarz potrafi, narówni z poetą, wznieść człowieka na wyżyny miłości, uczucia będącego głównym celem życia istoty ludzkiej, z drugiej wszakże strony zaznacza, że „dzieło malarza objawia się oczom naszym odrazu w całości".[26] Z czego wniosek słuszny, że temat obrazu, w odróżnieniu od tematu książki, może być „czytelny" tylko pod warunkiem wyłuskania go z wszelkiej narracyjności literackiej, która, posługując się perspektywą czasu, naraża na szwank przestrzenną budowę kompozycji plastycznej. Ostatnim chronologicznie, ale bynajmniej nie hierarchicznie, etapem procesu twórczego jest podporządkowywanie treści wewnętrznej bardzo swoistym właściwościom malarskiej formy obrazu. O pięknie wzruszeń duchowych decyduje piękno wrażeń wzrokowych przedewszystkiem, gdyż one stanowią pierwszy nasz kontakt bezpośredni z dziełem sztuki.

Reasumując te wywody stwierdzić należy, że temat — krystalizując wewnętrzną treść obrazu i będąc przeto źródłem przeżyć estetycznych — może, nawet wydatnie, pogłębić wartość artystyczną dzieła sztuki, jeśli znajdzie swój wyraz w odpowiednio doskonałej formie malarskiej. Pomiędzy tematem obrazu a jego realizacją istnieje jaknajściślejsza, biologiczna współzależność przyczynowa, której malarz zawsze przestrzegać musi, zamykając wysiłek swojej subjektywnej woli twórczej w ramach objektywnych konieczności formy plastycznej. Wszelkie próby obejścia tego żelaznego prawa prowadzą sztukę na manowce „literatury".

* * *

Ostatnie słowo — *pro domo mea:* usprawiedliwienie metody, którą posługiwałem się w tej pracy.

„Widząc, że nie będę mógł znaleść przedmiotu wielkiej użyteczności ani upodobania, gdyż ludzie, przede mną zrodzeni, przyswoili już sobie zagadnienia pożyteczne i niezbędne, postąpię jak ten, który, zmuszony ubóstwem, zjawia się ostatni na jarmarku i, nie będąc w stanie inaczej się zaopatrzyć, nabywa rzeczy już oglądane i odrzucone z powodu ich pośledniej wartości..."[27]

ZYGMUNT ST. KLINGSLAND

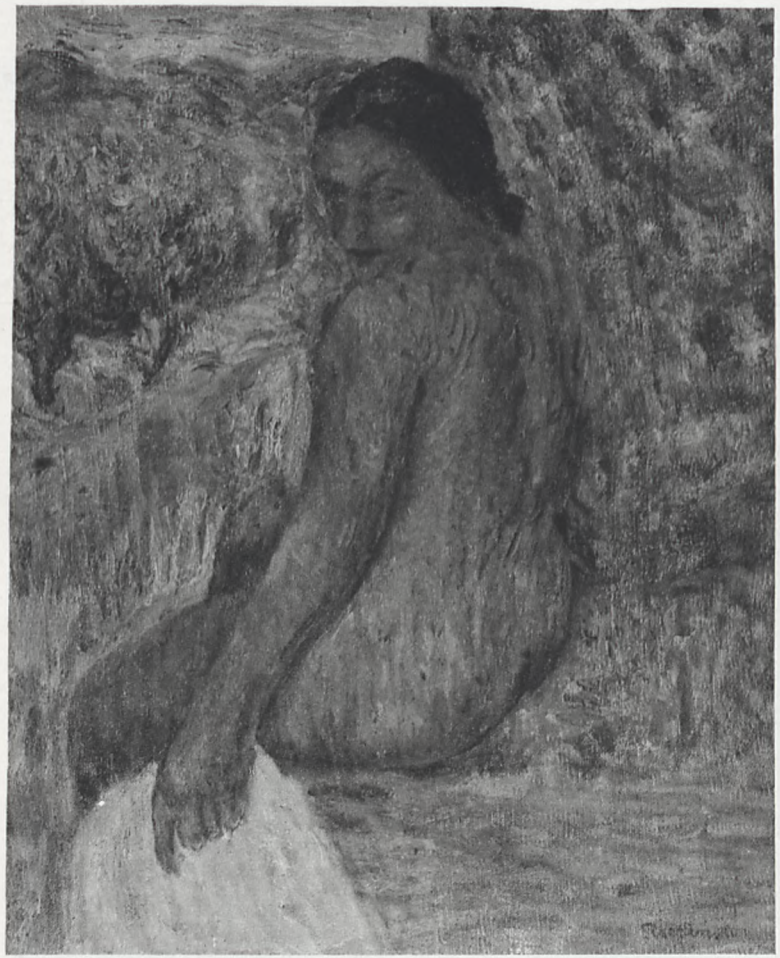
ODSYŁACZE

[1] Overbeck: „Schriftquellen" — No 1825; cytowany przez Alberta Dresdnera w „Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europaeischen Kunstlebens".

[2] August Renoir — wstęp do: „Le Livre de l'art ou Traité de la peinture" Cennino Cenniniego w przekładzie francuskim Wiktora Motteza.

[3] Leonardo da Vinci: „Traité de la peinture" w przekładzie francuskim Péladana.

[4] Eugenjusz Delacroix: „Journal" — 18 lipca 1850 r.
[5] Eugenjusz Delacroix: „Lettre a Léon Peisse".
[6] Przytoczone przez A. Sygietyńskiego w jego monografji o Maksymiljanie Gierymskim.
[7] Przytoczone przez Cherbulieza w „L'Art et la Nature".
[8] August Rodin: „L'Art".
[9] Th. Ribot: „Essai sur l'imagination créatrice".
[10] Th. Ribot: *Ibidem.*
[11] Dussieux, Soulié: „Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture". Tom 2-i.
[12] Th. Ribot: „Essai sur l'imagination créatrice".
[13] Max Osborn: „Albrecht Duerers Schriftliches Vermaechtniss".
[14] Edmond et Jules de Goncourt: „L'Art au XVIII-e siécle".
[15] Th. Gauthier: „L'Art moderne".
[16] Henryk Woelfflin: „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe".
[17] Emil Zola: „Le Roman experimental".
[18] C. Burty: „Maîtres et petits Maîtres".
[19] B. Pascal: „Pensées".
[20] H. Amiel: „Fragments d'un Journal intime".
[21] L. Arréat: „Psychologie du peintre". Przyt. z Delécluze'a: „Louis David et son école".
[22] A. Hildebrandt: „Gesammelte Aufsaetze — Zur Museumfrage".
[23] L. B. Alberti: „De la Statue et de la Peinture" w przekładzie francuskim Cl. Popelina.
[24] L. Arréat: „Psychologie du peintre". Przyt. z listu do A. Collina.
[25] Michel Ange: „Oeuvre littéraire", w przekładzie francuskim Boyera d'Angena.
[26] Leonardo da Vinci: „Traité de la peinture" w przekładzie francuskim Péladana.
[27] Leonardo da Vinci: *Ibidem.*



CZESŁAW RZEPIŃSKI — KOMPOZYCJA (ol.)
(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

JERZY FEDKOWICZ — PORTRET (ol.)
(Stow. „Jednoróg", Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

MIESZKO JABŁOŃSKI

DZIEWCZĘ I RÓŻE (ol.)

ROMAN ORSZULSKI

PORTRET PANI W FUTRZE (ol.)

(Stow. „Jednoróg", Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

ANNA SZYMBORSKA — PEJZAŻ (ol.)
(Stow. „Jednoróg", Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

ERWIN CZERWENKA — PORTRET W PLEIN-AIR'ZE (ol.)
(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

STANISŁAW DĘBOWSKI — W STAJNI (ol.)

(Stow. „Jednoróg", Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

STANISŁAW ŻUKOWSKI — STRUMIEŃ ZIMĄ (ol.)

(Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Wystawa prac prof. Leona Wyczółkowskiego została otwartą dnia 22 kwietnia w Muzeum miejskiem. Są to przeważnie prace z lat ostatnich, pastele, akwarele i olejne, tudzież grafika, po części ze zbiorów prywatnych. Wydany został bardzo starannie katalog, ozdobiony kilkunastu ilustracjami.

= O kulturę artystyczną młodzieży. W auli gimnazjum humanistycznego odbyła się rejonowa konferencja nauczycieli szkół średnich, na której p. M. Turwid wygłosił referat na temat „Postulaty wychowania estetycznego, a gimnazjum nowego ustroju".

Po referacie, wywiązała się dyskusja, w wyniku której uchwalono zwrócić się do zarządu Zawodowego Związku Plastyków Polskich — oddział w Bydgoszczy (dawna grupa Plastyków Pomorskich) z prośbą o nadesłanie do bydgoskich gimnazjów dzieł sztuki w depozyt. Dzieła te będą wystawione w gmachach szkolnych i w ten sposób młodzież szkolna będzie miała stałą sposobność wyrabiać w sobie poczucie piękna i zrozumienia dla sztuki.

= Z Instytutu Krzewienia Sztuki. W Instytucie Krzewienia Sztuki otwarta została wystawa zbiorowa prac artysty malarza Józefa Krzyżańskiego.

CZĘSTOCHOWA

= Gmach Teatru częstochowskiego. Przed kilku laty w Częstochowie zawiązało się Towarzystwo Budowy i Eksploatacji Teatru, które wybudowało częściowo okazały gmach. W jednej z ukończonych sal zainstalował się stały teatr. Towarzystwo jednak nie zdołało doprowadzić do końca rozpoczętej budowy i gmach na licytacji nabyty został przez Komunalną Kasę Oszczędności, najpoważniejszego wierzyciela Towarzystwa. Rada Przyboczna przy tymczasowym przełożonym gminy m. Częstochowy jednogłośnie postanowiła nabyć gmach Teatru od K.K.O. za sumę 400.000 zł., płatnych w ciągu lat 20. Decyzja ta ostatecznie ugruntowała istnienie stałej sceny polskiej w Częstochowie.

GRODNO

= Odbudowa królewskiego starego zamku i kościoła garnizonowego. Odbyło się tu w jednej z sal dawnego zamku królewskiego posiedzenie komitetu odbudowy królewskiego starego zamku i kościoła garnizonowego. Przewodniczył gen. Litwinowicz, dowódca O. K. III.

Po zagajeniu posiedzenia przez p. gen. Litwinowicza i przyjęciu protokułu i sprawozdań z wykonanych robót, przystąpiono do omówienia programu najbliższych prac, związanych z odbudową królewskiego zamku i kościoła garnizonowego. Po uzyskaniu decyzji właściwych władz w sprawie przeznaczenia zamku, postanowiono niezwłocznie przystąpić do ogłoszenia konkursu na projekty odbudowy zamku.

Z odbudową zamku ściśle związany jest problem zabezpieczenia Góry Zamkowej, podmywanej przez wylewy Niemna, budowa bulwarów nadbrzeżnych i regulacja najbliższego otoczenia góry od strony miasta przez urządzenie ulicy i zejścia na bulwary od strony zamku.

Komitet omawiał równocześnie sprawę zabezpieczenia wykopalisk wczesnego średniowiecza na terenie dziedzińca zamkowego i dalszego prowadzenia robót na Górze Zamkowej.

Postanowiono zwrócić się do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z prośbą o wydelegowanie komisji archeologiczno-konserwatorskiej, celem wypowiedzenia się i udzielenia wskazówek w sprawie wykopalisk. Dalszym przedmiotem dyskusji był kościół garnizonowy. Komitet przyjął sprawozdanie ks. dziekana Suchcickiego z przeprowadzonych robót i przyjął do wiadomości program dalszych prac rekonstrukcyjnych. Do tej pory odbudowano szkarpy, dobudowano nawę zakrystji, odbudowano wieżę i postawiono dach kościoła, przywrócono dawny wygląd prezbiterjum przez zburzenie rosyjskich dawnych sklepień oraz nakryto prezbiterjum nowem sklepieniem na pierwotnej wysokości, przyczem odtworzono dawną tęczę, w oknach prezbiterjum ustawiono 5 okien kamiennych, odtworzonych na podstawie zachowanych fragmentów okien pierwotnych. Po przeprowadzeniu badań murów wewnętrznych odsłonięto cały szereg nisz o charakterze renesansowym, zarówno w prezbiterjum, jak i w ścianach szczytowych i bocznych kościoła, przyczem przepruto ścianę wewnątrz wieży, celem pomieszczenia w niej chóru organowego.

W bieżącym sezonie zamierzone są następujące roboty: oszklenie i osadzenie wszystkich okien, budowa 2-ch przybudówek przy wieży, otynkowanie murów zewnątrz i wewnątrz kościoła, wykończenie chóru organowego i częściowe urządzenie wnętrza.

GRUDZIĄDZ

= Wystawa fotograficzna. Tow. Miłośników Fotografji w Grudziądzu organizuje wystawę prac fotograficznych, której otwarcie nastąpi w marcu 1934 r. Wystawa zgromadzi prace fotograficzne z całego Pomorza. Protektorat nad wystawą objął wojewoda pomorski p. Kirtiklis.

= Otwarcie szkoły malarstwa i zdobnictwa. W najbliższym czasie nastąpi otwarcie w Grudziądzu szkoły malarstwa i zdobnictwa. Kierownictwo szkoły obejmie artysta-malarz Wacław Piórczyński, b. naucz. państwowych szkół średnich.

JASTRZĘBIA GÓRA

= Budowa Domu Artystów. Na gruntach zaofiarowanych przez p. Osmołowskiego w Jastrzębiej Górze nad polskiem morzem, staraniem Zrzeszenia Artystów-Malarzy Polskich z Warszawy, rozpocznie się niedługo budowa Domu Zrzeszenia Artystów-Malarzy, który stanowić ma miejsce wypoczynkowe dla członków powyższej organizacji. W związku z tem bawili w Jastrzębiej Górze artyści malarze Franciszek Szwoch i Zygmunt Badowski.

= Pożar malowniczego wiatraka. Znany z licznych reprodukcyj fotograficznych, jak również prac polskich marynistów wiatrak, pod przylądkiem Rozewskim, własność p. Otrąbka, zniszczony został przez pożar. Wiatrak stanowił prawdziwą ozdobę tej części wybrzeża polskiego i wielką atrakcję pejzażową dla artystów-malarzy z całej Polski.

KATOWICE

= W kwietniu, w prowizorycznym lokalu sklepowym, dowcipnie przez grono tutejszych artystów przerobionym na „salę wystawową", otwartą została wystawa prac: Eunscha, Honicka, Kątskiego, Kuryatty, Lewandowskiej i Stellera.

KRAKÓW

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawa prac prof. Wojciecha Weissa i jego uczniów. Wystawione prace od r. 1890 („Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa" namalowany w r. 1890, t. j. w 15-tym roku życia autora „Portretu rodziców") aż do roku 1920, razem 75 dzieł. W wystawie uczniów W. Weissa biorą udział: Aneri (Weissowa), E. Czerwenka, S. Cygler, A. Dębowska, H. Dietrich, J. Fedkowicz, M. Filipkiewicz, K. Förster, P. Gajewski, St. Hersztal, J. Hryńkowski, M. Kręcioch, Helena Loria, Bala Leser, M. Litauerówna, K. Łysakowski, A. Malicki, W. Markiewiczówna, J. Mroziński, K. Mitera, Sz. Müller, G. Nebenzahl-Wistreichowa, St. Orwicz, A. Oleś, A. Plutzer, Z. Radnicki, Cz. Rzepiński, T. Seweryn, M. Sperling, J. Studnicki, K. Strzemiński, K. Tomorowicz, śp. J. Winiarz, F. Zylberberg-Frommerowa, St. Żurawski.

= Otwarcie wystawy druków Anczyca. Dnia 28 kwietnia w Muzeum Przemysł. przy ul. Smoleńsk odbyło się uroczyste otwarcie pięknej wystawy druków wielce zasłużonej drukarni krakowskiej Władysława Anczyca. Wystawę zorganizowało Towarzystwo Miłośników Książki w Krakowie z okazji niedawnego jubileuszu 50-lecia pracy zawodowej p. W. Anczyca.

Do licznie zebranych przedstawicieli władz i gości przemówił prezes Towarzystwa Miłośników Książki, p. Kazimierz Witkiewicz, podnosząc wybitną działalność p. Anczyca w dziedzinie piękna sztuki typograficznej. Następnie otworzył wystawę, obejmującą wszystkie najcelniejsze druki, jakie opuściły prasę w oficynie Anczyca w okresie ostatnich 50-ciu lat. Wreszcie zabrał głos sam Jubilat, dziękując za urządzenie wystawy i przybycie na uroczystość, poczem przystąpiono do oglądania eksponatów.

= Tow. miłośników historji i zabytków Krakowa. Znamiennym wyrazem wielkiego zainteresowania Krakowa dla twórczości Wita Stwosza było odbyte dnia 12 kwietnia pod przewodnictwem prez. dra J. Muczkowskiego w sali kinowej Muzeum Przemysłowego zebranie naukowe Tow. miłośników hist. i zab. Krakowa, na które przybyło paręset osób z naukowych i kulturalnych sfer miasta. Zebranie to poświęcone zostało omówieniu najnowszych wyników badań nad działalnością artystyczną genjalnego mistrza średniowiecznego, tak ściśle związanego z Krakowem i Norymbergą. Ukazany na wstępie przez prelegenta hist. sztuki dra Wład. Terleckiego długi szereg pięknych przeźroczy, unaocznił słuchaczom Norymbergę z jej tak licznemi i cennemi pomnikami przeszłości.

Wit Stwosz przepędził połowę życia w tem mieście, związanem w XV i XVI w. wielorakiemi węzłami kulturalnemi i handlowemi z Krakowem. Odmalowawszy tło środowiska, dr. Terlecki przystąpił do omówienia tak płodnej twórczości Stwosza, dzieląc się ze słuchaczami wynikami własnych badań naukowych, dokonanych w czasie dłuższych studjów naukowych w Norymberdze. Uczciło to miasto w roku ubiegłym 400-setną rocznicę śmierci Stwosza m. in. wspaniałą wystawą dzieł jego w „Germanisches Museum", która ukazała twórczość mistrza w nowem, nieznanem dotąd świetle.

Zarząd Muzeum uczcił zatem rocznicę Stwoszowską w ten sposób, że dzięki sumiennej pracy konserwatorskiej przywrócił dziełom właściwy ich wygląd pierwotny. Tym sposobem wszystkie zalety dłóta, niezwykła sprawność techniczna i niezrównane mistrzostwo w odtwarzaniu stanów duchowych postaci, ujawniły się w pełnej jasności, tak, że sztuka Stwosza została nieledwie na nowo odkrytą.

Po nagrodzonym żywemi oklaskami odczycie dra Terleckiego w dyskusji poruszono sprawę nie wyzyskania rocznicy Stwosza dla celów propagandowych. Podnoszono dalej, że restauracja ołtarza Marjackiego nie dobiega jeszcze końca. W bieżącym roku ma być uskuteczniona konserwacja rzeźb zarażonych kornikiem, ryjkowcem i kołatkiem, co w szczególności dotyczy postaci św. Jakóba Starszego i św. Piotra w głównej grupie. Ważne te prace będą dokonane przez wybitnych fachowców dra Robla, doc. dra Zaćwilichowskiego i inż. Liwacza.

W drugiej części zebrania wywiązała się interesująca dyskusja na temat różnych bieżących zagadnień krakowskich. Szczególnie ważnem było poruszenie sprawy czystości w mieście i racjonalnej walki z kurzem. Wskazano również na zabrudzenie fasad sklepowych, bram kamienic i ram okiennych, zaśmiecenie tramwajów mimo zawieszonych w każdym wozie koszyczków, konieczność schludnego wyglądu fiakrów i taksówek, wreszcie podniesiono, iż chorągwie wywieszane na domach w dni uroczyste są niejednokrotnie podarte i brudne. P. prez. Kaplicki zachęcił Towarzystwo do podjęcia wspólnie z zarządem miasta energicznej akcji uświadamiającej szerokie koła o konieczności i pożytkach z zachowania wzorowej czystości; akcją tą winna się najżywiej zainteresować prasa oraz władze szkolne.

W dalszym toku dyskusji podniesiono sprawę konieczności rychłej odnowy bardzo zniszczonego zabytkowego domu przy pl. św. Ducha oraz wskazano na szpetne i zniszczone oparkanienie parku Krakowskiego. Następnie odczytane zostało pismo p. konserwatora zab. przedhist. doc. dra J. Żurowskiego, w którem wskazuje na widoczny dotąd brak zainteresowania się ze strony artystów, malarzy i grafików kopcem Krakusa jako tematem prac w przeciwieństwie do wielokrotnie wyzyskanego przez plastykę kopca Kościuszki. Dr Żurowski apeluje do artystów, ażeby zechcieli zająć się kopcem Krakusa na tle otaczającego pejzażu, przyczem byłoby pożądane, ażeby na tych samych malowidłach lub pracach graficznych znajdował się również kościółek św. Benedykta.

Wreszcie p. St. Niesiołowski podniósł sprawę zaprzestania od czasów wojny światowej praktykowanego ongiś pięknego zwyczaju dzwonienia za topielców w kościele PP. Norbertanek. Istniał niegdyś na wieży przy tym kościele zarekwirowany w czasie wojny rozbity dzwon, w który uderzano wieczorem po „Anioł Pański" trzykroć po trzy razy, co było hasłem do modlitwy za utopionego. Zwyczaj ten godziłoby się wskrzesić na nowo.

Było to ostatnie w tym sezonie zebranie Twa, albowiem z powodu nadejścia pory letniej Wydział Tow. Miłośników hist. i zab. Krakowa zawiesił czasowo odbywanie publicznych zebrań naukowych, które znów podjęte zostaną w jesieni.

Kierownictwo i organizację tych zebrań w ubiegłym sezonie powierzył Wydział Towarzystwa członkowi swemu, drowi Jerzemu Dobrzyckiemu. Dzięki przychylności p. prezyd. dra M. Kaplickiego, Towarzystwo uzyskało na ten cel do swej dyspozycji wielką salę kinową M. Muzeum Przemysłowego wraz z całym aparatem pomocniczym. Nowe przedsięwzięcie uwieńczone zostało odrazu olbrzymiem, nieoczekiwanem powodzeniem. Każde z tych zebrań, które odbywały się co poniedziałek, gromadziło stale ponad 400 osób ze wszystkich sfer publiczności krakowskiej. Powodem tego niebywałego w naszych warunkach zainteresowania był niewątpliwie bardzo wysoki poziom odczytów, poświęconych rozmaitym zagadnieniom z zakresu historji kultury i sztuki Krakowa, wygłaszanych przez szereg znakomitych prelegentów z kół naukowych.

W wykonaniu dalszego programu działalności To-

warzystwa podjętem zostanie już w najbliższych czasie cykl wzorowych wycieczek naukowych po zabytkach Krakowa i okolicy. Pokieruje nim, podobnie jak w latach ubiegłych, świetny znawca i propagator starego Krakowa, dr. J. Dobrzycki.

KRYNICA

= Rozstrzygnięcie konkursu na plan zabudowania Krynicy. Sąd konkursowy przyznał I-szą nagrodę inż. architektom: Marji Buckiewiczównie, Władysławowi Wieczorkiewiczowi; II-gą Romanowi Felińskiemu; III-cią M. Zarzyckiemu i Józefowi Krówce; IV-tą Antoniemu Jawornickiemu, Leonowi Markowi Suzin, Bohdanowi Krzemieniewskiemu, Czesławowi Duchnowskiemu; V-tą Wacławowi Leybergowi, Brunonowi Heinowi; VI-tą Maryli Buckiewiczównej, Władysławowi Wieczorkiewiczowi; VII-mą Alicji i Janowi Zacharzewskim.

LUBLIN

= Zbiory Muzeum Lubelskiego. W roku bieżącym upłynęło dziesięć lat od chwili otwarcia Muzeum Lubelskiego.

Historja powstania Muzeum Lubelskiego datuje się od roku 1901, w którym Hieronim Łopaciński, wielki filolog i badacz zabytków historycznych, na otwarciu wystawy rolniczo-przemysłowej rzucił myśl utworzenia wystawy sztuki i starożytności w Lublinie z uwzględnieniem przedewszystkiem działu regjonalnego.

Otwarte w 1906 roku Muzeum Towarzystwa Rolniczego nie odpowiadało jeszcze projektowi Łopacińskiego. Dopiero w 1911 roku Polskie Towarzystwo Krajoznawcze zwraca uwagę na zbiory Towarzystwa Rolniczego i Higjenicznego, nie zasługujące wówczas na nazwę muzeum i postanawia, jakoby w myśl projektu Łopacińskiego połączyć je ze zbiorami własnemi o charakterze wybitnie regjonalnym.

Towarzystwo Muzeum Lubelskiego było zatem fuzją trzech Towarzystw: Rolniczego, Higjenicznego i Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.

Natychmiast rozpoczęto inwentaryzację zabytków. W ostatnich latach przed otwarciem Muzeum ilość eksponatów znacznie się powiększyła.

Palącą koniecznością było zatem zaangażowanie kustosza do uporządkowania beztreściwie kolekcjonowanych zbiorów. Pierwszym kustoszem był dr. Grajewski, a następnie od roku 1930, aż do chwili obecnej dr. Ksawery Piwocki.

W roku 1923 po uprzystępnieniu Muzeum publiczności zaczęła się systematyczna praca w zakresie zinwentaryzowania i skatalogowania eksponatów.

Nagromadzone w Muzeum zbiory przedstawiają wielką wartość naukową i artystyczną.

Wystawione (i nie wystawione jeszcze) eksponaty podzielono według zbiorów na działy. Wyliczymy je w porządku kolejnym: bibljoteka obejmująca 3500 tomów wraz z pokrewnym działem map wielkiej wartości, meble stalowe, ceramika, zbrojownia, oraz mundury wojskowe, wykopaliska (t. zw. prehistorja), obrazy, rzeźby, grafika i t. p.

Jak się to jednak dzieje, że w ciągu tych dziesięciu lat istnienia T-wo Muzeum Lubelskiego nie dało o sobie znaku życia przez wydatne powiększenie zbiorów Muzeum?

Okazuje się nawet, że Towarzystwo Muzeum Lubelskiego nie zapewniło w ciągu całego bez przerw okresu dziesięcioletniego należytej opieki nad zbiorami.

Dziesięciolecie Muzeum Lubelskiego było zatem martwym okresem życia Towarzystwa Muzeum Lubelskiego — stwierdza dodatek świąteczny do *Expresu Lubelskiego* z dnia 23 grudnia 1933 r.

LWÓW

= Związek lwowskich artystów grafików został utworzony w kwietniu b. r. Zarząd Związku stanowią: L. Tyrowicz prezes, J. Pieniążek wiceprezes, J. Nowotnowa sekretarka, M. Hutowa skarbniczka, J. Kratochwila-Widymska bibljotekarka, A. Markowski i H. Krzyżanowski członkowie Zarządu.

Związek rozpoczął od szeregu wystaw w małych miastach, a przygotowuje zbiorowe wystawy we Lwowie, Krakowie, Warszawie i zagranicą.

ŁOWICZ

= W hołdzie Józefowi Chełmońskiemu. W 20-tą rocznicę pogrzebu genjalnego artysty-malarza Józefa Chełmońskiego, który urodził się w r. 1849 w Boczkach pod Łowiczem i kształcił się początkowo w szkole powiatowej w Łowiczu, złożyła Ziemia Łowicka piękny hołd swojemu znakomitemu synowi.

Dnia 8 kwietnia b. r. odbyły się w Łowiczu wielkie uroczystości: odsłonięcie tablicy pamiątkowej na gmachu dawnej szkoły powiatowej, otwarcie wystawy pamiątek po Chełmońskim, ustanowienie przez radę miejską stypendjum im. Chełmońskiego i otwarcie drogi jego imienia, prowadzącej z Łowicza do Boczek.

W związku z temi uroczystościami ukazała się też pięknie wydana jednodniówka p. t.: „Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka".

W jednodniówce tej znajdujemy wiele wspomnień o Chełmońskim i o jego współczesnych, napisanych w głównej mierze przez współczesnych mu artystów, a mianowicie przez Leona Wyczółkowskiego, Miłosza Kotarbińskiego, Apolonjusza Kędzierskiego, Wojciecha Kossaka.

Wiele ciekawych szczegółów bjograficznych znajdujemy w artykułach Czesława Tańskiego, Edw. Okunia, Tadeusza Pruszkowskiego, Zygmunta Badowskiego, Michała Byliny, Tadeusza Cieślewskiego syna, Konrada Edmunda Dargiewicza i Jana Wegnera, który zredagował tę piękną jednodniówkę, ozdobioną wieloma reprodukcjami najcelniejszych obrazów Chełmońskiego, prawdziwe wartościowe i trwałe uczczenie pamięci genjalnego artysty przez Ziemię Łowicką.

Z powodu tej uroczystości zamieścił p. *Jan Cz.* w *Kurjerze Warszawskim* (28 kwietnia 1934) uwagi, w których czytamy, „że grób wielkiego Polaka pozostał w zapomnieniu. Choć to zaledwie 30 kilometrów od Warszawy, zda się, jakby nikt tam nie zaglądał, a przynajmniej nikt, ktoby się zajął utrwaleniem dla potomnych tego miejsca pod brzozami i sosnami, gdzie złożono serce, co tak potężnie ukochaniem Polski biło.

Grób zapadnięty w ziemię z dziko porośniętym rabarbarem. Krzyż z przed 20 lat butwieje i chwieje się. Lada silniejszy wicher a krzyż runie. Jeszcze nieco czasu a trudno będzie odnaleźć ślad po grobie Józefa Chełmońskiego.

Pod koniec zawieruchy wojennej, w r. 1918 i później, w r. 1919, była osoba o sercu wrażliwem, która chciała kosztem własnym wznieść pomnik na grobie J. Chełmońskiego na tym wiejskim cmentarzu.

Niestety, szlachetny zamiar spełzł na niczem. Nie udało się uzgodnić pewnych spraw z rodziną.

Konieczne jest i pilne zajęcie się tą sprawą. Możeby się zajęło tem T-wo Zachęty Sztuk Pięknych, czy też inne organizacje artystyczne, pielęgnujące kult dla wielkiej przeszłości.

Trzeba narazie grób zabezpieczyć i ogrodzić. Na to potrzebny jest wielki wysiłek. Później trzeba w porozumieniu z rodziną wyjednać zgodę na pomnik.

Upoważnieni jesteśmy do oświadczenia, iż osoba, która stawia za warunek stanowczy, by nazwisko jej nie było ujawnione, a która już przed 15 laty pragnęła

wznieść na grobie J. Chełmońskiego pomnik, godny Jego wielkiego, świetlanego imienia, gotowa jest i obecnie pokryć wszystkie koszty związane z tym aktem hołdu dla genjalnego twórcy polskiego. Strona materjalna nie obarczy zatem tych, co się tą sprawą zajmą".

ŁÓDŹ

= Komitet ratowania archikolegjaty w Tumie pod Łęczycą. Z inicjatywy oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego a pod przewodnictwem biskupa dr. K. Tomczaka powstał w Łodzi obywatelski komitet ratowania archikolegjaty w tumie pod Łęczycą. Zadaniem komitetu będzie popularyzowanie tego najokazalszego zabytku architektury romańskiej w Polsce oraz zbieranie funduszów na potrzebne roboty konserwacyjne. Komitet zaznacza, że wprawdzie prace takie od trzech lat prowadzone są na koszt państwa, ale to jedyne źródło nie wystarcza. Potrzeby tumu są tak duże a jego znaczenie zabytkowe tak niezwykłe, że sprawą tą powinno się zainteresować całe społeczeństwo i nieszczędzić grosza na ten cel.

Pracami Komitetu kierować ma prezydjum, do którego powołani zostali ks. biskup Tomczak, jako prezes oraz pp. mec. Adamowicz, prof. Najkowski, ks. prałat Jacobi, dr. Kraciska, dyr. Kukulak, prof. Lorentz, p. Mogilnicka, p. Nalepińska i starosta dr. Pajdak — jako członkowie.

POZNAŃ

= W galerji Mielżyńskich po zamknięciu wystawy rysunków Seweryna Mielżyńskiego otwartą została 28 kwietnia wystawa prac artystów wielkopolskich zeszłego stulecia, a mianowicie: Fabiana Sarneckiego (malarz, rysownik i litograf, 1800—1894), Teofila, Józefa i Julji Mielcarzewiczów (dwaj bracia i siostra, najwybitniejszy z nich Teofil, 1807—1879, znany był jako ilustrator wielkopolskiego „Przyjaciela Ludu", w latach 30-tych zeszłego wieku), oraz Marjana Jaroczyńskiego, malarza, sztycharza i litografa (1819—1901). Uczniem Jaroczyńskiego jest rzeźbiarz wielkopolski, Władysław Marcinkowski. Wystawę tę przygotowała z wielką starannością kustoszka galerji Towarzystwa przyjaciół nauk, dr. Joanna Eckhardówna.

TCZEW

= Spłonął zamek historyczny. W Liniewniku pod Tczewem z nieznanych dotąd przyczyn wybuchł pożar, który strawił historyczny zamek.

TORUŃ

= Konferencja w sprawie ruchu kulturalnego. W auli Urzędu Wojewódzkiego odbyła się z inicjatywy i pod przewodnictwem p. wojewody pomorskiego Stefana Kirtiklisa konferencja, poświęcona sprawom ożywienia ruchu kulturalnego w Toruniu. W konferencji wzięli udział p. gen. Pasławski, wicestarosta krajowy dr. Gąsowski — w zastępstwie p. starosty Łąckiego, p. prezydent Bolt, starosta powiatowy Rogowski oraz przedstawiciele instytucyj naukowych, kulturalnych i artystycznych m. Torunia. Zebranie zagaił p. wojewoda Kirtiklis, który w dłuższem przemówieniu zanalizował przyczyny słabego stosunkowo tętna ruchu kulturalnego na Pomorzu. W dalszym ciągu swego przemówienia p. wojewoda omówił poszczególne zagadnienia, jak utrwalenie myśli o artystycznej uczelni w Toruniu i kwestję wpływu na programy regjonalne radjostacji, która w tym jeszcze roku ma rozpocząć swoją działalność, oraz wyraził opinję, aby przedstawiciele społeczeństwa, obecni na konferencji, zabrali również w tych sprawach głos. Omawiając dalej współdziałanie miast i samorządów w dziedzinie kultury, p. wojewoda stwierdził konieczność przychylnego ustosunkowania się samorządów miejskich do zagadnień naukowych i kulturalnych, które obecnie jest możliwe dzięki ukształtowaniu się zgodnej większości po wyborach do samorządów miast pomorskich. Zagadnienie teatru toruńskiego musi być rozstrzygnięte również przez opinję społeczną, która określi cele i wartość jego, ponieważ niejednokrotnie stwierdzono, że zagadnienie teatru nie było należycie rozwiązane. Kończąc na tem swoje przemówienie, p. wojewoda udzielił głosu konserwatorowi dr. Dalborowi. W dłuższym referacie p. dr. Dalbor omówił przeszłość i tradycje kulturalne Pomorza, zaznaczając, że warunkiem powodzenia akcji, zainicjowanej przez p. wojewodę, jest stworzenie środowiska naukowo-kulturalnego. Dr. Dalbor wysunął jako konkretny projekt potrzebę stworzenia ogólnej rady, działającej permanentnie w Toruniu, i złożonej z przedstawicieli wszystkich instytucyj naukowych, artystycznych oraz z ludzi czynnych na polu kultury.

Po tym referacie p. wojewoda, otwierając dyskusję, zaznaczył, że uważa ten projekt za jedynie rozwiązujący zagadnienie ruchu umysłowego na Pomorzu w sposób definitywny, podkreślając, że instytucja taka winna zachować niezależność od czynników urzędowych. W dyskusji jako pierwszy zabrał głos prezydent m. Torunia p. Bolt, następnie p. wicestarosta krajowy dr. Gąsowski, którzy złożyli szereg dezyderatów w sprawie ożywienia ruchu kulturalnego tak w Toruniu, jak i na terenie Pomorza, m. in. stworzenia centralnego muzeum krajowego z siedzibą w Toruniu. Po wyczerpaniu dyskusji p. wojewoda zaproponował wobec jednomyślności zebranych, potwierdzającej potrzebę stworzenia jednego ośrodka, skupiającego w sobie całokształt pracy umysłowej Pomorza, ażeby zebrani na sali przedstawiciele wszystkich instytucyj naukowo-kulturalnych i oświatowych uznali się za radę naukowo-kulturalno-oświatową Ziemi Pomorskiej. Wniosek ten zebrani jednogłośnie przyjęli oraz dokonali wyboru 10-ciu członków prezydjum. Na pierwszego przewodniczącego nowoutworzonego prezydjum rady wybrano na propozycję p. wojewody, ks. prałata Mańkowskiego prezesa Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Po zebraniu prezydjum rady odbyło pierwsze swoje konstytucyjne posiedzenie pod przewodnictwem ks. prałata Mańkowskiego. Na posiedzeniu tem, na wniosek przewodniczącego, wybrano dwóch dalszych członków zarządu, a mianowicie na wiceprzewodniczącego p. starostę krajowego Łąckiego, na sekretarza p. dr. Tadeusza Wagę. Pozatem wybrano tymczasową komisję w składzie pp. dr. Wagi, Mocarskiego i dr. Lutmana, mającej opracować regulamin prezydjum. Następne zebranie prezydjum zostało wyznaczone na dzień 2 maja b. r.

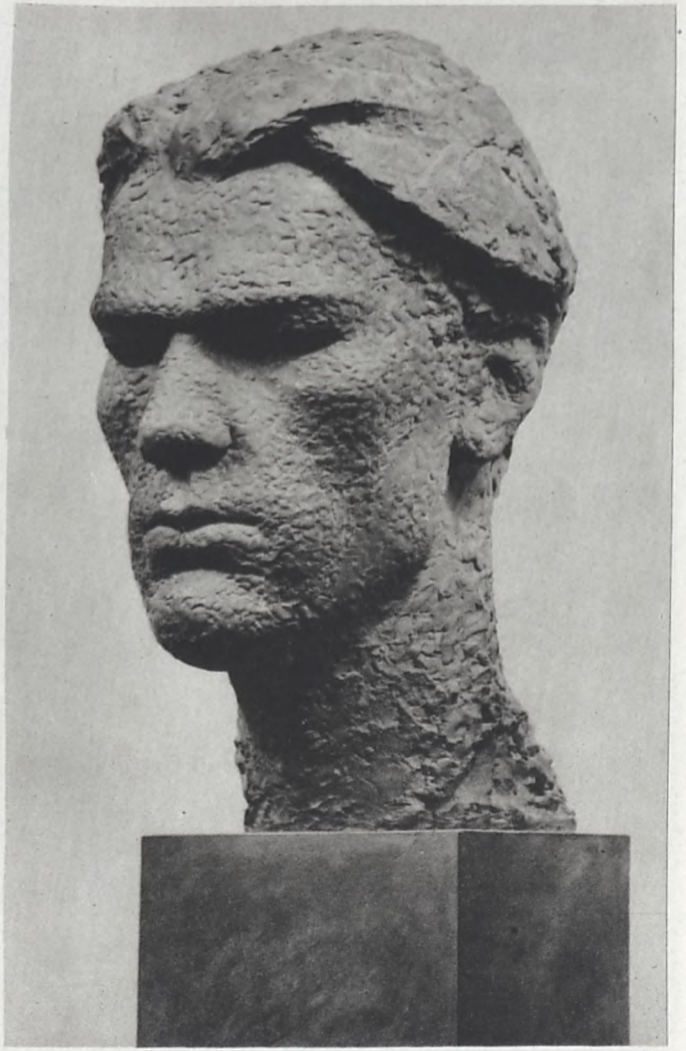
WARSZAWA

= Wystawa grafiki reklamowej. Koło Art.-Grafików Reklamowych, którego głównem zadaniem jest podniesienie poziomu artystycznego grafiki reklamowej w Polsce, urządziło w terminie 19 maja — 19 czerwca b. r. Pierwszą Wystawę Grafiki Reklamowej członków Koła.

Wystawa ta znajduje się w lokalu Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie i obejmuje wszelkie działy art. grafiki reklamowej, jak: plakaty, prospekty, ogłoszenia, etykiety i opakowania, okładki, ilustracje, znaki firmowe, dyplomy, adresy i t. p.

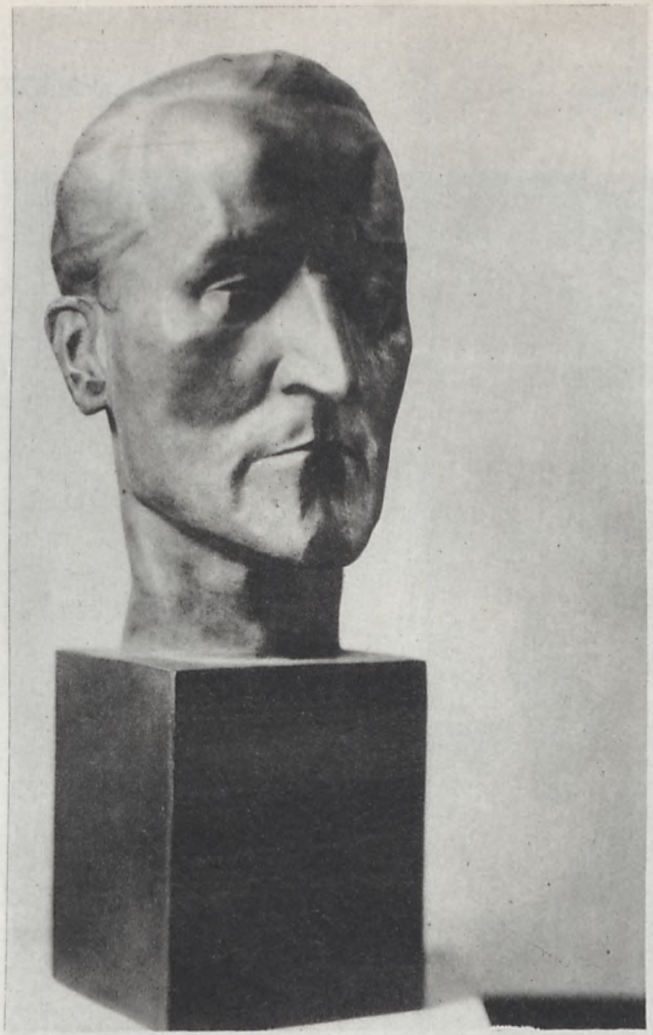
Ponieważ K. A. G. R. grupuje najwybitniejszych artystów, pracujących w dziedzienie grafiki reklamowej w Polsce — przeto wystawa ma duże

STANISŁAW RZECKI — AKT KOBIECY (gips)



ZOFJA WENDROWSKA-SOBOLTOWA — PORTRET

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)



MARJA GORECŁÓWNA — POTRET E. MILLERA (bronz)

JANUSZ PAWEŁ JANOWSKI — PORTRET PANI S. (ol.)

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)

ANTONI GRABARZ — MUZYKANTY (ol.)
(Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

JANUSZ STRZAŁECKI — DZIEWCZYNA Z KSIĄŻKĄ (ol.)
(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)

JAN CYBIS — PORTRET (ol.)

HANNA RUDZKA CYBISOWA — NÔTRE DAME (ol.)

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)

znaczenie pedagogiczne dla sfer stykających się z reklamą i sztuką graficzną.

Jesienią b. r. Koło urządza wystawę w Moskwie, łącznie z mającą się tam odbyć ogólną wystawą grafiki polskiej. Organem oficjalnym Koła jest czasopismo „Grafika".

Zarząd K. A. G. R. stanowią art.-graficy: Edmund Bartłomiejczyk — przewodniczący, Tadeusz Gronowski — wiceprzewodniczący, Edmund John — sekretarz, Jan Mucharski — skarbnik, Zygmunt Glinicki i Stanisław Chrostowski — członkowie Zarządu. Adres Koła: Warszawa, ul. Wrońskiego 3.

= Dnia 25 kwietnia w przepełnionej doborową publicznością sali Towarzystwa Higjenicznego odbył się niezwykle interesujący wieczór, poświęcony zagadnieniom urbanistyczno-architektonicznym Warszawy.

Wieczór ten zorganizowała ruchliwa rada grodzka śródmieścia Bloku Bezpartyjnego. Udział wzięło wielu najwybitniejszych architektów urbanistów, działaczów samorządowych i t. d.

Posiedzenie zagaił prezes rady grodzkiej, minister Stefan Starzyński, stwierdzając, iż zagadnienia Wielkiej Warszawy jako stolicy wielkiego państwa dotychczas nie znajdowały ani wśród społeczeństwa ani wśród czynników miarodajnych należytego oddźwięku.

Dwa zasadnicze referaty, bogato ilustrowane aktualnemi przeźroczami, wygłosili pp. architekt A. Dygat i architekt Cz. Przybylski.

P. Dygat na przykładzie Paryża pokazał, jak należy rozwiązywać nowoczesne zagadnienia architektoniczno-urbanistyczne, a prof. Przybylski poddał najsurowszej krytyce dotychczasowy chaos, bezplanowość i dyletantyzm w zabudowie i rozwoju stolicy.

Prof. Przybylski, potępiając ekspansję budowlaną na nieurządzonych, pozbawionych dróg, komunikacji, wody i t. p. urządzeń, peryferjach, wskazał na niewyzyskane możliwości budowlane w centrum miasta oraz na brak jakichkolwiek poczynań w kierunku unowocześnienia śródmieścia. Rzucane na ekran przeźrocza wzbudzały na sali salwy śmiechu.

Referent zakończył mocnym apelem, skierowanym pod adresem państwa i samorządu, powiązania przyszłej wystawy światowej z planową modernizacją śródmieścia, Wisły i Pragi. O projekcie architekta Nagórskiego, przewidującym rozlokowanie pawilonów wystawowych wzdłuż obu brzegów Wisły pomiędzy mostem Poniatowskiego a Kierbedzia prof. Przybylski wyraził się z najwyższem uznaniem.

W dyskusji zabierali głos architekci B. Rogaczewski oraz prof. T. Tołwiński i B. Pniewski. Ostatni zaś przemawiał prezydent miasta Kościałkowski, który z znawstwem krytykował politykę budowlaną miasta, wskazując na brak planu regulacyjnego. Wystawa światowa urządzona według znajdujących się w rozważaniu projektów arch. Nagórskiego, zdecyduje o przyszłości wielkiej, nowoczesnej Warszawy.

Wieczór trwał zgórą 3 godziny wśród wielkiego zainteresowania zebranych.

= Wystawa urbanistyczna „Warszawa przyszłości". Z inicjatywy Inst. Prop. Sztuki odbyło się zebranie organizacyjne wystawy p. n. „Warszawa przyszłości". Na zebraniu obecni byli przedstawiciele ministerstw: oświaty, spraw wojskowych, spraw wewnętrznych, komunikacji, opieki społecznej, Banku Gosp. Krajowego, instytucyj społecznych, reprezentanci organizacyj urbanistów, architektów, artystów plastyków. Zebranie zagaił wicemin. Wł. Korsak, podkreślając doniosłość wystawy dla przyszłego rozwoju Warszawy. Następnie inż. arch. St. Różański wygłosił referat o celach i zakresie wystawy, mającej w planach, modelach plastycznych i wykresach przedstawić historyczny rozwój Warszawy, jej stan obecny, konieczności i możliwości rozwojowe, projekty na przyszłość. Po dyskusji dokonano wyboru tymczasowego prezydjum w osobach pp.: W. Garbusiński, prezes, J. Strzelecki i A. Koczorowski, wiceprezesi, St. Różański i Sz. Rutkowski i komisji organizacyjno-programowej.

= Nagrody artystyczne m. stoł. Warszawy. Nagroda muzyczna miasta stołecznego Warszawy przyznana została prof. Felicjanowi Szopskiemu, naukowa — prof. Ludwikowi Krzywickiemu, malarska — Oldze Boznańskiej.

= Archiwum polskiej urbanistyki zostało założone przy Sekcji urbanistycznej Zakładu architektury polskiej i historji sztuki Politechniki warszawskiej. Są w niem zgromadzone plany miast polskich w oryginałach, względnie kopjach. Na podstawie tych materjałów sekcja zamierza wydać nową serję „Planów przeglądowych miast polskich" (serja 1 ukazała się w 1929 r.). Donosi o tem świeżo wydany przez wspomniany Zakład „Biuletyn historji sztuki i kultury". Mieści on też rozprawy oryginalne: Zachwatowicza o regulacji placu bankowego w Warszawie 1825 r., ks. Kruszyńskiego o Janie Penczu, twórcy malowideł kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, oraz Z. Hornunga o nieznanym architekcie polskim z XVII w., Wojciechu Lenartowiczu. Prace St. Dąbrowskiego, W. Husarskiego, oraz T. Dobrowolskiego przynoszą wiadomości o malowidłach lub dawnej architekturze polskiej. Zeszyt zamyka kronika.

= W Tow. Zachęty Sztuk pięknych wystawa pośmiertna prac Zdzisława Jasińskiego, obejmująca 65 obrazów olejnych, następnie Dwuroczna wystawa Związku Polskich Artystów Grafików, wystawa zbiorowa prac T. Cieślewskiego (ojca) i Bronisława Jamontta, rzeźby Józefa Jasińskiego, akwarele Marji Wąsowicz-Sopoćkowej, a wreszcie t. zw. wystawa ogólna, w której biorą udział: Br. Buch, K. Cykowski, St. Domaradzki, St. Filipkiewicz, St. Fijałkowska-Kędzierska, Wł. Iwanowski, W. Jasińska, A. Jasińska, Nowicka, A. Lech Kłopotowski, B. Krzewicki, J. Kotowski, Aurelja Krajewska, E. Lindeman, St. Manasterski, M. Nehring, J. Olszewski, W. Poetyn-Muszkatowa, Wł. Piątkowski, St. Popowski, R. Reintel, H. Smoleńska, A. Sperski, Al. Sarnowicz, Fr. Tatula, R. Wąsowicz, St. Zieliński, T. Ziomek.

= Portret Tadeusza Trzcińskiego złożony w darze Panu Prezydentowi R. P. B. minister b. dzielnicy pruskiej dr. Juljan Trzciński z Ostrowa nad Gopłem ofiarował Panu Prezydentowi Rzeczypospolitej piękny portret z XVIII w., przedstawiający Tadeusza Trzcińskiego (1746—1799 r.), ostatniego starostę kruszwickiego.

Obraz ten, umieszczony zgodnie z życzeniem ofiarodawcy w jednej z sal Zamku poznańskiego, przyczynił się wybitnie do upiększenia ubogich w pamiątki polskie murów zamku w Poznaniu, a zarazem świadczy o stałej ofiarności społeczeństwa wielkopolskiego, które postawiło sobie za cel urządzenie w Zamku, budowanym przez zaborców, przybytku kultury i sztuki polskiej.

= Muzeum Muzyczne w T. O. N. Dział polski zbiorów muzealnych Edwarda Wrockiego, umieszczony w Towarzystwie Opery Narodowej, Warszawa, Teatr Wielki, ul. Trębacka 10, powiększył się znacznie w ostatnich czasach. Przybyło kilkaset eksponatów, dotyczących Chopina, Moniuszki, Paderewskiego i wielu innych sławnych muzyków polskich. W sali koncertowej umieszczono wyłącznie polskie pamiątki muzyczne, nieraz unikaty lub egzemplarze bardzo cenne, dzisiaj już rzadko spotykane. Przyległe sale przeznaczone zostały na działy: etnograficzny, rumuński, niemiecki i rosyjski.

Dnie i godziny przeznaczone na zwiedzanie jednego

muzeum muzycznego Polski, zostaną podane do wiadomości publicznej. Obecnie można zwiedzać zbiory za poprzedniem porozumieniem się z sekretarjatem T. O. N., tel. 2-27-06.

= Odezwa w sprawie Muzeum T. Kościuszki w Solurze. Poselstwo Rp. w Bernie zamieściło w prasie polskiej, za pośrednictwem Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych następującą odezwę: 15 października 1817 r. umarł w Solurze, na ziemi szwajcarskiej Tadeusz Kościuszko.

Śmierć jego smutkiem przejęła nietylko Polskę całą, ale i zagranicę, a przedewszystkiem Szwajcarję; dowodem tego był wspaniały pogrzeb Naczelnika w Solurze.

Pamięć Kościuszki do dziś dnia jest żywą w Szwajcarji, kult jego imienia wszczepiony jest już dzieciom w szkołach, czcią otoczone są miejsca, związane z pobytem jego w Szwajcarji, a przedewszystkiem dom, w którym umarł w Solurze.

Kult ten ma znaleźć nowy, wymowny wyraz w tem mieście.

Z inicjatywy Poselstwa R. P. w Bernie i w porozumieniu z władzami kantonu Solury, powstać ma w domu, w którym mieszkał i umarł Kościuszko, Muzeum jego imienia.

Muzeum to stanowić ma ważną placówkę dla propagandy polskości zagranicą. Jak niegdyś Muzeum rapperswilskie, będzie ono powołane do zaznajamiania turystów z całego świata, zwiedzających tłumnie rok rocznie Szwajcarję, z przeszłością Polski.

Otwarcie Muzeum projektowane jest na początek kwietnia r. b.

Do zrealizowania tej inicjatywy potrzeba poparcia całego społeczeństwa. Aby Muzeum godne było imienia tego, który wsławił Polskę na obu półkulach, trzeba je odpowiednio urządzić i ozdobić. W tym celu należy zaopatrzyć je w przedmioty, odpowiadające znaczeniu Muzeum.

Dlatego też Komitet Budowy Muzeum T. Kościuszki zwraca się z gorącym apelem do wszystkich instytucyj, muzeów i bibljotek polskich i amerykańskich, do antykwarjuszy i właścicieli zbiorów prywatnych, wkońcu do wszystkich, którzy posiadają jakiekolwiek pamiątki po Kościuszce i przedmioty pozostające w związku z jego epoką, o łaskawe dary i depozyty (fotografje, druki, ryciny, obrazy, odlewy i rzeźby, medale, drobne objekty muzealne i t. p.) ewentualnie o datki pieniężne na ten cel, które nadsyłać należy pod adresem Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (Warszawa, Chmielna 17 m. 5) albo: Conseiller d'Etat Obrecht, Président du Gouvernement Soleurois, à Soleure (Suisse).

WILNO

= Rada wileńskich Zrzeszeń Artystycznych odbyła dnia 26 kwietnia zebranie sprawozdawcze, w którem wzięło udział 23 osób.

Zebranie zagaił prof. Ślendziński, poczem sekretarz prof. Szeligowski odczytał sprawozdanie z czynności RWZA: Rozpadły się one na cztery grupy: 1) ogólną, 2) odczytową, 3) czytelnię pism i studjum muzyczne, 4) Klub Smorgonia. Zrzeszenie pociągnęło za sobą konieczność przeróbki lokalu u Bazyljanów, co zostało dokonane przy wydajnej i bezinteresownej pomocy inż. Narębskiego oraz pp. Lorentza i Ślendzińskiego, którzy użyczali kredytu. Dziś koszty remontu prawie zupełnie zostały pokryte, mimo, że wydatki zimowego sezonu były duże, jednak frekwencja też niezgorzej się przedstawia.

Pierwszym czynem nazewnątrz, jako wyraz opinji sfer artystycznych, była znana sprawa gobelinów, o które stoczyła RWZA gorącą walkę, zakończoną zwycięstwem; nie dano gobelinów z Wilna wywieźć, a jako pamiątka pozostała pięknie wydana, zajmująca broszura prof. Morelowskiego, o tym cennym zabytku wileńskim. Zabiegano o utworzenie stałej komisji teatralnej przy Magistracie, ale narazie projekt (opracowany już statutowo), utknął gdzieś na Dominikańskiej. W dalszem staraniu o podniesienie kultury naszego miasta wystosowała RWZA dwa memorjały: 1) do warszawskiego Radja, w celu zwrócenia uwagi na niedostatecznie opracowane programy wogóle, a upośledzenie Wilna i poniekąd innych miast, słusznie za stolice poszczególnych części Rzeczypospolitej uważane, jak Kraków, Lwów, Poznań, Katowice. 2) Do Magistratu m. Wilna, żądając stałego popierania spraw sztuki i kultury w naszem mieście, co jest nader zaniedbane. Dwie szkoły artystyczne, Konserwatorjum i Rysunkowa p. Kwiatkowskiego, nie otrzymują żadnej pomocy miasta.

Sprawozdanie z czytelni przedstawia się cokolwiek smutnie: jakoś tak jest, że do ślicznie urządzonej, estetycznie umeblowanej, opatrzonej w ciekawe artystyczne wydawnictwa, jest dla przeważnej ilości kulturalnych ludzi za daleko, dotarcie aż tam zabiera czas, i bodaj że to jest jedyną przeszkodą w zwiększaniu się członków-czytelników, jest ich teraz 70 stałych, czyli że tyleż złotych przychodu, a same pisma kosztują 120 zł., należy więc podnieść, zachęcać i wysyłać ludzi do częstszego odwiedzania lokalu.

RWZA zorganizowała dwa cykle odczytów o Starem Wilnie. I tu pokazały się ciekawe rzeczy. Na pierwszy cykl (11 odczytów) uczęszczało 500 osób, na drugie (8 odczytów), zdarzyło się, że było po kilku zaledwie słuchaczy, a nawet nikogo... czem to wytłumaczyć? Trudno zgadnąć, gdyż tematy były zajmujące, a prelegenci wartościowi, może za mało było reklamy osobistej, tak skutecznej w Wilnie. Jakoś tak bywało, że na odczyt z przeźroczami o temacie żywym, z prelegentem popularnym, całe grono „środowe", śmietanka intelektu wileńskiego wcale się nie pokazała, na innym, młodego poety, nie zjawili się nawet jego koledzy... Nieładnie...

Cały ten cykl nadaje się bodaj do tego, by wydać z niego książkę o Wilnie, których, każdy przyzna, mamy o wiele za mało. Studjum muzyczne postawiło sobie za zadanie popularyzowanie wiedzy muzycznej i stworzenie placówki badań muzyki współczesnej, oraz poznania literatury muzyki orkiestralnej. Frekwencja, zwłaszcza młodzieży szkolnej, była tłumna. W jesieni postara się RWZA nietylko o ilustrację płytami gramofonowemi, ale o wirtuozów, wybranych z absolwentów Konserwatorjum, którym trudne warunki tamują drogę rozwoju. Grupa ta była w kontakcie z kilku kompozytorami pracującymi twórczo i może się pochwalić dodatniemi wynikami współpracy.

Wreszcie towarzyskiemi zdobyczami możemy się pochwalić w Klubie Smorgonia (referował p. Hulewicz), mającym już w całej Polsce swą zasłużoną reputację, dzięki licznie odwiedzającym gościom i radjo, które z sobotnich wieczorów daje audycje. Prawie co sobotę, przez całą zimę, zbierano się tam, a 18 razy grano anonimowych poetów, satyryków, dawało licznie zebranej elicie wileńskiej żywy, dowcipny, barwny, często doskonały stylowo ujęty obraz naszych stosunków. Zwracały zwłaszcza uwagę świetne naśladownictwa stylu literackiego Mickiewicza lub Puszkina; wiersz o Akademji, lub porcie w Drui obiegł całą Polskę, tematy niektórych wieczorów, jak. np. W cichym domku na Mostowej, Akademja na cześć Bonifacego Magnolii, W raju, Przegląd Poetów, Związek Zawodowy Laureatów, Porada poradzie i wiele innych pozostawiły wspomnienie wesołej zabawy, dowcipu, nie ubliżającego ani tym co pisali,

ani tym „którzy byli tematem kulturalnej satyry". Jeśli się zwłaszcza porówna do ordynarnych konceptów, jakiemi obrzucała pewna wileńska gazeta znane osobistości, tem wytworniej przedstawiała się satyra Smorgonji, w której brali udział jako wykonawcy artyści scen naszych, p. Kaupe, p. Wołłejko, z niezmordowanym, oklaskiwanym zawsze p. Wyrwiczem na czele.

Nie najmniejszą atrakcją sobotnich wieczorów był estetycznie urządzony lokal, pełen dowcipnych dekoracyj, któremi się zajęły panie: prof. Wróblewska (autorka doskonałych karykatur), prof. Rejcherowa i p. Scholle; rozwieszone rysunki i obrazki wileńskich malarzy dodawały wesołości, a zaciszny pokoik do bridża gromadził amatorów gry karcianej. Nie trzeba zapominać, że smaczny i b. tani bufet był stale oblężony, a atmosfera wytworzona przez zebranych nader sprzyjająca do wymiany myśli i przyjemnej zabawy. Karnawał zaznaczył się udaną maskaradą, w której kostjumy pań i panów, niedźwiedzi i niedźwiedzic, cyganów i cyganek, czyli członków Klubu, odznaczały się pomysłowością i barwnością.

Po wysłuchaniu sprawozdań, zebranie dokonało wyborów Zarządu, który przedstawia się w następującym składzie: jednogłośnie prezesem został nadal prof. Slendziński, reszta Zarządu: p. Hulewicz, p. Narębski, p. Szeligowski, p. Wyrwicz. Komisja rewizyjna pozostała w dawnym składzie, t. j. prof. Lorentz, mec. Węsławski, dyr. Rackiewicz. Po odczytaniu i uchwaleniu przez zebranych memorjałów i protestów zebranie zostało zakończone.

K O N K U R S Y

= Plakat propagandowy dla Polskiego Towarzystwa Eugenicznego. 1. Instytut Propagandy Sztuki ogłasza niniejszem konkurs na plakat artystyczny dla Polskiego Towarzystwa Eugenicznego. Treść: „Propagujcie poradnictwo przedślubne" lub „Radźcie się przed ślubem".

2. Wielkość plakatu wynosi 70×100 cm.

3. Termin nadsyłania projektów opatrzonych godłem upływa z dniem 1 sierpnia 1934 r. Projekty należy nadsyłać do Sekretarjatu I. P. S. w Warszawie, Królewska 13.

4. Na nagrody przeznaczona jest suma 1.000 złotych. Nagrody będą cztery. Wysokość poszczególnych nagród pozostawia się do uznania Sądowi Konkursowemu, z tem zastrzeżeniem, że całkowita suma nagród będzie wypłacona.

5. Treść rysunku powinna być podana popularnie, zrozumiale dla najszerszych warstw społeczeństwa i powinna zachęcać do zasięgania porad przedślubnych. Plakat powinien obrazować dodatnie strony oględzin i badań lekarskich przed ślubem, lub wykazywać grozę obarczeń dziedzicznych, lub wreszcie wyjaśniać odpowiedzialność rodziców wobec przyszłych pokoleń.

6. Ilość kolorów maksymalnie cztery.

7. Sąd Konkursowy stanowią:
Z Departamentu Służby Zdrowia Min. Op. Społ. — 1 osoba;
Z Towarzystwa Eugenicznego — 2 osoby;
Z Instytutu Propagandy Sztuki — 3 osoby.

8. Polskie Towarzystwo Eugeniczne ma prawo zakupu projektów nienagrodzonych po zł. 150 i 100 za projekt.

9. Projekty nagrodzone i zakupione stają się własnością Polskiego Towarzystwa Eugenicznego, które ma prawo reprodukować je dla celów propagandowych.

10. Za projekty nieodebrane w ciągu miesiąca po ogłoszeniu wyników konkursu I. P. S. nie odpowiada. Koszty przesyłki projektów nadesłanych z poza Warszawy ponoszą w obie strony autorzy.

11. Projekty nadesłane z prowincji będą odesłane za zaliczeniem na żądanie autorów.

12. Projekty nagrodzone i najlepsze z nadesłanych będą wystawione w Café IPS na przeciąg dwóch tygodni.

U W A G I

O uczczenie pamięci ś. p. Władysława Skoczylasa. — Otrzymaliśmy odezwę:

„Śmierć zabrała niespodziewanie z pośród szeregów artystów polskich Władysława Skoczylasa. Imię Jego nie jest jedynie imieniem artysty, artysty nieprzeciętnej miary, oznacza ono o wiele więcej, niż pozycję artystyczną, oznacza bowiem, że Skoczylas stworzył w Polsce grafikę. Przed nim byli większej lub mniejszej miary graficy, ale grafika polska nie istniała. Kiedy podczas stuletniego państwowego letargu Polski malarstwo, literatura i teatr pielęgnowały twórczość duchową narodu, miejsce grafiki zioło pustką. Tu i ówdzie ten i ów — mały czy wielki — był grafikiem, sobie tylko a muzom. Skoczylas, zarówno przykładem własnego dzieła, jak pracą pedagoga i trudem organizatora powołał do istnienia i postawił na miejscu należnem nie tylko we własnem społeczeństwie, ale i wśród narodów świata, grafikę polską. Władysław Skoczylas w odrodzonej państwowo Polsce był na odcinku sztuki budowniczym wyjątkowym. Ocenili to wszyscy. Państwo widziało w Jego pracy pożyteczny dla narodu wysiłek obywatela. Dzięki Skoczylasowi możemy książkę polską zilustrować polską ryciną, możemy dać poczcie polskiej polską markę, możemy być na arenie światowej obecni tam, gdzie są obecni graficy wszystkich państw. Dzięki Skoczylasowi polscy graficy mogli uzyskać laury w zawodach artystycznych na obu półkulach ze Skoczylasem na czele. Szereg wybitnych nazwisk grafików polskich — to nazwiska Jego uczniów. Dzisiaj, kiedy twardy los odebrał Go nam trwającego na posterunku, nie możemy pozwolić, aby to, co On zbudował, uległo zaniedbaniu.

Przyjaciele, koledzy, uczniowie, artyści, przedstawiciele kulturalnych zrzeszeń powodowani pragnieniem najwłaściwszego uczczenia pamięci artysty-budowniczego, zawiązali Komitet, mający za zadanie utrwalenie prac, zapoczątkowanych przez Zmarłego.

Komitet uczczenia ś. p. Władysława Skoczylasa zamierzył podjąć prace, związane z przygotowaniem monografji artysty, a następnie stworzeniem funduszu imienia Skoczylasa dla dania trwałej podstawy dalszemu rozwojowi, w pierwszym rzędzie, szczególnie przez Zmarłego umiłowanego drzeworytu, jak również grafiki wogóle. Komitet zwraca się wobec tego do najszerszych warstw społeczeństwa z niniejszą odezwą dla uzyskania materjalnego poparcia swoich zamierzeń. Komitet nie obawia się zawodu ze strony społeczeństwa, które swoją ofiarnością pozwoli na zebranie funduszu, potrzebnego dla ustanowienia kilku stypendjów imienia Władysława Skoczylasa dla młodych drzeworytników i grafików wogóle. Kwota stu kilkudziesięciu tysięcy, łatwa do osiągnięcia przy zbiorowym wysiłku, będzie zabezpieczeniem nietylko

przed borykaniem z materjalnym niedostatkiem, ale pozwoli na gruntowny rozwój ich talentów, jakże nieodzownych w tylu dziedzinach zarówno państwowego, jak i społecznego życia. W ten sposób najmilszy sercu Zmarłego zwróci państwo i społeczeństwo dług wdzięczności za hojny dar trudu artysty-obywatela, który w sztuce swojej wywodząc się z instynktu artystycznego polskiego ludu, uczynił zeń chlubę polskiego narodu.

Komitet Organizacyjny Uczczenia ś. p. Wł. Skoczylasa: Edmund Bartłomiejczyk, Stefan Benzef, Michał Boruciński, Tadeusz Breyer, Tadeusz Cieślewski syn, Józef Czajkowski, Stanisław Czajkowski, Zygmunt Grabowski, Władysław Jarocki, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Kamiński, Czesław Knothe, Mieczysław Kotarbiński, Felicjan Kowarski, Henryk Kuna, Jerzy Kuncewicz, Andrzej Nowak, St. Ostrowski, Leonard Pękalski, Bohdan Pniewski, Tadeusz Pruszkowski, Szczęsny Rutkowski, Karol Tichy, dr. Mieczysław Treter, Jerzy Warchałowski, Stanisław Woźnicki, gen. Kordjan Zamorski.

W związku z powyższą odezwą Komitet podaje, że konto P. K. O. dla składania ofiar nosi Nr. 22.388. Sekretarz Komitetu Wykonawczego, T. Cieślewski syn, urzęduje w środy i piątki od 1 do 2-giej w Instytucie Propagandy Sztuki, tel. 240-10.

MUZEUM MIEJSKIE IM. BARTOSZEWICZA W ŁODZI. — Od p. Przecława Smolika, b. ławnika Magistratu w Łodzi, otrzymaliśmy następujące wyjaśnienie, które chętnie zamieszczamy:

W kronice Nru 3-go Rocznika X miesięcznika „Sztuki Piękne", w korespondencji z Łodzi (str. 115) ukazała się notatka: „Sfałszowany obraz Wierusz-Kowalskiego", treści następującej:

„W swoim czasie głośną była sprawa obrazu Wierusz-Kowalskiego, jaki dla muzeum miejskiego im. Bartoszewicza nabył ówczesny ławnik magistratu socjalistycznego w Łodzi Prz. Smolik. W sprawie tej urzędowo wyjaśniono, iż obraz jest autentyczny oraz że wskutek tego cena zapłacona zań jest całkiem godziwa.

Obecnie komisarz rządowy m. Łodzi inż. Wojewódzki oficjalnie wyjaśnił, że obraz okazał się falsyfikatem i wskutek tego został usunięty z muzeum jeszcze w listopadzie r. z."

Jako bezpośrednio sprawą tą zainteresowany pozwalam sobie prosić Szanowną Redakcję w imię bezstronności o umieszczenie w najbliższym numerze Szan. Pisma następującego wyjaśnienia.

Nie przesądzając samego zagadnienia autentyczności zakupionego przezemnie w r. 1932 za 200 (dwieście) zł. dla Muzeum Miejsk. Historji i Sztuki w Łodzi malowidła, jako pracy ś. p. Alfreda Wierusz-Kowalskiego, stwierdzić muszę następujące, sprawie tej towarzyszące fakty.

Pierwszy jako znawca wystąpił w tej sprawie publicznie w miejscowym dzienniku z twierdzeniem, że zakupiony do muzeum obrazek jest falsyfikatem, miejscowy antykwarz i handlarz obrazami, właściciel „salonu sztuki", p. Salomon Wattenberg, znany mi stąd, że w swoim czasie zgłaszał się do mnie jako do decernenta Wydziału Oświaty i Kult. Zarządu m. Łodzi kilkakrotnie z ofertami sprzedaży dla zbiorów miejskich obrazów, z których to ofert nie skorzystałem.

Wystąpienie p. Salomona Wattenberga dało asumpt do codziennych na mnie napaści, praktykowanych odtąd przez jedno z codziennych pism łódzkich aż do ostatnich prawie czasów w sposób zupełnie bezprzykładny pod pretekstem „rzeczowej krytyki" mojej działalności publicznej jako członka Zarządu m. Łodzi.

W pewnym momencie najgorętszej akcji przeciwko mnie owego pisma, interesującego się wówczas tak intensywnie poziomem utworzonej wyłącznie i jedynie moim wysiłkiem osobistym instytucji, pojawił się w Muzeum Miejskiem w Łodzi przed dotyczącym obrazkiem znany mi do owej chwili tylko z pamiętnika Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, wydanego w r. 1905 przez E. Świejkowskiego, p. Karol Wierusz-Kowalski, bratanek ś. p. Alfreda Wierusz-Kowalskiego, i sam malarz. Przypadek zrządził, że właśnie w owej chwili byłem w muzeum obecny i wobec mnie i jeszcze 2 obecnych w muzeum osób p. Karol Wierusz-Kowalski, po dokładnem rozpatrzeniu wyjętego z ram na moją prośbę obrazka, oświadczył, że zdaniem jego jest to wierna kopja, lecz w pomniejszeniu, znanego mu, lecz większego obrazu Alfreda Wierusz-Kowalskiego. Podkreślał przytem niezwykłą wierność niektórych szczegółów w centralnej scenie malowidła.

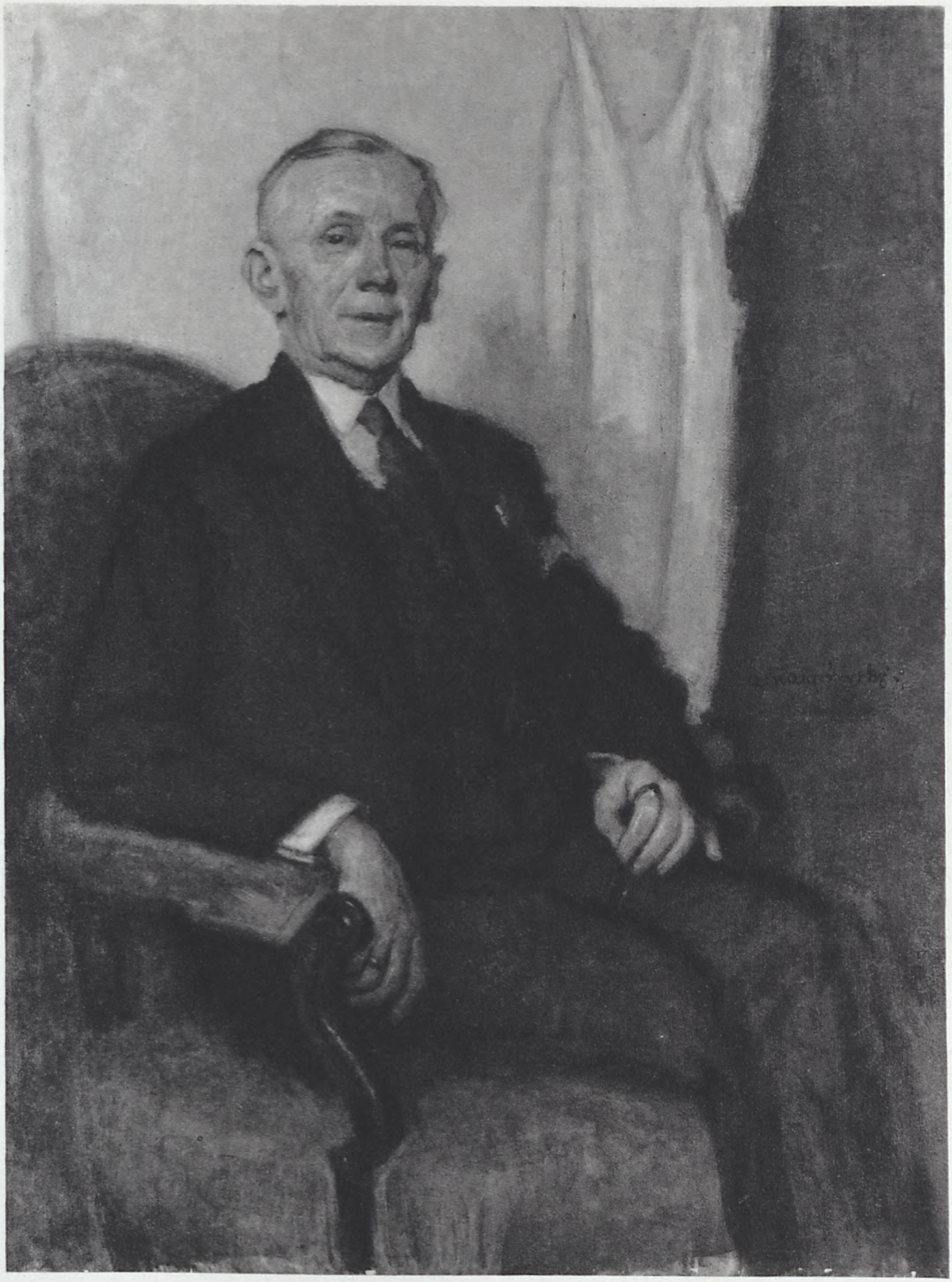
O tem, czy jednak dane malowidło, uznane przez p. Salomona Wattenberga za falsyfikat a przez niego, t. j. p. Karola Wierusz-Kowalskiego za kopję, mogło lub nie mogło wyjść z ręki tegoż Alfreda Wierusz Kowalskiego, jako studjum przygotowawcze do większej i lepiej opracowanej kompozycji, lub jako warjant takiejże i znanej p. Karolowi Wierusz-Kowalskiemu kompozycji (wiadomo wszakże, że tak jak Juljusz Kossak na schyłku swej artystycznej pracy jak Brandt, tak i Alfred Wierusz-Kowalski powtarzali nierzadko z pewnemi nieraz tylko drobnemi zmianami te same motywy „rodzajowe", jak polowania, sceny z życia ludu, a zwłaszcza krajobrazy w swych licznych obrazach), o tem z p. Karolem Wierusz-Kowalskim wcale nie rozprawialiśmy i zdania swego co do tych możliwości wcale on, przynajmniej przedemną, nie wypowiedział.

Ponieważ jednak wiadomo mi, że w sprawie dotyczącej poza osobami wymienionemi i jeszcze redakcją jednego z dzienników łódzkich nie wypowiadały się dotąd żadne kompetentne i miarodajne czynniki, wolno mi więc wnosić, że opinja wymienionych osób wpłynęła na decyzję obecnego Zarządu m. Łodzi, o czem właśnie donosi zacytowana notatka w Kronice miesięcznika „Sztuki Piękne".

Łączę wyrazy szacunku — *Przecław Smolik.*

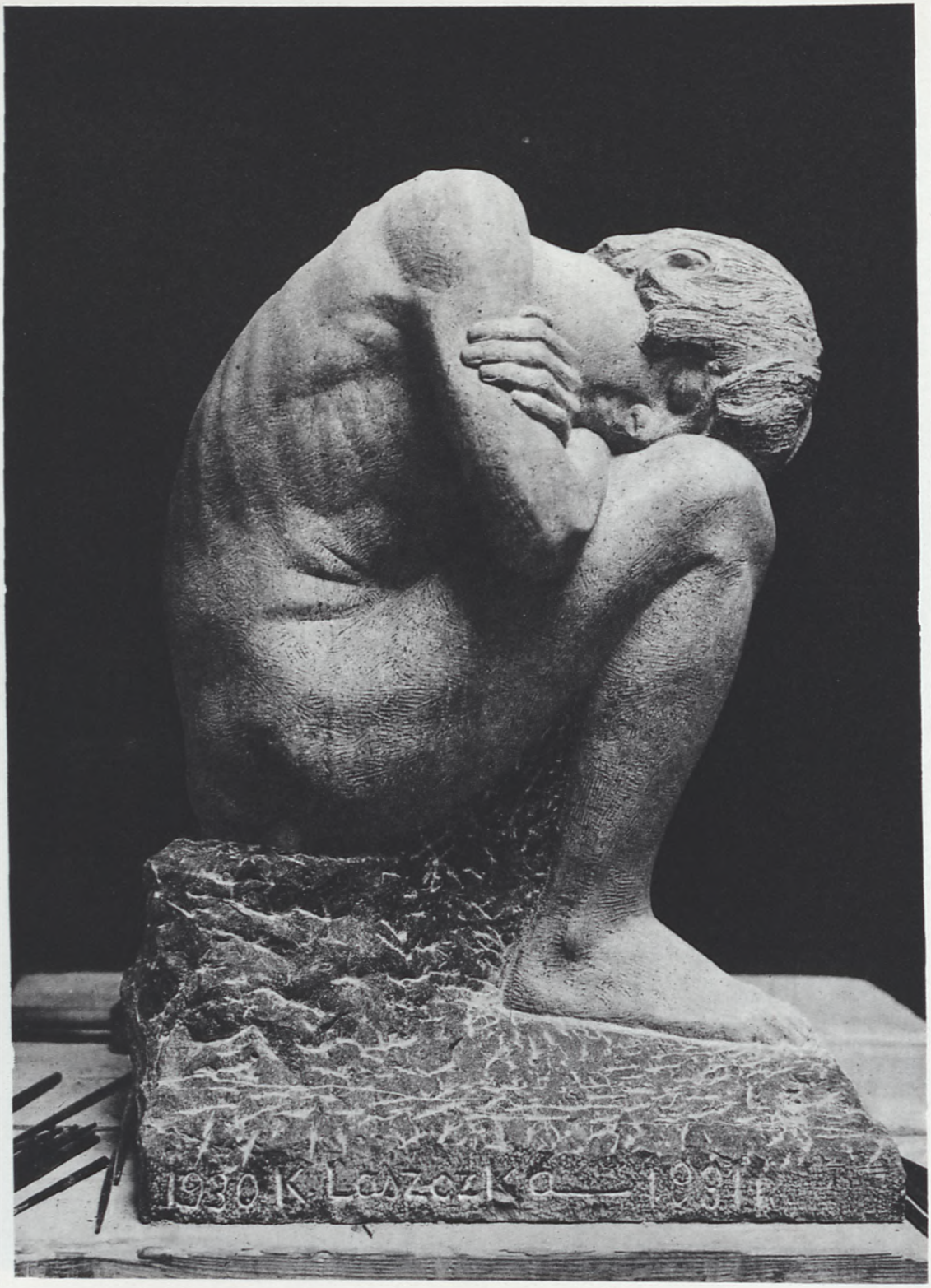
Łódź, 8 maja 1934 r. ul. Srebrzyńska 75, m. 16.

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.



ALFONS KARPIŃSKI — PORTRET L. SOLSKIEGO (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)



KONSTANTY LASZCZKA

OPUSZCZONY (granit)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

FRYDERYK PAUTSCH

OSACZONY ODYNIEC (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

WACŁAW BOROWSKI

PO POLOWANIU (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

SALON 1934 KRAKÓW

Zgodnie z uchwałą Zjazdu Artystów Plastyków odbytego w r. 1932 w Krakowie w związku z uroczystością 25-lecia śmierci Stanisława Wyspiańskiego, powołaną została do życia instytucja ogólnopolskich wystaw, których celem ma być ożywienie ruchu artystycznego w Polsce. Pierwszem miastem, któremu w udziale przypadła zaszczytna rola zorganizowania tego rodzaju wystawy pod nazwą Salon 1934, jest Kraków, a z datą tą schodzi się rocznica 80-lecia istnienia Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Skolei podobne wystawy urządzane być mają w innych miastach Rzeczypospolitej, jako wyraz woli artystów, państwa i społeczeństwa celem zamanifestowania wartości współczesnej sztuki polskiej oraz jej roli w ogólnym dorobku kulturalnym narodu. Liczne nagrody ufundowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Gminę miasta Krakowa, instytucje oraz osoby prywatne w łącznej kwocie 10000 zł. świadczą o żywym oddźwięku, z jakim powszechnie spotkała się idea Salonu. Znaczenie takich wystaw, przy życzliwym stosunku Rządu i społeczeństwa do zbiorowej inicjatywy artystów, mogłoby być bardzo doniosłe.

Salon 1934 — trzeba to odrazu na wstępie stwierdzić — nie spełnił niestety tych nadzieji, jakie mogliśmy słusznie żywić, mając w świadomości bogaty i różnorodny obraz współczesnej sztuki polskiej. Można było spodziewać się czegoś w rodzaju powszechnego turnieju artystycznego, występu wybitnych przedstawicieli wszystkich dzielnic Polski i najwyższego wysiłku, na jaki stać każdego z nich. Katalog wymienia wprawdzie około 100 nazwisk, brak wśród nich jednakże wielu, bez których obraz współczesnej twórczości artystycznej w Polsce nie może być zupełny. W modzie jest dziś statystyka, więc zacznijmy od niej. Spojrzawszy na zbiór ze stanowiska liczebnego w nim udziału poszczególnych środowisk, skupiających się dokoła wyższych uczelni artystycznych, udział owych środowisk przedstawi się następująco. Z Krakowa uczestniczy w wystawie 70 artystów, z Warszawy 18, z Poznania, Lwowa i Wilna po dwóch.

Że Kraków, jako siedziba najstarszej w Polsce uczelni, Akademji Sztuk Pięknych wystąpi, najliczniej, nie było niespodzianką. Lecz doprawdy, czyż mamy aż tylu artystów w Krakowie, artystów w istotnem tego słowa znaczeniu? Tu tkwi jakieś nieporozumienie. Corocznie wydaje Akademja Sztuk Pięknych młodych adeptów sztuki, opuszczających mury Akademji z ambicjami artystycznemi. Powołanych wielu, lecz mało wybranych. Powiększają się kadry proletarjatu artystycznego, którego dzieła nie są nikomu potrzebne. Dokonuje się pauperyzacja życia artystycznego w Polsce, majoryzacja małowartościowości. Te nienormalne stosunki są już naprawdę niepokojące. Organizacja artystycznego życia w Polsce wymaga stanowczo uzdrowienia.

Drugie pod względem swego znaczenia, środowisko warszawskie, ma na wystawie nielicznych przedstawicieli. Życie artystyczne stolicy bujne i ciekawe, zostało ukazane fragmentarycznie. Tak samo Wilno, Lwów i Poznań.

Ale jeśli już pozostać przy obecnym Salonie i nie wybiegać myślą poza jego ramy — jakież wrażenie pozostawia on? Uczucie zawodu, uczucie rozczarowania!

Choć nie brak tu i ówdzie dzieł interesujących, prób stawiania sobie poważnych problemów artystycznych, rzadko spotyka się dzieła doprowadzone w swem wykonaniu do ostatecznego, pełnego wyrazu artystycznego, gdzie każdy wycinek płótna byłby bez reszty określony artystycznie, bez niedomówień, bez niedociągnięć. Odnosi się wrażenie, że większość artystów nie włożyła w swą pracę najwyższego wysiłku i do wystawy nie przygotowała się. Czemżeż bowiem wytłumaczyć, że tak bardzo dla rozwoju sztuki polskiej zasłużony artysta i pedagog, Tadeusz Pruszkowski, profesor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie, nadesłał prace ani w części nie dające wyobrażenia o jego wielkim talencie, albo Władysław Lam z Poznania, którego krajobraz, niewątpliwie interesujący, nie wykracza poza poprawność.

Czyżby fałszywie pojęte względy kurtuazyjne podyktowały niektórym artystom pewną wstrzemięźliwość? Jeśli tego rodzaju względy osobiste odegrały tu jakąś rolę, byłoby to dowodem niedoceniania społecznej roli tego rodzaju wystaw. Kraków nie często ma sposobność oglądania dzieł artystów pozamiejscowych i właśnie przy urządzaniu Salonu ogólnopolskiego należało postarać się o liczniejszy udział tych artystów. Brak jest przedstawicieli pewnych artystycznych grup warszawskich jak „Bractwo ś. Łukasza", „Loża Wolnomalarska" i innych, skupiających wybitne nieraz indywidualności. Mówi się, że „Bractwo ś. Łukasza" nie wystąpiło, ponieważ miało dotąd w Krakowie złe krytyki. Znowuż nieporozumienie i swoiste pojmowanie swego powołania.

A urządzenie samej wystawy, ocena i wybór dzieł? Jury i Komitet urządzający wystawę nie uchronił się przed jednostronnością i stronniczością. Prawda, Pałac Sztuki mógł pomieścić jedynie ograniczoną ilość dzieł, ale selekcja odbyła się zbyt może pobłażliwie dla zalewu przeciętności młodszej generacji malarzy a niedoceniająca wysiłku starszego pokolenia, — bez względu na poziom artystyczny prac. Pominięto prace malarzy dobrze sztuce polskiej zasłużonych.

Wreszcie sprawa nagród, znana dobrze z prasy codziennej. Jakikolwiek byłby skład Komitetu rozdzielającego nagrody, miałby on zadanie niezmiernie trudne. Wobec nielicznej ilości dzieł wyróżniających się suggestywną mocą oddziaływania i przeważającej ilości dzieł przeciętnej wartości, każde wyróżnienie mogło być odczute przez pominiętych jako krzywda. W tych warunkach zrozumiała jest secesja pewnej grupy niezadowolonych z podziału nagród, którzy utworzyli w Domu Plastyków odrębny Salon 1934. To nawet nie bunt młodych przeciwko starym, to manifestacja zawiedzionych ambicyj. Jest zrozumiałe, że w chwili najcięższych warunków, z jakimi walczy malarz, nagroda pieniężna jest zarazem wsparciem materjalnem, chociażby jednorazowem, jest rzeczą pierwszorzędnej wagi. Ale to nie wszystko. Datek w postaci nagrody jest zarazem wyrazem uznania, jest wykładnikiem opinji o danym artyście. Właśnie o te opinje malarskie głównie chodzi, ze względu na ich duże społeczne znaczenie, zwłaszcza jeżeli to jest odznaczenie publiczne. Inny jeszcze moment nie pozwala uważać rozłamu krakowskiego za sprawę jedynie lokalną i traktować go w oderwaniu od prądów nurtujących w malarstwie polskiem. Jest to wyraz walki toczącej się już od szeregu lat. Towarzyszy ona różnym wystawom, zjazdom i niedawno odbiła się głośnem echem na łamach prasy w polemice ideowej

pomiędzy dwiema grupami w malarstwie polskiem w związku z wystawą „Kapistów". Grupa ta wywodząca się ze szkoły paryskiej prof. Pankiewicza, czerpiąc podniety z dojrzałej kultury plastycznej we Francji, dąży do jedności kompozycyjnej czysto malarskiej a źródłem twórczości to bylejaka podnieta. Interesuje ich jedynie działanie plamy barwnej, czysty dźwięk koloru o tonie spotęgowanym, konstruowanie obrazu za pomocą formy zbudowanej kolorem. Artysta szuka wizji kolorowej, która staje się jedynie obrazem świetlnej materji a nie odtworzeniem konkretnej rzeczywistości. Wybitniejszymi przedstawicielami tego kierunku na obecnej wystawie jest Józef Czapski z Warszawy i Adam Gerżabek z Krakowa. Ideologja drugiej grupy została wyrażona przez T. Pruszkowskiego w odczycie wygłoszonym w Warszawie na wiosnę b. r. a jej namiętnym szermierzem jest krytyk *Ilustr. Kurjera Codz.* Marjan Dienstl-Dąbrowa.[1])

Prof. Pruszkowski zaatakował wówczas wymienioną grupę, jej zapożyczanie się u Francuzów i nawoływał do powrotu do tematowości i do własnej narodowej sztuki. Dienstl-Dąbrowa odmawia sztuce „Kapistów" miana sztuki polskiej i uważa ją za rewję obcych kierunków i cudzych myśli w Polsce a artystów hołdujących tym kierunkom za kolonję cudzoziemców Polaków w Polsce. Kapiści naodwrót uważają szkołę T. Pruszkowskiego za nie dość strawione resztki przedwczorajszych mód tejże samej Francji. Oglądając prace artystów wyszłych ze szkoły T. Pruszkowskiego, spostrzegamy pewną ciągłość rozwoju, nierzadko spotykaną w dziejach naszej sztuki. Linja rozwojowa biegnie tu od portretów Krzyżanowskiego, poprzez prace Pruszkowskiego ku dziełom Eugenjusza Arcta, Gizeli Hufnaglówny i braci Seidenbeutlów reprezentujących na wystawie młodszą generację warszawską. Ogólną cechą ich stylu to powrót do tonacji barwnej opartej na jednym zasadniczym tonie, w przeciwieństwie do analitycznej metody wszystkich kierunków postimpresjonistycznych, wywodzących się z Francji. Takie stanowisko prowadzi do zubożenia palety, do stłumienia barwności obrazu, co nie byłoby jeszcze samo przez się jakąś cechą ujemną, gdyby ograniczenie to było w służbie nowych wartości duchowych, wybiegających poza założenia czysto malarskie, jednakże takich nowych celów artyści ci sobie nie stawiają.

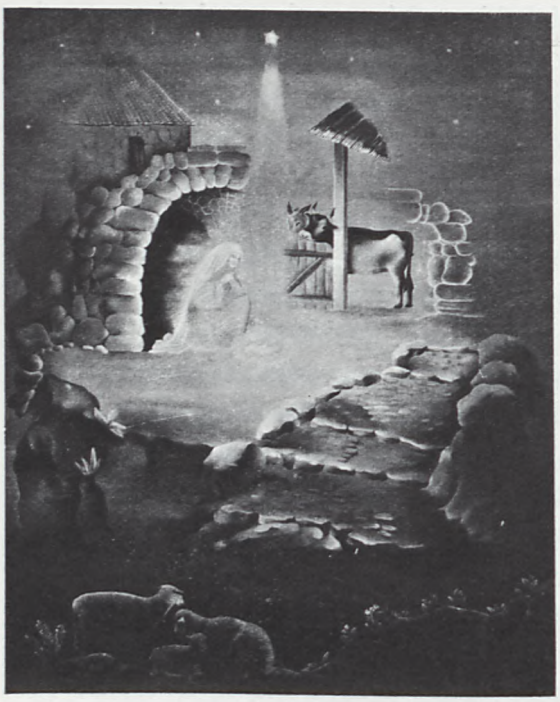
Ideologji T. Pruszkowskiego pokrewne są założenia Tow. „Sztuka", w którem skupiają się między innymi profesorowie Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. Są to nazwiska znane i uznane, a jedynie z młodszych wymienię tu zjawiska artystyczne bardziej interesujące jak P. Dadlez, J. Fedkowicz i J. Szancer. W walce dwu obozów artystycznych prawda leży w pośrodku. Jesteśmy narodem młodym a więc z natury rzeczy odbiorczym. Postulatem narodowej polityki artystycznej winno być stworzenie, w oparciu o zdobycze obce, sztuki o własnym wyrazie odpowiadającym naszej uczuciowości i naszej umysłowości. Nie chodzi mi w tej chwili o „wpływanie" na grupę „Kapistów". Gdybym takie miał zamiary, stanąłbym w jaskrawej z sobą samym sprzeczności. Obstalunkową sztuką ojczyźnianą nic nie wskóramy. Kapiści już tacy będą i na to niema rady. Niech malują jak umieją. Muszą wypowiedzieć to co w ich psychice jest założone, musi z nich bić to źródło, które w nich jest, a nie to, którego

[1]) Z „IPSU". Malarstwo Satelitów, I. K. C. 20 kwietnia 1934.

w nich niema. Nic bardziej tępego w krytyce, niż to poprawianie źródeł. Krytyk nie jest poganiaczem malarzy i nie jego rzeczą jest malarzy urabiać. Zresztą nie wierzę w prawdziwego malarza, któryby dał się urobić. Widzi po swojemu — to dobrze. Niech maluje jak umie. Ale wolno stawiać postulaty, które wprawdzie nie spełnią się dziś, lecz mogą spełnić się jutro. Hasło sztuka dla społeczeństwa, sztuka dla zbiorowości rozbrzmiewa dziś coraz głośniej u obu naszych sąsiadów i w Niemczech i w Rosji. I w tem można się zgodzić z T. Pruszkowskim. Grupa pragnąca uchodzić za elitę malarską głosi dziś hasła egotystycznego hedonizmu. O jej nastawieniu społecznem dowiadujemy się z wyznań opublikowanych w 10 numerze miesięcznika *Świat*, gdzie czytamy: „Społeczeństwo to są żarty, to zupełnie niepoważna rzecz". Stąd zrozumiała i słuszna jest reakcja, wypływająca z troski o przywrócenie sztuce polskiej tego znaczenia jakie miała w niedawnej jeszcze przeszłości.

Te refleksje nasuwają się przy zwiedzaniu obecnego Salonu. Budzi się tęsknota za wielką sztuką polską, sztuką, któraby porywała i wzruszała. Odrodzenie przyjdzie i przyjść musi jedynie od wewnątrz. Z chwilą pogłębienia się osobistej kultury duchowej artystów i kultury zbiorowości, z chwilą wzbogacenia się życia uczuciowego znajdą się i środki artystyczne, które życiu temu dadzą własny, oryginalny wyraz. Zawód jaki nam sprawił tegoroczny Salon ogólno polski wynagradza zbiór grafiki. To chluba i duma nasza. S. Chrostowski i J. Kluska wznoszą się w swych drzeworytach do tej wyżyny wyrazu artystycznego, jaka jest udziałem artystów wybitnych.

WŁADYSŁAW TERLECKI



BARBARA CONSTANT NARODZINY CHRYSTUSA (ol.)

HERMINE DAVID NARODZINY CHRYSTUSA (ol.)

KSAWERY DUNIKOWSKI — PORTRET WŁASNY (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

TYMON NIESIOŁOWSKI

AKT KOBIECY (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

171

ALEKSANDER RAFAŁOWSKI

TARG (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

MARCIN SAMLICKI — GRA W SZACHY (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

STANISŁAW CZAJKOWSKI — WIEŚ GÓRALSKA W ZIMIE (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

WŁADYSŁAW JAROCKI — NARCIARKA (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

MENASZE SEIDENBEUTEL

PEJZAŻ WARSZAWSKI (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

ZDZISŁAW PRZEBINDOWSKI — KOMPOZYCJA (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

ZBIGNIEW JAROSZ

TATRY W MARCU (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

O NOWOŻYTNĄ SZTUKĘ KOŚCIELNĄ.

Pojęcia — sztuka religijna i sztuka kościelna nie są bynajmniej równoznaczne: sztuka religijna jest pojęciem szerszem a zarazem mniej skonkretyzowanem. Sztuka kościelna jest to sztuka uzgodniona z dogmatyczną konstrukcją Kościoła i z rygorem życia religijnego. Sztuka kościelna jest plastyczną interpretacją wierzeń i nauki Kościoła. Sztuka religijna jest impresją, nieopartą o strukturę dogmatyczną. Oczywiście, że jeżeli chodzi o zagadnienie formy, to sztuka tworzy jedność niepodzielną, nieznoszącą selekcyj. Satanista, rzeźbiący symbolicznego kozła i twórca wizerunku Madonny — operują tą samą formą, formą swej epoki.

Zagadnienie sztuki kościelnej jest permanentnie aktualne.

Jest to sztuka wieczyście żywa, trwa od czasów katakumbowych po dzień obecny. Sztuka ta miała okresy świetności, upadku i męczeństwa.

Byt sztuki kościelnej jest najmniej zależny od wstrząsów i katastrof gospodarczo-ekonomicznych.

Sztuka ta narodziła się w katakumbach, a początek dał jej proletarjat rzymski. W latach powojennych na przedmieściach Paryża powstał szereg, z drzewa skleconych, prowizorycznych kościołów i kaplic, uboższych jeszcze od podziemnych schronów pierwszych chrześcjan. Niemniej jednakże te kościoły-szopy musiały mieć ołtarze, sprzęty i szaty liturgiczne.

Skala materjalnego bogactwa sztuki kościelnej jest olbrzymia: gliniany kielich katakumbowy i błyszczący złotem najwyższego gatunku — kielich epoki barokowej wytyczają rozpiętość granic materjalnej różnorodności sztuki kościelnej. Ale glina jest tak samo tworzywem jak złoto.

Świat pauperyzuje się i proletaryzuje. Czasy materjalnego bogactwa sztuki kościelnej należą już do historji. Jest to jednakże ze stanowiska istoty sztuki kościelnej zagadnienie najzupełniej obojętne.

Faktem jest, że sztuka ta istnieć musi — bez względu na warunki, iż jest równie wieczysta — jak Wiara.

Czasy, które przeżywamy, określano wielokrotnie jako okres upadku sztuki kościelnej. Przez wieki całe sztuka była związana wyłącznie z kultem, z Kościołem. Nie jest to zjawisko specyficznie chrześcijańskie, ale ogólno-ludzkie. Na gruncie wszelkich kultur sztuka była przedewszystkiem emanacją kultu.

Sztuka egipska, asyryjska, babilońska, perska, chińska, induska, grecka, rzymska była w pełni sztuką sakralną. Ale ujmijmy ten problem szerzej: Sztuka jest odzwierciadlaniem życia, jego najistotniejszych wartości.

W wiekach, w których kult i wiara dominowały ponad wszystkiem, sztuka utrzymywała swój charakter sakralny.

Laicyzacja życia, rozbijając jednolity charakter duchowego oblicza epok, musiała rozbić także jednolitość sztuki. W ten sposób, obok sztuki sakralnej, narodziła się t. zw. sztuka świecka.

Od chwili poprzedzającej bezpośrednio wybuch rewolucji francuskiej aż po czasy obecne, laicyzacja życia jest przejawem powszechnym i potęgującym się. Proces ten musiał oczywiście wywrzeć wpływ na sztukę kościelną i wywołać jej załamanie się.

Nie jest to jednakże jedyna przyczyna upadku sztuki kościelnej. Przyczyna druga, niemniej od poprzedniej ważna, tkwi w charakterze, w kierunku współczesnych zainteresowań artystycznych.

Załamanie się sztuki kościelnej jest przedewszystkiem rezultatem zaniechania i zaniku malarstwa kompozycyjnego. Sztuka kościelna wymaga całkowicie innej atmosfery, innego przygotowania, innej wiedzy technicznej, warunków krańcowo różnych od tych, które dominują w sztuce współczesnej.

AUTORA ANONIMOWEGO
FIGURKA ŚW. KAZIMIERZA

CH. JACOB ŚTA CECYLJA

W epoce „śledzia i rzepy" sztuka kościelna musiała się załamać.

Ale kult stwarza wieczyste, nigdy nie wysychające źródło zapotrzebowania. I tutaj właśnie nastąpił najgroźniejszy zwrot w dziejach sztuki kościelnej XIX i XX wieku: Miejsce wycofujących się artystów zajął fabrykant: Kościoły uległy inwazji wyrobów mechanicznych.

Fabrykant wyruszył na podbój świątyń z całym aparatem współczesnej reklamy, żonglując przedewszystkiem argumentem taniości jego wyrobów. I tutaj dochodzimy do najistotniejszych przyczyn upadku sztuki sakralnej. Ofensywa fabrykantów dokonywała się przy aprobacie mas i czynników decydujących. Ta aprobata otworzyła wrota kościołów — tandecie.

Fabrykant nie ograniczył się do świątyń, jego apetyty rosły w miarę sukcesów, zagarniał w swe wyłączne władanie cały tak zwany przemysł dewocyjny, podcinając w ten sposób byt sztuki ludowo-religijnej.

Odwrót od zagadnień kompozycyjnych, na szczęście, nie miał charakteru powszechnego. W różnych środowiskach, tradycje malarstwa kompozycyjnego nietylko żyły, ale wzbogacały się nowemi zdobyczami, przejętemi z ogólnego dorobku sztuki współczesnej.

Studja i eksperymenty w dziedzinie technicznej, renesans współczesny malarstwa dekoracyjnego i witrażowego, pomnażały potencjonalną zdolność sztuki do sprostania wymogom i zapotrzebowaniom kościołów.

Gros jednakże tego zapotrzebowania zagarniał fabrykant. Oazy artystyczne, przygotowane w pełni do podjęcia twórczego trudu, odgraniczał od świątyń Pańskich brak zrozumienia i poczucia artystycznego u czynników decydujących. Rozpoczęła się tragedja sztuki kościelnej.

Tragedja ta szczególnie wyraziście zarysowała się na gruncie polskim.

Nie wchodząc w przyczyny tego zjawiska, ograniczamy się na razie do stwierdzenia fak-

tycznego stanu rzeczy: Sztuka polska była wyjątkowo przygotowana do zadań sztuki kościelnej. Przygotowania tego nie wykorzystano.

Przytaczamy jeden ale aż nadto wymowny przykład: Największy malarz kościelny czasów współczesnych, Józef Mehoffer musiał szukać ujścia dla swej twórczości zagranicą. Ilość dzieł tego artysty w kościołach polskich jest wręcz boleśnie niska w stosunku do jego możliwości twórczych i w stosunku do opracowanych już planów i projektów.

Wieki minione ofiarowały Bogu najwyższe wartości. Stąd stare kościoły są świetnymi przybytkami sztuki. Dzisiaj w tej dziedzinie panuje kierunek wręcz przeciwny: Obok sztuki istotnej, istnieje namiastek sztuki, służący do pokrywania zapotrzebowań kościołów.

To też kościoły nowe świecą najbardziej tragiczną pustką: Pustką ubóstwa duchowego, twórczego. Poraz pierwszy w dziejach sztuki sakralnej, domy Boże stanęły poza nawiasem życia artystycznego.

Ze stanowiska powagi kultu i propagandy religijnej są to przejawy wręcz groźne.

Sztuka nie rodzi się w hermetycznie zamkniętych pracowniach. Powstaje w zetknięciu z życiem, z jego podnietami. Przyczyny, o których mówiliśmy już, rozdwoiły życie i zróżniczkowały sztukę. To też odrodzenie sztuki kościelnej jest uzależnione od koordynacji sił i czynników różnorodnych.

Musimy przedewszystkiem nawiązać stargane nici tradycji i cofnąć się poza wiek XIX, a nawet XVIII. Musimy odbudować zrujnowaną całkowicie organizację sztuki kościelnej. Organizacja ta jest sumą uprawnień i obowiązków tworzących i zamawiających. Organizacja ta jest dalej koordynacją pracy, kolektywem o racjonalnie przeprowadzonym podziale wysiłku.

I.E MÖLT NARODZINY CHRYSTUSA (ol.)

HENRYK KUCHARSKI NIEPOKALANIE POCZĘTA (ol.)

Sztuka kościelna, uplastyczniająca prawdy Wiary, z natury rzeczy, podlegać musi orzecznictwu Kościoła nauczającego.

Stosunek artysty do zagadnień sztuki kościelnej nie może być rzeczą przypadku, ale musi być wynikiem wgłębienia się w zagadnienia religijne.

Sztuka kościelna wymaga pełnego opanowania technicznego.

W tych dziedzinach panuje u nas chaos, — wywołany brakiem wszelkich ram organizacyjnych.

Wielkie firmy wydawnicze w Polsce, służące propagandzie katolickiej, wykazują wręcz niezrozumiałą obojętność dla wszelkich problemów sztuki kościelnej (jedyny chlubny wyjątek to Bibljoteka Religijna we Lwowie).

Zadaniem artysty nie są studja nad historją sztuki kościelnej. Wprowadzenie artystów w zagadnienia sztuki sakralnej wymaga specjalnych opracowań, specjalnej biblioteki.

Już w średniowieczu istniały tego rodzaju opracowania (*„Specula“*, *Biblia pauperum)*, stanowiące przewodniki w dziedzinie dogmatycznej, ikonograficznej, historyczno-kościelnej. Trudno wymagać od artysty, ideowego, myślowego opanowania tematu, gdy zostawia się go własnej orjentacji lub też skazuje na obce duchem podręczniki zagraniczne.

Stworzenie tego rodzaju biblioteki jest rzeczą teoretyków sztuki kościelnej oraz tych czynników kościelnych, które regulują politykę wydawniczą firm katolickich.

Wyrazem kompletnej abnegacji tych firm jest fakt, że stanowią one główne ośrodki handlu wyrobami fabrycznemi na użytek kościołów. „Reforma“ w tej dziedzinie

181

TEODOR GROTT

LATO (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

GIZELA HUFNAGLÓWNA — PEJZAŻ NADWIŚLAŃSKI (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

MARCIN KITZ — RYBY (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

IGNACY PINKAS — SUSZENIE SIECI (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

STEFAN FILIPKIEWICZ — MROŹNY DZIEŃ W TATRACH (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

PAWEŁ DADLEZ

ZBIERANIE OWOCÓW (ol.)

(Salon 1934. Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

przejawiła się ostatnio w próbie zaaklimatyzowania wyrobów francuskich w miejsce tyrolsko-niemieckich. Niewątpliwie, wyroby francuskie stoją wyżej od niemieckich. Tem niemniej jednak tego rodzaju polityka równa się walce z twórczością rodzimą, równa się propagandzie na rzecz namiastków.

Dyskusja na temat stosunku Kościoła do zagadnień formy, była następstwem raczej lokalnych nieporozumień, nie zaś konsekwencją merytorycznego stanowiska Kościoła.

Historja mówi wyraźnie, że właśnie Kościół był rozsadnikiem i propagatorem nowych form. Nowe formy rodziły się przecież na terenie sztuki sakralnej a później stawały się plastyczną mową, plastycznym wyrazem całej epoki.

Zastrzeżenia Kościoła na temat sztuki współczesnej były następstwem przygniatającego ciążenia zagadnień formistycznych w życiu artystycznem doby obecnej.

Rzecz prosta, że dzieło sztuki kościelnej nie może być przedmiotem tego rodzaju eksperymentów, forma nie może przygniatać tematu, treści. Sztuka kościelna jest bowiem w pełni sztuką tematową.

JADWIGA HEYDUKOWSKA „NAJŚWIĘTSZA PANIENKA" (ol.)

Supremacja formy nad treścią, stanowiąca najbardziej znamienną cechę sztuki współczesnej, jest przyczyną ustawicznych nieporozumień pomiędzy artystami zamawiającymi.

Przyczyna druga nieporozumień tkwi w ustosunkowaniu się świata artystycznego do problemów rzemieślniczo-technicznych. Artysta współczesny zagubił doszczętnie wiedzę w tej dziedzinie. Stąd płynie nietrwałość jego dzieł. Stosunek dekoratora do malarstwa ściennego nie jest bezpośredni. Artysta tworzy projekt, a realizuje jego pomysły rzemieślnik, operujący najczęściej materjałem nieznanym twórcy projektu.

Gotowe farby fabryczne, nikła znajomość gruntowania, najzupełniejsze uzależnienie od materjałów dostarczanych, w gruncie rzeczy nieznanych, nieprzeeksperymentowanych, zadecydowały o krótkotrwałości dzieł współczesnych. W ostatnich latach zarysował się wyraźny postęp w tej dziedzinie, ale jest to dopiero praca przygotowawcza do odrodzenia technicznego.

Jak stosunek artystów do problemów sztuki kościelnej nie może nosić charakteru dorywczego — tak z drugiej strony seminarja duchowne i wydziały teologiczne powinny poświęcić szczególną uwagę przygotowaniu przyszłych kadr duchowieństwa.

Pobieżna znajomość historji sztuki jest w tym wypadku najzupełniej niewystarczająca jako niezbliżająca do problemów życia i sztuki współczesnej. Historja sztuki winna tworzyć jedynie odskocznię do zagadnień — par excellence — nowożytnych.

Przecież wychowanek seminarjów nie będzie na parafji studjował przeszłości — ale będzie musiał tworzyć, organizować nowe życie. Ilość duchownych, którym przypadną kościoły zabytkowe, będzie z każdym rokiem, w miarę wzrostu ludności, spadać i sprawa budowa nowych świątyń będzie kwestją coraz bardziej powszechną, w pełni aktualną.

To też szkolne i uniwersyteckie przygotowanie kleru musi się przesunąć z platformy historycznej na platformę życia bieżącego.

Rzecz prosta, że sztuka kościelna nie może zrywać z tradycją, że to kontynuowanie tradycji wymaga studjów nad przeszłością.

Ale tradycja ta to jest synteza a nie gubienie się w szczegółach. Stworzenie tej syntezy, nawiązanie trwałych mostów pomiędzy przeszłością a dniem obecnym jest zadaniem wykładających i teoretyków sztuki kościelnej.

Dążenie do uproszczenia jest najistotniejszą cechą życia współczesnego. Sztuka, o ile chce być żywa, musi zmierzać po tej samej wytycznej.

Dążenia syntetyczne, upraszczające, są tak ze stanowiska życia religijnego jak i sztuki monumentalnej czynnikami wybitnie dodatnimi.

Zmierzamy ku nowym formom życia. Postępująca proletaryzacja zmuszać będzie artystów coraz energiczniej do dostosowania się do nowych warunków. Jest to kwestja życia, bytu.

Prywatnych kolekcjonerów należy już zaliczyć do ostatnich, wymierających Mohikanów. Jedynymi odbiorcami dzieł sztuki w przyszłości będą Kościół i Państwo. Sztuka z pod znaku „śledzia i rzepy" jest przeżytkiem, przejawem całkowitego zacofania. Kościół i Państwo domagać się będą sztuki tematowej, o formach monumentalnych.

Sztuka musi stać się znowu tem, czem była w średniowieczu i w epoce renesansu: Najpełniejszym wyrazem życia, skoncentrowanym około Kościoła i Państwa.

Przechodzimy do spraw innych, związanych z konserwacją zabytków kościelnych. W dziedzinie tej, gdy chodzi o tak zwane zabytki ruchome, panuje pod względem zawodowym i prawnym całkowity chaos.

Znachorstwo w medycynie jest karalne, znachorstwo w leczeniu zabytków uchodzi bezkarnie. Zawodowe wyszkolenie restauratorów jest dotąd tajemnicą prywatnych majstrów. Kontrola nad ich działalnością należy wprawdzie do urzędów konserwatorskich, prawne postawienie tej kwestji sprowadza jednak tę kontrolę do zera.

Wobec tego, że restauratorowie nie są zobowiązani do zgłaszania powierzonych im do odnawiania zabytków, uwagi urzędów konserwatorskich uchodzą np. przedmioty oddawane do renowacji przez osoby prywatne.

Wykaz chorób, grożących zabytkom jest bardzo pokaźny. Niszczy je kornik, wilgoć, para wodna, osadzająca się wraz z kopciem świec, próchnica wreszcie. Każda z tych chorób wywołuje pewne zmiany i na swój sposób rujnuje zabytki. W dziedzinie konserwacji niema i nie może być jakichś ogólnych metod leczenia. Konserwator jak lekarz, musi środki uzdrawiające stosować indywidualnie, po dokładnem zdaniu sobie sprawy z przyczyn choroby i zbadaniu „organizmu" zabytku.

System uzupełniania zabytków protezami jest dopuszczalny wyłącznie, gdy zabytki te służą bezpośrednio kultowi, protezy w zabytkach muzealnych nie mogą być tolerowane. Starzenie się zabytku nie jest jeszcze chorobą, starzenie to może wprawdzie wywołać np. oślepnięcie werniksu w obrazach, które należy leczyć, ale żadną miarą przy zabiegach tych nie można niszczyć patyny, podnoszącej wartość malowidła. Restaurator, który lecząc obraz, zmierza do nadania mu pozorów rzeczy świeżej i nowej, powinien być natychmiast unieszkodliwiony.

Ingerencja państwa w dziedzinie wyszkolenia restauratorów, jest koniecznością, dyktowaną dbałością o bogactwo narodowe. Ten sam wzgląd nakazuje przeprowadzenie ewidencji i ścisłej kontroli nad pracowniami restauratorów.

Istniejące obecnie organizacje i instytucje, stworzone dla spraw sztuki kościelnej są organizmami, nie dostosowanymi do wymogów i warunków współczesnego życia, większość tych instytucji wykazuje całkowitą martwotę.

Dlatego też reformę zacząć należy od podstaw. Akcja przygotowawcza winna uwzględnić następujące postulaty: Stworzenie stałego, ogólno-polskiego ośrodka kierowniczego, złożonego z przedstawicieli Episkopatu, duchowieństwa, artystów, historyków i teoretyków sztuki kościelnej oraz renowatorów.

Zadaniem tej grupy kierowniczej będzie rewizja szkolnictwa, następnie stworzenie ośrodków artystycznych, przygotowanych do zadań sztuki kościelnej oraz scentralizowanie a raczej odpowiednie skierowywanie wszelkich zamówień.

Znakomitym środkiem pomocniczym byłoby utworzenie perjodyku, poświęconego zagadnieniom sztuki kościelnej, jako fachowego organu uświadamiającego i informującego.

Nie łudźmy się, gdy chodzi o młode pokolenie artystyczne, że tego rodzaju akcja wyda szybko pełne owoce. Zbyt wiele bowiem w tej dziedzinie jest uprzedzeń, zacofania i niezrozumienia rzeczy. Ale wszystkie te przeszkody muszą runąć.

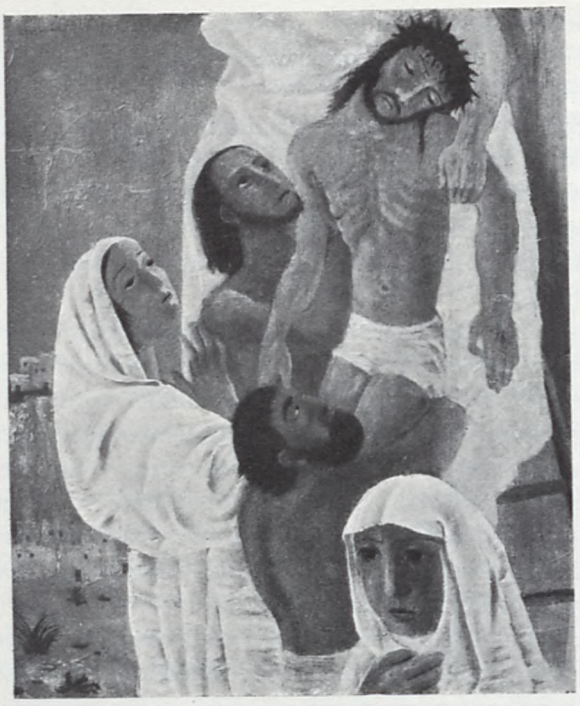
Tylko pod naciskiem zorganizowanej, uświadomionej siły znikną anomalje życia obecnego.

W Polsce niepodległej, a więc w latach 1919—1934 wzniesiono nowych lub też z gruntu odbudowano ponad tysiąc kościołów. Stosunek świata artystycznego do olbrzymiego zapotrzebowania tysiąca nowych świątyń równa się nieomal całkowitej abstynecnji. Abstynencja ta dotyczy również ogromnego zapotrzebowania rynku dewocjonalji, będącego dzisiaj intratną domeną cudzoziemców i ...innowierców.

Przekreślenie tych anomalij, jest to wyłącznie sprawa zwartości i sprężystości organizacyjnej.

Wielką, nieprześcignioną dotąd sztukę kościelną średniowiecza stworzyły organizacje cechowe pod kierownictwem Kościoła. Organizacji, dostosowanej do nowych wymogów życia domaga się również współczesna sztuka kościelna.

MIECZYSLAW SKRUDLIK



OLESIEWICZ PIETÀ (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= „Grupa Dziesięciu" otworzyła dnia 6 maja swoją wystawę w salach Tow. przyjaciół sztuk pięknych. Brali w niej udział: Adam Bunsch, K. Chmurski, P. Dadlez, J. Fedkowicz, T. Grott, W. Hofman, L. Machalski, St. Orwicz, M. Samlicki, T. Seweryn, B. Serwin.

Równocześnie otwartą została zbiorowa wystawa Tytusa Czyżewskiego, zawierająca 29 prac, tudzież wystawa szwedzkiej grafiki, urządzona przez Towarzystwo „Grafiska Sällskapet". Wystawiono 265 prac graficznych, wykonanych najrozmaitszemi technikami, o bardzo poważnym poziomie artystycznym.

= Profesor Józef Mehoffer kończy polichromję kościoła w miasteczku Turek (od słowa „tur", gdyż miasteczko ma w herbie głowę tura: nic nie ma wspólnego z muzułmaninem!). Kościół nowy, zbudowany przed 30 laty, nie wyróżnia się architekturą zupełnie, zwykły kościół w małem miasteczku. Proboszcz tamtejszy ks. prałat Fronczak, b. student Krakowskiego Uniwersytetu, oddał w roku zeszłym prof. Mehofferowi wykonanie polichromji całego kościoła. Według kartonów jego wykonano już zeszłego lata znaczną część polichromji, pod nadzorem młodego artysty p. Siemianowicza, ucznia prof. Mehoffera. Kilka obrazów figuralnych wykonał zeszłego lata prof. Mehoffer własnoręcznie na murze. W tym roku robota postępuje dalej, tak że cała polichromja będzie gotowa na jesień.

LWÓW

= Wystawa dzieł graficznych Feliksa Valloton'a została otwartą w końcu maja w salach Muzeum przemysłowego staraniem Tow. przyjaciół Francji. Dr. Helena Blumówna, historyk sztuki, wygłosiła w sali wystawowej odczyt o twórczości znakomitego artysty, tak nam bliskiego dzięki przyjaźni jego ze słynnym polskim grafikiem, Feliksem Jasińskim.

= Dnia 26 maja została otwartą w kuluarach Teatru Rozmaitości (ul. Rutowskiego) wystawa obrazów Tadeusza Wojciechowskiego.

ŁÓDŹ

= Wystawa prac Józefa Pankiewicza została otwarta w początku maja w tutejszej filji warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki.

Równocześnie otworzono wystawę prac graficznych (przeważnie drzeworyty) Anieli Cukierówny (uczennicy śp. Wł. Skoczylasa) i Marji Obrębskiej.

POZNAŃ

= Wacław Taranczewski otworzył wystawę swych prac w pomieszczeniu IKS'u.

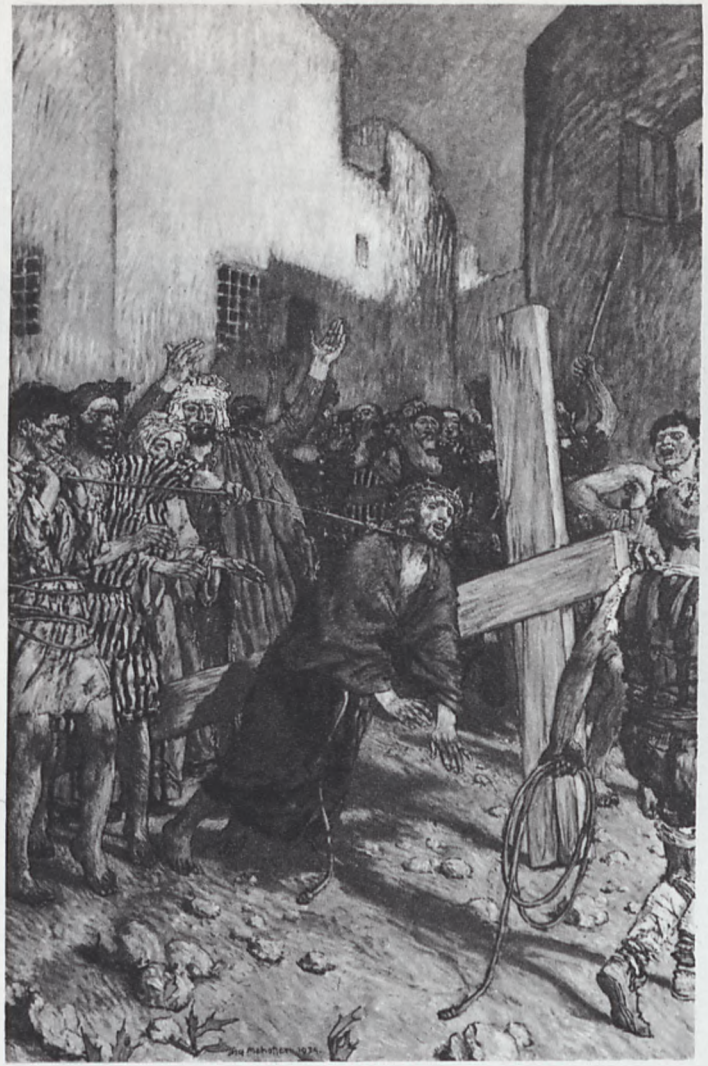
= Wystawę religijnej sztuki zorganizowała w salach Tow. przyj. sztuk pięknych grupa artystów wielkopolskich „Plastyka". Otwarcie nastąpiło dnia 15 kwietnia. Celem wystawy było nawiązanie kontaktu między naszymi artystami a duchowieństwem,

ADAM BUNSCH — ZWIASTOWANIE (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

STANISŁAW OSTOJA CHROSTOWSKI — Z KSIĘGI „ŚWIĘTO KAWALERJI W KRAKOWIE" (drzeworyt)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)



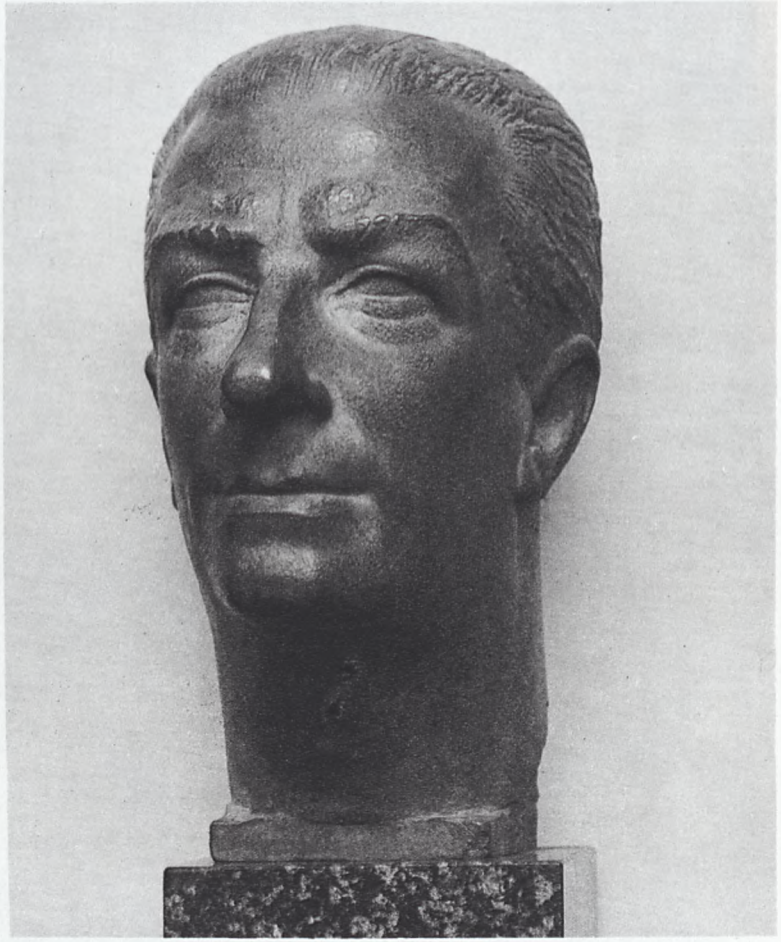
JÓZEF MEHOFFER — STACJE „DROGI KRZYŻOWEJ" (ol.).

WLASTIMIL HOFMAN — BÓG DAŁ — BÓG WZIĄŁ (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

HENRYK HOCHMAN

SEN (marmur)



ALFONS KARNY

PORTRET P. M. (bronz)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

KAZIMIERZ SICHULSKI — STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

(Salon 1934. Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

WOJCIECH WEISS RODZINA (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

PIEŃKOWSKI IGNACY — PORTRET KOLEKCJONERA (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

ZOFJA STANKIEWICZÓWNA — ZBOŻE (akwaforta)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

HENRYK KUNA

PORTRET GEN. ZAMORSKIEGO

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

TADEUSZ PRUSZKOWSKI

PORTRET (ol.)

TADEUSZ KOROTKIEWICZ

PORTRET (ol.)

(Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie)

walka z tandetą obcą, przeważnie z najrozmaitszych „warsztatów“ w Bawarji i Tyrolu „religijnej sztuki“ nic w rzeczywistości nie mającej wspólnego ze sztuką. Z tego powodu wystawie tej należy przyklasnąć jak najszczerzej, choćby i nie dała zupełnie zadawalniających (tymczasowo) wyników. Najwyższy czas, by kościół polski zdobił polski artysta. W czasach od końca wielkiej wojny począwszy zbudowano w Polsce przeszło 1000 nowych kościołów. Jeżeli określimy koszta wewnętrznego urządzenia każdego kościoła (chrzcielnice, ołtarze, obrazy, rzeźby, lampy, kielichy, ornaty itd.) tylko na 30.000 zł., co jest śmiesznie niską oceną, otrzymujemy olbrzymią sumę 30 miljonów złotych, z których co najmniej 20 miljonów wysłaliśmy do Bawarji wzamian za sprowadzoną do naszych kościołów tandetę. Najwyższy więc czas, by zwrócić uwagę władz kościelnych, jaką krzywdę wyrządzają polskiej kulturze i polskim artystom.

WARSZAWA

= Wiktor Detke otworzył w kwietniu w Salonie Cz. Garlińskiego wystawę swych prac pod tytułem „Persja w obrazach“. Młody artysta, wychowanek krakowskiej Akademji Szt. pięknych (szkoła prof. Mehoffera) odbył po Persji podróż dłuższą, której wrażenia ujęte w formę malarską, przedstawia wystawa.

= Wystawa prac Piotra Michałowskiego otwartą została w końcu kwietnia w dużej sali Instytutu Propagandy Sztuki. Wystawa obejmowała przeszło sto numerów. Są to obrazy olejne, akwarele i rysunki, zebrane ze zbiorów prywatnych w Warszawie i Krakowie, tudzież z Muzeum Narodowego w Krakowie. Wystawa, choć daleka od tego, by pokazać w pełnym świetle twórczość wielkiego artysty, była niezwykle ciekawa, to też obudziła wielkie zainteresowanie.

Równocześnie otwartą została wystawa Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg“, wystawa zbiorowa prac Wacława Wąsowicza i Marji Gorelówny (rzeźby).

= W dniu 14 maja odbyło się walne zebranie członków rzeczywistych Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Na zebranie przybyło 109 członków rzeczywistych. Zagaił zebranie prezes p. Stanisław Brzeziński, proponując do prezydjum pp. inż. Wiesława Gąsiorowskiego, gen. Eug. de Henning-Michaelisa i prezesa Feliksa Mrozowskiego. Po wysłuchaniu sprawozdania prezesa p. St. Brzezińskiego z działalności Towarzystwa oraz sprawozdania skarbnika i komisji rewizyjnej, zebranie powzięło większością głosów uchwałę, przyjmującą do wiadomości sprawozdanie i wyraziło Komitetowi podziękowanie za owocną działalność.

W wyniku uzupełniających wyborów na miejsce ustępujących członków wybrani zostali na członków Komitetu artyści — pp. Cieślewski Tadeusz, Zerych Romuald, Żukowski Stanisław, miłośnicy — pp. gen. Jarnuszkiewicz Czesław, Karpiński Franciszek, Kowerski Karol, Szadurski Wacław; na zastępców: artyści — pp. Nartowski Tadeusz, Nehring Maciej, Sopoćko Konstanty, miłośnicy — pp. Gąsowski Wiesław, Michalski Edmund, Missuna Olgierd; na członków komisji rewizyjnej — pp. Heinrich Władysław, Niklewicz Mieczysław i Sturm Adolf, na zastępców — pp. Brun Wacław, Dobkiewicz Bolesław.

= W dniu 13 maja został rozstrzygnięty konkurs graficzny, zorganizowany przez Komitet Propagandy przy Min. Spraw Zagr. pod przewodnictwem p. Jadwigi Beckowej.

Stosownie do regulaminu konkursu przyznanych zostało 20 nagród po 100 zł. następującym artystom: Godło „Kropka“, autorka Halina Frojndówna. Godła „Krakowiak“ i „Krakowianka“, autorka Stefanja Halpernówna. Godło „L 27“, autor Wojciech Jakimowicz. Godło „Paw“, autor Edmund John. Godło „Wieś Polska“, autor Jan Józefak. Godła „Anioł“, „Koń“ i „Kuluk“, autorki Inka Kaczkowska i Wanda Zawidzka. Godło „Ekipa“, autor Edward Manteuffel (3 prace). Godła „102“ i „102A“, autor Konstanty Sopoćko. Godła „Chatka“, „Gaik“, „Muzyka Ludowa“, „Podhale“, „Wiosna w Polsce“ i „Znany pejzażyk“, autorka Wanda Telakowska.

Ponadto zostało zakupionych 10 prac po 50 zł.: Godło „Pik“, autor Adam Bowhelski. Godło „Proszę“, autor Adam Jabłoński. Godło „C4“, autor Jan Knothe. Godło „Ekipa“, autor, Edward Manteuffel. Godła „Per“ i „Pije Kuba“, autorzy Nowicka i Sandecki. Godło „Serce na ręku“, autor Jerzy Piwko. Godła „Kasztelan“ i „Napoje“, autor Konstanty Sopoćko. Godło „Kazimierz Dolny“, autorka Wanda Telakowska.

= W jednym z salonów sztuki w Warszawie wystawiono olejny obraz wym. 154 cm. × 100 cm. Artura Grottgera, przedstawiający „Ucieczkę Henryka Walezego“

Nad obrazem tym pracował Grottger w r. 1859, wykonując najpierw karton, sprzedany w r. 1860 węgierskiemu sportowcowi Szeremere za 800 zł. Grottger przedstawia króla w bogatym dworskim stroju, w towarzystwie dwu dworzan. W dali rysuje się na tle księżycowej nocy sylweta Wawelu. Dzieło to posiada wszystkie cechy historycznego malarstwa ówczesnej epoki. Należy do tworzonych w okresie, gdy artysta wykonywał zamówienia batalistycznych dzieł dla swego przyjaciela i troskliwego opiekuna hr. Pappenheima.

Prof. Bołoz-Antoniewicz w swej znakomitej monografji grottgerowskiej przytacza wielce ciekawy list artysty, pisany w groteskowej staropolszczyźnie do hr. Tarnowskiego w r. 1859.

„Chceszli wiedzieć co robię to ci opowiem. Wszystko na początku a nie rychło do końca. Barbarę Radziwiłłównę i Najjaśniejszego Naszego Pana i króla Zygmunta Augusta zacząłem malować. Zdaje mi się, że już do Pana Brata pisałem, jakoż zaczęte malowidło Henryk Walezjusz sprzedałem na wystawę do wielkiego miasta Londynu, dwu angielskim braciom obywatelom“.

Prof. Bołoz-Antoniewicz, ani drugi monografista Grottgera Antoni Potocki, nie znali tego dzieła. W pracach swoich pomieścili jedynie reprodukcje z drzeworytu, publikowanego w r. 1860 w ostatnim numerze wiedeńskiego „Mussestunden“, gdyż dzieło to Grottgera powędrowało do Anglji i powróciło do Polski dopiero w ostatnim czasie.

WILNO

= 4-ta Wystawa Niezależnych została otwartą dnia 19 maja w pawilonie głównym Targów Północnych (w ogrodzie bernardyńskim). Biorą w niej udział: Ludwik Borowski, W. Dawidowski, Dunin-Marcinkowski, Gadomski, St. Jarocki, Janowicz-Czaiński, Jaxa-Dębicki, Kazimierowski, Kulesza, Kobierski, Łukaszewiczówna, Peszyński, Pyłkówna, Schwanenbach, Wierusz-Kowalski, Hawryłkiewicz, Znamierowski, Kołyszko, Skrobos, Urusow, Bułhak, Białogórski, Dziewałtowski-Gintowt, Klebanowa, Rożnowski, Kogans, Lejbowski, Minkiewicz, Szczubełkówna, Sosnowski, Szer, Wileńczyk, Hermanowicz.

Jako niezwykłość wystawiono w osobnej sali obrazy odrzucone przez „jury“ wystawy. Wystawa „niezależnych“ wileńskich tem bowiem różni się od „niezależnych“ paryskich, że ma „jury“.

KRONIKA ZAGRANICZNA

LIPSK

= Portrety polskie na licytacji w Lipsku. C. G. Boerner w Lipsku (Universitätsstr. 26) wydał katalog rzadkich miedziorytów, pochodzących ze zbiorów króla Fryderyka Augusta II Saskiego. Katalog zawiera niezwykle rzadkie podobizny polskie, m. in. Wilhelma Hondiusa, duży portret króla Władysława IV na koniu, oraz żony jego Cecylji Renaty. Pozatem katalog podaje kilkanaście miedziorytów znakomitego sztycharza polskiego XVII wieku, Jeremiasza Falcka, który w podpisie dodawał zazwyczaj: Polonus, lub: Gedanus. Wśród portretów Falcka zwracają uwagę popiersia biskupów: Piotra Gembickiego i Jerzego Tyszkiewicza, głównie zaś świetny egzemplarz portretu króla duńskiego Fryderyka III. Zbiory polskie mają okazję nabycia tych dzieł sztuki. Katalog zawiera pozatem sztychy Dürera, Altdorfera, Rembrandta etc. Równocześnie wydany przez tę firmę drugi katalog rysunków ze zbiorów prof. P. Arndta, zawiera m. in. trzy prace D. Chodowieckiego. Poza tem rysunki malarzy niemieckich ub. wieku.

MOSKWA

= Sala polska w Muzeum Sztuki zachodniej. W połowie kwietnia odbyło się uroczyste otwarcie sali polskiej w Muzeum Sztuki zachodniej, powstałego po wojnie przez zgrupowanie skonfiskowanych przez Rząd Sowiecki zbiorów Szczukina, Morozowa i Mamontowa. Jest to imponująca liczbą i wartością artystyczną kolekcja przeszło 300 arcydzieł sztuki francuskiej, w tem dwadzieścia kilka doskonałych Renoirów, duża kolekcja dzieł Claude Monet'a, Manet'a, dwadzieścia kilka Gaugin'ów, kilkanaście Van Gogh'ów, bardzo duża kolekcja obrazów Matisse'a, Vlamincka, Derain'a, Picasso'a i t. d. Pozatem szereg rzeźb Rodina, Bourdelle'a, Maillol'a, Despiau. Słowem najbogatsza chyba w świecie kolekcja sztuki francuskiej ostatnich czterech dziesiątków lat.

W tem to muzeum otwartą została sala „polska", powstała jako rezultat wystawy sztuki polskiej w Moskwie, zorganizowanej w jesieni 1933 przez prof. Władysława Jarockiego z ramienia Towarzystwa propagandy sztuki.

Rząd Sowiecki zakupił z tej wystawy obrazy: E. Arcta „Parowozy", Wł. Skoczylasa „Polskie miasteczko", Władysława Jarockiego „Zimowe słońce", Rafała Malczewskiego „Widok na Tatry", R. Kramsztyka „Biała murzynka", St. Borysowskiego „Zmierzch", Efroima Seidenbeutla „Julka", L. Ślendzińskiego „Kobieta z parasolką", tudzież rzeźby: E. Wittiga „Odpoczynek" i Ks. Dunikowskiego „Głowa kobiety". Do tego dołączony został jeden obraz K. Witkowskiego, który już poprzednio w zbiorach Muzeum jako dar prywatny tudzież dwie akwarele Z. Stryjeńskiej, dar p. ministra Becka.

Podczas uroczystości otwarcia sali polskiej byli obecni przedstawiciele naszej ambasady w Moskwie z radcą Sokolnickim na czele, przedstawiciele Komisarjatu spraw zagranicznych, oświaty, wojska, Dyrekcji Muzeum i kół artystycznych. W przemówieniach podkreślano szczerą radość zpowodu otwarcia działu polskiego w Muzeum, jako objawu zbliżenia obu krajów na polu kulturalnem.

= Wystawa malarstwa chińskiego. W salach Muzeum Historyczn. w Moskwie została otwarta, zorganizowana staraniem WOKSU'a wystawa malarstwa chińskiego. Na wernisażu obecni byli członkowie ambasady chińskiej w Moskwie, korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele świata artystycznego i t. d.

Wystawa zawiera 337 eksponatów, z których 80 są pendzla dawnych mistrzów chińskich, poczynając od XVII wieku. Zbiory przywiózł do Moskwy profesor uniwersytetu nankińskiego Ju-Peou. Pomiędzy współczesnemi pracami odznaczają się obrazy słynnych pejzażystów chińskich jak Fan-Ia-Iou, Liou-Fon-Tsi i Chan Dar-Dziana.

= Pałac Sowietów. Rząd Sowiecki zatwierdził dnia 12 lutego ostateczny projekt budowy kolosalnego „Pałacu Sowietów" w Moskwie, którego autorami są prof. W. Helfreich, architekt Jofan i akad. arch. W. Szczuka. Jest to ostateczny wynik konkursowych prac na ten temat, wykonanych przez cały szereg wybitnych architektów sowieckich. W myśl życzenia rządu sowieckiego, zasadniczym motywem pałacu miała być olbrzymia figura Lenina, wysoka na 50 do 80 metrów. Ostateczny projekt przewyższa swojemi rozmiarami poprzednie. Gdy poprzednie dochodziły do 215 m wysokości, obecnie zatwierdzony projekt ma 415 m wysokości, czyli przewyższa najwyższe budowle świata. I tak w Nowym Jorku Empire-Building ma 407 m wys., State-Building 330 m., Wieża Eifel w Paryżu ma 300 m, kościół św. Piotra w Rzymie 146 m wysokości.

Obecnie opracowuje się szczegółowe plany. Kwestja konstrukcji gmachu jeszcze nie rozstrzygnięta. Ściany zewnątrz będą prawdopodobnie wyłożone tyfliskim tufem, materjałem bardzo trwałym i pięknym. Niektóre części fasady będą wykonane z marmuru i polerowanego granitu. Nie ustalono także dotąd, z jakiego materjału zostanie wykonana olbrzymia figura Lenina.

Projekt zawiera ogromną ilość rzeźb dekoracyjnych, których wykonanie poruczone będzie szeregowi rzeźbiarzy sowieckich, a nawet i zagranicznych, w drodze konkursów. Na froncie umieszczonych będzie 18 grup olbrzymich rzeźb figuralnych. Prócz tego szereg mniejszych kompozycyj rzeźbiarskich, figur i płaskorzeźb.

W projekcie wyznaczono także wielką rolę dla dekoracyjnego malarstwa. I tak obie sale Pałacu Sowietów ozdabiać będzie olbrzymi fresk — kompozycja: „Rewolucja październikowa i życie narodów Z. S. R. R." Szerokie zastosowanie do dekoracji pałacu znajdą także: mozaika, ceramika, majolika.

Wielka Sala Zebrań zmieścić może 20.000 ludzi. Powierzchnia podłogi: 2000 m², wysokość 100 m. Przykryta olbrzymią kopułą. Sala mniejsza pomieścić będzie mogła 5.900 ludzi. Będzie to więc największa sala teatralna w świecie (przeznaczona na teatr).

Oczywiście scena będzie miała najnowsze urządzenia techniczne. Olbrzymie rozmiary sal komplikują warunki akustyczne. W tym kierunku odbywają się obecnie bardzo poważne obliczenia i próby.

Sala duża (20.000 widzów) przeznaczona jest dla zjazdów, wielkich zebrań, rozmaitych uroczystości. Ma ona kształt okrągły, miejsca wszystkie rozłożone są amfiteatralnie, z części środkowej mogą być usunięte krzesła, dla urządzania masowych widowisk. Mała sala, przeznaczona dla zjazdów, konferencyj, uroczystych posiedzeń i przedstawień teatralnych, pomieścić może 5.600 osób. Ma kształt półokrągły, bez balkonów. Amfiteatr zamknięty jest obszerną sceną, dla przedstawień teatralnych i dla prezydjum zjazdów.

Nad wielką salą posiedzeń umieścili autorzy projektu olbrzymią „Panoramę Rewolucji", nad nią sale muzealne. Sala Panoramy i muzeum tworzą podstawę dla olbrzymiej figury Lenina.

PRAGA

= Wystawa polskiej grafiki została otwarta dnia 21 kwietnia, przy udziale przedstawicieli władz rządowych, przedstawicieli instytucyj społecznych, poselstwa polskiego, przedstawicieli uniwersytetu, bibljotek i t. d. Wystawa mieściła się w dwóch obszernych salach Muzeum artystyczno-przemysłowego w Pradze (naprzeciw Sejmu). Obejmuje prace grafików polskich współczesnych ze ś. p. Wł. Skoczylasem na czele, który wśród Czechów uważany jest za najwybitniejszego drzeworytnika słowiańskiego, dalej wystawiono prace uczniów Szkoły graficznej im. Marszałka Piłsudskiego w Warszawie oraz reprodukcje 16 zakładów graficznych w Polsce.

Oddzielne stoisko tworzą eksponaty Polskiej Wytwórni papierów wartościowych, jako dzieła grafiki o specjalnym charakterze. Plakaty ogłoszeniowe, rozmieszczone w obu salach nad eksponatami, stanowiły barwne uzupełnienie całości.

Jako gospodarz Muzeum, w którem się mieści wystawa, przemówił dr. O. Tanzer, wiceprezes izby przemysłowo-handlowej. Następnie dr. Taborski, prof. Instytutu Słowiańskiego, w dłuższej przemowie przeprowadzał tezę konieczności współpracy kulturalnej bratnich słowiańskich narodów, gdyż poznanie wzajemne i zbliżenie kulturalne stwarza możliwości współpracy gospodarczej i politycznej. Imieniem Rady Miejskiej m. Pragi powitał polską wystawę dr. Liznar.

Po otwarciu wystawy delegacja polska w osobach dyr. Szkoły Graficznej St. Dąbrowskiego, prof. Bohdanowicza i B. Dzikiewicza, przyjmowaną była obiadem przez T-wo Czesko-Słowacko-Polskie.

W niedzielę 22-go kwietnia wystawę zwiedzili: związek właścicieli drukarń i związek kierowników drukarń, a w środę 25-go władze Banku Narodowego Czeskosłowackiego w osobach prezesa d-ra Englisha, dyr. Banku Kreysy i zastępcy dyrektora drukarni banknotów inż. Mirko Valiny.

Niewątpliwie odnieść należy to wielkie powodzenie wystawy w znacznej mierze nader przychylnemu ustosunkowaniu się Dyrekcji Muzeum, przedstawicielom czeskiego drukarstwa i prasy czeskiej. Z otwarcia wystawy umieścił cały szereg pism obszerne sprawozdania, a pisma fachowe umieściły korespondencje sprawozdawcze o naszej twórczości graficznej i podkreślające narodowy charakter sztuki graficznej polskiej i zamiłowanie do piękna.

WIEDEŃ

= Wystawa dzieł Piotra Michałowskiego została otwarta dnia 19 kwietnia br. w galerji Würthle. Złożyły się na nią wyłącznie dzieła z kolekcji zamieszkałego we Wiedniu adwokata dr. Emila Merwina. Wystawiono 13 obrazów olejnych, 6 akwarel i 19 rysunków ołówkiem, piórem i sepją. Wystawa miała ogromne powodzenie. Prasa codzienna zamieściła liczne notatki i artykuliki pełne entuzjazmu. Pisma fachowe austrjackie przygotowały artykuły pierwszorzędnych znawców.

Neues Wiener Journal (20 kwietnia 1934) pisze: Genjusz polskiego romantyzmu. Wczoraj otworzył Poseł R. Polskiej Jan Gawroński wystawę Michałowskiego. Choć niedaleko od nas do wschodniej Europy, jest ona mimo wszystko dla nas w dziedzinie sztuki terenem nieznanym. Chyba ten lub ów zauważył w francuskiej sali górnego Belwederu pod rasowo namalowaną sceną żołnierską to niefrancuskie nazwisko i dziwił się, skąd się ono dostało do towarzystwa Géricault'a i Delacroix. Poza tem kilku może fachowców zna to nazwisko. A jednak jest Michałowski artystą o europejskim poziomie, może największym, którego wydała Polska w XIX stuleciu. Skąd się bierze ta dysproporcja między jego znaczeniem a naszą o nim wiedzą? Z zdziwieniem dowiadujemy się, że wystawa Michałowskiego w Galerji Würthle jest wogóle pierwszą wystawą tego artysty w Europie zachodniej, przyczem historykowi sztuki narzuca się ponownie myśl, jak nieodzowną jest — jeśli chodzi o historję sztuki — rewizja naszych poglądów na wiek XIX-ty. Wleczemy ze sobą bez liku zapylonych nazwisk, a przelatujemy ślepo koło źródeł wspaniale kwitnącego życia. Większość prac wystawionych u Würthlego pochodzi z trzydziestych lat XIX wieku. Są to przedewszystkiem obrazy koni, w szczególności sceny żołnierskie. Żyje w nich duchowy polot walk wolnościowych: z ciężkiego, brunatnego półcienia wyłaniają się dziko spienione cielska zwierzęce, błysk broni, świecą mundury... A wszystko to rzucone błyskawicznie mknącym ołówkiem, rzutem pendzla bez tchu, z pewnością lunatyka, z najsubtelniejszem poczuciem rytmu i światłocienia, z bezwzględnie osobistym sposobem ujęcia, o całe mile odległym od wszelakiego naśladownictwa! Ale są także i głowy i figury, tak samo niezwykłe i mocne, jak sceny wojenne — przedewszystkiem portret córeczki artysty, Celiny z towarzyszką: myśli się o Velasquez'ie, występującym pod maską biedermajeru. Mieszczański styl epoki — piszemy rok 1840 — został przetransponowany w sferę genjalności. Dzieło Michałowskiego jest tak pełne iskrzącego się życia, że wszelkie historyczne względy są zbędne. Należy tylko patrzeć na nie otwartemi oczyma, by odczuwać jego wielkość (Dz. W. B.)"

„O pośmiertnym romansie wielkiego malarza" pisze *die Stunde*, podkreślając całkowite zapomnienie, w jakie popadł sławny swego czasu w Europie mistrz polski. Podkreślając nowoczesność i bezwzględną oryginalność twórczości Michałowskiego, który wyprzedził o pokolenie impresjonizm Maneta, a o wiek cały ekspresjonizm, stwierdza autor (*P. Stf.*), iż dzięki wystawie obecnej odkrytym został genjusz polski dla Zachodu i zapytuje, kiedy kunsthändlerzy paryscy zaczną się nim zajmować.

Neue Freie Presse (z 18 kwietnia) stwierdza, iż najwspanialszy talent, którego dostarczyła Polska sztuce Europy, Piotr Michałowski, jest dotąd za mało znany. Należy się wdzięczność za tę wystawę. Dziwny ten człowiek wywołał wprawdzie jako uczeń Charleta po powstaniu 1831 senzację w Paryżu, ale właściwą karjerę artystyczną rozpoczyna dopiero teraz, blisko 80 lat po śmierci. Jako malarz zwierząt jest zdumiewający. Mistrzowsko elastycznemi pociągnięciami pióra buduje zrozumiale kształt konia. Równie wspaniałemi są jego głowy, uformowane rzutami pendzla w ciepłej, słonecznej, czarownej farbie olejnej. Prawdziwy talent artystyczny, prawdziwie artystyczna natura. Toczył walkę o tesame problemy, co Géricault. Olśniewająca, wirtuozowska pewność, uszczęśliwiająca zgodność między zamierzeniem a umiejętnością! Jak spaja jeźdźca i konia, jak w pełnej rozmachu akwareli, stawia podolskiego wołu obok pastucha, jak zbija w grupę żołnierzy w epizodzie potyczki szwedzkiej, jak wprawia panterę w skok!"

W odczycie w radio wiedeńskiem kustosz Albertyny dr. Reichel nazwał Michałowskiego największym polskim malarzem i obok Delacroix jedną z najbardziej reprezentatywnych postaci sztuki europejskiej dziewiętnastego wieku.

NEKROLOGJA

= Leopold Gottlieb zmarł w Paryżu 22 kwietnia 1934, artysta malarz, żołnierz pierwszej brygady Legjonów. Brat Maurycego Gottlieba, przy-

szedł na świat w Drohobyczu, w cztery lata po jego przedwczesnej śmierci, w r. 1880. Studjował w Akademji krakowskiej, w Monachjum i w Paryżu; gdzie wystawia w *Salon d'Antomne* szereg portretów: André Salmon'a, Gino Pascin'a, Szaloma Asza itd. W r. 1910 wyjeżdża do Jerozolimy, powołany do żydowskiej szkoły sztuk pięknych „Bezabel". Wraca wkrótce do Polski. Po wybuchu wielkiej wojny wstępuje do Legjonów, którym towarzyszy we wszystkich walkach do rozwiązania Legjonów. Robi mnóstwo portretów swych towarzyszy legjonowych, które mają wielką wartość artystyczną i pamiątkową. Wykonane najskromniejszemi środkami, kredką i kolorowemi ołówkami, w liczbie dochodzącej tysiąca, ujęte żywą linią, o ledwie zaznaczonem modelowaniu, doskonałe w uchwyceniu podobieństwa. Po wojnie, typowy cygan artystyczny w najszlachetniejszem tego słowa znaczeniu, wrócił do Paryża, gdzie dalej pracował nad kompozycjami i gdzie żył, jak przed wojną, z humorem i fantazją, ujmując wszystkich dowcipem wysoce oryginalnym i szlachetnym, którym pokrywał wstydliwie subtelną uczuciowość.

Zmarł nagle, w kwiecie wieku, w pełni sił twórczych. Pochowany na cmentarzu Thiais w Paryżu. Cześć Jego pamięci!

= Artur Schroeder, literat, teoretyk sztuki, sekretarz Krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, oficer pułku Ułanów jazłowieckich, zmarł tragicznie dnia 16 kwietnia 1934 w Krakowie.

Śp. Schroeder urodził się w roku 1885 w Przemyślu. Po ukończeniu studjów w Berlinie i Monachjum wstąpił do pracy dziennikarskiej. Od r. 1922 do 1925 był kierownikiem literackim i generalnym sekretarzem teatrów lwowskich. W r. 1927 objął funkcje sekretarza Krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które sprawował do ostatnich chwil swego życia. Na stanowisku tem dał się poznać jako energiczny i sprężysty organizator.

Śp. Zmarły był znanym literatem i teoretykiem Sztuki. Ogłosił „Chwile", poezje (1907), „Hrabia" nowele (1916), „Historja karykatury" (1916), „Ostatni Hamlet", szkic powieściowy (wyd. II 1922), a przedewszystkiem wspaniałą książkę z czasów obrony Lwowa „Orlęta". Poświęcona bohaterstwu młodych lwowskich „Orląt" książka A. Schroedera stała się trwałym pomnikiem w naszej literaturze, wzniesionym przez natchnienie dla ofiarności najmłodszych obrońców polskości Lwowa. Książka ta została przez Paul Cazin'a przetłumaczona na język francuski i cieszyła się również we Francji dużem powodzeniem. Ostatniem dziełem śp. Zmarłego była powieść pt. „W latarni", oparta na głębokim studjum psychologicznem.

A. Schroeder był stałym współpracownikiem *Sztuk Pięknych*.

Tyle o działalności zawodowej i literackiej śp. Schroedera. Przedewszystkiem jednak należy podnieść bohaterską przeszłość jego życia. W obronie Lwowa, czy w wojnie bolszewickiej r. 1920, wszędzie, gdzie krwawiące ziemie Polski żądały ofiarnej dłoni, Artur Schroeder był jednym z pierwszych. W czasie walk o Lwów należał do pierwszej załogi placówki szkoły im. H. Sienkiewicza.

W czasie swojej wojennej tułaczki śp. Artur Schroeder był kilkakrotnie i to ciężko ranny, zwłaszcza w ostatniej bitwie pod Zadwórzem koła Lwowa. Był uznanym przez władze wojskowe 90% inwalidą.

Odznaczony był trzykrotnie Krzyżem Walecznych, Krzyżem Niepodległości i Krzyżem Obrony Lwowa. Ostatnio został wybrany jako członek Rady m. Krakowa, w której to Radzie opiekował się sprawami kulturalnemi naszego miasta.

Nagła, niespodziewana wiadomość o śmierci wywołała wstrząsające wrażenie.

Tysiączne tłumy kulturalnej publiczności, które wzięły udział w pogrzebie A. Schroedera, świadczyły o sympatji i uznaniu, jakiem cieszył się Zmarły. W pogrzebie wziął udział Pan wojewoda krakowski, Prezydjum miasta, reprezentanci wojska z gen. Mondem i dypl. płk. Bolesławiczem na czele, profesorowie Akademji Sztuk Pięknych, Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Piękn., reprezentanci literatów krakowskich, reprezentanci świata nauki itd., a wreszcie reprezentanci Związku inwalidów.

Zwłoki żegnał przemową radca miejski dr. Szyszko, imieniem Prezydjum miasta, prof. Wład. Jarocki, imieniem Dyrekcji T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, imieniem Tow. Biblofilów p. K. Witkiewicz. Zwłoki w asyście wojska przewieziono do rogatki mogilskiej, poczem na drugi dzień we wsi Luborzycy koło Kocmyrzowa złożono na wiejskim cmentarzu na wieczny spoczynek. Pożegnał go tam imieniem Związku inwalidów wojennych, którego Zmarły był honorowym prezesem, por. Nabel, zaś Kaz. Czachowski imieniem Związku zawodowego literatów.

Cześć pamięci Jego!

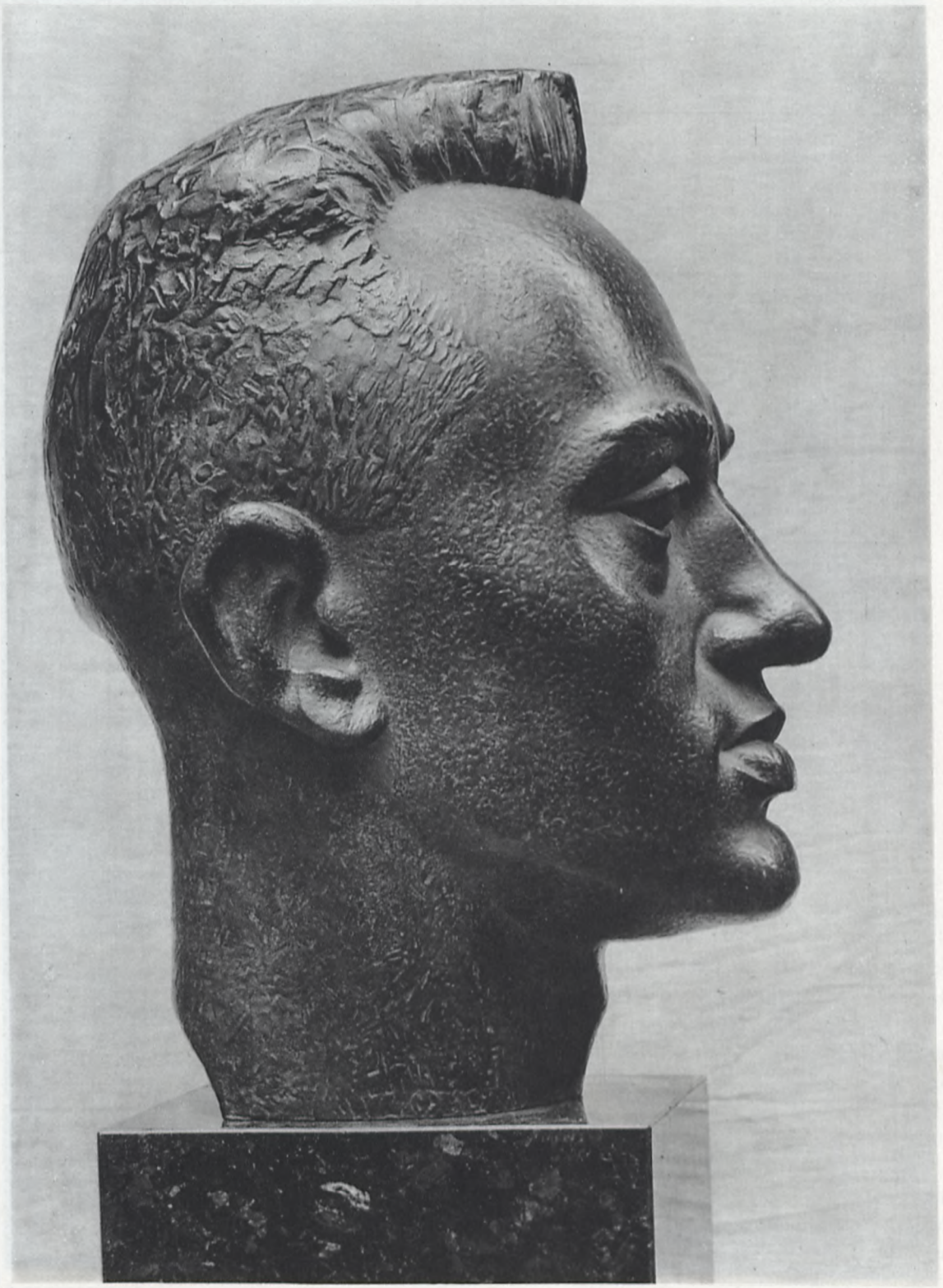
Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.

BOLESŁAW CYBIS — POCIESZENIE (ol.)

(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)

ANTONI MICHALAK — DAMA Z TACA (ol.)

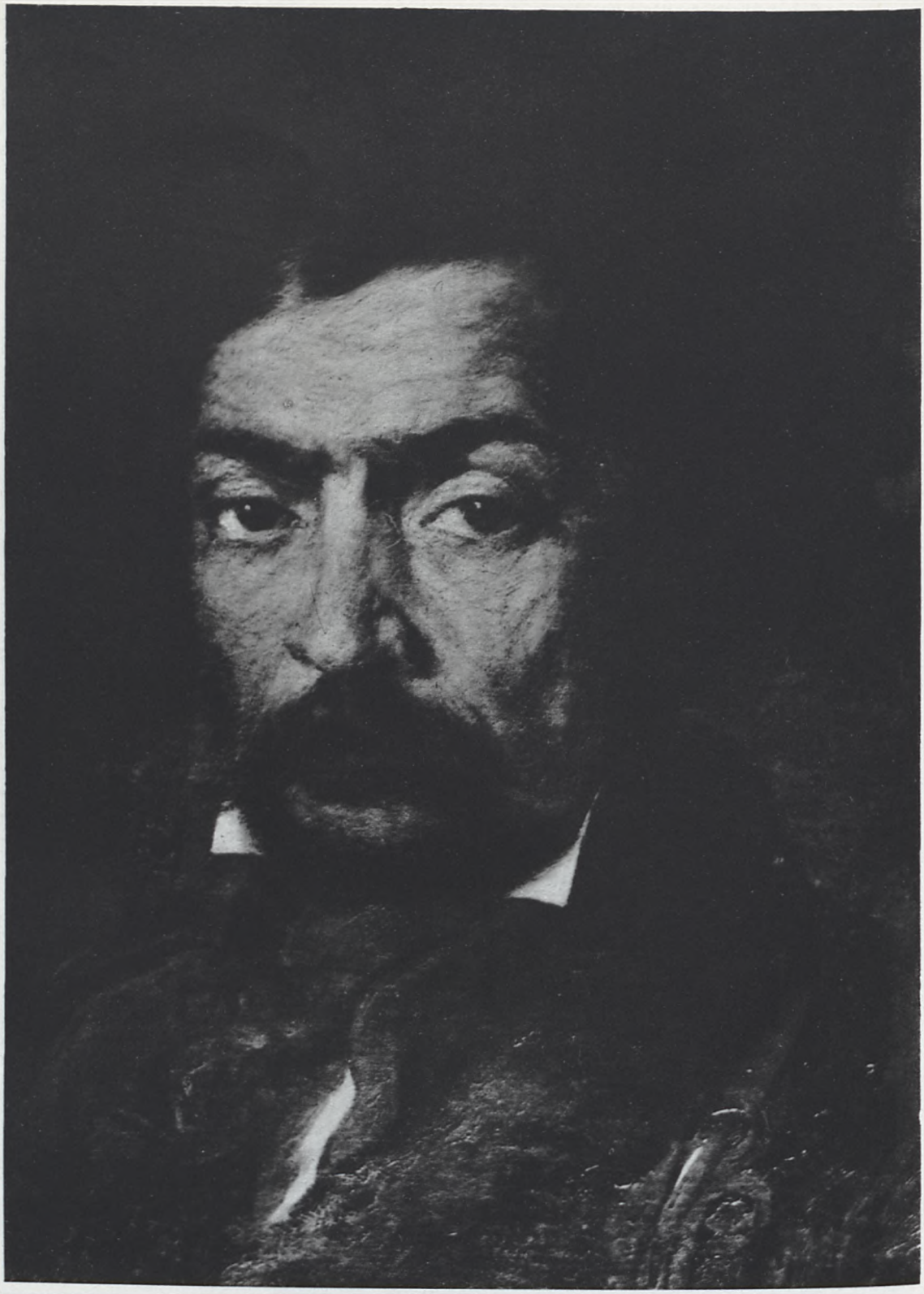
(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)



ALFONS KARNY

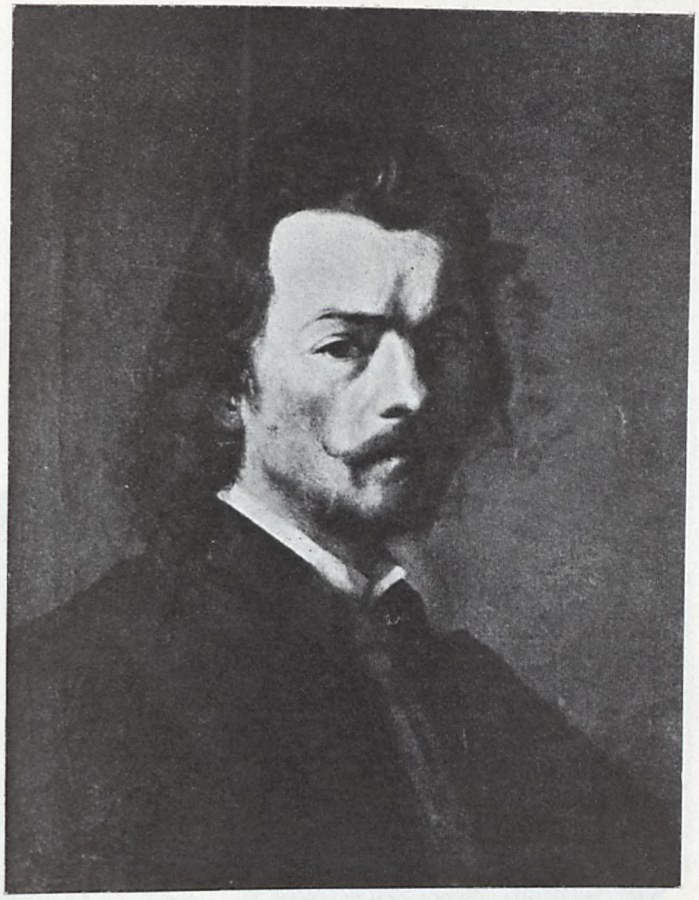
PORTRET WŁASNY (bronz)

(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)



ANDRZEJ GRABOWSKI (1833—1886) FRAGMENT PORTRETU OJCA ARTYSTY (ol.)

(Wł. Andrzejowa hr. Potocka, Kraków)



ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET WŁASNY (1862, ol.)
(Wł. Muzeum im. XX. Lubomirskich, Lwów)

ANDRZEJ GRABOWSKI
(1833—1886)[1]

Wraz z przełomem połowy XIX stulecia wysuwają się na czoło polskiej sztuki plastycznej dwie postacie, które zarówno rodzajem jak i potęgą swej twórczości pochłonęły zwolna uwagę mas społeczeństwa: Grottger i Matejko. Sugestywną siłą swych ogromnych talentów, hipertrofją uczuć na podłożu wybitnie patrjotycznem, przyćmili oni całą plejadę współczesnych artystów, z których wielu pozostało zapomnianymi dla ogółu, a których nazwiska rozwiały się w nawale masowych ruchów ludzkiego ducha. Sztuka ich była na czasie. Wszystko, co nie łączyło się z bolem i nadziejami narodu, co nie podsycało pragnień przekroczenia przepaści, w której leżał zdruzgotany świat jego niepodległościowych tęsknot, przeszło powoli jakoby w stan amorfizmu i nie odegrawszy większego znaczenia zamarło w falach bezustannie biegnącego czasu.

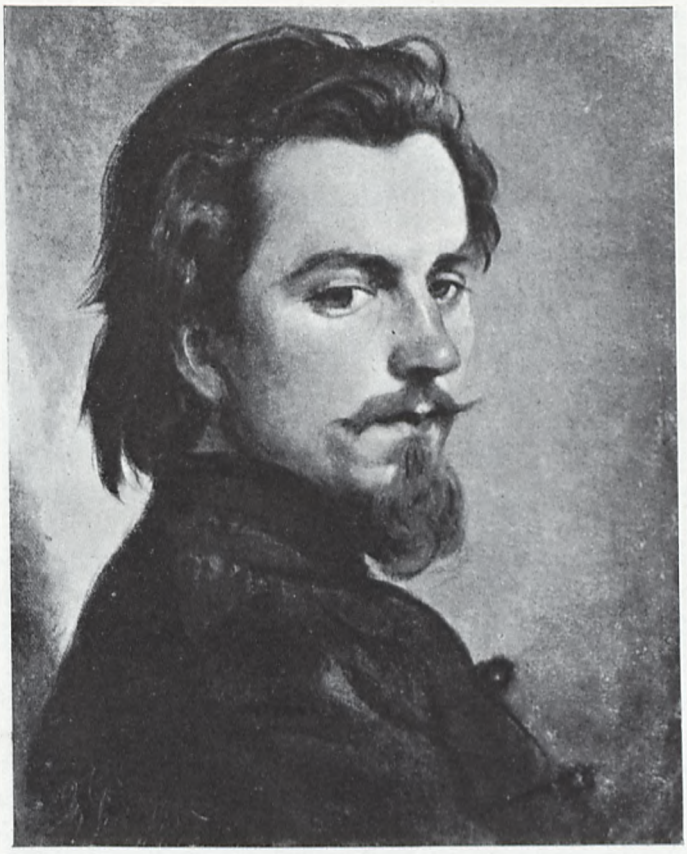
Jednym z szeregu artystów, powstałych z łona rozkwitającej bujnie sztuki polskiej drugiej połowy XIX w., był wybitny malarz portretu, Andrzej Grabowski. Niewątpliwie w tym tematowym charakterze jego twórczości leżała jedna z przyczyn, dla której o nim zapomniano,

[1] Artykuł ten jest spopularyzowanem streszczeniem monografji, napisanej przed laty w Zakładzie Historji Sztuki Nowożytnej U. J. K. we Lwowie i zreferowanej na Sekcji Historji Sztuki i Kultury lwowskiego Towarzystwa Naukowego, dnia 15. II. 1934.

ANDRZEJ GRABOWSKI DOMOKRĄŻCA (1860, akwarela)
(Wł. dr. I. Kreisberg, Lwów)

jak zapomniano niemal zupełnie o takich twórcach jak Henryk Rodakowski, Kapliński i wielu innych. Drugą przyczyną niedocenienia sztuki Grabowskiego był jego styl, polegający głównie na wartościach budowy formy oraz związanej z nią barwy, gdzie treść pozostała niemal zupełnie wyeliminowana przez zagadnienia natury artystycznej. Odgrywa tu wreszcie rolę jeszcze jeden czynnik, a mianowicie, że lwia najważniejsza zarazem, część dzieł tego malarza znajduje się w zbiorach prywatnych, gdzie pozostawała zawsze niedostępna dla szerszych warstw społeczeństwa.

Syn kowala i mleczarki ze Zwierzyńca pod Krakowem, Franciszka i Salomeji z Koptów, urodzony 19 listopada 1833 r., po ukończeniu kilku zaledwie klas ludowych, oraz rocznym pobycie u niejakiego Kicińskiego, malarza pokojowego, zapisuje się w r. 1849/50 do Szkoły Sztuk Pięknych na kurs przygotowawczy rysunku z modeli i antyków, by wreszcie po dwu latach przejść na kurs profesora i dyrektora szkoły zarazem, Stattlera. Kształci się tedy w kręgu kanonów estetyki idealistycznej, propagowanej na terenie szkoły przez swego mistrza, mającej swe źródło w postulatach szkoły nazareńczyków z uwielbianym przez Stattlera Overbeckiem na czele. Stawia ona młodym adeptom sztuki wysokie wymagania, polegające na rozwijaniu zarówno strony duchowej, jak intelektualnej, a co najważniejsze biegnie po linji



ANDRZEJ GRABOWSKI — PORTRET MALARZA ANTONIEGO KOZAKIEWICZA (1865, ol.)
(Wł. Pałac pod Blachą, Warszawa)

studjów natury, chociaż widzianej głównie przez pryzmat sztuki cinquecentystów, ze szczególnem uwzględnieniem Rafaela jako najdoskonalszego przedstawiciela budowy formy, oraz najwybitniejszego potentata barwy, Tycjana.

Grabowski — jak o tem świadczą zapiski jego profesorów — bierze się z zapałem do pracy, uczy się malarstwa, rysunku, anatomji i perspektywy pod kierunkiem Stattlera i Łuszczkiewicza, uczęszcza nawet na rzeźbiarstwo u Kossowskiego, oraz „krajowidoków" u Płonczyńskiego, wykazując świetne rezultaty w studjach, zwłaszcza w malarstwie. Do kształcenia smaku estetycznego i urabiania artystycznego światopoglądu młodego malarza przyczyniają się częste w tych latach wystawy, pozwalające oglądać własnemi oczyma produkty zarówno polskich, jak i zagranicznych środowisk artystycznych, reprezentujące konglomerat różnorakich prądów, a także oryginały malarzy włoskich, pochodzące z prywatnych zbiorów krakowskich rodów arystokratycznych.

Jednak w miarę zbliżania się ku końcowi studjów rwą się nici, które przywiązywały Grabowskiego do Szkoły Sztuk Pięknych. Daje się zauważyć u niego spadek not i pilności, wreszcie w r. 1855 szkołę opuszcza. Czy powodem tego kroku była nędza ogromna, którą w tych czasach przechodził, czyniąca zeń księżego posługacza, każąca mu sypiać w zimnej drwalni i malować nocami dla okolicznych chłopów obrazy świętych Pańskich, czy silny krytycyzm i zwątpienie ogarniające go na skutek kontrastowości natchnionych stattlerowskich kazań, jakoby doktryn sekciarskich, z realną ciężką rzeczywistością, czy wreszcie echa sztuki płynące z szerokiego

świata i budzące w młodym, pełnym romantycznych rojeń malarzu świadome czy podświadome tęsknoty, — trudno rozstrzygnąć. Tedy mimo pewnych łagodzących symptomów płynących ze sposobu nauczania Łuszczkiewicza, hołdującego raczej metodzie rozwijania indywidualności u młodego pokolenia, mimo jasnych chwil, które stwarzała dlań przyjaźń wybranych kolegów, jak Władysław i Stanisław Tarnowscy, Zdzisław Suchodolski, Jabłoński, Brzostowski, Matejko, Kotsis, a zwłaszcza najbliższy mu ze wszystkich i najwierniejszy przyjaciel Grottger, który zresztą już z końcem 1854 r. wyjeżdża do Wiednia na dalsze studja — Grabowski zakłada w Krakowie własną pracownię i porzuca mury uczelni.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Patrząc na pseudoklasyczne twory takiego Jana Nepomucena Głowackiego, Stattlera, lub im podobnych, nie ujdzie naszej uwadze pewne zboczenie ich sztuki od rzeczy lokalnych, indywidualnych, i określonych bliżej osobowo, w kierunku tendencyj do kształtowania prostych linij, szerokich, spokojnych płaszczyzn i odpowiednich barw, w które tylko niekiedy wkrada się w mniejszym lub większym stopniu pierwiastek romantyzmu. Jeżeli weźmiemy natomiast pod uwagę pierwszą, wczesną epokę twórczości Grabowskiego w jego zainteresowaniach zarówno w kierunku portretu, jak krajobrazu i obrazu rodzajowego do roku 1860, dostrzeżemy, że zamiary artysty, wyłaniając się z zastygłych cech sztuki jego poprzedników, poczynają niemal od samego początku biec po linji jaknajbogatszego zmysłowego widzenia, przybierając z biegiem lat coraz bardziej na nasileniu i stając się w ten sposób coraz doskonalszym wyrazem pozytywnego nastawienia do natury.

Ową ewolucję empiryzmu w stosunku do przejawów otaczającego życia możemy z łatwością zaobserwować w tym, przeszło 10-cio letnim odcinku czasu. Począwszy od powstałego na przełomie lat 40-tych, małego, profilowego „Autoportreciku", nie będącego jeszcze dokumentem objektywnej autokrytyki, ale raczej nieśmiałem, idealistycznem usiłowaniem oddania siebie takim, jakim artysta pragnie pozostać w świadomości drugich, — biegną symptomy zmiany wewnętrznego nastawienia w kierunku jaknajściślejszego zbliżenia się do zewnętrznych form natury w jednej z następnych prac, olejnej „Głowie żyda", aby w niedojrzałym jeszcze „Portrecie staruszki" z r. 1852 nie zadowolnić się jedynie przedstawieniem istotnych, fizycznych kształtów portretowanej, lecz poprzez szczegółowe studjum natury dojść poniekąd do zgłębiania jej pierwiastków psychicznych.

Nie jest to zapewne przypadkiem, że np. zwarty i syntetyczny układ oraz sposób upozowania tego ostatniego portretu przypomina kompozycję formalną rafaelowskiego portretu Juljusza II, — jak również to, że w „Portrecie Kazimierza Rogozińskiego" z r. 1855, gdzie przejawia się wyraźnie dalszy etap rozwoju tendencyj formalno-malarskich, — nawiązuje Grabowski do niektórych mistrzów włoskiego renesansu (Tycjan). Ów — powiedzmy — z jednej strony pseudorafaelizm formy, z drugiej zaś galeryjny pseudotycjanizm ciepłych barw ciała i ciemnych łat, którym hołdował Stattler, modyfikowany w mniejszym, lub większym stopniu działaniem form i barw natury, staje się jakoby etapem przejściowym w sztuce portretu młodego malarza, w tym pierwszym okresie jego artystycznej działalności. Klasycystyczny nazarenizm twórcy „Machabeuszy" niezupełnie trafił do jego przekonania. Przeciwnie, tęsknota prąca go do usilnego przedstawiania rzeczywistości, którą moglibyśmy nazwać duchem czasu, staje się sekretnym motorem jego artystycznych poczynań. Trudno nie zauważyć tego już w pracach drugiej połowy lat 50-tych, w których udaje się Grabowskiemu nawiązanie intymniejszego kontaktu między modelem a widzem, jak np. w „Studjum łysego mężczyzny", gdzie usiłuje odtworzyć z możliwie jaknajwiększą dokładnością charakter i życie człowieka na podstawie jego cech zewnętrznych i przedstawić z całą prawdą jego osobowość, pozbawioną już wszelkich złud świata idealnego.

Głód obserwacji i uplastyczniania natury przez wdzieranie się w jej szczegóły, doprowadza Grabowskiego w tym pierwszym okresie do krajobrazu, a zwłaszcza obrazu rodzajowego,

ANDRZEJ GRABOWSKI — PORTRET RZEŹBIARZA PIOTRA KOZAKIEWICZA (1865, ol.)
(Wł. Pałac pod Blachą, Warszawa)

w którym najbardziej triumfuje przedmiot, jako istota jego sztuki. Powstają w tym czasie obrazy ruin, okolic Krakowa, studja dziadów żebrzących, ludowych typów. Jednocześnie zaznaczają się tu jeszcze wyraźniej jak w sztuce portretu tendencje do przemycania swoich subjektywnych uczuć w dziedzinę objektywizmu. Krajobrazy, których układ osiąga zapomocą tworzących przestrzeń linij oraz kolorystycznych niuansów, zużytkowując te elementy celem przedstawienia pewnego nastrojowego odcinka natury (np. w akwareli p. t. „Ruiny zamku Oświęcimskiego 1860"), — wskazują na duchowe źródła romantyzmu, objawiając, zwłaszcza przy końcu lat 50-tych, daleko pod względem intymności posunięty stosunek do przyrody. Niewątpliwie musiały oddziaływać tutaj, pośrednio czy bezpośrednio, mijające już wtedy prądy tego rodzaju sztuki. Pewne klasycystyczno-romantyczne wpływy tego tematowego, ruinowego sentymentalizmu mógł artysta przejąć ze źródeł swego najbliższego otoczenia, — zwłaszcza ze sztuki Jana Nepomucena Głowackiego, za pośrednictwem Płonczyńskiego, profesora „krajowidoków" w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, które w połączeniu z niewielkim zresztą, heroicznym patosem budowy rysunkowej przenikają się z tendencjami naturalistycznemi, tworząc z niemi nierozerwalną całość.

Pierwiastki romantyczne zaznaczają się w wydatny sposób w obrazie rodzajowym, będącym pod względem tematowym znów jakoby dalekiem echem zagranicznych niemieckich nowelistów, stanowiąc ludowe, często socjalne podłoże form realistyczno-malarskich (np. w akwarelowym „Domokrążcy" z r. 1860). Nigdzie, jak tutaj nie wykazuje Grabowski tak daleko posuniętej obserwacji natury, nie cofając się przed dążnością do wydobycia i określenia każdego pojedynczego szczegółu, wdzierania się w każdy poszczególny składnik treści rzeczywistości, podchwytując niemal z równem napięciem charakterystyczne cechy osób i rzeczy. Czuje tu jednak największy pociąg do przedstawienia indywidualnych właściwości człowieka, jakoby pragnienie odtworzenia go nietylko takim, jakim przedstawia się on w swej rzeczywistości zewnętrznej, lecz usiłuje niemal z reguły przedstawić także moment jego duchowego ruchu. Dane te zdają się wysuwać na pierwszy plan szczególne uzdolnienie pod tym względem i poczynają już teraz stanowić podstawową formę artystycznej struktury jego talentu.

II.

Jesienią 1860 r. widzimy Grabowskiego we Wiedniu, dokąd udaje się na dalsze studja malarskie, przy pomocy zaprzyjaźnionego z nim hr. Władysława Tarnowskiego. Dostaje się tedy Andrzej w orbitę oddziaływań tego miasta muzyki, które w pierwszej połowie XIX w. posiada najbardziej otwarte wrota dla internacjonalnego ruchu i gromadzi w swych murach wielu obcych artystów oddziaływujących na lokalną sztukę i nadających jej specyficzny charakter o cechach rozmaitości i wielostronności. Główną jednak mistrzynią Grabowskiego staje się sztuka t. zw. „małych" i „wielkich" mistrzów, mieszcząca się w licznych wiedeńskich muzeach, stwarzająca dzięki swym najrozmaitszym tendencjom i światopoglądom bogaty pokarm dla jego zainteresowań artystycznych. W Akademji Sztuk Pięknych bawi oficjalnie tylko jeden semestr w ogólnej szkole malarskiej u prof. Karola Wurzingera, głównie malarza suchych, klasycystycznych, z pewnemi tendencjami naturalistycznemi, obrazów historycznych, a także reprezentacyjnych portretów wysokich osobistości. Idąc za głosem swego temperamentu artystycznego, opuszcza Grabowski oficjalnie Akademję, kopjując natomiast arcydzieła starych mistrzów, jak Tycjan, Tintoretto, Tiepolo, Rembrandt, a nawet Claude Lorrain i Luca Giordano, — przerzuca się ze sztuki realistycznej do klasycznego idealizmu, pozwalając oscylować swojej duchowości pomiędzy jednym a drugim światem form, ucząc się widzieć artystycznie, rozszerzając swoje pryncypja kompozycyjne, oraz uświadamiając sobie w ten sposób własne, wewnętrzne możliwości.

W r. 1863 przerywa mu studja powstanie styczniowe, w którem bierze udział, poczem bawi okresowo w Krakowie i jakiś czas w Pradze. W następnym roku widzimy go już prawie stale w Krakowie, cieszącego się sławą wybitnego portrecisty, nawiązującego wiele znajomości i stosunków towarzyskich, rozwijającego bardzo wydatną artystyczną działalność i będącego osią tamtejszego artystycznego środowiska. Wyjeżdża również z Krakowa do różnych dworów polskich i domów galicyjskiej, mieszczańskiej burżuazji, malując liczne portrety, przesiadując dłużej wspólnie z Grottgerem u Tarnowskich we Wróblewicach i Śniatynce, a zwłaszcza u Bobrowskich w Porębie Wielkiej, gdzie urocza pani porębskiego dworu dawała chętnie schron licznym artystom pióra i pendzla. Cały ten odcinek czasu aż do roku 1866, jest wyrazem ustawicznego niepokoju jego egzystencji, wędrówką z domu do domu, poszukiwaniem jakiegoś stalszego punktu zaczepienia. W tym bowiem czasie, wkrótce po nieszczęśliwym finale miłości dla Leopoldyny Kuczyńskiej, jednej z córek profesora krakowskiego Uniwersytetu, osiedla się artysta we Lwowie (1866), gdzie w dwa lata później (1868) poślubia Marję Brühl, córkę bogatych lwowskich mieszczan, poczem w towarzystwie żony i Kornela Ujejskiego wyjeżdża do północnych Włoch.

Jednak już na wstępie tej nowej fazy życia poczyna zapadać Grabowski coraz bardziej na zdrowiu, do czego poza szkodliwym trybem nocnej wegetacji i nadużywaniem alkoholu, przy-

ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET MATKI ARTYSTY (1863, ol.)
(Wł. Andrzejowa hr. Potocka, Kraków)

czyniają się częste rodzinne fermenty, wywołujące mu niejednokrotnie na usta słowa goryczy. Psuje się stan płuc, pojawia się coraz częściej i dotkliwiej rozstrój nerwowy, złowieszcze widmo uciążliwej choroby zagląda mu coraz częściej w oczy. Wypacza się powoli zdrowa natura, która z gruntu wykazywała tylko normalne przejawy życia, czy to w nastawieniu erotycznem, czy w ostrym, przepojonym nieraz sarkazmem i ironją, chociaż nie błyskotliwym dowcipie, lub romantycznych lotach duchowych, — czy wreszcie w charakterystycznych znamionach sztuki tego głównego przedstawiciela lwowskiej cyganerji artystycznej. To też niepodobna uwolnić się od pewnego smutku, gdy, — śledząc jego życie na podstawie pisemnych wspomnień o nim, pamiętników i osobistych relacyj ludzi, którzy go znali, i umiejąc poza licznemi wadami jego natury, niezawsze nadającemi się do postawienia ich przed trybunał t. zw. „porządnych ludzi", spojrzeć głębiej w serce tego pełnego dobroci i szlachetności kolegi, wiernego i ofiarnego przyjaciela, nacechowanego swobodną, pozbawioną cech snobistycznych, godnością syna ludu, — dostrzeże się a raczej wyczuwa, jak mija bezpowrotnie cały czar jego bujnej, temperamentowej młodości, która mu prawie nic nie dała prócz ciężkich przeżyć, nędzy i znoju, ginąc — zda się — zwolna w realizmie rzeczywistości, wraz z licznemi nadziejami i całym romantyzmem złudzeń.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Twórczość Grabowskiego pomiędzy r. 1860—73 krystalizuje się głównie dokoła portretu, na niekorzyść obrazu rodzajowego i krajobrazu, które artysta w wielkiej mierze zaniedbuje.

Nie ulega wątpliwości, że formy kompozycyjne portretów męskich tego okresu znajdują częściowo swoją genezę w dziełach mistrzów włoskiego, dojrzałego renesansu. Mniej lub bardziej kontrastowy układ postaci, szerokie, zwarte, silnie z sobą związane linje, sprowadzone często do bardzo dużej syntetyczności ujęcia, staranie się o równowagę pomiędzy płaszczyzną płótna a rozłożeniem mas ludzkiego ciała, wraz z pewną powściągliwą dramatycznością pełnego energji wyrazu — oto ogólne symptomy związku portretów Grabowskiego w tym odcinku czasu ze sztuką podziwianych dzieł włoskiego Odrodzenia.

Wspomniane znamiona klasyczno-renesansowe biegną w różnych odmianach poprzez cały szereg portretowych utworów, aż do połowy lat 60-tych. Widzimy je np. częściowo w „Autoportrecie" z r. 1862, gdzie zaznaczają się one, mimo wielkich ustępstw na korzyść rzeczywistości i malarskiego kształtowania formy w sensie niektórych autoportretów Rembrandta, w spokojnej heroizacji skoncentrowanego wyrazu, poczuciu siły i osobistej godności, — w nieco podobnie ujętem, jednak bardziej plastycznie określonem popiersiu Napoleona Sarneckiego (1864), — w nacechowanym vandyckowską wytwornością portrecie malarza Antoniego Kozakiewicza (1865) o dość skomplikowanym kontraście zwrotu, — wreszcie w pochodzących z tego samego czasu portretach rzeźbiarza Piotra Kozakiewicza i hr. St. Tarnowskiego, gdzie linearne uproszczenia form i upozowanie postaci przypominają kompozycję formalną portretu „Hr. Castiglione" Rafaela.

Jeżeli jednak zadamy sobie pytanie, czy indywidualność postaci portretowych naszego artysty zostaje ujęta w podobny sposób, jak to widzieliśmy w portretach renesansowych, musimy stwierdzić, że punkt ciężkości u Grabowskiego przesuwa się znacznie bardziej w kierunku rzeczywistości objektywnej, kosztem klasycznej idealizacji modela. Rozluźniając owe idealistyczne elementy, prowadzi jednocześnie do rozbicia w pewnej mierze syntetyczno-tektonicznej jedności w kierunku wielości cech natury, starając się poprzez wartości zewnętrzne zmierzać bardziej ku indywidualnym wartościom duchowym portretowanych, odkonwencjonalizowując swoje uczucia, prowadząc do bardziej skomplikowanego mechanizmu wyrazowego, przepajanego ponadto często pierwiastkami romantyczno-heroicznemi. I tu wysuwa się na pierwszy plan element barwy, warunkującej stosunek przedmiotu do płaszczyzny, obejmującej kształtujące się formy we władne posiadanie i współdziałającej razem z niemi jako ważny czynnik psychicznego wyrazu. Problem ten zapoczątkowany do pewnego stopnia w zjawiskach portretowych pierwszej epoki działalności artystycznej Grabowskiego, doczekuje się w tego rodzaju fenomenach drugiego okresu świadomej w pełni i bardzo daleko posuniętej realizacji. Owa interferencja objektywnego nastawienia do tematu, z malarsko-kolorystyczną koncepcją całości, wywodzi swój rodowód w dużej części jego utworów, poza studjami starych Wenecjan, głównie ze sztuki wielkich Holendrów XVII w. a zwłaszcza wczesnych portretów Rembrandta. W całym szeregu portretów tej epoki, wzorem powyższych mistrzów, nakłada Grabowski na barwnem podłożu występującem w roli momentu kolorystycznego, cienką warstwę płynnych farb, pozwalając się im w większym lub mniejszym stopniu przebijać poprzez ich woal, przeprowadzając odpowiednie różnice gradualne w natężeniu, harmonizując poszczególne barwne elementy kompozycyjne, impastując tam, gdzie chodzi o stłumienie ogólnego tonu karnacji, lub zanurzenie pewnych partyj w cieniu. Egocentryczny i konkwistatorski „Autoportret" z r. 1862 — w klasycystyczne ramy ujęty, w zielonkawych tonach skąpany „Portret matki artysty" z r. 1863, której twarz poorana lekko pługiem cierpienia i solą łez, wyłania się w bezwolnem zamyśleniu z głuchych zakątków nawy kościelnej, — w tym samym czasie powstały, o podobnych założeniach kolorystycznych osnutych na tle indywidualnie zmodyfikowanej, klasycznej formy, kapitalny „Portret ojca artysty", przytwierdzający uwagę widza siłą woli ździczałego od troski spojrzenia, oraz ekspresyjnie realistyczną, pełną dynamiki uczu-

ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET LUDWINY HR. BOBROWSKIEJ
(ok. 1865, ol.)
(Wł. p. Tytus Trzecieski, Miejsce Piastowe k. Iwonicza)

ciowej, tragicznie nerwową twarzą, — oto dzieła, które w swem specyficznem przenoszeniu ciemnych i zimnych nastrojów kolorystycznych teł na postacie, w stopniowem potęgowaniu ciepłych efektów kolorystycznych w światłach głów, celem nasilenia ich psychologicznej interpretacji, zbliżają je do wspomnianych malarzy holenderskich, a zwłaszcza do genjalnego twórcy „Straży nocnej". Jeżeli weźmiemy w dodatku pod uwagę np. głęboko ujęte popiersie t. zw. „Kwestarza Kapucynów" (1865), gdzie zarówno w sposobie formalnego traktowania, w daleko posuniętych wartościach malarskich, jak i bardziej szerokiej, chropowatej fakturze, zaznaczyły się wyraźnie studja niektórych portretów Tintoretta, Bassana lub Bernarda Strozzii, których skąpą rzeczowość ujęcia, zmierzającą ku ogólnej syntezie zjawiska, zastępuje Grabowski jednak znacznie większą dawką zewnętrznego naturalizmu, — otrzymamy jeszcze jedno świadectwo bliskiego kontaktu artysty z dziełami owej sztuki przeszłości, oraz przejmowania jej czynników wyrazu dla swych indywidualnych celów.

W portretach młodych kobiet, z pierwszej połowy lat 60-tych, zabłąkała się natomiast u Grabowskiego nuta, pochodząca niewątpliwie z idealistycznych tradycyj klasycystycznych XIX stulecia. Ów idealizm, jaki widzimy np. w portretach Leopoldyny Kuczyńskiej, Napoleonowej Sarneckiej z r. 1864, lub Kreutzlowej z r. 1865, cofający się wstecz poza ówczesną teraźniejszość, polega tutaj na rozwoju zwartej tektonicznej budowy formy, oraz pewnych wartościach spokojnego konturu, prowadzącego niekiedy do rzeźbiarskiej monumentalności zjawiska, — innym razem akcentującego reprezentatywność pełnej godności i specyficznej piękności pozy barwiąc te elementy w większym, lub mniejszym stopniu osobowo,

oraz podnosząc je często do wyżyn romantyzmu. Widzimy to np. w jednem z najpiękniejszych z pośród tego rodzaju przedstawień, w nieskończonym w partjach rąk portrecie Hr. Ludwiny Bobrowskiej (ok. 1865), przypominającym niektóre podobne utwory nazareńczyków jak Steinle czy Oldach, a zwłaszcza niektórych artystów biedermeieru, jak Winterhalter. W związku z tem i koloryt staje się tutaj bardziej zimny i szary, określający w znacznie większym stopniu budowę form, a tem samem podnoszący z daleko mniejszą siłą malarskość kobiecych zjawisk, zmienia się wreszcie także strona technicznego wykonania, sprowadzająca często głowy do kilkakrotnej, wygładzonej, lśniącej warstwy lazerunków.

Jest rzeczą nader ciekawą, że przykłady burzenia systemu form renesansowych, na korzyść naturalistycznych tendencyj, pojawiają się u Grabowskiego w całym szeregu portretów stworzonych jednocześnie z tymi, które najbardziej grawitują ku sztuce klasycznej, jak np. w popiersiu prof. Sucheckiego (1863), portretach Gerszów (1864), malarza F. Streita, lub rzeźbiarza Gadomskiego z r. 1865. Trudno się oprzeć pewnemu zdziwieniu, patrząc na ów dualizm form, ukazujących się jednocześnie w poszczególnych tworach portretowych artysty, lub też występujących oddzielnie, wykazujących w sposób nader wyraźny rozczepienie jego światopoglądu na klasyczny i realistyczny, — z jednej strony bardziej linearny, z drugiej malarski. Staje się teraz jasnem, że pierwiastki klasyczne — mimo obracania się w kręgu wybitnie naturalistycznych zagadnień w poprzedniej epoce, mimo buntu przeciw pseudo-idealistycznym stattlerowskim postulatom — musiały drzemać nieświadomie na dnie jego duszy do czasu, kiedy w pościgu za zdobyciem formy zetknąwszy się z konsekwentną, potężną stylowo sztuką idealizmu późnorenesansowego, wyrastają do rozmiarów konieczności twórczej. Z drugiej strony oddziaływanie naturalistycznego ducha czasu doprowadza do różniczkowania się prądów artystycznych w sztuce Grabowskiego i stworzenia typu kompozycji, usiłującej pogodzić ze sobą dwie pozornie wrogie sobie potęgi, oraz spoić je w procesie twórczym w harmonijną syntezę.

Im bardziej jednak sztuka Grabowskiego posuwa się w drugą połowę lat 60-tych i ku początkom 70-tych, zbacza powoli ale coraz wyraźniej od omówionych pierwiastków form renesansowych. Dają się one wyczuć jeszcze tu i ówdzie w układzie postaci, jednak zasadniczo punkt ciężkości przesuwa się w kierunku produktów rosnącego ustawicznie, pozytywnego światopoglądu artystycznego, usiłującego znaleść pole dla rozwoju wewnętrznych wartości modela, poprzez stworzone przez naturę elementy. Przesunięcie to wyraża doskonale mały „Autoportret“ Grabowskiego z r. 1866. Znika tu już zupełnie światoburczy heroizm „Autoportretu“ z r. 1862, oparty o klasyczną koncepcję formy. Specyficzny romantyzm sytuacji sprowadza się teraz do pierwiastków duchowego rozkładu, — jednolitość skondenzowanej energetyki wyrazu psychicznego zastępuje daleko posunięta komplikacja nerwowego, duchowego życia, złożonego z codziennych, zmiennych i ruchliwych uczuć.

W całej serji portretów następnych lat nie osiąga artysta tak daleko posuniętej ekspanzji malarskiej i szerokiej, doraźnej techniki, ograniczając się pozatem przeważnie do objektywnego, skrupulatnego stwierdzenia zewnętrznych cech charakterystycznych ogólnego schematu form organicznych człowieka. W portretach St. Dobrzańskiego (1866), T. Jabłońskiego (1867), K. Ujejskiego (1868), L. Brühlowej (1869), Marji i Wiktora Sadłowskich (1870), A. Korwin-Pawłowskiego (1871), F. Schmidta (1873) i wielu innych, rezygnacja z romantyczno-heroicznych czynników degraduje je przeważnie do nieciekawej poziomości przedstawienia. Symptomy klasycznego kontrapostu zostają tutaj niemal zupełnie zastąpione bardziej naturalistyczną formą ruchu, jak np. w portrecie rzeźbiarza Ant. Kurzawy (1871), gdzie podniesiona ku górze i przechylona na prawo głowa o bujnych rozwichrzonych włosach, oddziaływuje poniekąd swoją momentalnością spojrzenia.

Krajobraz i obraz rodzajowy w tym kilkunastoletnim odcinku czasu pojawiają się jakoby tylko przypadkowo i w wyborze tematu nie różnią się wiele od podobnych dzieł poprzedniej

ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET MALARZA FR. STREITA (1865, ol.)
(Wł. Pałac pod Blachą, Warszawa)

epoki. Znacznie bardziej interesujące obrazy rodzajowe wykazują początkowo również konglomerat form klasycystyczno-realistycznych z pewną domieszką heroicznej romantyki o niewątpliwych wpływach Grottgerowskich (np. w obrazie „Bandyci", ok. 1863), — pozwalają jednak stopniowo zwyciężać elementom realistycznym, stając się w rezultacie antytezą pierwiastków sztuki twórcy „Lituanji". Czołowy obraz tego rodzaju z r. 1865, przedstawiający „Starego Cygana" wyciągającego rękę po jałmużnę, wykazuje przedewszystkiem świetnie przeprowadzone tendencje wyrazowe tytułowej postaci, na podłożu form realistyczno-malarskich.

III.

Sława i powodzenie Grabowskiego jako malarza portretów, rośnie w miarę postępu lat 70-tych. Stawiano go obok najwybitniejszych postaci na polu sztuki polskiej, zarówno w sferach artystycznych, jak na łamach współczesnej krytyki, oraz w opinji ówczesnego społeczeństwa. Poza różnemi odznaczeniami za prace, otrzymuje w r. 1876 na Wystawie Powszechnej w Filadelfji złoty medal za portret rzeźbiarza Brzostowskiego z r. 1865.[1] W tym samym roku udaje się do Steinerhofu w Styrji dla podratowania mocno już nadszarpanego zdrowia, — czyni następnie podróż do Włoch, a zabawiwszy dłużej we Florencji, studjuje nagromadzone w tam-

[1] Portret ten zaginął w czasie wojny światowej u Hr. Tarnowskich w Śniatynce k/Drohobycza.

tejszych galerjach dzieła sztuki. Po powrocie zostaje sprowadzony specjalnie przez Krakowską Radę Miejską ze Lwowa, dla namalowania portretu Prezydenta Miasta Krakowa, Dr. Józefa Dietla, co było na owe czasy wysokiem odznaczeniem.[1]

W latach 1873—77, waży się kwestja profesury malarstwa w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, dla której ówczesny dyrektor Szkoły (Matejko) usiłuje pozyskać Grabowskiego, obok Rodakowskiego, Löfflera i Kotsisa, — sprawa kończy się jednak w rezultacie nominacją Löfflera i Łuszczkiewicza przez austrjackie Ministerstwo Oświaty.

Jednocześnie ze wzrastającą sławą i uznaniem pogarsza się dalej coraz bardziej zdrowie artysty, a wraz z tem kładą się na jego życiu coraz silniejsze cienie, składające się na powolny dramat jego życia. Niepohamowana natura, wraz ze źródłem samotności płynącem z braku szczęścia małżeńskiego, czyni go coraz większym niewolnikiem namiętności i kaznodzieją wolności w knajpie, pochłaniającej mu siły i podkopującej go materjalnie. W początkach lat 80-tych pojawiają się już u niego daleko posunięte objawy rozstroju nerwowego, powodujące niejednokrotnie napady szału i kierujące jego myśli ku samobójstwu, — jego antypatje do ludzi wyrastają do chorobliwych rozmiarów.

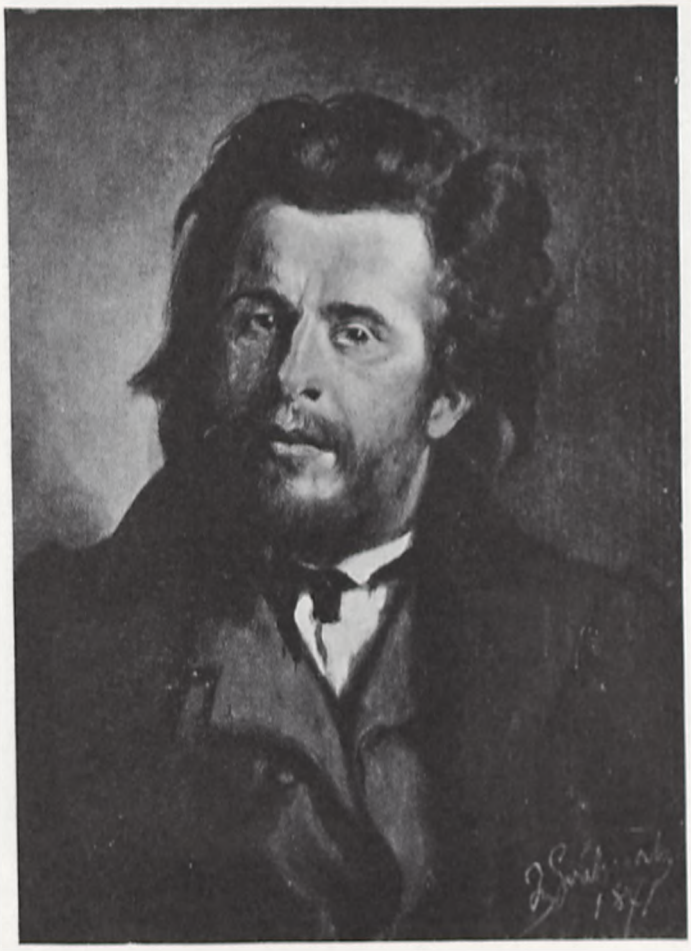
W maju 1885 zaskoczył go groźny wybuch krwi, rezultat zniszczonych płuc.

Pod jesień 1885 r. wysyłają doktorzy ciężko chorego do Meranu, a na zimę i wiosnę do Rzymu w pogoni za ciepłem. Około połowy sierpnia następnego roku wraca z zagranicy do Lwowa, bawiąc poprzednio dłużej w Pizie, Meranie, Gleichenbergu i Fürstenhofie. Chwilowe polepszenie zdrowia okazało się jednak złudne, a wszelka opieka bezskuteczna wobec nadwątlonego organizmu. Umiera 3 września 1886 r., zabity przez gruźlicę w 53 roku życia. Pochowano go razem z bratem Wojciechem na Cmentarzu Łyczakowskim, gdzie dziś jeszcze można oglądać wspólny grób zarosły trawą i okolony krzakami, z silnie zatartym napisem.

Stanąwszy w obliczu ostatniego rozdziału sztuki Grabowskiego, widzimy coraz to większą realizację problemów artystycznych, które zaznaczywszy się w pierwszym okresie jego twórczości, przeszły przez filtr wpływów, kształtowań i wahnień epoki drugiej. Na gruzach dawnych ideałów upadłego w zmaganiu się z materjalizmem ducha romantyczno-heroicznego, dokonuje się obecnie odbudowa nowego życia form, poprzez większą głębię przedmiotowości. Ośrodkiem i istotą zainteresowań artysty staje się już zupełnie portret człowieka, któremu nadaje większą swobodę układu formalnego, większą naturalność oraz wnikliwość skomplikowanego, psychicznego wyrazu, przy jednoczesnem, zupełnem opanowaniu i posunięciu dalej malarskich problemów.

Pod wpływem wymienionych czynników znika niemal zupełnie owa bliska analogja jego dzieł do form włoskiego renesansu, czy to w sensie portretów, czy też klasycystycznych reminiscencyj sztuki pierwszej połowy XIX stulecia. Układ kontrapostowy, wraz z równomiernością zmysłowych podniet pojawiają się nader rzadko i to jak dawniej głównie w portretach młodych kobiet, których psychika nie pozostawia artyście pola do głębszej interpretacji. Mimo wszystko jednak pozostaje Grabowski aż do końca swej twórczości „klasycznym“ w przedstawieniu spokojnego zjawiska ludzkiego, naco poza wartościami natury psychologicznej, składa się zawsze jeszcze silna i zwarta konstrukcja formy, kryjąca się poza zasłoną wzbogaconych, uszlachetnionych i rozjaśnionych wartości malarskich i kolorystycznych. W korowodzie postaci portretowych tych lat, jak np. A. Hilińskiego czy „Wójta z Woli Justowskiej“ (1874), Józefa i Heleny Balów, „Mieszczanina krakowskiego“ i Marciny Trojackiej (1876), Ks. Szaflarskiego i W. Czerwińskiego (1880), czy Róży Szawłowskiej (1882), — wyprowadza Grabowski jak dawniej bogactwo tonów barwnych z ciemności teł

[1] Portret ten został zniszczony w pożarze sali posiedzeń Rady Miejskiej w r. 1926, znamy go tylko z bardzo złej kopji Józefa Ostrowskiego.



ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET RZEŹBIARZA ANTONIEGO KURZAWY
(1871, ol.)
(Wł. Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

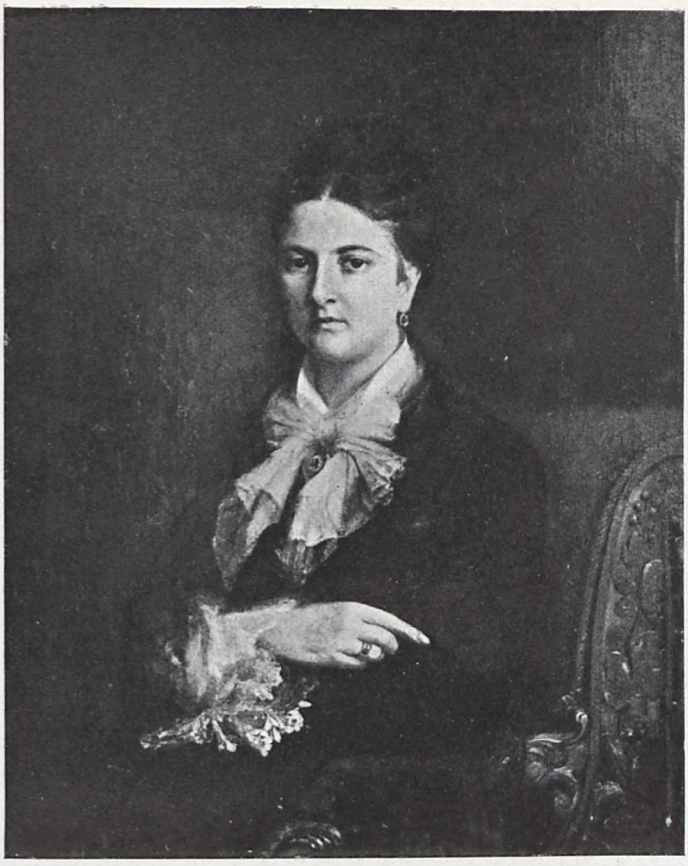
ku jasności, pozwalając w miarę zbliżania się ku pierwszemu planowi błyszczeć i zanikać coraz jaśniejszym partjom głowy, pozostawiając w finale najsilniejsze akcenty świetlne w gamie jasnych różów, bieli i barw jasno-żółtych, potęgując wrażenie materjalności form ciała, — dostosowując poza tem różnorodność techniki wydoskonalonej na dziełach starych mistrzów często po wirtuozowsku, do indywidualnych form zmysłowych. Od gładko tonowanych powierzchni przechodzi do techniki wnikliwych i szybkich pociągnięć pędzla, przy wzrastającej ilości farb kryjących, ożywia przestrzeń zapomocą rozbicia jej na liczne, wygładzone grudki, posługując się czasem w tym celu grubem ziarnistem płótnem, potęgującem ruch materjalnego życia, — to znów kładzie farby sposobem „ala primo", kończąc w partjach cieni lazerunkami.

Chociaż barwa w portretach Grabowskiego towarzyszy niemal z reguły formom poszczególnych objektów, to jednak zjawia się ona w nielicznych jego utworach pod postacią bardziej płaszczyznową, stwarzając niekiedy daleko idące rozluźnienia w stosunku do formy, przytłumiając w dużej mierze znaczenie przedmiotu. Postać szlachcica Wyleżyńskiego (1874), z czarnym, płasko traktowanym strojem, rzucona w sensie niektórych portretów Velazqueza na czarne tło, — rozwijające się wspaniale i mieniące się barwami popiersie „Mieszczki

ANDRZEJ GRABOWSKI WÓJT Z WOLI JUSTOWSKIEJ (1874, ol.)
(Wł. Muzeum im. hr. Dzieduszyckich, Lwów)

z Rymanowa" (1878), gdzie profilowa, ptasia twarz kobiety, wbrew zasadniczej, bardziej określonej, trójwymiarowej konstrukcji głowy i tułowia, zostaje sprowadzona do szerokich, zgaszonych, zatracających kontur akcentów płaszczyznowego świata, — w tym samym roku powstały, skąpany w mglistym woalu barwy i światła portret Hr. Ernestyny Starzeńskiej,— tragiczny w krytycznem ujęciu chorobowych zmian psycho-fizjologicznych, świetny „Autoportret" (ok. 1880) malowany w szerokich płaszczyznach rozluźniających strukturę form twarzy, — oto widome wskaźniki artystycznych możliwości, które mogłyby w pewnych warunkach zaprowadzić artystę w kierunku pojawiającej się już sporadycznie w tych latach sztuki impresjonizmu.

Jednak grawitacja sztuki Grabowskiego w kierunku czystej malarskości musiała kapitulować przed wysuwającemi się przez wszystkie lata na plan pierwszy tendencjami charakterologiczno-psychologicznemi, na podłożu objektywno-naturalistycznem, — przed przemożną dążnością do nadania postaciom wyrazu w ramach formalnej kontroli. Pomijając takie reprezentacyjne dzieła, jak np. portret Fr. Smolki, lub ks. Adama Sapiehy, gdzie poza znakomitą zresztą fakturą dostrzega się głównie doskonale opracowaną powierzchnię ciała, — stwarza Grabowski całą galerję odrębnych charakterów, umiejąc poprzez objektywizm form dotrzeć do głębi myślącego i czującego ciała, oraz przedstawić je jako produkt podłoża i rozwoju człowieka. Oto radny miejski (Hiliński), pełen godności i poczucia swego stanowiska, — tam stary i pełen animuszu rycerskiego szlagon (Wyleżyński), lubiący dobrze zjeść i wypić



ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET HELENY BALOWEJ (ok. 1876, ol.)
(Wł. p. Stanisław Bal, Tuligłowy k. Komarna)

sybaryta i miłośnik kobiet, u którego w oczach i pod sumiastemi wąsami czaji się smutek jakiejś odwiecznej, słowiańskiej tęsknoty, — tu znowu opasły „Mieszczanin krakowski" nastraja krotofilnie swym pozornie bezmyślnym, banalnym uśmiechem opoja, pod którym dostrzega się jednak błąkanie momentu poważnej myśli i światło rozumu. Gdzieindziej uderzy nas dumny wyraz „damy z towarzystwa", o wyniosłem i zimnem spojrzeniu etykietalnego świata (Balowa), — lub pyszniącej się gorącą krwią swej młodości i lśniącej barwami stroju kobiety, przez której życie nie przeszła jeszcze żadna fala głębszego cierpienia (Szawłowska), — czy wreszcie wspaniały w swem potężnem przedstawieniu skomplikowanych form życia portret ks. Szaflarskiego, w którego twarzy poza nieprzeciętną inteligencją kryje się wiele siły ducha i doświadczenia, przyoblekającego rysy w odcień dobrotliwego pobłażania i subtelnej ironji arystokraty ducha, niepozbawionej pierwiastków pewnego, prowadzącego do tolerancji sceptycyzmu, tego wykwitu złożonej natury człowieka i jego wiedzy o życiu.

Twórczość portretowa Grabowskiego wzięta z historycznego punktu widzenia tkwi wprawdzie swemi korzeniami jeszcze w klasycznem odczuwaniu poprzedniej generacji, lecz poprzez te pierwiastki wyrywa się daleko naprzód silnym nurtem władającego niemi, realnego życia. Nie mówiąc już o sztuce portretowej Brodowskich i Peszki, a zwłaszcza twórczości Stattlera nasilanej niekiedy, mimo cech klasycystycznych, opartemi o studjum natury pierwiastkami nazarenizmu, czy też o przedstawieniach J. N. Głowackiego i Hadziewicza przepojonych wpływami niemieckiego biedermeieru, — ale nawet wobec pełnych wytwornego

ANDRZEJ GRABOWSKI PORTRET MARCINY TROJACKIEJ (fragment, 1876, ol.)
(Wł. p. Michał Pawlikowski, Medyka)

i subtelnego romantyzmu portretów Alojzego Rejchana oraz chłodnych i sztywnych, daleko już w swym objektywizmie posuniętych portretów Simmlera, dzieła Grabowskiego uderzają daleko większą swobodą kompozycji, przeciwstawiając im w zestosunkowaniu się do modela daleko silniejsze tętno zewnętrznego a zwłaszcza wewnętrznego życia. Mniej malarski, a bardziej objektywny i głęboki od Wilhelma Leopolskiego, swego rówieśnika, zbliża się najbardziej w niektórych dziełach formalnie i duchowo wraz z Leonem Kapliń-skim do wielkiego Henryka Rodakowskiego.

Jako artysta nie jest on wprawdzie ani tak wielkim marzycielem, zaklinającym w swe kartony widma nieszczęść współczesnej Polski, jak Grottger, — ani wspaniałym wizjonerem przeszłości narodu, jak Matejko, — ani wreszcie tak monumentalnym i wielkim jak Rodakowski. Jest właściwie tylko malarzem portretu i dlatego też rozważyliśmy jego sztukę głównie z tego punktu widzenia. Jako taki należy Grabowski niewątpliwie do najwybitniejszych polskich portrecistów XIX stulecia. Niema w nim wprawdzie i tutaj potężnej ekspresji najlepszych

portretów Matejki, wielkich, monumentalnych linij kompozycyjnych portretów Rodakowskiego, w stosunku do nich wydaje się posiadać bezstronność objektywnego raczej, pełnego spokoju przyrodnika i najlepiej z nich oddaje fizjognomję i ducha swego pokolenia. Wytworny arystokratyzm portretów Rodakowskiego, pewne nadczłowieczeństwo portretów Matejki, będące częściowo wyrazem namiętności tworzenia swego tragicznego światopoglądu, zastępuje Grabowski trzeźwem zrozumieniem przeciętnej mieszczańskości współczesnego człowieka, trwającego silnie swemi uczuciami przy ziemi. Analizę prawdy psychologicznej i charakteru danego indywidyum doprowadził tak daleko, jak żaden z polskich malarzy, z wyjątkiem największego psychologa w zakresie portretu specjalnie rodzinnego, jakim był Rodakowski, — będąc jednocześnie przed Kazimierzem Pochwalskim najbardziej objektywnym malarzem swojej epoki.

Portrety Grabowskiego poza tem wszystkiem zawierają coś, co je wyraźnie odróżnia z pośród innych tego rodzaju malarzy: odrębny styl swojej uczuciowości. Jego postacie o pewnej dozie intymnej charakterystyki posiadają swoją odrębną, powściągliwą, spokojną energję wyrazu, pogrążone w ciszy swego indywidualnego bytowania. Ten wyraz jego postaci, tak odmienny, mimo całego realizmu form, od dramatycznej siły pulsującej w portretach Matejki, wytwornej i monumentalnej intymności portretów Rodakowskiego, staje się jego stylem osobistym, odrębnością na terenie sztuki polskiego portretu, powtarzaną w całej mnogości podobnych nastrojów. Wychodząc z epoki klasycystycznej, staje się jednocześnie jednym z najwybitniejszych pionierów polskiego naturalizmu i propagatorów tendencyj malarskich i kolorystycznych, łącząc w ten sposób często elementy intelektualne z emocjonalnemi w iście mistrzowski sposób. Jego polska rasowość przebijała się najbardziej w tem, że potrafił oddać i wyczuć świetnie duchowość polskich typów i specyficzny smętek ówczesnej duszy polskiej w portrecie człowieka, którego ust nie poruszył nigdy żadnym żywszym uśmiechem. Był pozatem jednym z tych, którzy z całą siłą, umiłowaniem i sumiennością przygotowywali grunt przyszłej sztuce po ciernistej drodze czasu, twórczość zaś jego wzięta chociażby tylko z tego punktu widzenia, posiada dla nas poniekąd znaczenie wartości moralnej.

MARJAN MINICH

LITERATURA.

Jerzy Mycielski: „Sto lat malarstwa w Polsce (1760—1860)", Kraków 1897. — Mieczysław Treter: „Przyjaciel Słowackiego, Wojciech Korneli Stattler", Lwów 1909. — Archiwum Parafji Zwierzyniec-Kraków. — Ludwik Ręgorowicz: „Dzieje Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych", Lwów 1928. — Izydor Pawłowicz-Jabłoński: „Wspomnienia o Janie Matejce", Lwów 1912. — Bibljoteka Warszawska 1875. — Klemens Kantecki: „Artur Grottger", szkich biograficzny, Lwów, nakładem Przewodnika naukowego i literackiego, 1879. — M. Wolska i M. Pawlikowski: „Artur i Wanda", Listy i pamiętniki. Dzieje miłości Artura Grottgera i Wandy Monné, Lwów — Medyka 1927. — Archiwa Aktów dawnych Miasta Krakowa. — Archiwum Instytutu Technicznego w Krakowie. — Archiwum Akademji Sztuk Pięknych we Wiedniu. — Archiwum Parafji Katedry Lwowskiej. — Tygodnik Illustrowany, Warszawa 1876, T. II. — Zbiór autografów Edmunda hr. Starzeńskiego w Kościelcu. — Archiwum Bibljoteki Jagiellońskiej, Rkp. 4853 i 4952. — Tygodnik Illustrowany 1885, 1886. — Gazeta Lwowska 1886. — Echo muzyczne, Teatralne i Artystyczne, Warszawa 1886. — Archiwum Kościoła Bernardynów we Lwowie: Księga Zmarłych, T. X. — Adam Chmiel: „Józef Dietl, jako Prezydent M. Krakowa" (1866—1874), Kraków 1928. — Władysław Kozicki: H. Rodakowski, Warszawa 1927.

NOWE MALOWIDŁA W ZAMKU KRÓLEWSKIM NA WAWELU.

O rozpisaniu konkursu na dekorację malarską czterech nowych plafonów na Wawelu — świat artystyczny nie był poinformowany.

Odbyła się jedynie parodja konkursu, t. zw. konkurs wewnętrzny. W rezultacie, kierownictwo robót restauracyjnych na Wawelu powierzyło dekorację plafonów pięciu malarzom: prof. Pękalskiemu, Z. Pronaszce, J. Jaremie, L. Adwentowiczowi i Rzepińskiemu.

Opinja, zaskoczona tym niespodziewanym wyborem artystów, oczekiwała niecierpliwie ukończenia prac, które wreszcie dobiegły końca.

Ozdabiając sale drugiego piętra zamku na Wawelu bogatymi plafonami, suto złoconymi, o formach barokowych, o głębokich przekrojach, kierownictwo robót restauracyjnych na Wawelu zmierzało do odtworzenia dawnej świetności komnat z epoki ich budowniczego, króla Zygmunta III Wazy. Pomijamy, czy tego rodzaju wskrzeszanie pierwotnego bogactwa form było uzasadnione, sprawa ta była bowiem już wielokrotnie przedmiotem dyskusji, a zajmiemy się wyłącznie nowemi malowidłami, wypełniającemi plafony w czterech salach zamku.

Charakter, formy plafonów wskazują, że kierownictwu chodziło o pełne zbliżenie się do czasów Zygmunta III.

Logicznie więc należało oczekiwać, że i malarska dekoracja plafonów będzie próbą podejścia do tej epoki, oczywiście, nie w znaczeniu ślepego naśladownictwa.

Nowe malowidła sprawiają zawód całkowity, świadczący o kompletnem nieprzygotowaniu artystów, o braku jakiejkolwiek linji przewodniej.

Zarówno kierownictwo robót restauracyjnych na Wawelu jak i twórcy dekoracyj nie zadali sobie trudu rozpatrzenia się w epoce, zbadania malowideł na plafonach, pochodzących z czasów Zygmunta III i jego następcy, Władysława IV zachowanych w pałacu biskupim w Kielcach, w zamkach w Baranowie i Podhorcach.

Szczególne znaczenie przedstawiają w tym wypadku malowidła z Kielc, gdyż są one najbliższe czasom Zygmunta III, a powtóre, twórcami ich byli artyści, którzy pracowali również przy dekoracji zamku wawelskiego.

Stwierdzić należy przedewszystkiem, że wszystkie zachowane malowidła plafonowe z epoki Wazów posiadają wybitnie historyczno-batalistyczny charakter.

I nic dziwnego, twórcami tych obrazów byli malarze, wyszkoleni na wzorach weneckich, na dekoracji Pałacu Dożów.

Monumentalna sztuka Wenecji XVI i XVII stulecia była organicznie zespolona z Rzecząpospolitą, służyła celom i propagandzie państwowej.

Urzędowy charakter nadają sztuce weneckiej portrety dożów, prokuratorów i senatorów Rzeczypospolitej a zwłaszcza wielkie kompozycje historyczne, pokrywające ściany i plafony siedziby władz państwowych.

Ścisły związek pomiędzy państwem a sztuką wykluczał wszelką dowolność i przypadkowość w dziedzinie tematowości, dyktował Tycjanowi, Tintorettowi,

LUCJAN ADWENTOWICZ

PLAFON W ZAMKU WAWELSKIM, CZĘŚĆ GŁÓWNA (ol.)

Veronesowi, Bassanom i całej plejadzie ich uczniów i naśladowców określoną treść, podporządkowaną zawsze propagandzie państwowej.

Stosunki artystyczne Zygmunta III z Wenecją, z Palmą Młodszym, z Vassibacchim, sprowadzenie do Polski wenecjanina T. Dolabelli i powierzenie mu dekoracji zamków królewskich w Krakowie i w Warszawie, wreszcie wybitnie historyczno-batalistyczny charakter obrazów z epoki Zygmunta III, wskazują wyraźnie na tendencje, na program artystyczny króla, uzgodniony całkowicie z wytycznemi sztuki weneckiej.

Malowidła na plafonach w wymienionych już zamkach i pałacach, liczne wzmianki i opisy archiwalne, dotyczące zniszczonych zabytków, stwierdzają, że dekoracja plafonowa w Polsce z czasów Wazów, Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego posiadała wyłącznie historyczno-batalistyczny charakter.

Nowe malowidła na Wawelu stanowią całkowitą negację tych wenecko-polskich założeń malarstwa plafonowego.

Zupełne wyeliminowanie pierwiastków historycznych z programu nowej dekoracji malarskiej na Wawelu jest świadectwem zupełnego nieorjentowania się w epoce.

Wprowadzenie aktów, nadmiar nagości w plafonach wawelskich jest także dowodem nieprzemyślenia zagadnienia, kompletnej ignorancji historycznej.

Dwór Zygmunta III cechowała klasztorna surowość obyczajów, która wykluczała nietylko nadmiar nagości, ale wszelką nagość wogóle.

Dość wspomnieć tutaj o testamencie alchemika Wolskiego, przyjaciela Zygmunta III, w którym to dokumencie Wolski poleca swym spadkobiercom zawezwać malarzy dla pokrycia „sukienkami“ nagości w bogatej galerji, zebranej przez tego podróżnika i mecenasa. Testament Wolskiego nie jest bynajmniej przykładem odosobnionym, a jedynie wyjaskrawionem odzwierciadleniem powszechnych nastrojów i przekonań epoki. W stosunku do charakteru, do linji przewodniej malarstwa dekoracyjnego czasów Zygmunta III, nowe malowidła na Wawelu są absurdem, dokumentem krzyczącej ignorancji.

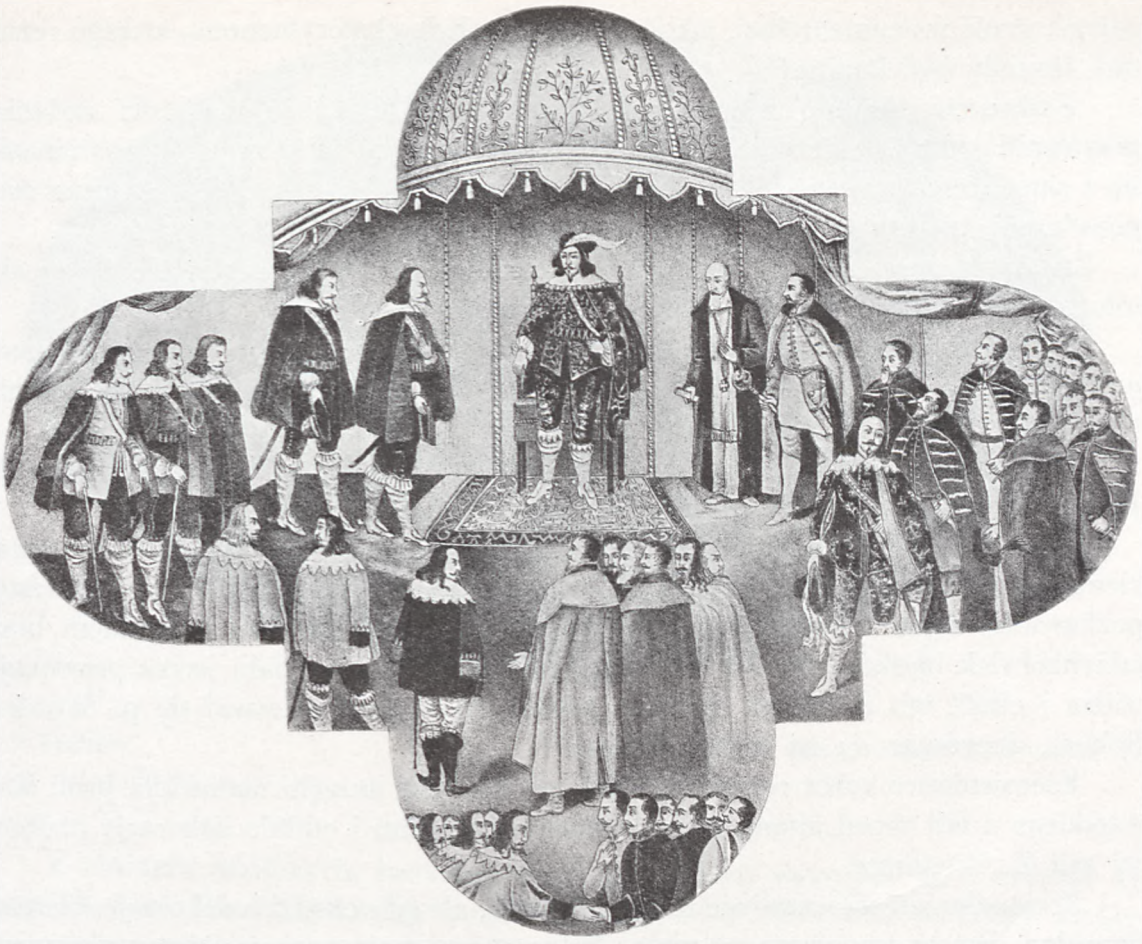
W polach głównych i narożnikach nowych plafonów panują wszechwładnie nagie postacie, użyte i utrzymane w charakterze figur symbolicznych.

Sięganie dzisiaj do zawiłych arkanów symbolistyki pseudoantycznej z czasów zmierzchu renesansu i baroku niema sensu.

W umysłowości XVI i XVII stulecia, szkoła, literatura i poezja, obracając się ustawicznie w sferze symbolów antycznych, zbliżyła owe alegoryczne figury do życia, rozpowszechniła je i czyniła wykładnikami określonych pojęć i wyobrażeń. Widz z XVII wieku czytał i orjentował się w tej malowanej księdze znaków umownych bez trudności, posługiwał się bowiem niemi od ławy szkolnej.

Odskok od tych czasów jest obecnie tak ogromny, że każda z tego rodzaju symboliczno-alegorycznych kompozycyj wymaga podstawowych komentarzy.

Oparta o podłoże antyczne symbolistyka XVII stulecia należy do najmniej zbadanych dziedzin życia artystycznego i aby w tym terenie zorjentować się, trzebaby przestudjować cały szereg rozmaitego rodzaju „Silva Rerum“, encyklopedyj z XVII w.,



T. DOLABELLI SZKOŁA

AUDJENCJA POSŁÓW SZWEDZKICH U KRÓLA WŁADYSŁAWA IV. W GRUDZIĄDZU, 5 SIERPNIA 1635 r. (Litografja według plafonu w Pałacu Biskupów w Kielcach)

poświęconych tym zagadnieniom. Powierzchowne, dorywcze posługiwanie się symbolami i alegorjami pseudo-antycznemi, wyrywanie z tego systemu — na chybił trafił — paru postaci jest niedorzecznością.

W nowych dekoracjach wawelskich, zwłaszcza w malowidłach J. Jaremy, absurd ten święci swe najpełniejsze tryumfy. Każda z figur Jaremy mówi o wręcz sztubackiem wyłgiwaniu się z przedmiotu.

Symboliczna wymowa postaci prof. Pękalskiego jest bezporównania jaśniejsza, tem niemniej jednak wymaga komentarzy.

Z. Pronaszko zrzekł się wszelkich założeń alegoryczno-symbolicznych i postacie swe potraktował jedynie jako kolorystyczne dopełnienie całości dekoracyjnej.

Malarstwo dekoracyjne, a zwłaszcza plafonowe posiada ściśle określone możliwości, własny zakres form i barw, uwarunkowany rozmiarami przestrzeni, usytuowaniem plafonu, odległością od widza i od źródeł światła.

Powierzenie tego rodzaju dekoracyj, wymagających specjalnego doświadczenia, malarzom albo zupełnie nieodpowiednim, jak Jaremie, albo nieobeznanym z tą

gałęzią sztuki monumentalnej, jak Z. Pronaszce, było eksperymentem, którego rezultaty musiały być fatalne!

Zaskoczeni nowemi warunkami pracy, bezradni wobec trudności zadania, przystąpili wybrańcy kierownictwa robót restauracyjnych na Wawelu do wywiązania się z zamówień „na ślepego", jak kto umiał, na co było go stać. Był to konkurs nieporadności, nieuctwa i blagi.

Zwłaszcza powierzenie dekoracji jednego z plafonów J. Jaremie nie da się absolutnie niczem wytłumaczyć, niczem usprawiedliwić!

Malarz ten nie miał za sobą ani jednej poważniejszej pracy, ani jednego studjum czy choćby szkicu, któryby upoważniał p. Szyszko-Bohusza do zaangażowania tego artysty.

W warunkach normalnych, w uczciwej atmosferze artystycznej, obecność J. Jaremy na Wawelu byłaby wprost nie do pomyślenia.

Naiwna niezaradność w dziedzinie formy, zupełne niepanowanie nad rysunkiem, nieumiejętność w komponowaniu postaci, grup, dziki, nieskoordynowany, pozbawiony logiki i walorów koloryt tego malarza, a przy tem wszystkiem brak jakichkolwiek błysków talentu, siłą swego artystycznego skandalu wręcz prowokuje widza i ciśnie mu na wargi pytanie: Jakiemi kryterjami kierował się p. Szyszko-Bohusz, decydując się na wybór Jaremy?!

Kierownictwo robót restauracyjnych na Wawelu usunęło malowidła prof. Kowarskiego z sali przed altaną nad pawilonem gotyckim i oddało dekorację plafonu tej sali Z. Pronaszce.

Pronaszko jest niewątpliwie tęgim kolorystą, ale gdy chodzi o dekorację ścienną, figuralną jest to stanowczo za mało, Pronaszkę cechuje negacja formy, posunięta do całkowitego lekceważenia rysunku i wyrazistości plastycznej.

W malarstwie monumentalnem właściwości tego rodzaju są nie do zniesienia! Trudno — ale na wielkich przestrzeniach sufitów nie można posługiwać się figurami jedynie jako walorami kolorystycznemi.

Wyrazistość i zwięzłość formy jest w malarstwie dekoracyjnem koniecznością *sine qua non!* Tymczasem postacie Pronaszki „sypią się". Ich niepowiązane, zagubione w ogólnikach i niedomówieniach kształty tworzą panopticum anatomicznych dziwolągów i kalek.

Koloryt całości starał się Pronaszko uzgodnić z ogólnym tonem kurdybanu, pokrywającego ściany sali.

Wysiłki te musiały pozostać bez rezultatu, przekraczały bowiem o wiele możliwości, techniki faktury, gatunku kolorytu Pronaszki. Malowidło prof. Kowarskiego usunięto jako zbyt „ciężkie" w formie i kolorze. Plafon Pronaszki jest niewątpliwie lżejszy ale rodzaj, charakter tej lekkości nie wiąże i nie zespala plafonu z całością dekoracji sali, rozbija jej jednolitość i powagę. Pod względem formy i barwy nowy plafon jest intruzem.

Pronaszko, podobnie jak Jarema przystąpił do wykonania zamówienia bez przygotowania, bez studjów poprzedzających, bez podstawowych wiadomości technicznych.

F. BASSANO ZDOBYCIE PADWY (Plafon w Pałacu Dożów w Wenecji)

Z malarzy młodszych, bezwarunkowo najuczciwej wywiązał się z zadania L. Adwentowicz. Nieprzygotowany technicznie, jak i inni do zadań wielkiego malarstwa dekoracyjnego, stworzył malowidło jasne pod względem tematowym (Pallada i Nike), trzymające się w formie, bezpretensjonalne w barwie. Szkoda tylko, że Pallada i Nike odbiegają krańcowo od plastycznej interpretacji tych postaci z czasów baroku.

Jarema, Pronaszko i Adwentowicz malowali swe plafony olejno na płótnie, jedynie twórca największej dekoracji sufitowej, prof. Pękalski wykonał temperą wprost na tynku.

Prof. Pękalski jest technikiem poważnym i w zestawieniu z pracami swych sąsiadów jest — oczywiście — bezkonkurencyjny. Zbytnie wyjaśnienie ogólnego tonu malowideł Pękalskiego jest konsekwencją dostrojenia kolorytu całości do nadmiaru jaskrawego złota, pokrywającego części rzeźbione plafonu.

Pod względem tematowym, malowidła Pękalskiego gubią się w martwym symboliźmie, w natłoczeniu aktów, tworzących skomplikowane rebusy.

Tak się przedstawia sprawa nowych malowideł na plafonach wawelskich.

Skala wartości tych prac, gdy zestawimy plafony Jaremy i Pękalskiego jest — rzecz prosta — bardzo różnorodna. Zespala jednakże i powinowaci wszystkie te malowidła beztematowość i internacjonalizm wyrazu, formy i barwy. Stąd też słusznie przyrównano tę dekorację do dekoracji luksusowych hoteli zagranicznych. Nowe malowidła nie zespalają się z murami Wawelu, z tradycją, żyjącą w tych murach.

Są elementem obcym i zbędnym. Rzecz jasna, że mówimy o lepszej części tych malowideł. Powaga miejsca i dostojeństwo zamku królewskiego domagają się kategorycznie natychmiastowego usunięcia plafonów Jaremy i Pronaszki.

Epoka Zygmunta III zarówno w dziedzinie formy jak i w dziedzinie tematowej otwierała dla talentów twórczych możliwości wręcz przebogate.

Inercja twórcza i nagminne lekceważenie wszelkich wartości i elementów historycznych spowodowały, że do skarbnicy tej nie sięgnął ani jeden malarz, pracujący ostatnio dla Wawelu. To też nawet najlepsze prace kwalifikują się jedynie pod rubrykę internacjonalnego banału.

O poziomie, charakterze nowych dekoracyj wawelskich zadecydował samowolnie dokonany wybór malarzy.

Jak w sprawie budynku „Feniksa" w Krakowie, tak i w sprawie plafonów wawelskich przejawiła się ta sama pasja działania wbrew wszystkim, choćby ze szkodą dla zabytku, dla najistotniejszych wartości. To też sprawa plafonów to tylko fragment daleko dłuższej historji samowolnej „dyktatury artystycznej", która ciężarem okupacji legła na życiu artystycznem Krakowa.

MIECZYSŁAW SKRUDLIK

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności, które odbyło się dnia 19 maja b.r. pod przewodnictwem prof. dra Juljana Pagaczewskiego, przedstawił dr. Zygmunt Batowski, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, pracę pt. Podróże artystyczne Jana Chr. Kamsetzera w latach 1776—77 i 1780—82.

Z artystów króla St. Augusta, którzy za jego sprawą udawali się na studja zagranicę, jedynie Jan Chrystjan Kamsetzer odbył niezwyczajną naówczas podróż do Turcji i Grecji. Artyście, liczącemu w r. 1776 lat 23 i pełniącemu od lat 3 obowiązki „konduktora" budowlanego dworu St. Augusta, danem było z woli króla przyłączyć się do orszaku poselstwa polskiego, udającego się do Stambułu. Wycieczka Kamsetzera trwała od listopada 1776 do grudnia 1777 r.

Znaczna ilość materjałów archiwalnych i rysunków Kamsetzera pozwala śledzić główniejsze etapy podróży: Konstantynopol, wybrzeża Azji Mniejszej, Archipelag i Grecję, nieudały przejazd morzem Czarnem do Krymu, wkońcu powrót do Warszawy drogą lądową przez Bałkan.

Zarówno wykaz plonu tej podróży, spisany przez Kamsetzera na wyjezdnem z Turcji, jak i 35 rysunków ze zbiorów St. Augusta w warszawskiej Bibljotece Uniwersyteckiej — to podstawa do wytworzenia sobie wyobrażenia o tem, czem artysta zajmował się w podróży. Mamy więc tam wjazd poselstwa polskiego do Jass, audjencję u Wielkiego Wezyra, zdjęcia architektury Ajà Sophia i dwóch łaźni w Stambule, widok tego miasta, zabytki bizantyńskie i tureckie oraz ruiny starożytnych świątyń i akwaduktów, dalej widoki morza, okręty, wreszcie typy ludowe, studja kostjumologiczne i sceny obyczajowe. Poza Stambułem reprezentowane są: Burgas, Silivri, Gallipoli, Dardanelle, Troja, Smyrna, Efez, Scalanova, wyspy Samos, Antiparos, Naxos i inne, Ateny, przylądek Sunion i Amastro nad morzem Czarnem. Widok Stambułu, złożony królowi w darze na imieniny w r. 1779, to przykład pełnej efektu weduty, ożywiony stafażem, w którego pomysłowej treści i wytwórczości stale artysta celuje.

W czasie od kwietnia 1780 do stycznia 1783 r. odbył Kamsetzer drugą podróż na koszt króla. Tym razem zwiedził Wiedeń, całe Włochy, Sycylję, Maltę, Paryż i Londyn, w drodze zaś powrotnej Holandję, Drezno i Berlin. O tej podróży dowiadujemy się z listów, pisanych do Marcelego Bacciarellego w tej także intencji, aby ich treść doszła do króla.

Program tej podróży wypełniły bardziej szczegółowe studja nad architekturą, ogrodami, gromadzenie wzorów ornamentyki, rysowanie planów budowli wskazanych przez króla, zakupno dla niego nowości artystycznych, wreszcie wycieczki krajoznawcze. Antyk studjuje Kamsetzer z entuzjazmem, z architektury nowszej interesują go dzieła Palladia i Vanvitellego. Rokoko lekceważy.

Na tle opisów podróży, które w XVIII wieku odbywano ze wschodu Europy do Włoch, Francji itp., korespondencja Kamsetzera z Bacciarellim odznacza się największem uwzględnieniem spraw sztuki.

Z tej drugiej podróży zachowało się w krakowskiem Muzeum Narodowem (depozyt Pol. Akademji Umiejętności) około 80 rysunków, mniejsze ilości posiadają zbiory poznańskie i warszawskie oraz kolekcje prywatne.

Rysunki zagraniczne Kamsetzera i sprawozdania z podróży wzajemnie się uzupełniają i objaśniają. Przez to staje się niezwykle interesującym obraz przeżyć uzdolnionego, subtelnego i wykształconego artysty, wzmacnia się rozumienie architekta, nad którym brał górę rysownik, nie mający u nas w XVIII

wieku współzawodnika w zakresie ruin antycznych i morskiego widoku, a dorównywujący obcym odtwórcom Hellady i Italji. Dłuższy pobyt zagranicą odbił się potem na twórczości Kamsetzera, wszechstronniejszej niż innych pupilów St. Augusta i ogółem najbujniejszej i przodującej w polskim klasycyzmie.

= Na posiedzeniu Komisji historji sztuki, które odbyło się w czerwcu b. r. pod przewodnictwem prof. Juljana Pagaczewskiego, przedłożył prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Wojsław Molè pracę p. t. „Problem renesansu w dziejach sztuki Dalmacji".

Tematem pracy, która jest tylko częścią większej całości, poświęconej zagadnieniom renesansu w krajach słowiańskich, są losy i charakter sztuki okresu odrodzenia w Dalmacji, jej stosunek do poprzedzającej ją sztuki średniowiecznej i do następujących po niej okresów. Zestawienie zabytków najbardziej charakterystycznych, ich rozbiór i rozmieszczenie w czasie i przestrzeni, jakoteż porównanie z zabytkami sztuki włoskiej prowadzi do szeregu bardzo znamiennych spostrzeżeń i stwierdzeń co do osobliwości i właściwości dziejów sztuki dalmatyńskiej. W odniesieniu do sztuki włoskiej sztuka Dalmacji jest sztuką prowincjonalną, spaźniającą się z przejmowaniem nowych form wyrażeniowych, ale to nie jest dla niej najbardziej charakterystyczne. Jest ona przedewszystkiem bardzo konserwatywna i przywiązana do form raz przyjętych, co występuje wyraźnie już w sztuce średniowiecznej, w której styl gotycki staje się panującym dopiero w XV w. Pierwsze zjawienie się na gruncie dalmatyńskim sztuki renesansowej za działalności Michelozza w Dubrowniku pozostaje zjawiskiem odosobnionem i nie wywołuje żadnych zmian w dotychczasowych kierunkach. Właściwe początki renesansu w Dalmacji przedstawia dopiero działalność architektów i rzeźbiarzy Andrzeja Albańczyka (jako przedstawiciela stylu przejściowego) i Mikołaja Florentczyka (jako przedstawiciela kierunku donatellowskiego), obu w pierwszym rzędzie w Trogirze i Sibeniku. Odtąd, t. j. od ostatniego ćwierćwieku XV stulecia, formy renesansowe zadomowiają się w kraju, współżyjąc jednak jeszcze bardzo długo z formami późnego gotyku weneckiego. Analogiczne zjawisko można zauważyć także w dziejach malarstwa, które jeszcze w połowie XV w. odtwarza wzory — miejscami bardzo swoiście interpretowane — weneckiego malarstwa XIV w. i dopiero w twórczości dubrownickiego malarza Mikołaja Božidarewića (um. 1517 r.) przechodzi do formalnych koncepcyj renesansowych, zachowując także wtedy jeszcze związek z gotykiem, tak, jak zresztą także architektura Mikołaja Florentczyka pomimo swoich form renesansowych tego związku całkowicie nie zrywa. A co najciekawsze, sztuka dalmatyńska — poza nielicznemi wyjątkami (działalność obu Sanmicheli'ch), które są jednak odosobnione i z krajem niezwiązane organicznie, — nie przechodzi późniejszych faz renesansu. Zatrzymuje się przy wczesnym renesansie, którego formy powtarza czasami aż do XVII w.

Jest to zjawisko całkiem osobliwe, tem ciekawsze, że dzieje się to w kraju, którego życie artystyczne w tych wiekach ściśle związane jest ze sztuką włoską. Referent tłumaczy to dziwne zjawisko tem, że renesans dla Dalmacji nie oznaczał w sztuce zerwania z przeszłością. Przyjęły się tylko nowe formy, ale nie zmieniła się w niczem treść, która i nadal pozostała średniowieczną. Było to możliwe z formami wczesnorenesansowemi, do których można było przejść od gotyku południowego bez duchowego zerwania z przeszłością; nie było jednak możliwe powtórzyć tego samego przy fazach późniejszych, gdzie rozłam między formą a treścią byłby za duży. Wczesny renesans dalmatyński jest więc w swej istocie tylko dalszym ciągiem średniowiecza.

Że tak jest w istocie, świadczą o tem dzieje pozostałych dziedzin życia kulturalnego Dalmacji, historja życia kościelnego i religijnego, przedewszystkiem zaś myśli i literatury dalmatyńsko-chorwackiej, która wprawdzie przeżywa swój wielki okres renesansu, czego przykładem są choćby dzieła świeckiego pisarza-moralisty i zarazem poety chorwackiego Marka Marulića (1450—1524), zwalczającego w formie renesansowej humanizm i renesans. Ideałem, który mu przyświeca, jest — i to w okresie przed reformacją — wewnętrzny renesans kościelny i religijny. To też nic dziwnego, że poezja i literatura dubrownicko-dalmatyńska osiągnęła punkt kulminacyjny w baroku, tak, jak także dla sztuk pięknych po wczesnym renesansie następuje przerwa i rozpoczyna się nowy okres rozmachu dopiero w epoce baroku.

= SALON 1934. KRAKÓW. Myśl urządzenia corocznie kolejno w rozmaitych większych miastach „Salonów" powstała na zebraniu Komitetu Wielkiego, wyłonionego na Zjeździe polskich art. plastyków, który odbył się w Krakowie w ostatnich dniach listopada 1932 r., z powodu dwudziestej piątej rocznicy zgonu Stanisława Wyspiańskiego.

W protokole obrad tego „Wielkiego Komitetu", którego zebranie odbyło się w Warszawie dnia 21. października 1933, czytamy:

„Kol. Skoczylas przytacza swój wniosek o organizowaniu Salonów dorocznych w poszczególnych miastach poza Warszawą, który, po krótkiej dyskusji, przechodzi w następującem brzmieniu:

Celem utrzymania poważnego poziomu kultury artystycznej w większych centrach prowincjonalnych, Zjazd zaleca organizowanie co roku „Salonu" wiosennego ogólnopolskiego kolejno w innem mieście prowincjonalnem.

Na „Salonach" tych powinny być przyznawane nagrody rządowe, miejskie i społeczne, i odznaczenia honorowe.

Organizowaniem „Salonów" zajmą się stowarzyszenia i instytucje artystyczne lokalne ze współudziałem Komitetu Wykonawczego. Kolejność miast, w których mają się odbywać „Salony", określa się przez losowanie. Na razie organizuje się „Salony" w Krakowie, Lwowie, Poznaniu, Wilnie i Łodzi. Wystawy odbędą się w następującej kolejności: Rok 1934 w Krakowie, 1935 w Wilnie, 1936 w Poznaniu, 1937 we Lwowie, 1938 w Łodzi".

Ponieważ w r. 1934 Krakowskie Tow. Przyj. Sztuk Pięknych obchodzi 80-lecie swego istnienia, podjęło się ono bezpośrednio na powyższem zebraniu „Komitetu wielkiego" urządzenia „Salonu" w tym roku, i po porozumieniu się szczegółowem z prezydjum Komitetu rozesłało w początku marca br. zaproszenia do artystów, bezpośrednio lub też za pośrednictwem prasy, do udziału w „Salonie".

Taka jest geneza „Salonu 1934, Kraków". Początkowo postanowiono, że o przyjęciu dzieł na „Salon" decydować będzie jury T-wa, co uwidocznione zostało w rozesłanym artystom drukowanym regulaminie „Salonu", później, na skutek życzenia Prezydjum Wielkiego Komitetu Zjazdu Plastyków, jury przyjęć T-wa zostało uzupełnione dwoma delegatami tegoż Komitetu. Osoby delegatów ulegały także zmianom, ustalono ostatecznie, że Delegatami Prezydjum Komitetu Wielkiego Zjazdu Plastyków są pp. Tymon Niesiołowski (z Wilna) i Kazimierz Rutkowski (z Krakowa). Oni to wraz z członkami jury T-wa w osobach pp. Teodora Grotta, J. Hryńkowskiego,

M. Jabłońskiego, A. Popławskiego i T. Seweryna, stanowili jury przyjęć i komitet urządzający wystawę.

Dzięki staraniom Dyrekcji T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, jako urządzającej „Salon", ufundowane zostały następujące nagrody dla artystów biorących udział w „Salonie": Nagroda Ministerstwa WR i OP., prezydjum m. Krakowa, Koncernu Ill. Kurj. Codz., posła Marjana Dąbrowskiego, Banku Gospodarstwa Krajowego, miejskiej i powiatowej Kasy Oszczędności w Krakowie, przemysłowców pp. Leona Holzera, Maksymiljana Wasserbergera, Artura Wohla, Marjana Krzyżanowskiego, ofiarodawcy anonimowego, Banku rolnego, a wreszcie Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dyrekcja T-wa Przyj. Sztuk Pięknych, jako urządzająca „Salon", po porozumieniu się z Prezydjum Wielkiego Komitetu Zjazdu plastyków, ustaliła następujący skład jury nagród: prof. Kazimierz Pochwalski, Piotr Stachiewicz, Stanisław Popławski, Tadeusz Seweryn (z ramienia T-wa), prof. Ludomir Ślendziński, prof. Zygmunt Kamiński (z ramienia prezydjum Komitetu Wielkiego Zjazdu Plastyków), dr. Sienkiewicz — jako reprezentant Min. WR i OP — tudzież dr. Feliks Kopera — jako reprezentant miasta Krakowa.

W „Salonie" wzięło udział 94 malarzy i rzeźbiarzy i 12 grafików, razem wystawiono 155 dzieł następujących artystów: Aneri (Irena Weissowa), E. Arct, J. Badower, W. Bednarski, W. Borowski, St. Borysowski, A. Bunsch, K. Chmurski, J. G. Czaj, St. Czajkowski, J. Czapski, P. Dadlez, H. Dietrich, X. Dunikowski, J. Fedkowicz, St. Filipkiewicz, K. Förster, E. Geppert, A. Gerżabek, St. Getter, T. Grott, H. Hochman, Gizela Hufnaglówna, J. Hryńkowski, M. Jabłoński, W. Jarocki, Zb. Jarosz, A. Karpiński, H. Kernerówna, M. Kitz, A. Karny, L. Kowalski, T. Korotkiewicz, N. Korzeń, E. Krcha, Z. Król, H. Krzetuska, J. Szcz. Książek, H. Kuna, W. Lam, H. Landauówna, K. Laszczka, R. Łysakowski, K. Mackiewicz, W. Mars, E. Matuszczak, J. Mehoffer, Z. Menkes, K. Mitera, T. Mróz, Sz. Müller, G. Nebenzahl-Wistreich, T. Niesiołowski, A. Oleś, T. Orłowicz, St. Orwicz, Fr. Pautsch, Z. J. Piwko, Kasper Pochwalski, I. Pieńkowski, I. Pinkas, T. Pruszkowski, J. Puget, Z. Pugetowa, Zdz. Przebindowski, A. Rafałowski, T. Roszkowska, M. Rouba, J. Rubczak, N. Rumińska-Gerżabkowa, K. Rutkowski, Cz. Rzepiński, M. Samlicki, E. Schinagiel, E. Seidenbeutel, M. Seidenbeutel, Seifman-Getterowa, K. Sichulski, J. Sperlinżanka, J. Süssle-Muszkietowa, J. Szancer, A. Szyszko-Bohusz Szymborska, J. Śliwka, W. Taranczewski, H. Teodorowicz-Karpowska, A. Weingrünówna, W. Weiss, Z. Wielowiejska, Z. Waliszewski, St. Zbigniewicz, St. Żurawski, (obrazy i rzeźby), St. Ostoja Chrostowski, St. Dybowska, H. Ehrman, M. Hugetowa, Fr. Jaźwiecki, J. Kluska, Z. Król, H. Krügerówna, H. Polański, P. Meller, T. Waśkowski, M. Wolska-Berezowska (grafika).

Tow. Przyj. Sztuk Pięknych wydało pięknie ilustrowany katalog, przyczem podkreślić należy, że Drukarnia Narodowa wykonała bezinteresownie 16 doskonałych rotograwjur, które zdobiły katalog. Miarą zainteresowania się szerokich warstw społeczeństwa krakowskiego był fakt wysoce radosny — że cały szereg przemysłowców krakowskich ufundował nagrody na „Salon".

Uroczyste otwarcie „Salonu 1934" nastąpiło dnia 31 maja 1934. o godz. 6. popołudniu. Dokonał go osobiście Pan Prezydent Rzeczypospolitej prof. Ignacy Mościcki, który wraz ze Swoją Małżonką, panem Ministrem Rolnictwa jako Reprezentantem Rządu, w obecności Korpusu Dyplomatycznego, Pana wojewody krakowskiego dr. Mikołaja Kwaśniewskiego, Pana Prezydenta Miasta dr. M. Kaplickiego, przedstawicieli Władz wojskowych i cywilnych, reprezentantów Nauki i artystów, przybył do Gmachu T-wa, gdzie przywitał go prof. Wł. Jarocki, jako prezes T-wa i przedstawił mu w krótkich słowach genezę „Salonu 1934, Kraków".

Jury nagród „Salon 1934" na posiedzeniu dnia 2 czerwca przyznało następujące nagrody:

Nagrodę Ministerstwa WR. i OP. (2000 zł.): K. Laszczka; Prezydjum Miasta Krakowa: (1000 zł.) Alfons Karpiński; 250 zł.: St. Żurawski, 250 zł.: I. Pinkas; Prezydjum Banku Gosp. Krajowego (1000 zł.): H. Kuna; p. Artura Wohla (600 zł.): T. Niesiołowski; p. Leona Holzera (600 zł.): Fr. Pautsch; Tow. Przyjaciół Sztuk. Pięk. w Krakowie (500 zł.): W. Borowski; Ill. Kurj. Codz. (500 zł.): W. Weiss: (500 zł.) i W. Jarocki; posła M. Dąbrowskiego (500 zł.): T Pruszkowski i (500 zł.): M. Samlicki; p. Wasserbergera (500 zł.): T. Grott i (500 zł.): M. Seidenbeutel; Kasy Oszcz. m. Krakowa (300 zł.): W. Lam; Powiat. Komunalnej Kasy Oszcz. w Krakowie (200 zł.): St. Chrostowski; Banku Rolnego (200 zł.): Z. Król: Anonima (100 zł.): Zb. Jarosz; p. L. Holzera (zegar wart. 300 zł.): Wl. Hofman; p. M. Krzyżanowskiego: T. Korotkiewicz.

Prof. W. Jarocki zrzekł się nagrody powyżej wymienionej.

Po ogłoszeniu wyniku obrad jury nagród wybuchła burza: dnia 3 czerwca 32 wystawców zdjęło swe prace ze ścian wystawy „Salonu" i przeniosło je do lokalu Związku Plastyków na pl. św. Ducha, równocześnie ogłaszając list otwarty, w którym starali się uzasadnić swój krok w sposób bardzo naiwny, głosząc na wstępie „manifestu", że

„Przyczyny tego naszego demonstracyjnego kroku są rozliczne, sięgające daleko w głąb podstaw moralnych i materjalnych stosunków artystycznych zarówno środowiska krakowskiego, jak i całego kraju".

Następnie stwierdzają, że „Bezpośrednim powodem naszej manifestacji jest sprawa „Salonu 1934" w Krakowie, który powołany do życia przez Komitet Wielki Ogólno-Polskiego Zjazdu Artystów Plastyków, zorganizowany został z pogwałceniem i pominięciem jego wyraźnych uchwał. Oświadczamy, że zostaliśmy wprowadzeni w błąd przez odpowiedzialne tu jednostki i zwracamy się do władz Zjazdu, aby zajęły w tej sprawie swoje stanowisko.

Zapytujemy:

Jakiem prawem i w jakim celu pominięto powołanych przez Zjazd delegatów krakowskich, wyznaczonych do zorganizowania „Salonu 1934"?

Jakiem prawem do jury ogólno-polskiej imprezy wyznaczono w zaproszeniach jury lokalnej instytucji a nie desygnowanych przez Zjazd plastyków?

Dlaczego pominięto w zaproszeniach w sposób jaskrawy wielu artystów, dzięki czemu wielu spośród zaproszonych wstrzymało się od wzięcia udziału w „Salonie 1934", który też stracił charakter ogólnopolskiej manifestacji?

Jakiem prawem zawładnęła organizacją „Salonu 1934" Dyrekcja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z prezesem Władysławem Jarockim na czele Dyrekcji, do której straciliśmy wszelkie zaufanie?

Czyż nie znamiennym dla omawianych tutaj stosunków jest fakt, że na łączną ilość nagród w sumie przeszło 10.000 zł. przygniatającą kwotę podzielono pomiędzy organizatorów „Salonu 1934", profesorów Akademij Szt. Pięknych, członków Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a nawet człon-

ków jury, wyznaczonych do przyznawania nagród — podczas gdy na młodych plastyków przypadły nagrody w łącznej sumie 300 zł., książka(!) i 2 zegarki(!).

Oświadczamy, że nie chcemy mieć nic wspólnego z ludźmi i metodami przez nich stosowanemi, nacechowanemi nietolerancją i świadomem lekceważeniem naszej pracy artystycznej. Demaskujemy egoizm, prywatę i ciasnotę horyzontów garstki jednostek, które bronią za wszelką cenę — nie ideałów artystycznych, lecz swych stanowisk i placówek i sprowadzają sztukę polskę do prowincjonalnego poziomu. Przykład „Salonu" krakowskiego oświetla jaskrawo panujące u nas od wielu lat stosunki, czy to chodzi o wystawy krajowe, a zwłaszcza wystawy zagraniczne, oraz wszelkie inne dziedziny i objawy naszego życia artystycznego.

Mamy już dosyć tych ustawicznych kompromitacyj dobrego imienia sztuki polskiej — mamy już dosyć ludzi, którzy nie dorośli ani poziomem kulturalnym ani ideowym do zajmowanych przez siebie placówek. Wystąpienie nasze jest sygnałem do szerokiej walki o lepsze jutro sztuki polskiej.

Po naszej stronie stają również plastycy ze starszego pokolenia, którzy umieją szanować nasze ideały plastyczne, tak jak my szanujemy ich ideały — i którzy mają uczciwy i rzetelny stosunek do sztuki."

I następuje wreszcie „apel" do „kolegów" „Zrzeszeń artystycznych" „władz miarodajnych" (?!) itd.

„Manifest" podpisali (i tu zaczyna się niespodzianka)! pp. J. Hryńkowski i K. Rutkowski, członkowie jury przyjęć na „Salon 1934", dalej jako artyści, którzy wycofali swe prace z „Salonu" podpisali: Józef Badower, F. Jaźwiecki, Natalja Rumińska Gerżabkowa, H. Krzetuska, H. Landauówna, K. Mitera, J. Süssle-Muszkietowa, K. Muszkiet, J. Z. Piwko, Z. Pugetowa, J. Puget, J. Sperlinżanka, A. Szyszko Bohusz-Szymborska, E. Schinagel, A. Weingrünówna, Z. Wielowiejska, St. Zbigniewicz, K. Chmurski, J. Czapski, J. Fedkowicz, E. Gepert, A. Gerżabek, L. Kowalski, E. Krcha, Z. Menkes, Kasper Pochwalski, Cz. Rzepiński, W. Taranczewski, Z. Waliszewski.

Są to przeważnie nazwiska dotąd nieznane; być może że podpisani w niedługiej przyszłości, zabłysną na firmamencie sztuki, ale obecnie może nie wypadło im zabierać głosu w sprawach, w których rozstrzyganiu nie mają jeszcze żadnych danych.

Przedstawiliśmy powyżej genezę „Salonu 1934". W protokole Zebrania Komitetu Wielkiego Zjazdu Plastyków, na którym powstała myśl „Salonów ogólnopolskich", czytamy, że „Organizowaniem „Salonów" zajmą się stowarzyszenia i instytucje artystyczne lokalne, ze współudziałem Komitetu wykonawczego", powyżej przedstawiliśmy, dlaczego na tymże zebraniu Komitetu Wielkiego podjęło się Krakowskie T-wo urządzenia tego „Salonu" w r. 1934, przedstawiliśmy, jak T-wo to przez cały czas organizowania „Salonu" było w ścisłym kontakcie z prezydjum Komitetu Wielkiego, że jury przyjęcia na wystawę i jury nagród zostało utworzone w ścisłem porozumieniu się z tymże Komitetem, że T-wo dało lokal, cały aparat techniczny i swój personel, dalej że wyłącznie Dyrekcja T-wa postarała się o tak wielką liczbę nagród „Salonu", bezprzedmiotowem więc będzie wykazywać, jak bezpodstawne i nierozsądne są zarzuty „manifestantów".

Oponenci „Salonu" oświadczają: „Czyż nie znamiennym dla omawianych tutaj stosunków jest fakt, że na łączną ilość nagród w sumie przeszło 10.000 zł. przygniatającą kwotę podzielono pomiędzy organizatorów „Salonu 1934", profesorów Akademji Sztuk Pięknych, członków Dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, a nawet członków jury, wyznaczonych do przyznawania nagród — podczas gdy na młodszych plastyków przypadły nagrody w łącznej sumie 300 zł., książka (!) i dwa zegarki (!)..."

Czytamy i nie wierzymy swoim oczom. Tak ohydną i przewrotną jest ta insynuacja. Boć przecież na 21 (dwadzieścia jeden) nagród rozdzielonych na „Salonie" przypadło na profesorów Akademji Krakowskiej i Warszawskiej 5 nagród, na członków Dyrekcji T-wa Przyj. Sztuk Pięknych dwie nagrody, na członków jury przyjęć dwie nagrody. Jeżeli zaznaczymy, że te same nazwiska znajdujemy w powyżej wyliczonych grupach (Akademja, Dyrekcja T-wa i jury), wypadnie, że na 21 nagród trzy grupy tj. Akademja, Dyrekcja T-wa Przyj. Sztuk Pięknych i jury przyjęć są reprezentowane 7 nazwiskami!!! (A z tych 7 nazwisk jeszcze jedno trzeba odrzucić, gdyż prezes T-wa prof. Jarocki, zrzekł się przyznanej mu nagrody pieniężnej i ofiarował ją na cele T-wa Przyj. Szt. Pięknych).

Dalej zwrócić uwagę chcemy pp. manifestantów, że na katedry Akademji zaprasza się artystów najwybitniejszych, cóż więc dziwnego, że jury nagród przyznało n. p. państwową nagrodę tak zasłużonemu dla sztuki polskiej i wybitnemu artyście prof. Konstantemu Laszczce, a nie n. p. pp. Józefowi Badowerowi, czy pannie Landauównie, Krzetuskiej, Weingrünównie lub p. Szyszko-Bohusz Szymborskiej!

I wreszcie jeszcze jedno. Częste są narzekania, że społeczeństwo nie interesuje się dzisiaj sztuką. A właśnie z okazji „Salonu 1934" pokazało się, jak gorąco i szczerze interesuje się Krakowskie społeczeństwo sztuką, jak niesłuszne są zarzuty. Dowodzi tego ten niezwykle długi spis ofiarodawców nagród „Salonu", ofiarodawców obywateli, przemysłowców. Czyż dla każdego kulturalnego człowieka, a przedewszystkiem dla artysty, nie będzie wzruszającym i drogim fakt, że krakowski przemysłowiec ofiarował na nagrodę za dzieło sztuki to, co ma cennego, n. p. zegar wartości 300 zł. (nie zegarek, jak perfidnie twierdzą pp. oponenci). Czyż nie powinna dla nich być nagroda krakowskiego księgarza, przepiękne dzieło francuskie o Renoirze, rzadkość bibljograficzna, cenniejszą od n. p. dwutysięcznej nagrody państwowej. Bo kto marzy o zdobyciu majątku, niech nie bierze udziału w „Salonach", niech wogóle porzuci sztukę. Czyż minęły bezpowrotnie czasy, gdy Matejko lub Siemiradzki królewskim gestem ofiarowali Narodowi swe najlepsze dzieła, bardzo wysokiej ceny, jeśli je oceniać na złoto, i dali w ten sposób podwaliny pod dzisiejsze Muzeum Narodowe w Krakowie?

To też słusznie nazwał *Naprzód* (Kraków 10 czerwca 1934) tę manifestację „Burzą nad pugilaresem", zaś *Illustrowany Kurjer Codz.* (27 czerwiec 1934) napisał: „Artyści, którzy urządzili secesję, wyrażają się z pogardą o nagrodach, które nie wyrażają się w brzęczącej monecie. Ta ...delikatność uczuć i — pogarda dla dóbr doczesnych jest u artystów imponująca. Niewiadomo tylko, czy byliby równie zachwyceni, gdyby ktoś, kto otrzyma ich obrazy, oświadczył, że woli gotówkę wydaną na płótno, farby i pendzle. Prawdopodobnie nazwaliby takiego człowieka chamem. My ze swej strony nie chcemy ich kwalifikować. Zdaje się nam jednak, że dowodem kultury Krakowa (tej prawdziwej!) jest postępowanie kupca, który w dzisiejszych ciężkich, kryzysowych czasach ofiarowuje jako nagrodę dla artystów drogocenne zegary, a nie jest dowodem kultury... sposób zareagowania na ten dar przez pp. malarzy".

A my od siebie dodamy: Czy nie jest nad wyraz bolesnem, gdy na te uwagi nie ma odpowiedzi, gdy musimy ze wstydem przyznać, że są one słuszne.

I możemy tylko pocieszać się tem, że grupa tych oponentów, którzy w odezwie swej ogłaszają: „Mamy już dość tych ustawicznych kompromitacyj dobrego imienia sztuki polskiej — mamy już dosyć ludzi, którzy nie dorośli ani poziomem kulturalnym ani ideowym do zajmowanych przez siebie placówek. Wystąpienie nasze jest sygnałem do szerokiej walki o lepsze jutro sztuki polskiej", — że grupka ta jest krzykliwa ale nieliczna, że ona nie reprezentuje artystów polskich, a dalej że w tej grupie wielu jest, którzy bezkrytycznie dali się wciągnąć w tę sarabandę, ale w niej udziału nie biorą ani czynnie ani uczuciowo.

Wśród podpisanych na „manifeście", którzy tak stanowczo oświadczają, że „dosyć mamy już ludzi, którzy nie dorośli ani poziomem kulturalnym ani ideowym do zajmowanych przez siebie placówek", znajdujemy tak bardzo nieznane nam dotąd nazwiska, że nie bierzemy zbyt poważnie ich oburzenia.

Ci z nich, którzy są bardzo młodzi, nie orjentują się jeszcze w technicznej stronie wystaw. Ale np. pan Leon Kowalski, czy p. Hryńkowski wie dobrze, że w drukowanym regulaminie wystawy „Salon 1934", który otrzymali w marcu 1934, jest wydrukowane: „O przyjęciu na „Salon" decyduje jury Tow. Przyj. Sztuk Piękn., o nagrodach jury złożone z czterech członków, artystów krakowskich należących do Dyr. Tow. Przyj. Sztuk Piękn., dwu członków z Warszawy, delegowanych przez Komitet Wykonawczy Ogólnego Zjazdu Plastyków, oraz fundatorzy nagród". A dalej: „Artysta składający zgłoszenie temsamem poddaje się niniejszemu regulaminowi". Każdy z wystawców otrzymał ten regulamin i podpisany na znak przyjęcia go do wiadomości, odesłał Dyrekcji T-wa. Dlaczegoż więc zgadzał się na warunki organizacji „Salonu", wziął w nim udział, wziął udział w ubieganiu się o nagrody (bo nikt nie zgłosił swego „hors concours") i dopiero, gdy jury nie przyznało nagród, wtedy dopiero pytają się w „manifeście": „Jakim prawem zawładnęła organizacją „Salonu 1934" Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie?

W odpowiedzi na list otwarty „secesjonistów", o którym powyżej wspominamy, ogłosiła Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Pięknych wyjaśnienie, z którego jasnem jest, jak nieuzasadnione są zarzuty manifestantów. Nie przytaczamy tego „wyjaśnienia" z powodu braku miejsca, nie przytaczamy też dalszych polemicznych artykulików czy ogłoszeń.

Są to bardzo przykre objawy z jednej strony zaniku czy niedorozwoju zmysłu krytycznego i poczucia rzeczywistości, z drugiej strony w wysokim stopniu niezdrowego krzykactwa i nieuzasadnionych ambicyj, co wszystko razem wytwarza atmosferę wręcz zabójczą dla interesów artystów, którzy i bez tego są w fatalnej obecnie sytuacji. Dlatego też notując te manifestacje, pozbawione niestety podłoża ideowego, nie możemy się wstrzymać od smutku. Walka z Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, którego sale stały i stoją zawsze otworem dla wszystkich artystów — bez względu na ich „starość" czy „młodość" — utalentowanych, walka ta w dziwny sposób zahacza się z tragedją, która rozegrała się w murach Krakowa, nie przynosząc chluby miastu, tragedji, która jednogłośnie została potępiona przez całą prasę polską, przez całe polskie społeczeństwo, z tragedją śp. Artura Schroedera.

= Muzeum Narodowe w Krakowie. Uroczyste poświęcenie kamienia węgielnego pod budowę Gmachu Muzeum Narodowego odbyło się dnia 2 czerwca 1934 w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, pana Ministra Kalińskiego jako Reprezentanta Rządu, krakowskich przedstawicieli Władz państwowych, autonomicznych, sfer artystycznych i naukowych, mieszczaństwa, młodzieży i t. d.

W ten sposób zakończono definitywnie długi okres niezdecydowania i wahań, okres prezydentury śp. Federowicza i inż. M. Rollego. Kolejno wybierano jako miejsce pod budowę wylot ul. Wolskiej, róg ul. Kopernika, Potockiego i Zyblikiewicza, walczono o przeróbkę poszpitalnego budynku na Wawelu. Zajęły te sprawy kilkanaście lat czasu, przepuszczono okres, gdy konjunktura finansowa pozwalała z łatwością zrealizować ten projekt. Dopiero w r. 1931, członek ówczesnej „Rady przybocznej Prezydenta i Wiceprezydentów m. Krakowa", prof. Władysław Jarocki, poruszył tę sprawę na posiedzeniu tejże Rady, dnia 28 kwietnia 1931, w obszernem i rzeczowem przemówieniu, w którem stwierdził, że czas najwyższy skończyć okres kunktatorstwa w sprawie budowy Muzeum i zapewniał, że gmach można zbudować, mimo ciężkich konjunktur finansowych, „drogą corocznych sum wstawianych do budżetu miasta, drogą subwencyj rządowych, które niewątpliwie są do uzyskania, drogą ofiar prywatnych, które niewątpliwieby się znalazły. Trzeba zacząć, trzeba okazać wolę, a gmach stanie". „Gdzie ma stanąć Muzeum? Uważam, że jedyne miejsce, to Błonia na wylocie ul. Wolskiej, tam tylko stanąć może monumentalny gmach Muzeum, będzie on zamknięciem pięknej perspektywy ul. Wolskiej: wszelkie inne projekty, to tylko przewlekanie sprawy.

„Stawiam wniosek:

„Świetna Rada zechce polecić Prezydjum miasta, aby dołożyło wszelkich starań, by definitywny plan budowy gmachu Muzeum został jaknajrychlej wypracowany i aby prezydjum podało Świetnej Radzie projekt, jak umożliwić możnaby rozpoczęcie robót już w tym roku".

Wniosek ten uchwalono jednogłośnie, jednakże dzięki kunktatorstwu pana prezydenta Rollego nie został on zrealizowany. Dopiero w roku następnym 1932, nowomianowany prezydent miasta, p. Wł. Belina Prażmowski, ujął tę sprawę w swe energiczne ręce, polecił ją zbadać komisjom Magistratu, w rezultacie czego w r. 1932 Rada miejska uchwaliła wybudować gmach Muzeum na wylocie ul. Wolskiej, przystąpiono w ślad za tem za prezydentury dr. Mieczysława Kaplickiego w r. 1933 do opracowania definitywnych planów uporządkowania gruntów u wylotu ul. Wolskiej, rozpisany został konkurs na projekt gmachu. Konkurs został rozstrzygnięty dnia 12 lipca 1933.

Pierwszą nagrodę w wysokości 5.000 zł. przyznano pracy Nr. 22. PP. Inż. Bolesławowi Szmidtowi, Januszowi Juraszyńskiemu i Juljuszowi Dumnickiemu, architektom z Warszawy, dwie drugie równorzędne nagrody w wysokości po 2.500 zł. pracom Nr. 18, archit. Zygmuntowi Piotrowskiemu, absolwentowi Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie i arch. Eugenjuszowi Szparkowskiemu, zamieszkałym w Warszawie, oraz pracy Nr. 11, inż. Józefowi Nowakowi, arch. krakowskiemu.

Pozatem sąd konkursowy zaproponował do ewentualnego zakupu prace Nr. 4 i 12.

Na podstawie wyniku konkursu zostały opracowane już definitywne plany budowy, przeprowadzono dokładne badania wytrzymałości gruntu przeznaczonego na budowę, wykonano roboty kanalizacyjne i t. d., a wreszcie uroczyście poświęcono kamień węgielny.

Równocześnie zaś, dzięki inicjatywie, dobrej woli i energji p. prezydenta Kaplickiego, który obejmując prezydenturę miasta, w przemówieniu swem dobitnie zaznaczył, że jednym z głównych zadań jego będzie doprowadzenie do skutku budowy gmachu

Muzeum, rozpoczęto na szeroką skalę akcję w sprawie zdobycia funduszów na budowę akcję, która dała do dnia dzisiejszego prawie dwa miljony złotych gotówką.

Niewątpliwie, że gmach Muzeum jest już bardzo bliski realizacji.

WARSZAWA

= Blok Zawodowych Artystów Plastyków. W czerwcu r. b. zawiązał się w Warszawie „Blok Zawodowych Artystów Plastyków". Do nowej organizacji przystąpili artyści zgrupowani w następujących Stowarzyszeniach: Bractwo Św. Łukasza, Ryt, Ład, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, oraz szereg artystów niezrzeszonych. Prócz tego zgłosiły swój akces do Bloku poważne ugrupowania artystyczne z poza Warszawy.

Władze stowarzyszenia ukonstytuowały się jak następuje:

Rada: pp. Rektor T. Pruszkowski, prof. W. Jastrzębowski, M. Bylina, W. Podoski, L. Kintop, L. Bohdanowicz, M. Sigmund, J. Zamoyski, B. Krasnodębska-Gardowska, M. Jurgielewicz.

Zarząd: pp. E. Kokoszko, B. Cybis, T. Cieślewski jn., E. Arct, E. Manteuffel, K. Orthwein.

Komisja Rewizyjna: pp. E. Czerwiński, S. Ostoja-Chrostowski, R. Schneider, J. Umińska.

Blok Zawodowych Artystów Plastyków ogłosił następującą *Deklarację Ideową*:

„Jesteśmy organizacyjnym wykładnikiem szerokiego odłamu społeczności artystycznej, który chce skrystalizować, mimo rozlicznie stawianych mu przeszkód, najistotniejsze cechy polskiej twórczości plastycznej, opartej na głębokiej wierze we własne siły. Organizacja nasza wchodzi w życie w chwili, gdy zataczający coraz szersze kręgi ferment jałowych sporów i niezdrowych metod walki zatruwa atmosferę pracy twórczej, zrywa łączność między artystą a społeczeństwem, a tem samem niszczy najrzetelniejsze wartości, na których musi się oprzeć dalszy rozwój sztuk plastycznych w Polsce.

Będziemy walczyli o swobodę ruchu i czynu artystycznego w Polsce, by zwiększyć skalę i zasięg ujawniania się rodzimych wartości plastycznych i umożliwić narastanie własnej tradycji artystycznej.

Sztuka jest emanacją i funkcją życia; z założenia powyższego wyciągniemy jaknajdalej idące wnioski.

Będziemy ciągle kontrolowali i aktualizowali nasze stanowiska, by stosunek do życia uczynić możliwie intensywnym i bezpośrednim; by różnicowanie i rozrost problemów w poszczególnych specjalnościach plastycznych wykształcały się w bezustannym kontakcie z potrzebami chwili bieżącej.

Nie dopuścimy, by plastyka polska miała choć na chwilę załamać się w niedowiarstwie i powątpiewaniu we własne siły; nie zrezygnujemy z walki o godne a należne sztuce miejsce w szeregu najważniejszych elementów budowy kultury narodowej.

Wobec ogromu postawionych sobie zadań praca nasza obliczona jest na długie lata. Jeśli zbudujemy solidne podstawy dla rozwoju sztuk plastycznych w Polsce w myśl rzuconych tu haseł, to cel nasz — w pierwszej fazie działalności — będzie osiągnięty.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BOLONIA

= Polichromja Władysława Cichonia. Na wiosnę b.r. ukończył, po całorocznej pracy, polichromję kaplicy Studentatu misyjnego w Bolonji młody artysta malarz, Władysław Cichoń, wychowanek krakowskiej Akademji Sztuk pięknych.

Z tego powodu ogłosił znany tamtejszy artysta-malarz i teoretyk sztuki, Giuseppe Rivani, w dzienniku *Avvenire d'Italia* artykuł o pracy młodego naszego artysty, który zamieszczamy poniżej (w tłum. X. Fr. Zawadzińskiego).

„W tych dniach została odsłonięta nowa dekoracja malarska w kaplicy Studentatu misyjnego XX. Najsł. Serca Jezusowego w Bolonji, dzieło bardzo cenne i interesujące polskiego artysty Władysława Cichonia. Nowa polichromja jest rzeczywiście nową i bardzo oryginalną dla Bolonji, która w dekoracji kościołów jeszcze się gubi w tradycyjnym światłocieniu ośmnastego (XVIII) wieku. Jest rezultatem myśli i studjów, któremi artysta złączył pojęcia nowoczesne z zasadami tradycyjnemi na fundamencie najlepszej i najsubtelniejszej dekoracji religijnej stylu bizantyńskiego, romańskiego i gotyckiego, które więcej niż inne dążą do wzniesienia ducha do Boga.

Kaplica jest poświęcona czci Najsł. Serca Jezusa-Króla. Jego postać jest wykonana przez artystę w wielkim obrazie nad głównym ołtarzem w głębi cyborjum dzieła (także cennego) Szkoły Beato Angelico z Medjolanu.

Po bokach Chrystusa siedzącego na tronie w złotem polu i z koroną cierniową na głowie, stoją aniołowie niosący bogatą koronę królewską i berło, Jego symbole królewskie ofiarowane przez ludzkość całą adorującą Go w figurach innych klęczących u stóp aniołów. Cyborjum, które nakrywa ołtarz i obraz, nosi na sklepieniu wymalowany lśniący krzyż na gwiaździstem niebie z motywami ornamentacyjnemi błyszczącemi fantastycznie w rogach. W fasadzie zaś trójkątnej dominuje monogram Chrystusa otoczony złotą koroną.

Na obszernem sklepieniu w prezbiterjum jest przedstawiona „Walka o Królestwo Boże w istotach stworzonych". — W świecie anielskim, po stronie Ewangelji, Św. Michał Archanioł, w stroju rycerskim z mieczem ognistym w ręku, strąca szatana — podczas gdy z drugiej strony sklepienia, odosobnionej przez szmat gwiaździstego nieba, w świecie ziemskim, Szaweł, obalony przez zjawienie się Chrystusa, który wskazując Swoje boskie Serce przebite zwraca się do niego mówiąc: „Dlaczego mię prześladujesz Szawle?"

W rogach sklepienia w prezbiterjum i w bocznych kantorjach imponują dobrze związane z architekturą, na charakterystycznem świetlanem tle, figury aniołów, zdających się łączyć symbolicznie niebo i ziemię, w środkach sklepień w bocznych chórach dominują charakterystyczne symbole wynagrodzenia Najsł. Sercu Jezusowemu.

W wypukłej absydzie ponad cyborjum trzej aniołowie z bogatemi i fantastycznemi skrzydłami zatapiają się w niemej, ale bardzo wymownej modlitwie, kilka symbolicznych płonących kadzideł daje całości specjalny odcień światła i koloru, który pozornie zmniejsza rozmiary cyborjum.

Równolegle do ołtarza na ścianach popod chórami są umieszczeni czterej Św. Ewangeliści, wyobrażeni jako mający szczególną relację ze Studentatem misyjnym.

Na głównym łuku są umieszczone całe figury Świętych związanych ideowo z głównem malowidłem boskiego Serca Króla: Franciszek Salezy, Franciszek z Assyżu, Augustyn, Małgorzata M. Alacoque, Gertruda i Fr. Ksawery.

W nawie naokoło okien i popod łukami są wplecione motywy tego samego stylu, co charakteryzuje stylizowane figuracje szczególną elegancją formy, w kasetonach na suficie nawy ukazuje się jeszcze raz bogaty krzyż wśród arabesków i motywów jaśniejących.

W całości polichromja ta — jeszcze niezupełnie skończona na ścianach w nawie i bocznych kaplicach — jest rzeczywiście godną zwrócenia na siebie uwagi ze względu na swoją oryginalność i treść duchową, która ją czyni dziełem prawdziwej sztuki chrześcijańskiej".

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= M. Arcta — Historja Sztuki. R. Hamann — Dzieje Sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych, tłum. dr. M. Wallis. M. Walicki i J. Starzyński — Dzieje Sztuki Polskiej. Całość obejmie 1.100 stron, 9 zeszytów. Ukazał się zeszyt I (str. 128 i 8 nlb., i 4 wkładki jednobarwne) i zeszyt II, str. 128 (129—256) tekstu, 163 ilustracyj w tekście, 1 wkładka czterobarwna (Leonardo da Vinci — „Dziewczyna z gronostajem") i 2 wkładki jednobarwne. Cena zeszytu w prenumeracie zł. 4, t. j. zł. 36 za całość. Przy opłacie kwartalnej po zł. 10.— całość tylko zł. 30.—. Wydawnictwo to jest tłumaczeniem dzieła Ryszarda Hamanna „Dzieje Sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych". Oryginał rozszedł się w ciągu roku w około 300.000 egz., wzbudzając wielkie zainteresowanie i wyróżniając się z pomiędzy dzieł tego rodzaju jednolitością syntetycznego ujęcia dziejów sztuki i powiązania ich z życiem społeczeństw. Wydanie polskie będzie uzupełnione „Dziejami Sztuki Polskiej", opracowanemi przez doc. M. Walickiego i dr. J. Starzyńskiego, którzy na przeszło 200 stronach dają ogólny pogląd na rozwój sztuki w Polsce. Książka wyróżnia się piękną szatą ilustracyjną, bardzo ściśle związaną z treścią. Prospekt zapowiada około 1.500 reprodukcyj, z tego 44 na specjalnych wkładkach. Ilustracje dołączone do I i II zeszytu potwierdzają w całości obietnicę prospektu.

= Stanisław Jan Gąsiorowski, Malarstwo minjaturowe greckorzymskie i jego tradycje w średniowieczu, Kraków 1928, Anczyc i Sp. Wyd. z zasiłku warunkowo-zwrotnego Wydziału Min. W. R. i O. P.

= Bolesław Makowski, Sztuka na Pomorzu jej dzieje i zabytki. Toruń 1932. Z zasiłku Pomorskiego Starostwa Krajowego (Wyd. Inst. Bałtyckiego).

= Mieczysław Sterling, Piotr Michałowski. Warszawa 1932. Bibljoteka Polska.

= Tadeusz Dobrowolski T. Polska rzeźba ludowa. Nakł. Muzeum Śląskiego w Katowicach 1930.

= Tadeusz Dobrowolski. Śląska rzeźba ludowa w drzewie w świetle zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach. Nakł. Muz. Śląsk. w Katowicach 1930.

= Marjan Morelowski, Gobeliny wileńskie, ich pochodzenie i losy. Wilno 1933. Rada wileńskich zrzeszeń artystycznych.

= Tadeusz Zieliński Świat antyczny. Grecja niepodległa. Warszawa—Kraków 1933. Wyd. J. Mortkowicza, Two Wyd. w Warszawie.

= Tadeusz Zieliński, Świat antyczny. Starożytność bajeczna. Warszawa 1930 — i Kraków. Wyd. J. Mortkowicza, Two Wyd. w Warszawie.

= Stanisław Jan Gąsiorowski, Mieczysław Gębarowicz, Tadeusz Szydłowski, Władysław Tatarkiewicz, Jan Żarnowski, Józef Żurowski, Historja Sztuki Lwów 1934, nakł. Zakładu Nar. im XX. Ossolińskich.

= Dr. Adam Bochnak, Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu. Odbitka z szóstego tomu prac Komisji Historji Sztuki polskiej Akademji Umiejętności.

= Félix-Stanislas Jasiński, graveur. Sa vie et son oeuvre. Par Leopold Wellisz. Avec une étude sur les procédés techniques de F. Jasiński par Tadeusz Cieślewski fils. Paryż, G. Van Oest, 1934; str. 194 i 6 nl. i tabl. 55. Publikacja wydana doskonale i pod względem drukarskim, na doskonałym papierze, z licznemi ilustracjami, wśród których znajduje się sześć sztychów Jasińskiego w odbitkach oryginalnych.

= Feliks Kopera i Józef Kwiatkowski. Rzeźby z epoki Średniowiecza i Odrodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie. Kraków 1931. Nakł. Muzeum Narodowego w Krakowie.

= J. Brzękowski, A. Chwistek, J. Strzemiński i P. Smolik, O sztuce nowoczesnej. Wyd. Tow. Bibljofilów w Łodzi. 1934.

U W A G I

= Chwalebny prowincjonalizm. Powstanie stowarzyszenia „Blok Zawodowych Artystów Plastyków" jest skrystalizowaniem się w czynie organizacyjnym pewnej potrzeby, nurtującej umysły szeregu artystów niezależnie od ich indywidualnych stanowisk wobec zagadnień sztuki.

Potrzebą tą jest tolerancja dla rozmaitych dróg przedsiębranych ku stworzeniu sztuki, któraby mogła z czasem rościć sobie prawo do miana odrębnej dzięki własnym pierwiastkom twórczym.

W nurcie wieków historji sztuk plastycznych Polska uczyniła do niej wkład nieomal żaden, jeśli chodzi o wartości twórcze. Z takich czy innych powodów byliśmy wobec sztuki europejskiej jedynie uczniami, aczkolwiek w kilku wypadkach bardzo zdolnymi, ostatnio nawet wybitnymi, to jednak właściwie dopiero dzień wczorajszy odsłonił kilka nazwisk polskich, które mówią o zdolnościach twórczych naszego narodu. I oto właśnie kiedy zaczęliśmy ten twórczy udział w pracy narodów Europy nad rozwojem sztuki, właśnie teraz pewni artyści nagle przekreślają ten udział i na nowo ślepo korzą się przed, przebrzmiałemi zresztą na zachodzie, hasłami malarstwa, narzucając płytkie naśladownictwo jako jedyną prawdziwą sztukę. W imię tego naśladownictwa wyszydzają też cechy odrębności naszego wysiłku artystycznego.

Dyskusja w prasie na temat owej „prowincjonalnej" odrębności naszej sztuki, a „stołeczności" sztuki robionej nad Sekwaną, rozwinęła się w tonie tak namiętnym, że aż nie gardzącym niejednokrotnie obelżywą napastliwością.

Nie negując wartości artystycznej dzieł ludzi, którzy zwalczają swojskość sztuki w Polsce, pragniemy, zawiązując nasze stowarzyszenie, umocnić zasadę tolerancji jako podstawę współpracy rozmaitych, nazwijmy je tak „kierunków" dla jednego celu.

Nie upieramy się, że sztuka polska ma być sztuką koloru, albo sztuką formy czy linji, ale upieramy się, że sztuka w Polsce ma być zupełna, to znaczy, że nie może zabraknąć w jej lirze ani jednej struny.

Uważamy, że kultura artystyczna danego kraju nie może zaczynać się i kończyć na olejnym czy akwarelowym obrazku. Uważamy, że zagadnienia sztuki obejmują także inne działy, jak naprzykład budownictwo, meblarstwo czy tkactwo. Społeczeństwo, lubujące się jedynie pięknemi obrazkami, a siedzące na brzydkich meblach, w brzydkich wnętrzach,

jest, naszem zdaniem, społeczeństwem niekulturalnem.

„Blok Zawodowych Artystów Plastyków" przez swe powstanie, w składzie takim, w jakim się właśnie zorganizował, chce podjąć wysiłek w kierunku ukulturalnienia życia społeczeństwa w zakresie spraw sztuki.

Stowarzyszenie nasze chce podjąć pracę nad ugruntowaniem w świadomości i czynie społeczeństwa Norwidowej ewangelji sztuki, której ideą przewodnią jest, aby sztuka nie stanowiła jedynie smakołyku dla sybarytów, lecz chleb powszedni dla głodnych.

Brzozowski powiedział, że walka o sztukę, to walka o człowieczeństwo. Wszakże nie jest walką o człowieczeństwo stanie u żłobu cudzego, w który cudza dłoń obcą strawę kładzie.

Nie jest walką kładzenie sobie na szyję obroży dobrowolnej niewoli. A tak, niestety, obecnie po raz któryś tam znów się w naszej sztuce dzieje.

Pewni polscy artyści bałwochwalczo pochylają się przed cudzemi, obcemi bóstwami wbrew poczuciu godności i wbrew poczuciu zdrowego sensu.

Bowiem jeśli, powiedzmy, Gauguin czy Cézanne lub Sisley wypracowali sobie pewne malarskie ujęcie rzeczywistości, to nie dlatego, że nauczyli się tego od jakichś mistrzów z Niemiec czy Italji, ale dlatego, że wpatrzeni w pewien pejzaż swojemi własnemi oczyma, dali własne dzieło sztuki. Ktoś, kto maluje pejzaż polski wedle obrazów tamtych artystów, dowodzi, że ich nietylko nie rozumie, ale i nie szanuje, czyniąc z ich najgłębszej artystycznej spowiedzi powierzchowną manierę.

Jeśli słusznie powiedział Goethe, że kto chce zrozumieć poetę, musi poznać jego kraj ojczysty, to o ileż słuszniej odnosi się to do artysty malarza.

Artysta polski patrzący na Podhale przez receptę prowansalską Cézanne'a kompromituje się jako artysta wogóle. Artysta polski nie interesujący się Podhalem czy Pomorzem kompromituje się tembardziej. Świadczy on o sobie jako o ślepym naśladowcy recept. To też dopóki artyści polscy nie znajdą malarskiego wyrazu dla pejzażu polskiego, dopóty sztuka polska nie będzie mogła zaliczać się do twórczych. Dopóki artyści polscy nie znajdą w swych kompozycjach malarskiego wyrazu dla psychiki polskiej, dopóty sztuka polska będzie jedynie „pawiem i papugą narodów".

Wóz Drzymały nie jest niczem gorszem od Barki Dantego. Rzeczą artysty polskiego jest, aby się wobec niego stał tem, czem Delacroix wobec swego tematu.

Póki artyści polscy tego nie zrozumieją, póty będzie się Sztuka Polska wlec w ogonie taborów, nie w linji bojowej Sztuki Europejskiej.

Właśnie dla przeciwstawienia się tej niepojętej, a wstyd przynoszącej polskiemu imieniu akcji podnoszenia niewolnictwa artystycznego wobec obcych wzorów do wysokości chwalebnej „europejskości" zrzeszyliśmy się pod hasłem „chwalebnej polskości", która z ducha i ciała polskiego wyprowadzi sztukę polską, dając społeczeństwu i państwu własny dywan, własny puhar, wnętrze mieszkalne, obraz, rycinę, fresk czy posąg, w którym się „duch polski raz wreszcie wytłumaczy".

T. Cieślewski, syn.

= Sprawa ś. p. Artura Schroedera. Dnia 16 kwietnia b. r. wstrząsnęła całym Krakowem wieść o tragicznej śmierci ś. p. Artura Schroedera. Zgon ruchliwego sekretarza Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, obrońcy Lwowa w czasach inwazji „ukraińskiej", uczestnika wojny bolszewickiej, inwalidy, okrytego ciężkiemi ranami w walce o Ojczyznę, kawalera licznych odznaczeń wojennych z czasów tych walk, honorowego prezesa Krakowskiego Koła Związku Inwalidów Wojennych, wybitnego literata i publicysty, członka krakowskiej Rady miejskiej — wywołał w całej Polsce szczery żal, czego wyrazem był manifestacyjny udział szerokich warstw społeczeństwa, przedstawicieli sfer rządowych i autonomicznych w pogrzebie. Zamieściliśmy w „*Sztukach Pięknych*", str. 200 Rocznika X-go nekrolog autora „Orląt", obecnie przedstawiamy tło, na którem tragedja jego rozegrała się i rozgrywa.

Dnia 5 kwietnia b r. — z inicjatywy może, a w każdym razie przy czynnym współudziale Artura Schroedera — zgłosił się na Harendę w Zakopanem do mieszkania prof. Władysława Jarockiego, prezesa krakowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, prof. politechniki warszawskiej, dr. Adolf Szyszko-Bohusz i oświadczył mu, że chciałby zlikwidować niemiłe stosunki, które zapanowały od jakiegoś czasu między pewną grupą artystów, zjednoczonych w krakowskim Związku art. plastyków a ogółem artystów krakowskich, tudzież Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Zawiadomił prof. Jarockiego, że pewna grupa art. ze Związku zwróciła się do niego z całą listą zarzutów i nieporządków, które jakoby się wkradły w T-wo. Zarzutom tym w znacznej części on, t. j. prof. Szyszko-Bohusz, nie wierzy, są nieprawdopodobne lub niepoważne, jednakże wobec tego, że oponenci mają zamiar z zarzutami temi wystąpić na forum publiczne, co byłoby szkodliwe w każdym razie dla życia artystycznego Krakowa, on prosi prezesa T-wa, prof. Jarockiego o zezwolenie, na wglądnięcie w księgi kasowe T-wa i skontrolowanie prawdziwości kilku z podanych przez oponentów zarzutów przeciw gospodarce dyrekcji T-wa, poczem postara się zlikwidować tę akcję i położyć kres plotkom, uwłaczającym zasłużonej instytucji.

Prezes T-wa, nie przypuszczając, aby w słowach prof. Szyszki-Bohusza, długoletniego członka Dyrekcji T-wa Przyj. Sztuk Pięknych (od r. 1927 do 1933 r.), długoletniego kolegi prof. Jarockiego, mogło się taić coś innego, jak tylko troska o dobro T-wa, zgodził się na tę prośbę, zaznaczając zaraz, że oczywiście zawiadomi o tem sekretarza T-wa, Artura Schroedera, i pod warunkiem, że prof. Szyszko-Bohusz niezależnie od rezultatu swych badań da całą listę zarzutów, dostarczoną mu przez oponentów, panu Teodorowi Grottowi, przewodniczącemu komisji gospodarczej T-wa, celem umożliwienia, by komisja gospodarcza wraz z rewizyjną T-wa również zbadała te zarzuty i złożyła odpowiednie wyjaśnienie na posiedzeniu dyrekcji T-wa. Prof. Szyszko-Bohusz zgodził się na to, wrócił do Krakowa, zaś prezes Wł. Jarocki powiadomił i sekretarza T-wa, A. Schroedera, i p. Teodora Grotta o roli, jakiej się podjął prof. Szyszko-Bohusz.

Tu należy wyjaśnić, że komisja kontrolująca T-wa, pod przewodnictwem Dyrektora Banku Hipot. (znanego zbieracza dzieł sztuki) p. R. Ryszarda, badała skrupulatnie (co dwa miesiące) księgi T-wa, miał więc prezes T-wa pewność, że o jakichkolwiek nadużyciach mowy być nie mogło, tembardziej, że znał i cenił wartości moralne sekretarza T-wa, A. Schroedera, z drugiej zaś strony nie mógł nie wierzyć w jaknajlepszą wolę p. Szyszko-Bohusza w stosunku do T-wa, długoletniego członka dyrekcji T-wa (od czerwca 1927 do lutego 1933), tembardziej, że p. Szyszko-Bohusz ustępując z Dyrekcji napisał do prezesa W. Jarockiego list z datą 11. II. 1933, zawiadamiając go o swej rezygnacji, który zakończył temi słowami: „Życzyć tylko muszę, byście wybrali na moje miejsce kogoś, kto równie jak ja dbałby przedewszystkiem o nienaruszanie harmonji pomiędzy Towarzystwem i Związkiem. Sługa oddany A. Szyszko-Bohusz".

A jednak p. Szyszko-Bohusz nadużył zaufania prezesa T-wa, gdyż dnia 10 kwietnia przybył w godzinach

południowych, więc podczas ruchu publiczności, nie troszcząc się o jakąkolwiek dyskrecję, do Sekretarjatu T-wa, i to nie sam, lecz w towarzystwie p. Zbigniewa Pronaszki, do czego nie miał już upoważnienia prezesa Jarockiego, i rozpoczął badanie ksiąg T-wa, aczkolwiek był upoważniony tylko do skontrolowania kilku z zarzutów, dostarczonych mu przez oponentów. Ponieważ w swych czynnościach posługiwał się p. Szyszko-Bohusz kartką, na której miał wypisane bardzo dokładnie numery pozycyj ksiąg kasowych, znajdujących się stale w zamkniętej szafie Sekretarjatu T-wa i dostępnych jedynie dla buchaltera i sekretarza T-wa, dla ś. p. Schroedera nie ulegał wątpliwości fakt, że p. Szyszko-Bohusz jest w bezpośrednim lub pośrednim kontakcie z osobą, która przy pomocy dorobionego klucza lub innemi tego rodzaju nielegalnemi i nieetycznemi metodami dobierała się do ksiąg T-wa.

W wyniku tych badań, przekraczających bardzo ramy zezwolenia, *bona fide* udzielonego mu przez prezesa T-wa, prof. Szyszko-Bohusz napisał do prezesa W. Jarockiego list, który poniżej *in extenso* przytaczamy:

„Mój Drogi, stosownie do treści naszej rozmowy z dnia 5 b. m. w dniu dzisiejszym przeprowadziłem kontrolę konkretnych zarzutów przeciw gospodarce w Towarzystwie, jakie zebrać dotychczas zdołałem. A mianowicie:

1) Pod dniem 9. XII. 1930 roku, poz. 1202, w księdze kasowej figuruje wydatek 100.— zł. na zakup obrazu od kol. Krzyżańskiego. Kwitu, podpisanego przez autora na tę sumę niema, jest tylko kartka z bloczku (z naddrukiem „kasa wypłaci") na sumę 100 złotych, podpisana (podobno) przez Krzyżańskiego. Tenże jednak w liście z 26 lutego b. r. pisze: „Schroeder żadnego obrazu odemnie nigdy nie kupił, dałem mu kilka, a podczas ostatniej mej wystawy zbiorowej we wrześniu 1931 r. jeden obraz, drugi do rozlosowania, za co mi nie zapłacił. Obraz ten był rzeczywiście losowany, bo czytałem w Kurjerku". Należałoby sprawdzić, czy w danym wypadku nie ma się do czynienia z faktem zapomnienia ze strony Krzyżańskiego. W każdym razie podkreślić należy brak formalnie wystawionego pokwitowania, usprawiedliwiającego wydatek 100 zł.

2) W dniu 4. X. 1931 r. zanotowano w wydatkach pod pozycją 876 księgi kasowej sumę 350 zł., wypłaconych rzekomo p. H. Kramkowskiemu, budowniczemu, za roboty budowlane w gmachu Pałacu Sztuki. Jako alegat pod tym numerem figuruje rachunek p. Kramkowskiego na tę sumę, jednak brak jego kwitu, gdyż za kwit nie mogę uważać przybicia nad pieczątką i podpisem wystawiającego rachunek — pieczątki Dyrekcji „zapłacone", faktem jest natomiast, że p. Kramkowski po dłuższych targach z p. dyrektorem zbonifikował z tego rachunku 100 złotych i podpisał kwitek na 250 zł., którego w alegatach nie znalazłem. Zbonifikowanie owych 100 zł. nie zostało zdaje się nigdzie kasowo przeprowadzone.

Pomijając już to, zarzucam w pierwszym rzędzie brak formalnego pokwitowania, gdyż przybicie przez Dyrekcję pieczątki „zapłacono" nie jest żadnym dowodem kasowym. A powtarza się to i w innych wypadkach (naprz. poz. 927 z dnia 28. XI. 1932).

3) Otrzymania uwidocznionej pod poz. 719 z dnia 10. IX. 1933 r. sumy 50 zł. za naprawę kanapek wypiera się wykonawca p. Bogdanowicz młodszy, wezwany specjalnie do kancelarji.

Może tu ma miejsce poprostu zapomnienie.

4) W rachunku za rozwieszenie obrazów, wystawionym przez woźnego Aleksandra na 4 zł., została ta suma rachunku przerobiona na 14 zł. Dołączona do rachunku kartka z bloczku „kasa wypłaci" opiewa na 14 zł. bez poprawek. W księdze kasowej poz. 83 z dnia 31. I. 1933 opiewa również na 14 zł. Woźny Aleksander wezwany do kancelarji, stwierdził, że wystawił rachunek na 4 zł. i tyleż tylko otrzymał.

5) Podobnie ma się rzecz i z rachunkiem biura spedycyjnego „Przewóz" na kwotę 3 zł. 23 gr., przerobionym na 13 zł. 23 gr. i w tej wysokości zaksięgowanym pod poz. 106 w dniu 1. II. 1934.

Sądzę, że tych pięć przykładów, po jednym z każdego z pięciu ostatnich lat, wystarcza, by wykazać że jednak księgowość w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych nie jest prowadzona bez zarzutu. Zapewne, buchalter może twierdzić, że nie należy do jego obowiązków sprawdzanie każdego rachunku. Bezwarunkowo jednak do obowiązków jego należy przy każdym wydatku załączyć wyraźny i niedwuznaczny alegat — dowód wypłaty, pokwitowany przez odbiorcę, z zaznaczeniem słownie otrzymanej kwoty. Buchalter powinien wiedzieć, że jednostronne stwierdzenie faktu wypłaty przez wypłacającego nie jest żadnym dowodem wypłaty, a upoważnia do daleko idących podejrzeń.

Zmian w wysokości wypłaconych kwot nie potrafię sobie wytłumaczyć.

Na końcu zaznaczam, że przytoczyłem tutaj tylko część konkretnych zarzutów, jakie słyszałem. Dwa okazały się zupełnie nieuzasadnione, kilka zaś dotyczyły rachunków za przedmioty znajdujące się w prywatnem użytkowaniu p. Dyrektora, a więc co do nich można kwestjonować jedynie celowość wydatku (Ś. p. A. Schroeder miał służbowe mieszkanie w gmachu T-wa. Przyp. Red.). Reszty zarzutów nie sprawdzałem, uważając, że w danym wypadku nie chodzi o ilość sprawdzonych zarzutów, lecz o sam fakt prawdziwości bodaj w kilku wypadkach sprawdzony. Niestety, tak jak sprawa obecnie się przedstawia, nie mógłbym stwierdzić, że ze strony malkontentów zachodzi w stu procentach fakt zwykłego „pyskowania", o czem będę musiał ich powiadomić, o ile tego zażądają.

Uścisk dłoni załączam. A. Szyszko-Bohusz. Kraków, 10. IV. 1934 r."

W liście tym p. Szyszko-Bohusz wikła się. Zarzuty ad 1), rok 1930 i ad 2), rok 1931, rok 1932 odnoszą się do okresu, gdy p. Szyszko-Bohusz był członkiem Dyrekcji (ustąpił dnia 11 lutego 1933), czyli na równi z całą ówczesną Dyrekcją był i jest odpowiedzialny za usterki, jeżeli one były. Jest także odpowiedzialny w tym czasie, gdy był członkiem Dyrekcji, t. j. od czerwca 1927 do lutego 1933 wogóle i za gospodarkę w Towarzystwie, a w szczególności za prowadzenie księgowości. Dlaczegoż tyle czasu, będąc członkiem Dyrekcji, milczał? Dlaczego nie kontrolował wtedy?

Następnie w liście tym nie może się zdecydować przeciw komu zarzuty te są skierowane. Wyraża się „przeprowadziłem kontrolę konkretnych zarzutów przeciw gospodarce w T-wie", dalej pisze, że „księgowość w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych nie jest prowadzona bez zarzutu". Więc czy sekretarz, czy buchalter, czy dyrekcja, czy komisja rewizyjna, czy też Walne Zgromadzenie, które absolutorjum corocznie uchwalało, są winne?

A wreszcie, i najważniejsze: wszystkie zarzuty, w liście sformułowane, które uważa p. Szyszko-Bohusz za realne, wyrażają się w cyfrze 5 pozycyj. Resztę zarzutów, które słyszał — jak się wyraża — odrzuca, bo „dwa okazały się zupełnie nieuzasadnione", co do kilku zaś innych ma tylko wątpliwość co do ich celowości. Te zaś „konkretne" zarzuty (w liczbie pięciu) wyrażają się w ogólnej sumie 270 zł., na cyfrę obrotu conajmniej 200.000 zł., za lata 1930 do 1934, licząc przeciętnie tylko po 50.000 zł. rocznie.

Czyż jest to zarzut poważny?

Jeżeli więc p. Szyszko-Bohusz kończy powyżej przytoczony list do prezesa Jarockiego zawiadomieniem, że „niestety, tak jak obecnie sprawa się przedstawia, nie mógłbym stwierdzić, że ze strony malkontentów zachodzi fakt zwykłego „pyskowania", o czem będę musiał ich powiadomić, o ile tego zażądają", to jasnem jest z listu, że p. Szyszko-Bohusz nie miał zamiarów zlikwidowania nieuzasadnionej animozji grupy „Związek plastyków" do T-wa.

To też w odpowiedzi posyła mu prezes Jarocki list następującej treści (z datą 14 kwietnia 1934):

„Szanowny Kolego! Dziękuję Ci za przesłane wiadomości, choć są one bardzo smutne. Zaraz po Twoim wyjeździe napisałem do Grotta, uprzedziłem go, że będziesz łaskaw przesłać mu spis zarzutów przeciw gospodarce w T. P. S. P. i prosiłem go, by spis ten przedłożył Komisji gospodarczej T-wa celem skontrolowania. O ileś tego wykazu Grottowi nie przesłał, bardzo uprzejmie proszę Cię, abyć zechciał to zrobić. Ja wracam na stałe do Krakowa 19 b. m. Zaraz po powrocie chciałbym zrobić posiedzenie w tej sprawie, a na posiedzenie muszę mieć gotowy materjał.

Uściski dłoni łączę. Wł. Jarocki".

Oczywiście nazywając te wiadomości smutnemi, nie przejmował się prezes W. Jarocki „konkretnemi zarzutami" p. Szyszki-Bohusza, wyrażającemi się kwotą 270 zł., ale tem, iż jasno widział z listu, do czego zmierza p. Szyszko-Bohusz i w jak ohydny sposób nadużył jego zaufania, uderzając podczas swej bytności u niego na Harendzie w ton bardzo wobec niego koleżeński i przyjacielski.

Ale p. Szyszko-Bohusz postąpił jeszcze gorzej. Oto duplikat listu do prezesa Jarockiego, który powyżej przytoczyliśmy (listu prywatnego, zatytułowanego „mój drogi"), nie kopję lecz duplikat, własnoręcznie przez siebie podpisany, nie troszcząc się zupełnie o najprymitywniejsze formy towarzyskie, wręczył — bez wiedzy adresata — „malkontentom" tegoż dnia 10 kwietnia, chociaż w liście tym pisał, że „będę musiał ich powiadomić o ile tego zażądają". Dnia 11 kwietnia reprezentanci „malkontentów", w osobach pp. E. Gepperta i A. Gerżabka, jako wiceprezesów Związku zawodowego Polskich Artystów plastyków, p. Emila Krchy, jako prezesa Zrzeszenia „Zwornik", p. Stefana Zbigniewicza, jako reprezentanta Związku rzeźbiarzy „Start" wręczyli Panu Wojewodzie krakowskiemu następujące pismo (podpisane przez tychże panów):

„Jako przedstawiciele następujących zrzeszeń artystycznych: Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, „Zwornika" i Grupy rzeźbiarzy „Start" zwracamy się do Jaśnie Wielmożnego Pana Wojewody, aby zechciał rozpatrzeć sprawę, którą w dalszym toku pisma wyłuszczamy jako bardzo pilną, dotyczącą Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a obchodzącą cały ogół kulturalno-artystyczny miasta Krakowa.

Usterki i niedomagania Sekretarjatu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych zwróciły od dłuższego czasu uwagę zainteresowanych artystów, a od szeregu miesięcy przybrały formę realnych i poważnych zarzutów, które zmusiły wymienione powyżej grupy w trosce o dobro ogólne zwrócić się do Jaśnie Wielmożnego Pana Rektora dra Adolfa Szyszko-Bohusza, Prezesa Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, ażeby niezwłocznie spowodował jaknajściślejsze sprawdzenie krążących zarzutów.

Rektor Szyszko-Bohusz z upoważnienia Prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Profesora Władysława Jarockiego przeprowadził wraz z kol. Zbigniewem Pronaszką kontrolę ksiąg i dowodów kasowych, które nietylko w zupełności potwierdzają prawdziwość krążących wersyj, ale kwalifikują sprawę wyłącznie do rozpatrywania w drodze sądowej.

Ze względu jednak na wielki tak moralny jak i urzędowy autorytet Jaśnie Wielmożnego Pana Wojewody, prosimy o niezwłoczne wglądnięcie w tę sprawę i zamianowanie czasowego komisarza na okres przeprowadzenia sanacji spraw Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Na wniosek Dra A. Szyszko-Bohusza proponowanym kandydatem na stanowisko Komisarza jest artysta malarz Stefan Felsztyński, przewodniczący Sekcji Artystów Plastyków Legjonowych.

Zechce Jaśnie Wielmożny Pan Wojewoda ustosunkować się przychylnie do poruszonej sprawy". Kraków, dnia 11 kwietnia 1934 r.

Chociaż pisma tego nie podpisał p. Szyszko-Bohusz, jednak na podstawie faktu, że jako załącznik do tegoż pisma, wyrażającego się zupełnie ogólnikowo, dołączony został duplikat owego listu z 10 kwietnia, adresowanego do prezesa Jarockiego, jako zawierający „konkretne" zarzuty, jasnem jest, że panowie ci działali w ścisłem porozumieniu z p. Szyszką-Bohuszem. Pismo to zawiera przedewszystkiem nieprawdę, gdyż prezes T-wa zezwolił p. Szyszce-Bohuszowi skontrolować prawdziwość trzech do czterech z listy zarzutów przeciw T-wu, nie zezwolił zaś, bo o tem nie było wogóle mowy, na przeprowadzenie „wraz z kol. Zbigniewem Pronaszką kontroli ksiąg i dowodów kasowych" — jak w piśmie do Pana Wojewody zostało podane. W piśmie tym panowie ci zawiadamiają, że „usterki i niedomagania Sekretarjatu Towarzystwa od szeregu miesięcy przybrały formę realnych i poważnych zarzutów", tudzież, że one kwalifikują sprawę wyłącznie do rozpatrywania w drodze sądowej". Słuchajcie! zarzuty owe, w liczbie pięciu, wyrażające się w kwocie 270 zł. za lata od 1930 do 1934 przy obrocie w tych latach co najmniej 200.000 zł. kwalifikują sprawę wyłącznie do rozpatrywania w drodze sądowej!

Czy takie postępowanie jest uczciwe?

Teraz wypadki potoczyły się jak lawina.

Pan Wojewoda, nie chcąc i nie mogąc zajmować się osobiście sprawą gospodarki w Tow. Przyjaciół Sztuk pięknych, oddał ją prokuratorji państwa do zbadania. Nie było to i nie mogło być tajemnicą dla śp. A. Schroedera, tem bardziej, że fakt wniesienia pisma do Województwa został szybko po Krakowie przez niewiadomych osobników rozkolportowany, a w ślad za tem rozeszły się po mieście wyolbrzymione wieści o „nadużyciach" kasowych w Towarzystwie, wyrażające się jakoby w kilkunastu a nawet trzydziestu tysiącach (!!) złotych. Obrażony podstępnie zadaną krzywdą człowieka, który ciężko się skrwawił na polu walk za Ojczyznę, nie utrzymał już wzburzonych nerwów! Artur Schroeder nie miał już sił do podjęcia walki ze zorganizowaną nikczemnością ludzką.

Tego samego dnia 16 kwietnia, gdy kula rewolwerowa przecięła pasmo życia śp. Schroedera, napisał p. Szyszko-Bohusz następujący list do prezesa W. Jarockiego (data 16. kwietnia 1934):

„Mój drogi! List Twój otrzymałem dopiero dzisiaj, po powrocie z Warszawy. Rzecz rzeczywiście smutna, ale przez zupełne wyjaśnienie da się uratować przynajmniej samą instytucję.

Jakie rozwiązanie sprawy nastąpi — nie wiem, sądzę, że najlepsze dla wszystkich w każdym razie. Nie trzeba zapominać o tem, że nie mamy do czynienia z ludźmi bez honoru. Sądzę, że najbliższe godziny wyjaśnią wszystko.

Kolega Grott ma się do mnie zgłosić dzisiaj po-

południu, a w takim razie służę mu wszystkiemi danemi. Sługa. A. Szyszko-Bohusz".

A tymczasem A. Schroeder już nie żył.

Zaś p. Szyszko-Bohusz, nazywając prezesa Jarockiego „mój drogi", zapewnia go, że „jakie rozwiązanie sprawy nastąpi — nie wiem, sądzę, że najlepsze dla wszystkich", — chociaż, pisząc te słowa, wiedział dobrze, że duplikat swego listu, jako jedyny „dowód nadużyć" w T-wie, wręczył panom „malkontentom" dla ich pisma wręczonego panu Wojewodzie.

Ponieważ Prokuratorja zabrała wszystkie księgi T-wa celem przeprowadzenia dochodzeń, Dyrekcja T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, siłą faktu, była zmuszona do milczenia, dopóki władze sądowe nie wydadzą orzeczenia. Upływały tygodnie, a tymczasem stugębna plotka, oparta na wiadomościach o „zdecydowanej interwencji" malkontentów, tarzała w błocie dobre imię śp. Schroedera i Dyrekcji T-wa.

Agresywność p. Szyszki-Bohusza doszła do tego, że osobiście wiceprezesowi T-wa, dr. J. Muczkowskiemu przedstawił żądanie „malkontentów", by prezes i Dyrekcja T-wa natychmiast ustąpili, a równocześnie przedstawił mu listę nowej Dyrekcji wybranej przez... Związek plastyków.

Nie zdawał sobie sprawy, czy nie chciał zrozumieć, że Tow. Przyj. Sztuk Pięknych nie jest Związkiem plastyków, że wybór Dyrekcji dokonuje Walne Zgromadzenie T-wa według norm, ustalonych przez Statut T-wa.

Wreszcie dnia 15 czerwca Prokuratorja zwróciła księgi T-wu, a dnia 18 czerwca br. nadesłała pismo rehabilitujące w zupełności pamięć Schroedera. Wówczas Dyrekcja T-wa wraz z Komsiją rewizyjną na posiedzeniu odbytem 19 czerwca br. powzięła następującą jednomyślną uchwałę:

„Oszczercza kampanja, prowadzona od dłuższego czasu przeciw Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, wynikała z fałszywych ambicyj i niskich pobudek jednostek, roszczących sobie prawo do kierowania ruchem artystycznym Krakowa i zawładnięcia placówką Towarzystwa. Metody powyższej walki doprowadziły do tragicznej śmierci śp. Artura Schroedera, sekretarza Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych i stały się zaczynem bezkrytycznych wersyj, spotwarzających pamięć ś. p. Zmarłego.

Wobec powyższych insynuacyj Dyrekcja T-wa Sztuk Pięk. komunikuje, że przeprowadzone sądownie badanie ksiąg Towarzystwa wykazało zupełną bezpodstawność oszczerczych zarzutów, stwierdzoną pismem p. Prokuratora Okręgowego z dnia 18 czerwca 1934 r. VIII Ds. 609/34.

Fakt ten rehabilituje całkowicie honor ś. p. Artura Schroedera, a oszczerców stawia pod pręgierz opinji publicznej.

W związku z tem Wydział Towarzystwa uchwalił na podstawie § 10 statutu wykluczyć jednego z organizatorów tej akcji z grona członków Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a ścigać sądownie wszystkich, którzy pamięć ś. p. Zmarłego spotwarzać będą.

Członkowie Dyrekcji T-wa: Prezes prof. Władysław Jarocki, wiceprezes dr. Józef Muczkowski, wiceprezes dyr. Jan Krzyżanowski, członkowie Dyrekcji: poseł Marjan Dąbrowski, inż. Filipkiewicz Stanisław, prof. dr. Glatzel Jan, Grott Teodor, Jabłoński Mieszko, dr. Klein Franciszek, Krzyżanowski Marjan, inż. Mączyński Franciszek, Popławski Stanisław, dr. Seweryn Tadeusz, prof. Weiss Wojciech.

CzłonkowieKomisji rewizyjnej: Filipkiewicz Stefan, Pruszyński Wirgil, Witkiewicz Kazimierz, dyr. Żychowicz Władysław."

Osobą wykluczoną za działanie na szkodę T-wa jest p. dr. Adolf Szyszko-Bohusz.

Ale cynizm p. Szyszki-Bohusza i jego adherentów nie zna granic. Oto po tragicznej śmierci A. Schroedera, po wyniku badania ksiąg przez Prokuratorję państwa, wykluczającem jakiekolwiek nadużycia w T-wie, ośmielił się p. Szyszko-Bohusz publikować pismo, w którem powołując się na korespondencję wymienioną z prezesem Wł. Jarockim (listy te przytoczyliśmy powyżej) stara się wykazać, że nie obwiniał nikogo, a w szczególności śp. Schroedera. „Nie mogłem tylko znaleźć usprawiedliwienia — zaznacza — dla sposobu nadzoru nad gospodarką T-wa. Nie wystarczy bowiem raz do roku stwierdzić, że każda pozycja w księdze kasowej ma swój odpowiednik w alegatach i że cyfrowo ta pozycja zgadza się z alegatem. Powinno się badać równolegle każdy alegat czy jest on kwitem bez zarzutu wystawionym. A tego nie robiono".

Oświadczenie to prof. Szyszki-Bohusza jest dlatego cyniczne, że p. Szyszko-Bohusz był członkiem Dyrekcji T-wa od r. 1927 do lutego 1933 r., nigdy nie zabierał głosu w sprawie reformy nadzoru nad gospodarką T-wa, wiedział, a przynajmniej powinien był wiedzieć, że Komisja rewizyjna kontrolowała księgi T-wa co dwa miesiące, a nie raz na rok, jak twierdzi obecnie w swem oświadczeniu.

Cynizm p. Szyszki-Bohusza potęguje jeszcze to, że w owem oświadczeniu zaznacza, że zarzuty swe podtrzymuje w całej rozciągłości. Oczywiście i „malkontenci" ze Związku plastyków ogłosili równocześnie oświadczenie, w którem usiłują bronić swego szefa, p. Szyszkę-Bohusza, przy czem ośmielają się insynuować, że „umorzenie dochodzeń przez Prokuratorję Państwa na podstawie art. 248 bynajmniej sprawy T-wa Przyj. Szt. Piękn. nie przesądza". Chodzi tym panom o to, że według ustawy umarza się śledztwo wobec osób zmarłych. Przytaczamy poniżej w oświadczeniu Dyrekcji T-wa orzeczenie Prokuratorji, z którego jasno widać, nie dotyczy ono osoby Zmarłego, ale gospodarki w T-wie, za którą oczywiście był odpowiedzialny i A. Schroeder.

Malkontenci w oświadczeniu swem zaznaczają, że „nie kwestjonujemy wzorowego prowadzenia samych ksiąg, natomiast podtrzymujemy prawdziwość faktów przerabiania rachunków, niepłacenia za obrazy rzekomo zakupione, zakupywania obrazów przez Dyrekcję T-wa Przyj. Szt. Piękn. wbrew statutowi T-wa od członków Dyrekcji z prezesem Jarokim na czele...".

Niezadługo po tem oświadczeniu ukazała się ulotka, jako druk prywatny, zakończona „oświadczeniem", podpisanem przez pp. J. Cybisa, T. Cybulskiego, E. Gepperta, A. Gerżabka, E. Krchę, Hannę Krzetuską, St. Majchrzaka, Z. Milli'ego, K. Miterę, Zb. Pronaszkę, K. Rutkowskiego, w której te same zarzuty są podniesione.

— — — — — — — — — — — —

W związku z tem otrzymujemy następujące pismo prezesa T-wa Wł. Jarockiego

„Do WPP. Jana Cybisa, Tadeusza Cybulskiego, Adama Gerżabka, Emila Krchy, Hanny Krzetuskiej, Stanisława Majchrzaka, Zygmunta Milli'ego, Kazimierza Mitery, Zbigniewa Pronaszki, Kazimierza Rutkowskiego.

W „Oświadczeniu" WPaństwa z daty 22 czerwca 1934, zamieszczonem w prywatnej ulotce, zarzucacie WPaństwo, że zakupywane były obrazy „przez Dyrekcję Tow. Przyjaciół Sztuk Piękn. wbrew statutowi T-wa od członków Dyrekcji z prezesem Jarockim na czele".

Jest to nieprawda. Stwierdzam z całą stanowczością, że w czasie, gdy mam zaszczyt zasiadać w Dyrekcji T-wa Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie jako prezes T-wa, t. j. od czerwca 1927 do dnia dzisiej-

szego, nie zakupiono żadnego mego obrazu czy studjum i t. d. ani do zbiorów T-wa ani do t. zw. rozlosowania. Stwierdzam natomiast, że w tym czasie ofiarowałem bezinteresownie co najmniej sześć (nie pamiętam dokładnej cyfry) moich prac celem rozlosowania ich między członków T-wa.

Stwierdzając to, zwracam się do WPaństwa z propozycją, aby zechcieli w księgach T-wa sprawdzić to moje oświadczenie, względnie aby zechcieli mi udowodnić prawdziwość zarzutu WPaństwa. Po porozumieniu się ze mną umożliwię WPaństwu, względnie Ich przedstawicielowi, wgląd w księgi T-wa w tym celu.

Przypuszczam, że WPaństwo fałszywie poinformowani, ale w najlepszej wierze, uczyniliście ten niewłaściwy krok, stawiając mi ciężki zarzut, nie zbadawszy sprawy dokładnie.

Sądzę jednak, że człowiek uczciwy, a w uczciwość WPanów nie chcę wątpić, cofnie z chęcią fałszywe oskarżenie, gdy się przekona o jego fałszywości, i wynagrodzi publicznem oświadczeniem krzywdę zrobioną oskarżonemu. Dlatego też, chcąc dać WPaństwu możność okazania się ludźmi uczciwymi, zwracam się do Nich z powyższą propozycją, zaznaczając, że czekam na odpowiedź do dnia 30 sierpnia 1934.

Brak odpowiedzi — w co nie chcę wierzyć — zmusiłby mię do przykrego obowiązku wyciągnięcia z tego faktu odpowiednich konsekwencyj.

Kraków 20 lipca 1934. Władysław Jarocki".

— — — — — — — — — — — —

W odpowiedzi na „ulotkę", o której powyżej mowa, ogłosiła Dyrekcja Twa w „Il. Kuryerze Codziennym" (16 lipca 1934) następujące oświadczenie:

„Zdecydowane stanowisko, jakie zajął Wydział Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w obronie czci ś. p. Artura Schroedera, wywołało w Polsce wprost wyjątkowo jednolitą opinję, która już należycie osądziła moralnych sprawców tragedji uczciwego i zasłużonego człowieka.

P. Szyszko-Bohusz, prezes Zaw. Zw. Art. Plastyków który zapoczątkował zatarg Związku z T-wem Przyj. Sztuk Pięknych, zamiast usprawiedliwić się i przyznać, że nieopatrznie dał się ponieść swym wybujałym ambicjom wyłącznego arbitra w sprawach artystycznych Krakowa, zdecydowanie podtrzymuje oszczerstwa i kłamstwa, które już zostały zdementowane i należycie osądzone w następujących słowach Prokuratora Sądu Okręgowego z dn. 18 czerwca b. r.

„Jak wynika z listów ś. p. Schroedera, powodem samobójstwa było głównie to, że grupy artystów (grupa „Zwornik", „Start", Zaw. Związek Art. Plastyków — przyp. Red.), podpisane przez Eugenjusza Gepperta, Adama Gerżabka, Emila Krchę i Stefana Zbigniewicza, listem z dnia 11 kwietnia 1934 zwróciły się do p. wojewody krakowskiego z zawiadomieniem, że w kasie Towarzystwa dzieją się malwersacje, wobec czego proszą p. Wojewodę o rozwiązanie względnie o zawieszenie dotychczasowej dyrekcji i zamianowanie zamiast niej komisarza rządowego, na którego, na wniosek dr. Szyszki-Bohusza, proponują p. Stefana Felsztyńskiego. Wobec tego po śmierci ś. p. Schroedera zarządzono badanie ksiąg przez biegłego prof. Ładzińskiego.

Badanie to nie potwierdziło w żadnej mierze zarzutów, zawartych w powyższem piśmie i stwierdziło że rachunkowość Towarzystwa nie była wprawdzie wolna od pewnych formalnych błędów, ale że natomiast wszystkie alegaty prowadzone były we wzorowym porządku i że w kasie nietylko żadnego niedoboru nie było, ale okazała się nadwyżka w kwocie 372 zł. 42 gr. Wobec tego zarzut popełnienia malwersacji okazał się zupełnie nieuzasadniony".

Jak z powyższego wynika, dochodzenia zostały umorzone nie na skutek śmierci ś. p. Schroedera, lecz na skutek braku jakichkolwiek cech przestępstwa w gospodarce funduszami Towarzystwa. Powyższe autorytatywne orzeczenie p. prokuratora załatwia ostatecznie sprawę zarzutów podnoszonych przez Związek Artystów Plastyków. Oczyszcza ono definitywnie pamięć ś. p. Artura Schroedera i daje pełną satysfakcję Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Na ulotkę „W obronie prawdy", wydaną niedawno przez Wydział Zawodowego Związku Artystów Plastyków — Dyrekcja Towarzystwa szczegółowo odpowiadać nie będzie, uważając, że celem ulotki jest zdyskredytowanie członków Dyrekcji i zawładnięcie tą placówką. Z przytoczonych zarzutów wybieramy tylko niektóre, celem zilustrowania metody walki, prowadzonej przez ludzi o nazwiskach prawie że nieznanych społeczeństwu.

I tak: zarzuca się ś. p. Schroederowi, że subwencji posła Marjana Dąbrowskiego nie wpisał w księgi Towarzystwa, tymczasem kwota ta figuruje pod poz. 825 z 14-go listopada 1933. Zarzuca się dalej, że wbrew statutowi T-wa honoruje się funkcje członków Dyrekcji, tymczasem wszyscy członkowie Dyrekcji sprawują swe czynności bezinteresownie. Zarzuca się Dyrekcji, że nagrody Salonu podzielone zostały w przygniatającej większości między członków jury, którzy mieli wyznaczać nagrody, natomiast prawdą jest, że żaden z członków Komisji Nagród nie otrzymał nagrody na Salonie, ani też prac swoich nie wystawiał.

Zarzuca się wreszcie, że wbrew statutowi zakupywano obrazy do rozlosowania od członków Dyrekcji i komisji artystycznej. Zdarzały się takie wypadki właśnie wówczas, kiedy w Dyrekcji zasiadł p. Szyszko-Bohusz i p. Zbigniew Pronaszko, a tymi faworyzowanymi byli właśnie p. Zbigniew Pronaszko i p. Jan Hryńkowski.

Obecni członkowie Dyrekcji od kilku lat stale ofiarowywali swe dzieła bezinteresownie Towarzystwu a prezes Jarocki nawet wszystkich uzyskanych nagród zrzekał się zawsze na rzecz Towarzystwa.

Fakty powyższe może Towarzystwo wykazać wobec ludzi, z których opinją się liczy. Mogą oni sprawdzić, że szerzone w ulotce kłamstwa niczem nie usprawiedliwiają oszczerców, że gospodarka instytucji prowadzona jest uczciwie pod kontrolą władz i społeczeństwa. Nad głosami zawiści, rzucanemi pod adresem zarządu Towarzystwa oraz ludzi ideowo mu oddanych — przechodzimy do normalnej pracy, ignorując pretensje tych, którzy nie będąc członkami T-wa uzurpują sobie kontrolne nad niem prawa i to w celach czysto osobistych.

Wreszcie z naciskiem podnosimy, że Towarzystwo nasze nie jest Towarzystwem Zawodowem Artystów Plastyków, lecz Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych i nadal takiem pozostanie, a zaufanie tego typu ludzi, jacy przeciw T-wu występują nie będąc członkami Towarzystwa, nie jest mu potrzebne. Cel napaści jest jasny i powszechnie znany: objąć rządy w T-wie, per fas et nefas, aby je eksploatować dla własnej korzyści.

Dalszej dyskusji politycznej na powyższe tematy Towarzystwo prowadzić nie będzie.

Członkowie Dyrekcji T-wa: Prezes prof. Władysław Jarocki, wiceprezes dr. Józef Muczkowski, wiceprezes dyr. Jan Krzyżanowski, członkowie Dyrekcji: poseł Marjan Dąbrowski, inż. Filipkiewicz Stanisław, prof. dyr. dr. Glatzel Jan, Grott Teodor, Jabłoński Mieszko, dr. Klein Franciszek, Krzyżanowski Marjan, inż. Mączyński Franciszek, Popławski Stanisław, dr. Seweryn Tadeusz, prof. Weiss Wojciech.

Członkowie Komisji Rewizyjnej: Filipkiewicz Ste-

fan, Pruszyński Wirgil, Witkiewicz Kazimierz, dyr. Żychowicz Władysław".

W związku z tem przytaczamy nadesłany nam „Głos inwalidów":

„Wobec niemilknących ataków na cześć ś. p. Artura Schroedera, oświadczamy, że wystąpimy w sposób zdecydowany przeciw wszystkim napastnikom, którzy po autorytatywnej decyzji Prokuratora Sądu Okręgowego w Krakowie, opartej na orzeczeniu zaprzysiężonego znawcy — odważają się jeszcze szargać dobre imię honorowego prezesa krakowskiego Koła Związku Inwalidów Wojennych R. P.

Nas, jako ludzi, którzy zdrowie swe złożyli na ołtarzu dobra ogólnego, nic nie obchodzą zawiści ludzkie. Oświadczamy, że podtrzymywanie w dalszym ciągu zarzutów w związku z gospodarką Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w tych granicach, w jakich ś. p. Zmarły był za nią odpowiedzialny — jest jednoznaczne z podważaniem uczciwości i honoru ś. p. A. Schroedera i godzi w Niego dziś nawet poza grób.

Czy w ten sposób postępują ludzie honoru, ludzie, którzy mają prawo do miana ludzi kulturalnych?

Znając treść wszystkich listów, pisanych przed śmiercią przez ś. p. A. Schroedera, piętnujemy, jako niecną metodę walki, imputowanie ś. p. Zmarłemu słów, których nikt nigdy sprawdzić nie zdoła, jak też rzekomej decyzji „ostatniej woli", aby w pogrzebie nie wzięli udziału niektórzy z Jego przyjaciół czy znajomych.

Ci wszyscy, którzy oszczerstwa miotają na szlachetnego i wielkodusznego człowieka, a jeszcze w dwa dni przed Jego śmiercią włamali Mu się do biurka i szafy z księgami kasowemi — niechże dowiedzą się, że dobroć jego stawała ponad przyziemną złość ludzi małych. Ś. p. A. Schroeder jednemu z głównych winowajców przebaczył z za grobu.

My jednak, towarzysze broni i przyjaciele ś. p. A. Schroedera, nie spoczniemy, dopóki sprawiedliwości nie stanie się zadość.

Powiatowe Koło Związku Inwalidów Wojennych w Krakowie."

Sprawa Artura Schroedera odbiła się bardzo silnem echem w całej Polsce. Cała prasa polska i cała opinja uczciwa stanęła po stronie tragicznie Zmarłego, po stronie T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Mamy przed sobą całe stosy obszernych artykułów, i mniejszych sprawozdań, pełne potępienia dla nieszczęsnych „malkontentów".

Przytaczamy wyjątki z potężnego głosem oburzenia na złość ludzką i rozrzewniającego współczuciem dla ś. p. A. Schroedera przepięknego feljetonu, pióra dr. Zygmunta Nowakowskiego (*Il. Kuryer Codz. 25 czerwca*) pod wymownym tytułem: „Na żer!... Na żer!...

„Rzadko, bardzo rzadko ja — wesołek niedzielny— piszę poważnie. Robię to tylko wtedy, gdy mnie coś zaboli albo rozgniewa. Tym razem jedno i drugie wchodzi w grę. *Zabito człowieka!* Z zimną krwią, podstępnie, z premedytacją. Ba, ztyłu! Rzecz miała miejsce w Krakowie, w jego prawdziwie malarycznym klimacie, w jego mglistem a przepojonym grypą powietrzu. Historja ohydna! I gdyby nie jej sens ogólny, gdyby nie przyrodzona lub w tym wypadku nadprzyrodzona dzikość instynktów, jakie wyszły na jaw, gdyby nie brutalność i chamstwo faktu, rzucającego posępny cień na samo miasto moje, ale w znacznie szerszym zasięgu — nie pisałbym wcale.

— — — — — — — — — — — — —

Huzia! Huzia! Jak sfora psów rzucili się na żyjącego, wciągnęli do akcji zdemoralizowaną służbę i dobyli skądś w sposób niegodny jakieś alegaty czy kartki, dotyczące rzekomo podejrzanych pozycyj w kasie, stworzyli własny drugi oddział plastyków i osaczyli porządnego człowieka ze wszystkich stron.

— — — — — — — — — — — — —

Tego Schroeder nie wytrzymał. Był człowiekiem honoru. A przytem człowiekiem chorym, o starganych nerwach, był inwalidą. Palnął sobie w łeb.

— — — — — — — — — — — — —

Po jego zgonie sytuacja zmienia się o tyle, że nie mógłbym już nawet użyć porównania o rozjuszonej Strapczynie i Sprawniku zajadłym. Nie, w tych ludziach przyszły do głosu instynkty jeszcze gorsze. Niczem hieny wloką się za trumną, wyjąc: „*Grzebiecie złodzieja!*"... Podczas pogrzebu!... Nie koniec: na żałobnych klepsydrach, rozlepionych po kościołach, jakieś zbrodnicze ręce wypisują potwarze, oszczerstwa najnikczemniejsze! A potem w miarę, jak haniebne zarzuty rozwiewają się zwolna w niwecz, oni jeszcze nie ustają i resztką spienionej śliny plują na świeży grób!

— — — — — — — — — — — — —

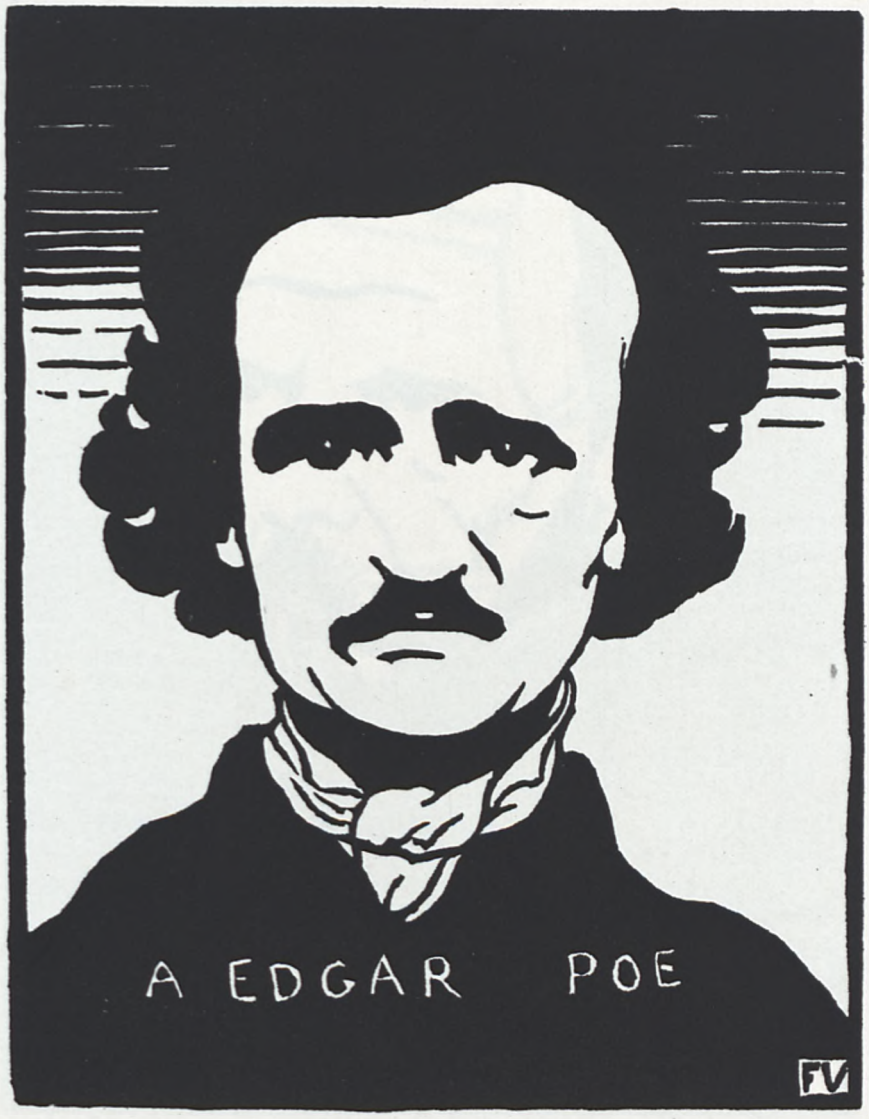
A. Schroeder odszedł od tego wszystkiego. Dobrowolnie. Musiał mieć straszną gorycz w sercu, skoro prosił w listach ostatnich, aby go pochowano gdzieindziej. Byle nie w Krakowie. Byle dalej...

Idąc, początkowo jeszcze kuleje. Bo miał w nodze ciężką a niewyleczoną ranę. I jest zrazu przygarbiony nieco od innej znowuż rany, zdaje się, przy obronie Lwowa zarobionej.

Ale w miarę dalszych kroków, chód jego staje się równy, on sam zaś prostuje się zwolna.

I teraz, gdy patrzę, widzę, że idzie prosto, z pod niesioną głową...

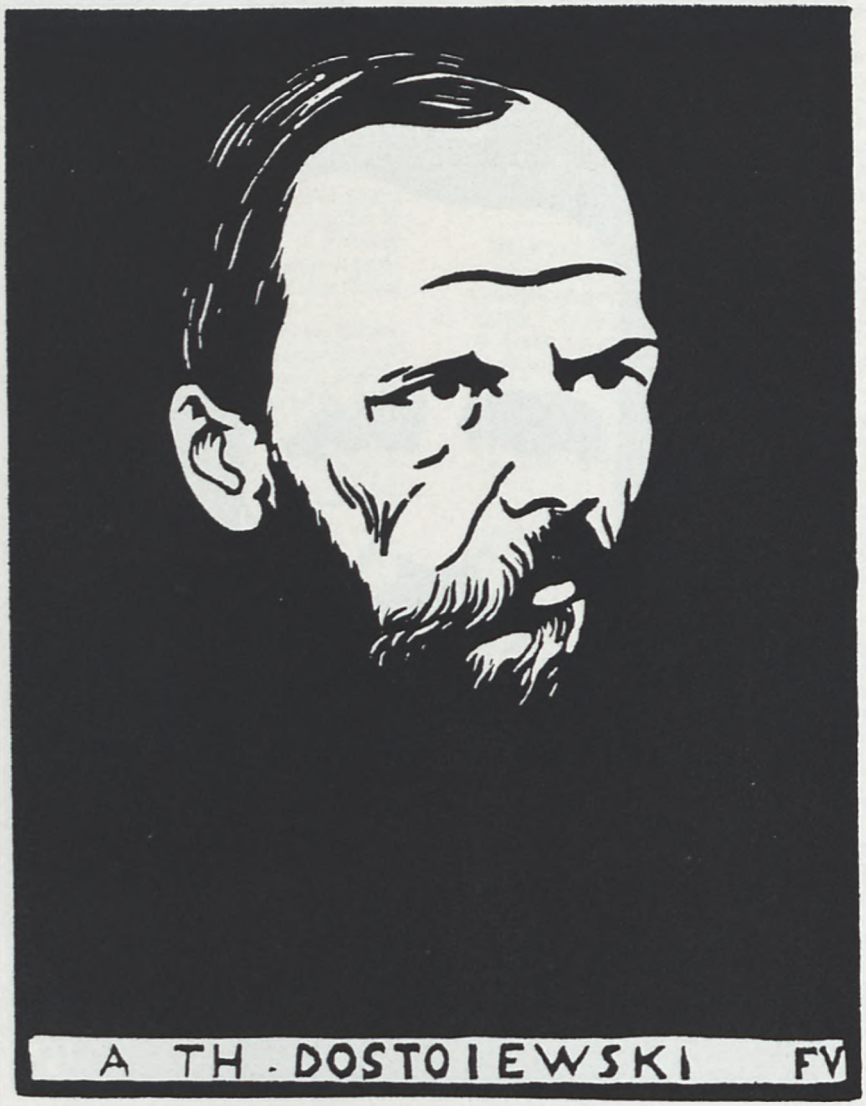
Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.



FÉLIX VALLOTTON

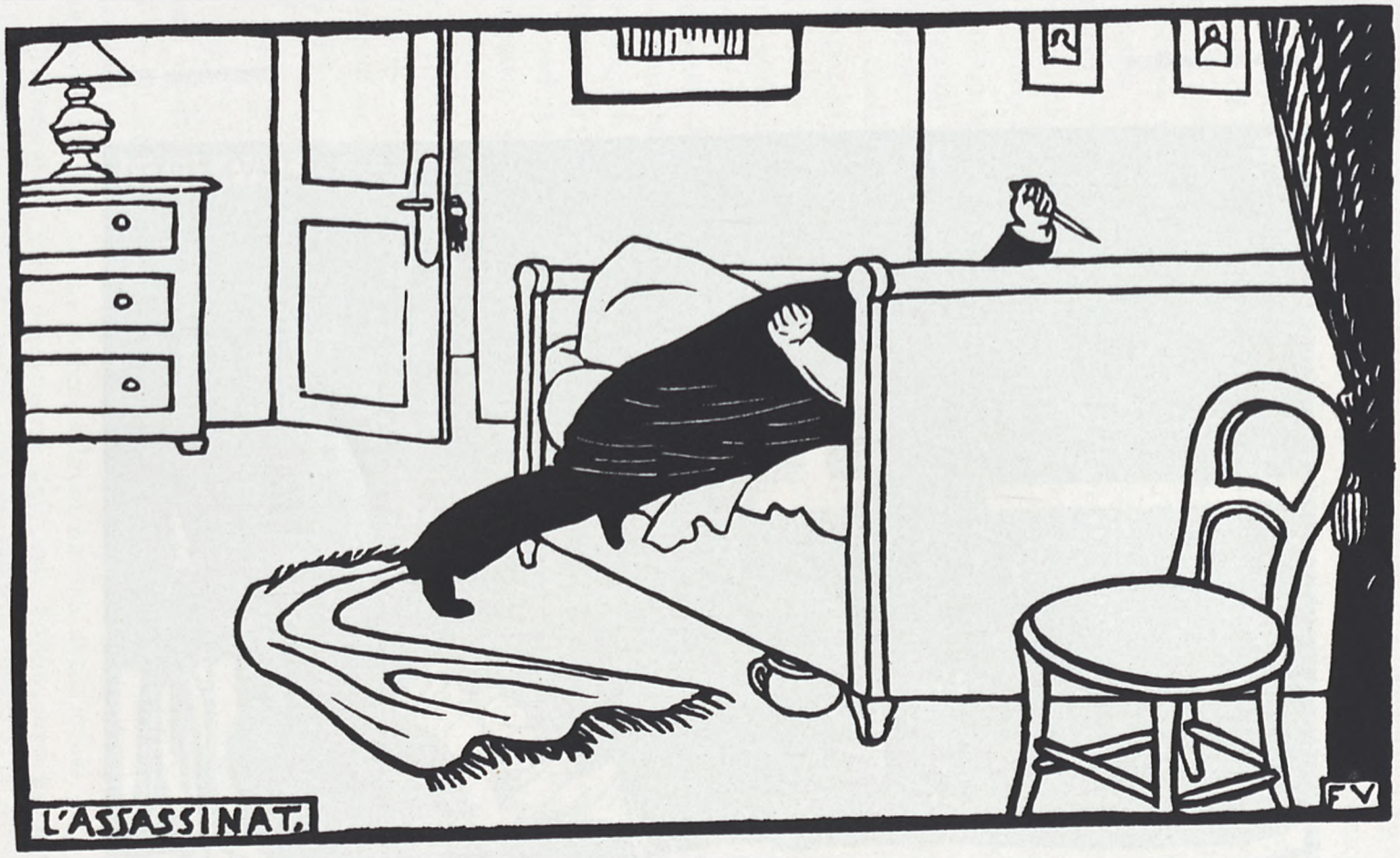
EDGAR POE (drzeworyt)

SZTUKI PIĘKNE, ROCZ. X.
LIPIEC 1934.



FÉLIX VALLOTTON

T. DOSTOJEWSKI (drzeworyt)



MORDERSTWO (drzeworyt)

FÉLIX VALLOTTON

WYZNANIE (drzeworyt)

FELIX VALLOTTON

DRZEWORYTNIK

VALLOTTON nie jest kimś obcym dla Polski. Był on serdecznym przyjacielem Feliksa Stanisława Jasińskiego, jednego z najwybitniejszych grafików, nietylko zresztą polskich, XIX wieku. Szereg portretów Jasińskiego malowanych, rysowanych i rytowanych przez Vallottona, współpraca nad płytą do „Konstytucji 3-go Maja", wedle Matejki, i szereg wzajemnych dedykacyj stanowią niezatarte ślady przyjaźni dwu wybitnych artystów. One czynią, że dzieło Vallotton'a nietylko nas interesuje, ale jest bliskie naszym uczuciom. Niedawno urządzona w Zachęcie warszawskiej wystawa prac graficznych szwajcarskiego artysty pozwoliła szerszym kręgom społeczeństwa polskiego poznać się oko w oko z dorobkiem, niemal całkowitym, autora „*Paris intense*".

Vallotton urodził się w roku 1865 w Lozannie, zmarł 1925 roku w Paryżu. Naturalizowany w 1901 we Francji, „odzyskał" narodowość swoich dalekich przodków. Jeśli chodzi o ducha jego sztuki, nie omylę się bardzo, jeśli nazwę go — paryskim. Vallotton — artysta jest w dziewięciu dziesiątych „paryżaninem". Do „*Ville Lumière*" zawitał 1882 roku, wstępując do pracowni Lefèvre'a w akademji Jullien'a (tam poznał się z Jasińskim). Jak wielu wybitnych artystów, przed i po nim, dusił się w atmosferze uczelni i oddechu nabierał dopiero w wędrówkach przez sale Luwru, kontemplując tam płótna: Rafaela, Poussin'a, Ingres'a czy Da Vinci'ego. Kopjuje tych mistrzów. Tak dalece wnikliwie pod względem techniki, że słynny podówczas Haro, restaurator starych obrazów, przyjmuje Vallotton'a do swej pracowni. Mieszka wtedy na rue des Saints-Pères. Holbein i Dürer stanowią, w reprodukcjach oczywiście, jego podręczny Luwr. Pracuje dla Hachette'a i także dla Joly'ego. Wystawa 1889 oczarowuje go drzeworytem chińskim i japońskim. Vallotton pod okiem Marin'a wtajemnicza się w *metier* xylografji. Drzeworyty przynoszą mu sławę. Należy do grupki malarzy i pisarzy z „*Revue Blanche*".

Jest to okres jego *Sturm und Drangu* — pisze wyborne krytyki. Także powieść pod tytułem „*Vie meurtrière*", pełną okrutnego i straszliwego realizmu. Rytuje cykl „*Intimités*". Mając 34 lata żeni się i jakby symbolicznie — porzucając cyganerję — przenosi się na *rive droite*, najpierw na *rue de Milan*, a wreszcie ostatecznie do Passy, tej dzielnicy pełnej słońca, drzew, ptaków, z zamgloną panoramą: Paryża z jednej strony, a wzgórz i lasów Meudon z drugiej.

Porzuciwszy drzeworyt dla malarstwa w roku 1898, wraca doń w 1901 z okazji Wystawy Powszechnej w Paryżu, rytuje w 1915—16 sześć plansz poświęconych wielkiej wojnie i na dwa lata przed śmiercią wycina dwa *Ex-Librisy*. Umiera w sto lat po Dawidzie. Ostatnim mieszkaniem jego ciała jest cmentarz na Montparnasse — dzisiejszej dzielnicy artystów. Paryż, który tak porusza serce każdego artysty, tętni tam swoim nieśmiertelnym nurtem życia sztuki.

Trawestując znane powiedzenie dotyczące królów, nad grobem ludzi takich, jak Vallotton, należałoby wołać: Artysta umarł — niech żyje Artysta!

Artysta — Vallotton żyje bowiem i jak sądzę, nie umrze nigdy. Na tem miejscu chcę pokazać kilka cech żywotności jego dzieła graficznego.

Jeżeli w malarstwie Vallotton'a istnieje w ciągu jego rozwoju zupełnie wyraźna różnica w stosunku do estetycznych problemów, *in plus* zresztą, to w grafice stanowi on pozycję jednolitą, niezmienną. Jeżeli malarstwem swoim należy także do początku XX wieku w ostatnich swych obrazach, to grafiką swoją wiąże się tylko z końcem wieku XIX -go. Być może ma to swój powód także i w tem, że kiedy w malarstwie swojem jest Vallotton jedynie malarzem, bez reszty poza-formalnej, to w grafice jest on kimś, kto ma coś do „powiedzenia" — wartościami zresztą *pur sang* plastycznemi, wizualnemi — o sprawach szerszych czy głębszych — psychicznych.

Vallotton-grafik, to przedewszystkiem drzeworytnik — w drzeworycie przedewszystkiem ujawnił się osobisty wyraz jego artystycznej twarzy. Akwaforty, litografje i cynkografje autora „*Paris intense*" są, estetycznie rzecz biorąc, marginaljami jego drzeworytnictwa, drzeworytnictwa w sensie techniki, którą niemcy nazywają „*Holzschnitt*" a anglicy „*woodcoot*" w odróżnieniu od „*Holzstich*" i „*woodengraving*". Drzeworyty Vallotton'a powstały przez zastosowanie dłutka do powierzchni mającej słój wzdłużny — jest to materjalne, fizyczne źródło rodzaju estetycznego drzeworytów artysty.

Stosunek czerni do bieli opiera się w jego drzeworytach na przeciwstawieniu— nie wchodzą one ze sobą w żadne kompromisy, konszachty. Zupełnie zdecydowanie wiadomo, gdzie są rubieże jednej i drugiej. Faktura jest tu lapidarna do ostateczności. Trzy klawisze — czarna plama, biała plama i czarna linja. Ubocznie tylko— biała kreska. Odmaterjalizowanie techniki niemal zupełnie, jeśli się ma na myśli kuchnię „grafika".

Śladu narzędzia (w tym wypadku dłutka) i materjału (klocka drewnianego) w grafice Vallotton'a nie znajdziemy. Jakkolwiek w inny sposób uprawia Vallotton podobnie jak np. Krawczenko drzeworyt facsimilowy. W inny sposób, to znaczy, że jego xylografja stanowi facsimile innego typu rysunku, mianowicie rysunku linearno-plamowego, nie zygzakowego jak u Krawczenki.

Drzeworyt XV wieku plus czarna plama, stosowana bogato — przyczem, rzecz prosta, inny rytm linji rysowniczej, nerwowo-czujny na charakter życia współczesnego artysty. Nic w nim ze sztywności objektywnej. Tętno linji Vallotton'a jest podniesioną do stopnia wieczności notatką seismograficzną wizualnych nurtów pewnej epoki owego „*Paris intense*", jeśli epoką nazwać wolno schyłek jednego wieku.

O rytmie kompozycyj Vallotton'a decyduje linja krzywa, raczej płynna, w tem może, pozornie, pewne mankamenty estetyczne zwane secesją (tak bardzo przykre np. w linji Ensora). Vallotton nadto jednak zachował, pomimo 500 letniego oderwania się jego rodu od ziemi rodzinnej, ducha rasy francuskiej, aby nie miał przezwyciężyć nawet secesji.

Z ducha japońskiej sztuki wyprowadzona (jak w całej sztuce europejskiej) dekoracyjność u Vallotton'a ma korzenie zanurzone głęboko w realizmie — niemal dokumentalnym. Massereel (który zdaje się wywodzić częściowo w swojej xylografji

z Vallotton'a — np. „*Le joyeux Quartier Latin*", jest wobec niego bardziej oderwany i teoretyczny, jak ekspresjonizm wogóle, żeby przypomnieć Muncha także.

Massereel jest wobec tego niejako unowocześnionym (via germańskie filjacje) Vallottonem. Vallottonem przedewszystkiem „kanciastym" a następnie szorstkim, brutalnym i bardziej formalnym.

Ludzi z drzeworytów Vallotton'a mamy w pamięci jako znajomych z widzenia— na ulicy. Popatrzcie na „*Le couplet patriotique*" czy „*Les necrophores*". Nerw życia przenika te drzeworyty, to jego kształt jest ucieleśniony w linji rysowniczej Vallotton'a, linji czarnej, to znaczy w konturze obustronnie dłutkiem opracowanym (wedle wyrażenia Krawczenki). Ale czerń! — pełna czarna plama o konturze sylwety jednorodnej z linją. I w drzeworycie XV wieku zdarzały się czarne plamy, ale grały tam rolę jedynie wartości estetycznej — czysto estetycznej. U Vallotton'a to sygnał wartości dramatycznych.

Czerń Vallotton'a przy całej dekoracyjnej płaskości plamy, natchnionej przez Chiny i ich uczenicę Japonję, jest źródłem emocji głębszej.

Dość spojrzeć na „*L'Assassinat*" aby to zrozumieć bez komentarza: Czerń jest tutaj istotnie gwałtem zadanym białości — to kleks, dziura, rana, nieszczęście.

Vallotton włada dynamiką kontrastu czerni i bieli z zupełną szczególnością trafnie — wymownie. Tak dalece, że sugestja tej wymowności każe „czuć" tę samą fizycznie czarność jako różną estetycznie w takiej np. „*La nuit*", gdzie czerń oznaczająca niebo, trawę i wodę jest inna, mimo, że materjalnie ta sama.

A w portretach. Ten widmowo biały Dostojewski wyłoniony z nocy bezdennej. Albo arcydzieło prawdziwego portretu — Poe.

Aksamit czerni Vallotton'a, jej zalewy rozległe, ledwie jakieś szczątki białości, przypominają w Vallotton'ie Beardsley'a — w „*La sortie*" zupełnie wyraźnie. Czy pamiętacie „*The Wagnerites*" autora „*Sous la Colline*" — owe maleńkie okrutne profilki bieli w oceanie czarności. Oczywiście — to ziemia i niebo — zupełnie różne światy, ale jakimś mostem złączone, może wspólnym mianownikiem epoki.

Valloton nie taki straszny, nie taki upiorny, choć pełen bolesnej goryczy i nie oszczędzającej ironji. Jednak Paryżanin — jednak trochę sceptyk i nie tracący poczucia śmieszności. W tem pokrewny Daumier. „*Les necrophores*" czy „*Le mauvais pas*" są tu dokumentami. Tak, ale wtedy tylko Vallotton kpi, kiedy ma do czynienia z oficjalnością, z obłudą, z komedjanctwem ludzi. Tam gdzie człowiek jest katowaną przez człowieka ofiarą, tam Vallotton chłoszcze boleśnie, dotkliwie — o ile oczywiście patrzący zachował resztki sumienia. „*Comes et chatiments*" powinny być publikowane w szkołach, aby przyszłych obywateli ostrzegać przed tem, czem nie powinien się stawać człowiek dorosły. Niestety, jeśli nie stracił na żywotności Vallotton-artysta, to jakże straszliwie aktualny Vallotton — piętnujący przemoc i gwałt cyniczny. Niestety — iluż to artystów daremnie w swej sztuce woła o człowieczeństwo człowieka!

Vallotton razem z Steinlenem, z Forain'em, z Käthe Kollwitz i Grossem (którego,

razem z Ensorem, w pewnej mierze jest inspiratorem, że przytoczę „*L'étranger*") jest jako artysta bliski szukającym głębszych wzruszeń. Dla tych, którym wystarcza powierzchnia, ma Vallotton także dość emocyj. Tłumy, w ruchu wszelkiego rodzaju, znaczy artysta czarno na białem z ekspresją jakiejś migawki fotograficznej — tak, ale aparatu syntetyzującego, aparatu chwytającego na gorącym uczynku to z „*faits accomplis*" wizualnej rzeczywistości, co jest nieodzowne, istotne. „*La charge*" Vallotton'a ma prawdziwość straszliwszą od prawdy dotykalnej!

Wspomniałem o Massereelu, wobec Vallotton'a jest on agitatorem.

Zbyt jaskrawy, aby miał budzić zaufanie do prawdziwości jego pasji — za mało artysta. Kiedy u Vallotton'a jest spartańska prostota środków wyrazu, to u Massereela razi prostactwo wrzaskliwe. Ciekawe to właśnie, że na tle Muncha, Ensora, Grosza, Massereela, Beardsley'a — jest Vallotton francuzem w sensie romańskości rasy. W sztuce jego władzę sprawuje umiar, ta nieuchwytna w definicję zdolność pozostania plastykiem w najbardziej ryzykownych anegdotycznie tematach. W sztuce jego panuje to, o co tak trudno w sztuce germańskiej. Bo jeśli chodzi o Beardsley'a, nawet ten dławi się w pętli estetyzmu. W Vallottonie zmieszanie pierwiastków dwu ras stworzyło znakomity rezultat. Bo, wbrew może powierzchownej niedorzeczności, przy całej dynamice, drzeworyty Vallotton'a zachowują statykę.

Nawet tak do ostateczności niespokojna „*L'Averse*" — trzyma się. Zapewne, via drzeworyty japońskie pokrewny jest Vallotton Degas'owskiemu wyrafinowaniu kompozycji, w której w ostatniej niemal chwili jakaś plama staje się zwolennikiem rozlatującego się sklepienia całości. Jakiś koniec trzewika czy ułamek twarzy.

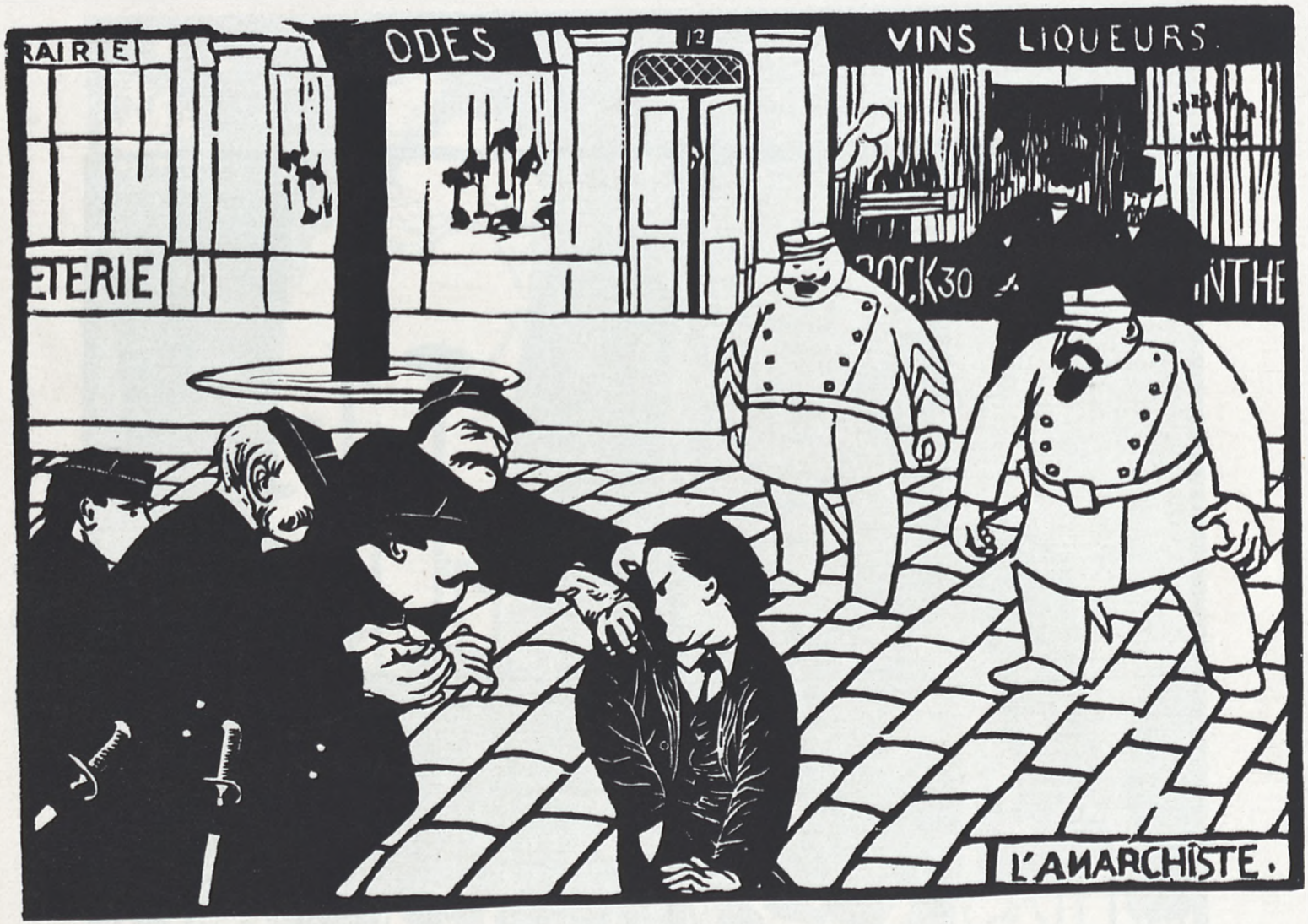
Kilka rycin Vallotton'a jest zrobionych naodwrót — biało na czarnem — np. cykl muzyczny. I tu podobieństwo z Beardsley'em. Podobieństwo fizyczne, ilościowe, co do czerni.

Vallotton świadczy swemi rycinami o kontakcie bezpośrednim z życiem. Beardsley o pośrednictwie sztuki. Jeżeli w pracowience Vallotton'a wisiały wprost do ściany szpilką przypięte reprodukcje Dürera i Holbein'a, to dlatego, że artysta chciał, podobnie do mistrzów, interpretować życie. Kartony w apartamencie anglika na Rivierze z Mantegną i sztychami włoskiego cinquecenta były podnietą dla interpretacji sztuki.

Vallotton'a sztuka miała korzenie w życiu, Beardsley'a w sztuce. To też dramatyczność rycin Vallotton'a jest emocjonalna, nie tak zakrzepła w upiorność intelektualnych wizyj angielskiego „dekadenta".

Bo Vallotton zna coś, co czyni życie ludzkie nie tak straszliwem, jak go doznają ci, co pozbawieni są łaski śmiechu. Vallotton zna humor — Vallotton potrafi być żartobliwy, pogodnie dowcipny, „*La modiste*", „*L'Emoi*" cykl „*Dix petites Baigneuses*", „*Le Bon Marché*" świadczą o tem wystarczająco. „*A vingt ans*" Vallotton'a jest wobec podobnej ryciny Grosza raczej zabawne, wesołe, śmieszne. Nawet tragiczność nie przeistacza się u Vallotton'a w koszmar. W tem jest Paryżaninem. Nie znam jego powieści, być może pióro jego było bardziej okrutne.

Vallotton-drzeworytnik uniknął gestów rozpaczy. Podobnie, w frywolnościach



FÉLIX VALLOTTON

ANARCHISTA (drzeworyt)

FÉLIX VALLOTTON

U MODYSTKI (drzeworyt)

FÉLIX VALLOTTON

Z TEATRU (drzeworyt)

FÉLIX VALLOTTON

MANIFESTACJA (drzeworyt)

nigdy nie popadł w wyuzdanie, ani cynizm. Nawet w dostatecznie zrozumiale narysowanym „*L'Emoi*" zachował coś, co może słusznie należałoby nazwać taktem.

Może właśnie i tutaj humor zabezpieczył artystę przed jaskrawością. Sztuka drzeworytnicza Vallotton'a jest zdrowa, tęga, powiedziałbym czysta, a jeśli mam być patetyczny — szlachetna.

I cechuje ją to, że im dłuższy czas się z nią obcuje, tem staje się smakowitsza. Nieustannie, przy całej prostocie środków, rozwiązuje najbardziej rozmaite zagadnienia.

Czy będzie to sylwetka zupełnie uboczna, pozornie niemal bez znaczenia, sylwetka modystki naznaczona w maestrją Hokusaja czy Lautrec'a w „*La Modiste*" czy będzie to rączka starszego jegomościa gmerająca niezdecydowanie a tchórzliwie w powietrzu w „*L'Etranger*" (tutaj chyba pierwowzór słynnych rączek Grosz'a), czy oczko napiętej w przestrachu twarzy Pani w „*L'emotion*", albo pęk wytrychów w „*L'Assassinat*", zawsze efekt jest najprzedniejszej klasy. Możnaby ułożyć obfity spis tych „*petits riens*", któremi pieni się wino ksylograficznej twórczości Vallotton'a. One czynią tę twórczość trwałą, nieprzemijającą, żywotną, tem żywotniejszą, że zawsze najprzenikliwiej zespoloną z życiem.

Nie jaskrawy, jako artysta ani jako człowiek Vallotton nie cieszy się hałaśliwą sławą mniejszych od niego. Nie on jeden. Słusznie jednak w zakończeniu swojej monografji Charles Fegdal cytuje słowa Louise Hervieu. Nie mogę tej cytaty tutaj nie powtórzyć: „*Oui, chère Louise Hervieu, oui, la gloriole pressée accourt à la galopade en perdant sa pantouffle; la gloire vient lentement, avec noblesse, escortée de l'immoralité. Elle arrive parfois quand le heros n'y est plus*".

TADEUSZ CIEŚLEWSKI syn.

Ważniejsze pozycje bibljograficzne dotyczące ouevre'u Vallotton'a są następujące:

„*Vallotton*" *par Charles Fegdal. Les Editions Roeder, Paris.* 1931. 60 plansz poza tekstem (93 str.).

„*L'oeuvre gravé de Felix Vallotton*". *Louis Godefroy. Paris — Lausanne.* 1932. 223 reprodukcje i 1 plansza oryginalna. Katalog rozumowany. Bibljografja.

„*Felix Vallotton*" *J. Meier-Graefe. Paris—Berlin.* 1898. Ilustracje poza tekstem francuskim i niemieckim (63 stron).

„*Felix Vallotton der Graphiker*" *von Hedy Hahnloser. Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft* 1927. 16 reprod. poza tekstem (17 str.).

Pozatem szereg licznych obszernych artykułów w czasopismach artystycznych francuskich, angielskich, niemieckich.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Z ruchu artystycznego. W Muzeum miejskiem w Bydgoszczy, w którem w bież. sezonie pokazano szereg wystaw, jak wystawę „Ludowej grafiki religijnej", wystawę dzieł prof. Pankiewicza, a ostatnio dzieł prof. Leona Wyczółkowskiego — otwarto wystawę „Plastyki", grupy artystów wielkopolskich.

Wystawa poświęcona nowoczesnemu malarstwu, obejmuje dzieła sztuki religijnej. Biorą w niej udział: Bartel, Bogaczyk, Brandel, Dziurzyńska-Rosińska, Eichler, Eichlerowa, Hanytkiewicz, Jackowski, Madeyski, Malina, Mroziński, Ożmin, Ożminowa, Roguski, Szmyt, Walkowski, Wroniecki i Wysocki.

CZĘSTOCHOWA

= Wystawa sztuki kościelnej. Otwarto tu — zorganizowaną staraniem Ruchomej Wystawy Sztuki — Wystawę Sztuki Religijnej i Kościelnej, w gmachu Muzeum (park Staszyca). Uroczystości otwarcia dokonał J. E. ks. biskup Kubina w obecności ks. biskupa Gawliny, Ojca Przeora Paulinów, przedstawicieli Ministerstwa W. R. i O. P. oraz władz rządowych i samorządowych m. Częstochowy.

GRODNO

= Odkrycie polichromji ściennej w Farze Witoldowej. W prezbiterjum Fary Witoldowej znajdującego się obecnie w odbudowie kościoła garnizonowego, odkryto w 2 wnękach pod łukiem tęczowym resztki polichromji ściennej.

Z lewej strony widoczna jest postać Najświętszej Marji Panny na półksiężycu w otoczeniu rozmaitych figur, z prawej zaś strony postać Chrystusa. Malowidła pochodzą z czasów przebudowy Fary Witoldowej przez królowę Bonę w połowie XVI w. i pod względem artystycznym są prawdziwym skarbem na północnym wschodzie Polski, gdzie tego rodzaju zabytki są rzadkością. Dyrekcja Muzeum Państwowego w Grodnie zwróciła się do Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie o delegowanie do Grodna specjalisty, celem zabezpieczenia tych cennych zabytków malarstwa ściennego. Drugiem ważnem odkryciem jest odnalezienie polichromji na całej elewacji zabytkowego domu przy ul. Dominikańskiej Nr. 2 w Grodnie, pochodzącej z XVIII w.

W sferach naukowych i artystycznych wywołało to wielkie zainteresowanie.

KIELCE

= Zabytki w Kieleckiem. W ubiegłym roku uznano za zabytki ruiny zamków w Rabsztynie, Smoleniu i Ojcowie, oraz cały szereg dworów (w tem t. zw. dwór starościński w Podzamczu chęcińskiem), kilka kościołów z otaczającemi je drzewami, budowle poklasztorne na św. Krzyżu wraz z wzgórzem, lasem, skałami, źródłami i t. d. Zarządzono też ochronę groty wierzchowskiej pod Ojcowem oraz zabezpieczono dolinę Bętkowską koło Olkusza przed grożącem oszpeceniem.

KRAKÓW

= Jeszcze Salon 1934 Kraków. W związku z bojkotem „Salonu" przez grupę „malkontentów" ogłoszona została w części prasy enuncjacja (z datą 8 czerwca 1934) „malkontentów", stwierdzająca, że „bezpośrednim powodem naszej manifestacji jest sprawa „Salonu 1934" w Krakowie, który powołany do życia przez Komitet Wielki ogólno-polskiego Zjazdu Artystów Plastyków zorganizowany został z pogwałceniem i pominięciem jego wyraźnych uchwał". Enuncjację tę podpisali „Delegaci Zjazdu ogólno-polskiego Art. Plast. środowiska krakowskiego": Jan Cybis (—), Jan Hryńkowski (—), Kazimierz Rutkowski (—)".

Zauważyć należy, że czwartym delegatem wybranym przez powyżej wymieniony Zjazd jest prof. Władysław Jarocki, który oczywiście o tej enuncjacji nie został powiadomiony i za nią odpowiedzialności nie bierze. Na pisma, które w powyższej sprawie wniesione kilkakrotnie zostały do Komitetu wykonawczego Zjazdu przez „malkontentów", wysłana została następująca odpowiedź:

„Komitet Wykonawczy Zjazdu Polskich Artystów Plastyków.

Do JWPanów Jana Cybisa, Jana Hryńkowskiego, Kazimierza Rutkowskiego, Delegatów z Krakowa do Komitetu Wielkiego Ogólnopolskiego Zjazdu Art. Plastyków w Krakowie.

Odpowiadając na pisma skierowane na imię gen. Kordjana Zamorskiego z dnia 5, 8 i 10 bm., przesyłamy przy niniejszem wyciąg z protokułu Zjazdu Komitetu Wielkiego w Warszawie, tyczący się Salonów.

Przypominamy jednocześnie, że odpis pełnego protokułu otrzymali SzPanowie przy piśmie naszem z dnia 28. XI. 1933., powinien więc być w posiadaniu SzPanów.

Z protokułu wyraźnie wynika, że zorganizowaniem Salonu mają zająć się stowarzyszenia lub instytucje artystyczne lokalne ze współudziałem Komitetu Wykonawczego, bynajmniej nie jest zastrzeżona nazwa stowarzyszenia lub charakter instytucji organizującej, ani nie jest powiedziane, że mają się nią zająć delegaci na Zjazd lub członkowie Komitetu Wielkiego.

Współudział Komitetu Wykonawczego w organizacji w danym wypadku objawił się wydelegowaniem członków jury i komisji nagród. Wybór tych osób odbył się zgodnie z uchwałą Zjazdu na posiedzeniu odbytem pod przewodnictwem śp. prof. Skoczylasa dnia 19. marca b. r.

Komitet Wykonawczy jest w posiadaniu, jako załącznika do protokułu Zjazdu Warszawskiego, własnoręcznej notatki ś. p. prof. Skoczylasa, wnioskodawcy tej uchwały, z treścią wniosku o Salonach. Treść ta została bez zmiany do protokułu wprowadzona i żadnej wątpliwości w tej mierze niema.

Wobec tego, że w oświadczeniu z dnia 8 czerwca br., podpisanem przez pp. Cybisa, Hryńkowskiego i Rutkowskiego, jako delegatów Zjazdu, zachodzi nieścisła interpretacja treści protokułu, Komitet Wykonawczy nie uważa, by tego rodzaju publiczne wystąpienia przed sprawdzeniem właściwych źródeł były odpowiednie. Delegatom przysługiwało i przysługuje zawsze prawo protestowania przeciw treści uchwał na Zjazdach, jak i przed lub podczas organizacji poszczególnych imprez, czego jednak żaden z delegatów z Krakowa nie zechciał uczynić względnie uczynił to zapóźno. Z poważaniem za Komitet Wykonawczy: (—) Zamorski, (—) T. Pruszkowski. Warszawa dnia — czerwca 1934 r.". (Podkreślenia Red.)

= Wyjaśnienie. W kronice zeszytu 6-go (czerwiec 1934 r.) miesięcznika „*Sztuk Pięknych*" na str. 237 przy omawianiu wypadków, związanych z tragiczną śmiercią A. Schroedera, zamieszczono następujące zdanie: „Pan Wojewoda, nie chcąc i nie mogąc zajmować się osobiście sprawą gospo-

darki w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, oddał ją Prokuratorji Państwa do zbadania. Nie było to i nie mogło być tajemnicą dla ś. p. A. Schroedera, tem bardziej, że..."

Jest to nieścisłe. Sprawa zarzutów przeciw gospodarce w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, wniesionych przez grupę „malkontentów" do Pana Wojewody Krakowskiego, została przekazana przez Pana Wojewodę do zbadania kierownikowi Oddz. Sztuki przy tut. Urzędzie Wojewódzkim, p. inż. B. Treterowi. Zanim jednak badanie to mogło się rozwinąć, nastąpiła śmierć ś. p. A. Schroedera.

Wobec powyższego faktu Pan Wojewoda, chcąc zabezpieczyć materjały rzeczowe, jak księgi i rachunki kancelarji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, zwrócił się dnia 17 kwietnia b. r., zatem dopiero na drugi dzień po tragicznym zgonie ś. p. A. Schroedera, do Prokuratorji o przejęcie wym. ksiąg i ich zbadanie, dla ostatecznego załatwienia sprawy.

Równocześnie wyjaśnić musimy, że w sprawie owych 270 zł, z których jakoby braku robi jedyny pozytywny zarzut przeciw gospodarce w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych rzecznik „malkontentów krakowskich" prof. Szyszko Bohusz (patrz „*Sztuki Piękne*", str. 236), Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, na podstawie opinji Prokuratorji Państwa i po zbadaniu ksiąg, przeszła do porządku dziennego nad temi zarzutami p. Szyszki Bohusza (wyszczególnionemi w liście jego z dnia 10 IV. 1934).

= Wystawa Legjonów polskich dla uczczenia 1-szej kompanji kadrowej. Dla uczczenia dziejowej daty wymarszu „I-szej kompanji kadrowej" z Oleandrów krakowskich na rozkaz Komendanta Józefa Piłsudskiego — legjonowy Komitet 13-go Zjazdu zorganizował historyczną wystawę Legjonów polskich, która została uroczyście otwarta dnia 5-go sierpnia b. r. w salach Muzeum Narodowego w Sukiennicach. Wystawa obejmuje: sztukę plastyczną z okresu 1914—1918 r., dokumenty rękopiśmienne i drukowane, odezwy i afisze, wydawnictwa, mapy, fotografje i t. p. W domu im. Józefa Piłsudskiego w Oleandrach została otwarta „sala kadrówki", w której jest odtworzony w plastycznym modelu teren Oleandrów z r. 1914 w chwili wyruszenia pierwszej kompanji kadrowej.

Na całość historycznej wystawy Legjonów Polskich w Muzeum Narodowem składają się przedewszystkiem zbiory krakowskie, a w szczególności niezwykle cenne zbiory legjonowe archiwum aktów dawnych m. Krakowa, Muzeum Narodowego, Bibljoteki Jagiellońskiej, Zbiorów państwowych na Wawelu, oraz różnych instytucyj i osób prywatnych.

= Zjazd Historyków Sztuki w Krakowie. Dn. 2 września br. odbędzie się w Krakowie otwarcie walnego zjazdu historyków sztuki. Zjazd ten ma zdecydować m. in. sprawę organizacji zawodowej historyków sztuki w Polsce.

KRZEMIENIEC

= Wystawa „Grupy Krakowskiej". Staraniem Komisji Plastycznej Związku organizacyj społecznych w Krzemieńcu została otwarta w niedzielę dnia 27 maja w sali Kołłątaja Liceum Krzemienieckiego wystawa malarska „grupy Krakowskiej". Wystawę z ramienia Z. O. S. otworzył p. starosta Czarnocki.

LUBLIN

= Wystawę „Ziemia Pomorska i Morze w sztuce polskiej", zorganizowały w Lublinie trzy instytucje: 1) T-wo Artystów Plastyków w Warszawie, 2) Związek Obrony Kresów Zach. w Lublinie, 3) Polski Biały Krzyż — Okręg w Lublinie.

Na wystawie tej, o bardzo nierównym poziomie, reprezentowani byli następujący malarze i graficy: Cieślewski Tadeusz ojciec, Cieślewski Tadeusz syn, Grabowski Adam, Gosieniecki Wiktor, Kopczyński Bronisław, Kędzierski Apolonjusz, Kuźmiński Bolesław, Krasnodębska-Gardowska, Krzyżanowska Michalina, Łopieński Ignacy, ś. p. Mierzejewski Jacek, Mokwa Marjan, Nowak Bohdan, Bar. Taube Marja, Wąsowicz Wacław, Wyczółkowski Leon, Ziomek Teodor, Zwierowicz Wilhelm.

= Organizacyjne zebranie „Zrzeszenia Plastyków Lubelskich" odbyło się w dniu 3 czerwca br., w lokalu Muzeum Lubelskiego, pod przewodnictwem dr. Ksawerego Piwockiego.

Przewodniczący udzielił najpierw głosu reprezentantom stowarzyszeń plastyków lubelskich. P. Dec scharakteryzował długoletnią działalność Towarzystwa Artystycznego w Lublinie, p. Turczyński zaś dał przegląd pracy artystycznej i organizacyjnej Związku Plastyków „Krąg".

Następnie p. Ziółkowski odczytał swój dłuższy referat o związkach plastyków. Wskazując na typy tego rodzaju stowarzyszeń w Polsce, omawiał dla przykładu długoletnią działalność Towarzystwa Plastyków w Wilnie, wspomniał o organizacji związków plastyków w Sowietach i w Italji, nakreślił ogólną wstępną działalność przyszłego stowarzyszenia plastyków lubelskich, oraz wskazał na konieczność utrzymania kontaktu z I. P. S.'em, „T. O. S. S. P. O." i z Lubelskim Związkiem Pracy Kulturalnej.

Po referatach przystąpiono do odczytania projektu statutu stowarzyszenia.

W dyskusji p. Ziółkowski ustalił, że jest to ściśle powtórzony tekst statutu stowarzyszenia „Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie", wydany w r. 1931 (wg. pierwowzoru z r. 1912, uzupełniany w ciągu lat poprawkami) i zaproponował wprowadzenie dodatkowych zmian i poprawek, ze względu na teren działalności projektowanego stowarzyszenia.

P. Ziółkowski zgłosił wniosek nadania instytucji nazwy „Zrzeszenia Plastyków Lubelskich". Wniosek ten przyjęto.

Ponadto p. Ziółkowski zgłosił wniosek nieumieszczania w statucie sprawy urządzania wystaw zagranicą przez Zrzeszenie Lubelskie, a ograniczyć się tylko do terenu Polski, ze szczególnem uwzględnieniem Województwa Lubelskiego. Uzasadniał to tem, że jest to zakres działania „T. O. S. S. P. O.", które to towarzystwo centralne z całą odpowiedzialnością reprezentuje nasze malarstwo wśród obcych. Nie znaczy to wcale, aby członkowie stowarzyszenia nie mieli brać udziału w tych wystawach i poparł to aktualnemi przykładami Wilnian.

Po żywej dyskusji zebrani przychylili się do wniosku p. Zajączkowskiego, aby stowarzyszenie urządzało wystawy zagranicą, gdyż w weneckiej Biennale mogą brać udział artyści, którzy się zgłoszą indywidualnie (obecnie, od r. 1932 — nie mogą! *Przyp. Red.*) — i celem zaakcentowania samodzielności Zrzeszenia.

Również żywą dyskusję wywołała sprawa kwalifikacji członka czynnego. P. Ziółkowski zaproponował, aby członkiem czynnym stowarzyszenia był każdy plastyk, zamieszkały na terenie Województwa Lubelskiego, który pracuje twórczo, umiejętnie lub organizacyjnie w dziedzinie sztuki, o ile złoży odpowiednią deklarację, przy poleceniu przynajmniej jednego członka Zarządu i następnie zostanie przyjęty przez 3/4 Zarządu Zrzeszenia, przyczem Zarząd niema obowiązku udzielania wyjaśnień, dlaczego kandydata nie przyjął. Wnioskodawca motywował

to potrzebą uproszczenia formalności przy zrzeszaniu plastyków lubelskich, oraz zabezpieczeniem instytucji, chociaż w pewnym stopniu, przed urabianiem własnego w stowarzyszeniu pojęcia artysty-plastyka. Taki bowiem *ad hoc* stworzony typ artysty — twierdził p. Ziółkowski — zależałby w przeciwnym razie wyłącznie — z jednej strony — od oceny prac kandydata przez większość Zarządu Związku, z drugiej zaś strony — od przypadkowego poziomu ogółu zrzeszonych jednostek. W każdym razie byłby to typ ustalony jedynie przez sąd przypadkowy, a zawsze względny i powierzchowny.

P. Zajączkowski był zdania odmiennego, utrzymywał mianowicie, że koniecznie należy docenić w stowarzyszeniu wartość umiejętności zawodowej artysty plastyka i przekonywał, że chodzi o stworzenie instytucji dla artystów plastyków, którzy wyłącznie i faktycznie pracują w swoim zawodzie i z tego powodu są obecnie narażeni na złe warunki utrzymania. Nie tworzymy Związku dla sympatyków czy teoretyków sztuki, ani dla tych którzy obok pracy zarobkowej — nie mającej nic wspólnego ze sztuką — równocześnie malują, rzeźbią czy rytują.

W odpowiedzi p. Ziółkowski podkreślał, że zakładamy nie pracowniczy, zawodowy związek o celach zarobkowych, lecz stowarzyszenie — i dlatego nie należy zamykać w ciasnych ramach kwestji przyjmowania członków.

Wniosek p. Ziółkowskiego przyjęto znaczną większością głosów.

Na wniosek p. Ziółkowskiego przystąpiono do wybrania komisji statutowej, złożonej z trzech osób, któraby zajęła się przygotowaniem statutu do zarejestrowania i była upoważniona do poczynienia odpowiednich zmian i poprawek redakcyjnych w przeczytanym statucie, oraz ewentualnych zmian w związku z obowiązującą ustawą o stowarzyszeniach.

Do komisji tej weszli pp. Miłosiowa, Świeży i Ziółkowski. Do obowiązków komisji należeć będzie przedłożenie władzom podania w sprawie zalegalizowania Związku, które podpisali jako członkowie założyciele:

Artyści malarze: Boguski Witold, Czekay Franciszek, Duklan Edward, Dylewski Stefan, Goldberg Leon, Hołyński Michał, Kwapiszewska Zofja, Mierosławski Mieczysław, Procajłowicz Antoni, Zylberszlagowa Mery, Świeży Janusz, Trachter Symcha, Wyszyńska Jadwiga, Zylbermincówna Rozalja.

Artysta rzeźbiarz: Dec Franciszek;

Architekci: Inż. Kelles-Krauze Bohdan, inż. Siennicki Jerzy;

Grafik: Kurzątkowski Juljan;

Historyk sztuki: Dr. Piwocki Ksawery, oraz Ziółkowski Wiktor i 3 dziennikarze.

= Muzeum Lubelskie. W dniu 12. VI, 1934 r. odbyło się zebranie Zarządu Tow. Muzeum Lubelskie, na którem były omawiane m. i. bardzo ważne sprawy dla egzystencji i rozwoju Muzeum. Akcja propagandowa, a przedewszystkim sprawa budowy gmachu dla instytucyj kulturalnych Lublina na terenie Muzeum wzbudziła duże zainteresowanie.

Jak informował sekretarjat Zarządu Muzeum, rozesłanie listów i odezw propagandowych dało już wyniki dodatnie, powiększając w krótkim czasie, bo zaledwie od 1. IV. b. r., liczbę członków o 29, w czem znajduje się 5 członków dożywotnich, oraz powiększając liczbę zwiedzającej zbiory młodzieży szkolnej, która od 1 stycznia b. r. do daty obecnego posiedzenia zamyka się cyfrą 1370 osób.

Projekt budowy gmachu dla instytucyj kulturalnych na terenie Muzeum, zgłoszony przez Lubelski Związek Pracy Kulturalnej w dniu 9. VI. 34, wywołał ożywioną dyskusję. Zarząd Muzeum jaknajżyczliwiej przyjął do wiadomości przedłożoną inicjatywę, narazie jednak bliżej nie mógł się zastanawiać nad warunkami, na jakich byłby wzniesiony na terenie Muzeum gmach dla instytucyj kulturalnych Lublina.

W toku dyskusji przebijała jednak myśl, że ta spółka stowarzyszeń kulturalnych powstanie na zasadzie wzajemnej wymiany nieruchomości. Jakkolwiek Muzeum nie może wyzbywać się swej parceli, to jednak wprowadziłoby związek we wspólne posiadanie całej swej nieruchomości wzamian za inicjatywę i starania przy budowie gmachu, w którym znajdą odpowiednie pomieszczenie i zbiory Muzeum Lubelskiego, oraz jego pracownie.

Zarząd nie wysunął dotychczas konkretnych postulatów, w szczególności co do ustalenia właściciela terenu, oraz właściciela samego gmachu, mimo to jednak przekazał całą sprawę powołanej w tym celu Komisji, w osobach pp. Stanisława Dylewskiego, Stanisława Kalinowskiego i Wiktora Ziółkowskiego, oraz postanowił przygotować odpowiednie warunki umowy Muzeum ze Związkiem do decyzji najbliższego Walnego Zgromadzenia.

= W sprawie Muzeum Lubelskiego w nowym gmachu — Juljan Kot zamieszcza w Dodatku Niedzielnym do *Expressu Lubelskiego i Wołyńskiego*, następujące uwagi:

1) Zarząd Lubelskiego Związku Pracy Kulturalnej wystąpił niedawno z projektem wzniesienia gmachu na terenie Towarzystwa Muzeum Lubelskie, w którym mogłyby się pomieścić wszystkie tutejsze instytucje kulturalne. Ponieważ Związek rozporządzałby sumą niewiele większą ponad 100 tys. złotych, celową jest jedynie myśl rozlokowania kilku stowarzyszeń w istniejących już dwóch budynkach Muzeum o przeszło 20 ubikacjach (po ich osuszeniu i może odpowiednich przeróbkach), a przeznaczenia nowego gmachu wyłącznie dla Bibljoteki im. H. Łopacińskiego i zbiorów Tow. Muzeum Lubelskie, gdyż te instytucje nie mogą w dalszym ciągu znajdować się w dotychczasowych ciasnych bądź wilgotnych lokalach.

W pomieszczeniu dla zbiorów muzealnych kwestja światła, przestrzeni i powietrza musi być ujęta pod właściwym kątem. Kilka lat temu dr. Lucas np. propagował myśl budowy muzeów bez okien. Jakie są obecnie aktualne idee w budownictwie wnętrz muzealnych, odpowiedzą architekci-specjaliści i dyrektorzy muzeów.

2) Dla Tow. Muzeum Lub. nie może być obojętne, jak będzie wyglądał wzniesiony na jego terenie gmach i jaką drogą projekt będzie pozyskany. Należy więc odrazu odrzucić propozycję jakiegokolwiek konkursu, urządzonego bez porozumienia ze Związkiem Stow. Architektów P. a obecnie już SARPem. Konkurs taki nie dałby gwarancji, że projekt premjowany będzie rzeczywiście najodpowiedniejszy, gdyż nie mógłby w nim wziąć udziału żaden architekt stowarzyszony, czy to jako sędzia konkursu, czy jako autor projektu.

Konkursy architektoniczne ogłasza się wówczas — w/g opinji Rady Związku Stow. Architektów Polskich — gdy doniosłość zadania, przyjęte zwyczaje lub inne przyczyny wykluczają bezpośrednie zamówienie projektu u architekta. Jeżeli w stosunku do gmachu Lub. Związku Pr. K. trzeba wybrać drogę konkursu, to jego program i warunki muszą odpowiadać doniosłości zadania, a przedewszystkiem musi być określony odpowiedni fundusz na nagrody.

Możnaby zrobić słuszną poniekąd uwagę, że w praktyce konkurs nie opłaca się, gdyż kończy się zazwyczaj na wykonaniu projektu poza konkursem. Nie byłoby zresztą zbyt trudno dowiedzieć się, kto

w Polsce zajmuje się szczególnie sprawami budowy bibljotek i muzeów, fundusz zaś, przeznaczony obecnie na nagrody (250 zł. × 5) — oddać do dyspozycji zaproszonego architekta na koszta wykonania projektu, oraz z nim związane studja i wyjazdy, pod warunkiem trafnego wyboru zdolnego i solidnego kandydata.

Że konkurs nie zawsze jest konieczny, m. i. wskazuje przykład, odnoszący się do pomnika Kochanowskiego w Lublinie. Aczkolwiek prof. Breyer przedstawił nieżyjącemu inicjatorowi budowy tego pomnika, jednego z rzeźbiarzy warszawskich — konkurs na życzenie komitetu ogłoszono i w rezultacie odznaczono I nagrodą projekt tegoż, przedstawionego przez prof. Breyera, artysty.

3) Obecnie jest aktualną kwestja, jak obszernego pomieszczenia wymagają zbiory Tow. Muzeum Lub. Na pytanie to dość trudno odpowiedzieć szybko, ażeby nie zrobić rażącego błędu.

Tow. to posiada wprawdzie, według ostatnich obliczeń kustosza, około 20 tys. przedmiotów, ale ich wartość muzealna jest względna. Wartość zbiorów muzealnych tkwi w gruncie rzeczy nie w samych chociażby b. cennych przedmiotach, zebranych przypadkowo, lecz w celowych układach całości, tworzonych z rzeczy koniecznych, nierzadko nikłej zgoła wartości materjalnej.

Zgodnie z programem muzeum regjonalnego, w zbiorach lubelskich znajduje się zaledwie około 3000 eksponatów. Należałoby więc po 1-e, przeprowadzić selekcję przedmiotów, czego dokonać powinna komisja, złożona z muzeologów, po 2-e, określić ilość miejsca pod eksponaty, które są do wystawienia i do zmagazynowania, a także uwzględnić i te okazy, które muszą przybyć w ciągu lat najbliższych. Stały, coroczny przyrost zbiorów tak bibljotecznych, jak i muzealnych trzeba brać pod uwagę, zakreślając obszar pomieszczenia.

Eksponaty wyłączone ze zbiorów, a posiadające większą wartość materjalną, mogłyby być sprzedane na rzecz budowy gmachu. Meble zabytkowe znalazłyby może pomieszczenie, jako depozyt Muzeum, w reprezentacyjnych wnętrzach innych instytucyj, gdyby umieszczono w budynkach Towarzystwa Muzeum Lubelskie.

W ten sposób ilość miejsca pod same zbiory uległaby pewnej, znacznej może nawet, redukcji. Ale i wówczas np. sam dział etnografji Lubelszczyzny właściwej liczyłby ponad 500 egzemplarzy. Jeżeli zaś dodamy, że dział ten od szeregu lat nie był systematycznie uzupełniany, że skompletowanie go jest wprost palącą potrzebą Muzeum L., to okaże się koniecznem zarezerwowanie miejsca w nowym budynku przynajmniej dla 2 tysięcy eksponatów w tym dziale. Dział przyrodniczy liczy obecnie ponad 1300 egz. I on również powinien być skontrolowany i pomnożony.

Dla przybliżonej orjentacji, ile miejsca potrzeba dla normalnego umieszczenia bodajby dwóch działów M. L. t. j. etnograficznego i przyrodniczego, wystarczy wymienić, że Muzeum Etnograficzne U. S. B. w Wilnie, liczące 2200 przedmiotów, mieści się w trzech ubikacjach ogólnej przestrzeni ponad 192 m. kw., nie licząc 2 korytarzy, schodów z wnęką i małego magazynu.

Jest więc zgoła niemożliwe, ażeby wymienione wyżej działy Muzeum, poza bibljoteką, pomieściły się np. na przestrzeni 130 metrów kw., które są w projekcie do oddania pod zbiory Muzeum Lubelskiego w nowym gmachu.

4) Ale nietylko sprawę sal dla użytku Muzeum trzeba koniecznie rozważyć. Projekt, który jest obecnie dyskutowany, przedstawia się następująco:

Lub. Związek Pracy Kulturalnej wznosi gmach na terenie Tow. Muzeum Lub. kosztem plusminus 100.000 zł. Muzeum natychmiast traci budynek, w którym mieści się bibljoteka skatalogowana, złożona z 3500 dzieł, oraz mieszkanie kustosza. Cały teren z budynkami, a więc i nowowzniesionym gmachem, ogólnej przestrzeni ponad 3000 mtr. kw., pozostaje własnością Tow. Muzeum Lub., ale Tow. to obarczyło się długiem 100.000 zł. na rzecz Lubelskiego Związku Pracy Kulturalnej.

Projekt w takiej formie nie może być chyba przyjęty przez Walne Zgromadzenie Towarzystwa Muzeum Lub. Podważa on stan posiadania instytucji. Towarzystwo Muzeum Lubelskie miałoby gmach „własny", którym jednak... nie mogłoby dysponować... Miałoby dług 100.000 zł., których... nigdy nie otrzymało ani w gotowiźnie, ani w nieruchomości, którą mogłoby dla siebie w całości użytkować, względnie dla siebie eksploatować.

Ostateczny efekt byłby w gruncie rzeczy taki: Tow. Muzeum Lub. straciłoby teren, na którym mogłoby pobudować według własnego uznania potrzebny mu budynek, uzyskałoby zaś wzamian dług hipoteczny, co również uniemożliwiałoby mu zrealizowanie budowy gmachu na własne potrzeby.

Warto nad tem dłużej zastanowić się.

5) Nowowybudowany gmach powinien być użytkowany przynajmniej w równych częściach przez Bibljotekę im. Łopacińskiego i Muzeum, gdyż wartość terenu dla samego Muzeum przewyższy dzisiejszą cenę handlową łokci kwadratowych, oddanych ewnetualnie pod budowę.

Warunki formalne spółki: Związek Muzeum, należy ułożyć inaczej. Towarzystwo Muzeum Lubelskie — podobnie jak Związek Pracy Kulturalnej w odniesieniu do Bibljoteki im. Ł. — musi podjąć energiczną akcję gromadzenia funduszu na budowę gmachu wspólnie ze Związkiem Pracy Kulturalnej.

L W Ó W

= Salon Wiosenny Tow. P. S. P. Oprócz pośmiertnej wystawy zbiorowej prac ś. p. Luny Drexlerówny, wystawili swe prace: Albinowska-Minkiewiczowa Zofja, Bednarski J., Chrostowski-Ostoja St., Gajewski P., Giżbert Marja, Gruca J., Hammerowa R., Havel J., Hlavaty I., Hładuński W., Kędziera J., Huthowa M., Kitz M., Konopacka H., Korblowa E., Kratochwila-Widymska J., Król Z., Kuśmidrowicz J., Lang Helena, Lisowska W., Łotocki K., Merzowicz R., Mińska-Golińska I., Mühlsteinowa Fr., Nowakowska I., Nowotnowa J., Olpiński K., Pękalski-Odrowąż St., Podlewska M., Seidman S., Skawiński Cz., Stenzlówna Z., Stankiewiczówna Z., Starzeńska J., Trusz I., Wygrzywalski F., Wygrzywalski-Samossa Kaz.

= Wystawa Orjentalistyczna. Wystawa Orjentalistyczna, którą zorganizowano z okazji IV Zjazdu Orjentalistów Polskich we Lwowie, umieszczona była w 7-miu salach Instytutu Orjentalistycznego U. J. K. we Lwowie.

Daleki Wschód (Mongolja, Japonja, Chiny) reprezentowany był przez bibljotekę zakładu Dalekiego Wschodu, oraz prywatne zbiory prof. Kotwicza i wyróżniał się wspaniałym tybetańskim obrazem Buddy, bronzami japońskiemi „Buddy przyszłości" i bogini Tary, chińskiemi flakonami i t. p.

W sali arabskiej umieszczony był bezcenny zbiór starych druków i rękopisów, użyczonych Instytutowi przez bibljoteki Uniwersytecką, Ossolińskich i Baworowskich.

Najoryginalniejszą i najbardziej atrakcyjną partją wystawy było odtworzone na podstawie ogromnego znawstwa przedmiotu wnętrze namiotu szeika; po-

mysłowe draperje sufitu, oryginalne dywany szirazkie, puffy, lampa Aladyna, nargile, piecyk arabski, dywany modlitewne, stanowiły harmonijną jednolitą i stonowaną całość, skomponowaną przez dawną uczenicę śp. prof. Smogorzewskiego, asystentkę mgr. Ewę Gruberównę.

W osobnej sali wystawiona była cenna bibljoteka śp. prof. Rawity-Gawrońskiego i Smogorzewskiego.

Centralnym punktem wystawy były trzy sale, obejmujące eksponaty z prywatnych zbiorów prof. Stasiaka, poświęcone indjanistyce. Bogaty księgozbiór tego znakomitego uczonego, w którym mieszczą się rękopisy indyjskie, perskie, francuskie i polskie, starodruki (jak np. „*Omnium gentium mores*“ 1536), dzieła z zakresu filozofji, sztuki, biblistyki, wspaniałe słowniki i drogocenne monografje, jak 6-tomowa praca o świątyni Angkor-Wat i wreszcie jedyny w Polsce dział o Indjach portugalskich. Zbiory te stanowią zaledwie trzecią część zbiorów, mieszczących się w pracowniach paryskiej i warszawskiej prof. Stasiaka.

Wśród licznych rzeźb znajdował się wielki posąg Buddy „wzywającego ziemię na świadka“, bronz sjamski z XVI w. oraz posąg bogini Lakszmi na Garudzie, z drzewa bukszpanowego. Nadto cała wystawa ozdobiona była licznemi wizerunkami i rycinami i płaskorzeźbami (m. in. fragmenty rytualnego „wozu Hindusów“).

= Al. Laszenko. W sali hotelu Europejskiego urządził wystawę swoich prac p. Aleksander Laszenko. Obejmowała ona 4 obrazy olejne z Algieru, Tunisu, Grecji i Palestyny oraz „Tekę Wschodnią“, złożoną z 8 wielobarwnych drzeworytów. Komunikat oficjalny wydany po zamknięciu wystawy, która trwała trzy tygodnie, podaje, że zwiedziło ją około 1,000 osób. Ponadto sprzedano 16 obrazów i prawie 200 drzeworytów. Tak komunikuje prasa. No-no! Sukces nielada, zupełnie à la Styka. Sprzedać na 4 wystawione obrazy — obrazów 16, to też niekażdy potrafi.

= Legjony w sztuce. W salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych urządzono wystawę „Legjony w sztuce“. Wśród 700 eksponatów znalazły się portrety, karykatury, sceny z życia obozowego i walk oraz krajobrazy. Wystawa dzieli się na obrazy, rzeźby, medale i albumy. Zebrano prace 70 malarzy z całej Polski, z tego 17 już nieżyjących oraz 18 rzeźbiarzy.

Wystawa ta doszła do skutku dzięki życzliwości kilku instytucyj z Krakowa, które wypożyczyły na wystawę swoje zbiory. Przysłano zbiory z Wawelu, z Muzeum Narodowego, z T-wa sztuk pięknych oraz ze Związku artystów-plastyków Legjonistów. Ponadto wypożyczono na wystawę eksponaty z tutejszych zbiorów miejskich oraz wielu osób prywatnych z Warszawy, Krakowa i Lwowa.

= Otwarcie wystawy. W sali muzeum przemysłu artystycznego odbyło się otwarcie 14 dorocznego salonu fotografiki polskiej. Wystawę, obejmującą około 500 sztuk fotografij artystycznych, urządziło tutejsze towarzystwo fotograficzne.

Pozatem w M. Muzeum Przemysłu Artystycznego odbyły się wystawy: I Wystawa fotografji i fotografiki młodzieży szkół średnich we Lwowie pod protektoratem p. kuratora Jerzego Gadomskiego. Wystawiają swe prace poraz pierwszy w życiu uczenice państw. gimn. żeńsk. im. Król. Jadwigi oraz uczniowie państwowych gimnazjów: II. im. K. Szajnochy, III. im. Kr. Stef. Batorego, IV. im. Jana Długosza, IX. im. Śniadeckich, XII. im. St. Szczepanowskiego. Filja państw. gimn. Nr. 572 (z ruskim jęz. wykł.) oraz państw. Szkoła Techniczna im. Szczepanowskiego.

Dalej: Wystawa szkiców, planów, projektów, fotografij, karykatur, projektów afiszów reklamowych i dyplomów, drzeworytów i grafiki Związku Studentów Architektury.

Trzecia wystawa, to pokaz mebli inż. arch. Stefana Bogdanowicza.

Wreszcie czwarta: wystawa pejzaży Zułowskich, Z. Kononowicza — urządzone przez Muzeum wspólnie z Tow. Przyjaciół Sztuk P.

= Zbiór dzieł sztuki prof. Leona Pinińskiego. Dyrekcja Zbiorów Państwowych w Warszawie komunikuje, że wszystkie zbiory dzieł sztuki Leona hr. Pinińskiego, profesora U. J. K. we Lwowie, przeszły aktem darowizny na rzecz Państwa Polskiego. Oprócz swego czasu przekazanej Państwu Polskiemu Fundacji Wawelskiej im. Leona Pinińskiego, zostały obecnie darowane wszystkie dzieła sztuki, znajdujące się we Lwowie przy ul. Matejki 4, jak również obrazy, będące dotąd w depozycie Muzeum Narodowego w Krakowie. Ponadto wróciło na Wawel 46 obrazów starych mistrzów, które to obrazy w r. 1932 do Anglji wywiezione pod zastaw, obecnie również zostały objęte aktem darowizny.

O tych zbiorach profesor Uniwersytetu dr. Morelowski i dyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie dr. Czołowski wydali następującą opinję: „Całość galerji dzieł sztuki prof. Pinińskiego jest znakomitym czynem obywatelskim i naukowo-artystycznym. Galerja ta zbierana umiejętnie, z wielkiem naukowem przygotowaniem, z niezwykłem znawstwem, olbrzymim nakładem pieniężnym, przedstawia wyjątkową wartość tak naukowo-kulturalną, jakoteż materjalną. Niezmiernie bowiem rzadkim w Polsce jest typ zbieracza, któryby z takim nakładem nietylko pieniędzy, ale i studjów na terenie międzynarodowym kolekcję swą budował“. O wysokiej wartości tej galerji wyrażali się chlubnie nietylko uczeni polscy, ale również uczeni zagraniczni, jak sen. Fryderyk Winkler, dyr. muzeów w Berlinie, dalej Pauli, dyr. Kunsthalle w Hamburgu, Beenken, prof. Uniwersytetu w Lipsku, Hampe dyr. Muzeum w Norymberdze, Sauerlandt prez. zw. muzeologów, Hofstede de Groot, głośny historyk sztuki i in. Należy podnieść, że zbiór prof. Pinińskiego ma ogromną wartość, nietylko artystyczną ale i naukowo-kulturalną ze względu na różnorodność szkół południowo i północno-niderlandzkich, rzadkość niektórych mistrzów włoskich, nie mówiąc już o tem, że zbiór prof. Pinińskiego posiada ponad 30 sztuk obrazów szkoły angielskiej XVIII i XIX wieku, które stanowią w kolekcji całość wyjątkową, nietylko w skali ogólnopolskiej ale i na kontynencie europejskim. Zbiory te gromadził Leon Piniński przeszło 30 lat.

ŁÓDŹ

= W wystawie plastyków łódzkich w I. P. S. (z początkiem b. r.), brali udział: Al. Czeczott, M. Gurewicz, K. Hiller, J. Kahane, K. Kobro, J. Kowner, J. Krauze, B. Kudewicz, T. Kulejowska, F. Kunitzer, Z. Lipińska, Sara Majerowicz, Aniela Menkes, Z. Poduszko, M. Szapiro, Z. Szreter, Tad. Trębacz, S. Wegner.

= Godło miasta Łodzi według projektu artystów-malarzy K. Hillera i A. Raka. Zarząd m. Łodzi, pragnąc uporządkować sprawę herbu miasta, rozpisał konkurs, powołując równocześnie specjalną komisję, która miała zająć się oceną nadsyłanych prac.

Po dokładnem rozpatrzeniu wszystkich projektów, postanowiono pierwszą nagrodę przyznać dwum malarzom pp. Karolowi Hillerowi i Aleksandrowi Rakowi w równych częściach.

Przy tej okazji wspomnieć należy pokrótce historję

herbu łódzkiego. Najstarszy herb naszego miasta z roku 1847, znajduje się dziś w archiwum akt dawnych w Warszawie i szerszemu ogółowi nie jest znany. Wyobraża on w czerwonem polu złotą łódź, w której siedzi lew, trzymając w prawej łapie prządkę, w lewej zaś błękitną chorągiew z krzyżem.

W roku 1867 władze rosyjskie herb ten zlikwidowały, wprowadzając na jego miejsce orła rosyjskiego z napisem w językach polskim i rosyjskim „Magistrat m. Łodzi". W dziewięć lat później z godła tego znikł zupełnie napis polski.

Polski herb Łodzi przywrócony został dopiero w roku 1917 przez burmistrza Leopolda Skulskiego, po pierwszych wyborach do samorządu miejskiego. Herb przedstawiał łódkę z wiosłem, okoloną napisem „Magistrat m. Łodzi". Z niewielkiemi zmianami herb ten przetrwał po dzień dzisiejszy.

Wprawdzie już w roku 1928 istniał projekt zmiany zupełnej herbu. Herb miał być symbolem przemysłu i przedstawiać doskonale sharmonizowany ornament, wieńczący szczyt pawilonu łódzkiego na P. W. K. w Poznaniu.

Nowa ustawa o uzgodnieniu herbów i pieczęci miejskich spowodowała, iż rozpisano konkurs i obecnie Łódź otrzymuje ostateczny swój herb.

= Wystawy prac prof. Józefa Pankiewicza, oraz Marji Obrębskiej i Anieli Cukierówny, otwarto w salonach Instytutu Propagandy Sztuki w Pałacu Sienkiewicza.

N I E S Z A W A

= Muzeum Regjonalne. W związku z wystawą prac St. Noakowskiego o której otwarciu już pokrótce informowaliśmy (por. *Sztuki P.*, R. X, Nr. 3, str. 116), zorganizowano też zawiązek osobnego Muzeum Regjonalnego.

Ks. Kneblewski, jako główny inicjator wystawy nieszawskiej i jeden z najgorętszych dzisiaj propagatorów sztuki Noakowskiego, zapowiedział w słowie wstępnem, wygłoszonem na otwarciu tej wystawy, że Nieszawa, jako miejsce urodzenia wielkiego artysty, uczci jego pamięć trwałem dziełem w postaci muzeum regjonalnego jego imienia oraz wmurowaniem tablicy pamiątkowej na murach plebanji.

Burmistrz m. Nieszawy p. Teodor Maleczyński, witając imieniem Zarządu Miejskiego przedstawiciela rządu w osobie p. starosty Wasiaka oraz liczne grono inteligencji miejscowej i gości, stwierdził, że wystawa dzieł Noakowskiego oraz zapoczątkowanie zbiorów dla muzeum jego imienia jest słusznym hołdem miasta dla artysty, będącego jego radością i dumą. Składając podziękowanie ks. prob. Kneblewskiemu za cenną inicjatywę imprezy, wyraził p. burmistrz przekonanie, że Nieszawa, mająca ciekawą przeszłość i wspaniałe zabytki, dążyć będzie do nowych czynów kultury narodowej.

Ostatni mówca p. Stanisław Paluchowski, dyrektor miejscowego seminarjum nauczycielskiego, w pięknie ujętem przemówieniu skierował uwagę zebranych na pierwiastek regjonalny, tkwiący w zapoczątkowanej pracy muzealnej i wskazał na olbrzymią wagę tego ruchu w kształtowaniu się oblicza kultury ogólnopolskiej. Stara Nieszawa — mówił mówca — pozbawiona od szeregu lat soków odżywczych, daje w tej imprezie szczególny znak swej żywotności.

Po tych przemówieniach p. starosta Wasiak dokonał uroczystego otwarcia wystawy i muzeum przez przecięcie wstęgi. Publiczność z niezwykłem zainteresowaniem oglądała prace Noakowskiego w postaci najbardziej charakterystycznych dzieł, dotyczących rozmaitych epok historycznych i wszystkich niemal okresów twórczości.

Zbiory muzealne, umieszczone w jednej z sal plebanji, były dla zebranych istną niespodzianką. Wiele pamiątek posiada wysoką wartość bądź historyczną, bądź artystyczną. Umiejętna klasyfikacja i dobry smak w rozmieszczeniu eksponatów czyniły z pokoju muzealnego zakątek pełen bogatych nastrojów.

Wyrazisty plan miasta z r. 1821 uzupełniają liczne dokumenty, dotyczące historji, jak księgi parafjalne i miejskie z dominującym przywilejem króla Jana Sobieskiego dla Nowej Nieszawy. Interesujące są również pieczęcie parafjalne i cechowe oraz pamiątki najstarszego cechu szewckiego.

Zabytki skarbca kościelnego w postaci ciekawych szat, ksiąg, naczyń, obrazów i rzeźb, dają poważny i cenny materjał dla muzeum. Metryka Stanisława Witolda Noakowskiego, syna Władysława i Eleonory z Sandomierskich, urodzonego w Nieszawie w dniu 26 marca 1867 r., jest nietylko dokumentem historycznym, lecz i wspaniałą pobudką do pracy kulturalnej, którą zapoczątkował na terenie Nieszawy ks. redaktor Kneblewski.

O L K U S Z

= Cenny zabytek w Ogrodzieńcu. Urząd wojewódzki w Kielcach, oddział sztuki uznał ruiny zamku w Ogrodzieńcu, pow. olkuskiego za zabytek historyczny, posiadający wartość artystyczną i kulturalną, i wskutek tego podlegający ochronie. Zamek jest budową z XVI wieku i stanowi przykład ówczesnej obronnej rezydencji. Ślady murów obronnych oraz grupy skalne, wiążące się z budową zamkową, tworzą właściwe tło i posiadają wybitną wartość dla miejscowego krajobrazu.

Ruiny zamku w Ogrodzieńcu należą obecnie częściowo do Franciszki i Józefy Wołczyńskich, częściowo do całej wsi Podzamcze.

P Ł O C K

= Sztuka Płocczan. W Płockim Klubie Artystycznym odbyło się otwarcie drugiej wystawy pn. „Sztuka Płocczan". Wystawa obejmuje prace: Heleny Krowickiej, AdamaNowińskiego, Abrama Skórnika, Witolda Poray-Kuczewskiego, Wandy Szczyglińskiej, Jerzego Ossowskiego, Natana, Izraela i Hersza Korzeniów, Heleny Jawniczkowej, Stefana Dłużniewskiego, Bronisława Gniazdowskiego, Jana Betleya i Frydy Marguliesowej. Rzeźbę reprezentują: Tadeusz Miszewski i Jadwiga Urbanowiczówna. Ogółem około 150 prac.

= Szkoła Sztuk P. im. W. Gersona zorganizowała pokaz prac swych uczniów, a mianowicie studjów pejzaży i architektury Płocka. Wystawę otwarto w dniu 9 czerwca w Klubie Artystycznym.

= Z życia artystycznego. W siedzibie Płockiego Klubu Artystycznego odbyło się otwarcie wystawy szkiców i akwarel Stanisława Błońskiego. Artysta wystawił zgórą 100 szkiców i akwarel z cyklu „Z biegiem Wisły".

P O C Z A J Ó W

= Wystawa regjonalna malarstwa i sztuki stosowanej. W celu zobrazowania prac artystycznych, związanych z Poczajowem, jako pierwszym etapem wielu malarzy wołyńskich, szczególnie zaś jako ośrodkiem malarstwa i zdobnictwa religijnego prawosławnego, „Ogniwo", Zjednoczenie Organizacyj Społecznych w Poczajowie, urządziło wystawę regjonalną malarstwa świeckiego i religijnego oraz sztuki stosowanej. Wystawa otwarta była od 27 maja do 3 czerwca b. r. i zawierała prace uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Szkoły Malarskiej Ławry Poczajowskiej, prace pp. Cikuckiego, Dłubaka, Jakimczuka, Sneybala, Wolskiego i innych artystów-malarzy, następnie hafty, kilimy, pasiaki, ceramika, zdobnictwo dewocyjne i t. p.

Czynione są starania o uzyskanie eksponatów o charakterze muzealnym oraz wyrobów złotniczych Ławry Poczajowskiej.

POZNAŃ

= Wystawa Wyczółkowskiego. W salach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu została otwarta wystawa najnowszych prac Leona Wyczółkowskiego.

Wystawa obejmuje trzy portrety mec. Cichowicza, b. przewodniczącego Rady miejskiej prof. Paczkowskiego i brata Alberta, dalej wnętrze ratusza toruńskiego, Wawel w nocy oraz kilka pięknych pejzaży z posiadłości prof. Wyczółkowskiego, Smardzewo.

Wystawili także swe prace: rzeźbiarz Władysław Marcinkowski oraz graficy warszawscy: Zofja Stankiewiczówna, Sznuk Koskowska, Mińska-Golińska, Berezowska i Gaczyński.

= Wystawy. W salonach Instytutu Krzewienia Sztuki otwarta została wystawa Władysława Roguskiego, rzeźb Wawrzyńca Kaima oraz kilimów pp. Anieli Hahnowej i Henryki Izydorkówny, absolwentek Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.

Wład. Roguski wystawił kilka portretów i szereg obrazów kompozycyjnych i rodzajowych; pozatem zwracały uwagę sceny z walk legjonowych.

= Wystawa prac Seweryna Mielżyńskiego. W galerji obrazów im. Mielżyńskich przy Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu została otwarta wystawa akwarel i rysunków Seweryna hr. Mielżyńskiego. Jak wiadomo, Seweryn hr. Mielżyński był tejże galerji fundatorem.

= W Instytucie Krzewienia Sztuki (I. K. S.) wystawili swe prace: J. Kluska, J. Krzyżański, Z. Małachowska-Gerżabkowa, T. Czyżewski, H. Polański, K. Tomorowicz, Wł. Lam, H. Smółka, inż. Kirkin oraz członkowie grupy „Zwornik".

= Ars Feminae w Tow. Przyjaciół Sztuk P. W wystawie tej wzięły udział: M. Krzyżanowska, Z. Katarzyńska-Pruszkowska, E. Wysocka, Pia Górska, Ir. Łuczyńska-Szymanowska, W. Chełmońska, Pajzderska, Z. Stankiewiczówna.

= Nowe zrzeszenie plastyków w Poznaniu. W Poznaniu powstało nowe zrzeszenie artystów plastyków, p. n. „Twór". W salach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto pierwszą wystawę członków tego zrzeszenia. Wystawiają m. in. malarze: Kościański, Powalisz, Petrycki, Worsztynowicz, Zawielak i rzeźbiarze: Jakób, Kuczma, Krzekotowski i Zok.

= Haniebną wystawę nowego „zrzeszenia" pod nazwą *Twór* omawia w Nr. 31 *Kurjera Poznańskiego* J. Mroziński i tak kończy:

„A teraz trzeba postawić pytanie zasadnicze: jaki jest powód i czy jest wogóle powód do urządzania pokazów tego rodzaju. Zapewne, malować każdemu wolno, a taksamo żadne zakazy prawne nie stoją na przeszkodzie powstawaniu zrzeszeń, łączących chętne do malowania jednostki. Tak też powstała „Grupa współczesnych plastyków" (sic), która przybrała sobie nazwę „Twór". Otóż „Twór" pochodzi niezawodnie od słowa „tworzyć", lecz trudno nie powiedzieć, że ta liczna kolekcja malowideł, którą zapełniono wszystkie sale Tow., niewiele ma wspólnego z twórczością w istotnem tego słowa znaczeniu, a wielu jej okazów nic wogóle z pojęciem twórczości nie łączy.

To też trzeba skolei postawić drugie pytanie, jeszcze mocniejsze: w jaki sposób dostało się to wszystko na wystawę? Jakie jury przepuściło tę porcję dyletanckich prób? Po znakomitej wystawie Pankiewicza, po zupełnie dobrej i na poziomie utrzymanej wystawie gwiazdkowej — chociaż wystawy tego rodzaju ze względu na ich charakter sprzedażny mają swój specjalny typ — następuje niespodziany skok w próżnię, który jeszcze dosadniej wyjdzie, kiedy zapowiemy, że po „Tworze" ma przyjść wystawa... Stryjeńskiej. Trudno zrozumieć, jaka jest w tem polityka kulturalna i jaki plan? Nie można się zgodzić na takie obniżanie poziomu a przedewszystkiem na dezorjentowanie publiczności. Towarzystwo powinno dbać o należyty poziom swoich wystaw. Jako instytucja, gwarantuje ono swą firmą jakość wystawianych dzieł, daje wystawcom niejako markę dojrzałości artystycznej. Zwiedzający powinien mieć pewność, że to, co do oglądania dostaje, to poziom i kultura — a natomiast obrazki „ręcznie malowane", wystawiane po składach pomiędzy oleodrukami, to przedmioty, które mogą być objektem handlu, lecz ze sztuką, z twórczością, punktów stycznych nie mają. Udzielając swych sal na pokazy tego rodzaju, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych sankcjonuje niejako wyczyny wpół — albo zupełnie dyletanckie".

Słusznie!!

= Okradzenie grobów królewskich. Wielkie wrażenie wywołała w mieście wiadomość, jakoby w katedrze poznańskiej, mianowicie w kaplicy mieszczącej groby królewskie, dokonać miano włamania. Wieści na ten temat oczywiście są przesadzone. Świętokradcy, którzy prawdopodobnie wieczorem mieli się zamknąć w katedrze, przy pomocy podrobionego klucza dostali się do kaplicy z grobami królewskiemi, w których spodziewali się większych łupów. Tymczasem zawiedli się w oczekiwaniach i zabrali tylko kilka barwnych kamieni, które wyrwali z koron monarszych, oczywiście niewielkiej wartości. Akt świętokradctwa wywołał w mieście duże poruszenie, a policja usilnie stara się wpaść na trop złoczyńców.

STANISŁAWÓW

= Kurs rysunku i malarstwa (martwa natura, portret, akt z modelem, kompozycja) istnieje od niedawna przy Państw. Szkole Przemysłu Drzewnego. Kierownikiem kursu jest art. mal. Geza Rozmus.

TORUŃ

= Zdobnictwo i przemysł ludowy. Pomorskie Tow. Popierania Przemysłu Ludowego, którem kieruje zasłużony prezes St. Celichowski, urządziło wieczór dyskusyjny o zdobnictwie ludowem regjonalnem. Wyraża się ono szczególnie w garncarstwie i w hafciarstwie. Towarzystwo zorganizowało na Pomorzu 15 kursów hafciarskich, kursy trykotarskie, wikliniarskie, wyszkoliło instruktorkę oraz kilku rzeźbiarzy. Co do zbytu, zorganizowano z pomyślnym wynikiem sprzedaż wyrobów pomorskich w Ameryce, Berlinie, Brukseli, Paryżu i innych miastach zachodnich.

Jak wyjaśnił p. Gros, ceramika kaszubska jest zagrożona przez postęp techniczny w fabrykacji, a szkoda by jej była ogromna; takie n. p. warsztaty chmieleńskie wytwarzają piękne okazy ceramiki ludowej o artystycznym charakterze. Tymczasem n. p. Meissner w Kartuzach przeszedł zupełnie na masową fabrykację doniczek, zaniedbując garncarstwo ludowe.

Z pouczającej dyskusji okazało się m. in., że jeden z pensjonatów na Jastrzębiej Górze urządza się całkowicie w stylu kaszubskim. Pojawiła się myśl, którą podobno mają się zająć pomorskie władze krajowe, aby statki polskich linij okrętowych także propagowały i zużytkowały wytwory pomorskiej sztuki ludowej. W Toruniu, na nadchodzącym pokazie gospodarskim Związku Pań Domu, będzie urządzone

FÉLIX VALLOTTON

„LE COUPLET PATRIOTIQUE" (drzeworyt)

FÉLIX VALLOTTON

DZIEWCZYNKI (drzeworyt)

JAN ZAMOJSKI — TRZY GRACJE (ol.)

(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)

MIECZYSŁAW SCHULZ — ROZMOWA (ol.)

(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)

PAWEŁ DADLEZ

STUDJUM AKTU KOBIECEGO (ol.)

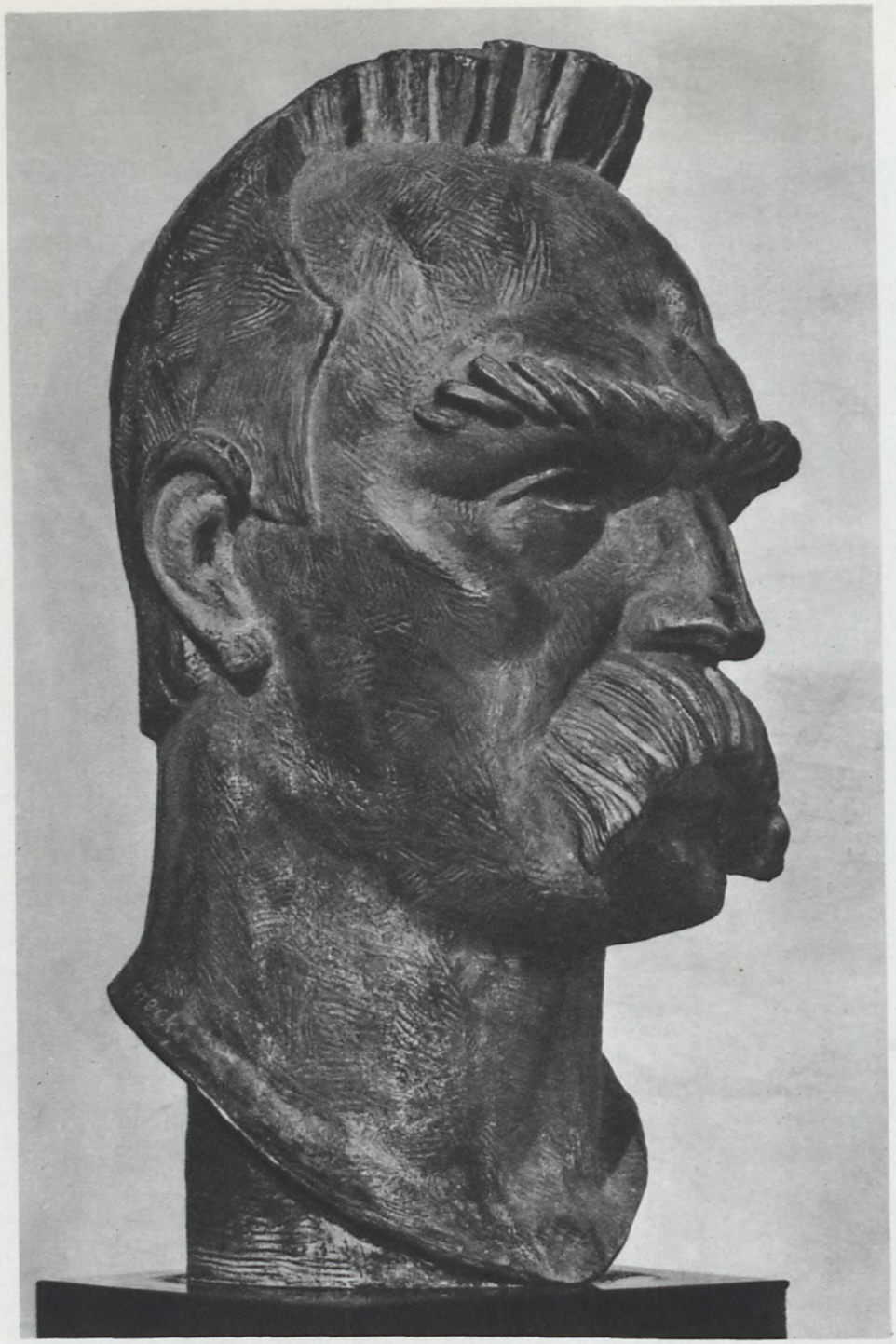
(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)

MENASZE SEIDENBEUTEL STUDJUM (ol.)
(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)

JAN WYDRA

ZARĘCZYNY (ol.)

(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)



STANISŁAW RZECKI — MARSZAŁEK J. PIŁSUDSKI (bronz)
(Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1934)

osobne stoisko z wytworami kaszubskiego zdobnictwa ludowego.

W A R S Z A W A

= W K. P. S., obok wystawy Koła Art. Grafików Reklamowych, o której już informowaliśmy pokrótce (*Sztuki P.*, R. X, str. 152), odbyły się równocześnie wystawy zbiorowe prac: W. Zawadowskiego, K. Rutkowskiego i E. Schinagla.

= W skład Koła Art. Grafików Reklamowych wchodzą: Bartłomiejczyk Edmund, Berman Mieczysław, Bowbelski Adam, Bylina Michał, Chrostowski Stanisław, Czerny Henryk, Daszewski Władysław, Gardowski Ludwik, Glinicki Zygmunt, Gorski Zygmunt, Gronowski Tadeusz, Him Jerzy, Hładki Jadwiga, Hryniewiecki Jerzy, John Edmund, Kaczkowska Jadwiga, Kryszak Tadeusz, Levitt Janusz, Lorec Zygmunt, Łuckiewicz Stanisław, Manteufel Edward, Mucharski Jan, Mund Henryk, Norblin Stefan, Nowicki Maciej, Osiecki Stefan, Piotrowski Tadeusz, Poliński Jan, Półtawski Adam, Rak Aleksander, Sandecka Stanisława, Siemiątkowski Wacław, Skolimowski Jerzy, Sopoćko Konstanty, Stażewski Henryk, Stypiński Andrzej, Surałło Bolesław, Tom Józef, Wajwód Antoni, Walentynowicz Marjan, Zaruba Jerzy, Zawidzka Wanda.

Celem grupy jest skoordynowanie wysiłków poszczególnych artystów i pracowników w jeden wspólny front zarówno zaczepny jak i obronny, walka z tandetą artystyczną oraz obojętnością i nieuctwem artystycznem klienteli, walka o nowe pola pracy. Koło Artystów Grafików dąży pozatem do rozwoju sztuki reprodukcyjnej i warsztatów pracy graficznej.

= Otwarcie wystawy książki, ilustracji i plakatu Z. S. R. R. W dniu 5 lipca br., w salach Instytutu Propagandy Sztuki, p. minister W. R. i O. P. Wacław Jędrzejewicz dokonał otwarcia wystawy książki, ilustracji i plakatu Z. S. R. R.

Na otwarcie wystawy przybyli przedstawiciele Min. W. R. i O. P. z naczelnikiem wydz. sztuki p. Zawistowskim, ambasador ZSRR p. Dawtjan z małżonką, ambasador francuski p. J. Laroche z małżonką, poseł grecki p. Politis, i inni przedstawiciele dyplomacji, członkowie Polskiej Akademji Literatury, wybitni malarze, graficy i szereg osób ze sfer intelektualnych i kulturalnych stolicy. Przybyli również bracia Adamowicze.

Gości witali w imieniu zarządu Instytutu Propagandy Sztuki nowoobrany prezes p. Bogdan Pniewski, gen. Zamorski, prof. Kamiński i dyrektor I. P. S. p. Szczęsny Rutkowski.

Prof. Kamiński powitał p. ministra i zebranych następującem przemówieniem:

„Panie Ministrze Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Panie Ambasadorze ZSRR, Dostojni Goście, Panie i Panowie!

Mam zaszczyt powitać w imieniu Prezydjum i Komitetu Głównego Instytutu Propagandy Sztuki świetne zgromadzenie, tak licznie zebrane w murach naszej instytucji, na uroczystości otwarcia Wystawy Książki Sowieckiej, Ilustracji Książkowej i Plakatu. Niezwykłą bowiem chwilę przeżywamy w dniu dzisiejszym: oto w wybitnie doborowym zespole poraz pierwszy w Polsce zgromadzono i udostępniono społeczeństwu polskiemu, staraniem ludzi dobrej woli, szlachetne wytwory ducha, zaklęte w karty ksiąg i w dzieła grafiki ilustracyjnej i plakatowej państwa sąsiedniego.

Na obszarach Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, ciągnących się od błot Prypeci do brzegów Oceanu Spokojnego i od lodowatych mórz podbiegunowych aż do spalonych słońcem przełęczy Afganistanu, wielki wysiłek kulturalny, jakim jest produkcja książki artystycznej, mogącej trafić do mas najszerszych, odgrywa rolą pierwszorzędną; dorobek na tem polu przemówi do nas ze ścian wystawy jaknajzaszczytniej.

To też niech mi wolno będzie wyrazić radość, że na terenie naszego właśnie instytutu odbywa się ta piękna manifestacja kulturalna, będąca dalszym krokiem ku najlepszemu zbliżeniu sąsiedzkiemu, tembardziej, że wystawa niniejsza toruje zarazem drogę wzajemnej wystawie książki i grafiki plakatowej polskiej w ZSRR.

Jednocześnie poczytuję sobie za miły obowiązek podziękować tym wszystkim Panom, którzy swą pracą przyczynili się do tak starannej i wszechstronnej organizacji wystawy, z panami: radcą Nikołajewem, przedstawicielem Wszechzwiązkowego Towarzystwa Łączności Kulturalnej z Zagranicą i p. Jonowem na czele".

Po tem przemówieniu p. minister dokonał otwarcia wystawy.

Następnie członkowie Zarządu I. P. S. wraz z organizatorem wystawy, prezesem „Mieżdunarodnoj Knigi" p. Jonowem, oprowadzali zebranych po wystawie.

Wystawa sowiecka, obecnie zorganizowana w I. P. S. nie jest pierwszą tego typu organizowaną zagranicą przez Mieżdunarodną Knigę. Podobne wystawy miały miejsce już w Nowym Jorku, Kolonji (wystawa prasy), Wrocławiu, Paryżu (wystawa sztuki dekoracyjnej) etc.

Na wystawie warszawskiej zebrano około 2 tys. książek, wydanych w ciągu ostatniego 1½ roku przez sowieckie instytucje wydawnicze.

Główny nacisk położono na książkę piękną, a więc artystyczne wydawnictwa klasyków rosyjskich, ilustrowane przez najznakomitszych grafików i rysowników Faworskiego, Krawczenkę, Gonczarowa, Kuzmina, Lebediewa i zastępy innych, książki dla dzieci i książki o sztuce, z których większość to dzieła wysokiego kunsztu wydawniczego.

W następnych działach wystawiono wzorowe książki naukowe specjalne: medyczne, techniczne i inne z przejrzystemi tablicami i wykresami, dalej interesujący dział „narodowościowy" — książki drukowane w 70-u językach, używanych na terytorjum ZSRR, — w dziale tym uderza piękny układ graficzny książek drukowanych w alfabetach gruzińskim i ormiańskim, które wyglądają, jak piękny haft o delikatnych ściegach.

Oddzielnie wystawiono ostatnio wydane karty geograficzne oraz plakaty, wreszcie obszerny dział czasopism, głównie artystycznych.

= Otwarcie nowych wystaw w Zachęcie. W sobotę, 26 maja, odbyło się w Zachęcie otwarcie nowych wystaw przy licznym udziale zaproszonych gości. Wystawę otworzyli rektor T. Pruszkowski i jen. C. Jarnuszkiewicz. Na otwarciu obecni byli m. in. amb. J. Laroche z małżonką, poseł belg. hr. J. Davignon z małżonką bar. K. Kulmer z poselstwa jugosł., radca M. Lom z poselstwa czechosł. i w. innych.

Z pośród nowootwartych wystaw niezwykle interesująco przedstawia się wystawa rycin Feliksa Jasińskiego, polskiego rytownika, zmarłego w r. 1901 we Francji. Ryciny te w całości pochodzą ze zbiorów p. L. Wellisza.

Wystawa grupy „Al. Fresco", zajmująca największą salę, reprezentuje mało uprawiany naogół rodzaj twórczości plastycznej, jakim jest fresk. W skład tej grupy wchodzą: Dowkontt Helena, Golińska Irena, Goliński Jan, Szyndler Władysław, Wolska-Berezowska Marja, Zinserling Borys.

Na pośmiertnej wystawie Stanisława Jakubow-

skiego zebrano około dwudziestu rzeźb gipsowych, zapoznających nas z twórczością tego utalentowanego rzeźbiarza.

Całość wystawy uzupełnia wystawa ogólna z kolekcjami prac Czesława Kiełbińskiego, Marji Rogowskiej, Marjana Szymanowskiego i Czesława Znamierowskiego.

= Nagrody dla artystów grafików. Przyznanie nagród na urządzonej w Zachęcie Wystawie Grafiki Związku Polskich Artystów Grafików. W skład jury weszli prócz ofiarodawców artyści pp. Z. Kamiński, K. Srzednicki i T. Kulisiewicz. Nagrody otrzymali następujący artyści graficy: Konstanty Brandel (Paryż) nagr. Min. W. R. i O. P. — Stefan Mrożewski (Amsterdam) nagr. Prezydenta miasta Warszawy — Tadeusz Cieślewski — syn (Warszawa) nagr. Tow. Zach. Szt. Pięknych i Adam Półtawski (Warszawa) nagr. miłośnika grafiki czł. honorowego Zw. Grafików p. Leopolda Wellisza.

= Z Zachęty. W Zachęcie otwarta została dnia 7 lipca wystawa p. n. „Polska i jej lud w malarstwie, wiek XIX i XX". Przy organizowaniu wystawy uwzględniony został podział malarstwa obrazowego na trzy grupy: 1) niziny, 2) góry, oraz 3) morza i rzeki, przyczem każdy z tych działów daje w skrócie przegląd malarstwa krajobrazowego w jego historycznym rozwoju. Na wystawie reprezentowanych jest około 130 wybitniejszych malarzy krajobrazu i ludu polskiego.

Wystawa ta została zorganizowana w związku z zapowiedzianym na m. sierpień Międzynarodowym Kongresem Geografów oraz innemi kongresami i zjazdami przewidywanemi w lecie b. r.

= Wystawa współczesnej architektury francuskiej. Wystawa współczesnej Architektury Francuskiej została zorganizowana przez Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej i przez Instytut Francuski przy wydatnej pomocy władz rządowych. Protektorat nad wystawą raczyli objąć: Prezes Rady Ministrów p. prof. dr. Leon Kozłowski, Ambasador Republiki Francuskiej p. Jules Laroche, Minister W. R. i O. P. p. Wacław Jędrzejewicz oraz b. Prezes Rady Ministrów p. Janusz Jędrzejewicz.

Eksponaty wystawowe zostały rozmieszczone w gmachu Wydziału Architektury. Otwarcie poprzedziła konferencja prasowa, która odbyła się na terenie wystawy w dn. 26. maja r. b. z udziałem 30 przedstawicieli sztuki i prasy. Uroczystość otwarcia wystawy miała miejsce w dn. 28 maja. Zaszczycili ją swoją obecnością: Prezes Rady Ministrów p. prof. dr. Leon Kozłowski, Ambasador Republiki Francuskiej, p. Jules Laroche, Minister Komunikacji p. inż. Michał Butkiewicz, V-Minister W. R. i O. P. prof. dr. ks. Bronisław Żongołłowicz, V-Minister Komunikacji p. inż. Juljan Piasecki, członkowie Korpusu Dyplomatycznego, profesorowie uczelni Akademickich, wreszcie liczne grono przedstawicieli sztuki i prasy. Do zebranych w ilości około 450 osób przemówił J. M. Rektor Politechniki Warsz. Prof. Edward Warchałowski, poczem Pan Premjer dokonał otwarcia wystawy.

Wystawa przez cały czas jej trwania t. j. do 15 czerwca rb. była licznie odwiedzana przez publiczność, przyczem w dni świąteczne frekwencja dochodziła do 300 osób. Tematy, związane ze współczesną architekturą francuską stały się podstawą dyskusyj i polemik, które znalazły żywe echo w prasie: świadczą o tem, obok dwudziestu kilku wzmianek i artykułów sprawozdawczych, 18 artykułów ujmujących syntetycznie problemy architektoniczne.

Szerokie zainteresowanie wzbudziły również wieczory dyskusyjne. Pierwszy odbył się dnia 1 czerwca. Po odczytach prof. dr. Lecha Niemojewskiego i prof. Pierre Francastel'a przemawiali architekci: B. Rogaczewski, M. Goldberg, R. Piotrowski i H. Rutkowski. Żywej dyskusji przysłuchiwał się p. Viceminister Wł. Korsak, Prezydent m. stoł. Warszawy M. Zyndram-Kościałkowski, naczelny dyrektor B. G. K. Inż. J. Drecki oraz wielu wybitnych przedstawicieli nauki i prasy. Dnia 8 czerwca odbył się drugi wieczór dyskusyjny na który przybył Minister W. R. i O. P. p. Wacław Jędrzejewicz oraz Dyrektor Akademji Sztuk Pięknych prof. Tadeusz Pruszkowski i wielu profesorów uczelni akademickich. Dyskusję zapoczątkował odczyt Dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki dr. Alfreda Lauterbacha na temat: „Stosunek Architektury do Historji Sztuki" poczem przemawiali red. Wacław Husarski, profesor Marjan Lalewicz, profesor Tadeusz Tołwiński, doc. Jan Goliński, Janusz Alchimowicz, inż. arch. Romuald Miller, prof. Pierre Francastel, wreszcie replikował dr. Lauterbach, prof. Niemojewski i dyr. Fleyel.

Obu zebraniom przewodniczył Dziekan Wydziału Architektury prof. Rudolf Świerczyński. O żywem zainteresowaniu jakie wzbudziły tematy dyskusji świadczy obecność 600 osób na pierwszem i 650 na drugim wieczorze dyskusyjnym.

= Otwarcie wystawy Fotografiki Sowieckiej. W siedzibie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (Chmielna 17) odbyło się otwarcie wystawy fotografiki sowieckiej, urządzonej pod protektoratem wiceministra spraw zagranicznych J. hr. Szembeka. Na otwarcie wystawy przybyli ambasador sowiecki Dawtjan wraz z członkami poselstwa, protektor wystawy wiceminister spraw Zagranicznych Szembek i minister Schaetzel oraz liczni miłośnicy fotografji artystycznej.

Przedstawicieli sfer oficjalnych powitał prezes honorowy P. T. F. p. Kłobukowski, dziękując za odwiedzenie wystawy oraz wyraził nadzieję, że wystawa stanowić będzie ogniwo na drodze zbliżenia kulturalnego między Polską a Z. S. R. R. Po tem przemówieniu p. wiceminister Szembek dokonał otwarcia wystawy. Wystawa fotografiki sowieckiej składa się z blisko 200 eksponatów, które nacechowane są prostem i bezpośredniem podejściem do tematu, śmiałemi skrótami perspektywicznemi i siłą ekspresji. Widzimy tu mało pejzaży i martwej natury, natomiast lwią część tematów wypełniają człowiek, praca i sport. Wśród zdjęć pejzażowych zwraca uwagę piękna, utrzymana w półtonach kolekcja zdjęć ekspedycji na Pamir. Wystawa jest bardzo ciekawa również z punktu widzenia technicznego. Olbrzymie powiększenia miniaturowych formatów sięgają szczytów sztuki fotograficznej.

Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie w kołach miłośników fotografiki.

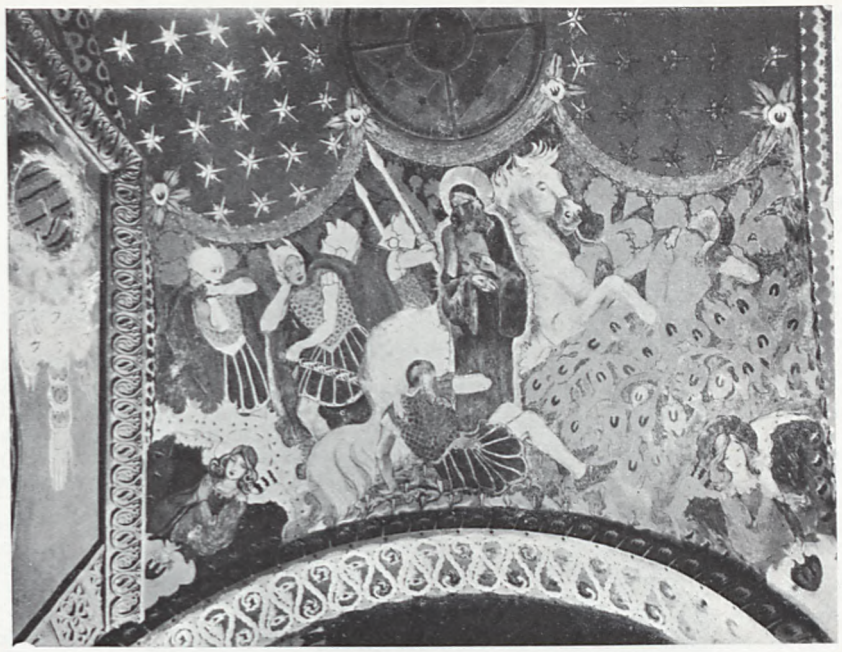
= Otwarcie wystawy wnętrz dawnych epok. W „Domu Sztuki" (Nowy Świat 27) otwarta została wystawa wnętrz z dawnych epok.

Sale bogato udekorowane staremi arasami i obrazami, zostały urządzone oryginalnemi meblami w stylach różnych epok, to znaczy w stylu wieku XVII, XVIII i początku XIX. Specjalną uwagę zwracają meble renesansowe i angielskie w. XVIII.

= Wystawa czechosłowackiej książki dla dzieci. W lokalu szkoły Przemysłu Graficznego (ul. Konwiktorska 2) otwarta została wystawa czechosłowackiej książki dla dzieci. Protektorat nad wystawą objął poseł Czechosłowacji dr. Girsa.

= Otwarcie nowej galerji obrazów i dalszych sal muzealnych w pałacu wilanowskim.

W pałacu wilanowskim odbyło się otwarcie nowourządzonej galerji obrazów i dalszych sal muzealnych. Do Wilanowa przybyli: p. minister W. R. i O. P. Wacław Jędrzejewicz, przedstawiciele



WŁADYSŁAW CICHOŃ SZCZEGÓŁ POLICHROMJI STUDENTATU MISYJNEGO W BOLONJI (Patrz „Sztuki Piękne", str. 233).

Województwa i Starostwa warszawskiego, Wydz. sztuki min. oświaty, dyr. Zbiorów Państwowych dr. Lauterbach, przedstawiciele instytucyj artystycznych oraz prasy i liczni zaproszeni goście.

Właściciele Wilanowa pp. Adamostwo Braniccy oraz kustosz pałacu wilanowskiego p. Dynowski, oprowadzali gości, udzielając szczegółowych informacyj. Otwarto 10 sal. Poza parterowemi dawnemi apartamentami króla Sobieskiego, w których zostały zgromadzone wszystkie pamiątki po królu i królowej Marysience oraz zabytki z epoki, w dalszych trzech salach na parterze i w górnych pokojach, dawnych apartamentach królewiczów zostały zgromadzone i uporządkowane zbiory b. właścicieli Wilanowa, galerje Sieniawskich, Potockich i Lubomirskich. W zbiorach tych znajdują się cenne kolekcje obrazów szkoły flamandzkiej, włoskiej i francuskiej z XVII w. oraz kilka obrazów starej szkoły niemieckiej. M. in. są tam dwa cenne obrazy Cranacha, niezmiernie interesujący „Portret matki" prawdopodobnie pochodzący z wczesnego okresu Rembrandta, dalej szereg obrazów Poussina i Canaletta. W dziale kopij bardzo wartościowych znajduje się również b. piękna Replika Rubensa. W zbrojowni zgromadzono kilka zabytkowych mieczy z XVI wieku, szereg szpad polskich z w. XVIII m. in. szpadę króla Stanisława Augusta oraz wartościowe okazy starej broni palnej. Pozatem w trzech pokojach na piętrze zebrano zbiory porcelany i sztuki dekoracyjnej chińskiej, zapoczątkowane jeszcze przez króla Sobieskiego, a następnie uzupełniane przez kolejnych właścicieli Wilanowa oraz kolekcję waz greckich.

= Wystawa zbiorów teatralnych i muzycznych Bibljoteki Narodowej. W Pałacu Potockich (Krakowskie Przedm. 32) odbyło się uroczyste otwarcie wystawy zbiorów teatralnych i muzycznych Bibljoteki Narodowej, urządzonej z okazji Kongresu Międzynarod. Konfederacji Autorów i Kompozytorów.

Na otwarcie wystawy przybyli p. minister W. R. i O. P. Jędrzejewicz, członkowie Korpusu Dyplomatycznego, prezydent m. st. Warszawy Kościałkowski oraz uczestnicy Kongresu Konfederacji Międzynarod. Autorów i Kompozytorów.

Po słowie wstępnem wypowiedzianem przez dyrektora Bibljoteki Narodowej p. Dembego p. minister Jędrzejewicz dokonał otwarcia wystawy.

Wystawa składa się z dwóch działów: dramatycznego i muzycznego. Dział dramatyczny wystawy obejmuje grupy: Polska literatura dramatyczna. Przekłady z literatur obcych. Afisze teatralne. Prasa teatralna. Teatr Horyniecki. Świat aktorski.

W organizacji działu muzycznego myślą przewodnią było zobrazowanie życia i twórczości muzycznej polskiej z lat ubiegłych i teraźniejszych. W dziale dramatycznym materjał pochodzi wyłącznie ze zbiorów Bibljoteki Narodowej. Podstawową część tworzą objekty z Bibljoteki Teatrów Miejskich zdeponowanej w Bibljotece Narodowej, pozatem druki i rękopisy pochodzące ze zbiorów rewindykowanych w Rosji, zbiorów wilanowskich, spuścizny po Korzeniowskim, Kraszewskim, Wyspiańskim i in.

W dziale muzycznym znajdują się rękopisy, nuty i druki muzyczne od r. 1750 do r. 1918, nuty wydane w latach powojennych i czasopisma muzyczne powojenne. Oprócz tego wystawione są także obrazy, rysunki i ryciny jako materjały do życia teatralnego i literackiego w Polsce.

= Loża Wolnomalarska. Do stowarzyszenia tego, które wiosną b. r. zorganizowało własną wystawę w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego — należą: Gniazdowski Bronisław, Henneberg Hanna, Herman Bolesław, Kaniewski Edmund, Knothe-Rakkowa Janina, Kudła Antoni, Linke Bronisław, Manteuffel Edward, Nadelmanówna Leonja, Pietkiewiczowa Jadwiga, Pruszkowski Tadeusz, Szymański Mieczysław, Themersonowa, Franciszka, Topolski Feliks,

Wajwód Antoni, Zielenkiewicz Kazimierz, Żyw Aleksander.

= Z Salonu Garlińskiego. W Salonie Cz. Garlińskiego (Mazowiecka 8) odbyło się otwarcie wystawy szkiców Ireny Lorentowicz-Karbowskiej, Feliksa Topolskiego i Aleksandra Żywa.

= Marja Kwietniewska zorganizowała wystawę kolekcji swych rzeźb, w salonie Sztuki Cz. Garlińskiego (ul. Mazowiecka 8). Wystawa trwała od 27 maja do 10 czerwca.

= Otwarcie wystawy ku czci generała M. G. La Fayette'a. W Bibljotece Narodowej, Krakowskie Przedmieście 32, odbyło się otwarcie wystawy ku czci pierwszego grenadjera gwardji narodowej warszawskiej, generała M. G. La Fayette'a pod wysokim protektoratem p. prezesa Rady Ministrów, p. ministra Spraw Zagranicznych, p. ministra W. R. i O. P. i p. ambasadora Stanów Zjednoczonych A. P.

= Z Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. W Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej (ul. Chmielna 52) otwarta została wystawa prac uczniów 3-letnich Kursów Reklamy Artystycznej i Projektowania wnętrz.

Wystawa obejmuje projekty reklam, projekty wystaw sklepowych, plakaty, druki, ulotki, projekty wnętrz i meble naturalnej wielkości. Prócz tego zademonstrowane są metody nauczania na dwóch pierwszych latach przygotowawczych, gdzie specjalny nacisk jest położony na różnorodność materjałów, jakiemi uczeń operuje: glina, drzewo, len i wełna, papier, tektura, blacha i t. p.

= Wystawa prac Zofji Bornstein. W lokalu Stow. Przedst. Handlow. (Królewska 16) odbyło się otwarcie urządzonej staraniem Żydowsk. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych wystawy prac malarskich Zofji Bornstein.

= Wystawa Sztuki Polskiej w Wilanowie. W niedzielę dnia 8 lipca b. r. odbyło się w Pałacu Wilanowskim w Sali króla Jana Sobieskiego otwarcie wystawy Sztuki Polskiej, zorganizowanej przez Koło Plastyków Legjonowych Instytutu Studjów.

= Otwarcie wystawy Zbiorów Muzycznych Warsz. Tow. Muzycznego. W lokalu Klubu Urzędników Państwowych (Nowy Świat 67) odbyło się otwarcie wystawy Zbiorów Muzycznych Warsz. Tow. Muzycznego. Wystawę otworzył p. minister W. R. i O. P., Wacław Jędrzejewicz.

Dyrektor Warsz. Tow. Muzycznego, Adam Wieniawski w przemowie swojej podziękował p. ministrowi Jędrzejewiczowi za opiekę stale roztaczaną nad Warsz. Tow. Muzycznem. Osią wystawy są eksponaty polskie, a czołowe między niemi miejsce zajmują objekty Moniuszkowskie, tworzące całość, obrazującą twórczość Moniuszki, jego działalność artystyczną i pedagogiczną, bieg jego życia.

Pozatem imponujący jest zbiór, dotyczący Mieczysława Karłowicza. Również w dziale przedmiotów, dotyczących Fryderyka Chopina znajdują się cenne autografy, portrety itd.

Prawie wszyscy twórcy polscy z końca 18-go i 19-go w. w. są reprezentowani przez swe autografy lub pierwodruki w zbiorach W. T. M., jak i bardzo wielu mistrzów obcych. Na wystawie znajduje się nawet m. in. jeden z najpiękniejszych pomników piśmiennictwa muzycznego z w. 16-go: tabulatura organowa z utworami Marcina Leopolity.

Katalog wystawy nie został sporządzony z powodu rozpoczęcia szczegółowych prac inwentaryzacyjnych wszystkich zbiorów Towarzystwa i ze względu na przygotowywanie do druku ogólnego katalogu przedmiotów bibljotecznych, archiwalnych i muzealnych Towarzystwa.

Celem uhonorowania jubileuszu Warsz. Tow. Muzycznego, szereg wybitnych współczesnych kompozytorów polskich użyczył Towarzystwu, na czas trwania wystawy, autografów swoich dzieł.

= Powstanie Towarzystwa Przyjaciół Starego Miasta. W sali Liceum Handlowego im. Komisji Edukacyjnej (ul. Senatorska 11) odbyło się zebranie organizacyjne Stowarzyszenia Przyjaciół Starego Miasta przy udziale około 50 osób. Zebraniu przewodniczył sen. Iwanowski.

Uchwalono statut Stowarzyszenia i wybrano zarząd tymczasowy w składzie 10 osób z prezesem — sen. Iwanowskim, wiceprezesem — prof. Wachem, sekretarzem dyr. Kozickim, skarbnikiem — Osieckim na czele.

= Nowa organizacja zawodu architektonicznego. Architekci w Polsce zgrupowani byli dotychczas w kilkunastu stowarzyszeniach fachowych. Istniały jednak prądy, dążące do unifikacji. Unifikacja ta nastąpiła i na miejsce wszystkich tych organizacyj o bardziej lub mniej lokalnym charakterze powstał jeden związek zawodowy pod nazwą Stowarzyszenia Architektów Rzplitej Polskiej (w skrócie SARP). Po zorganizowaniu się oddziałów prowincjonalnych odbył się walny zjazd delegatów w Warszawie, na którym dokonano prawie jednomyślnie wyborów prezesa i członków zarządu.

Organizacja SARP'u idzie w dwóch kierunkach: pierwszy to sprawy zawodowe, obrona interesów zawodowych i normalizacja warunków pracy, drugi to sprawy naukowo-fachowe, które ogniskować się będą w sekcjach specjalnych, powstających w miarę nasuwających się zagadnień.

Władzami SARP'u są zarząd główny, rada jako organ opinjodawczy, reprezentujący autorytatywny wyraz opinji architektonicznej w sprawach fachowych i artystycznych, kolegjum sędziów konkursowych oraz sąd fachowy, spełniający rolę poniekąd ustawodawczą, która przedewszystkiem ma opracować kodeks zawodowy, instrukcje wykonywania zawodu etc.

Oddziały prowincjonalne posiadają własne zarządy.

Walne zebranie delegatów powołało na prezesa SARP'u architekta Romualda Millera, a na jego wniosek wybrało do zarządu architektów: Trzcińskiego, Stefanowicza, którzy objęli stanowiska wiceprezesów, Roubę, który został sekretarzem generalnym oraz Brukalskiego, Gomólińskiego, Makowieckiego, E. Piotrowskiego i Syrkusa. Na zebraniu środowiska warszawskiego, liczącego w chwili zawiązania się przeszło 300 członków, dokonano wyboru zarządu oddziałów, do którego powołano architektów: Świerczyńskiego (prezesa), Kwieka (pierwszego wiceprezesa), Gutta (drugiego wiceprezesa), Brukalskiego (trzeciego wiceprezesa), Szanajcę (sekretarza), J. Najmana (skarbnika), oraz Dicksteina, R. Piotrowskiego i Żórawskiego.

= Z Polskiego Towarzystwa Artystycznego. Na walnem Zebraniu członków Polskiego Towarzystwa Artystycznego dn. 23 maja 1934 r. został wybrany nowy zarząd, który ukonstytuował się jak następuje: Członkowie Zarządu: arch. Wł. Jastrzębski — prezes (członek prezydjum), art. mal. Zygmunt Badowski — wiceprezes (członek prezydjum), art. mal. Bronisław Brykner — sekretarz (członek prezydjum), art. mal. Antoni Suchenek — gospodarz (członek prezydjum), art. mal. Aleksander Sarnowicz — zastępca gospodarza, art. mal. Franciszek Szwoch — członek Zarządu, art. mal. Teodor Ziomek — członek Zarządu, zastępcy: art. mal. Marceli Nałęcz-Dobrowolski — zastępca sekretarza, art. mal. Zofja Stankiewicz, art. mal. Józef Wodyński. Dele-

WŁADYSŁAW CICHOŃ SZCZEGÓŁ POLICHROMJI STUDENTATU MISYJNEGO W BOLONJI
(Patrz „Sztuki Piękne", str. 233).

gaci: art. rzeźb. Teodora Dąbrowska, art. mal. Włodzimierz Nałęcz — skarbnik (członek prezydjum), art. mal. Kazimierz Lasocki. Drogą kooptacji weszła do Zarządu p. Helena Eborowicz-Zaleska jako bibljotekarka.

= Zgromadzenie ogólne Związku Zawodowego Artystów Rzeźbiarzy. W Warszawie odbyło się zgromadzenie ogólne Związku Zawodowego Rzeźbiarzy. Po przyjęciu sprawozdania zarządu za okres sprawozdawczy 1933/34 oraz sprawozdania kasowego na wniosek komisji rewizyjnej uchwalono absolutorjum ustępującemu zarządowi. Wybrano do zarządu: Mieczysława Lubelskiego (przewodniczący), Hannę Nałkowską-Bickową (wiceprzewodnicząca), Józefa Belowa (wiceprzewodniczący), Stanisława Komaszewskiego i Magdalenę Gross (sekretarze), Janinę Laskowską i Bazylego Wójtowicza (skarbnicy) oraz Teodorę Dąbrowską (członek zarządu). Do Rady Związku wybrano Zofję Trzcińską-Kamińską i Zygmunta Otto, Mieczysława Lubelskiego i Hannę Nałkowską-Bickową oraz z członków popierających— dr. Jerzego Sienkiewicza i dyr. Szczęsnego Rutkowskiego; do komisji rewizyjnej — Edwarda Wittiga, dyr. Jana Szczepkowskiego i dyr. Alfreda Lauterbacha; do sądu koleżeńskiego — J. Aumillera, Tadeusza Bylewskiego, prof. Tadeusza Breyera, Henryka Kunę, Bazylego Wójtowicza i Józefa Belowa.

= Nowy zarząd Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków. Na odbytem dnia 25 kwietnia r. b. w lokalu Polskiego Towarzystwa Artystycznego ogólnem zgromadzeniu członków Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, został wybrany Zarząd, który ukonstytuował się w następującym składzie: Prezes — Franciszek Szwoch, wiceprezes — Zygmunt Badowski, sekretarz — dr. Marceli Nałęcz-Dobrowolski, skarbnik — Błażej Iwanowski.

Członkowie: Aleksander Borawski, Kazimierz Borzym, Roman Kawecki, Emil Lindeman, Aleksander Sarnowicz, Alfred Sipiński.

Zastępcy: Inż. Adolf Inatowicz-Łubiański, Antoni Suchanek, Antoni Kosilewicz.

Zygmunt Badowski — przewodniczący Sekcji odczytowo-programowej, Bronisław Brykner — przewodniczący Sekcji Sztuki Kościelnej.

Komisja rewizyjna: Członkowie: Tadeusz Cieślewski (senior), Włodzimierz Nałęcz, Zofja Stankiewicz-Skorobohata.

Zastępcy: Stefan Monasterski.

= Dom Plastyków nad morzem. W kancelarji notarjusza Świrskiego w Warszawie został podpisany akt darowizny Zrzeszeniu Polskich Artystów Plastyków parceli pod budowę Domu Artystów na Jastrzębiej Górze.

Przy akcie uczestniczył ofiarodawca p. Jerzy Osmołowski, oraz delegaci Zrzeszenia w osobach prezesa Franciszka Szwocha i wiceprezesa Zygmunta Badowskiego.

Wobec energicznej akcji prezydjum oraz zapału wszystkich członków Zrzeszenia, zarysowuje się bliskie urzeczywistnienie powstania nad naszem morzem Domu Artystów Plastyków.

Na ten cel członkowie uczestniczący w ostatniem walnem zgromadzeniu Zrzeszenia zadeklarowali do-

tychczas około 1000 zł. gotówką, oraz swe prace, które wielokrotnie fundusz ten powiększą.

= Sekcja Malarzy Animalistów. Przy Polskiem Tow. Artystycznem zawiązała się Sekcja Malarzy Animalistów, na której kierowników wybrano pp. K. Lasockiego i T. Cieślewskiego (senjora). Sekcja ta ma na celu urządzanie wystaw i propagowanie bogatego a mało w sztuce polskiej wyzyskanego materjału, jakim są zwierzęta. Obecny na zebraniu organizacyjnem dyr. Warsz. Ogrodu Zoologicznego p. Jan Żabiński oświadczył gotowość okazania daleko idących ułatwień dla artystów malarzy, chcących studjować zwierzęta na terenie Warszawskiego Zoo.

= Koło Plastyków Peowiaków (komunikat). Jednym z przejawów dążenia b. peowiaków do silniejszego zaznaczenia swego udziału na terenie pracy twórczej — jest zorganizowanie przy Związku Peowiaków, Koła Plastyków Peowiaków.

Cele Koła są: 1) Organizowanie poczynań plastycznych Związku Peowiaków oraz grupowanie b. peowiaków-plastyków i ewidencja ich pracy artystycznej, 2) Propaganda idei peowiackich w sferach artystycznych przez: a) tworzenie ośrodków organizacyjnych wśród młodzieży artystycznej, ideowo bliskiej i tworzenie dla niej placówek pracy artystycznej, b) organizowanie konkursów i wystaw, oraz wydawnictwa o tematach związanych z ideologją peowiacką i stanowiących jej rozwinięcie; c) dążenie do utrwalenia w kształcie plastycznym idei walk o Niepodległość; d) współpraca w organizacji uroczystości narodowych w ujęciu plastycznem. 3) Współdziałanie z właściwemi czynnikami na polu propagandy ideowej, środkami plastycznemi.

W realizowaniu swoich zamierzeń — dla ogólnego rozwoju plastyki, Koło Plastyków Peowiaków zamierza współpracować w ścisłem porozumieniu z pokrewnemi organizacjami, oraz związkami zawodowemi plastyków.

Koło jednoczy w swych szeregach artystów malarzy, rzeźbiarzy, architektów i teoretyków sztuki. Przy zarządzie koła przewidziany jest komitet artystyczny, jako organ opinjodawczy i doradczy; do komitetu powoływani być mogą wybitni artyści plastycy i ludzie dla spraw sztuki zasłużeni, bliscy ideowo celom koła.

Na pierwszem walnem zebraniu do zarządu Koła zostali wybrani przez aklamację: arch. J. Makowiecki — prezes, art. mal. prof. Pękalski — wiceprezes, arch. Brukalska — sekretarz, art. rzeźbiarz Strynkiewicz, dr. Wieczorkiewicz oraz art. mal. Kryński i arch. H. Walczak — jako zastępcy. Do prac zarządu dokooptowano art. mal. Olszewskiego.

= Odczyt o węgierskiej architekturze. Węgierski inżynier, p. Virgiljusz Birbauer, podczas swego pobytu w Warszawie wygłosił dwa odczyty urozmaicone przezroczami i filmem „Hungaria". Pierwszy jego odczyt nosi tytuł „O zagadnieniach urbanistyki budapeszteńskiej", drugi zaś „O nowoczesnej architekturze na Węgrzech". Odczyty te wygłoszone na Politechnice i w Instytucie Propagandy Sztuki wzbudziły duże zainteresowanie wśród obecnych, licznych przedstawicieli architektury i świata artystycznego.

= Komitety propagandy polskiego przemysłu ludowego zagranicą. W gmachu Tow. Popierania Przemysłu Ludowego przy ul. Tamka 1 odbyło się pod przewodnictwem inż. Śliwińskiego zebranie konstytucyjne „Krajowego Komitetu organizowania wystaw i propagandy polskiego przemysłu ludowego zagranicą".

W skład komitetu weszli pp.: radca Wł. Grzymała-Siedlecki z Min. Spr. Zagr., radca dr. W. Rosiński z Min. P. i H., p. Jan Grzywaczewski z Państw. Inst. Eksp., p. Jadwiga Prażmowska z Komitetu Propagandy Min. Spr. Zagr., p. Maciej Radziwiłł z Rady Org. Pol. z Zagranicy, p. Paulina Starzyńska i p. Wanda Filipowiczowa z Tow Przyj. Art. Rękodzieła wsi, inż. St. Śliwiński, p. St. Dąbrowski, mgr. J. B. Robakowski i p. J. Zatonow z Tow. Pop. Przem. Ludowego.

Przemówienie o zadaniach i programie Komitetu wygłosił mgr. J. B. Robakowski. Po wyczerpującej dyskusji nad tem przemówieniem postanowiono w r. b. zorganizować wystawy polskiej sztuki ludowej w: Pradze, Brukseli, Lipsku, Bukareszcie i Belgradzie. Uchwalono opracować memorjał dla władz, uzasadniający potrzebę wydania ustawy, która regulowałaby eksport tej wytwórczości zagranicą, uniemożliwiając firmowanie sztuki ludowej przez różne instytucje, rozprzestrzeniające jej falsyfikaty.

Wyłoniono Prezydjum Komitetu, jako jego organ wykonawczy w nast. składzie: na stanowisko prezesa postanowiono zaprosić b. min. J. Kożuchowskiego, wiceprezesa Tow. Przyj. Art. Rękodzieła wsi, pozatem weszli do prezydjum: I wiceprezes — delegat Tow. Pop. Przem. Ludowego, II wiceprezes — radca Wł. Grzymała-Siedlecki, skarbnik — radca J. Grzywaczewski, komisarz wystaw — mgr. J. B. Robakowski, sekretarz i zast. komisarza — p. J. Zatonow.

Na zakończenie wybrano Komisję artystyczną Komitetu, do której zostali zaproszeni pp.: prof. W. Jastrzębowski, J. Warchałowski i prof. W. Wincze.

= Walne zebranie Tow. przyjaciół Sztuki. W siedzibie towarzystwa literatów i dziennikarzy odbyło się doroczne walne zgromadzenie członków Warszawskiego Tow. Przyjaciół Sztuki. Obrady otworzył wiceprezes towarzystwa, który w krótkich słowach scharakteryzował działalność instytucji, w okresie sprawozdawczym, zaznaczywszy na wstępie, że rok ubiegły nie sprzyjał rozwojowi towarzystw artystycznych i zmusił zarząd do bardzo oględnej działalności. Następnie, na wniosek prezesa, walne zgromadzenie nadało p. Jadwidze Zaleskiej godność członka honorowego.

Sprawozdanie artystyczne oraz kasowe zatwierdzono, po krótkiej dyskusji, udzielając zarządowi, na wniosek komisji rewizyjnej, pokwitowania z dotychczasowej działalności.

Do zarządu, na miejsce ustępujących, wybrano ponownie: pp. Andrzeja Dowkontta, Halinę Siennicką i Jadwigę Zaleską. Z poprzedniej kadencji pozostają w zarządzie pp. prezes prof. Piotr Rytel, Zofja Ossendowska, Mikołaj Lewandowski, Aleksander Hryniewicz, Juljan Dawidson, adw. Adolf Jagowd, Kazimiera Thun-Salecka, dr. Mieczysław Szenk, Irena Biedrzycka, Wacław Dzierżawski i prof. Edmund Heintze. Do komisji rewizyjnej wybrano pp. Stanisława Fałata, Zdzisława Freyera i Zofję Tuwanową oraz, jako zastępców, pp. Ryszarda Minchejmera i Mieczysława Szymańskiego. Przed zamknięciem obrad, walne zgromadzenie gorącym oklaskiem podziękowało p. drowej Kazimierze Thun-Saleckiej za jej umiejętną i gorliwą pracę w organizowaniu koncertów, które dzięki wytwornemu smakowi organizatorki, osiągnęły wysoki, artystyczny poziom.

= Konferencje delegatów zrzeszeń warszawskich. W sali Instytutu Propagandy Sztuki odbyła się konferencja delegatów warszawskich związków i zrzeszeń artystycznych oraz Zarządu Komitetu Przyjaciół Sztuki Polskiej, zorganizowana przez tenże Komitet. Obradowano nad sprawą nawiązania kontaktu oraz uzgodnienia akcji związków artystycznych z działalnością społeczeństwa, pragną-

cego przyjść z pomocą sztuce, a reprezentowanego przez komitet. Na konferencji obecny był delegat Min. W. R. i O. P. dr. J. Sienkiewicz.

Przemawiający w imieniu zrzeszeń artystycznych pp.: Brzeziński (prezes „Zachęty"), Cieślewski (Zw. Polsk. Art. Graf.), Lubelski (prez. „Rzeźby"), Łopieński (Stow. Art. Polsk.), prof. Bartłomiejczyk (Stow. Art. Graf. „Ryt"), Szwoch (Zrzeszenie Pol. Artystów Plast.), B. Mercère („Fresk"), Jastrzębski (prez. P. T. A.) i inni wyrazili uznanie dla komitetu za podjęcie tej akcji. Zebrani ustalili ramy programu działalności, obejmującej dział propagandy sztuki, zapoczątkowanie budowy pracowni, organizowanie racjonalnej giełdy sztuki, utworzenie stypendjów dla młodych artystów. Wybrana została komisja, złożona z prezydjum komitetu i przedstawicieli poszczególnych działów sztuki plastycznej w składzie: prof. B. Pniewski, Wł. Jastrzębski (archit.), B. Mercère, L. Pękalski (mal. fresk.), Tad. (mł.) Cieślewski (grafika), L. Kintop (sztuka stos.), Arct, St. Zawadzki (malarstwo).

Komisja w najbliższym czasie ma opracować projekt regulaminu dla stałej konferencji delegatów zrzeszeń i związków art. z całej Polski, czynnej przy komitecie, jako organ doradczy.

= Komitet Przyjaciół Sztuki Polskiej dla propagandy sztuki plastycznej rodzimej. Komitet Przyjaciół Sztuki Polskiej, instytucja, wyłoniona ze społeczeństwa, rozumiejącego potrzebę i znaczenie sztuki w życiu, dla propagandy sztuki plastycznej rodzimej i dla pomocy jej twórcom artystom, zmobilizował swe siły, rozpoczynając szeroko zakrojoną akcję.

Opracowywane są projekty organizacji zbytu dzieł sztuki, oraz na jesieni roku bież. Tygodnia Sztuki Polskiej.

Na szeregu konferencyj z przedstawicielami wszystkich warszawskich ugrupowań i związków Zawodowych Artystycznych, przy współudziale delegata Min. W. R. i O. P. uzgodniono wspólny program i metody działalności Stołecznego Komitetu Przyjaciół Sztuki Polskiej i świata artystów plastyków, przyczem została powołana do życia stała konferencja delegatów warszawskich Związków artystycznych, jako organ informacyjno-doradczy Komitetu.

W konferencji tej przy Komitecie Przyjaciół Sztuki Polskiej są reprezentowane: malarstwo, rzeźba, grafika, architektura i sztuka stosowana.

Władzę Komitetu Sztuki Polskiej stanowią: honorowa przewodnicząca — p. premjerowa Januszowa Jędrzejewiczowa; honorowa przewodnicząca Sekcji Imprez — p. ministrowa Izabella Szembekowa; Prezydjum Zarządu — prezes Karol Bertoni, wiceprezes — Teodora Dąbrowska, sekretarz — Zofja Makowska, zast. sekr. — Irena Nowicka, skarbnik — Jadwiga Wierzejska, zast. skarbnika — Jan Skrzypiński.

Członkowie Zarządu: pp. Bogacka Jadwiga, Raczkiewiczowa Jadwiga, Dąbrowski Aleksander, Kwilecki Franciszek, Małkowski Stanisław, Marczewski Tadeusz, Pułaski Franciszek, Rydz-Śmigły Edward, Sosnkowski Kazimierz.

Zastępcy: pp. Świątkowska Janina, Wyrostkowa Bronisława, Zawadzka Halina. Komisja Rewizyjna pp.: Natanson Aleksander, Sienkiewicz Jerzy. Sąd Rozjemczy pp.: Gembarzewski Bronisław, Górecki Roman, Gruber Henryk, Kleczyński Jan, Słomiński Zygmunt. Zastępcy pp.: Boruciński Michał, Bylewski Tadeusz.

= Obrady Rady SARP'u. We wtorek, 10 lipca odbyło się pod przewodnictwem prezesa Zarządu Głównego arch. Millera, pierwsze posiedzenie Rady Stowarzyszenia Architektów Rzplitej Polskiej (SARP). Rada jest organem doradczym i opinjodawczym i w jej skład wchodzą poza Zarządem Głównym i prezesami oddziałów SARP'u następujący architekci: prof. Bojemski, prof. Derdacki (ze Lwowa), prof. Jakimowicz, J. Jankowski, T. Jankowski, Lachert, Fr. Lilpop, Paprocki, prof. Przybylski, Straszkiewicz (z Krakowa), prof. Tołwiński i prof. Wojciechowski.

Na swem pierwszem posiedzeniu Rada postanowiła się zająć dwoma aktualnemi problemami: sprawą wystawy wszechświatowej oraz regulacji i uporządkowania Placu Piłsudskiego w Warszawie.

Rada przygotuje swą opinję o tych ważnych zagadnieniach z punktu widzenia rozwiązania architektonicznego i urbanistycznego. Narazie przystąpiono do gromadzenia materjałów, które stanowić będą podstawę dalszych obrad Rady nad temi sprawami.

= Nagroda artystyczna m. st. Warszawy— orzeczenie sądu. Sąd Konkursowy w dniu 27 kwietnia 1934 r. jednomyślnie przyznał nagrodę artystyczną m. st. Warszawy na rok 1934 Oldze Boznańskiej. Twórczością swą, w której portret wysunął się na plan pierwszy, przyjęty na poczesne miejsce w muzeach zagranicznych i polskich, Olga Boznańska wyrobiła sobie imię szeroko znane w świecie. Imię to, wpisane do kart dziejów sztuki, stało się symbolem niezłomności artysty i dumą Polski.

Życiem, mocą szlachetnego charakteru i czynem zaświadcza Olga Boznańska o szczerości wielkiego talentu, osiągając w ciągu długoletniej twórczej pracy malarskiej najwyższy poziom sztuki czystej i bezkompromisowej.

(—) (—) Zygmunt Batowski, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Kamiński, Marjan Zyndram-Kościałkowski (przew.), Mieczysław Lubelski, Bohdan Marconi, Tadeusz Marczewski, Tadeusz Nowakowski, Edward Okuń, Bohdan Pniewski, Tadeusz Pruszkowski, Jerzy Sienkiewicz, Jan Szczepkowski, Karol Tichy, Konstanty Wróblewski.

= Odczyt o propagandzie. W gmachu Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego (Tamka 1) odbył się odczyt konsula Al. Wdzięckońskiego, zastępcy szefa Wydziału Prasy i Propagandy Ministerstwa Spraw Zagranicznych na temat „Propaganda".

= Państwowa opieka nad zabytkami sztuki w Wojew. warszawskiem. Urząd Wojewódzki — Warszawski Oddział Sztuki wydał w bieżącym roku czterdzieści jeden orzeczeń rejestracyjnych, uznających szereg murowanych i drewnianych budowli tak świeckich, jak i kościelnych na terenie Województwa Warszawskiego — za zabytki posiadające wartość artystyczną i kulturalną.

= Zjazd kustoszów muzeów P. T. K. oraz związku Muzeów w Polsce. W lokalu Polsk. Tow. Krajoznawczego odbył się Zjazd Kustoszów i Opiekunów Muzeów Polskiego Tow. Krajoznawczego oraz III Zjazd Sekcji Muzeów Regjonalnych Związku Muzeów w Polsce.

Obradowano głównie, wobec konieczności racjonalnego uporządkowania gospodarki muzealnej, nad zagadnieniem sieci muzeów regjonalnych w Polsce według projektu prof. dr. Włodzimierza Antoniewicza.

Uchwalono szereg ważnych dezyderatów w sprawie zwrócenia się do Min. W. R. i O. P. z prośbą o uwzględnienie powyższego projektu przy opracowywaniu w Ministerstwie systemu sieci muzealnej.

Następny Zjazd Związku Muzeów w Polsce odbędzie się w Wilnie.

= Budowa pomników ku czci bohaterów Powstania Listopadowego. Prezydent miasta

p. Kościałkowski przyjął delegację Komitetu budowy pomników ku czci bohaterów Powstania Listopadowego i wyraził zgodę na prośbę delegacji o przyjęcie honorowego przewodnictwa tego Komitetu.

Komitet buduje pomnik gen. Sowińskiego na Woli oraz mauzoleum poległych w Olszynce Grochowskiej i pod Ostrołęką.

= Poradnia rysunkowa. Przy miejskiem Muzeum pedagogicznem, przy ul. Wierzbowej 11, istnieje „Poradnia rysunkowa".

Zadaniem „Poradni" jest gromadzenie pomocy naukowych do nauczania rysunku i udzielanie porad w zakresie metodyki oraz poddawania fachowej ocenie metod nauczania rysunku, zaleconych w szkołach i nowych środków oraz pomocy naukowych. Poradnia zgromadziła już poważną bibljotekę w zakresie nauczania rysunku i pracowni rysunkowych. Urządza konferencje pedagogiczne w sprawach metodyki, współdziała z instytucjami państwowemi, miejskiemi i społecznemi w organizowaniu kursów uzupełniających rysunkowych dla nauczycieli. Urządza wystawy rysunkowe. Dotychczas zorganizowano już 3 wystawy metodyczne i 2 specjalne. Obecnie trwająca wystawa „Warszawa w rysunkach dzieci szkół powszechnych" otwarta będzie do końca roku szkolnego.

= Naklejanie plakatów. Do sądu grodzkiego wpłynęła sprawa, wytoczona przez właściciela domu z powodu naklejania plakatu firmy na murze frontowym domu. Właściciel tego domu uważa, że naruszono zasadę prywatnej własności, gdyż bez jego pozwolenia nikt nie miał prawa zaklejać fasady. Władze administracyjne również zwróciły uwagę na naklejanie plakatów w miejscach nieodpowiednich. Wydano nakaz pociągania do odpowiedzialności zarówno naklejaczów, jak i osób, które wydały polecenie naklejania reklam w miejscach nieodpowiednich.

WILNO

= W sprawie Celi Konrada. Wobec wydrukowania w niektórych pismach wiadomości o celi Konrada, które krzywdzą opiekunów tego zabytku i niezgodne są z rzeczywistością, Związek Zawodowy Literatów Polskich w Wilnie prosi o zamieszczenie poniższego wyjaśnienia:

„Skrzydło poklasztornego gmachu Bazyljańskiego przy ul. Ostrobramskiej 9, w domu rządowym, oddane zostało w r. 1929 przez władze rządowe Związkowi Zawodowemu Literatów Polskich w Wilnie. Od tego czasu Związek ma w tym lokalu siedzibę i sprawuje pieczę nad zabytkowem pomieszczeniem. W „Celi Konrada", w której staraniem Związku wmurowana została marmurowa tablica pamiątkowa, mieści się od półtora roku czytelnia czasopism artystycznych, otwarta codziennie dla członków i gości. Regulamin Czytelni, której twórcą i gospodarzem jest rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, gwarantuje całkowite poszanowanie pamiątkowego miejsca.

Resztę lokalu Związku tworzy sala odczytowa, w której odbywają się stale Środy Literackie, odczyty i koncerty, oraz obszerny korytarz, służący na wystawy.

Siedziba R. W. Z. A. i Tow. Krajoznawcze mieści się w dalszej, oddzielonej części skrzydła, w której są kancelarje, pokój dla zebrań i lokal klubu literacko-artystycznego. W klubie odbywają się zebrania dyskusyjne i wieczory towarzyskie dla członków i imiennie zaproszonych gości. Treść tych zebrań i wieczorów obraca się wyłącznie dokoła żywotnych spraw literatury i sztuki, a wysoki ich poziom jest zagwarantowany przez czuwające nad całością prac Rady prezydjum, złożone z wybitnych artystów i działaczy kulturalnych z prof. Ludomirem Ślendzińskim na czele. Niektóre programy wieczorów klubowych transmitowane są przez radjo na całą Polskę i cieszą się uznaniem sfer kulturalnych, dzięki wysokiemu swemu poziomowi. Powyższe fakty podaje do wiadomości publicznej zarząd Z. Z. L. P. w Wilnie, jako gospodarz lokalu, w którym mieści się Cela Konrada".

= Zjazd Związku Muzeów w Wilnie. W dniach 23—26 czerwca b. r. odbył się w Wilnie i Grodnie X-ty Zjazd Delegatów Związku Muzeów w Polsce.

Przedmiotem obrad były sprawy wewnętrzno-organizacyjne oraz dotyczące muzeologji polskiej wogóle, konserwacji zabytków, roli muzeów jako czynnika kształcącego i t. d.

Oprócz obrad plenarnych odbyły się obrady Sekcyj Muzeów Historyczno-Artystycznych, Regjonalnych i Technicznych.

= Otwarcie wystawy prac Kononowicza. W b. kordegardzie pałacu Reprezentacyjnego nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy młodego artysty-malarza Kononowicza p. t. „Obrazy z Zułowa", miejsca urodzenia Marszałka Piłsudskiego.

W imieniu organizatorów wystawy — Związku Strzeleckiego — przemówił płk. dr. Dobaczewski, który powitał p. wojewodę i prosił go o oficjalne otwarcie wystawy. Płk. Dobaczewski podkreślił w swem przemówieniu, że Zw. Strzelecki skorzystał z organizowania wystawy „Obrazów z Zułowa" w Warszawie, by przewieźć ją do Wilna i w ten sposób udostępnić najszerszym masom społeczeństwa wileńskiego zapoznanie się z niezbyt odległem, a jednak nieznanem miejscem, tak blisko związanem z osobą Marszałka Piłsudskiego.

W odpowiedzi p. wojewoda Jaszczołt wyraził podziękowanie Związkowi Strzeleckiemu za piękną i celową inicjatywę. P. wojewoda w swem przemówieniu rzucił myśl, by w czasie organizowanego corocznie „Dnia Matki" uczcić specjalnie pamięć matki Marszałka Piłsudskiego. Następnie p. wojewoda przeciął wstęgę, otwierając w ten sposób oficjalnie wystawę. W tym momencie orkiestra 1 p. p. leg. odegrała hymn narodowy. Wszyscy zgromadzeni udali się do sal, w których rozwieszono pejzaże z Zułowa. P. wojewodę Jaszczołta z małżonką oprowadzał artysta, twórca tych obrazów.

Informując o tej wystawie w *Gazecie Polskiej* (3. V. 1934), zaznacza p. Wanda Pełczyńska:

„Patrzymy na obrazy młodego malarza i doznajemy dziwnego uczucia. Myślimy o tem, że umiejętność robienia reklamy jest wielką sztuką, która nieraz na długi okres czasu decyduje o powodzeniu artysty, ale konstatujemy jednocześnie, że jest ona bronią obosieczną, niebezpieczną dla tego, kto jej używa.

Pan Kononowicz z dużą odwagą chwycił za tę broń. Niestety broń zwróciła się przeciwko niemu. Jego obrazy podane ze skromnością i prostotą miałyby inny smak niż teraz, gdy zrobiono koło nich aż tyle hałasu i aż tyle uroczystych gestów.

Nieodparcie przychodzi na myśl ów pendzel i owa paleta Jana Styki, posyłana po błogosławieństwo do Rzymu przed rozpoczęciem malowania Golgoty.

To była reklama!

Tylko, że pamięć o tej reklamie przetrwała dłużej niż dzieło malarza. Tak to bywa na tym świecie i takie niebezpieczeństwa nosi z sobą obosieczna broń.

Kononowicz malował Zułów z sentymentem i pietyzmem dla wspomnień, które z ziemią tą są związane. Ale właśnie dlatego powinien był odczuć, że cały ten szum, który stworzył dookoła swoich obrazów, stoi w zupełnym rozdźwięku z ich tematem.

Jako artysta wie doskonale, że robienie wrzawy dookoła treści obrazów może raczej przesłonić ich istotną wartość artystyczną".

= Zaułek Literacki. Pod takim tytułem zaczął wychodzić wiosną b. r. dodatek niedzielny do Wileńskiego osławionego *Słowa*. Otóż — jak informuje W. Pełczyńska w *Gazecie Polskiej* (3. V. 1934) — „*Słowo*" rozpoczęło demagogiczną i wielce uproszczonemi środkami prowadzoną kampanję przeciwko mającemu stanąć w Wilnie pomnikowi Mickiewicza dłuta Kuny. Redakcja „*Zaułka*" z podniesioną przyłbicą ruszyła do kontrataku.

Akcję podjętą przez „*Słowo*" komitet redakcyjny zakwalifikował jako szkodliwą, jako dywersję społeczną brutalną i nieodpowiedzialną, zmierzającą do zahamowania zbiórki pieniężnej, w której bierze udział cały naród. Takie samo stanowisko w stosunku do „*Słowa*" zajęła Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych.

Burza wiosenna wniesie zapewne ożywcze prądy do „*Zaułka Literackiego*", który nie powinien zakończyć swego żywota na trzech pierwszych numerach.

Trzeba jednak stwierdzić przykrą prawdę: „*Słowo*", które podjęło dyskusję dookoła tak ważnego zagadnienia, jak pomnik Mickiewicza w Wilnie — nie dołożyło żadnych starań, by utrzymać ją na poziomie licującym z tematem. Wręcz przeciwnie! Pismo zagrało na instynktach demagogicznych, łatwych zawsze do rozpętania, pozwoliło na używanie w dyskusji formy bardzo niewybrednej i niekulturalnej.

Wilno powinno było przemyśleć sprawę pomnika, dopuszczenie do głosu szerokich warstw miasta, mogłoby też mieć swoje walory, ale trzeba to było zrobić wcześniej i inaczej.

Projekt Kuny może nie trafiać do gustu redakcji „*Słowa*" wileńskiego, ale cóż to za gust, któremu smakuje forma walki, obrana przez to pismo...

= Wstyd! Świadectwo nędzy moralnej i niedorozwoju umysłowego wystawił sobie niejaki pan *Karol* w *Słowie* wileńskiem; pan ten napisał m. in., a redaktor *Słowa* wydrukował następujące artystyczne wyznanie wiary:

„Jeszcze są naiwni, co wierzą w autorytety w kwestjach sztuki. Jakby było inne jury, inny sąd, niż głos szerokiego ogółu, donośne *vox populi*. Fachowcy mogą sobie gęgać, że to a to jest świetne — o ile to nie zyska aprobaty publiczności, pójdzie do rupieciarni, w zapomnienie. A niech wszyscy znawcy miasta skrzeczą, że ten obraz jest brzydki, czy ten posąg szpetny — o ile spodoba się ulicy, będzie miał nabywców, będzie rósł w cenie. Małoż to razy dyplomowani krytycy odsądzali coś od czci i wiary, a potem pod naciskiem szerokiej opinji musieli reformować swe tępe wyroki.

W rzeczach sztuki znawcy i fachowcy mają najmniej do powiedzenia. Spaczone gusty. Stróż trafniej określi, który dom czy pomnik piękniejszy."

= Wystawa rzeźb i grafiki. W otwartej niedawno sali wystawowej, która powstała przy ul. Królewskiej 1 dzięki staraniom grupy młodych plastyków wileńskich, otwarto wystawę prac rzeźbiarskich Stanisława Horno-Popławskiego i grafiki, niektórych studentów Wydziału Sztuk P. Uniwersytetu S. B. Z wystawionych utworów graficznych wyróżniają się prace: Józefa Sękalskiego (drzeworyt), Lwa Dobrzyńskiego (akwaforta), Walentego Romanowicza (akwaforta), Leona Kosmulskiego (akwaforta) i Adolfa Popławskiego (akwaforta). Na uwagę też zasługują liczne plakaty Kazimierza Idczaka.

ZAKOPANE

= Wystawa obrazów. W dniu 9.VII. otwarto tu doroczną wystawę obrazów, rzeźb i ceramiki tutejszego Związku Plastyków. W wystawie biorą udział: M. Klaklik, R. Merzowicz, M. Rekucki, K. Wąsowicz, A. Dąbrowski, I. Chlebus, J. Malejew, L. Pawlikowska, T. Malicki, A. Terlecki, St. Gałek, J. Wrzesiński, N. Tippenhauer, Cz. Skawiński, W. Gentil-Tippenhauer, Jerzy Śliwka, St. I. Witkiewicz, K. Klosowski, St. Barabasz, J. Gąsienica-Szostak, J. Rykała.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Wystawa Maxa Liebermanna. W Amsterdamie odbyło się otwarcie wystawy obrazów prof. Maxa Liebermanna, słynnego 86-letniego malarza, który jak wiadomo, wskutek antysemickiego kursu niemieckiego zrzekł się honorowej prezydentury pruskiej akademji sztuk pięknych. Wystawę urządziło holenderskie towarzystwo krzewienia sztuki „Arti et Amicitiae". Na uroczystości otwarcia wystawy obecni byli liczni czołowi przedstawiciele holenderskiego życia artystycznego i politycznego.

= Wystawa książki żydowskiej w Amsterdamie. W Muzeum Miejskiem otwarta została wystawa ilustrowanej książki żydowskiej. Wystawa zawiera eksponaty od czasów najdawniejszych aż po dzień dzisiejszy. Wystawa ta zorganizowana została bezpośrednio po zamknięciu wystawy książki francuskiej.

= H. Kwiatkowska, artystka polska z Paryża, miała wystawę swych prac malarskich w galerji Santee Landweer w Amsterdamie. Oficjalnego otwarcia tej wystawy dokonał p. minister Babiński, poseł RP. w Hadze.

BANDOENG

= Wystawa obrazów malarza polskiego w Bandoeng na Jawie. W sali Towarzystwa teozoficznego w Bandoeng, na wyspie Jawie, otwarto wystawę prac artysty malarza, p. Czesława Mystkowskiego, mieszkającego stale w Sindanglja, gdzie we własnej willi, wybudowanej pod kierunkiem artysty, w stylu sumatryjskim, posiada piękną pracownię.

Wystawa powstała staraniem i sumptem Towarzystwa miłośników sztuki (Kunstkring) w Bandoeng.

P. Czesław Mystkowski wystawił szereg obrazów, wykonanych w Europie, większość jednak jego prac stanowiły dzieła, dla których natchnienia szukał w pięknej przyrodzie Jawy.

Zaznaczyć należy, że Muzeum instytutu kolonjalnego w Amsterdamie, gdzie rodak nasz urządzał w 1931 r. wystawę, zakupiło jedno z dzieł Mystkowskiego.

CASABLANCA

= Ekspedycja afrykańska malarzy polskich. Po rocznej pieszej podróży po południowem Marokko przybyła do Casablanki wyprawa polskich artystów malarzy.

W wyprawie biorą udział pp.: Antoni Teslar, uczeń Akademji Krakowskiej, pracownik *Conservatoire des Arts et Métiers* w Paryżu, Aleksander Teslar z żoną Janiną (również artystką malarką) oraz 3-letnim synkiem.

Ekspedycja pp. Teslarów przebyła w przeciągu roku przeszło 2.000 km. pieszo poprzez góry Wielkiego Atlasu, dolinę Souss, Taroudant, Anti-Atlas, docierając do granic Maurytanji, t. j. do Tirnitu, by w powrotnej drodze, urządzając wszędzie wystawy swych prac, przez Agadir, Mogador, Safi, Mazagan dotrzeć do Casablanki.

Casablanca jest 68 zkolei obozowiskiem artystów,

jest też punktem wyjścia do dalszej pieszej podróży na północ Marokka, t. j. do Rabat, Konitra, Meknes, Fez, góry Riffu, Mellila, Tetuan, Centa, Tanger. W drodze powrotnej ekspedycja ruszy przez hiszpańskie Marokko i przez góry Średniego Atlasu, by dojść do nadzwyczaj ciekawej i malowniczej u progu Sahary położonej doliny Tafilaleta (t. zw. Perła palm). Ostatecznym celem podróży będzie Marrakesz.

Przed powrotem do Warszawy, prace i zbiory swe artyści wystawią w Paryżu, Genewie, i Berlinie.

CHICAGO

= Graficy polscy na międzynarodowej wystawie „Stulecie Postępu" w Chicago. W Chicago, jak wiadomo, odbywa się obecnie Wystawa Wszechświatowa „Stulecie Postępu". W związku z tą wystawą *The Art. Institute of Chicago* zorganizował międzynarodowy pokaz grafiki, w którym wzięły udział 22 państwa. Z grafików polskich wystawiono prace: prof. Edmunda Bartłomiejczyka „Pijany góral", Mary Litauer „Mały domek", Janiny Nowotnowej „Stary dom" i Wandy Telakowskiej „Wesołe koło" i „Sport i natura". Jedna z prac polskich jest również reprodukowana w pięknie wydanym katalogu wystawy.

CZERNIOWCE

= Obrazy artystki polskiej. Na otwartej tu w obecności przedstawicieli rządu i społeczeństwa miejscowego wystawie bukowińskich artystów-plastyków, z dużem uznaniem prasy i miejscowych sfer artystycznych spotkały się prace artystki-malarki p. Jadwigi Borońskiej-Sedelmayer.

= Wieczór ku czci St. Wyspiańskiego. W Czerniowcach w miejscowym Domu Polskim odbył się wieczór ku czci Stanisława Wyspiańskiego, zorganizowany przez Sekcję Miłośników Sceny przy „Czytelni Polskiej". Na program wieczoru który zgromadził kilkaset osób doborowej publiczności polskiej i rumuńskiej, złożyły się: zagajenie (po rumuńsku i polsku), produkcje chóru „Lutnia", odczyty o twórczości malarskiej i dramatycznej autora „Wesela", deklamacje oraz odegranie tragedji „Sędziowie" przez zespół Sekcji. Należy dodać, że przedstawienie to, którego wykonanie stało na wysokim poziomie, spotkało się z życzliwą opinją prasy miejscowej, podkreślającej zarówno doskonałą grę amatorskiego zespołu aktorskiego, jak i walory sztuki, całkowicie tu uprzednio nieznanej.

= Wystawa fotograficzna krajobrazu polskiego. Polskie Towarzystwo Krajoznawcze w Gdańsku organizuje wystawę fotograficzną krajobrazu polskiego, która ma na celu pokazanie piękna ziem polskich i zachęcenie szerokiego ogółu społeczeństwa polskiego w Gdańsku do zwiedzenia Polski. Nadto wystawa poświęcona będzie specjalnie krajobrazowi Gdańska (morze, port, miasto, zabytki polskie, okolice).

Wszyscy fotograficy polscy są proszeni o wzięcie udziału w wystawie. Zarząd Towarzystwa ustanowił nagrody za najlepsze prace, nadto dobre prace z działu krajobrazu Gdańska zostaną przesłane na wystawę krajobrazu polskiego na Kongres Międzynarodowej Unji Geograficznej, który odbędzie się w sierpniu w Warszawie.

RZYM

= Rysunki przedhistoryczne na skałach Cyrenajki. Prof. Ludwik di Caporiacco, znany przyrodnik, profesor Uniwersytetu florenckiego, który odnalazł i zbadał przed prof. Frobieniusem rysunki przedhistoryczne na skałach Cyrenajki udzielił prasie interesujących wyjaśnień na temat prac misji geotopograficznej wojskowej w Cyrenajce. Misja ta pod kierownictwem kpt. Marchesiego dokonała badań topograficznych pomiędzy oazami rejonu Cufra a granicą egipską, przebywając około 2 miesięcy w okolicach szczytu Auenat, wznoszącego się na wysokość 1934 m. nad poziomem morza. Prof. di Caporiacco po dokonaniu spostrzeżeń morfologicznych zebrał olbrzymią ilość materjału naukowego w postaci okazów geologicznych, botanicznych i zoologicznych. Pozatem najzupełniej przypadkowo natrafił on na ślady rysunków przedhistorycznych w miejscowości Ain Dona na zboczu Auenat. Prof. di Capriacco zauważa, że jest to właściwie malowidło wykonane w 5 kolorach, doskonale zachowane i przedstawiające sceny z polowania oraz zwierzęta domowe, przeważnie woły. Niektóre z tych ostatnich należą do gatunków całkowicie wygasłych. Kopje tych malowideł wykonane przez prof. di Caporiacco a badane obecnie przez prof. Gaziosiego we Florencji, wykazują niesłychane podobieństwo do malowideł na skałach w kraju Buszmenów. Prof. di Caporiacco zauważa, że ostatnio przypisywano zasługę odnalezienia tych malowideł misji naukowej austrjackiej i węgierskiej, prowadzonej przez hr. Almassy, która przybyła do Ain Dona w kilka miesięcy po zbadaniu tych okolic przez włoską misję wojskową, u której bawiła w gościnie. Wraz z tą misją przybył i prof. Frobenius, który najwidoczniej odnalazł to, co już było zbadane, a co najważniejsza, skopjowane. Jedno jedyne malowidło kolorowe w Ain Dona odnalezione przez murzyna, należącego do obsługi osobistej hr. Almassy. Prof. di Caporiacco zapowiedział, że w najbliższym czasie ukaże się bogato ilustrowany opis prac misji.

= Spór archeologiczny. Jako protest przeciw niemieckiemu prof. Frobeniusowi, który przypisuje sobie odnalezienie rysunków i malowideł przedhistorycznych w El Auneat, odnalezionych i skopjowanych przez prof. Ludwika di Caporiacco, „Włoskie Centrum Studjów Kolonjalnych" postanowiło wydać w najbliższym czasie pracę prof. di Caporiacco o tych malowidłach. Włoski Instytut Geograficzny Wojskowy zaofiarował do dyspozycji własną drukarnię oraz podjął się bezpłatnego wykonania klisz jednokolorowych do ilustracyj.

= Zgon malarza. Zmarł tu wybitny malarz, Achilles Lega, ur. w 1899 roku, należący od 1916 roku do grupy artystów futurystów. Zmarły brał udział w wielu wystawach zagranicą.

= Santa Croce bazyliką. Osobną bullę papieską z okazji jubileuszu 1933/34 roku Ojciec Święty przemianował słynną świątynię florencką św. Krzyża (Santa Croce) i nadał jej tytuł bazyliki. Jak wiadomo, w kościele Santa Croce urządzono Panteon wielkich włochów. Nadmienić należy, że w kościele tym znajduje się cały szereg polskich grobowców między innemi grobowiec autora muzyki hymnu „Jeszcze Polska nie zginęła" oraz całego szeregu polonezów, Michała ks. Ogińskiego.

KONKURSY

= Wynik konkursu na projekt pomnika. W Kaliszu odbył się konkurs na projekt pomnika, jaki ma być wzniesiony w hołdzie poległym żołnierzom 29 p. Strzel. Kaniowskich. Z pośród zgłoszonych do konkursu 9 projektów zakwalifikowano 5, jako odpowiadających warunkom. Komisja konkursowa w wyniku obrad I-szą nagrodę przyznała projektowi, oznaczonemu „Orężem i pracą" art. rzeźb. Józefa Rossowskiego i archit. Tadeusza Kasprzyckiego z Warszawy (nagroda 1,000 zł.). Drugie miej-

sce i nagrodę 750 zł. otrzymał projekt „Znicz“ art. rzeźb. Z. Otto z Warszawy. Trzecie miejsce i nagrodę 500 zł. — projekt Stanisława Rzeckiego z Warszawy.

= Międzynarodowy konkurs plakatów. W międzynarodowym konkursie plakatów, ogłoszonym przez centralną radę turystyki międzynarodowej wzięło udział dziesięć krajów. Pierwszą nagrodę w postaci złotego puharu przechodniego wartości 200.000 fr. (dar króla egipskiego, Fuada I-go) przyznano za plakat widowisk pasyjnych w Oberammergau, wydany przez niemieckie koleje państwowe. Drugą nagrodę otrzymała Holandja, trzecią Austrja.

= Wynik konkursu na rekonstrukcję pawilonu zamku Ostrogskich w Dubnie. W końcu kwietnia odbył się w Łucku sąd konkursowy nad projektem rekonstrukcji pawilonu wjazdowego b. zamku Ostrogskich w Dubnie, z przeznaczeniem dla pomieszczenia urzędów państwowych.

Sędziowie w składzie przedstawicieli Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, Ministerstwa W. R. i O. P., Wołyńskiego Urzędu Wojewódzkiego, z p. wicewojewodą Godlewskim na czele oraz przedstawiciela Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich pod przewodnictwem inż. arch. Jarosława Wojciechowskiego, po dokonaniu oględzin Zamku w Dubnie i wysłuchaniu referatu miejscowego konserwatora dr. Dutkiewicza, nagrodzili pracę arch. Stachonia, a do realizacji zakwalifikowali szkic obecnego arch. zarządu miejskiego m. Łucka inż. Nowaka.

Z kredytów Ministerstwa Spraw Wewnętrznych odrestaurowana zostanie w roku bież. z kompleksu 3 pawilonów zamkowych najciekawsza jego część budynek wjazdowy z bramą, sklepieniami, strzelnicami i salami oraz kaplica zamkowa, będąca żywym przykładem obronnych zamków na kresach Rzplitej.

= Wynik konkursu na budowę Domu Harcerza. Komitet Budowy „Domu Harcerza“ w Warszawie, na czele którego stoi pani Marja Mościcka, Małżonka Pana Prezydenta R. P. i pani Marszałkowa Aleksandra Piłsudska, odbył posiedzenie, na którem rozstrzygnięto konkurs na projekty Domu Harcerza.

Zgłoszono 47 prac. Pierwszą nagrodę uzyskała praca Nr. 14 inż. arch. Tadeusza Kaszubskiego i Stefana Putowskiego, drugą nagrodę praca Nr. 27 autorów inż. arch. Janusza Kierzkowskiego i Eugenjusza Wierzbickiego, trzecią nagrodę prace Nr. 2 Henryka Bluma i Edwarda Senjora.

„Dom Harcerza“ stanie na Myśliwieckiej obok Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego.

Budowa tego domu ma się rozpocząć niebawem a ukończenie robót i oddanie do użytku harcerstwu nastąpi mniej więcej za rok.

= O najpiękniejsze zdjęcia Polski. Polskie Biuro Podróży „Orbis“ w porozumieniu z „Wiadomościami Literackiemi“ rozpisuje konkurs na najpiękniejsze fotografje z Polski ze szczególnem uwzględnieniem ziem wschodnich. Celem konkursu jest wzbogacenie archiwum fotograficznego „Orbisu“.

Przy dokonywaniu zdjęć konkursowych fotografować należy to, co z punktu widzenia zabytkowego, krajoznawczego, folklorystycznego, przemysłowego i sportowego może być dla obcokrajowców ciekawe i oryginalne.

Fotografje powinny być ostre, jasne i czyste, robione z myślą reprodukowania ich w różnych skalach.

Fotografje konkursowe formatu 13x18, na lśniącym sztywnym papierze, należy nadsyłać do dn. 30 września 1934 r. pod adresem „Orbis“, Warszawa, Ossolińskich 8, Wydział Propagandy. Do fotografji należy dołączyć imię, nazwisko i adres autora.

Fotografje nadesłane na konkurs będą wystawione w salach kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie.

W skład Sądu konkursowego wchodzą: Naczelnik Wydziału Turystyki Ogólnej Ministerstwa Komunikacji inż. Stefan Podworski, radca tegoż Wydziału dr. Mieczysław Orłowicz, przedstawicielka Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dr. Jadwiga Przeworska, przedstawiciel M-stwa Spr. Zagranicznych p. Juljusz Sakowski, rektor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie Tadeusz Pruszkowski, profesor tejże Akademji Wojciech Jastrzębowski, Zarząd Związku Fotografów Polskich w Warszawie, przedstawicielka „Wiadomości Literackich“ Marja Czapska i Zarząd „Orbisu“.

I nagroda — udział w wycieczce morskiej statkiem linji Gdynia—Ameryka do Sztokholmu lub Kopenhagi, II nagroda — 7-dniowy ryczałtowy pobyt w Zakopanem, obejmujący mieszkanie z utrzymaniem, opłatę taksy klimatycznej oraz bilet kolejowy kl. II w obie strony, III nagroda — przejazd do Krynicy w kl. II tam i spowrotem, IV i V nagrody — przejazd do Zakopanego, Krynicy lub Wisły kl. III tam i spowrotem.

Na pozostałe nagrody w liczbie 5-ciu przeznaczono albumy artystyczne.

= Konkurs na projekty wzorów kilimowych. Wytwórnia artystycznych kilimów M. Chamuły w Glinianach ogłasza konkurs na projekty wzorów kilimowych. Nagrody wynoszą 100, 50 i 25 zł. Bliższych informacyj udziela skład kilimów M. Chamuły, Lwów, ul. Rutowskiego 1.

= Konkurs na plakat propagandowy dla Spółki Akcyjnej Eksploatacji Soli Sotasowych.

1. Format plakatu 63x95, technika dowolna, maksymalna ilość kolorów 4 Plakat tłoczony będzie na blasze.

2 Plakat ma za zadanie podkreślić i uwypuklić znaczenie nawożenia potasowego pod rośliny uprawne. Konieczny jest slogan, który, poza innemi słowami, zawierać musi słowa: „Potas“ lub „Sól potasowa“. Plakat przeznaczony jest dla małej własności rolnej i liczyć się powinien z psychologją i przygotowaniem artystycznem drobnego rolnika.

3. Wysokość nagród: I — 800 zł, II — 500 zł, III — 200 zł. Nagrody są niepodzielne Prace nagrodzone i ewentualnie zakupione stają się własnością Spółki Akcyjnej Eksploatacji Soli Potasowych z prawem reprodukcji.

4. Termin nadsyłania projektów opatrzonych godłem upływa z dniem 1 października 1934 r. o godz. 12-ej. Projekty należy nadsyłać do Sekretarjatu I. P. S w Warszawie, ul. Królewska 13.

5. Sąd Konkursowy stanowią: dwóch delegatów Koła Artystów Grafików Reklamowych, jeden delegat S-ki Akc. Ekspl. Soli Potasowych, jeden delegat Związku Izb i Organizacyj Rolniczych. Przewodniczącym Sądu Konkursowego będzie jeden z delegatów K. A. G. R. W razie równości głosów rozstrzyga głos przewodniczącego.

6. Projekty nagrodzone i wyróżnione będą wystawione w salonach IPSu na przeciąg 2 tygodni.

7. Projekty nienagrodzone będą do odebrania w ciągu 3-ch miesięcy od daty rozstrzygnięcia konkursu, poczem zostaną zniszczone.

8 Koszty przesyłki projektów ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odesłane będą za zaliczeniem.

= Wypadki krakowskie odbiły się olbrzymiem echem w całej polskiej prasie, która nie szczędziła niefortunnym „malkontentom" słów potępienia. Wyjątek stanowią (prawie jedyny!) „*Wiadomości Literackie*", gdzie w numerze wydanym pod hasłem „Pisarze polscy o Polsce — dla Polaków z zagranicy" p. Zygmunt Nowakowski ku zdumieniu ogólnemu omawia ...wypadki związane z tragiczną śmiercią A. Schroedera i zajścia na terenie Twa Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, przyczem powtarza bezkrytycznie wierutne kłamstwo, kolportowane przez „malkontentów", jakoby „wszystkie z wyjątkiem jednej, nagrody pieniężne ostatniego „Salonu" (z górą 10.000 zł.) przypadły starym, podczas gdy młodym dano zł. 300 — i jakieś nagrody w naturze". I t. d. „O, nieładnie, panie Doktorze!" Należało dobrze się poinformować. Radzimy uważnie przeglądnąć wykaz nagród „Salonu", opublikowany w „*Sztukach Pięknych*" Rocznik X. zeszyt 6-ty, str. 230.

W następnym numerze „*Wiadomości Literackich*" (26 sierpień 1934) w „Kolumnie Plastyki" ...duet: p. Józef Czapski, osławiony „zmiażdżeniem" Matejki, któremu niedawno odmówił... talentu i pani dr. Stefanja Zahorska.

Oczywiście nie myślimy dłużej zajmować się wywodami tych państwa, zbyt są pełne złej woli, zbyt często opierają się na nieprawdzie i irsynuacjach — mimo opublikowanych przez Dyrekcję T-w Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie wyjaśnień. Cel tych wywodów jest jasny. Za wszelką cenę odwrócić uwagę od prof. Szyszki Bohusza, którego rola w wypadkach krakowskich została przez całą prasę polską jednogłośnie potępioną.

Pan Czapski pisze n. p. „Szyszko Bohusz zdobywa dla niej (sc. Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, przyp. Red.) prawa wyższej uczelni"... Biedaczyna, nie wie, że w r. 1901 Rząd austrjacki nadał ówczesnej Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych tytuł i charakter „Akademji" (za dyrektury Juljana Fałata), tj. szkoły wyższej; Rząd polski nigdy tytułu tego ani charakteru nie kwestjonował. Dalej twierdzi p. Czapski, że „Pankiewicz w r. 1925 zakłada w Paryżu filję Akademji Krakowskiej", wbrew prawdzie, gdyż oddział paryski Krakowskiej Akademji został założony przez Min. WR i OP na wniosek i za staraniem grona profesorów krakowskiej Akad. Szt. P., które za zgodą Min. WR i OP poruczyło prof. Pankiewiczowi, jako profesorowi Akademji, Kierownictwo tegoż Oddziału. Prof. Pankiewicz spełnia poruczone mu przez grono profesorów Akademji Kierownictwo do dzisiaj od r. 1925, pod pełną zaufania koleżeńskiego kontrolą tegoż Grona.

Nie mamy czasu i miejsca zajmować się temi mętnemi wywodami p. Czapskiego. Osobnik ten uskarża się na brak opieki nad nim ze strony profesorów Akademji, zapomniawszy prawdopodobnie, że wyjeżdżając w r. 1926 do Paryża skromnie wypraszał (i oczywiście uzyskał) u wszystkich profesorów Akademji ich szkce i studja, celem uzyskania drogą ich sprzedaży funduszu umożliwiającego jemu i jego kolegom wyjazd do Paryża. P. Czapski twierdzi, że (co jakiś czas wydawane) pismo „*Głos Plastyków*", zdaniem jego „najlepsze dziś w Polsce pismo poświęcone plastyce", wydobywa „z zapomnienia rzeszę wielkich talentów z naszej przeszłości: Michałowskiego, Rodakowskiego, Gottlieba". Dziwne nieporozumienie. Wszak robiły to i robią „*Sztuki Piękne*", a nie „*Głos* plastyków", bo one to, pierwsze w Polsce, w r. 1924, wydały jako oddzielny zeszyt pierwszą w Polsce monografję o Rodakowskim (pióra prof. W. Kozickiego), one to, „*Sztuki Piękne*", pierwsze w Polsce wydały w r. 1932 jako podwójny numer, pierwszą w Polsce monografję o Piotrze Michałowskim (pióra p. Heleny d'Abancourt), one to w r. 1933 wydały jako oddzielny zeszyt monografję o Maurycym Gottliebie.

Pani Zahorska powtarza bezkrytycznie kłamliwe wieści o wypadkach związanych z tragiczną śmiercią A. Schroedera, o organizacji „Salonu 1934 Kraków", o rozdaniu nagród na tymże salonie i t. d. Nie będziemy jej przekonywać. Jeśli interesuje się prawdą, niech przeczyta kronikę „*Sztuk Pięknych*", zeszyt 6-ty (czerwiec 1934). Ale pani Zahorska zabiera głos i w innej sprawie. Oto poczuwa się do prawa poddać surowej i ujemnej ocenie działalność krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, przyczem posuwa się aż do tego, że wyraża swe „najwyższe" niezadowolenie z powodu obsadzenia jednej z katedr Akademji, które zostało dokonane przed kilku laty.

Pani Zahorska nas zdumiewa. *Quo titulo*? zapytujemy. Mogą się pani Zahorskiej podobać lub niepodobać poszczególne prace profesorów Akademji, *de gustibus non est disputandum*, a zwłaszcza *de gustibus mulierum*. Ale pani Zahorska, mimo zaufania w swe siły, powinna zrozumieć, że jej dorobek naukowy jest tak skromny, że prawie nie istnieje, że swego autorytetu nie może przeciwstawić atakowanym przez siebie profesorom Akademji, gdyż są to artyści, którzy dawno przeszli już ogniowe próby dziesiątków wystaw w kraju i zagranicą, zaś autorytet naukowy pani Zahorskiej nie istnieje. Zwracamy uwagę pani dr. Zahorskiej, że lata biegną szybko, że czas najwyższy wziąść się do poważnej pracy, a gdy skontrolujemy wynik tej roboty, to może będziemy zastanawiać się i nad jej uwagami o możliwościach i metodach rozwoju polskiej sztuki. A tymczasem polecamy trochę skromności pani Zahorskiej.

NEKROLOGJA

= Ś. p. Stanisław Jakubowski, art. rzeźbiarz, zmarł dnia 1 stycznia 1934 r. w Warszawie, przeżywszy lat 53.

Ś. p. Stanisław Jakubowski rozpoczął swą pracę artystyczną jako samouk. Jako już dorosły człowiek wstąpił do warszawskiej Szkoły sztuk pięknych w Warszawie, do klasy prof. Dunikowskiego. Po ukończeniu szkoły wstąpił do armji rosyjskiej, gdzie pozostawał przez cały czas wojny europejskiej.

Pozostawił wiele studjów, projektów pomników i t. d. Od wielu lat był konserwatorem zabytkowych rzeźb na Zamku i w pałacu wilanowskim.

Mimo ciężkiej choroby do ostatnich tygodni ś. p. Jakubowski pracował nad wykończeniem posągów, które miały być ustawione w nowoprzebudowanym gmachu min. spr. zagranicznych.

= Ś. p. Konstanty Gorski, art. malarz, zmarł w dniu 15 lutego b. r. w Warszawie, przeżywszy 65 lat.

Ś. p. Konstanty Gorski urodził się w 1868 r. w Kowieńszczyźnie. Studjował w Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu. Wystawiał prace w kraju i zagranicą od r. 1901. Jest autorem znanego cyklu kartonów „Syberja" i „Krzyżacy". Zilustrował ballady Mickiewicza i bajki Glińskiego. Przez długie lata był członkiem komitetu i wiceprezesem Towarzystwa Zachęty Sztuk P. w Warszawie.

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlęfriga.

WOJCIECH WEISS

HANKA ORDONÓWNA (ol.)

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA — SALON (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

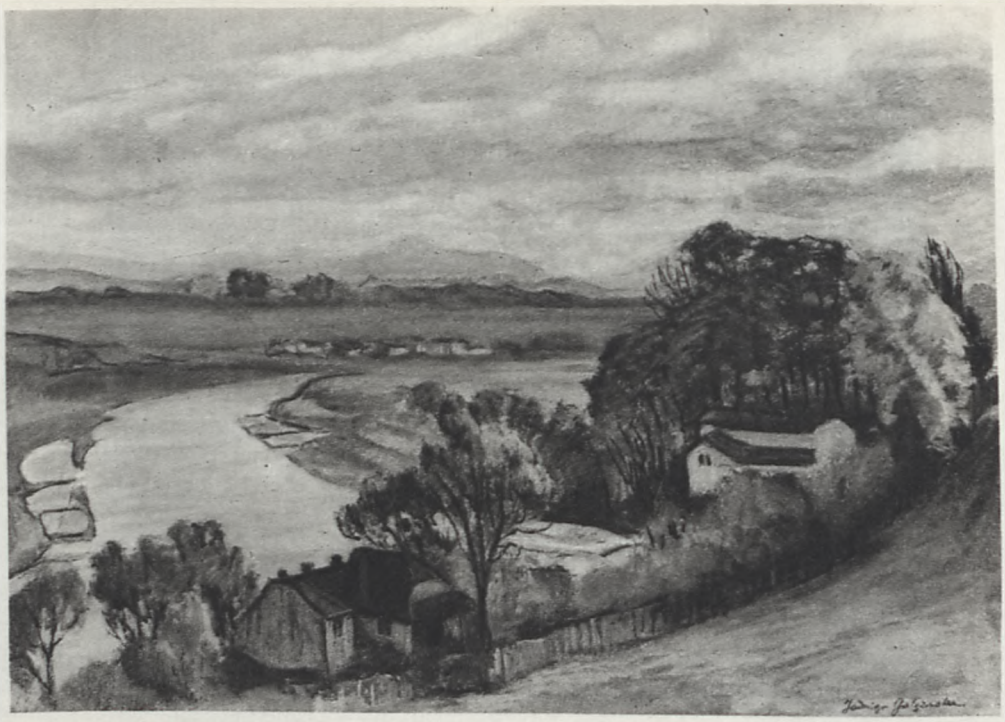
ADAM BUNSCH — RZEKA (pastel)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

WŁODZIMIERZ SAWULAK — NAD WISŁĄ (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

ZBIGNIEW JAROSZ — ZIEMIA MOJEJ CIOTKI (ol.)



JADWIGA GAŁĘZOWSKA — PEJZAŻ (pastel)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

STANISŁAW GAŁEK — SZARY DZIEŃ (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

„UKRZYŻOWANIE" MATEUSZA GRUENEWALDA

(Przyczynek do racjonalnej analizy krytycznej w malarstwie).

JEŚLI Platon twierdzi, że „piękno jest sprawą trudną", to rozbiór krytyczny dzieła sztuki — rozbiór, zmierzający ku zanalizowaniu piękna w owem dziele zawartego — przedstawia niemniejsze, a bodaj nawet jeszcze większe trudności. Należy bowiem mieć na uwadze, że chronologicznie pierwszym i nieuniknionym wynikiem naszego zetknięcia się wzrokowego z każdym utworem plastycznym jest nawskroś subjektywne wrażenie zmysłowe, wywołujące w nas pewne wzruszenie duchowe. Zanim więc przystępujemy do rzeczowej oceny krytycznej dzieła sztuki, posiadamy już *a priori* wyrobiony i — co najważniejsze — czysto odruchowy stosunek osobisty do niego, stosunek oparty na przesłankach wybitnie uczuciowej natury. Czy może on być zawsze racjonalną podstawą do ścisłej analizy objektywnej tego dzieła? Diderot utrzymuje wprawdzie: „Ten obraz cię wzrusza?— nie gub się w dalszych poszukiwaniach: namalowany on jest ręką mistrza!"[1]. Trudno wszakże zgodzić się z takiem postawieniem kwestji, gdyż wiadomo, jak wiele i jak bardzo przypadkowych okoliczności absolutnie postronnych — z naszym chwilowym stanem psychicznym związanych a od faktycznych wartości artystycznych obrazu nieraz mało zależnych — może wywołać w nas wtedy silne nawet wzruszenie duchowe. Przy ocenie zaś krytycznej dzieła sztuki należy przestrzegać jaknajdalej posuniętej zasady objektywizmu posługującego się argumentami rozumowemi, jeśli nie wręcz naukowemi, a które nierzadko sprzeczne są z względami natury uczuciowej. Nie lekceważąc przeto pierwszego wrażenia subjektywnego, wypada, przy rozbiorze istotnie krytycznym dzieła sztuki, skrupulatnie sprawdzać, czy i w jakiej mierze instynktowny nasz stosunek osobisty usprawiedliwiony był rzeczowemi walorami artystycznemi samego utworu. A także, czy nie zacieśniamy mimowolnie horyzontu naszych sądów przyswojonemi sobie teorjami estetycznemi, których nowoczesna ideologja często obca jest założeniom twórczym, które mogły a bodaj nieraz i musiały powodować artystą w związku z epoką, krajem, warunkami życiowemi lub jego właściwościami indywidualnemi.

Jeśli błędem byłoby kierować się w rozbiorze krytycznym obrazu całkowicie i wyłącznie danemi „teorji środowiska," to, z drugiej strony, umiejętne operowanie tą metodą poznawczą umożliwia, jaknajnowsze prace naukowe wykazują, znalezienie trafnej odpowiedzi na niejeden, zdawałoby się, trudny do rozwiązania problem z dziedziny historji sztuki. Oczywiście, zastrzec się z góry należy, że „teorję środowiska", bardzo szeroko pojętą, stosować wypada przy rozpatrywaniu nietylko tematowych ale również i formalnych składników obrazu. Właśnie ta organiczna współzależność, istniejąca pomiędzy założeniami woli twórczej a możliwościami umiejętności artystycznej, daje się najlepiej i najdokładniej określić, jeśli brać pod uwagę te warunki lokalne, które malarz w różnych wypadkach poszczególnych — świadomie lub nieświadomie, dobrowolnie czy też z musu — był zwykł uwzględniać.

Przy posługiwaniu się tą metodą powstaje, w miarę oglądania dzieła, szereg zagadnień, których całokształt składa się na właściwą treść analizy krytycznej: przyczynowe pochodzenie tematu, znamiona uczuciowego jego ujęcia, konstrukcyjny sens kompozycji, wzajemny stosunek różnych poszczególnych składników formy, etc. Otóż, rozpatrywanie obrazu pod kątem „teorji środowiska" znakomicie ułatwia racjonalne rozwiązanie tych ważnych kwestyj, gdyż daje możność wniknięcia w bardzo specjalne często warunki i okoliczności zewnętrzne, które nakazują artyście wybór takiego a nie innego tematu, takie właśnie a nie inne jego ujęcie kompozycyjne, a nawet użycie nieraz takich a nie innych barw w odzielnych fragmentach obrazu. Trudno zapoznawać wybitną rolę, jaką w kształtowaniu się różnych stylów odgrywały czynniki rasowe, narodowe, religijne, geograficzne, socjalne, czynniki codziennego życia

[1] Vide studjum Diderot'a o Greuzie w jego cyklu „Salons".

zbiorowego w danej epoce i kraju, czynniki pozornie luźny tylko związek z twórczością artystyczną zdawałoby się mieć mogące, a w rzeczywistości głębokie i wyraźne piętno na sztukę zawsze wyciskające.

Jeśli fałszywe jest hasło: „Sztuka dla sztuki!", to, logicznie dalsze rozumowanie przeprowadzając, należy powiedzieć, że błędem jest badać obraz jedynie w sensie jego pierwiastków formy, każde bowiem prawdziwe dzieło sztuki, jako swoisty przejaw życia, jedynie w biologicznem jego związku z tem życiem badane być może i musi.

Rozbiór krytyczny „Ukrzyżowania" Mateusza Gruenewalda[1] dokonany został w zamiarze poglądowego wykazania, czy i w jakiej mierze słuszne są powyższe założenia teoretyczne.

Już ze znacznej stosunkowo odległości dochodzi nas, jak ostry krzyk, czerwony ton kolorytu. Nie jest to bynajmniej literacki zwrot mowy ale, po prostu, możliwie ścisłe określenie rzeczowe wrażenia, jakie wywołują dwie, jaskrawo-barwne plamy umieszczone, nie bez pewnej dbałości o siłę akordu, w symetrycznej równowadze po obu stronach kompozycji. Krzyczącą intensywność czerwieni potęgują białe plamy pierwszego planu oraz wielka przestrzeń ciemnego tła. Tragiczny patos, jako uczuciowy *leit-motiv* tego kolorytu, zaakcentowany jest linijną strukturą układu, będącą, w danym wypadku, plastycznym wyrazem silnego napięcia emocjonalnego[2]. Tem cięższą, w obramowaniu tak jasnych tonów, wydać się musi szarozielona masa bryły, zajmującej sam środek obrazu. Całość wywiera tem posępniejsze i bardziej przejmujące wrażenie, że właściwy sens kompozycji kolorowej polega na mocno uwydatnionym kontraście pomiędzy kilkoma plamami o zdecydowanie jasnych walorach pigmentowych a ponurą głębią gęstych tonów tła.

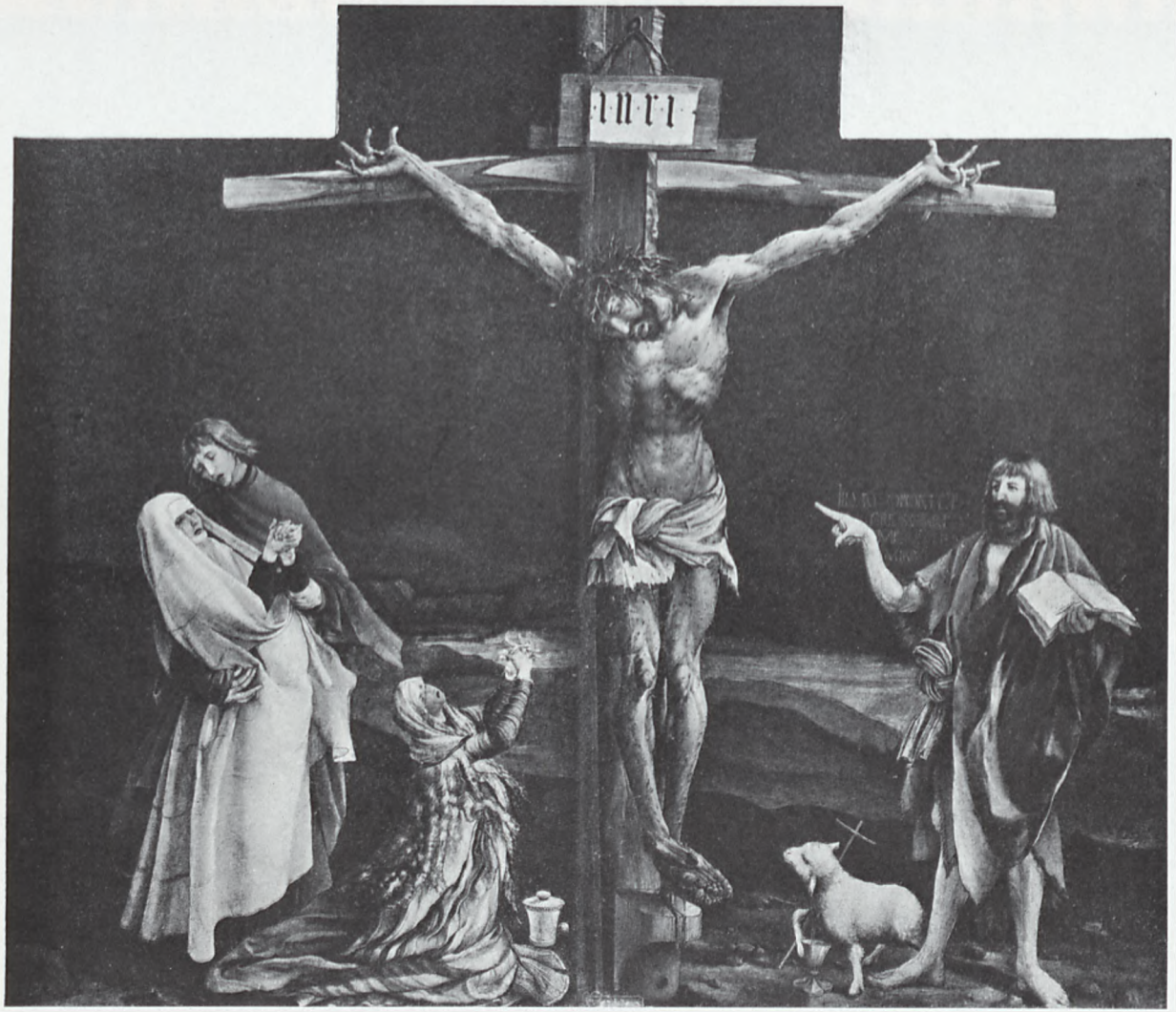
Ten charakter psychicznego refleksu, spowodowanego pierwszem zetknięciem się wzrokowem z dziełem Gruenewalda, potwierdza się przy bliższem obejrzeniu obrazu, które pozwala na zdanie sobie już dokładniejsze sprawy i z rysunkowej struktury kompozycji. Uwydatnia się wówczas długa, pozioma linja w górnej części obrazu, linja, która tworzy podstawę ostrego trójkątu, będącego ośrodkiem wiązania kompozycyjnego a wyobrażającego jak gdyby olbrzymią wagę o przęśle wygiętem pod ciężarem zawieszonych u jego skrajów brył. Symetrycznym odpowiednikiem tego trójkątu jest drugi trójkąt, równoległy do pierwszego, zajmujący dół obrazu, o niewidocznej wprawdzie podstawie lecz o znacznie natomiast jaśniej niż u poprzedniego zaznaczonych bokach. Zauważyć należy nierównomierne odchylenie tych boków: lewy biegnie pod bardziej ostrym kątem, co, jak się okaże, usprawiedliwione jest tematowemi właściwościami obrazu. Główną wszakże rolę w całym układzie linijnym tej kompozycji, rolę kolumny podtrzymującej jego „architekturę", odgrywa w sposób widoczny pion owej „wagi", a którym jest szeroka, ciężka w swoich szaro-zielonych walorach linja prostopadła, przechodząca przez sam środek obrazu. Ona też stanowi najważniejszy fragment figuralnej kompozycji dzieła, w której z kolei rzeczy rozejrzeć się wypada, fragment, którym jest Chrystus, „rozciągniony na Krzyżu, wszystek zbolały, krwawy i zsiniały, iuż umarły"[3].

Postać Chrystusa, w takiem, wybitnie realistycznem ujęciu Gruenewalda, jest znamiennem świadectwem gwałtownego przeobrażenia się ideologji chrześcijańskiej, zaszłego w umysłowości szerokich mas ludowych, przeobrażenia, które musiało też wywrzeć decydujący

[1] Obraz ten stanowi centralny fragment tak zwanego Isenheimskiego Ołtarza znajdującego się w Kolmarze; namalowany został przez Mateusza Gruenewalda — o którego życiu, nawiasem mówiąc, istnieją tylko skąpe dane biograficzne — pomiędzy 1480 a 1516 rokiem, na zamówienie Jana de Orliac'a, przeora miejscowego klasztoru Antonitów. Vide Ernst Heidrich: „Alt-Deutsche Malerei" oraz H. H. Josten: „Matthias Gruenewald".

[2] Vide: Louis Gonse: „L'Art Gothique" oraz Theodor Vischer: „Kritische Gaenge".

[3] Wszystkie cytaty pochodzą z dzieła św. Bonawentury: „Żywot Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa", jak brzmi tytuł w polskiem tłomaczeniu Baltazara Opecia, wydanem po raz pierwszy przez Hieronima Wiktora, drukarza krakowskiego, w 1522-im roku. Autorstwo św. Bonawentury jest ostatniemi czasy poważnie kwestjonowane, ale fakt jest, że książkę napisał franciszkanin.



MATEUSZ GRUENEWALD

(Muzeum w Kolmarze, Francja)

UKRZYŻOWANIE (ol.)

wpływ na całą sztukę religijną późnego Średniowiecza. Jest to tak ważny etap w dziejach malarstwa kościelnego owych czasów, że chcąc ujaśnić sobie uczuciowe przesłanki wyobraźni twórczej Gruenewalda, wypada, bodaj pobieżnie, omówić przyczynowe źródła, cechy zasadnicze i refleksy artystycznego wspomnianego przeobrażenia.

Przez długie, bardzo długie wieki ciążył na sztuce religijnej kategoryczny nakaz Soboru Nicejskiego wydany w 787-ym roku: „Obrazy muszą być malowane, nie według fantazji artystów, ale w myśl przepisów, i tradycji uznanych przez Kościół Katolicki"[1]. O bardzo swoistym zaś sensie tych przepisów i tradycyj — o scholastycznym symboliźmie w zakresie pierwiastków tematowych, o szematycznych kanonach w dziedzinie składników formy, o despotyzmie reguł normujących posługiwanie się środkami technicznemi — o doniosłych konsekwencjach nakazu Nicejskiego można wyrobić sobie dokładne pojęcie na zasadzie tak miarodajnych dzieł o charakterze encyklopedycznym, jakiemi są: *Rationale Divinorum Officiorum* Wilhelma Duranda, jednego z najbardziej oświeconych dostojników kościelnych w XIII-em stuleciu, lub *Schedula Diversarum Artium*, którego przypuszczalnym autorem jest uczony mnich benedyktyński Rogkerus piszący pod zakonnem imieniem Theophilusa[2]. Ślady tych różnych przepisów obowiązujących widoczne są jeszcze w słynnym „Traktacie o Malarstwie Cennina Cenniniego[3]. Obraz, w duszne atmosferze tych wszystkich dogmatów i kanonów wykonywany, nabierał coraz wyraźniejszych cech szablonowego hieroglifu o nawskroś teologiczno-dydaktycznej treści ujętej w manierycznie stężałą formę. Sztuka była wtedy, i to tylko dla znikomo małej elity intellektualnej, conajwyżej rozumowym a nie uczuciowym łącznikiem pomiędzy Niebem a ziemią, pomiędzy Bogiem a człowiekiem.

I wówczas to następuje zbawienny przełom w zagrożonej hieratycznem skostnieniem religji katolickiej, a przeto i sztuce chrześcijańskiej. Na ten bowiem właśnie krytyczny okres przypada cud apostolatu św. Franciszka z Assyżu. Emile Male, mówiąc o nim, jako o drugim założycielu chrześcijaństwa, przyznaje słuszność Machjawelowi, który twierdzi, że „chrystjanizm umierał, a św. Franciszek go wskrzesił". „Istotnie, Jezus zdawał się być umarły lub conajmniej uśpiony w bardzo wielu sercach ludzi"[4]. Z letargu tego zbudza się wiara w duszy najszerszych mas pod wpływem natchnionych słów Poverella. Za daleko wprawdzie posuwa się Renan, uważając go za „ojca sztuki włoskiej", gdyż z całą stanowczością powiedzieć można, że św. Franciszek osobiście najzupełniej obojętny był na wszelkie zagadnienia twórczości artystycznej i że nawet, w przeciwieństwie do poglądów głoszonych przez miarodajne wtedy instancje kościelne, domagał się ascetycznej wręcz prostoty w świątyniach katolickich[5]. Z drugiej wszakże strony nie ulega żadnej wątpliwości, że za jego to właśnie pośrednią przyczyną następuje, poczynając od końca XIII-go wieku, niesłychany rozkwit wybitnie lirycznej literatury religijnej, wolnej już od wszelkiej tendencyjności dydaktycznej i erudycji teologicznej, a pisanej w jaknajprzystępniejszych dla ludu słowach i duchu. Kazania w zrozumiałym dla mas języku, na placach publicznych grywane misterja religijne, w „Złotą Legendę" zebrane dzieje świętych, „Rozmyślania nad Żywotem Chrystusa", trubadurowe „Laudes" na cześć Panny Marji — cała ta, wyjątkowo bogata twórczość poetycka znacznie przyczyniła się do cudu odzyskania przez chrześcijaństwo, zatraconego w suchej djalektyce, „daru łez"[6].

Biorąc pod uwagę bardzo daleko idący wpływ, który wywierała wówczas literatura na

[1] Vide Charles Diehl: „Manuel d'Art Byzantin".

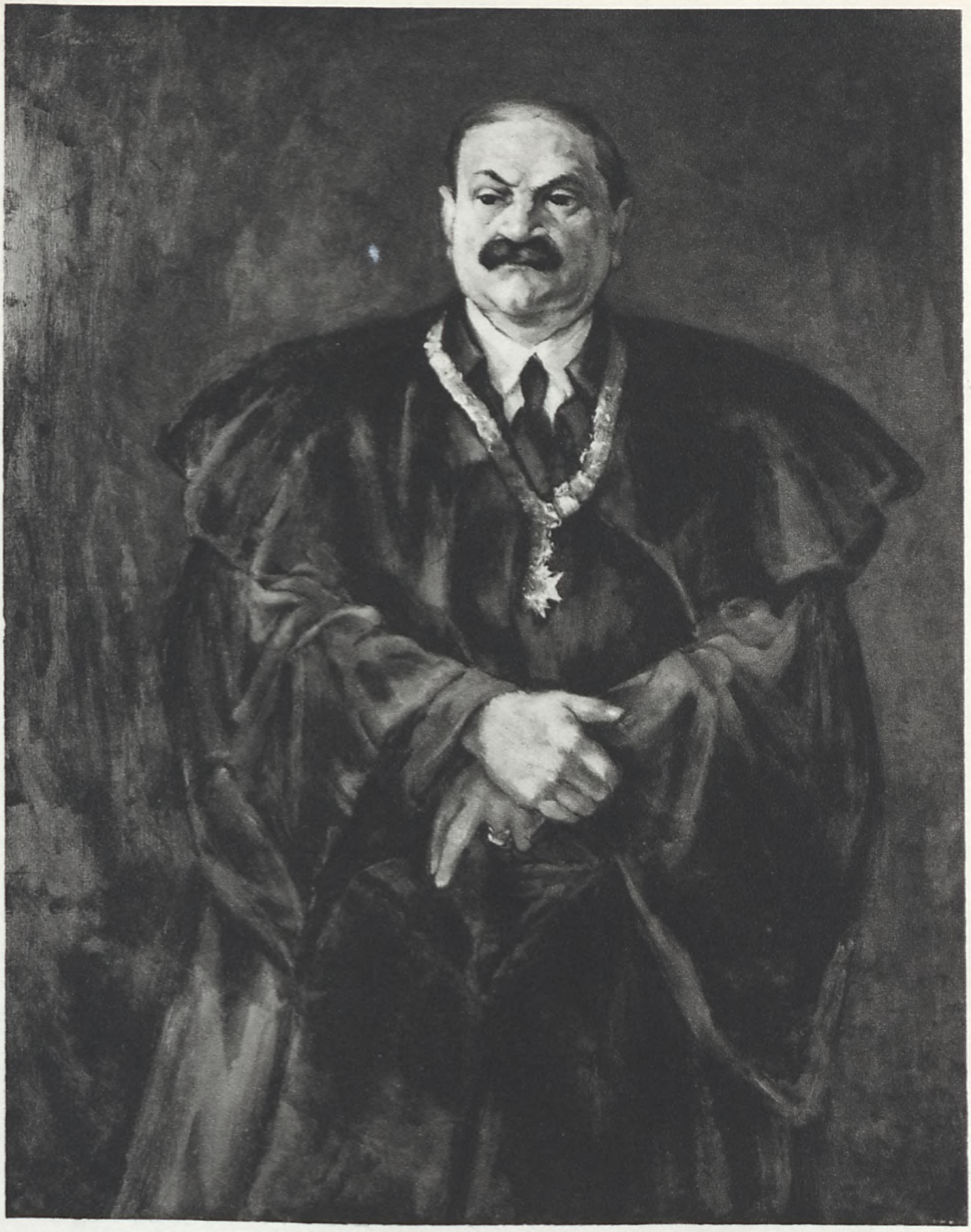
[2] Vide pierwsze dzieło w przekładzie francuskim Ch. Barthelemy'ego, drugie zaś w niemieckiem tłomaczeniu Alberta Ilg'a.

[3] Vide francuski przekład tej książki, dokonany przez Wiktora Mottez'a: „Le Livre de l'Art ou Traité de la Peinture".

[4] Vide Emile Male: „L'Art Religieux de la fin du Moyen-Age en France".

[5] Vide Louis Gillet: „Histoire artistique des Ordres Mendiants" oraz Henry Thode: „Saint François d'Assise et les Origines de l'Art de la Renaissance en Italie".

[6] Vide wyżej wymienione dzieło Male'a.



FRYDERYK PAUTSCH

PORTRET DZIEKANA U. J., PROF. DR. LATKOWSKIEGO (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

MARJA HUTHOWA — ARSENAŁ KRÓLEWSKI WE LWOWIE (akwatinta)

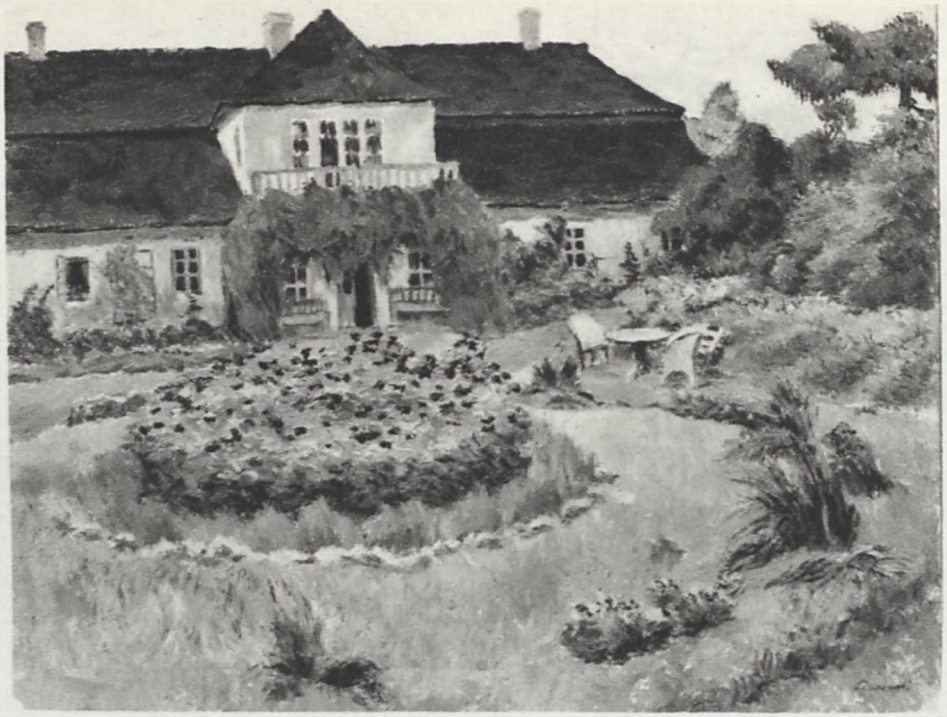
(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

KAZIMIERZ DZIELIŃSKI — MOTYW Z KRAKOWA (kwasoryt)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

JÓZEF KRASNOWOLSKI — STUDJUM (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)



STANISŁAW DĄBROWSKI — KRAJOBRAZ (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

MARCIN KITZ — NA PASTWISKU (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

WŁADYSŁAW ŁOPUSZNIAK

PEJZAŻ NADMORSKI (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

J. KRATOCHWILA-WIDYMSKA BRAMA W RYNKU, LWÓW (akwaforta kolor.) JAKÓB PFEFFERBERG STARE PODWÓRKO NA KAZIMIERZU W KRAKOWIE (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

BOGUSŁAW SERWIN

PEJZAŻ (ol.)

JAN SZCZĘSNY-KSIĄŻEK

STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

IGNACY PIEŃKOWSKI — PORTRET (ol.)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

LEON DOŁŻYCKI — MARTWA NATURA (ol.)

(Wystawa w Bydgoszczy)

sztukę, można logicznie wywnioskować, że takie łzy, które św. Augustyn nazywa „krwią duszy", musiały znakomicie pobudzić działalność wyobraźni artystycznej, systematycznie przedtem krępowanej dogmatyką scholastyczną i zrutynizowanym symbolizmem. Reakcja, która nastąpiła, była tem gwałtowniejsza i twórczo płodniejsza, że odzyskanie owego „daru łez" spowodowane zostało w dużej mierze uprzystępnieniem najwznioślejszych, najgłębiej wzruszających rozdziałów Ewangelji. Zmuszeni byli uwzględnić tę powszechnie przejawiającą się potrzebę bliższego, nawskroś uczuciowego „obcowania z Bogiem" nawet i potężni swoim autorytetem Dominikanie, którzy też, chcąc rywalizować z franciszkańskimi „tercjarzami", coraz większą popularność zdobywającymi, wpadli na myśl organizowania świeckich bractw „różańcowych", szerzących specjalnie kult Matki Boskiej. Zaznaczyć tu wypada, że częste w owych czasach wojny, epidemje i klęski żywiołowe pogłębiały jeszcze w narodzie tę potrzebę stałej łączności z Religją, szukającym w niej pociechy duchowej i nawet obrony fizycznej przed ciężkiemi niedolami, raz po raz na niego spadającemi. Kościół, który był przedtem monumentalnem *Speculum Majus* chrześcijaństwa — w artystyczną formę ujętą encyklopedją wiedzy teologicznej, począł stawać się zrekonstruowaną wysiłkiem intuicji twórczej kroniką Żywota Chrystusa, Jego Matki i całego orszaku Świętych Pańskich[1]. Do kościoła, o tak zupełnie odmiennej treści i nowej formie dekoracji artystycznej, szedł lud tem chętniej modlić się, że, rozglądając się po tych malowanych i rzeźbionych rozdziałach z ksiąg św. Bonawentury lub błogosławionego Jakóba Varagjińskiego, znajdował w nich najwymowniejsze dla siebie dowody konieczności pokornego godzenia się, w imię zbawienia duszy, z najdotkliwszemi a nawet śmiertelnemi cierpieniami ciała. Stąd, charakterystyczny dla całej niemal sztuki późnego Średniowiecza realizm w traktowaniu najdrobniejszych szczegółów kompozycji, zwłaszcza w tematach Pasji Chrystusowej, boleści Matki Boskiej lub życia męczenników. Zjawisko powszechne w plastyce tej epoki, występuje ono jeszcze silniej w sztuce pochodzenia germańskiego, gdzie liryka religijna nastraja się na ton specyficznej morbidezzy prawie chorobliwej[2].

Nic przeto naturalniejszego, że potężnemu wpływowi „klimatu" uczuciowego tej poezji franciszkańskiej uległa i wyobraźnia twórcza Gruenewalda — jest to fakt, którego prawdziwość ustalić można, rozpatrując kompozycję figuralną jego „Ukrzyżowania" w związku z opisem odnośnych scen przez św. Bonawenturę.

„Oycze, w Ręce Twoie polecam duszę moię!" — na te słowa, iako mówią niektórzy nabożni Doktorowie, Pan Iezus Głowę swoię nieiako podniósł do góry, a iak skoro ie wymówił, natychmiast zaś Ią ku Matce swoiey nakłonił i wypuścił duszę swę Nayświętszą tak, iż Dusza z Ciałem się rozdzieliła". I w tym momencie kompozycję swoją pod względem chronologicznym sytuując, tworzy Gruenewald postać Jezusa według tekstu „Rozmyślań nad Żywotem Chrystusa", gdyż maluje „Ciało, nad którem znęcali się ludzie rozmaitey kondycyi — licemiernicy, krzyżowniki i żołnierze", „Ciało bez wszelkiey litości rzemieniami, łańcuszkami, a miotłami biczowane, a późniey boleśnie rozciągane i do Krzyża tępemi gwoździmi przybiiane", Ciało, „którego Bok ieden z Żołnierzów imieniem Longin zuchwale włócznią otworzył, aże krew na nasze odkupienie hoynie i obficie wypłynęła". Postać Chrystusa pokazana jest przez artystę w całej prawdzie realistycznej tak bolesnej agonji — wiernie oddane są wszelkie objawy zewnętrzne tego rodzaju śmiertelnej męki: kurcze palców u rąk, ciężkie opadnięcie głowy, rozszerzenie klatki piersiowej, siny kolor stężałych mięśni, potworne wykręcenie nóg... Na tem jednak polega wyższość Gruenewalda nad Holbeinem, że Chrystus tego ostatniego artysty jest tylko wizerunkiem trupa o świetnie zaobserwowanych szczegółach indywidualnych, podczas gdy realizm Gruenewalda zakreślony jest na miarę klasycznej tra-

[1] Vide Louis Brehier: „L'Art Chrétien" oraz M. Liefmann: „Kunst und Heilige".
[2] Vide W. Worringer: „Formprobleme der Gothik".

gedji: daje prawie bezpodmiotowe uosobienie najstraszliwszego bólu fizycznego i śmiertelnej męki ciała.

Postać Matki Boskiej, wyobrażająca najwyższe napięcie cierpienia duchowego, stanowi wstrząsający siłą ekspresji kontrast, który, w zestawieniu z figurą Chrystusa, uplastycznia emocjonalną treść kompozycji. Ponownie przychodzi na myśl opowiadanie św. Bonawentury: odeszli już byli „żołnierze okrutni a nielitościwi", „skończyło się naśmiewanie i katowanie Syna" — pozostała „Matka o sercu przebitem piątem mieczem boleści — od wielkiego Smutku nie mogła Strapiona przemówić żadnego słowa". Niepocieszona, osierocona, choć przed chwilą „Pan Jezus, gdy zobaczył Matkę tak krwawemi oczyma i łzami płaczącą, użaliwszy się Iey, rzekł do niey z płaczem wielkim i głosem nie małym: Niewiasto (a nie Matko, żeby się w Niey większa boleść i żałość nie pomnażała), oto Syn Twóy, pokazawszy nachyleniem Głowy Świętego Jana. Potym rzekł do Jana: Janie, oto Matka Twoia". Słowa św. Bonawentury przekłada Gruenewald na język formy malarskiej w sposób wiernie oddający ich sens wewnętrzny — postać Matki Boskiej, ubranej w zakonnie-wdowi strój[1], załamuje się pod ciężarem rozpaczliwego bólu, którego patetyczny charakter uwydatniony jest linją i barwą: krzywą przechylenia jej sukni o bardzo ostro zaznaczonym obrysie — białą plamą wyraziście odcinającą się na intensywnie czerwonem tle płaszcza św. Jana.

Silniejsze, jak już zaznaczono, ciążenie ku dołowi lewej strony „wagi" usprawiedliwione jest wzajemnem ustosunkowaniem się składników tematowych obrazu. Mianowicie, św. Jan i św. Magdalena — tworzący razem z Matką Boską jeden kompozycyjnie zwarty fragment „Ukrzyżowania" — stanowią *sui generis* pleonazmy, podkreślające naturę wstrząsu psychicznego, który przeżywa Mater Dolorosa. Tą chęcią „zgęszczenia" atmosfery patetycznej, właściwej założeniom tematowym obrazu, najracjonalniej wytłómaczyć się daje wymowny ruch św. Jana pochylonego nad Matką Boską, — przesłanka ideowa, której odpowiednikiem formalnym są dwie równoległe skośne plamy, harmonijnie zróżniczkowane walorami pigmentowymi. Drugiem uzupełnieniem, powtarzającem uczuciowy wyraz tej grupy, jest św. Magdalena, klęcząca u stóp krzyża w pozie będącej konstrukcyjnym łącznikiem pomiędzy tymi dwoma fragmentami całości kompozycyjnej. Opowieść św. Bonawentury i tym razem odegrała rolę idealnego „modela", na którym wzoruje się Gruenewald: z pod przejrzystej zasłony spływa szeroką smugą fala złocisto-płowych włosów, któremi niegdyś „Nogi Przenayświętsze, oblawszy Ie uprzednio łzami, ocierała, a to dlatego, że one włosy dla próżności świeckiey przyprawiła, a wnich się bardzo kochała, a przeto i niemiż pokutować chciała". Teraz zaś, w bogaty strój przyodziana, rozpaczliwie zawodzi wzniesionemi do góry rękoma, już bowiem nie „schodzone i zranione od kamieni, od piasku, od gorącości Święte Nogi maścią drogą pomazować, lecz całe Ciało Pana Jezusa Naysłodszego okrutnie przez katów zbite, pokaleczone i boleśnie poranione wonnościami naykosztownieyszemi a łzami rzewnemi obmywać przychodzi się Jey". Ostatni akt tragicznej idylli.

Jeśli lewa część kompozycji, uosabiająca cierpienie duchowe w najwyższym jego stanie napięcia, oparta jest na pierwiastku wybitnie lirycznym, to prawa strona obrazu posiada, w postaci św. Jana Chrzciciela, monumentalny styl eposu. „Ów między Pustelnikami Pustelnik, między Męczennikami Męczennik, między Wyznawcami Wyznawca, między Prorokami Prorok naycelniejszy, który nietylko przyiście Chrystusa Pana na świat prorokował, ale Go też swym własnym palcem ukazał", staje w tej ostatniej Godzinie po lewicy „Chrześniaka Swoyego Bożego", by u stóp krzyża potwierdzić: „Illum Oportet Crescere Me Autem Minui — Spełni się, że Jego władza wzrośnie, podczas gdy moja zmniejszy się"[2]. Intensywnie jasna plama ramienia, ostro zarysowująca się na ciemnych walorach tła, jej linijna łączność z mocno w swo-

[1] Vide Georg Busz: „Das Kostüm" oraz J. Quicherat: „Histoire du Costume en France".

[2] Napis wymalowany czerwonym kolorem po prawej stronie obrazu.

im prostopadłym układzie afirmatywnym sensem pozy św. Jana Chrzciciela, czynią jego gest tembardziej znamiennym i ekspresji pełnym.

Zaznaczyć w tem miejscu wypada, że motyw „gestu" posiada w ogóle zasadnicze znaczenie dla całej koncepcji kompozycyjnej tego obrazu. Pięć osób składa się na scenę „Ukrzyżowania", i fakt charakterystyczny, o przeżyciach duchowych każdej z tych postaci daje pojęcie raczej układ rąk aniżeli wyraz twarzy: bolesny kurcz palców Chrystusa, rozpaczliwie splecione dłonie Matki Boskiej, jak niemy okrzyk wzniesione ramiona św. Magdaleny, pełen hieratycznego majestatu ruch św. Jana Chrzciciela i nacechowany głęboką troskliwością gest św. Jana. Reminiscencje widywanych często misterjów religijnych o silnie akcentowanej grze pantominowej lub też stosowanie powszechnie przyjętych wówczas reguł kompozycyjnych? Przypuszczalnie oba czynniki złożyły się na takie właśnie ujęcie tego zagadnienia przez Gruenewalda. W każdym razie przypomnieć należy, że różni wybitni artyści zalecają wtedy interpretowanie wzruszeń psychicznych odpowiednią gestykulacją. Jeszcze przed Leonardem da Vinci, który temu problemowi poświęca cały rozdział swojego „Traktatu o malarstwie"[1], analizuje go już i Leon Battista Alberti: „Temat wówczas tylko zdolny jest wzruszyć widza, jeśli postacie nieruchome mocno przejawiać będą stany swojej duszy, które wszakże mogą być uwydatnione jedynie za pomocą gestów. Jest to sprawa decydującej wagi, by w każdym temacie wzruszenia duchowe zaznaczone były za pomocą właściwego układu członków ciała"[2]. Ściśle tych przepisów przestrzega Gruenewald i większość współczesnych mu artystów.

Zwracanie w danym wypadku bacznej uwagi na wewnętrzny sens składników tematowych obrazu, stałe dopatrywanie się bezwzględnej współzależności pomiędzy każdym niemal tonem barwy lub kierunkiem linji a przesłankami ideowemi kompozycji, ściślejszej nieraz współzależności aniżeli pomiędzy oddzielnymi pierwiastkami formy tłómaczy się specjalnymi warunkami środowiska, w którem żył i pracował Gruenewald. O racjonalności takiej właśnie metody rozbioru krytycznego, o zasadności kładzenia nacisku na rolę tych warunków przekonać się można, studjując umowy na wykonanie różnych obrazów zawierane podówczas z malarzami. Widać, jak często narzucano im wtedy nietylko temat obrazu, wybór postaci, układ ich póz ale nawet rodzaj kolorów dla oddzielnych części kompozycji[3]. Przyczynowego źródła tych klauzul — ściśle z góry ustalanych i drobiazgowo wyliczanych — doszukiwać się prawie zawsze należy w głęboko jeszcze zakorzenionym tradycjonalizmie symboliczno-teologicznym z jednej strony, a z drugiej w coraz większą popularność zyskującej literaturze religijnej, obfitującej w hagjograficzne „vies romancées", których treścią — pod kontrolą i kierunkiem klasztornych erudytów — artyści powodować się musieli[4]. Niektóre właściwości formy w niejednym obrazie tej epoki — pozornie najzupełniej niezrozumiałe a nawet wprost nielogiczne — dają się wytłomaczyć tylko drogą rozpatrywania ich w związku z pewnemi dziełami teologicznemi, misterjami teatralnemi lub poezjami mistycznemi[5].

Nie znaczy to, by wyobraźnia ówczesnych malarzy — swobodniejsza wprawdzie niż w poprzednich wiekach, ale wciąż jeszcze krępowana licznymi względami najzupełniej postronnej natury — pozbawiona była wszelkich możliwości inwencyjnych. Istotnie silna indywidualność twórcza potrafi zawsze znaleść odrębną formę plastyczną dla swoich założeń ideowych chociażby i w z góry zakreślonych jej ramach doboru pierwiastków składowych obrazu. Oryginalność tę wykazuje i Gruenewald, rozwiązując po swojemu środkami czysto malarskimi problem „klimatu patetycznego", który w dziełach tej zwłaszcza treści i epoki, tak

[1] Vide Leonard de Vinci: „Traité de la Peinture" w przekładzie francuskim Peladan'a.
[2] Vide „De la Statue et de la Peinture" w tłom. Claudius Popelin'a.
[3] Vide wyżej wymienione dzieło Male'a oraz Henri Saural: „Paris ancien et moderne".
[4] Vide Emile Male: „Influence du drame liturgique sur l'art".
[5] Vide W. Creizenach: „Geschichte des neueren Dramas" oraz CH. Cousemaker: „Drames liturgiques du Moyen-Age".

wielkie posiada przecież znaczenie. Są to wszak czasy „płomienistego gotyku", czyli jego wyraźnie już „barokowych" form, i patetyczne są nietylko tematy obrazów, układ figuralny kompozycji, mimika poszczególnych postaci ale nawet — w dziełach najspokojniejszej treści— podrzędne motywy *par excellence* dekoracyjne. Widoczne to jest w sposobie malowania męskich i damskich strojów odznaczających się przesadną mnogością fałd o istnym labiryncie ostrokątnych załamań lub w częstem umieszczaniu niepomiernie długich „filakterów" sztandarowych o wielce zawiłym rysunku falistych przegubów[1]. Otóż nie posługuje się tą zmanierowaną ornamentyką patetyczną Gruenewald, który wkłada całą treść uczuciową tematu w odpowiedni motyw kompozycyjny swojego dzieła. Nie sprzeniewierza się logice wewnętrznego sensu obrazu, nie wyrzuca składnika emocjonalnego poza nawias głównego motywu figuralnego, nie czyni doń żadnej aluzji za pomocą szablonowej arabeski geometrycznej, lecz wprost odwrotnie, daje maximum napięcia patetycznego w pierwszoplanowych postaciach malowanej przez siebie tragedji. I posługuje się w tym celu zawsze środkami nawskroś plastycznej wartości: graficzną wyrazistością linijnej struktury kompozycyjnej, a jeszcze wymowniej, doskonale zorkiestrowanymi kontrastami pigmentowych walorów barwy.

Tem większe przeto zainteresowanie wzbudza forma malarska Gruenewalda, tak doskonale umiejąca uzewnętrzniać założenia ideowe jego woli twórczej. Przy badaniu tego zagadnienia znów przesłanki „teorji środowiska" powinny dać możność stwierdzenia, które cechy tej formy zaliczyć należy pomiędzy charakterystyczne właściwości ogólnego stylu malarstwa w okresie „barokującego" gotyku, a które składają się na indywidualność artystyczną już samego Gruenewalda.

Rozbijając tę bardzo skomplikowaną kwestję na oddzielne problemy, wypada przedewszystkiem zastanowić się nad charakterem struktury kompozycyjnej „Ukrzyżowania". Otóż Gruenewald tworzy w epoce dla tej specjalnie kwestji o tyle ważnej, że perspektywa, dotychczas wybitnie graficzna, ustępuje coraz wyraźniej miejsca perspektywie już *par excellence* malarskiej. Czynnikiem, decydującym o treści i formie tej doniosłej ewolucji, jest składnik świetlny obrazu, któremu przypada funkcja materjału budowlanego, zespalającego poszczególne fragmenty kompozycji w jedną całość organiczną. Przełom następuje z tą chwilą, kiedy artyści poczynają wyciągać malarskie konsekwencje z faktu istnienia pomiędzy ich okiem a każdym absolutnie przedmiotem Natury trójwymiarowej masy powietrza i kiedy spostrzegają, że ta bryła posiada objętość przestrzenną o własnych walorach barwnych, które ulegają ciągłym przemianom pod wpływem ruchu i natężenia fal świetlnych. Ukazuje się w obrazach cień, i nie jako „naskórkowa" plama na dwuwymiarowej powierzchni kolorowej, lecz jako organiczny składnik formy malarskiej, kształtujący obrys i ton barwy każdego absolutnie przedmiotu w Naturze. Przeobrażenie się „objektywnego" światła w „subjektywne" oświetlenie wprowadza malarstwo na tory indywidualizmu naturalistycznego wyrażającego się już nie środkami graficznymi lecz walorem i pigmentem o coraz bogatszej skali tonacji. Przyznać trzeba, że pod tym względem forma malarska Gruenewalda grzeszy brakiem niezbędnej jednolitości koncepcyjnej. Powoływanie się na tę okoliczność, że Gruenewald tworzył zarówno rylcem jak i pędzlem, częściowo tylko tłómaczy dysonanse perspektywy — i to właśnie świetlnej —, które uderzają w „Ukrzyżowaniu". Dysonansom owym conajmniej tak samo winne jest charakterystyczne dla całego malarstwa epoki umiłowanie zdecydowanych upigmentowań kolorowych, które pogodzić z subtelną grą półtonów „sfumato" nie jest rzeczą łatwą.

„Od szostey godziny, aze do dziewiątey ciemności stały się po wszystkiem świecie, gdyż Słońce nad przyrodzenie w pośród dnia zaćmiło się, ukazuiąc, iż nieiakim swym obyczaiem Pana swego Męki i okrótnej Śmierci płakało. Powietrze się także chmurą ciemną zasępiło

[1] Vide Ernst Heidrich: „Die Alt-Deutsche Malerei" oraz tegoż autora: „Die Alt-Niederlaendische Malerei".

i zasmuciło". Wykroczenie przeciw logice naturalistycznej perspektywy polega na tem, że Gruenewald, wiernie stosujący się do słów św. Bonawentury w ujęciu tła, sprzeniewierza się ich treści podczas malowania kompozycji figuralnej — niekonsekwencja, którą względami charakteru tematowego a już tembardziej formalnego uzasadnić jest trudno. Pociąga to za sobą jeszcze jedną niekonsekwencję, często w dziełach tego okresu przejściowego popełnianą, że obraz posiada, właściwie mówiąc, dwa różne plany konstrukcyjne, rozbijając całość kompozycyjną na dwie malarsko niedostatecznie skoordynowane grupy fragmentowe. Tło mianowicie, łącznie z postacią Chrystusa na krzyżu, umieszczone jest w trójwymiarowej głębi o perspektywie przestrzennej racjonalnie rozwiązanej za pomocą światłocieni barwnych; Matka Boska natomiast, św. Jan i św. Magdalena oraz św. Jan Chrzciciel z barankiem namalowani są na dwuwymiarowej płaszczyźnie, która z powodu swojej kolorowej wprawdzie ale jednolicie intensywnej jasności pozbawiona jest walorów przestrzennych. Jeśli pierwsza grupa stanowi raczej wynik subjektywnych wrażeń wzrokowych artysty, to druga odtworzona jest w całym realiźmie ich objektywnego istnienia. Dysharmonja wywołana różnem w obu fragmentach obrazu uwzględnieniem wpływu masy powietrznej na wygląd zewnętrzny Rzeczywistości[1].

Zupełnie inaczej przedstawia się kwestja dobrze skoordynowanej współzależności pomiędzy założeniami woli twórczej a możnościami formy malarskiej, jeśli analizować problem kolorytu w „Ukrzyżowaniu". Niewątpliwie, i w tej dziedzinie posiada paleta Gruenewalda pewne cechy, właściwe całemu malarstwu jego epoki, a z których najznamienniejsza jest „graficzna", że tak powiedzieć, koncepcja składnika barwnego. Inaczej mówiąc, Rzeczywistość przedstawia się wtedy artystom nie w postaci zespołu kolorowych powierzchni o wzajemnie wpływających na siebie walorach i upigmentowaniach, lecz jako szereg zakolorowanych płaszczyzn o samoistnej indywidualności plastycznej w ramach ostro zakreślonych obrysów swoich. Zazębia się to logicznie o swoistą naturę pierwiastka linijnego obrazu, którego czynność polega wtedy na precyzowaniu objektywnego konturu graficznego przedmiotów a nie ich subjektywnego kształtu malarskiego. I tu raz jeszcze przypomnieć należy, że masa powietrzna, która istnieje pomiędzy naszemi oczyma a otaczającą nas Rzeczywistością, znajduje się w ciągłym ruchu i zmienia ustawicznie swoje walorowe ubarwienie, co odgrywa kapitalną rolę w naszem wzrokowem ustosunkowaniu się do przedmiotów Natury. Otóż Gruenewald i większość współczesnych mu artystów, przez zapoznawanie tej doniosłej okoliczności, pozbawiali swoje wrażenia wzrokowe ich właściwego charakteru, nadając im sens, jak słusznie twierdzi Woelfflin, przeżyć dotykowych[2]. Z tem zastrzeżeniem, że w „Ukrzyżowaniu" łatwo już skonstatować można, obok graficznego, nawskroś malarskie pojmowanie funkcji składnika kolorowego obrazu — świadczy o tem postać Chrystusa i pejzaż tła. Jest to wyłamywanie się z pod dyscypliny powszechnie wtedy panującego stylu — fakt dowodzący, jak silna była indywidualność twórcza Gruenewalda w poszukiwaniach oryginalnej formy malarskiej. Oryginalna zresztą jest ta forma nawet w znacznie węższych ramach operowania pigmentowemi tylko wartościami kolorów: patetyczna treść pierwszoplanowej kompozycji figuralnej odznacza się wyjątkową „czytelnością", którą osiąga Gruenewald zarówno odpowiednią gestykulacją postaci jak i zestawieniem plam barwnych działające w sposób określony na wrażliwość uczuciową widza, umiejętność cechująca jego całe malarstwo.

Reasumując wszystkie te wywody, dochodzi się do wniosku, że Gruenewald jest artystą dwojako oryginalnym: w założeniach ideowych swojej woli twórczej, gdyż zdołał włożyć własną treść emocjonalną w temat, od tylu wieków i przez tyle pokoleń malarzy powtarzany, a przytem posiadający ściśle ustalone normy ikonograficzne aż do poszczególnych fragmentów

[1] Vide H. Popp: „Maler-Aesthetik".
[2] Vide Heinrich Woelfflin: „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe".

układu kompozycyjnego włącznie; w ukształtowaniu swojej formy plastycznej, która — przy bardzo odrębnym często charakterze poszczególnych pierwiastków składowych — zawiera, w syntetycznem niemal zgrupowaniu, wszystkie wartości składające się na zbiorowo-indywidualny styl malarski całej tej epoki: przejrzystą prostotę struktury kompozycyjnej, jędrną logikę rysunku linijnego i przepych kolorytu o świetnie zorkiestrowanych akordach pigmentowych.

„Ukrzyżowanie" Mateusza Gruenewalda jest prawdziwem dziełem sztuki, ponieważ wykazuje harmonję pomiędzy formą a treścią, co stanowi zasadniczy warunek piękna artystycznego; jest obrazem doskonale określającym charakter pewnego okresu malarstwa ze względu na funkcjonalną rolę odgrywaną przez jego składniki graficzne i barwne; jest cennym dokumentem średniowiecznej kultury umysłowej i całej psychiki ówczesnej dzięki bardzo swoistej interpretacji problemu tematowego.

ZYGMUNT ST. KLINGSLAND

KRONIKA ARTYSTYCZNA

WARSZAWA

= Otwarcie wystawy prac Jana Wałacha. W dniu 27 maja odbyło się w Kamienicy Baryczków otwarcie wystawy prac malarza śląskiego Jana Wałacha, urządzonej pod protektoratem p. Jadwigi Beckowej i dr. Michała Grażyńskiego, wojewody śląskiego.

Na otwarcie wystawy przybyli p. prezes Rady Ministrów prof. dr. Kozłowski, minister W. R. i O. P. Jędrzejewicz, marszałek Senatu Raczkiewicz, członkowie korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele władz państwowych i samorządowych oraz liczni zaproszeni goście ze świata sztuki, prasy etc.

Wystawa Jana Wałacha, będąca pierwszą zbiorową wystawą tego artysty w stolicy, obejmuje szeroki okres jego twórczości, lata od 1903—1934.

Wystawa zorganizowana została przez p. Jerzego Warchałowskiego, który pisze obecnie książkę o Wałachu i który we wstępie do katalogu wystawy pisze m. in. „Sztuka Wałacha jest bardzo swojska i indywidualna, nie narzuca się nikomu. Jest cicha, prosta i skromna. Sztuka jego powstaje z żaru i pasji, a spływa na widza ciszą i harmonją... Śląsk wydał artystę, który przez talent i miłość podniósł do potęgi i pokazał światu cudny zakątek kraju, utrwalił dostojeństwo i powagę i urok jego mieszkańców".

Wystawiona kolekcja prac (katalog liczy 232 pozycje) obejmuje rysunki ołówkiem, kredką, węglem, piórem, malowidła olejne, akwarele, jeden pastel, drzeworyty, figurki rzeźbione i plakiety. Pokazano też osobno 31 rotograwiur, wykonanych wprost doskonale przez Drukarnię Narodową w Krakowie, a przeznaczonych do monografji J. Warchałowskiego o tym artyście.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

BARCELONA

= Z żałobnej karty. Zmarł w 72-im roku życia w Stipes, w pobliżu Barcelony, J. Utrillo, ojciec głośnego malarza Maurice Utrilla.

Zmarły był wybitną osobistością w Katalonji i odegrał tam wielką rolę, przejawiając niestrudzoną działalność jako inżynier, archeolog, historyk, malarz i t. d.

Utrillo — ojciec był nieodstępnym towarzyszem Zuloagi i Casalsa i wraz z nimi założył pisma „*Pel et Ploma*" i „*Forma*", które miały duży wpływ na artystyczne i intelektualne życie w Katalonji.

W Barcelonie Utrillo stworzył grupę „*Els Quatre Gats*", jednoczącą elitę barcelońskich artystów i literatów awangardowych.

= Wystawa Dürerowska. W gabinecie Sztychów w Muzeum Berlińskiem otwarta została wystawa niemieckich drzeworytów i miedziorytów z okresu 1500—1530 r. Główne miejsce na wystawie zajmują dzieła Dürera. Wystawione zostały m. in. cykle: Apokalipsa, Żywot Marji. Zwraca m. in. uwagę drzeworyt „Brama honorowa Cesarza Maksymiljana", będący, o ile wiadomo, największym z wykonanych dotychczas drzeworytów, ma bowiem 3 m. długości i składa się z 93 części.

Pozatem na wystawie znajdujemy drzeworyty Cranacha (portret Lutra), Holbeina, Hansa Baldunga, Hansa Burgkmaira i inn.

= Z Wystaw berlińskich. Otwarto tu m. in. następujące wystawy: „Luter i jego otoczenie" (Museum Kaiser-Friedrich), „Medale wojenne niemieckie 1914—18" (w gabinecie medali), „Motywy europejskie w miniaturach indyjskich" (Muzeum staroazjatyckie) i „Laki chińskie" (Muzeum Etnograficzne).

= Niemiecka nagroda artystyczna. Wielka państwowa nagroda Pruskiej Akademji Sztuk Pięknych przyznana została art. malarzowi Hansowi Listowi z Berlina.

= Wystawa instrumentów muzycznych. Otwarta tu została interesująca wystawa instrumentów muzycznych, zarówno nowoczesnych jak i dawniej używanych, które jednakowoż jak np. klawicyn, ksylofon, klawiharfa, klawikord i inne po odpowiedniem przystosowaniu do współczesnych warunków techniki mogą się nadawać bardziej niż np. fortepian do wykonania dzieł muzyki klasycznej.

= Z Wystaw berlińskich. Z ciekawych wystaw, które obecnie są otwarte w Berlinie, wymienić należy m. in. wystawę ceramiki (Muzeum Cesarza Fryderyka), wystawę arcydzieł klasyków niemieckich XVIII i XIX stuleci (galerja Nicolai), wystawę masek japońskich i rzeźb afrykańskich (galerja Fritzsche), wystawę litografij Daumiera (galerja Hallsteina i Puppela.)

BIAŁOGRÓD

= Pałac królewski w Białogrodzie przeznaczony na muzeum. Podczas wernisażu wiosennej wystawy sztuk pięknych w Białogrodzie, minister Oświecenia Publicznego, Szumenkowicz, zawiadomił zaproszonych na otwarcie wystawy gości, że król Aleksander postanowił przeznaczyć swój nowy pałac na wielkie muzeum Sztuk pięknych i Archeologji, w którem zgromadzone będą zbiory i kolekcje znajdujące się dotychczas w różnych muzeach krajowych. Prasa jugosłowiańska z uznaniem wyraża się o tym hojnym geście króla Aleksandra.

= Nieznany obraz przedstawiający Sobieskiego pod Wiedniem. W Białogrodzie wystawiono na sprzedaż w jednym z Domów sztuki obraz o rozmiarach 108x77 ctm. nieznanego autora, przedstawiający króla Sobieskiego pod Wiedniem. Obraz pochodzi z początku 19-go wieku. Należał on do zbiorów pewnej rodziny chorwackiej, żywiącej kult dla króla Jana, jako pogromcy Turków.

BRUKSELA

= Zgon rzeźbiarza. Zmarł tu, przeżywszy 83 lata, znany rzeźbiarz G. Geefs, profesor honorowy Akademji Sztuk Pięknych w Antwerpji.

= Wystawa powszechna. W wystawie powszechnej w Brukseli w roku 1935 biorą udział: Francja, Alger, Tunis, Indo-Chiny, Marokko, Włochy, Łotwa, Czechosłowacja, Luksemburg, Brazylja, Niemcy, Szwecja, Chili, Holandja i Anglja. Pertraktacje z Polską, Norwegją, Austrją, Węgrami, Ameryką, Szwajcarją i Boliwją są w toku.

= Wystawa malarza polskiego. W Charleroi została otwarta wystawa znanego w Belgji polskiego malarza Mieczysława Rakowskiego, zamieszkałego w Brukseli.

= Zgon znakomitego malarza belgijskiego. Zmarł tu w 87 roku życia Emil Wauters, jeden z największych malarzy belgijskich doby dzisiejszej. Emil Wauters namalował w 1883 r. z okazji 200-lecia zwycięstwa Sobieskiego pod Wiedniem olbrzymi obraz, przedstawiający Sobieskiego z jego sztabem na wzgórzu Kahlenberskiem, obserwującego atak husarji. Obraz ten znajduje się w Muzeum Narodowem w Brukseli.

= Wystawa pamiątek po emigrantach polskich w Belgji. W Brukseli powstał specjalny komitet, mający na celu przygotowanie wystawy pamiątek polskich w Belgji w czasie II Zjazdu Polaków z Zagranicy. Komitet ten zbierze przedewszystkiem liczne pamiątki, pozostawione tu przez emigrantów naszych z 1831 i 1863 r. W skład komitetu wchodzą płk. Merzbach, ks. Majkowski i p. Sopoćko.

= Zgon znanego grafika. Zmarł w Leodjum słynny art. malarz Armand Rassenfosse, członek Belgijskiej Akademji Królewskiej. A. Rassenfosse, który specjalizował się głównie w grafice, ilustrował pomiędzy in. „*Les Fleurs du Mal*“ Baudelaire'a i „*Les Diaboliques*“ Barbey'a d'Aurevilly. Plansze, ilustrujące wymienione książki, są najbardziej charakterystyczne dla twórczości zmarłego artysty.

BUDAPESZT

= Wystawa sztuki holenderskiej. W Salonie Narodowym otwarta została w obecności Regenta i przedstawicieli sfer kulturalnych węgierskich reprezentacyjna wystawa holenderskich malarzy, grafików i rzeźbiarzy różnych kierunków artystycznych. Wystawa pozostaje pod protektoratem królowej Wilhelminy i Regenta Węgier.

= Nagrody Węgierskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych. Wielką nagrodę Węgierskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych otrzymał malarz Eug. Major; nagrodę architektoniczną tegoż Towarzystwa — architekt Dyonizy György; nagrodę Ipolyi— malarz G. Kukan; nagrodę Vaszari — malarz Mik. Mihalovits; nagrodę Izora Halmosa — malarz Jan Visky; nagrodę małej plastyki — rzeźbiarz Eug. Cserhalmy. Pochwały otrzymali: malarz B. Moldavan, rzeźbiarka Duci Belatini i architekt L. Gyenes.

= Pomnik gołębi pocztowych. W najbliższym czasie stanie w Budapeszcie pomnik gołębi pocztowych, które zginęły w czasie wojny. Pomnik będzie dziełem znakomitego rzeźbiarza F. Vaczaka.

= Licytacja słynnego zbioru dzieł sztuki. W muzeum Ernszta wystawiono na licytację jedne z najbogatszych na Węgrzech prywatne zbiory dzieł sztuki br. A. Kohnera. Zbiór ten obejmuje cenne dzieła sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej XIX wieku, m. in. obraz „Wisielec“ Goyi, „Akt kobiecy“ Maneta, kilka przepięknych krajobrazów Constable'a, dzieła znakomitego malarza węgierskiego Sziney Merse, rzeźbę w bronzie Rodina „Matka i dziecko“ i wiele innych.

= Rada artystyczno-literacka. Rząd węgierski postanowił stworzyć przy Ministerstwie W. R. i O. P. Radę artystyczno-literacką. Zarząd Rady będzie wybrany przez naczelnika państwa i ministra Oświaty. W skład Rady wejdą: przedstawiciele Muzeum Narodowego, profesorowie literatury i historji sztuki uniwersytetu budapeszteńskiego, dyrektorzy Akademji Sztuk Pięknych, teatrów rządowych, artyści, literaci itd. Liczba członków nie może przekraczać stu.

= Węgierskie muzeum skansenowskie. Miasto Pięciokościoły (Fünfkirchen) postanowiło wspólnie z komitatem Baranya urządzić w jednym z parków miejskich muzeum Skansenowskie, które obrazowałoby wszystkie właściwości folklorystyczne komitatu Baranya.

= Pomnik gen. Bema w Budapeszcie. Dn. 13 maja r. b. nastąpiło uroczyste odsłonięcie pomnika gen. Bema, wybudowanego ze składek przy pl. Palffy. Pomnik, który powstał z inicjatywy prezydenta węgierskiego krajowego komitetu im. gen. Bema, gen. br. Balasza, jest dziełem artysty rzeźbiarza Jana Istoka. Podstawa pomnika liczy 5,30 metr., na niej wznosi się postać generała z bronzu wysokości 4,20 metr.

= Węgierskie nagrody artystyczne. Wielką doroczną nagrodę malarską im. Szinyei Mersego, otrzymał Jan Tornyay, nagrodę w dziale grafiki — Leopold Gedo.

Nagrody na dorocznej wystawie w Nemzeti Szalon przyznano art. malarzom Jul. Rudnay'owi, B. Kontulyemu i Kolomanowi Istokovitsowi.

= Zgon wybitnego malarza węgierskiego. Zmarł w 84 roku życia znakomity malarz węgierski reprezentujący szkołę naturalistyczną, Ludwik Deak Ebner. Deak Ebner był również znany zagranicą, gdzie prace jego były kilkakrotnie odznaczane.

= Zgon architekta. Zmarł przeżywszy 83 lata, nestor architektów węgierskich, Geza Gyorgyi.

= Zabytek po Batorych. Z inicjatywy Komitetu Batorego, dokonano w Nyirbator restauracji kościoła protestanckiego, ufundowanego przez Batorych. Uroczyste poświęcenie kościoła i odsłonięcie na jego murach tablicy pamiątkowej ku czci Batorego nastąpiło w obecności wysokiego kleru protestanckiego, przedstawicieli miejscowych władz i tłumów publiczności. Prezes Komitetu, Lukacs, wygłosił przemówienie okolicznościowe. Uroczystość za-

kończono złożeniem wieńców i odśpiewaniem hymnów. Poseł Rzeczypospolitej, Łepkowski, przesłał okolicznościową depeszę i wieniec ze wstęgami o barwach polskich.

= Szkic Matejki na wystawie w Budapeszcie. W Muzeum Sztuk Pięknych otwarto wystawę rysunków wielkich mistrzów. Wystawa zawiera rysunki Rafaela, Leonarda da Vinci, Veronese, Vasari, Tiepola, Dürera, Rembrandta, Correggia, Tycjana, Tintoretta, Ruysdala, Watteau, Chodowieckiego, Matejki (szkic do bitwy pod Warną) etc.

= Nagrody artystyczne. Tegorocznej państwowej nagrody artystycznej w postaci złotego medalu nie przyznano nikomu, gdyż żaden z artystów nie otrzymał wymaganej absolutnej większości głosów. Medale przyznano malarzowi Dyonizemu Scanky i rzeźbiarzowi Mik. Ligeti.

Nagrody za najlepsze obrazy z dziedziny sportu otrzymali L. Herman, E. Halpy, Franc. Sidler, St. Szentgyorgy, M. Manno, B. Vidowszky.

= Porcelana węgierska. Przed stu laty w miasteczku węgierskiem Herend powstała fabryka porcelany. Po pewnym czasie w Herend zdołano naśladować najcieńszą porcelanę na świecie, t. zw. chiński celadon. W r. 1862 na wystawie londyńskiej fabryka w Herend wystawiła półmisek z Celadonu o metrowej średnicy, cienki jak papier. Fabrykacja tego półmiska trwała 2 lata.

Przed kilku laty biskup M. Bubicz z Kassy zebrał piękną i jedyną w swoim rodzaju kolekcję porcelany z Herend, która obecnie jest zazdrośnie chroniona w budapeszteńskiem Muzeum sztuki dekoracyjnej.

= Licytacja słynnej kolekcji malarskiej. Na licytacji cennych zbiorów malarskich br. Kohnera osiągnęły niektóre obrazy, przeważnie malarzy węgierskich bardzo wysokie ceny. Tak m. in. obrazy Munkacsego sprzedawano od 12.500 p. do 1400, małe obrazki Sziney Merse po 2 tys. p. Csoka 2500. Mały krajobraz Böcklina osiągnął cenę 3100 p.

FERRARA

= Dar wdowy po Boldinim dla miasta Ferrary. Na skutek decyzji wdowy po artyście malarzu, Janie Boldini'm w 3 rocznicę jego śmierci miasto rodzinne artysty Ferrara otrzyma w darze wszystkie obrazy zmarłego, znajdujące się w jego pracowni w Paryżu. Zarząd miejski postanowił umieścić wspaniały dar w 2 salach słynnego Pałacu Djamentów, odtwarzając w najdrobniejszych szczegółach pracownię Jana Boldini'ego. Boldini zachował cenną kolekcję pasteli, akwarel, autoportret i cały szereg portretów przyjaciół i krewnych. Wdowa po Boldinim zaofiarowała jednocześnie meble i makaty, zdobiące atelier w Paryżu wraz z popiersiem bronzowem dłuta Wincentego Gemito. Jak wiadomo, pomiędzy 1880 a 1900 rokiem Jan Boldini był bożyszczem arystokracji całego świata, która płaciła niebywałe sumy za portrety przezeń malowane.

FLORENCJA

= Maria Vergine Vista dalla donna. Wystawę pod takim tytułem zorganizowała sekcja „Arte" Klubu Kobiecego „Lyceum". Na wystawę nadesłano mnóstwo prac. Jak szczegółowo informuje korespondent florencki *Polski Zbrojnej* (Nr.86):

„Po odrzuceniu prac nieodpowiednich jury zakwalifikowało 503 dzieła, które złożyły się na treść wystawy.

Pierwsze 3 nagrody, ofiarowane przez księżnę Piemontu, a przyznane plebiscytem publiczności przypadły w udziale: pierwsza — piękna starożytna kamea oraz 1000 lirów — Włoszce, p. Zofji Chiostri za obraz p. t. „Mater Salvatoris"; nagroda II w sumie 500 lirów — Niemce, p. Ketteler von Frisching, za najbardziej religijne ujęcie tematu, oraz III — Jugosłowiance, p. Marji Kralj, za najbardziej oryginalną pracę.

Prócz pierwszych trzech nagród jury przyznało dwa złote medale, z których pierwszy otrzymała p. Wiktorja Goryńska, za drzeworyt p. t. „Pietà" oraz drugi — Włoszka, p. Bertetti, za prace w ceramice. Pozostałe 16 pomniejszych nagród rozdzielono między szereg wybitniejszych uczestniczek wystawy.

Z zestawień liczbowych katalogu widać, że największą ilość prac nadesłały Niemki, przyczem wszystkie działy wystawy zostały przez nie obesłane. Świadczy to dobitnie o wszechstronności artystek niemieckich.

Wystawa posiada bardzo wiele działów. Prócz prac olejnych widzimy dzieła z zakresu malarstwa na jedwabiu, pergaminie, szkle i drzewie; są tam rzeźby w bronzie i drzewie oraz płaskorzeźby; mamy tkaniny ręczne, jak arrasy, gobeliny i hafty. Dział grafiki zajmuje dużo miejsca. Jest również ceramika i mozaika. Pozatem witraże. Jak widać, różnorodność środków jest ogromna.

Po Niemkach idą ilościowo Włoszki, które dały najwięcej prac olejnych. Później Szwedki; wśród prac ich znajduje się sporo rzeźb. Polki, które w katalogu umieszczono niewiadomo czemu na samym końcu, reprezentują przeważnie grafikę. Osiem artystek polskich wzięło udział w wystawie. Są to panie: Helena Zielińska, Zofja Szarłowska, Marja Obrębska, Wiktorja Goryńska, Marja Sieraczyńska, Wanda Telakowska, Eugenja Andruszkiewiczówna i Marja Duninówna. Prócz p. Goryńskiej, która wystawiła 4 prace (grafika) i p. Andruszkiewiczówny, posiadającej 2 prace (olejne), reszta nadesłała po jednej zaledwie. Udział Polek nie był zatem liczny, ale zato wartościowy i owocny, gdyż nasza właśnie rodaczka otrzymała pierwszy medal złoty.

Wielkim triumfem p. Marji Kralj, jedynej przedstawicielki Jugosławji, jest zaszczytne wyróżnienie — trzecią nagrodą jej prac na jedwabiu. Najskromniej reprezentowane były Węgry przez jedną pracę jedynej malarki.

Ogólnie zatem liczba uczestniczek wynosiła: Włoszek 111, Niemek 117, Szwedek 38, Holenderek 10, Polek 8, Szwajcarek 6, Francuzek 5, Angielek 5, Amerykanek 3, Belgijek 3, Jugosłowianek 1 i Węgierek 1. Wystawa ta zgromadziła zatem 503 dzieła 320 wystawczyń z 12 tylko krajów. Jedyny dopuszczalny temat „Dziewica Marja" mógł również wpłynąć hamująco na twórczość malarek tych krajów, które zupełnie w wystawie udziału nie brały. Może też nie do wszystkich krajów dotarła wieść o tej wystawie, dość, że tylko 12 państw zgłosiło swój udział. Zdawałoby się, że tak zacieśniona możliwość wypowiedzenia się nie da ilościowo wiele i że rezultaty będą nikłe. Jednak przytoczone powyżej cyfry mówią same za siebie.

Jeżeli będziemy rozpatrywać owoce tych wysiłków od strony ich wartości artystycznej, sprawa przedstawi się nieco inaczej. Niewątpliwie wystawa florencka była sukcesem w znaczeniu duchowem i propagandowem. Lecz, biorąc rzecz ze strony artystycznej, stosunkowo niewiele prac posiadało pełną i bezsprzeczną wartość, jaką przedstawia prawdziwe dzieło sztuki. Takich prac, według niektórych głosów krytycznych, było zaledwie kilkadziesiąt. Temat wystawy był trudny; mógł niezawsze leżeć w charakterze i rodzaju malarki. Skrępowanie kompozycją może czasem zaważyć zbyt ciężko na pracy artysty.

MARJA WĄSOWICZ-SOPOĆKO

POCHMURNY DZIEŃ W GÓRACH (akwarela)

(Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

JERZY ŚLIWKA — KRAJOBRAZ TATRZAŃSKI (ol.)

(Wystawa Podhalańskiego Związku Art. Plast., Zakopane)

JAN WAŁACH — JESIEŃ ODCHODZI (akwarela)

(Wystawa w Domu Baryczków, Warszawa)

JAN WAŁACH — ORKA (drzeworyt)

(Wystawa w Domu Baryczków, Warszawa)

JAN WAŁACH

ELŻBIETKA ZAGAPIONA (rys. kredką)

JAN WAŁACH

CHŁOPCZYK NA KRZEŚLE (rys. ołówkiem)

(Wystawa w Domu Baryczków, Warszawa)

Ogół prac odznaczał się jednak wielką dbałością o formę i treść religijną.

FRANKFURT n. M.

= Wystawa historyczna. W ramach t. zw. „Römerbergfestspiele" rozpoczynających się 1 lipca rb. otwarta tu została wystawa ilustrująca tło historyczne sztuk: „Dziewica Orleańska", „Trylogja Wallensteinowska", „Kätchen von Heilbronn". Eksponaty wypożyczone będą z miejskiego Muzeum Historycznego i Archiwum, oraz z różnych muzeów i zbiorów. W wystawie pokazano m. in. listy i dokumenty z czasów Kätchen von Heilbronn i jej dotyczące, dokumenty dotyczące sądów „kapturowych", procesów czarownic, życia kościelnego. Obszernie jest reprezentowany okres wojny 30-letniej, stosunek miasta Frankfurtu do Wallensteina, Tilly'ego, Gustawa Adolfa, materjały dotyczące bitew pod sąsiedniem Höchst i koło mostu frankfurckiego w r. 1536, materjały dotyczące zawarcia pokoju w Pradze w r. 1634 oraz pokoju westfalskiego (1648). Wystawione są dalej pierwsze w Frankfurcie wykonane druki dominikanina Beatusa Murny, Egelnoffa, Hansa Sebalda, Benama, Feyerabenda — pierwsze „Biblje", „Heldenbuch" Vergila Solisa, miedzioryty de Bryégo, Mateusza Meriana „Topografja" i „Teatrum Europaeum" wreszcie druki, gazety, przepustki, charakterystyczne oprawy ksiąg itd.

= Zgon historyka sztuki. W słynnym klasztorze OO. Benedyktynów, w Maria Lach n. Renem, zmarł nagle O. dr. Wojciech Schippers OSB, znakomity historyk sztuki. Znanem jest jego wielkie dzieło „Tum w Maria Lach", poświęcone tej jedynej w swoim rodzaju budowli, dalej „Życie benedyktyńskie za dawnych i dzisiejszych czasów" i w. in.

GENEWA

= Na aukcji w Galerie Moos (9 czerwca), sprzedano m. i.: P. Claes, M. natura — 1.955 fr. szw.; A. Cuyp, M. natura — 2.100 fr.; A. van Dyck, Portret patrycjusza — 5.000 fr.; C. Fabritius, Portret damy — 10.100 fr.; A. de Gelder, Aman, Esther i Assuerus — 25.000 fr.; J. van Goyen, Grupa wieśniaków — 2.050 fr.; Ph. de Koningh, Pejzaż — 3.100 fr; Sir Th. Lawrence. Dwie dziewczynki — 9.400 fr., B. E. Murillo: Portret Kanonika — 2.600 fr.; Rembrandt: Portret matki artysty (24x17 cm.) 8.600 fr.; G. Reni: Mater Dolorosa i Chrystus w cierniowej koronie — 5.850 f.; J. Ruysdaël, dwa pejzaże: 4.050 fr. i 4.100 fr.; S. van Ruysdaël, dwa pejzaże: 2.500 i 3.600 fr.; C. de Vos, Portret męski — 8.100 fr.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

Od Redakcji: Wskutek nawału bieżącego materjału, dział ten w ostatnich czasach nie mógł być systematycznie uwzględniany w stałych odstępach czasu. Wobec tego jednak, że właściwie żadne pismo polskie nie rejestruje odpowiednich pozycyj w tym dziale, dajemy — bez uwzględnienia chronologji — prócz krótszych i dłuższych notatek recenzyjnych, wykaz różnych ważniejszych publikacyj artystycznych z lat ostatnich. W zeszytach następnych podamy resztę, m. i. wykaz publikacyj artystycznych Tow. Wydawniczego (J. Mortkowicza) w Warszawie.

= Dusza Csara (Bucuresti): *Plastica Polona.* (*Arta Si Omul*, revista lunara pentru raspandirea frumosului, Anul I, No. 5—6) Bucuresti 1933.

Krótkie studjum o sztuce polskiej, z 14 reprodukcjami — napisane na podstawie materjałów, przesłanych przez „Tosspo".

= La Biennale di Venezia, Storia e Statistiche, con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932. Scritti di: Maraini, Bazzoni, Zorzi, Varagnolo, Lualdi, De Feo. Venezia (1933); str. 444 + 8 il. i plan.

Jak wynika z odpowiednich zestawień, artyści polscy brali udział w 12 weneckich wystawach (do r. 1932), od r. 1905 począwszy. Ogółem: 143 wystawców, 599 dzieł wystawionych, 98 sprzedanych.

Ponadto, wśród artystów austrjackich, figurują: Horowitz L., Lepla A., Pochwalski K., Rauchinger H. Wśród rosyjskich: Białynicki-Birula W., Krzyżanowski K., Noakowski St., Siemiradzki H., Stabrowski K. i Żukowski St.

Do artystów francuskich (prócz J. H. Zubera, który uczestniczył w I-ej Biennale w 1895 r.) zaliczeni są słusznie — bo zmienili przynależność państwową: Halicka A., Kisling M., Marcoussis (Markus) L., Muter M.

Do 1932 r. 27 różnych państw wzgl. narodów, brało udział w weneckich wystawach. W r. 1934 przybyła jeszcze Grecja.

W r. 1930 (na XVII Biennale) wystawców włoskich było 611, obcych 718, tj. łącznie: 1329, a eksponatów: 3000.

W r. 1932 wystawców włoskich było 325, obcych 591, tj. łącznie 916, a eksponatów 3.229.

W r. 1930 zwiedziło Biennale: 193.003 osób, a w r. 1932: osób 249.960.

Sprzedano w r. 1920 różnych eksponatów za 2.628.747 lirów, a w r. 1932 za 1.154.675 lirów.

Wreszcie, na zakończenie, dwie ciekawostki, dwa różne *skandale* weneckie:

Na V Biennale, w skład jury (bo wówczas mogli nadsyłać swe prace także artyści niezaproszeni), prócz 2 rzeźbiarzy — D. Calandra i D. Trentacoste — wchodzili też 3 malarze: A. Baertson, Ch. Cottet i G. A. Sartorio. Jury, postępując, wedle słów swoich w protokole: „Z możliwie największą pobłażliwością" musiało na 963 dzieł nadesłanych, odrzucić: 823. Wybuchł oczywiście „skandal", a Zarząd wystawił w osobnej sali dzieła odrzucone. Można sobie wyobrazić ówczesne polemiki na ten temat w pismach!

Drugi skandal, ale prawdziwy: na XIII Biennale, *Sindaco* Giordano, w obecności przedstawicieli króla i rządu, wystawców, prasy i publiczności, poddał ujemnej krytyce — w przemówieniu swem na inauguracji — kryterja artystyczne, jakiemi kierował się ówczesny Sekretarz Gen. w urządzeniu wystawy. Kryterja te uznał ów dygnitarz za zbyt nowatorskie.

Również z powodu *nowatorstwa* swego musiał ustąpić Vittorio Pica, sekretarz gen., specjalnie życzliwy i ogromnie zasłużony wobec Polski, także w przedwojennych jeszcze czasach.

Obecnie Maraini, jako Sekr. Gen. z ramienia Mussoliniego, może już nieobawiać się zarzutów, protestów i t. d. z żadnej strony.

= Bertil Walden: *Tre Polska Mässhakar i Örebro Läns Museum.* Örebro Dagblads Tryckeri, 1933; str. 16 z 8 rycinami.

Autor, znany szwedzki historyk sztuki i dyrektor Muzeum w Örebro, opisuje w naukowy sposób 3 polskie ornaty, które w dobie wojny polsko-szwedzkiej w XVII w. dostały się do Szwecji, do kościołów prowincji Närke.

Pierwszy, ofiarowany przez Łukasza Serny (?) i jego małżonkę Zofję Strzyżowską z końcem XVI w. do jakiegoś kościoła w Sandomierzu lub okolicy, pochodzi z kościoła w Almby.

Drugi, z Kräklinge, był ofiarowany w r. 1637 przez Annę Bowratnycky (?) do jakiegoś kościoła Bractwa Różańcowego, jak świadczy napis: „Ornat

od Panyey Anny Bowratnycky oddan do Bractwa Rosary In Anno Dni 1637 dn. 10 octobris".

Trzeci, z Lännäs, był przywieziony przez towarzysza Karola Gustawa, pułkownika Nils Kagg; około r. 1657 był ofiarowany do kościoła w Lännäs.

Wszystkie trzy są świetnie zachowane i przedstawiają bardzo wysoką wartość art.-zabytkową.

= Dr. W. Borowy: *The Genius of Poland* (*The Studio*, IV, str. 169—198, London 1934).

Dr. W. Borowy, obecnie lektor jęz. polskiego w dziale Studjum Słowiańskiego Uniwersytetu, zamieścił artykuł na temat współczesnej polskiej sztuki w znanym miesięczniku *The Studio*. Artykuł ten zdobi 30 doskonale odbitych reprodukcyj, w tej liczbie 4 kolorowe. Materjału reprodukcyjnego dostarczyło głównie „Tosspo".

= *Iskusstwo*, Organ „Sojuzow Sowjetskich Chudożnikow i skulptorow". Moskwa-Leningrad, Ogiz — Izogiz, 1934.

Dwumiesięcznik „Iskusstwo", jako czasopismo poświęcone naukowym badaniom i krytyce z dziedziny sztuk plastycznych, wychodzi już drugi rok. Każdy zeszyt liczy około 190 stron tekstu dużej ósemki, około 150 rycin w tekście oraz 4 wkładki na kredowym papierze (reprodukcje kolorowe).

Zeszyt (a właściwie tom) I za r. 1934 zawiera treść następującą: Mowa Stalina na II Zjeździe Sowietów 26 stycznia 1934 r.; Lenin a sztuka, 7 fragmentów z komentarzem; A. Bakuszinskij: Leniniana N. Andrejewa; Portrety Lenina w plastyce (M. Morozow: Malarstwo; S. Razumowskaja: Rysunek i Grafika; A. Basseches: Rzeźba; M. Joffe: Plakat; L. Rempel i B. Czepielew: Portret Lenina (w sztuce narodów dalekiego Wschodu); S. Merkurow: Maska (ze wspomnień rzeźbiarza); L. Gutman: Lenin a malarze; Z Archiwów: Bolszewickie karykatury z lat 1904—1906; Bibliografja: Lenin w sztukach plastycznych; S. Dinanow: Pamięci A. W. Łunaczarskiego.

Treść zeszytu II-go za r. b.:

W. Gaposzkin: W sprawie socjalistycznego realizmu; N. Szczekołow: Jegor Rjażskij jako malarz; S. Razumowskaja: S. Gerasimow; S. Jutkiewicz: List do malarzy tureckich; S. Tjulajew: Pierwsze plakaty nowej Turcji; Z Archiwum Państw. Tretjakowskiej Galerji — A. Lesjuk: Nieznane akwarele W. Surikowa; W. Miller: G. Courbet; A. Guszczin: Karykatura polityczna w dobie paryskiej komuny; I. Maca: Międzyn. Kongres historji sztuki w Stockholmie; L. Gutman: I Zjazd malarzy rosyjskich w 1894 r.; N. Sokołowa: Ruch rewolucyjny w Akademji Sztuk P. i w Szkole Malarstwa w r. 1905/6.

Jak widać choćby z treści tych dwóch tylko zeszytów, „Iskusstwo" przynosi materjał niezmiernie obfity i starannie opracowany. W zeszycie VI ub. r., zamieszczono m. i. prócz ilustrowanego artykułu (P. Ettingera) o wystawie sztuki polskiej w Moskwie, także szczegółową bibljografję książek i artykułów w czasopismach od 23. IV. 1932.

= Polska Grafika (Polsko-Błgarski Pregled, Organ na Polsko-Błgarskoto Drużestwo w Sofija, God. X, kn. 2—3) Sofja 1933, str. 88 + 4 nl.

Z okazji wystawy grafiki polskiej, do której materjał zebrało i przesłało do Sofji Tow. Szerzenia sztuki Polskiej Wśród Obcych (Tosspo), ukazał się podwójny zeszyt Polsko-Bułgarskiego Przeglądu, obficie ilustrowany, stanowiący niejako osobną publikację, poświęconą grafice polskiej współczesnej doby.

Publikacja ta zawiera studja i artykuły: M. Tretera („Współczesna grafika polska"), St. M. Sawickiej („Grafika P. w Muzeum Nar. w Warszawie" i „Wit Stwosz"), L. Lewestama („Litografje warszawskie"), Wł. Skoczylasa („Polski drzeworyt ludowy"), Fr. Siedleckiego („Z pracowni graficznych Szkoły Szt. P. w Warszawie", „Szkoła Przemysłu Graficznego im. Marsz. J. Piłsudskiego w Warszawie" i „Kurs grafiki prof. J. Wojnarskiego w Akademji Szt. P. w Krakowie"), St. M. Sawickiej („Drzeworyt Ludowy na Podhalu"), W. Siczyńskiego („Ukraińscy artyści-graficy we Lwowie"), wreszcie M. Tretera („L. Wyczółkowski" i „Wł. Skoczylas"). W zakończeniu wydrukowano szczegółowy katalog sofijskiej wystawy, na której było reprezentowanych 26 naszych grafików 148 rycinami.

Publikacja ta, ozdobiona 36 reprodukcjami będzie trwałą i pożyteczną pamiątką tej z wszech miar udałej imprezy w stolicy Bułgarji.

= Polish Graphic Art Exhibition, under the partonage of the Embassy and the Consulate General of Poland — International Art Center of Roerich-Museum, New York, 1934, str. 12 + 4 nl. z repr.

Staraniem „Tosspo" i przy osobistej pomocy na miejscu dr. Ir. Piotrowskiej-Głębockiej, zorganizowano w nowojorskiem Roerich-Museum wystawę współczesnej polskiej grafiki (31 grafików, 180 rycin). Ilustrowany katalog, z reprodukcjami prac Bartłomiejczyka, Lama, Pankiewicza i Skoczylasa, poprzedza ogólny syntetyczny wstęp pióra Dr. M. Tretera. „The Polish Institute of Arts and Letters" przy wspomnianem Muzeum oddaje już kulturze polskiej niemałe usługi.

= Ferrucio de Lupis: *Il genio italico nell'arte di Cracovia*, con 28 illustrazioni. Casa editrice „La Cisterna", Ferrara. Str. 48 i XXVIII tabl. z il.

Jest to tekst odczytu, jaki autor, znany pracownik na polu zbliżenia polsko-włoskiego, literat zarazem i konsul włoski (ostatnio w Amsterdamie), wygłosił swojego czasu w Katowicach, w tamtejszem Tow. „Dante Alighieri". Autor zwraca się w serdecznie pisanej przedmowie „agli Amici cari di Cracovia", pisze z entuzjazmem i z dużem znawstwem przeszłości Krakowa, opisując najwybitniejsze jego zabytki, te zwłaszcza, które noszą na sobie wybitne ślady genjuszu włoskiego. Tekst pisany jest z takim wdziękiem, z taką miłością Krakowa, że czyta się jak nowelę. F. de Lupis mówi w jednem miejscu, że jeśli Warszawę nazwano Paryżem północy, to Kraków możnaby — ze względu na jego zabytki i kulturę minionych wieków — nazwać: Rzymem Wschodu!

= Actes du XIII-e Congrès International d'Histoire de l'Art, publiés par le Comité Organisateur redigés par Johnny Roosval President du Congrès, Stockholm 1933; str. IV + 404 i 31 str. z repr.

Uzupełnieniem tego sporego tomu, zawierającego *esencję* obrad XIII Kongresu Historyków Sztuki w Stockholmie, jest poprzednio wydany, dla Zjazdu, tom p. t. „*Resumés des Communications Presentées au Congrès*" (Stockholm 1933, str. 268).

W aktach Kongresu wydrukowano streszczenie wzgl. uzupełnienia referatów już streszczonych w „Resumés".

Z Polski figurują tu następujący uczestnicy: S. Komornicki (Geografja art. renesansu włoskiego w Polsce), I. Świencicki (Próba określenia narodowych cech sztuki ukraińskiej), M. Morelowski (Wpływy niderlandzkie i włoskie w architekturze Wilna; Portrety P. Danckerts de Rij w Gripsholmie, Wilnie i Moskwie), W. Tatarkiewicz (Renesans XVII w.), J. Starzyński (Mecenat art. króla Jana III Sobieskiego, 1674—1696, punkt kulminacyjny baroku polskiego) i M. Treter (Szczególniejsze znamiona polskiego impresjonizmu).

= Kunst der Nation. Od niedawna wychodzi

w Berlinie nowy ilustrowany dwutygodnik artystyczny, p. t. „Kunst der Nation".

W nr. 13 b. r. znajdujemy tam m. i. następujące artykuły: W. Pinder — „Wikingowy charakter naszej kultury w świetle nowszego rozwoju sztuki niemieckiej"; F. Paul — „Problematyka Hodlera"; A. Rümann — „Zadanie i istota ilustracji książkowej"; Gottfried Müller — „Drzewo jako nordyczny materjał budowlany"; Thorwald — J. A. Benkert, portrecista krajobrazu"; P. Rausch — „Richard Birnstengel, malarz". Dla uczczenia 70-lecia urodzin H. Wölfflina, zamiast notatki czy artykułu, zamieszczono reprodukcję jego biustu w bronzie przez Edwina Scharffa, oraz krótki cytat ze studjum Wölfflina p. t. „Italien und das deutsche Formgefühl" (1931).

= Lionello Venturi: *Théorie et histoire de la critique* (A propos du Congres d'Histoire de l'Art à Stockholm). „Art et Esthetique", Vol. I, Fasc. 1, Extrait Paris 1934.

Uwagi na temat teorji i historji krytyki art., skreślone w związku z obradami Kongresu w Sztokholmie i z myślą o następnym Kongresie w Bernie 1936.

= Słownik barw. Utworzona w Londynie brytyjska rada barw (British Colour Council), mająca na celu ustalenie nazw barw i ich odcieni, niejako ustandaryzowanie ich dla handlu i przemysłu, uwieńczyła żmudną swą pracę wydaniem jedynego w swoim rodzaju dwutomowego dzieła p. t. „The British Colour Council Dictionary of Colour Standards".

Pierwszy tom tej pracy zawiera 220 barw, reprodukowanych na czystym jedwabiu, oraz ich nazwy, numerację i kodyfikację, drugi zaś — dzieje każdej barwy, różne nazwy, pod któremi była znana i uzasadnienie jej standaryzacji.

Z dzieła wyłączono tylko uznane przez świat naukowy barwy widma słonecznego.

Jakie zaś trudności miała do przezwyciężenia jego redakcja, jest dowodem np., nadesłanie jej 80 różnych odcieni błękitu niebios, 60 odcieni barwy białej i 40 — czarnej.

Dla ustalenia skali i nazwy barw zasięgano też rady przedstawicieli przemysłu farbiarskiego.

Dzieło to, przeznaczone głównie dla przemysłu i handlu, zainteresuje zapewne też świat artystyczny.

= Hans Wolfgang Singer: *Die Fachausdrücke der Graphik*. Ein Handlexikon für Bilder -und Büchersammler. (Hiersemanns Handbücher Band XIII). V, 166 Seiten. Preis RM. 7.— (w opr.).

Jest to doskonały, zwięzły podręcznik, dotyczący sztuk graficznych, drukarstwa, reprodukcji fotomechanicznej, rysunku, fotografji etc. Ułożone w formie słownika, uwzględniające terminy fachowe także w językach obcych, kompendjum to może przydać się każdemu, kto zajmuje się grafiką i sztuką drukarską. Oto dla przykładu niektóre fachowe terminy, w książce tej objaśnione:

Adestieren - Adresse - Aquatinta - Beveledge - Buntpapiere - Cul de lampe - Eisenradierung - Fälschungen - Fleckenentfernung - Grangerize - Houtsnee - Incisione in rame - Kartonmanier - Kreuzlage - Manière criblée - Mezzotinto - Oeuvrekatalog - Pasticcio - Punzenstich - Remarke - Retroussage - Schablonen - Spritztechnik - Stil - Tapetendruck - Teigdruck - Vor der Schrift - Weichgrundradierung - Wurmlöcher.

= Paul Jamot, Membre de l'Institut: *La Peinture en France*. 220 illustrations en héliogravure. Collection Ars et Historia, publiée sous la direction de J. et R. Wittman. Librairie Plon, Editions d'Histoire et d'Art, Paris (1934), str. 244 i 4 nl.

Historja malarstwa, od epoki francuskich prymitywów, aż po koniec XIX wieku, napisana z takim wdziękiem, z takim francuskim polotem i esprit, że czyta się ją jak powieść. Autor kładzie bardzo silny nacisk na specyficznie narodowy charakter francuskiej sztuki, pomimo wszelkich wpływów obcych, którym artyści francuscy nigdy nie hołdowali w sposób niewolniczy, bo nikogo wyraźnie nie naśladowali i nie podrabiali. O sztuce XVIII w. P. Jamot mówi m. i.: „En ce temps-la, à vrai dire, il y avait un art international, mais cet art était français. Partout (sauf peut-être en Angleterre), on faisait plus ou moins spontanement de l'Art français"...

= George Buday: *Book of Ballads. Original Woodcuts*. Introductory Notes by Charles Rosner, hungarian correspondent to the „Studio Publications" London. Printed by Izidor Kner, Printing Office, Gyoma, Hungary. The College of Art of Szeged (University) Hungary 1934. Str. XII i 53 plansz z 52 drzeworytami.

Książka ta zawiera kolekcję oryginalnych drzeworytów znanego art.-grafika węgierskiego, G. Buday'a. Drzeworyty (wszystkie figury i kompozycje wyłaniają się z jednostajnego tła czarnego) ilustrują węgierskie ludowe ballady.

= Pierre du Colombier et Roland Manuel: *Tableau du XX-e siècle* (1900—1933) I. *Les Arts* — Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, Cinéma, Photographie, Musique et Danse. Ouvrage illustré de quarante gravures hors texte. Les Editions Denoel et Steele, Paris (1933). Str. 360 i 2 nl.

= Ardengo Soffici: *Periplo dell'Arte. Richiamo all' Ordine*. Seconda edizione raddopiata. Firenze, Vallecchi Editore. Str. VII i 248.

Autor, słynny ongi futurysta, który w r. 1920 wydał „Primi principi di una Estetica Futurista", gdzie w swym awangardowym ferworze (wielbiąc m. i. Akrobatyzm, Clown'izm i „reklamizm") zagalopował się tak daleko, iż orzekł, że ostatecznym celem i zadaniem sztuki będzie unicestwienie jej przez samą siebie — obecnie, dojrzawszy — jak sam wyznaje — potępia wszystkie wybryki niedouczonych malarzy, małpujących najgorsze strony i najlichsze przejawy sztuki francuskiej, nawołuje do opamiętania się, do porządku i ładu, uznaje „l'elemento poetico nella pittura", domaga się „chiarezza e realismo", głosi, że „ogni arte deve essere di un luogo" (narodowe piętno w sztuce) i opowiada się wyraźnie za „realismo sintetico".

= Ant. Brillo: *Gli Stemmi Degli Studenti Polacchi nell' Università di Padova*. Ommaggio dell' Università di Padova all' Accademia Polacca di Scienze e Lettere in Occasione del VII. Congresso Internazionale di Scienze Storiche in Varsavia. — Padova, Tipografia del Seminario, 1933-XI. Folio, str. VI + 31 + XXXIV plansz. Tekst poprzedza przedmowa, napisana z gorącą przyjaźnią dla Polski, przez Rektora uniwersytetu padewskiego, Carla Anti.

= Zygmunt Batowski: *Wizerunki Kopernika*. Z 18 ilustracjami. Toruń, Tow. Bibljofilów im. Lelewela. Z zasiłkami Funduszu Kultury Narodowej i Pomorskiego Starosty Krajowego, MCMXXXIII. Folio, str, 99 + 5 nl. + 18 rycin.

Wspaniała ta publikacja, wydana przepysznie w 550 egz. (Drukarnia Toruńska Sp. A.), dedykowana Toruniowi ku uczczeniu 700-lecia, zawiera niezwykle ciekawie i gruntownie opracowane studjum prof. Z. Batowskiego o istniejących i zaginionych, o prawdziwych i domniemanych portretach Kopernika. Resumé w jęz. francuskim uzupełnia tę pod każdym względem wzorową książkę.

= T. Mańkowski: *Rzeźby Portretowe w bronzie na*

(!) *Zamku kr. w Warszawie* (Warszawa, 1934, Państw. Zbiory Sztuki), str. 32 i XXV z reprodukcjami.

Staraniem Dyrekcji P. Zbiorów Sztuki ukazała się nader starannie wydana książeczka, do której tekst napisał Z. Mańkowski, znany autor najrozmaitszych prac z najrozmaitszych epok i gałęzi sztuki. Biusty portretowe w Zamku kr., których autorami są: A. Le Brun, G. Monaldi, stanowią niezwykle ciekawą i cenną kolekcję, istotnie godną publikacji. Autor, opierając się na licznych informacjach archiwalnych, opisuje w interesujący sposób dzieje dekoracji Sali Rycerskiej, dzieje samej kolekcji i dodaje do swego tekstu *resumé* w jęz. francuskim, dzięki czemu broszurka ta, skromna rozmiarami a tak bardzo pożyteczna, może też trafić do rąk cudzoziemców, zwiedzających nasz Zamek warszawski.

= Maciej Szukiewicz: *Jan Matejko i Muzeum Jego Imienia w Krakowie*, Kraków 1933, str. 35.

Niemożna powiedzieć, ażeby czterdziesta rocznica zgonu J. Matejki, najbardziej pono popularnego malarza, wywołała należyty oddźwięk. Znaczy to nietylko, iż zamarł już w Polsce dawny kult Matejki; oznacza to zarazem, że wogóle zainteresowanie w Polsce dla sztuk plastycznych zmalało do minimum. Z czasopism jeden właściwie jedyny tylko *Światowid* zadał sobie nieco trudu, ażeby — na swój zresztą sposób — uczcić tę rocznicę.

Broszurka M. Szukiewicza ma charakter popularny: przypomina z jakiego środowiska wyrósł Matejko, jakim był jako człowiek i malarz, jaki miał artystyczny „program" i jaki styl, styl „który — wedle słów H. Rodakowskiego — nie zaspokaja się oddawaniem widzianej formy, akcją dostraja do ideału, jaki artysta w sobie nosi". W drugiej części broszury autor kreśli dzieje powstania „Domu Matejki" w Krakowie i podnosi z uznaniem, wielkie w tej mierze zasługi prof. M. Sokołowskiego.

= Wł. Antoniewicz: *Sprawy Muzealne*. Warszawa, P. Tow. Krajoznawcze, 1933; str. 88.

Autor omawia tutaj Związek Muzeów w Polsce, zadania i organizację Muzeów Krajoznawczych u nas, (podaje regulamin muzeów P. Tow. Krajoznawczego), inwentaryzację zbiorów muzeów krajoznawczych, Polskie Muzeum Morskie, sekcję Muzeów Regjonalnych Związku Muzeów P. (przyczem zamieszcza tekst regulaminu tej sekcji), wreszcie formułuje „nasze dążenia muzealne", których postulatem jest założenie Muzeum Krajoznawstwa Polskiego.

= Wł. Antoniewicz: *Zagadnienie sieci muzeów regjonalnych w Polsce*. Z 2 mapami. Odbitka z „Polskiej Oświaty Pozaszkolnej", R. X. — Warszawa 1933.

Autor opiera się tutaj na ankiecie w sprawie obszarów działania poszczególnych muzeów regjonalnych; uwzględniono muzeów takich 95.

= Lech Niemojewski: *Ósmy Cud Świata* (Żelazobeton Jako Wątek Nowoczesnej Architektury). Odbitka z czasopisma „Architektura i Budownictwo" R. VII, Nr. 12, Warszawa 1932. Folio, str. 24 z 30 rycinami.

= Miecz. Treter: *Wincenty Drabik* (Scenograf i Człowiek Teatru). Z 16 rotograwiurami. Nadbitka z miesięcznika „Sztuki Piękne". Kraków—Warszawa 1934. Quarto, Str. 32.

= St. Wasylewski: *Lwów* („Cuda Polski" — Piękno Przyrody, Pomniki Pracy, Zabytki Dziejów). Wydawnictwo Polskie (R. Wegner) Poznań; str. 172+4 nl.

Jest to monografja o duszy prawdziwego Lwowa, napisana przez St. Wasylewskiego z dużem znawstwem, ze szczerym sentymentem, z poetyckim elanem. Autor uwzględnia w wielkiej mierze nietylko zabytki, ale i życie artystyczne Lwowa aż po najnowsze czasy. Książka ta jest bardzo obficie ilustrowana rotograwjurami.

= St. Machniewicz: *Estetyka Życia Codziennego*. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej. Nakł. Państw. Wydawnictwa Książek Szkolnych, Lwów, MCMXXXIV; str. 8 nl. i 398 (z 119 rycinami).

Schematy estetyczne, o dziele sztuki, co to jest styl, oryginalność koncepcyj stylowych, o sztuce wiecznej i przemijającej, o sztuce abstrakcyjnej, futuryzm włoski i europejski, sztuka i życie, wszechwładza stylowej brzydoty, piękno maszyny, architektura świetlna, piękno ulicy wielkiego miasta, estetyka plakatu i reklamy, est. pomnika, architektura kościelna, natura i sztuka — oto tytuły niektórych rozdziałów tej dość obficie ilustrowanej książki, poświęconej w gruncie rzeczy najrozmaitszym zagadnieniom sztuki współczesnej, nie tylko temu, co zazwyczaj rozumiemy przez estetykę życia codziennego. Rzecz ma charakter popularny.

=Drzeworytami St. Ostoja-Chrostowskiego ozdobili wydawcy książkę dr. J. Maliniaka p. t. „*Tytoń w dawnej Polsce*" (Wydawnictwo M. Arcta w Warszawie, 1933; str. VIII i 63, z 9 drzeworytami). Książkę tę o tytoniu,bez którego żaden przecież rzetelny człowiek sztuki obejść się nie może („wyjątki potwierdzają regułę"), wydrukowano starannie, choć bez żadnych specjalnych bibljofilskich pretensyj. Drzeworyty St. O. Chrostowskiego, inicjały, winjetki, zakończenia i precyzyjnie, z wytwornym smakiem wykonana rycina tytułowa (przy str. 3-ej), dodają temu wydaniu ogromnie wiele uroku, sprawiają, że tę rzecz o tytoniu, o jego sprowadzeniu do Polski, o zwyczaju palenia tytoniu i zażywania tabaki w Polsce od końca XV w. — bierze się z przyjemnością do ręki. Znane zaszczytnie wydawnictwo M. Arcta dało zarazem plastyczny przykład, jak nawet studjum fachowe z innej zupełnie dziedziny, aniżeli sztuka, można wydać starannie, artystycznie i podnieść przez to jego wartość.

= Adam Bochnak: *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce Rokoka*. Kraków MCMXXXI, Nakł. P. Akademji Umiejętności. Str. 4 nl. i 184 z 83 rycinami.

= Leopold Staff: *Michał Anioł* (Wielcy Ludzie, Bibljoteka Życiorysów, T. I). Cztery ilustracje na osobnych planszach. Nakł. Państw. Wyd. Ks. Szk. we Lwowie, 1934. — Str. 161.

= J. Bułhak: *Bromografika czyli Metoda Wtórnika*. Z ilustracjami autora. Wilno 1934, Nakł. i druk L. Chomińskiego. Str. 86 i 36 reprodukcyj.

„Bromografika" prof. J. Bułhaka jest obszernym i jasnym wykładem techniki fotograficznej, uprawianej przez autora, a polegającej na sporządzeniu z negatywu powiększenia pozytywowego na cienkim papierze, opracowaniu go retuszem ołówkowym, wykonaniu zeń wtórnego negatywu na papierze (wtórnika papierowego), ponownem opracowaniu retuszowem i uzyskaniu w ten sposób na matrycy papierowej negatywu artystycznie przetworzonego, z którego dopiero wytwarza się sposobem kontaktowym (t. j. przez przyłożenie negatywu do papieru fotograficznego, a nie przez rzutowanie obrazu na ekran światłoczuły) obraz ostateczny. Metodę tę w sposób naoczny doskonale ilustrują zdjęcia, wykonane przez autora. Wstęp do tej książki, która może zainteresować także plastyków i teoretyków sztuki, może stanowić poprzednio wydana praca Bułhaka p. t. „Technika Bromowa" (Wilno 1933, Nakł. autora z zasiłkiem Funduszu Kultury Narodowej).

= K. Homolacs: *Zasady Kształtowania Formy w Sztuce Plastycznej* (Bibljoteka „Zet"), Warszawa 1933; str. 34.

= S. I. Witkiewicz: *O czystej Formie* (Bibljoteka „Zet"); bez miejsca i roku wydania (Warszawa, Drukarnia Nowogrodzka) — „Napisane w r. 1921". Str. 36.

= M. Wallis-Walfisz: *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki.* Uzupełniona odbitka z „Fragmentów Filozoficznych", Księgi Pamiątkowej ku uczczeniu piętnastolecia pracy naczycielskiej w U. W. prof. T. Kotarbińskiego. Warszawa 1934; str. 43 (z resumé w jęz. angielskim).

= Uwadze autorów i wydawców. Redakcja czasopisma „*L'Italia che scrive*" które dotychczas skrupulatnie omawiało i sygnalizowało książki polskie pośrednio lub bezpośrednio dotyczące Włoch oraz tłumaczenia z włoskiego na język polski prosi o łaskawe przesyłanie egzemplarzy takich książek pod adresem: Alla Direzione della rivista „L'Italia che scrive" Roma (Italia) Vicolo Doria 6 A".

= Portrety polskie. Ważny przyczynek do dziejów portretu w Polsce przynosi rozprawka Manlio Belzoni'ego w nr. listopadowym (1933) miesięcznika włoskiego *Il Trentino* (Trento), p. t.: *Ritratti Polacchi di Artisti Trentini.* Reprodukowane tam ryciny portretowe ks. Michała Poniatowskiego, hr. Komorowskiej-Potockiej, J. hr. Mniszcha, T. Czackiego, J. K. Chodkiewicza, J. P. Sapiehy, prof. A. R. Vettera, St. Trembeckiego, ks. Alberta Saskiego, Hier. Stroynowskiego — wykonanych przez G. Caratoni'ego, Dawida i Izydora Weissa. Jako źródła autor cytuje:

Giuseppe Gerola: *Artisti Trentini all' estero.* Ed. A. Scotoni — Trento 1930.

Guido Suster: *Di un insigne incisore trentino quasi totalmente a noi sconosciuto.* — In: *Studi Trentini.* Anno VI — Ed. A. Scotoni — Trento 1925.

= Nowe włoskie czasopismo literackie i artystyczne. W Medjolanie ukazało się nowe wielkie czasopismo artystyczno-literackie pod redakcją akademika Hugona Ojetti'ego, znakomitego krytyka i autora włoskiego, p. t. „*Pan*". Nowe czasopismo obejmować będzie całokształt działalności włoskiej na polu literatury i sztuki, a jednocześnie informować ma publiczność włoską o zjawiskach życia artystyczno-literackiego zagranicą. Pismo odznacza się b. estetyczną szatą zewnętrzną i jest drukowane na papierze czerpanym. Tytuł pisma wyjaśniony jest epigrafem na karcie tytułowej: „...Zwano go Panem, ponieważ radował dusze wszystkich bogów". Na treść pierwszego numeru składają się różne prace: U. Ojettiego, Pancraziego, studjum C. Oppo „O twórczości Renoira", Monelliego, Pasqualiego o rasyzmie itd.

= Monografję poświęconą malarzowi ukraińskiemu Hłuszczence wydano we Lwowie. Teksty opracowali historyk sztuki Kowżun i malarz i poeta Horodynskyj. Książkę zdobi 32 reprodukcyj.

= O grafiku F. Jasińskim. „*Frankfurter Zeitung*" z dnia 5 b. m. zamieszcza w dziale literackim artykuł p. Meier-Graefe o grafiku polskim Feliksie Jasińskim, i o wykwintnie wydanym zbiorze jego prac (Leopold Welisz: Felix St. Jasiński). W tym samym numerze donosi „*Frankfurter Zeitung*" o ukazaniu się zbiorowego dzieła: „Polska i Niemcy", które prof. Brackmann wspólnie z 18-tu innymi niemieckimi historykami opracował w języku francuskim i angielskim, w dwóch osobnych wydaniach. (R. Oldenbourg, Monachjum i Berlin).

= Biuletyn Historji Sztuki. Dawne warownie polskie stały się tematem specjalnych badań Sekcji obwarowań stałych, utworzonej przy Zakładzie architektury polskiej Politechniki Warszawskiej. Zadaniem sekcji jest inwentaryzacja pomiarowa i archiwalna zabytków architektury militarnej, tudzież przygotowywanie materjałów do syntetycznej pracy z zakresu historji fortyfikacji w Polsce. Sporo takich studjów i pomiarów zostało już przeprowadzonych i należy oczekiwać obecnie dalszych wyników w postaci opracowań. Jedno takie opracowanie zostało zamieszczone w ostatnim zeszycie kwartalnika wydawanego przez wspomniany Zakład architektury p. t. „Biuletyn historji sztuki i kultury". Jest to rozprawa prof. O. Sosnowskiego omawiająca „Studjum pierwotnego założenia (1586 r.) i obwarowania (1630—35) miasta Brodów". Na podstawie dawnych planów i map autor dochodzi do rekonstrukcji fortyfikacyj tego miasta założonego przez hetmana Żółkiewskiego, a umocnionego przez hetmana Stanisława Koniecpolskiego. Przeprowadzając analizę wspomnianych planów dochodzi prof. Sosnowski do wniosku, że już wówczas, tj. w XVI w., znane były u nas prądy panujące na zachodzie Europy, które w danym wypadku zostały zastosowane zupełnie świadomie z uwzględnieniem dobrych i złych stron, a nie jako ślepe naśladownictwo. Pokrewnych spraw dotyczy praca T. Mańkowskiego, który zajmuje się „planami dawnych zamków Kalisza i Przemyśla". Obok wspomnianych rozpraw znajdujemy w biuletynie rozprawy: dr. J. Dutkiewicza o „nieznanych rzeźbach XIV—XVI w. na terenie Małopolski południowo-zachodniej". Z. Rewskiego o „działalności architektonicznej warszawskich Fontanów". Zamieszcza tutaj także ks. prof. Dettloff szkic p. t. „G. B. Tiepolo a późny barok rzymski", a ks. Z. Obertyński zajmuje się sprawą „ofiarodawcy ormiańskiego ewangeljarza z XII w.", przechowywanego w katedrze ormiańskiej we Lwowie. Zamyka ten zeszyt kronika i sprawozdanie Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

= Odebranie debitu książkom sowieckim. Ministerjum spraw wewnętrznych na podstawie art. 33 dekretu z dnia 7 lutego 1919 r. w przedmiocie tymczasowych przepisów prasowych (Dz. Pr. P. Nr. 14, poz. 188) oraz por. 26 ustawy prasowej z dnia 17 grudnia 1862 r. (Dz. Pr. P. Nr. 6 ex 1863) odebrało debit pocztowy osiemnastu drukom sowieckim ponieważ druki te zawierają w swej treści cechy przestępstw, przewidzianych w kodeksie karnym, a mianowicie:

Wśród druków tych znajdują się: Dzierżawin Konst. Epochi Aleksandrinskoj Sceny. Leningchl. 1932.

Fedorow-Dawydow. Sowietskij chudożestwiennyj muziej. Ogiz. Izogiz. Moskwa 1933.

Istorja Sowietskowo Tieatra Tom I. Pietrogradzkije tieatry na porogie oktiabra i w epochu wojennowo kommunizma 1917—1921. Leningradskoje oddielenie Gosud. Izdatielstwa Chudożestwiennoj Literatury.

Kamieniew Ł. B. Czernyszewskij (Żizn zamieczatielnych ludiej wyp. XIII). Żurnało-gazietnoje objedinienje, Moskwa 1933.

Moskowskij Tieatr Rewolucji. Izdat. Mosoblikspołkoma.

= Velazquez. Carl Justi wydał książkę pod tytułem „*Diego Velasquez und sein Jahrhundert*" (Phaidon-Verlag, Zurych-Wiedeń). Jest to monumentalna praca przekraczająca ramy zwykłej monografji artystycznej. Carl Justi opisuje w swojem dziele całą epokę, całą historję kulturalną za czasów Filipa IV, życie ówczesne w Sewilli, Madrycie, Rzymie i Wenecji, twórczość takich artystów, jak El Greco, Murillo, Ribera, Zurbaran itd. Na tem wspaniałem tle Velasquez w dziele Justi'ego jest tylko postacią o-

środkową, symbolizującą poniekąd świetny rozmach ówczesnej kultury artystycznej hiszpańskiej. Książka jest bogato ilustrowana i nader starannie wydana.

= Echo Wystawy Sztuki P. w Moskwie. W ostatnim numerze tygodnika paryskiego „*Beaux Arts*" znajdujemy obszerną korespondencję z Moskwy, pióra p. Ettingera, omawiającą w sposób bardzo pochlebny urządzoną tam wystawę sztuki polskiej.

= Rzym Antyczny. Nakładem wyd. B. Arthaud (Grenoble) ukazał się I tom książki P. Gusmana „*La Rome Antique*". Autor znany jest ze swoich prac o Pompei, Tivoli i o sztuce dekoracyjnej rzymskiej. Obecne dzieło, które składa się z trzech tomów, zawiera całokształt historji Wiecznego Miasta. I-y tom pracy Gusmana zawiera 260 miedziorytów i 4 plansze wielobarwne.

= Nowy tom Ochrony Zabytków Sztuki, czasopisma nieperjodycznego wyjdzie niebawem z druku. Tom będzie zawierał kronikę konserwatorską za lata 1931—33, rozprawy Jarosława Wojciechowskiego oraz Jerzego Remera tudzież materjał informacyjny.

= W cyklu „Cuda Polski", wydawanym przez J. Wegnera w Poznaniu wyjdzie niebawem nowy tom p. t.: „Wilno" nad którym pracuje w tej chwili Jerzy Remer, specjalista w dziedzinie historji zabytków sztuki.

= O katakumbach rzymskich. Ukazało się dzieło słynnego archeologa, prof. Horacego Marucchi'ego p. t. „*Katakumby rzymskie*" (Le Catacombe romane), uzupełnione i opracowane przez jego ucznia, prof. Henryka Josi'ego, specjalistę w dziedzinie archeologji chrześcijańskiej.

Prof. Josi przedstawia stan prac wykopaliskowych, dokonanych już po śmierci prof. Marucchi'ego od 1930 do 1933 r.

Jest to pełny obraz ewolucji, przez jakie przeszły katakumby rzymskie.

= Nowe pisma polskie na emigracji. W Buenos Aires ukazał się nowy miesięcznik polski: „*Życie i Sztuka*", poświęcony kulturze i sztuce polskiej.

= Nowe czasopismo artystyczne. W Detroit zacznie wychodzić nowe czasopismo pt. „*Ars Islamica*", wydawane przez seminarjum sztuki islamicznej przy „Institute of Arts" w Detroit. W skład komitetu redakcyjnego wchodzą najpoważniejsi fachowcy całego świata. Czasopismo wychodzić będzie dwa razy do roku, w styczniu i czerwcu, i drukowane będzie w językach angielskim, francuskim i niemieckim.

= Broszura propagandowa o Huculszczyźnie. Wydział Turystyki Min. Komunikacji opracowuje obecnie broszurkę propagandową o Huculszczyźnie.

Broszura będzie wydana w kilku językach. Należy podkreślić, że jest to pierwsza broszura propagandowa o Huculszczyźnie, która dotąd żadnych wydawnictw informacyjno-propagandowych nie posiadała.

= Nowy numer „Grafiki". Wyszedł z druku zeszyt III dwumiesięcznika „Grafika", organu Związku Polskich Artystów Grafików i Zrzeszenia Kierowników Zakładów Graficznych. Na treść numeru składają się artykuły: Jabłońskiego Witolda — „Chiński drzeworyt ludowy" (streszczenie po francusku), Woronieckiego Edwarda — „Symbol a serce, czyli rzecz o grafice", Tad. Cieślewskiego (syna) — „Dział grafiki przy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej", P. I. — „Dziesięciolecie działu grafiki Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł". Numer, wydany w b. estetycznej szacie, zawiera poza tekstem reprodukcje drzeworytu T. Cieślewskiego (syna), trójbarwny druk z drzeworytu chińskiego, oraz druki kolorowe Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł.

= Czeska monografja o Grottgerze. Instytut Słowiański w Pradze wydał niedawno książkę Fr. Táborskyego: Arthur Grotger, jeho láska a dílo (jego miłość i dzieło), bogato ilustrowaną. Autor najobficiej korzystał ze znanej publikacji Michała Pawlikowskiego i Maryli Wolskiej: „Artur i Wanda, dzieje miłości A. Grottgera i W. Monné", wydanej w Bibljotece Medyckiej w 1928 r.

= Życiorys artysty wielkopolskiego. Nakładem „Polskiej Gazety Introligatorskiej" i jako VI tom jej Bibljoteki ukazał się napisany przez p. H. Majkowskiego życiorys zapomnianego artysty poznańskiego Władysława Simona, który studjował malarstwo w Wiedniu i przez kilkadziesiąt lat w Wielkopolsce pracował (umarł w r. 1899 licząc lat 83). Ciekawy tomik zawiera wiele ilustracyj i będzie sympatycznym przyczynkiem do ruchu regjonalistycznego w Wielkopolsce. Po Simonie został cały szereg dzieł sztuki kościelnej, m. in. w katedrze poznańskiej, dalej we Lwówku, w Pempowie itd.

= Nowe polskie rotograwiurowe plakaty propagandowe. Wydział turystyki ogólnej Ministerstwa Komunikacji przystępuje w najbliższym czasie do wydania rotograwiurowych plakatów, obrazujących piękno polskiej ziemi i jej zabytków historycznych i kulturalnych. Plakatów tych ma być wydanych 24, przyczem każdy plakat wydany będzie w nakładzie 8.000 egzemplarzy. 2. tys. egzemplarzy każdego plakatu będzie zaopatrzonych w polskie teksty, 1 tys. z tekstem polsko-francuskim, 1 tys. polsko-angielskim, 1 tys. polsko-niemieckim, ostatnie zaś 2 tys. będą miały wolne miejsca, które będą zadrukowywane dopiero w miarę potrzeby, w tym lub innym języku. Plakaty te będą rozsyłane wszystkim instytucjom polskim na obczyźnie, zagranicznym urzędom i organizacjom turystycznym, biurom podróży itp.

= „Broń i Barwa". Wyszedł z druku pierwszy numer czasopisma „*Broń i Barwa*", organu Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Wojska.

„Broń i Barwa" jest pierwszą próbą polskiego pisma, poświęconego muzeologji wojskowej, zapełnia więc poważną lukę w naszej prasie wojskowo-historycznej i muzeologicznej.

Celem pisma jest nietylko ułatwienie pracy naukowej w dziedzinie muzeologji wojskowej, oraz zespolenie wysiłków ludzi pracujących na własną rękę w tej dziedzinie. Pozatem dążyć będzie do zrzeszenia ludzi rozmiłowanych w wielkiej przeszłości Wojska Polskiego i związanych z nią bądź przez pracę własną, bądź przez nazwiska wsławione w dziejach wojskowości polskiej.

Na treść 1-go numeru składają się m. in.: Statut Stow. Przyjaciół Muzeum Wojska, opis szabli Marszałka Piłsudskiego, Cz. Jarnuszkiewicza „Broń w dawnych mocarstwach"; St. Meyera „Próba określenia wieku i pochodzenia głowni szabel polskich"; St. Gepnera „Formacje Kozackie w Polsce".

= Wydawnictwa propagandowe o Polsce. Nakładem Biura Podróży „Orbis" ukazało się wydawnictwo propagandowe o Polsce w języku niemieckim: „*Polen ladet Sie ein*". Książeczka ta bardzo starannie wydana, obficie ilustrowana, jest na poziomie najlepszych zagranicznych broszur tego typu. Oprócz tego „Orbis" wydało w języku angielskim, francuskim i niemieckim programy imprez sportowych i turystycznych, obchodów i uroczystości o charakterze folklorystycznym, planowanych w Polsce w r. 1934.

= Przewodnik po Zbarażu. Wyszedł z druku opis historyczno-krajoznawczy Zbaraża i powiatu, wydany staraniem Podolskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego.

Podręcznik ten opracowany przez prezesa oddziału zbaraskiego H. Śląskiego o 68-miu stronach i 14 ilustracjach, w treści swej przedstawia dzieje ziemi zbaraskiej, jej stan obecny, opis zabytków, oraz zawiera szereg praktycznych informacyj dla turystów.

Pierwszy tego rodzaju opis tej historycznej ziemi kresowej zasługuje na szczególną uwagę i rozpowszechnianie zwłaszcza, że cena jego jest przystępna, gdyż wynosi 1 zł. za egzemplarz.

= Projekt teatru na wolnem powietrzu. Miesięczny biuletyn francuski „*Arts Décoratifs*", zamieszcza w ostatnim numerze reprodukcję sceny teatralnej na wolnem powietrzu, projektu architekta polskiego, Władysława Włodarczyka.

= Mieżdunarodnaja Wystawka Dietskogo Risunka (Narodnyj Komissariat Proswieszczenija R. S. F. S. R. — Wsiesojuznoje O-wo Kulturnoj Swjazi s Zagranicej, Woks). Statii: G. Łabunskoj, W. Faworskogo. „Wsiekochudożnik", Moskwa 1934. Str. 102 i 24 nl. K. z 48 rycinami.

Jest to starannie opracowany i wydany katalog Międzyn. Wystawy Sztuki Dziecka, zorganizowanej w Moskwie staraniem organizacyj, wymienionych w tytule katalogu.

Wstęp do katalogu i dwa wstępne artykuły (G. Łabuńskiej: O rysunkach u dzieci; W. Faworski: Realizm w rysunkach dziecięcych) wydrukowano także w jęz. francuskim.

W wystawie tej biorą udział, prócz Sowietów, następujące państwa: Stany Zjedn. A. P., Francja, Polska, Turcja, Anglja, Niemcy, Japonja, Szwecja, Norwegja, Danja, Finlandja, Holandja, Hiszpanja, Austrja, Czecho-Słowacja.

Rysunków sowieckich wystawiono około 750, innych państw różnie, przeważnie po 15 do 20 sztuk. Materjału wystawowego z Polski dostarczyło „Tosspo".

= Archiwum polskiej urbanistyki zostało założone przy sekcji urbanistycznej Zakładu architektury polskiej i historji sztuki Politechniki warszawskiej. Są w niem zgromadzone plany miast polskich w oryginałach, względnie kopjach. Na podstawie tych materjałów sekcja zamierza wydać nową serję „Planów przeglądowych miast polskich" (serja 1 ukazała się w 1929 r.). Donosi o tem świeżo wydany przez wspomniany Zakład „Biuletyn historji sztuki i kultury". Mieści on też rozprawy oryginalne Zachwatowicza o regulacji placu bankowego w Warszawie 1825 r., ks. Kruszyńskiego o Janie Penczu, twórcy malowideł kaplicy zygmuntowskiej na Wawelu, oraz Z. Hornunga o nieznanym architekcie polskim z XVII w., Wojciechu Lenartowiczu. Prace St. Dąbrowskiego, W. Husarskiego, oraz T. Dobrowolskiego przynoszą wiadomości o malowidłach lub dawnej architekturze polskiej. Zeszyt zamyka kronika.

= Sztuce Zakaukazji poświęcono ostatnio w Sowietach dwie monografje. Jedna z nich, p. t. „*Żywopis sowietskogo Zakawkazja*", pióra L. Rempela, obrazuje sztukę Aserbejdżanu, Armenji i Georgji, druga — wydana przez M. D. Isajewa, jest monografją o dywanach, ozdobioną licznemi reprodukcjami. Ta ostatnia praca zajmuje się przemysłem dywanowym także z ekonomicznego punktu widzenia.

= Polish Graphic Art (Poland Shows Its Graphic Art in New York). Artykuł na ten temat pióra M. Tretera zamieszcza czasopismo *The Art Digest* (New York, January 1934, str. 20, z repr.).

= M. Treter: *Padiglione della Polonia alla XIX Biennale di Venezia* (XIX-a Esposizione Biennale Intern. d'Arte, Catalogo, I-a Edizione, Venezia 1934, str. 356 i nast.).

= M. Treter: XIX. Biennale — *La Partecipazione della Polonia* (*Gazzetta di Venezia*, 6 maggio 1934).

= Lydia Baruchsen: *Die Schlesische Mariensäule*. Ursprung, Wesen und Beziehungen zu Verwandten Denkmalgruppen. Einzelschriften zur Schlesischen Geschichte, hrsg. von der historischen Kommission für Schlesien — Fünfter Band. Ostdeutsche Verlagsanstalt Breslau. — 8-vo, str. 175 i 24 plansz z rycinami.

= S. Szuman: *Dawne Kilimy w Polsce i na Ukrainie*. 67 tablic ilustracyj, w tem 7 kolorowych. Poznań 1929, Fiszer i Majewski; Quarto, str. 14 nl. i 139, oraz tabl. 60 i 7.

= C-te Renaud Przezdziecki: *Varsovie*, avec 170 illustrations en texte et 32 gravures hors texte. Varsovie, „Bibljoteka Polska"; 8-vo, str. 388 i 32 tabl.

= M. Treter: *Pawilon Wenecki Sztuki Polskiej*. Wystawy zagraniczne a Propaganda i Zagadnienie Sztuki Narodowej (Fakty - Dokumenty - Opinje). Z 16 ilustracjami. Osobne odbicie, z dodaniem 4 ilustracyj, z miesięcznika *Sztuki Piękne* (R. IX, 1933, zesz. 3 i 4). Kraków—Warszawa MCMXXXIII, Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych. Quarto, Str. 43.

= Książka Polska Zagranicą (w językach obcych). Literatura, Plastyka, Muzyka. — *Le Livre Polonais a l'Etranger* (en langues étrangeres). Litterature, Arts, Musique. 1900—1933. Wystawa (Listopad-Grudzień), Exposition. (Novembre-Decembre) 1933, Warszawa-Varsovie; 8-vo, str. XXX i 280.

= International School of Art. Poland, Hungary, Czechoslovakia, Roumania, Austria. Summer School (July-August 1934). — Str. 8 w barwnej okładce.

= Sechs Jahrtausende Töpferkunst. Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin und der Preussischen Akademie der Künste. (Berlin), Juni-Juli 1934. — Str. 132 i 16 str. nl. z 32 repr.

= II Mostra Internazionale d'Arte Sacra, Roma 1934-XII. Catalogo. — Str. 254 i 2 nl., str. LXIV z reprodukcjami i 18 str. nl.

= M. Treter: *Le Décor du Théâtre Moderne en Pologne* (avec 12 gravures). Varsovie MCMXXXIII Institut Polonais de Collaboration avec l'Etranger. Extrait du „Théâtre en Pologne" (No. 2.). — 4-o, str. 15.

= M. Treter: *Teatr a Sztuki Plastyczne*. Uwagi o Scenografji Polskiej; 31 reprodukcyj w tekście oraz 5 rotograwiur, z tych jedna barwna. Osobne odbicie w 250 numerowanych egzemplarzach z zeszytu 10 i 12 rocznika VIII *Sztuk Pięknych*. Tekst poprawiony i rozszerzony oraz uzupełniony literaturą przedmiotu. Warszawa MCMXXXIII, Trzaska, Evert i Michalski. — 4-o, str. 2 nl. i 66 oraz 3 tabl. z rotogr.

= E. Woroniecki: *La gravure sur bois moderne en Pologne*. Extrait de „Byblis", (Paris) 1929; Quarto, str. 4 i 5 tabl. nl. z drzeworytami: Wł. Skoczylasa, E. Bartłomiejczyka, J. Konarskiej, S. Mrożewskiego i B. Krasnodębskiej.

= M. Treter: *Polu* mahlkslas wispahrejais raksturs (*Briva Zeme*, 1934, No. 44), Riga 1934.

= Wł. Kozicki: Edward Wittig, Rozwój twórczości. Staraniem Komitetu budowy Pomnika ku czci Poległych Lotników; Wydał Lucjan Złotnicki. Warszawa 1932 R. — Quarto, str. 120 i 7 nl., oraz 10 tablic i 1 tabl. nl. z portretem artysty.

= Leon Wyczółkowski. Dvě Stati. Psano pro „Hollar" jako original. Přeložil J. Zdenko Svoboda. I — Dr. Mieczysław Treter: L. Wyczółkowski. K jeho osmdesatym narozeninam. II — Ludwik Puget: Ten, jenž si hraje. Zvlaštni otisk ze sborniku graficke prace „Hollar, R. VIII, Sv. IV (Praha, 1932); Quarto, str. 14 z 6 repr.

= Ludowy Przemysł Zdobniczy w Polsce. L'art Paysan en Pologne. Peasant Arts and Crafts in Poland. Volkskunstgewerbe in Polen. Catalogue des Articles mis en vente aux Bazars de l'Industrie Populaire. Edition de la Société pour l'Encouragement de l'Industrie Populaire à Varsovie. Rédigé par Janina Orynżyna. Direction Artistique dr. Tadeusz Seweryn. Imprimé en Pologne — Drukarnia Narodowa, Kraków. 8-o, str. 64 i 6 nl.; liczne ryciny barwne.

= Les Nouvelles Soviétiques. Editions de la Société pour les Relations Culturelles entre L'U. R. S. S. et l'Etranger (VOKS). Moscou 1934, No. 1.

W zeszycie tym znajdujemy cały obszerny dział poświęcony wzajemnym stosunkom kulturalnym Polski i Sowietów. Oto niektóre artykuły z tej dziedziny: H. O. Lerner, Vice-Présidente de VOKS — Le rapprochement culturel entre L'URSS et la Pologne; K. Tichonowa — Exposition Intern. de la gravure sur bois en Pologne; L'Art Polonais contemporain à l'exposition de Moscou. W tym ostatnim artykule czytamy m. i. następujące zdanie: *Le fait capital c'est la tendance des artistes polonais à s'affranchir des influences exterieures et rechercher attentivement* et *sérieusement un noveau style national original.*

Wszystkie artykuły są ilustrowane.

= Treter M., docent vid uniwersitetet i Warszawa: *Polsk Konst* („Polen". Särtryck ur Nordisk Familjeboks tredje upplaga — Band XV — för Svenks-Polska Föreningen). Stockholm 1932; 8-vo, str. 26 i nast., 216 repr.

= N. Jorga, Président de la Commission des Monuments Historiques de Romanie: *Les Arts Mineurs en Romanie.* I. Icônes. II. Argenterie. III. Miniatures. (207 Figures, dont 26 Planches en Couleurs). Edition de l'Imprimerie de l'Etat. Bucarest, 1934. — Folio, tekstu str. 1—32 i XVI plansz kolorowych oraz 61 repr. jednobarwnych, tekstu str. 33—42 i 36 repr. jednob., tekstu str. 43—54 i 10 plansz kol. oraz 84 repr. jednob. 1 k. nl.

Publikacja prof. N. Jorgi, znakomitego uczonego i męża stanu (a zarazem szczerego przyjaciela Polski), poświęcona rumuńskim ikonom, kościelnym wyrobom srebrnym i dawnym minjaturom w ewangeljarzach etc. — należy do najpiękniejszych publikacyj artystycznych, jakie w ostatnich latach ukazały się w Europie. Papier wytworny, druk staranny i czysty, równy, ilustracje wybornie odbite, plansze kolorowe wprost wspaniałe. Jest to jedyna w swoim rodzaju, niezmiernie dla Rumunji pochlebna, próbka tamtejszej grafiki drukarskiej.

Tekst prof. Jorgi, oparty na źródłowych badaniach jego własnych i jego poprzedników, napisany ogromnie interesująco, żywo, barwnie. Autor wszędzie podkreśla, na czem zasadza się specyficznie rumuński charakter np. ikon (w przeciwstawieniu do ikon greckich i rosyjskich), czy wyrobów ze srebra, czy też minjatur, nacechowanych odrębnym zupełnie kolorytem.

VARIA

= W sprawie Kolumny Plastyki *w Wiad. Liter.* i różnych produkowanych tam wyczynów zabrał głos prof. W. Jastrzębowski i w Nr. 3 tego pisma za r. b., w liście do redakcji, wypowiedział następujące nad wyraz słuszne uwagi:

W nr. 528 „Wiadomości Literackich" na str. 6 w artykule „10 lat temu" znajdujemy cytaty z programu „Wiadomości", gdzie m. in. czytamy, że „Wiadomości" nie walczą o tę czy inną doktrynę, że nie bronią i nie chcą żadnych dogmatów, krępujących swobodę twórczą, że proklamują hasła poszanowania i czci dla każdego sposobu i dla każdego objawu uczciwej pracy w imię sztuki, że przyrzekają nieustępliwość i bezwzględność w przełamywaniu wszelkiego rodzaju wstecznictwa, kłamstwa, obłudy, fałszerstwa, społecznego zarówno jak artystycznego i t. d. Tak było dziesięć lat temu i tak, mam prawo sądzić, jest i dzisiaj. Dlatego też, gdy na str. 4 tegoż numeru przeczytałem Kolumnę Plastyki, wyczułem, że coś tam z ogólnemi założeniami pisma nie jest w porządku.

Bo czy rzeczywiście w artykule p. Władysława Lama proklamuje się hasła poszanowania i czci dla uczciwej pracy w imię sztuki? Przecież za taką uczciwą pracę dla dobra sztuki uznać należy działalność I. P. S.'u i tych, którzy na tę działalność się składają.

Czy notatka p. Józefa Czapskiego, gdzie bez względu na istotę zagadnienia, przy pomocy paru wolt logiki kuchennej, robi się kawał dziennikarski, nie trąci obłudą w stosunku do istotnych a ogólnie znanych poglądów Skoczylasa?

Czy artykuł p. Tytusa Czyżewskiego nie jest doktrynerski i niesprawiedliwy w stosunku do pracy młodzieży zgrupowanej w pięciu stowarzyszeniach: „Bractwo św. Łukasza", „Forma", „Ład", „Ryt" i „Szkoła Warszawska", młodzieży, która bez belferskich pouczeń p. Czyżewskiego da sobie radę w sztuce, a budowie polskiej kultury plastycznej już dziś parę rzetelnych cegieł przysporzyła?

Czy notatka o Włodzimierzu Koniecznym p. jcz. nie odznacza się niedbalstwem, skoro autorowi nietylko nie chciało się dokładniej poinformować kim był Konieczny, lecz nawet natyle zapoznać z jego pracami, ażeby uniknąć reprodukowania rysunku Kazimierza Młodzianowskiego jako rysunku Koniecznego?

A wszystko razem, czy nie jest wstecznictwem i propagandą przebrzmiałego hasła „sztuka dla sztuki" i ofensywą gadulstwa i tandety ideowej?

Sądzę, że mamy dziś poważniejsze zagadnienia w sztuce, niż dobrze namalowana głowa kapusty i czołobitność przed „École de Paris".

Kto żyje życiem pełnem, współczesnem, rozumie, że życie to zmieść musi bez reszty wszelkie dogmatyczne sobkostwo w sztuce, że życie to, rwąc w przyszłość, musi być przez sztukę zauważone i że o łączność tej sztuki z życiem własnego narodu walczą dziś wszyscy „wolni Europejczycy".

= Iusti Iudices. Taką nazwę nosi ta część słynnego malowidła braci van Eycków, znanego jako „Ofiara Baranka Mistycznego", która w nocy z 10-go na 11-ty kwietnia została oddzielona od całości i w tajemniczy sposób skradziona z katedry św. Bavona w Gandawie.

Skradziony obraz ma 1,47 m wysokości i 0,65 m szerokości i jak całość tego arcydzieła jest malowany na dębowej desce. Wykradziona część posiada z jednej strony grupę postaci, zwaną „Sędziami sprawiedliwymi", a z drugiej św. Jana Chrzciciela. Materjalnie oceniają stratę, wywołaną przez kradzież, na 12 miljonów franków, cały tryptyk w inwentarzu oznaczony jest sumą 250 miljonów. Oczywiście sumy te są ściśle teoretyczne, gdyż jedyne to w swoim rodzaju arcydzieło uznane jest za *„chef-d'oeuvre de*

l'esprit humain" swego wieku i jako takie trudnoby mogło być określone liczbą franków.

Wobec rozgłosu, jakiego nabrała w tej chwili sprawa gandawskiej kradzieży, pozwolę sobie przypomnieć parę szczegółów, dotyczących tego malowidła, pochodzącego z pierwszej połowy XV-go wieku. Szczegóły te znane są bezwątpienia wszystkim, którzy choć trochę interesowali się sztuką flamandzką, sądzę jednak, iż odświeżenie ich sobie w pamięci nie będzie teraz od rzeczy, tembardziej, iż od 2 lat, t. j. prawie od chwili uroczystego obchodu pięćsetnej rocznicy umieszczenia tryptyku van Eycków w katedrze św. Jana, zwanej obecnie katedrą św. Bavona, rozgorzała pomiędzy historykami sztuki zacięta polemika na temat powstania obrazu, która przeniosła się z wydawnictw specjalnych do prasy codziennej, a ostatnio odżyła z powodu zwrócenia ogólnej uwagi na „Baranka Mistycznego", uważanego przez Belgów za skarb kultury narodowej.

Co mogło powodować złoczyńcami, trudno dociec, bo przecież nie łatwo jest spieniężyć obraz tak powszechnie znany. Opinja gubi się w dociekaniach. Jedni posądzają, iż jest to czyn jakiegoś niepoczytalnego manjaka-zbieracza, który ukryje go wyłącznie dla siebie, inni jeszcze idą tak daleko, iż podejrzewają w tem zamach niemiecki, skradziona część jest jedną z sześciu, które znajdowały się w Berlinie i na mocy traktatu wersalskiego zostały zwrócone Belgji. Miejmy nadzieję, iż energicznie prowadzone śledztwo wkrótce da nam wyczerpujące wyjaśnienia. Tymczasem przypomnijmy sobie pokrótce dzieje powstania i niezwykłe przejścia tej perły malarstwa flamandzkiego.

Według ogólnie uznawanych dotąd danych historycznych, dzieło, znajdujące się w katedrze gandawskiej, znane pod nazwą „Ofiary Baranka Mistycznego" a stanowiące zamykany tryptyk, umieszczony nad ołtarzem, jest dziełem dwuch braci: Huberta i Jana van Eycków, przyczem, jak brzmi stary napis na ramie, zostało ono zapoczątkowane (około 1420 r.) przez Huberta, a po jego śmierci dokończone przez młodszego z braci, Jana. Całość stanowi zbiór dwudziestu czterech obrazów, nie licząc dwuch małych kompozycyj w rogach bocznych skrzydeł, z których dwanaście znajduje się wewnątrz, drugie dwanaście zaś na zewnętrznej stronie skrzydeł i widziane jest po ich zamknięciu.

W 1432 r. całość w sposób bardzo uroczysty została umieszczona w miejscu, gdzie się dziś znajduje. Nie należy jednak przypuszczać, aby dzieło to, stanowiące jedno z najpiękniejszych, jeżeli nie najpiękniejsze arcydzieło malarstwa flamandzkiego XV-go w., spokojnie przez całe pięć stuleci pozostawało w miejscu, gdzie je umieściła intencja fundatora. Wprost przeciwnie, przechodziło ono tak wiele wstrząsów i narażone było na tyle niebezpieczeństw, części jego zostały rozproszone po różnych krajach, że aż dziwić się trzeba, iż po ostatniej wojnie udało się je wszystkie zebrać i zgrupować na swem miejscu. Ale widocznie nie jesteśmy jeszcze u końca tych przygód.

Po swem pierwotnem zainstalowaniu, fundamentalne to dzieło zaznało stuletniego przeszło spokoju, podziwiane przez ciągle napływające tłumy, które z odległych nawet krajów przyjeżdżały, by je oglądać. W 1530 r. zostaje po raz pierwszy odrestaurowane, przez co, jak można się domyślić, więcej straciło niż zyskało. W trzydzieści sześć lat później z obawy przed zniszczeniem w czasie zamieszek religijnych, zostaje przeniesione i ukryte w cytadeli, gdzie przebywa przez cały rok, aby znów wrócić na swe miejsce.

W 1578 r. kalwiniści zamierzają ofiarować je królowej Anglji, Elżbiecie, lecz zamiar ten zostaje udaremniony i obraz z ratusza, do którego został zabrany, po raz drugi powraca do katedry. W 1670 r. tryptyk zostaje uratowany z pożaru. W 1781 r. cesarz Józef II, zwiedzając Gandawę, gorszy się na widok nagości Adama i Ewy, umieszczonych w górnej części skrzydeł. Wskutek tego zostają te części odłączone od całości i schowane. W 1794 r. Francuzi zabierają główną środkową część tryptyku, przedstawiającą ofiarę Baranka Mistycznego, która to część powraca do Belgji dopiero w 1815 r., ku uciesze wielkiej mieszkańców Gandawy, ale w tymże roku skrzydła boczne, których nie połączono z częścią centralną, zostają sprzedane holenderskiemu handlarzowi obrazów za 1.000 franków (!). Wobec protestów archeologów tranzakcja ma być anulowana, ale okazuje się, iż sprytny antykwarjusz już zdążył odsprzedać obrazy do Anglji za sto tysięcy fr., a tam znów sprzedano je królowi pruskiemu za czterysta tysięcy talarów. W 1832 r. nowy pożar uszkadza część centralną, która pęka. Zostaje ona oddana do naprawy pewnemu miejscowemu „artyście", który podejmuje się odnowienia za wynagrodzeniem w wysokości 15 franków dziennie. W 1861 r. komitet kościelny odstępuje pozostałe do tego czasu na strychu obrazy, przedstawiające Adama i Ewę, muzeum w Brukseli. Zdawało się, iż rozproszona w ten sposób całość już nigdy nie będzie zebrana. Wielka wojna, która zniszczyła tyle zabytków, przyniosła tę pomyślną zmianę tryptykowi Van Eycków. Specjalny paragraf traktatu wersalskiego nakazał Niemcom zwrócić posiadane części. Po ich powrocie brukselskie muzeum zwróciło Adama i Ewę i w ten sposób całość znalazła się w miejscu wskazanem przed wiekami przez szczodrego donatora.

Przed dwoma laty, z okazji pięćsetlecia umieszczenia w katedrze tryptyku braci Van Eycków, odbyły się w Gandawie liczne uroczystości, które ściągnęły do tego miasta tłumy pobożnych i ciekawych, miłośników sztuki oraz turystów.

Ale oto prawie nazajutrz tych obchodów, jak grom z jasnego nieba, pada w ciche środowisko uczonych, rewelacyjna publikacja uczonego amatora, p. Rendersa, który twierdzi, ni mniej ni więcej tylko, iż uznana dotychczas jedyna oficjalna historja powstania obrazu jest legendą, że tryptyk nie jest wspólnem dziełem braci Huberta i Jana, lecz tylko Jana, a co więcej, iż Hubert, uznawany dotychczas za starszego brata i głównego twórcę oraz większego od Jana artystę, wcale nie istniał, i że wszystko, co o nim wiemy, zostało wymyślone znacznie później. W świecie interesującym się zagadnieniami historji sztuki, zawrzało, posypały się argumenty za i przeciw. W szczegóły tej ciekawej polemiki nie mogę tu wchodzić, w każdym razie po przeczytaniu książki p. Rendersa, który z wielką pasją zajmuje się „odbronzowaniem" historycznych wielkości, ma się wrażenie, iż rewelacyjne jego tezy mają pewne naukowe podstawy, z drugiej zaś strony szereg uczonych powag, m. in. profesor lowańskiego uniwersytetu Jan Gessler, opierając się również na licznych dowodach i źródłach historycznych, z powodzeniem broni tezy tradycyjnej i stara się wskrzesić unicestwionego, zdawało się, już przez p. Rendersa, artystę.

Czy przez jednego, czy obu Van Eycków zostało stworzone słynne malowidło, nie zmniejszy to jego wartości artystycznej, to też możemy w spokoju czekać na wynik tego uczonego turnieju, życząc tylko, by tryptyk na przyszłość był lepiej strzeżony, niż dotychczas. (*Kurj. Warsz.*, T. Sopoćko).

= P. Marjan Turwid, malarz i publicysta zamieszkały w Bydgoszczy, na łamach *Kurj. Poznańskiego* pisze:

Ścisłość i sumienność nauki niemieckiej jest imponująca. Miałem ostatnio znowu okazję do głębokiego

podziwu dla jej dokładności. W związku z wystawą Wyczółkowskiego w Muzeum Miejskiem w Bydgoszczy, sięgnąłem do — „Allgemeines Künstler Lexikon" — Müller u. Singer. 1922. Z niemieckiego leksykonu dowiedziałem się rewelacyjnych szczegółów o laureacie tegorocznej Państwowej Nagrody Plastycznej. Dzieło niemieckich historyków sztuki poucza mianowicie, i to w sposób nie ulegający najmniejszej wątpliwości, że prof. Leon Wyczółkowski nie żyje już od 27-miu lat. Umarł bowiem w r. 1907 w Warszawie. I to w warunkach wielce dramatycznych. Znakomity artysta zabił się, rzucając się z okna, by — ujść aresztowania.

Proszę stwierdzić w wymienionym leksykonie pod literą „W". Czytamy tam: „—Wyczółkowski Leon.— † im Juni 1907 in Warschau. Er stürzte sich aus dem Fenster um der Verhaftung zu entgehen".

Uwagi te nie potrzebują komentarzy.

KONKURSY

= Konkurs na pomnik ku uczczeniu wymarszu „kadrówki". Prezydjum m. st. Warszawy powzięło uchwałę wyasygnowania 10.000 zł na konkurs z dziedziny sztuki plastycznej na pomnik ku uczczeniu rocznicy wymarszu kadrówki.

Do konkursu dopuszczeni będą wszyscy artyści polscy. Przedmiotem konkursu będzie opracowanie projektów: pomnika, mauzoleum, kolumny, fasady domu z uwzględnieniem najoryginalniejszego pomysłu, uwydatniającego myśl zasadniczą konkursu, — marsz kadrówki. Szczegółowe dane o konkursie opracuje komitet w porozumieniu z prezydentem Starzyńskim.

Konkurs będzie przeprowadzony w ciągu roku 1935, tak, aby mógł być zrealizowany do dnia 6 sierpnia roku przyszłego.

= Konkurs na gmach L. M. I. K. w Gdyni. Zarząd Główny Ligi Morskiej i Kolonjalnej, przystępując do budowy w Gdyni własnego gmachu, którego zadaniem będzie obsłużenie coraz to liczniej napływających masowo wycieczek nad morze, ogłosił konkurs ograniczony na projekt gmachu.

W konkursie wzięli udział pp. architekci: prof. Marjan Lalewicz, Mieczysław Surwiło i Jan Wierzbicki.

Dn. 18 lipca b. r. odbył się sąd konkursowy w następującym składzie: prezes — dyr. E. Kłopotowski, członkowie: inż. W. Malangiewicz, inż. arch. R. Miller, inż. arch. J. Najman przy współudziale delegatów pp. architektów T. Wiśniowskiego i W. Czermińskiego.

Po rozpatrzeniu projektów i przeprowadzeniu szczegółowej oceny, został postawiony wniosek o przyznanie nagrody projektowi architekta J. Wierzbickiego.

Po przeprowadzeniu głosowania — wniosek został przyjęty jednogłośnie.

= Wynik konkursu na fasadę „Wikarówki" przy kościele Marjackim. Konkurs na fasadę „wikarówki" przy kościele Marjackim w Krakowie został rozstrzygnięty. Jury konkursu, ogłoszonego przez komisję techniczną budowy tego gmachu przyznało 4 nagrody pracom nr. 2, 1, 5 i 4. Wystawa tych prac odbędzie się w lokalu „Klubu Społecznego" w Rynku Głównym w dniach od 14 do 21 sierpnia.

= Konkurs na projekt ołtarza wielkiego (XIV Konkurs I. P. S.). Komitet restauracji kościoła Marjackiego pod wezwaniem Narodzenia N. M. P. (byłej Katedry Unickiej) w Chełmie Lubelskim ogłasza konkurs na projekt ołtarza wielkiego, na warunkach następujących: 1. Projekt winien uwzględniać istniejące części ołtarza (kolumny), których części górne i ogzemsowania mogą jednak podlegać zmianom. 2. Ołtarz winien pomieścić istniejący obraz N. M. P. z uwzględnieniem potrzeby zasłaniania go w dnie powszednie. 3. Ołtarz winien posiadać pola dla zawieszania wotów. 4. Ołtarz winien pomieścić istniejące srebrne antepedjum z XVII wieku z uwzględnieniem potrzeby zasłaniania go w dnie powszednie. 5. Projekt winien określić materjał w jakim ołtarz ma być wykonany, z uwzględnieniem materjałów istniejących części ołtarza. 6. Projekt winien być podany w postaci modelu plastycznego w skali 1:20, ważniejsze zaś szczegóły w skali 1:5. 7. Termin nadsyłania projektów upływa z dniem 15 stycznia 1935 r., zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego. 8. Projekty opatrzone godłem wraz z zamkniętą kopertą, zawierającą nazwisko i adres autora, nadsyłać należy pod adresem Instytutu Propagandy Sztuki Warszawa Królewska 13, z adnotacją: „konkurs na ołtarz". 9. Wysokość nagród: I — 3000 zł., II — 2000 zł. 10. Przewiduje się pozatem honorowanie przez sąd konkursowy po zł. 500, tytułem zwrotu kosztów, prac nienagrodzonych, wyróżniających się jednak poziomem artystycznym. 11. Sąd konkursowy stanowią: delegat Biskupa Lubelskiego, 3 delegatów Komitetu Restauracji Kościoła, 2 delegatów Związku Zawodowego Artystów Rzeźbiarzy oraz pp. Bohdan Pniewski, Karol Tichy i Michał Walicki. 12. Projekty nagrodzone stają się własnością Komitetu Restauracji Kościoła. 13. Projekty nagrodzone i wyróżniające się będą wystawione na widok publiczny w salach Instytutu Propagandy Sztuki na przeciąg 2 tygodni. 14. Wykresy techniczne kościoła nabywać można w sekretarjacie I. P. S. w cenie 2 zł za komplet. 15. Za projekty nieodebrane w ciągu miesiąca od dnia zamknięcia wystawy prac konkursowych I. P. S. nie odpowiada. 16. Koszty przesyłki projektów nadesłanych zpoza Warszawy ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odsyłane będą za zaliczeniem.

= Konkurs na projekt polichromji (XIII Konkurs I. P. S.). Komitet restauracji kościoła Marjackiego pod wezwaniem Narodzenia N. M. P. (byłej Katedry Unickiej) w Chełmie Lubelskim ogłasza konkurs na projekt polichromji kościoła, na warunkach następujących: 1. Projekt winien uwzględniać w swej treści zarówno sceny z życia N. M. P. jako patronki kościoła, jak i dotychczasową historyczną rolę kościoła i cudownego obrazu N. M. P. na terenie ziemi Chełmskiej. 2. Projekt winien być dostosowany do wymagań ikonografji kościelnej oraz do wymagań jednej z technik ściennych, która przy projekcie winna być określona. 3. Całość projektu barwnego winna zawierać: a) Przekroje: podłużny i poprzeczny kościoła, wraz z rozwinięciem sklepień i kopuły według załączonych wykresów w skali 1:50. b) Szczegół figuralny, barwny, wielkości 1 m² w skali 1:1. 4. Termin nadsyłania projektów w tekach opatrzonych godłem, wraz z zamkniętą kopertą, zawierającą nazwisko i adres autora, upływa z dniem 15 stycznia 1935 r. Zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego. 5. Projekty nadsyłać należy pod adresem Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie ul. Królewska 13 z adnotacją „konkurs na polichromię". 6. Wysokość nagród: I — 5000 zł., II — 3000 zł., III — 2000 zł., z tem iż przy bezwzględnem zachowaniu wysokości pierwszej nagrody, sądowi konkursowemu przysługuje prawo innego podziału sumy, obejmującej drugą i trzecią nagrodę. 7. Przewiduje się pozatem, honorowanie przez sąd konkursowy po zł. 500, tytułem zwrotu kosztów, prac nienagrodzonych, wyróżniających się jednak pozio-

mem artystycznym. 8. Sąd konkursowy stanowią: 1 delegat Biskupa Lubelskiego, 3 delegatów Komitetu Restauracji Kościoła oraz pp. Zygmunt Kamiński, Bohdan Pniewski, Stanisław Świerz-Zalewski, Karol Tichy i Michał Walicki. 9. Projekty nagrodzone stają się własnością Komitetu. 10. Projekty nagrodzone i wyróżniające się będą wystawione na widok publiczny w salach Instytutu Propagandy Sztuki na przeciąg 2 tygodni. 11. Wykresy kościoła nabywać można w sekretarjacie I. P. S. w cenie 5 zł. za komplet. 12. Za projekty nieodebrane w ciągu miesiąca od dnia zamknięcia wystawy prac konkursowych I. P. S. nie odpowiada. 13. Koszty przesyłki projektów nadesłanych zpoza Warszawy ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odsyłane będą za zaliczeniem.

Uwaga: W związku z rozpisanym równocześnie konkursem rzeźbiarskim na projekt ołtarza wielkiego, podana w wykresach dotychczasowa sylweta tegoż ołtarza posiada znaczenie jedynie orjentacyjne.

U W A G I

= Opinja St. Tomkowicza o pracy M. Tretera p. t.: „Rozwój Sztuki Polskiej 1863—1930" (Warszawa 1932).

W Nr. 61 krakowskiego *Czasu* z 1932 r. (z dnia 15 marca), ukazał się artykuł p. t.: „Z dziedziny historji Sztuki"-I., pióra St. Tomkowicza, Prezesa Komisji Historji Sztuki w Polskiej Akademji Umiejętności. W artykule tym, omawiając różne publikacje z dziedziny historji sztuki, wydane w ostatnim okresie czasu (jak prace: T. Mańkowskiego, M. Walickiego, S. Komornickiego), zamieścił też St. Tomkowicz dłuższą recenzję pracy M. Tretera o „*Rozwoju Sztuki Polskiej* 1863—1930".

Ze względu na stosunek osobisty, łączący dr. M. Tretera z wydawnictwem *Sztuk Pięknych* — pominęliśmy tę recenzję milczeniem, a o samej książce nie zamieściliśmy wogóle żadnej sprawozdawczej notatki czy też innej recenzji. Nie informowaliśmy też wcale o fakcie wyjścia z druku tej książki, gdyż jest to fragment dużego wydawnictwa, odbity wyłącznie dla autora i w 200 zaledwie egzemplarzach, a więc rzecz, nieprzeznaczona dla handlu księgarskiego.

Mimo to ukazało się kilka recenzyj w niektórych pismach. M. i., obszerniejsze recenzje zamieściło *Słowo Polskie* (Lwów 1933, Nr. 327) w dodatku p. t. „Nauka-Literatura-Sztuka", pióra dr. Heleny Blumówny, oraz *Gazeta Warszawska* (Nr. 135 z dnia 5 maja 1932), pióra Piotra Grzegorczyka.

Wiadomości Literackie, w swej „Kolumnie Plastyki", w nr. z dnia 15 stycznia 1933 r., zamieściły rzeczową i poważną recenzję pióra M. Wallisa.

Redakcja jednak uważała widocznie, że fakt wydania w osobnej odbitce z encyklopedycznego wydawnictwa p. t.: „Polska i jej kultura" kilku końcowych rozdziałów (poprzednie, do r. 1863 opracował F. Kopera) o „Rozwoju sztuki polskiej 1863—1930" jest zbyt doniosły i rozgłośny, ażeby było można poprzestać na owej jednej recenzji dr. M. Wallisa, fachowego teoretyka i historyka sztuki, stałego współpracownika *Wiad. Lit.* I oto w 18 miesięcy później, o książce wydanej w r. 1932, ukazuje się w tychże samych *Wiadomościach Literackich*, w takiejże „Kolumnie Plastyki", znowu druga niby-recenzja, pióra niejakiego p. Leona Strakuna (kto to jest?!), który zresztą pozwolił sobie już w samym tytule swej elukubracji na mizerny dowcip, polegający na niebardzo wybrednem zaczepianiu *nazwiska* autora pracy o „Rozwoju Sztuki P." — Trudno, takie są *ich* obyczaje.

Niema wątpliwości, że ta druga niby-*recenzja* w *Wiad. Lit.* — to perfidna zaczepka i napaść. Powyrywane zdania czy wyrazy mają świadczyć ni mniej ni więcej tylko o tem, że autor studjum o „Rozwoju Szt. P." niema wogóle najmniejszego pojęcia ani o sztuce polskiej, ani o obcej, ani o pleinair'ze, ani o impresjonizmie, i że w niczem się nie orjentuje i że nic nie ma do powiedzenia, i że nic powiedzieć nie umie, etc.

Kiedy zwrócono się do Dr. M. Tretera z zapytaniem, gdzie i kiedy odpowie na taką niebywałą *recenzję* — ten zacytował znane ongi w dawnej Polsce wierszowane przysłowie: „Niema ta rzecz odpowiedzi — gdy kto leda co bredzi". A potem dodał: „Okazuje się, że przysłowie to zanotował pono pierwszy Gamius (*Flores Trilingues ex viridariis linguarum decerpti*, Gedani 1702). To jest ciekawsze — nie?"

Stanowisko M. Tretera jest zupełnie słuszne. W obecnych haniebnych stosunkach, drwiny i tanie kpiny z cudzej uczciwej pracy, zaczepka nawet czy wyraźna napaść (czasem przez *kogoś innego* inspirowana...) — to rzecz dosyć zwykła.

„Im kto nieuczeńszy — tem śmielszy", mówi inne nasze przysłowie. Z takim *śmielszym* wszelka dyskusja staje się bezprzedmiotowa. *Wiad. Lit.* pozyskały nowy, bardzo nowy, jeszcze jeden autorytet w sprawach sztuki i historji sztuki dla „Kolumny Plastyki" — trudno, to nikogo teraz dziwić nie powinno. Forma wystąpienia tego autorytetu, który „nadął się jak szlachcic" a ma tylko swoisty tupet powojenny, bo czuje się tak mądrym „Jakby w czapce bobrowej chodził" tj. (jakgdyby był uczonym Jezuitą — *vide* Linde!), też dziwić nie może.

Taka już jest miła atmosfera, w jakiej obecnie żyjemy: Wszystko zdaje się wskazywać, że miał kiedyś rację Wł. Reymont, formułując goryczą zaprawny aforyzm: „Podłość i głupota, to kamień węgielny życia... to siła nieprzemożna"...

Ostatnie chociażby wypadki w artystycznem życiu Krakowa, niestety, potwierdzają aż nadto, prawdziwość tych słów Reymontowych.

Dla tych, którzy nie znają pracy M. Tretera, a czytali perfidnie sklecony artykulik w „Kolumnie Plastyki" *Wiadomości Lit.* — drukujemy tu, zaczerpniętą z *Czasu*, recenzję.

Tekst recenzji St. Tomkowicza brzmi dosłownie:

„Praca p. Mieczysława Tretera p. t. „*Rozwój sztuki polskiej* 1863—1930" nie jest pierwszą, która ten temat porusza, a mimo to przedmiot jej nader zajmujący i aktualny. W epoce przez nią objętej dokonał się istotnie u nas zwrot niespodziewany w sztuce, która zrobiła krok potężny naprzód. Dawniej słaba, ledwie dająca znaki życia, postępująca daleko w tyle za sztuką Zachodu europejskiego, nagle od drugiej połowy XIX w. z nią się niemal zrównała, zaczęła płodnością swą a razem i oryginalnością zwracać uwagę świata. Obrazy malarzy polskich znalazły się w muzeach i prywatnych zbiorach zagranicznych, nie wyłączając Paryża i Ameryki; pomniki i posągi wyszłe z pod dłuta rzeźbiarzy polskich zdobią place publiczne i cmentarze na obczyźnie, a ryciny polskich grafików spotykamy

w wydawnictwach niemieckich, francuskich, nawet angielskich; dzieła polskich artystów spotykamy na wielu wystawach zagranicznych, i bywają odznaczone nagrodami. Myślimy tu głównie o utworach malarzy, ale odnosi się to także, choć rzadziej, do dzieł rzeźbiarzy i architektów.

Rozprawa p. Tretera jest właściwie częścią niewydanej książki zbiorowej „*Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*", wydawnictwa księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego w Warszawie, ale niemniej sama już tworzy książkę i to sporą (86 stron 4-to bitego druku), ozdobioną 160 rycinami. Zewnętrznie przedstawia się dodatnio, nawet pokaźnie, nie tyle co do druku, niestety zbyt drobnego, ile specjalnie co do ilustracyj według dobrych fotografij starannie wykonanych, z dobrym smakiem rozmieszczonych. A pod względem treści?

Ukazało się w ostatnich latach kilka prac pokrewnych w pokrewnych także wydawnictwach, mających za przedmiot dzieje kultury w Polsce. Żadna jednak z tych innych nie dorównała rozprawie p. Tretera, ani pod względem dojrzałości poglądów, ani znajomości, opanowania i wyczerpania przedmiotu.

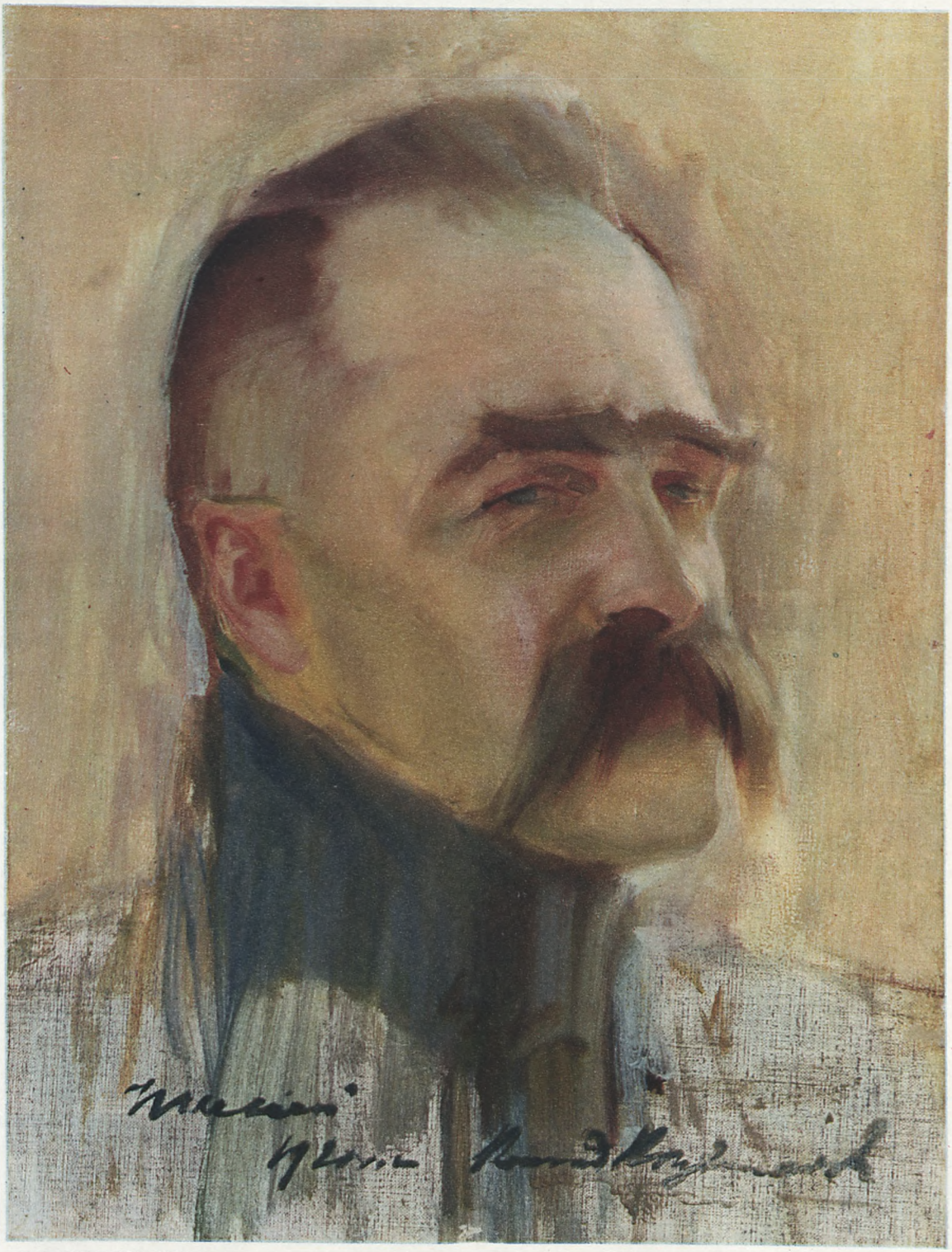
Autor objął zarówno polskie malarstwo, jak rzeźbę, architekturę i nawet przemysł artystyczny. Najbardziej interesuje się pierwszem. Z naciskiem określa narodowe cechy malarstwa polskiego, pod względem nietylko tematów, ale właściwości kolorytu, kompozycji, a zwłaszcza romantycznego pojęcia i nastroju, które przebija się przez wszystkie niemal fazy i kierunki twórczości siedmiu ostatnich dziesiątków lat. Słusznie podnosi wysoki poziom naszej produkcji artystycznej i niemałe jej zalety oraz rolę, jaką po długim zastoju czy zacofaniu nagle na polu sztuki Polska odegrała. Że unosi się nad uznanemi nie od dziś talentami i powagami, jak Michałowski, Matejko, Juljusz Kossak, Malczewski, Wyspiański, Wyczółkowski, to rzecz prosta; ale podkreślić trzeba że oddaje pełną sprawiedliwość szeregowi mniej powszechnie uznanych przedstawicieli nowszych kierunków. A czyni to oględnie i z miarą, że wspomnimy tylko to, co mówi o Pautschu, Ślendzińskim lub Stryjeńskiej. Słusznie, zdaniem naszem, wychwala Szymanowskiego jako malarza, a krytykuje go (choć może zbyt delikatnie), jako rzeźbiarza. Podobnie z trafnem rozeznaniem obchodzi się z wielu rzeźbiarzami i architektami, co do ostatnich podnosząc zasługi zwłaszcza tych, którzy nie lekceważą cennych zabytków dawniejszego budownictwa, ale owszem ochraniają je i podtrzymują. Natomiast ze zdziwieniem spostrzegamy, że z jednym z nowszych rzeźbiarzy obszedł się niesprawiedliwie: z Szukalskim. Po wymienieniu jego nazwiska i kilkunastu dodanych przy niem słowach, przechodzi nad tą postacią do porządku — a przecież to, choć zbakierowany i kroczący bardziej dziwacznemi drogami, ale bądź co bądź talent niepospolity, nie zasługujący wcale na takie niemal pominięcie.

Podobnie jak w rozdziałach o malarstwie i rzeźbie, tak w rozdziale o architekturze przekonywująco na czytelnika działa rozważny i sprawiedliwy sąd, z jakim autor umie wprawdzie ocenić zabytki dawnych epok i stylów, ma nawet do nich widocznie pewną słabość, ale i w kierunkach modernistycznych umie odróżnić to, co jest dobrego, co ma przyszłość, od tego co tylko jest sadzeniem się na oryginalność i niezwykłość, bez innych zresztą zalet. I tak z pośród wielu architektów słusznie podnosi i podkreśla nazwisko Czesława Przybylskiego, jednego ze zwiastunów okresu odrodzenia budownictwa naszego, twórcę budynku Teatru Polskiego w Warszawie, oraz Jana Heuricha, autora gmachu Towarzystw Współdzielczych tamże — a traktując z szacunkiem talent i zasługę St. Witkiewicza, który z kierunku budownictwa Zakopiańskiego chciał wytworzyć styl polski, zdaje się jednak uznawać, że nie mają przyszłości usiłowania, by to budownictwo *par excellence* drewniane mogło stać się podstawą stylu budynków murowanych.

Natomiast może słuszność ma zapatrywanie autora, wyrażone w ostatnim rozdziale o sztuce stosowanej, że w polskich kilimach i ludowych tkaninach, których wyrób i rozpowszechnianie obrała sobie za cel spółdzielnia artystyczna „Ład" pod kierunkiem Jerzego Warchałowskiego w Warszawie, tkwi zawiązek odrębnego polskiego stylu w przemyśle artystycznym.

St. Tomkowicz

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.



KONRAD KRZYŻANOWSKI — PORTRET MARSZAŁKA J. PIŁSUDSKIEGO (ol.)

(Wł. Zbiory państw., Warszawa)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

SZTUKA LEGJONÓW

(Z powodu „Historycznej wystawy Legjonów polskich" w Krakowie 1934 r.)

GDY przed 20 laty szedł na Europę dramat, którego epizody miały rozgrywać się w Polsce, huragan wypadków bił w umysły, zapalając je wiarą w szczęśliwe dla nas, orężne rozwikłanie zagadki dziejów. Akumulatorami tej idei były Legjony. W nich skupili się zarówno wierzący, że z walki rodzi się nowe życie, jakoteż ci, dla których święte były słowa C. Norwida że „najwyższą sztuką jest heroizm". Już sama liczba dowodzi, że artyści procentowo najliczniej oddali swoje siły legjonowej idei. Stwierdził to Marszałek mówiąc: „poszło przedewszystkiem za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej — poszła sztuka". Kilkudziesięciu artystów, których nazwiska łączą się z historją Legjonów, szli szlakami ojców i dziadów, porwani obowiązkiem służenia wyższemu dobru, któremu na imię Wolność, szli szlakami artystów-żołnierzy dawnej, budzącej się do zmartwychwstania Polski: Orłowskich, Oborskich, Suchodolskich, Kwiatkowskich, Benedyktowiczów, Chmielowskich i innych.

Aleksander Orłowski, jako 16-letni chłopiec porzucił w r. 1793 swego mistrza J. P. Norblina, zgłosił się do wojska, a ranny pod Zegrzem, wrócił do Warszawy, aby się leczyć i uczyć. Podobny doń artystycznym temperamentem Aleksander Oborski również w 16 roku życia ucieka do Kościuszki i nie senatorskiem pochodzeniem, ale osobistą odwagą dosługuje się wysokich stopni wojskowych. W r. 1806 zostaje kapitanem, 1809 majorem, 1813 pułkownikiem krakusów, 1815 dowódcą IV pułku strzelców. Spełniwszy swój obowiązek artysta ten wraca do malarstwa t. j. upodobanego przez siebie gwaszu i akwareli, podobnie jak Henryk Zabiełło, artysta wykształcony w Dreźnie, który w wojsku Księstwa Warszawskiego dosłużył się stopnia podpułkownika. Wraca do malarstwa również uczeń Zygmunta Vogla, January Suchodolski, powstaniec z r. 1831, malarz epoki Legjonów, wojen napoleońskich i powstania. W powstaniu listopadowem brał wreszcie udział minjaturzysta, kapitan Leon Brzeziński, zmarły w Caen w 1865 r., oraz Teofil Kwiatkowski, uczeń Ary Scheffera i Cogniet'a, autor portretu Chopina na łożu śmierci. W ruchu rewolucyjnym 1848 r. uczestniczył uwięziony w Berlinie Leon Kapliński, a w powstaniu styczniowem Ludomir Benedyktowicz, adjutant partyzanta Frankowskiego i Chmielińskiego, Adam Chmielowski, późniejszy „Brat Albert", wreszcie Elviro Andriolli, który za służbę w oddziałach powstańczych został zesłany do Wiatki 1867 r.

Po pułkowniku Oborskim, podpułkowniku Zabielle i kapitanie Brzezińskim — przyszli artyści-generałowie: Edward Rydz-Śmigły, Kordjan Zamorski, Czesław Jarnuszkiewicz, Kazimierz Dąbrowa-Młodzianowski, Henryk Minkiewicz, Marjusz Zaruski, Kazimierz Sosnkowski (architekt) i szereg innych artystów, odznaczonych za męstwo i żołnierską służbę.

Przedewszystkiem cześć oddajemy wychowankom krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych i artystom-plastykom poległym w zwycięskich walkach o wolność 1914—1920, a których nazwiska wyryte są na tablicach, wmurowanych w ściany Akademji i Gmachu Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Są to: Stanisław Bojakowski, Romuald Dubiński, Marjan Dudek, Stanisław Górski, Tadeusz Karczmarzycki, Stanisław Kołodziejski, Włodzimierz Konieczny, Aleksander Kościołek, Nowosław Sławiński, Kajetan Stefanowicz, Mikołaj „Sarmat" Szyszłowski, Aleksander Werner, Wilhelm „Wilk" Wyrwiński i Władysław Zboromirski.

Jedni zaznaczyli się poważnie w sztuce, inni dopiero sposobili się do niej, szeregowcy i oficerowie pospołu zbratali się w ciszy wieczności. Ostatnią przysługę oddał im z żołnierską prostotą zadumany nad ich mogiłą Jan Kasprowicz:

PEWNEGO RAZU RZEKŁ IM DUCH ICH MŁODY,
ŻE NIEMA WIĘKSZEJ I PIĘKNIEJSZEJ SZTUKI,
NIŹLI SERDECZNA OCHOTA, AŻEBY
PORZUCIĆ RYLEC CZY PENDZEL I ŚPIESZYĆ
W BÓJ O OJCZYZNĘ. I POSZLI I LEGLI,
A NIEŚMIERTELNOŚĆ PŁONIE NAD ICH GROBEM.

Nie żyje już Kazimierz Dąbrowa Młodzianowski († 4. VII 1928), były oficer armji rosyjskiej, członek Związku Walki Czynnej, który służbę w I pułku Piłsudskiego zaczął od stopnia plutonowego, a skończył jako generał brygady, wojewoda i minister, — artysta, który marzył o podniesieniu piękna życia przez uartystycznienie przemysłu, świetny organizator, kierownik Warsztatów Krakowskich w M. Muzeum Przemysłowem w Krakowie, artysta o wielkim smaku i indywidualności, autor jednego z najtrafniejszych portretów Komendanta. Nie żyje już Henryk Kunzek, artysta rzeźbiarz, doktor medycyny, prof. Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, lekarz polowy I brygady, więziony przez Austrję w Dulfalva, autor wielu znajdujących się na Historycznej wystawie Legjonów portretów chorych żołnierzy. Nie żyje już Władysław Dunin Borkowski z I pułku ułanów, wachmistrz Mieczysław Grzybek, krwią suchotniczą obryzgujący okopy nad Nidą, Kazimierz Kostynowicz, karykaturzysta ironizujący postaci oficerów biura zasiłkowego, werbunkowego i inne śmiesznostki pozafrontowego życia, nie żyje Jerzy Orsza Winiarz, ułan I pułku, utalentowany i niestrudzony organizator życia kulturalnego, artysta, który z portretów Lisa Kuli, Herwina i innych bohaterów układa huf rycerski, splata go z legendą tatrzańską o śpiących rycerzach, przygotowując się do polichromji sali rycerskiej na Wawelu. Nie żyje Leopold Gottlieb, artysta o wielkiej indywidualności i bujnym temperamencie, przemiły kompanjon legjonowej doli i niedoli, którego olbrzymia ilość rysunków, to zgłoski wielkiej epopei legjonowej, karty posiadające zarówno wartość w naszej sztuce, jak i historji.

Śmierć przerzedza nasze szeregi, to też czas najwyższy, aby co rychlej zebrać od artystów-legjonistów bogaty materjał osobistych przeżyć i wspomnień o faktach, które ilustrować mogą różne ołówkiem czy pędzlem kreślone certyfikaty dziejowej chwili. W materjale tym zmieściłaby się historja Związku Walki Czynnej, Związków i Drużyn Strzeleckich i wszystkich faktów, które wyrosły z czynu 6 sierpnia, a więc dzieje i dusza trzech brygad Legjonów, Polskiej Organizacji Wojskowej, walka z wszystkimi zaborcami, Szczypiórno, Benjaminów, Magdeburg, bunt pod Rarańczą, bitwa pod Kaniowem, proces w Marmaros-Siget, akcja Bajończyków — wszystko, co z jednej myśli poczęte, służyło sprawie wolności.

Sztuka Legjonów pełniła rolę propagatorki naszej idei walki orężnej. Pierwsze nasze wystawy zagraniczne w Wiedniu, Zürichu, Bernie i Bazylei, reprezentowały naszą *ars militaris*. Brali w nich udział obok legjonistów, także artyści, którzy nie nosili munduru legjonowego — T. Axentowicz, E. Blaszke, K. Chodziński, J. Fałat, St. Filipkiewicz, J. Gałęzowska, Giżbert, St. Koszeliński, D. Kotowski, St. Klimowski, E. Knausówna, J. Malczewski, J. Makarewicz, J. Mehoffer, M. Meleniewska, Jan Mycielski, A. Piotrowski, St. Reychan, J. Rembowski, Br. Rychter-Janowska, J. Skotnicki, J. Skowron, Wł. Skoczylas, P. Stachiewicz, L. Stasiak, K. Staszewski, L. Stroynowski, L. Winterowski, K. Witkiewicz, G. Zaleska, A. Zbigniewicz. W następnych zaś wystawach urządzanych w kraju, prócz powyższych, także A. Augustynowicz, St. Bagieński, V. Hofman, Wł. Jarocki, Z. Kamiński, A. Karpiński, R. Kramsztyk, K. Laszczka, St. Lentz, Wł. Lewandowski, Z. Trzcińska-Kamińska, J. Turnau, Wł. Wankie. Przeważali jednak artyści-legjoniści. Wbrew poglądowi, że *inter arma silent musae*, wnoszą oni do naszej sztuki wiele dokumentów, świadczących, że ich czyn artystyczny ożywiały idee narodowej powinności. Wbrew panującym wśród młodych orjentacjom zapanowała w sztuce tematowość, jako wyraz samego życia, które nową treścią przemawiało. Wojna z całą bru-

talnością warunków działała zabójczo na wszelkie romantyczne nastroje, w których nagina się całość życia do ułudy wyobraźni. Zapanowała więc powszechnie realistyczna forma wyrażania się w sztuce, ale realizm ten przedziwną mocą stapiał się z jej duchową treścią. Publiczność, obcująca ze sztuką Legjonów, żywością tworzącej się naocznie historji widziała w niej coś więcej, niż pejzaż, portret lub sceny żołnierskiej doli. Nieznane dotychczas asocjacje uczuciowe budził pejzaż — pole bitwy, postoje, pochody, czaty, rowy strzeleckie, szpitale, i przeróżne typy szarego żołnierza.

Doraźność faktów, gdy w spotęgowanem tempie „panta rhei", sprawiła, że na sztukę Legjonów składają się przeważnie portrety i szkice. Ołówek dawał największą możność chwytania przelotnych zdarzeń, nie było czasu na przemyślenie większych kompozycyj, a nowe warunki walki nie sprzyjały powstaniu malarstwa batalistycznego, które żywioł wojny zwykle przywołuje do życia. Batalistyczne pomysły L. Winterowskiego, zresztą suflerowane przez fotograficzne zdjęcia, są dalekie od poważniejszych wartości, a Wojciech Kossak, rotmistrz 3 p. ułanów, ogranicza się do świetnie zarysowanej postaci żołnierzyka, mierzącego z karabinu „W okopach" lub junackiego młodego legjonisty, strzegącego grupy wziętych do niewoli brodatych sołdatów „Nad Nidą — wiosna 1915". (Szarża pod Rokitną powstała później).

Z artystów starszego pokolenia, na których twórczości zaważyły Legjony przeważnie, wysuwa się na pierwszy plan Jacek Malczewski. To, co w środkach wyrażania się tego artysty było mglistym symbolem, nagle ustępuje miejsca konkretnej treści. Nawet symbolika barw i formy z mitów wyrosłe wyrażać zaczynają wszystkim dostępne myśli. Gdy artysta maluje portret np. Kazimierza Pochwalskiego, każe mu wyciskać kraplak na paletę, żyjąc krwawym dramatem chwili, w tle umieszcza stada kruków, pod niemi błyski bagnetów, sztandary biało-czerwone splata z żółto-czarnemi, z ciał poległych każe powstawać Nikom i przewodzić hufcom. Gdy strzelcy idą do ataku, jego Nike Legjonów wskazuje im cel, a Matka Boska z przydrożnej kapliczki wychodzi na błogosławieństwo, druga Nike rzuca palmę na skrwawioną pierś legjonisty. Inne dwie Niki w tryptyku „Pole kości", z którego wstaje mściciel, kosę trzymają w ręce i całun śmierci rozsnuwają. Z literackiej odskoczni, a nie z własnych bezpośrednich przeżyć wywodzą się także kompozycje Jana Rembowskiego, a więc sangwiną rysowany „Pochód", w którym urodni prometeje, nadzy witezie idą szczytami Tatr przez wały i wykroty, a wódz ich na czele oczy przed żarem słońca zasłania. Koncepcja jakby z poezji Micińskiego zrodzona. A inni hoplici z pasami krakowskiemi na biodrach, a skrzydłami anielemi u ramion, idą rytmicznie, a ich przewodnik wręcza miecz chłopu, niosącemu męczeński wieniec. Literaturą przemawia również jego tryptyk witrażowy „Matka-Archanioły-Tęcza". Z rzezi niewiniątek, pożogi wojny, zasieków z drutu kolczastego, rannych legjonistów, ulewy szrapneli, Nik-aniołów, z siewcy rzucającego ziarno w zoraną ziemię, z Matki Boskiej siedzącej na tęczy i błogosławiącej — przemawia przez szybę literatury ujrzany mit Persefony o odradzającem się życiu, mit „Polonji", rzucony w dziedzinę alegorycznej ułudy. Inaczej patrzeć musimy na Rembowskiego legjonową galerję portretów: maj. Beliny-Prażmowskiego, kap. dra Kukiela, kap. Jarnuszkiewicza, por. Narbuta, adj. Wieniawy Długoszowskiego, podp. Berbeckiego, rotm. Zaruskiego, podp. Dziadosza, chor. Teslara, Juszczyka i wielu innych. Rozwija w nich Rembowski wielką skalę rozpiętości typów i charakterów, rysujących się we wzroku, ustach i wyrazie twarzy, rozwija w nich własne umiłowanie ideału, piękna heroizmu i młodości górnej. Z analitycznego umysłu, co spokojem ujarzmia temperament, ze zdobniczości linji dochodzącej do arabeski, z wijących się drutów konturu, którego płynność i czystość wywodzi się ze stylu Wyspiańskiego — powstała nowa rasa ludzi o głowach pełnych osobowości, uduchowionej, wyidelizowanej rycerskości, patosu i hartu urastającego do symbolu. Bezpośrednie zetknięcie się artysty z życiem nadało jego legjonowej twórczości znamię pełne indywidualności.

Dokonywując przeglądu eksponatów, zebranych na Historycznej wystawie w Krakowie,

budzą się w widzu wspomnienia, które dadzą się układać w historyczne związki. Jest np. wśród tłumu różnych szkiców mały rysunek Franciszka Jaźwieckiego, tabliczka nagrobna z napisem „Aleksander Dusman Emirza Bek Sulkiewicz, sierż. 4 komp. I baonu 5 pp. I Brygady Piłsudskiego — poległ 18. IX. 1916". Sulkiewicz, potomek starodawnej szlachty Tatarów polskich, jeden z założycieli P. P. S., jedyny z kraju delegat na kongres w Paryżu 1892 r., Sulkiewicz, urodzony konspirator kryształowego charakteru strażnik kasy partyjnej, zdobytej przez Frakcję Rewolucyjną, ukochany „Turek" lub „Dziedzic" przez brać legjonową w kompanji Narbuta-Łuczyńskiego, zginął ratując ciężko rannego kolegę Koca.

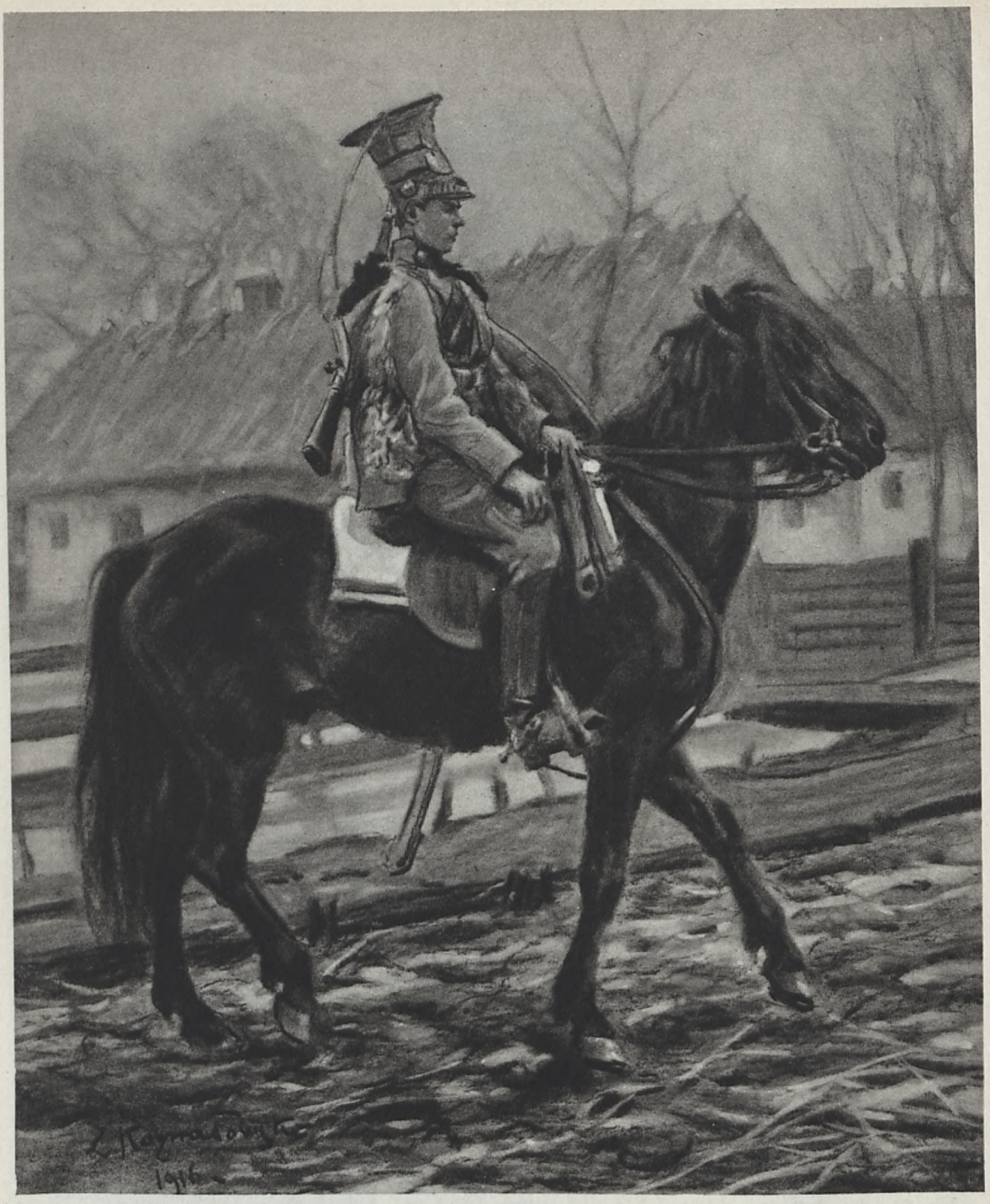
Wśród rysunków L. Gottlieba znajduje się portret sławnego „Jura" Gorzechowskiego, szefa żandarmerji polowej, ongiś bojowca-ryzykanta, co jako żandarm, baron Budberg, wykradł „dziesięciu z Pawiaka". Skolei zwracamy wzrok na portrecik Kuby Bojarskiego, wykonany przez Stanisława Janowskiego. To nietylko smutnie schylona głowa i wprzód zapatrzone oczy. Rysunek robiony był w 13 dni przed śmiercią Kuby, dowódcy I baonu. Kuba Bojarski, zasłużony bojowiec w szeregach P. P. S., pod groźbą stryczka ucieka z Królestwa do Lwowa, jako robotnik zdaje maturę i skończywszy politechnikę, na pierwszy zew spieszy w szeregi strzeleckie, aż bój pod Łowczówkiem kładzie kres jego pracowitemu życiu 23 grudnia 1914.

Te to i inne portrety rzucają myśl w okres romantyzmu walki z zaborcą, kiedy w twardych charakterach rodziła się konieczność organizacji wojska polskiego. Zatrzymuję się przed portretem Rembowskiego „Kapitan Jarnuszkiewicz" i przypominają mi się czasy w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych na kursie prof. Pankiewicza w r. 1914, kiedy starszy kolega Jarnuszkiewicz podczas przerwy w malowaniu aktu usiadł na podręcznej paczce, odłożył paletę i zagłębił się w zadania aplikacyjne czy też sposoby pośpiesznego niszczenia żelaznych mostów kolejowych, które to problemy poruszał miesięcznik Polskich Związków Strzeleckich „Strzelec", wydawany przez Edwarda Rydza Śmigłego, który wiedzę malarską łączył z wiedzą wojskową, podobnie jak Kordjan Zamorski. Jest w tej korelacji specjalna poezja w dwóch ogniach hartująca charaktery. Podobne bieguny łączył w sobie zbrojmistrz „Drużyn Strzeleckich", Franciszek Pększyc „Grudziński", przedstawiony w portrecie Tadeusza Korpala. Niezwykły ten człowiek na kilka lat przed wojną nie czytał nic prócz Słowackiego i taktyki, — i ze Słowackim w ręce próbował podczas wojny bałkańskiej wstąpić do wojska serbskiego, potem bułgarskiego, aby nabrać praktyki w wojennem rzemiośle. Wierzył bowiem, a z nim i my wszyscy, w słowa wieszcze Rapsoda z „Legjonu": „Powstaną nad nami, powstaną, w powietrzu będą drżeć chorągwie. To będzie wczas rano". To rano przyszło o godz. 3 w dniu 6 sierpnia 1914, kiedy z rozkazu Komendanta ruszyła kadrówka do Królestwa, przeszła Wisłę pod Michałowicami, rozpoczynając chlubny okres bojów o wolność. Ten moment sławnego wymarszu przywodzi na myśl rzeźba Jana Raszki „Czwórka", rytmicznym układem form wiążąca w jedną całość wprzód pochylone i w ordynku kroczące postacie.

Rozpamiętywując pierwsze boje legjonowe 1914 r., zatrzymujemy się przed małym rysunkiem Kazimierza Dzielińskiego, ilustrującym jeden szczegół bitwy pod Anielinem. Po załamaniu się ofenzywy niemieckiej pod Warszawą w październiku 1914 r., Legjony stanowiły tylną straż cofającej się w popłochu armji Dankla z pod Dęblina. W tym sromotnym odwrocie legjoniści, niezarażeni paniką, krwawo znaczyli swój pochód. Pod Anielinem III baon Rydza Śmigłego śmiałym atakiem na bagnety bierze kilkuset jeńców. „Tam, gdzie uderza Śmigły, tam musi być wynik dodatni — pisze J. Kaden w „Piłsudczykach" — tam, gdzie on gospodaruje, ład. Major Śmigły należy do tych twardych oficerów piechoty, na których nigdy nie znać zmęczenia, którzy nigdy nie są niespokojni, a walkę prowadzą poprostu, jak wykład treściwy". Słońce zachodziło, gdy kończył się właśnie bój anieliński na zdobytych pozycjach rosyjskiej piechoty. W gwarze bitwy pada rozkaz wycofania się z walki. Dzieliński wraz z kilku strzelcami III baonu, ostrzeliwując rosyjską tyraljerę, nie dosłyszał rozkazu. W pogoni za sołdatami, którzy uciekali z lasów i kryli się w nielicznych zabudowaniach wiejskich, wpada

KONSTANTY LASZCZKA — JÓZEF PIŁSUDSKI, KOMENDANT LEGJONÓW (kwiecień—maj 1916, bronz)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)



ZYGMUNT ROZWADOWSKI — BELINIAK NA ZDOBYCZNYM KONIU KOZACKIM (rys. węgl.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

KAZIMIERZ SICHULSKI — PORUCZNIK JERZY ŻUŁAWSKI (rys. węgl.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

JAKÓB JUSZCZYK GŁOWA LEGJONISTY (drzewo)

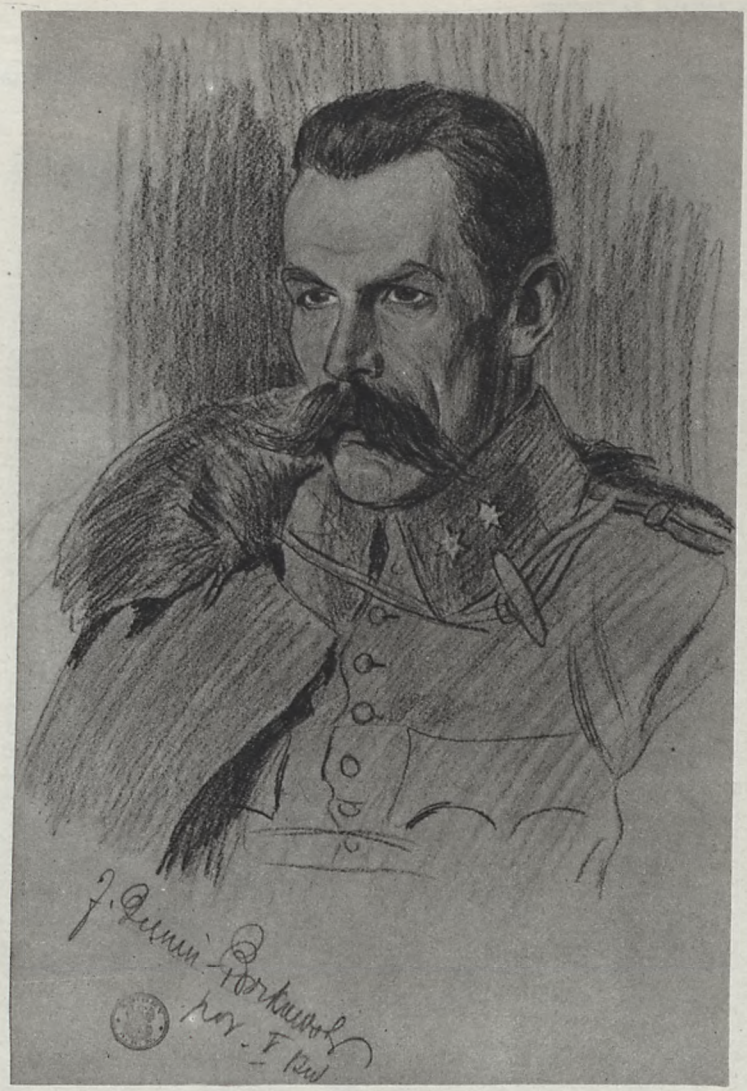
STANISŁAW POPŁAWSKI BELINIAK (gips)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

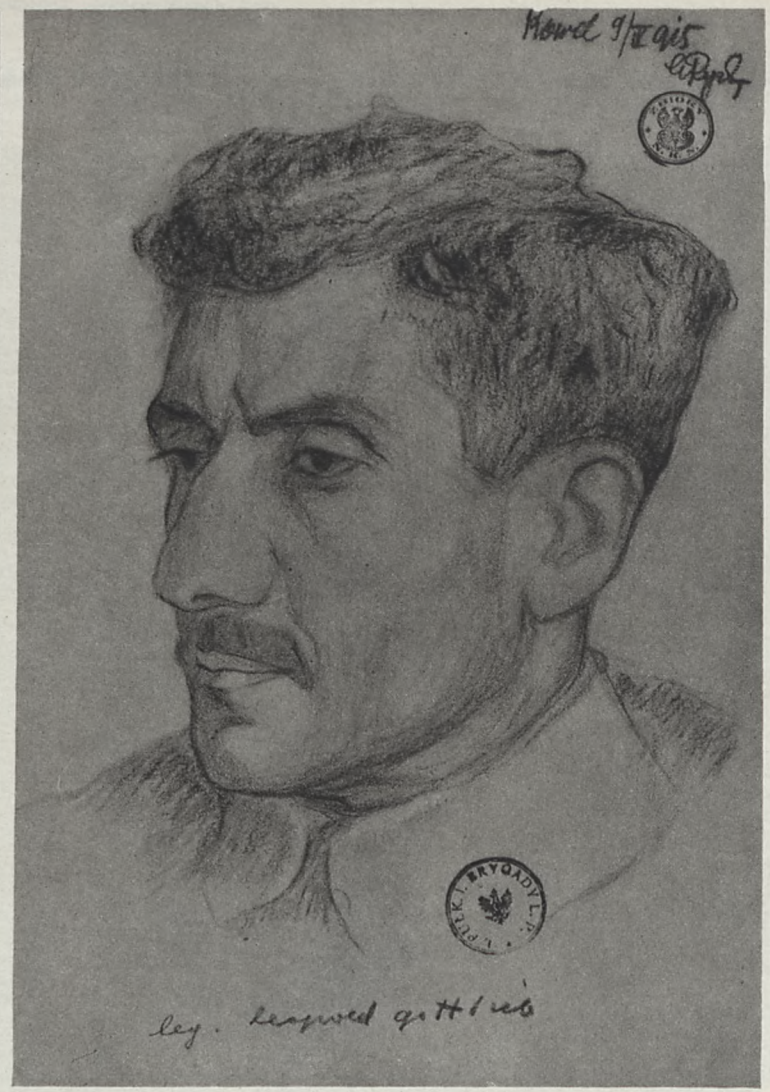
STANISŁAW DĄBROWSKI — BESELERCZYK (rys. kolor. akwarela)

KAROL MASZKOWSKI — ARTYLERZYSTA Z KONNEJ BATERJI (rys. węgl.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)



WINCENTY WODZINOWSKI



PORUCZNIK J. DUNIN-BORKOWSKI (rys. kolor. kredkami)

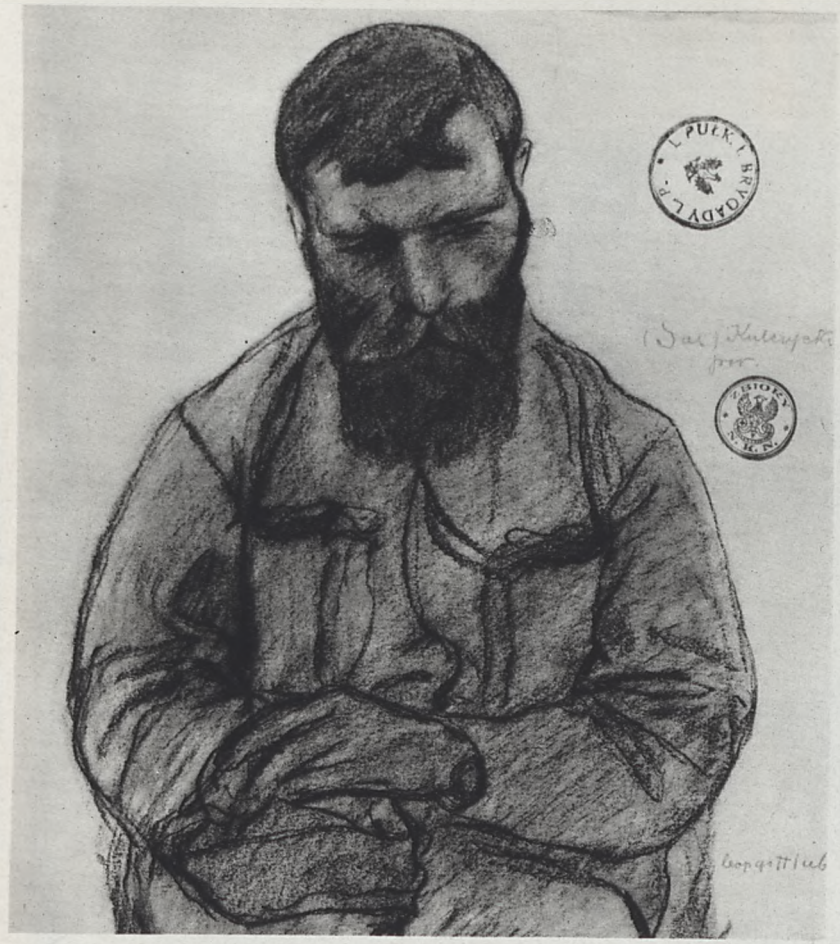
JAN RYDZ-ŚMIGŁY

LEGJONISTA LEOPOLD GOTTLIEB (rys. kredką)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

KAZIMIERZ DZIELIŃSKI „DOBOSZ" LEGJONISTA J. PELCZAR Z GITARĄ (akwarela)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)



LEOPOLD GOTTLIEB

PORUCZNIK SAS-KULCZYCKI (rys. kredką)

LEON CZECHOWSKI

CZWARTAK (rys. węgl.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

znienacka na siedzącego pod ścianą stodoły rosyjskiego piechura. Nie było czasu na użycie karabinu. Chwyta go za ramię, krzycząc „zdaj sia"! W tej chwili odskoczył z przerażeniem. Sołdat był martwy. Może tu w tej pozycji trafiła go kula w serce, może ranny dowlókł się tutaj i oparłszy się o ścianę, zgasł. Ten to makabryczny moment silnego przeżycia utrwalił artysta w swoim rysunku, pełnym szczerej, naiwnej prostoty.

A potem kolekcja prac Stanisława Janowskiego, w których odbija się wielorakość zdarzeń i faktów, składających się na smutną i glorją opromienioną historję Legjonów. Artysta okrężną drogą przez Słowaczyznę dostaje się do komendy w Jabłonkowie i tutaj zaczyna swą pracę rysunkami: wizyta lekarza, wykład w szkole podchorążych, gotowanie obiadu, odprawa, poczta polowa i t. p. Już pierwszy meldunek artysty w I p. I brygady obfituje w charakterystyczne szczegóły. Gdy w poszukiwaniu Komendanta zajechał do Kaminy między Nowym Sączem a Limanową i tam koło bojowego trenu I p. zwrócił się do austrjackiego generała kawalerji Nagy'ego o miejsce pobytu brygadjera Piłsudskiego, otrzymał odpowiedź: „Ich weiss niemals, wo er zu finden ist. Er macht immer, was ihm gefählt". Niemniej jednak ten sam generał, olśniony kmicicowym, nocnym wypadem strzelców, którzy w Chyżówkach wzięli do niewoli cały rosyjski szwadron dywizji gen. Dragomirowa, oddał Komendantowi 4 górskie armaty, oddział karabinów maszynowych i spieszonych huzarów. Z informacji rozirytowanego na samodzielność polską generała wyciągnął Janowski wniosek, że meldunek złożyć może tylko w stronach, skąd rozbrzmiewały salwy karabinowe. Wrzała wówczas pamiętna walka I pułku z całym niemal korpusem rosyjskim pod Marcinkowicami. W kilka dni później był Janowski świadkiem rozmowy, jaką w kwaterze prowadził Komendant z szefem sztabu Sosnkowskim: „Kiedy wracałem z linji bojowej do kwatery we dworze, a kule gęsto latały po podwórzu — jedynem mojem życzeniem było, aby mię która trafiła". (To pragnienie śmierci, jakie nurtowało naówczas duszę Wodza, towarzyszyło mu i później. Gdy w Krakowie pozował do portretu Malczewskiemu, miał wyrazić życzenie, aby artysta namalował mu w tle postać Warneńczyka. Na zapytanie mistrza dlaczego? dał odpowiedź, że spośród wszystkich królów kocha go najwięcej, bo zginął młodo. Malczewski jednak uznał za stosowne namalować w tle portretu Piłsudskiego — Nikę, Sławę). Z tych to pierwszych dni służby w I p., owianych romantyzmem ryzykanckich bojów i tragedją zwątpienia, pochodzi jeden rysunek Janowskiego „Komendant Piłsudski ze sztabem koło kościoła w Pisarzowej". Tam to 6 grudnia 1914 r. w czasie toczącej się walki padła, jak grom, straszna, a jak się później okazało, nieprawdziwa wieść, że Lisowczycy Beliny, wysłani celem odcięcia rosyjskich taborów na północ od Sącza, zostali zmasakrowani w krzyżowym ogniu nieprzyjacielskim. Z tych czasów pochodzi też „Bryg. Piłsudski pod Limanową".

Przenosimy się na inny front. Legjony w Karpatach przeszły już krwawe rozprawy pod Ökörmezö, Nadwórną, Hwozdem, Mołotkowem, Pasieczną. Wrzała właśnie bitwa pod Maksymcem. Szeroka dolina wśród lasów i ośnieżonych gór, długa na 1 ½ km, przeorana była wzdłuż bruzdami rowów strzeleckich, które ziały na się ogniem. Armaty polskie zarzucają szrapnelami i zapalają chatę, do której raz po raz zbiegali z rowów strzeleckich sołdaci na rozgrzewkę. Wtedy pułk. Haller wzywa telefonicznie Janowskiego z Rafajłowej, aby utrwalił ten efektowny moment długotrwałej bitwy. Artysta wśród gęsto padających kul dociera do kwatery pułk. Hallera, stojącej o 30 kroków od linji okopów. Dookoła ziemia zryta była pociskami. W chacie tej znajdował się jednocześnie lazaret polowy. Co chwila znoszono tu rannych z „doliny śmierci", których opatrywał Czech dr. Milan Hora. Rozkazy i meldunki mieszały się z jękami skrwawionych żołnierzy. Jakiś oficer legjonista stanął we drzwiach, wyprężył się jak struna, złożył meldunek pułkownikowi, a potem poprosił doktora o opatrunek. Przyniesiono jakiegoś Bośniaka ze zmiażdżoną w kostce nogą. Dr. Hora okroił nożem nogę w stawie, okręcił skrwawioną masę i rzucił w kąt izby. — Taka to kwatera była „pracownią" artysty. Wśród jęków rannych, głosu zdyszanych gońców, zimnych jak stal rozkazów i dźwięku rozbijanego

kulami szkła w obrazach, które w pewnym momencie obsypało głowę siędzącemu przy oknie artyście. Z tych czasów pochodzi rysunek „Pole bitwy pod Maksymcem 31. I. do 5. II. 1915", „Kwatera pułk. Hallera pod Maksymcem" oraz na pobojowisku polegli Moskale, zastygli w śmiertelnej męce.

Obok „Pogrzebu w Rafajłowej", gdzie w smutnym obrzędzie łączą się szare postaci legjonistów z barwnym tłumem huculów, wykonywa Janowski obóz pod cerkwią w Rarańczy, cerkiew, zagrodę, portrety oficerów (w czasie dłuższego postoju III p. w lipcu 1915).

Portrety oficerów II brygady rysuje z temperamentem Kazimierz Sichulski, Kazimierz Wąsowicz, wiele wykonał ich także W. Wodzinowski. Kasper Żelechowski dał portret Zbigniewa Dunin Wąsowicza, rotmistrza, który 13 czerwca 1915 wskrzesił wizję Samosierry, szarżując pod Rokitną wśród gęstego ognia artylerji i palby karabinów, na potrójne okopy rosyjskie. Z szarży tej wyszedł żyw Józef Szperber, wachmistrz II p. uł., artysta, który w czasie służby wojskowej wykonał z temperamentem kilka akwarelowych portretów. Wiele tematów z karpackiej kampanji opracował Józef Świrysz Ryszkiewicz, przepajając poetyckiem, romantycznem, mglistem lub księżycowem oświetleniem Odwrót Legjonistów z pod Mołotkowa 29. X. 1914, Patrol ułanów w czasie ulewy, Scenę po bitwie, Piechotę w marszu nocnym, Przeprawę ułanów Wąsowicza przez Bystrzycę, Ułanów rotm. Zbigniewa Wąsowicza w potyczce pod Nadwórną i t. p.

Podobne do tych prac nastrojem, stylizowaną formą i lirycznym sentymentem, są akwarele Jana Skotnickiego: Modlitwa wieczorna, Na pozycję, Rycerz z pod Rokitny, obraz olejny „Pogrzeb legjonisty na Huculszczyźnie" i nastrojowy rysunek „Za rok, za dzień, za chwilę może nie będzie nas".

Przenosząc się myślą do dziejów I brygady, zatrzymujemy się przed „Polem bitwy Legjonów pod Łowczówkiem" Henryka Uziembły, który jak kartograf-artysta oddał topograficzne szczegóły historycznego miejsca. Tutaj przez cztery dni odparli strzelcy 16 ataków rosyjskiej dywizji, kładąc na pobojowisku około 4000 sołdatów i biorąc około 600 jeńców. Uziembło odmalował też wspólny grób legjonistów w lasach Łowczówka, udekorowany biało-czerwonemi szarfami przez obywateli Tuchowa podczas Zaduszek 1915 r.

Do tych, co odznaczyli się w bitwie pod Łowczówkiem, należy pięknie zapowiadający się artysta Mikołaj „Sarmat" Szyszłowski, komendant II komp. V baonu 5 pp. Syn ziemi nowogródzkiej, wydalony ze szkoły średniej za udział w kółkach patrjotycznych, przybył do Krakowa, gdzie skończył Państw. Szkołę Przemysłową, a potem Akademję Sztuk Pięknych na kursie prof. J. Mehoffera. Ananke zbliżającej się wojny owładnęła nim całkowicie i nie pozwoliła wrócić do pracowni malarskiej. Pracuje w szeregach Związku Walki Czynnej razem z Kazimierzem Młodzianowskim i Kazimierzem Witkiewiczem, potem w Związku Strzeleckim. Pod Łowczówkiem, urągając śmierci, wraz z kilkoma legjonistami osłania odwrót cofających się szeregów; złowroga śmierć kładzie kres jego życiu 21 maja 1915 r. w bitwie pod Kozinkiem. Rycerską postać tego artysty przedstawia portret, wykonany węglem przez Kazimierza Witkiewicza. Pod Kozinkiem również został śmiertelnie ranny drugi bohater z pod Łowczówka, Kazimierz „Herwin" Piątek, konserwator zabytków w Muzeum Narodowem, a jednocześnie świetny znawca taktyki. Ranny na patrolu bojowym, gdy dowlókł się do miejsca opatrunkowego, dawał pierwszeństwo rannym żołnierzom, choć miał część piersi wyrwaną i opłucną na wierzchu. Grób jego z krzyżem brzozowym w ogrodzeniu białych sztachet zanotował Leopold Gottlieb. Kilkudniowe boje pod Konarami, których walka o lasek kozienicki jest tylko fragmentem, przyniosły nam jeszcze jedną nieodżałowaną stratę, śmierć kap. Franciszka Pększyc Grudzińskiego. Ciężko ranny na patroli 3. VI. 1915 pod Modliborzycami, strzela sobie w serce, nie chcąc żyw dostać się do niewoli. O ciało ukochanego komendanta zawrzał bój zażarty. Z pod huraganowego ognia wynosi martwe ciało kapitana trzech sanitarjuszów VI baonu. Jednym z nich był poeta legjonowy Zbigniew Belohlavek. Portret tego odważnego sanitarjusza, jakoteż

WŁODZIMIERZ KONIECZNY LEGJONISTA (bronz, 1916)

kap. Grudzińskiego wykonał Tadeusz Korpal, autor rysowanych w tym czasie „Okopów" i „Tyraljery". Boje pod Konarami, które tyle drogich pochłonęły ofiar, okryły sławą artystę-żołnierza, majora Rydza-Śmigłego. On to bowiem — jak brzmi rozkaz Komendanta z dn. 5 czerwca 1915 — „złożył w bojach o lasek kozienicki nowe dowody niezwykłego męstwa i spokoju przy największem niebezpieczeństwie. Majorowi przedewszystkiem przypisuję, że III bataljon nie ugiął się przy spełnieniu zadania, przewyższającego znacznie siły moralne przeciętnego żołnierza".

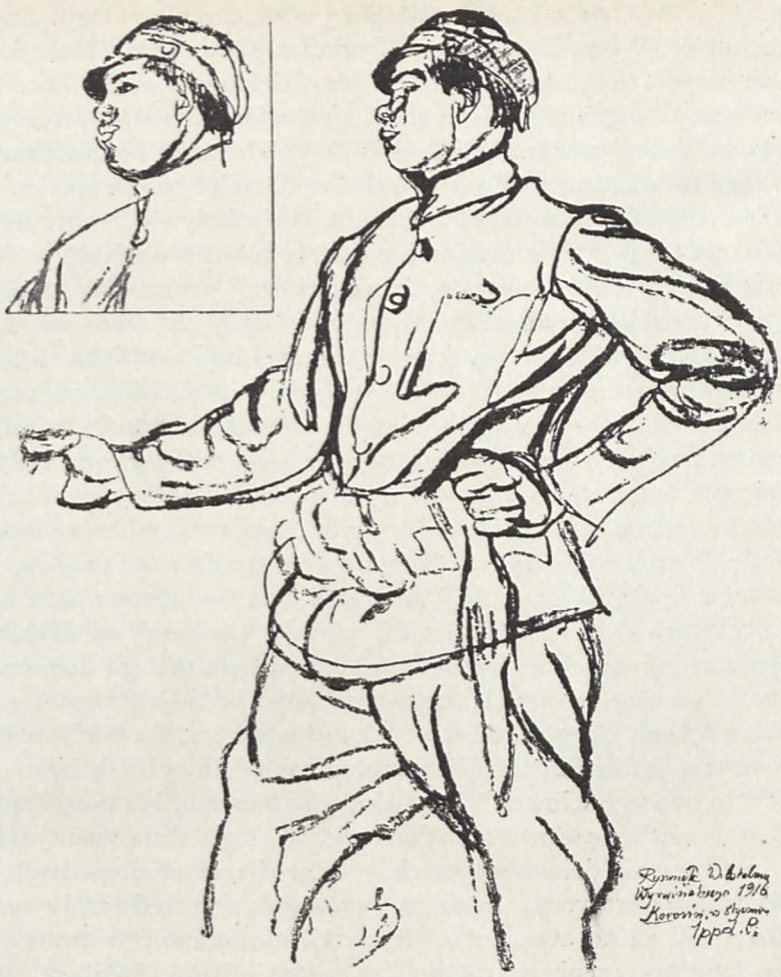
Na rysunkach Franciszka Widlińskiego, przedstawiających okopy nad Nidą oraz grobach legjonistów poległych pod Urzędowem 16. VII. 1915, rysowanych przez Władysława Kołomłockiego, zamykamy pierwszy okres legjonowych bojów, znojów i zmagań tak ciężkich, że — jak mówił Piłsudski w rozkazie z dnia 5. VIII. 1915 — „dziw bierze, że dawno już rodzinne bory nie szemrzą po nas swej pieśni żałobnej". Nawpół symboliczny dramat Żeromskiego (Katerli) „Róża" kończy się momentem, gdy rewolucjonista Dan, odkrywca tajemnicy ognia, przystąpił do dziejowego czynu. Z genjalnego wynalazku swego uczynił potężne narzędzie zniszczenia wojsk zaborców. „Potęga tyranji, skupiona w armjach, okrętach wojennych i narzędziach śmierci jest tylko symbolem. Moc tyranji leży nie w dłoni silnego władcy, lecz w nie-

mocy niewolników". Zaczęło się żniwo śmierci. W dziele niszczenia wrażych armij pada ofiarą Czarowic. Z wypalonemi oczyma runął martwy na krzak dzikiej róży. Ten symbol, żywy konkretną treścią, obrazuje Tadeusz Seweryn w akwareli „Róża", w postaci poległego legjonisty, wplątanego w krzew dzikiej róży.

Potem szły wypadki niewstrzymaną falą: opuszczenie Warszawy przez Rosjan, marsz Legjonistów na Wołyń, intrygi Komendy Legjonów, rozbicie I brygady na dwie, potem trzy części i bohaterskie walki nad Styrem i Stochodem pod wodzą Rydza-Śmigłego. Z tych czasów pochodzą rysunki Wojciecha Jastrzębowskiego, ostrą, syntetyczną kreską zaznaczone, dorywcze, z talentem kreślone notaty, a więc: Wózek w Trojanówce, Ranny żołnierz, Nocleg w ziemiance oraz portret Włodzimierza Koniecznego. Z postacią tego oficera wiąże się największa bitwa w dziejach Legjonów. Konieczny, artysta-rzeźbiarz, grafik i poeta, przepiękny typ człowieka, co marzenie z czynem łączy, legł bohaterską śmiercią pod Kostiuchnówką 5 lipca 1916. Bezpańska śmierć nazbyt często chodziła koło zadumanego komendanta kompanji, którego, jak mówiono, kule się nie imały. Czyhała na niego nawet w podziemnych schronach, nawet w ziemiance pułk. Berbeckiego na Polskiej Górze, gdy pozował do portretu Wincentemu Wodzinowskiemu. Błędna kula świsnęła mu tuż koło głowy. Naówczas Konieczny nawet nie przerwał opowiadania o swoich góralach, kochanych „chłopcach", z którymi razem jadał i razem bił się. Ginie w najstraszniejszej bitwie, jaką przeszły Legjony. Na „Polski Lasek" padał gęsty deszcz żelaza. Naprzeciw 136 dział rosyjskich stało naszych zaledwie siedem. Pociski padały na cmentarz, odkopywały groby i trupy mieszały z drzewem pogruchotanych krzyżów. W ulewie żelaza rozpadła się kapliczka cmentarna, projektowana przez chor. Stanisława Janowskiego. Ziemianki wylatywały w powietrze. Porucznika Koniecznego ledwie odgrzebali chłopcy z pod zwałów ziemi. W promieniu 50 kroków od ziemianki Berbeckiego padło około 300 pocisków armatnich. Ciężko raniony Berbecki, padł nieodżałowany major Wyrwa-Furgalski, kap. Sław-Zwierzyński i Tunguz-Zawiślak, padł por. Włodzimierz Konieczny. Ciało, pokłute rosyjskiemi bagnetami, wrzucono do wspólnego, mogilnego dołu. Niewiadomo dzisiaj, gdzie znajduje się grób artysty-żołnierza. Ostatnią rzeźbą Koniecznego, modelowaną w okopach, był postument legjonisty, czuwającego z bronią u nogi — później odlana w bronzie, jako dar 2 pułku strzelców dla Komendanta. Dziwnym zrządzeniem losu w tej samej bitwie zginął również i legjonista, który Koniecznemu do owej ostatniej rzeźby pozował.

A kiedy armja austrjacka cofała się w powszechnej panice, oddziały polskie szły w ordynku, z pieśnią na ustach, gotowe w każdej chwili do krwawej rozprawy. Tutaj wspomnieć należy o kmicicowym typie, Cekiera-Bolesławskim, którego drapieżną głowę odtworzył Kazimierz „Dobosz" Dzieliński w jednym rysunku z kolekcji żołnierskich portretów. Ciekiera-Bolesławski pod Smolarami nad Stochodem, mszcząc śmierć swego kolegi, zabitego w patroli, z malutkim plutonem rzuca się na szwadrony rosyjskie i żywy wraca do swoich.

W tych to bojach wołyńskich odznaczył się nieustraszonem męstwem por. Wilhelm „Wilk" Wyrwiński, artysta wielkiego talentu, wybitnej indywidualności i temperamentu. Wedle komunikatu prasowego P. O. W. Komendy I Okr. z dn. 15. III.—1. IV. 1916 — „Por. Wilk Wyrwiński III pułku I Brygady, patrolując z kompanją tuż pod pozycjami nieprzyjacielskiemi, zaskoczony stylu przez nieprzyjaciela, dawszy salwę z odległości 10 kroków, rzucił się na bagnety, rozbił Rosjan, zadając im ciężkie straty i biorąc kilku ludzi do niewoli". W bojach o Redutę Piłsudskiego, gdy 5 lipca 1916 r. Moskale przerwali front o godz. 8 wieczorem, Wyrwiński wycofuje się jeden z ostatnich, rzucając granaty ręczne na nacierających. Zanotował ten moment kol. Jakób Hoffmann w swoim pamiętniku (Rocznik Wołyński II, Równe 1931, str. 354): „Wilk zupełnie spokojny. Wyzywa nas od bałwanów i kretynów, od czasu do czasu zatrzymuje nas razem z Lisem i ruszamy do kontrataku. Zatrzymaliśmy się 16 razy. Podziwiałem Wilka, jak spokojnie rzucał granatami, ręce mu się nie trzęsą. Co parę kroków podbiegamy, Wilk krzyczy: wtył zwrot! Paczkami ogień!" Wedle „Wiadomości Legjonowych":



WILHELM WYRWIŃSKI LEGJONISTA (rysunek)

„Por. Wyrwiński 6 lipca 1916 r. przyczynił się znakomitem i spokojnem kierownictwem ognia kompanji do zdziesiątkowania i odparcia szarży 11 szwadronów jazdy nieprzyjacielskiej, usiłującej wedrzeć się na tyły wojsk naszych". Szkice Wyrwińskiego, przedstawiające żołnierzy, zdecydowaną, niezawodną linją nakreślone postaci mówią o brawurowym temperamencie artysty, a jego portret, wykonany przez Karola Zyndram Maszkowskiego, o przymiotach charakteru, którym wyraz dał na polach bitew.

Kampanję wołyńską ilustruje bardzo wielu artystów. A więc Stanisław Janowski rysuje w Okońsku treny 3 p. i cerkiew, w Maniewiczach grób dra Adolfa Sternschussa, zabitego 25. X. 1915 w bitwie pod Kuklami, strojny w białoczerwone szarfy grób poległych, zniszczone domy i treny, a w Wołczecku: cmentarz, sosny na cmentarzu, wspólny grób oficerów 3 p. II bryg., pochowanych na cmentarzu 5. XI. 1915. Janowski rysuje w Czewlu koło Kowla, nad Stochodem, w Czeremosznie, a wreszcie na dłuższym postoju w Piasecznej: kuchnię polową, kuźnię polową, obóz, szpital w cerkwi w Piasecznej, sceny obozowe, portrety i t. p. A w rysunkach swych nie typizuje żołnierza, lecz przedstawia go na tle środowiska wojny, jako współczynnik realnych faktów. Bezpośredniość i momentalność odtworzeń, przepojona liryzmem sentymentu, nadaje rozlicznym notatom, szkicom i studjom Janowskiego wartość dokumentu.

Okres kampanji na Wołyniu i Polesiu najbujniej zaznaczył się w legjonowej sztuce. Pracowali tu: Wodzinowski, Leopold Gottlieb, Zygmunt Grabowski, Henryk Szczygliński, Juljan Fałat i wielu innych, ale przedewszystkiem przydzielony do sztabu Leon Wyczółkowski. Jego majestatyczne sosny cmentarza wołczeckiego, przepojone wysokim artyzmem i temperamentem pierwszego w Polsce grafika, należą dziś do pereł naszej litograficznej sztuki.

Wyczółkowski był Ruisdaelem sędziwych borów, w których żywioł wojny cmentarne krzyże stawiał, Gottlieb był Neposem fizjognomij ludzi, dla których żywioł wojny był chlebem powszednim. Gottlieb, niestrudzony kompanjon legjonowej tułaczki od Nidy po Styr i Stochod, wykonał olbrzymią ilość rysunków, w których zawarł swój artystyczny pogląd na tężyznę charakterów swego żołnierskiego środowiska. Mimo twardzizny techniki rysunkowej i pozornie zimnej logiki konstrukcyjnej, widać w syntetycznej, płynnej linji Gottlieba szczerość, co każdy nacisk czarnej kredki w rytm serca układa. Wije się twarda, szorstka linja, grając pełnem życiem w wizerunkach żołnierskich, w wymownych, ciężkich, kościstych rękach, co dzierżą karabiny, lornetki polowe, mapy, szpicruty, szable; w mocnym rozkroku nóg, w głowach silnie związanych z korpusem, w zmiętych mundurach, wygniecionych spodniach, łatach, dziurach, chlebakach, pasach, ładownicach, sznurach. Cały splendor ludzi spracowanych rzemiosłem wojennem i utytłanych w błocie. Postaci z fantazją rozsiadłe przy stole, zgarbione znojem, zrośnięte z karabinem, mają zawsze tyle charakteru, jakby się urodziły na wymarzone przez artystę modele. Nie zapomnimy nigdy tego Zygmusia Deszczółki, junackiej postawy młodzieniaszka, co podczas deszczu przyodział lufę karabinu rękawem płaszcza, tego małego dobosza z olbrzymim bębnem, legjonisty na wedecie lub strzelającego z okopów, zawadjaki wspartego na karabinie i trzymającego fajkę w zębach, okopów pod Kostiuchnówką lub nad Garbachem, gdzie na bagnie kładziono kłody i wiązano je drutem, przybijano z obu stron ściany z belek, by u ścian zzewnątrz poczynić nasypy. Są to impresje tchnące żołnierskim sentymentem, bez pozy i sztucznej dramatyzacji. Najlepiej wypowiada się Gottlieb w portrecie. Rozległa skala trafnej indywidualizacji pozwala artyście na tworzenie dokumentarnych studjów charakterjologicznych, których artystyczna forma rywalizuje z historyczną wartością. Przesuwają się przed nami rysunki w czarnym streszczone konturze linji pełnej rozmachu. Rycerska niezłomność w twarzy Koniecznego, Scewoli i Tunguza-Zawiślaka, sępia drapieżność w portrecie Beliny i Zająca, wiarusowy temperament Składkowskiego i Kruka Białego, marzycielskie junactwo Józefa Mączki i spokojne odważanie decyzji w twarzy Józefa Dunin Borkowskiego, dowódcy szwadronu „Tatarów", świetnego taktyka, którego roztargnienie na mustrze i paradzie było równie znane, jak przytomność w boju — cała galerja ludzi, których nazwiska klingą szabli błyszczą w dziejach trzech brygad Legjonów.

Czem był Gottlieb dla I brygady, tem chor. Leon Czechowski dla IV pułku. Wyostrzony zmysł obserwacji, zasilany wrażliwością, artystyczną kulturą i opanowaniem rysunku, predestynował go na sprawozdawcę momentów żołnierskiego życia „Czwartaków". Jego ołówek lub kredka, prowadzona z wielką wprawą, ma wymowę zwięzłą i przejrzystą i dzięki temu wprowadza nas w obręb żołnierskiej rzeczywistości. Czechowski wybiera zawsze temat, charakteryzujący zjawisko dynamicznie, a więc rów strzelecki rozbity granatem, obserwatorjum w okopach, wybuchy granatów, posterunek przed drutami, budowę ziemianki, aeroplany, huraganowy ogień, maskowanie rezerw i t. p. Najwięcej tych dokumentów powstało na pozycji pod Optową na Polesiu. Równie jak rysunki, są oszczędne w doborze środków akwarele Czechowskiego: zbieranie rannych przy księżycu z pozycji pod Mirynem, ostrzeliwanie aeroplanów, rów dochodowy i cmentarz pod Optową i postój w Piasecznej, gdzie watahy taborów wśród rozległego krajobrazu poleskiego przypominają stepowe obrazy z „Ogniem i mieczem". Zamaszystość kreski, emocjonalność jej wyrazu, impulsywność w wyrażaniu sensu rzeczy nagłych sprawia, że w graficznych notatach Czechowskiego widzimy chmurki szrapneli i syczące parabole granatów. To jest nasze wrażenie korelujące z realistyczną treścią żołnierskiej

sztuki chorążego Czwartaków. Artysta podczas wojny niezwykle płodny, zasilający rysunkami pisma legjonowe i ilustrujący książkę Wład. Orkana „Drogą Czwartaków" — po wojnie zamilkł, ustąpił w cień, bo brakło mu żywiołu walki, który uskrzydlał jego talent.

W IV pułku pracowali jeszcze inni artyści: Władysław Roguski, Ludwik Leszko, Ludwik De Laveaux i Jan Stebnowski, który zanotował miotacze min i ziemianki rezerwy pod Optową, odwrót z nad Stochodu, namioty pod Szkuratem, kwatery w Piasecznej i t. p. Czwartemu pułkowi poświęcił też swoją działalność artystyczną Wincenty Wodzinowski. Rysuje on pamiętne przejście przez Bug, rozpoczynające wołyńską kampanję Legjonów, uciekających za Bug chłopów, których Moskale podczas odwrotu zabierali ze sobą, a podczas marszu w stronę Kowla rysuje nastrojowy, ponury moment pochodu legjonistów przez bezludne pustkowia wśród zgliszcz spalonych domów i nagich konarów drzew. Wodzinowski chwytał obrazy bezpośrednio z życia, bez przetwarzania ich w wyobraźni i późniejszego koloryzowania. Takiemi są jego szkice: ofenzywa wołyńska, marsz na pozycję, ranni legjoniści, pozycje obserwatora na sośnie, komenda IV p. w Piasecznej i t. p. Z każdym z tych rysunków łączą się pewne wspomnienia osobistej i historycznej natury. Tak np. „Karabin maszynowy" rysowany był nad Styrem koło Polskiej Góry tuż przed uroczystym obchodem rocznicy zawiązania IV p., kiedy pułk. Roja rozdawał gościom, uczestnikom uroczystości, żółwie z aluminjowem okuciem u brzegu skorupy i orłem legjonowym. Najwięcej wykonał Wodzinowski portretów wybitniejszych osobistości w trzech brygadach. Jest ich około 300. Do charakterystyki służby wojskowej artysty warto dodać, że Wodzinowski wstąpił do Legjonów wślad za swym 15-letnim synem, który uciekł mu z domu. Wnet jednak nielada honor przyniósł ojcu, bo w bitwie pod Mołotkowem, przypominającej bój o Olszynkę, wśród gradu kul przyniósł ważny meldunek, a za odwagę zdobył uznanie u dowódcy i późniejsze odznaczenia. Syn porwał za sobą ojca. Leciwy działacz „Sokoła" rychło wżywa się w atmosferę frontowej myśli politycznej, bo kiedy swego czasu luminarze N. K. N. mieli rozwijać swoje enuncjacje wobec tych, co za jedyną orjentację uważali nakazy żołnierskiego honoru, Wodzinowski przez jedną noc przygotował olbrzymie, allegoryczne tło dla mówców. Czarną farbą, zrobioną z tłuczonego węgla i białą, wykonaną z kredy, namalował na ścianie Polskę, napróżno czekającą wyzwolenia, gdyż legjonistę, który jej spieszy z pomocą, ciągną w dwie przeciwne strony — orjentacje. Były to czasy, kiedy aktualne były słowa pieśni legjonowej: „Wabi nas Austrja, wabią nas Prusy...", pieśni, która kończy się mocnem wyznaniem: „gdy wejdziem na swój szlak, znów popłynie ta krew czerwona, jak czerwony mak".

Z rzeźbiarzy najdłużej w IV p. pracował Jan Raszka, autor bogatej kolekcji plakiet z portretami legjonowych oficerów. Wspomnienia artysty z czasów pobytu w obozie Czwartaków obfitują w charakterystyczne szczegóły. Zgłosiwszy się pod Optową do pułk. Roji, trafił na chwilę, kiedy rosyjska artylerja strzałami szukała amunicji naszej w bojowym trenie. Rylski nie był dłużny nieprzyjacielowi. W środku między strzałami wśród uroczego lasu siedział pułk. Roja przy obiedzie. Grała muzyka. Gdy podawano czarną kawę, wystąpił pewien śpiewak okopowy i jak aojd prastary śpiewał długą pieśń o dziejach IV pułku. Po obiedzie Roja pozował artyście. Dzień był skwarny. Raszka modelował portret, ugniatając plastelinę na podręcznej deszczułce. Wśród pogwarki z oficerami westchnął Roja: „Dobrze byłoby się wykąpać". Kiedy artysta skończył pracę, pewien oficer saperów melduje pułkownikowi, że kąpiel gotowa. Okazało się, że Czwartacy, migiem spełniając życzenie swego ukochanego wodza, wywindowali na drzewo beczkę z wodą, do szpuntu przywiązali sznurek, wokół drzew opodal rozpostarli płaszcze. Był więc gotowy i tusz z zimną wodą i kabina kąpielowa.

W Piasecznej nad Stochodem wykonywa artysta kilka akwarel np. pojenie koni w jeziorze, kuźnię, legjonistów grzejących się przy ognisku i t. p. Otrzymawszy z komendy rozkaz wykonania odznaki IV pułku, bierze za punkt wyjścia kształt czwórki, którą stylizując upodabnia do gardy szabli. Znak z czterech czwórek — gard wyciął niezręcznie pewien legjonista z aluminjowej blachy i z tego bez intencji projektodawcy zrobiła się swastyka. Pułk. Roja, mający

sentyment do Indyj, był bardzo zadowolony z tego aryjskiego znaku. W Baranowiczach, gdzie Raszka kończył swoją kolekcję portretów, a nadto wykonał plakiety kap. Zająca, pułk. Hallera i Beliny (w Iwankowicach), przerywają artyście pracę rzeźbiarską wielkie przygotowania z racji zapowiedzianego przybycia Luitpolda bawarskiego, którego Czwartacy mieli okrzyknąć... królem polskim. Wtedy to wraz z malarzem i rzeźbiarzem, plut. II p. uł., Stanisławem Rzeckim przystraja salę kolorowemi jedwabiami, zakupionemi w sklepach żydowskich, splatając polskie barwy z bawarskiemi — biało-niebieską, i austrjackiemi — czarno-żółtą. Ta „elekcja" baranowicka, która, jak wiadomo, nie doszła do skutku, łączy się z innym, nadzwyczaj znamiennym faktem. Kiedy artysta w 1917 r. w zimie portretował Piłsudskiego w jego mieszkaniu przy ulicy Koszykowej w Warszawie, był świadkiem rozmowy, jaką prowadził Komendant z Michałem Sokolnickim i innymi oficerami. Tam wśród lasów baranowickich rozwiązywano sprawę polską przez import biało-niebieskiego króla, tutaj Wódz w obliczu największego rozrostu sił niemieckich omawia przyszłą konstytucję dla państwa polskiego i sprawę chłopską. Komendant był bowiem takim, jak go widzimy na portrecie Bolesława Kuźmińskiego — odwrócony od wszystkich i zawsze ważne sprawy ważący.

Mniej szczęścia od piechoty miała u malarzy-legjonistów kawalerja. Piewcami tego rodzaju broni był obok Józefa Ryszkiewicza, Kajetan Stefanowicz, zabity nad Wieprzem, 1919 r., oraz Zygmunt Rozwadowski. Stefanowicz wślad za epigonami angielskich prerafaelitów upodobał sobie postać człowieka, jako stylizację linijną i drobiazgową ornamentykę. Liryczne, sentymentalne tematy jego piórkowych rysunków czerpane są nie z życia legjonowego, lecz ułańskich pieśni: Stoi ułan na wedecie, Bywaj zdrowa moja miła, jutro siądę na konika, Puku — puku w okieneczko, Pójdziemy z okopów na bagnety, Śmierć mię ucałuje, ale nie ty, Śpij kolego, twarde łoże, Nie wróci, dziewczyno, krwią mu rany płyną, Wierna tobie na twym grobie ucałuję krzyż. Zygmunta Rozwadowskiego natomiast bawi piękno, elegancja i dziarskość ułańskiego munduru, wykwint i gracja jeźdźców siedzących na koniach angielskiej krwi, ułani w bufiastych rajtuzach, szczelnie do łydki przylegające, błyszczące cholewy, junacka werwa i żywość gestu. Jego Belina, siedzący na „Irmaku" lub ułan na zdobycznym koniu kozackim, portrety zawadjaków-wiarusów, wachmistrzów, oraz liczne portretowe postaci oficerów, wykonane ze smakiem sprawnemi dotknięciami ołówka, miękką, falistą linją, świadczą, że Rozwadowski idealizuje ludzi i konie, wypięknia ułański świat na modłę własnych upodobań — tworzy paradne pańskie wojsko.

Pomimo małej ilości malarzy, notujących szczegóły ułańskiego życia, słyszało się w czasach wojny opinje, że najwięcej malarzy posiadał oddział Beliny i to specjalnie malarzy koni. Chodziło tu nietyle o malowanie, ile o farbienie koni. Staropolska, magnacka moda farbowania koni, której tajniki przechowywali jedynie koniokrady, odżyła w Legjonach, jako środek płatania kawałów „wojskom sprzymierzonych". Przykładem tej „sztuki" jest wyczyn Beliniaków w 1916 r. w Karasinie nad Wiesiołuchą na Wołyniu, którzy z nudów podczas świąt Wielkanocnych skradli austrjackiemu generałowi Hauerowi konia i przefarbowali go na inną maść, tak udatnie, że nawet „Vergaterung" i szczegółowy przegląd koni, zarządzony przez „trepów", nie zdemaskował wytrawnych farbiarzy.

Inni legjoniści na dłuższych postojach, a nawet pozycjach, zajmowali się mniej ryzykowną sztuką. Ozdabiali ziemianki zzewnątrz różnemi emblematami z drzewa i kory, aby nadać im piękno artystyczne i wznosili efektowne budynki np. Legjonowo, komendę IV p. pod Optową z dużemi śparogami i olbrzymim orłem w środku, kasyno we Wołczecku z piękną, barokową facjatą ganku, kaplice polowe, budowane wedle wzorów polskiej architektury drewnianej i t. p. Jedne projektowane były przez artystów, np. kaplica w Wołczecku nad Styrem, której kształt szopki krakowskiej z dużemi orłami polskiemi z brzozy nadał Wodzinowski, lub kaplica w Lasku Polskim, wybudowana przez kap. Wimmera, ściśle wedle planów chor. Stanisława Janowskiego, inne zaś przez amatorów swojszczyzny architektonicznej, której pełne były Oleandry, plac po wystawie polskiej architektury w r. 1911. Słusznie też zwano Legjony

LEOPOLD GOTTLIEB

LEKARZ DR. MIECZYSŁAW KAPLICKI (rys. kredką)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

STANISŁAW JANOWSKI — PRZY OGNISKU (ol.)

HENRYK UZIEMBŁO — OBÓZ CZERWONEGO KRZYŻA (akwarela)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

JACEK MALCZEWSKI — NIKE LEGJONÓW (ol.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

JÓZEF SZPERBER

TADEUSZ SEWERYN

JENIEC ROSYJSKI (akwarela)

UZDROWIEŃCY (akwarela)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

WIKTOR GUTOWSKI STARSZY ŻOŁNIERZ MAKAREWICZ (rys.) JAN REMBOWSKI PORUCZNIK JERZY NARBUT (rys. węgl.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

IGNACY PINKAS — ŻEŃCY-LEGJONIŚCI NAD STYREM (ol.)

TADEUSZ KORPAL — RANNY LEGJONISTA (litogr.)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

STANISŁAW KAMOCKI — OSTRZELANE OPACTWO W SIECIECHOWIE (akwarela)

JAN RASZKA — UŁANI POD PIASECZNĄ (akwarela)

(Historyczna Wystawa Legjonów Polskich, Kraków 1934)

LEON WYCZÓŁKOWSKI

CMENTARZ W WOŁCZECKU (litogr.)

(Historyczna Wystawa Legionów Polskich, Kraków 1934)

„wojskiem luksusowem", bo wielka ilość artystów, a wogóle inteligentów, nadawała naszym formacjom specjalną cechę. W związku z tem wspomnieć należy o dużej liczbie hektografowanych pism legjonowych, z pośród których ilustracje i zdobniki rysunkowe posiadały: Armata, Reluton, Konferencja Pokojowa (Legjoniści wszystkich krajów łączcie się), Mina, Wiarus Baonów, Drut, Obijak (1915—1921), Zuchowaty, Aspiryna (organ szpitalników — wychodzi kiedy chce). Były to przeważnie pisma humorystyczne. Również powodzeniem wśród braci legjonowej cieszyły się karykatury Kostynowicza oraz Henryka Hertz Barwińskiego, który „Woyska polskiego konterfektów gładkich 20 gwoli uciechy komilitonów swoich wyimaginował".

Dwa lata walk Legjonów, to główny okres rozwoju różnogatunkowej twórczości: pieśni, budownictwa, literatury i sztuki legjonowej. Dwa lata walki okryły laurem zbrojny wysiłek Legjonów. Niemniej zbliżały się czasy, kiedy kalkulacje okupantów, jakoteż małoduszne decyzje komendy Legjonów coraz więcej pogrążały sprawę polską w odmęt tragicznej beznadziejności. W dwulecie wyruszenia kadrówki wódz Legjonów rozkazem, danym w kolonji Dubniaki 6 lipca 1916, żegnając się z wiernemi mu oddziałami (bo 29 lipca zgłosił już swoją dymisję), życzy im, aby następny jego rozkaz „był odczytany wolnemu polskiemu żołnierzowi na wolnej polskiej ziemi". Pełen smutku i wewnętrznej rozterki wyjeżdża do Krakowa. Jego wierny wyraz psychiczny z tych czasów oddał Konstanty Laszczka w znanym portrecie, na którym Piłsudski wyrył swój podpis. Podczas długich pogawędek, jakie w swojej pracowni w Akademji Sztuk Pięknych prowadził artysta z Komendantem, miał możność twórca Legjonów poznać, ile wiary w gwiazdę jego czynu żywili naówczas artyści. Portretował go wtedy również Józef Mehoffer. Malczewski w tych dniach klęski umieszcza w tle jego portretu — Nikę. Młodzież Akademji Sztuk Pięknych gremjalnie oddaje mu hołd. Akcję tę aranżował na kursie prof. Weissa Jerzy Winiarz, który niedawno wrócił z sanatorjum w Zakopanem. Adres składał się z winiety, którą namalował na kartonie Mieczysław Filipkiewicz, z napisanego przezemnie wiersza, zaczynającego się od słów: „Serca Ci nasze ofiarujem w dani" oraz podpisów wszystkich uczniów Akademji. Kiedy zaś 20 lipca 1917 zaaresztowano Piłsudskiego w Warszawie i wraz z podpułk. Sosnkowskim wywieziono wgłąb Niemiec, Laszczka, naprzekór wypadkom chwili natychmiast zabrał się do wykonania medalu, którego jedną stronę wypełnia portret twórcy Legjonów, a drugą rozłożysty dąb. Medal ten, odlany w bronzie, nosi datę 22. VII. 1917.

Zapełniały się legjonistami obozy pruskie. Ucisk okupantów i deptanie godności żołnierza doprowadza wnet do buntu II brygady pod Rarańczą, bitwy pod Kaniowem, a wreszcie do uwięzienia legjonistów w Huszt i Marmarosz-Siget. Te czasy i wypadki słabe znalazły odbicie w sztuce. Jedynie Józef Piotrowski zanotował kilka scen w Dulfalva, a Stanisław Janowski portrety osób, biorących udział w procesie w Marmarosz-Siget 1918 r. oraz jedną scenę ukradkiem wykonaną na sali sądowej.

W dalszym rozwoju faktów, w jakie obfituje historja zmartwychwstałej Polski, artyści biorą czynny udział, wierni swej żołnierskiej służbie. Najpiękniejszym przykładem rycerskiego umiłowania walki jest Wilhelm Wilk Wyrwiński. Po odmówieniu przysięgi na wierność wojskom Niemiec i Austro-Węgier w lipcu 1917, Wyrwiński wysłany zostaje na front włoski, poczem zwolniony z wojska oddaje się studjom malarskim i organizacji P. O. W. Kiedy Ukraińcy zajęli Lwów, rzuca się w wir walki. Nieustraszoną odwagą, jako komendant pociągu pancernego „Piłsudczyk", przyczynił się do wyparcia Ukraińców z Gródka Jagiellońskiego, gdy wjechawszy w szeregi nieprzyjacielskie ogniem karabinów maszynowych zmusił je do ucieczki. Gdy dotarł do stacji Persenkówka, oddalił się z dwoma żołnierzami o 200—300 kroków od pociągu, aby nawiązać kontakt z za polskiemi oddziałami. Zaskoczony przez nieprzyjacielski oddział, który wypadł z budki kolejowej, bronił się rozpaczliwie. Z pociągu otwarto ogień karabinowy, który rozprószył napastników. Wypadli żołnierze na ratunek ukochanemu komendantowi. Znaleźli jednak tylko zwłoki zmasakrowane kolbami i bagnetami. Tak zginął 28. XII. 1918 waleczny kapitan Wilk, żołnierz i artysta dużej miary.

Gdy wspominamy słowa Piłsudskiego: „Poszło przedewszystkiem za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej — poszła sztuka“ — wymienić się godzi nazwiska jeszcze innych artystów legjonistów, aby uplastycznić prawdę powyższych słów. Poczet ich liczny: Władysław Bielecki, Roman Czaplicki, Zdzisław Czermański, Adam Dobrodzicki, Henryk Dzierżanowski, Stefan Felsztyński, Stefan Filipkiewicz, Aleksander Gądek, Adam Gerżabek, Jan Gumowski, Wiktor Gutowski, Zygmunt Honiek, Jan Hryńkowski, Wojciech Jastrzębowski, Stanisław Kamocki, Kazimierz Korczak-Mleczko, Stefan Kozłowski, Jan Książek, Bolesław Kuźmiński, Szczęsny Kwarta, Zygmunt Lorec, Bonawentura Lenart, Adam Malicki, Marjan Jerzy Malicki, Roman Merzowicz, Stefan Modzelewski, Marjan Niemczewski, Aleksander Morański, Tadeusz Olszewski, Ignacy Pinkas, Franciszek Prohaska, Tadeusz Pruszkowski, Kazimierz Rutkowski, Czesław Skawiński, Piotr Sydorowicz, Stanisław Szygiel, Aleksander Teslar, Antoni Teslar, Władysław Walecki, Kasper Żelechowski. Spośród rzeźbiarzy: Zygmunt Gawlik, Wacław Hagemejer, Jakób Juszczyk, Robert Lovell, Stanisław Popławski, Jan Raszka, Józef Starzyński, Franciszek Strynkiewicz, Stanisław Tracz, Aleksander Żukowski. Spośród architektów: Stanisław Brukalski, Jan Chmielewski, Stanisław Filipkowski, Jan Goliński, Józef Jankowski, Tadeusz Nowakowski, Roman Piotrowski oraz Jerzy Sosnkowski.

Artyści-legjoniści organizują się dzisiaj w imię swej historycznej tradycji, urządzając wspólne wystawy np. w Warszawie 1933 (Legjonowy Instytut Studjów — Koło Plastyków) lub w Krakowie 1934 (Związek Legjonistów Polskich, oddział Kraków — Sekcja Plastyków). Niektórzy zaś dziś jeszcze w twórczości swej nawiązują do ideologji swej sztuki z okresu walki, opracowując swe dawne szkice i studja. Tak powstała teka autolitografij, wydana w dwudziestolecie zbrojnego czynu Legjonów, na którą składają się: Stanisława Dąbrowskiego „Beselerczyk“, Kazimierza Dzielińskiego „Sekcyjny“ oraz „Braterstwo ognia“, Stanisława Janowskiego „Fragment cmentarza w Wołczecku“, Franciszka Jaźwieckiego „W okopach pod Koszyszczami“ oraz „Okopy pod Konarami“, Stanisława Kamockiego „Stanowisko obserwatora“, Tadeusza Korpala „W oczekiwaniu“ oraz „Ranny“, Ignacego Pinkasa „Scena obozowa w Czeremosznie“, Tadeusza Seweryna „Róża“ oraz „Apoteoza“, Wincentego Wodzinowskiego „Na pozycji“ i Leona Wyczółkowskiego „Fragment cmentarza legjonowego“. Rozmaitość tematów i graficznej formy tak różnych od siebie artystów, reprezentowanych w „Tece autolitografij“, przemawia żywo wspomnieniami czasów, kiedy najlepsi synowie ojczyzny nieśli w ofierze swe siły, zdrowie i życie tej, co nie zginęła.

Rok za rokiem oddalamy się od wspomnień i faktów zapadających w lamus historji, rok za rokiem nowe i cenne w sztuce rodzą się dzieła, w nowem życiu nowe się rodzą idee. Ale praca artystów-żołnierzy zachowa w tych przemianach swój ciężar gatunkowy, bo sztuki Legjonów niesposób mierzyć jedynie kryterjami czysto artystycznej natury. Główna jej wartość tkwi w emocjonalnych pierwiastkach. Wierzył Józef Mączka, poeta, który legł na polu chwały:

„Kiedyś... po latach... ze czcią ujmiecie pogięte pałasze i zawiesicie na ścianach wysoko i łzą serdeczną zabłyśnie wam oko, gdy wam powiadać będą dzieje nasze... I będzie pełen znów każdy zakątek polskich relikwij i polskich pamiątek“.

TADEUSZ SEWERYN

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Wystawa obrazów Leona Dołżyckiego i Józefa Krzyżańskiego w Muzeum Miejskiem w Bydgoszczy została otwartą dnia 5 sierpnia br.

Dołżycki obecnie od kilku lat przebywa stale w Poznaniu, jako profesor gimnazjum i kierownik Ogniska Metodycznego Naucz. Rysunków. W Bydgoszczy nie wystawiał już od kilku lat. Na swoją wystawę obecną nadesłał kilkadziesiąt płócien, wśród których przeważa dorobek ostatniego czasu, — lat 1933 i 1934.

CZĘSTOCHOWA

= Uczczenie pamięci Hetmana Czarnieckiego. W zeszłym roku Koło Związku Oficerów Rezerwy w Częstochowie wystąpiło z inicjatywą uczczenia pamięci hetmana Stefana Czarnieckiego. Inicjatywę tę podjął Komitet Propagandy czynu polskiego postanawiając uczcić pamięć wielkiego wodza przez odnowienie kościoła w Czarncy doprowadzając go do pierwotnego stanu.

Kościół w Czarncy, w którym spoczywają zwłoki hetmana, a który był przez niego ufundowany, jest bardzo ciekawym zabytkiem barokowym i posiada wiele cennych pamiątek historycznych.

Po odnowieniu kościoła prochy hetmana, spoczywające obecnie w dębowej trumnie w krypcie kościelnej, będą przeniesione do sarkofagu, który będzie ustawiony po lewej stronie wielkiego ołtarza. Prace związane z budową grobowca i restauracją kościoła mają być ukończone w 270-lecie śmierci hetmana w maju 1935 r.

Z ramienia Komitetu Propagandy czynu polskiego, pracami temi kieruje sekcja budowy grobowca hetmana Czarnieckiego pod kierownictwem inż. Polkowskiego.

GDYNIA

= Galerja Morska. W Gdyni powstał salon Sztuki, zorganizowany przez artystę-malarza p. Marjana Mokwę. Mieści się przy ul. 3 Maja w budynku posiadającym jedną salę wielką z górnem światłem i drugą mniejszą. Jeszcze w tym miesiącu będzie Galerja Morska zainaugurowana wystawą prac marynistów polskich, oraz dzieł sztuki regjonalnej pomorskiej.

JASTARNIA

= Wystawa Marynistów Polskich. W Jastarni na półwyspie Helskim maryniści polscy zrzeszeni w Sekcji Morskiej Polskiego Towarzystwa Artystycznego z Warszawy urządzili w lecie zbiorową wystawę swych prac, na którą złożyły się pejzaże nadmorskie, typy kaszubskie, typy marynarzy polskich, motywy chat kaszubskich, sprzętu rybackiego, połowów morskich itd.

Wystawiono m. i. prace artystów-malarzy: Bobińskiej-Paszkowskiej, Al. Dzwonkowskiego. W. Jasińskiej, Korczak-Mleczki, E. Lindemana, St. Manastarskiego, W. Nałęcza, Z. Stankiewiczówny, A. Suchanka, F. Szwocha, Habryk-Wiśniewskiej i T. Ziomka.

Wystawa została następnie przewieziona do Juraty.

KAZIMIERZ n. W.

= Wystawa malarska. Tradycyjnym dorocznym zwyczajem sekcja plastyczna przy Towarzystwie Przyjaciół Kazimierza dnia 12 sierpnia b.r. otworzyła 3-cią Wystawę Sztuk Plastycznych jak zwykle w zabytkowej kamienicy Celejowskiej.

Udział w wystawie wzięli: E. Arct, R. Ginejko, E. John, J. Karmański, L. Kobierski, N. Korzeń, A. Nowiński, H. Okołowiczowa, T. Pruszkowski, B. Skoczylasowa, N. Szpigel, J. Szopiński, J. Tom, S. Trachter, W. Wąsowicz, S. Wodnicki i inni.

Wystawa w Kazimierzu cieszy się zwykle dużem powodzeniem i przyczynia się do ożywienia życia artystyczno-kulturalnego na terenie woj. Lubelskiego.

KATOWICE

= Rzeźbiarz estoński w Katowicach. Przybył tu na parodniowy pobyt znany rzeźbiarz estoński p. Ludwik Ferdynand Weber. P. Weber bawi w Polsce kilka tygodni. W tym czasie wykonał on na polecenie rządu estońskiego szereg podobizn kierowniczych osobistości Polski.

= Wystawa pamiątek z okresu powstań górnośląskich. W 15-lecie 1-ego powstania śląskiego Zarząd Główny Związku Powstańców Śląskich wraz z Muzeum Śląskiem w Katowicach postanowił urządzić, o ile możności w terminie jesiennym bież. roku, wielką wystawę pamiątek z okresu powstań górnośląskich i plebiscytu. Uruchomienie wystawy jest sprawą pierwszorzędnej doniosłości, bo tylko na podstawie wszechstronnie zebranych materjałów można przystąpić do gruntownego i naukowego opracowania historji wszystkich trzech powstań śląskich. Wspomniane materjały znajdują się w dużej mierze w rękach b. działaczy plebiscytowych i uczestników powstań. Materjały te w poszczególnych wypadkach zazwyczaj szczupłe i cząstkowe, jako takie nie mają wielkiego znaczenia. Natomiast zebrane w jedną całość mogą nabrać istotnej wartości i pomóc do należytego wyświetlenia prawdy powstań śląskich. To też jest rzeczą konieczną, żeby wszyscy właściciele jakichkolwiek materjałów, odnoszących się do okresu walk o wolność Śląska, składali je w jednem wspólnem miejscu. Jako miejsce takie wyznacza się Muzeum Śląskie w Katowicach, które gwarantuje należyte uporządkowanie i przechowanie materjałów. Do sprawy przeprowadzenia metodycznej zbiórki materjałów plebiscytowo-powstańczych należy się odnieść pozytywnie zarówno z pobudek ideowych, jak praktycznych. Z jednej strony chodzi przecież o umożliwienie badań nad faktem historycznym o czołowem dla Śląska znaczeniu i o podtrzymanie tradycji powstańczej, z drugiej strony należy wyzyskać tę okoliczność, że materjały te istnieją jeszcze w rękach uczestników powstań i działaczy plebiscytowych. Czem więcej zaś lat upływa od okresu powstań, tem większemu rozproszeniu i niszczeniu ulegają owe cenne pamiątki. Zczasem mogłyby zniknąć w zupełności. Nie można więc zwlekać dłużej z ich gromadzeniem.

W skład komitetu organizacyjnego wystawy wchodzą m. in. Jan Lortz, prezes zarządu głównego Związku Powstańców Śląskich jako przewodniczący komitetu, dr. Roman Lutman, dyrektor Instytutu Śląskiego, jako sekretarz komitetu.

KRAKÓW

= Wystawa Legjonów Polskich. Dla upamiętnienia 20-tej rocznicy czynu zbrojnego Józefa Piłsudskiego w dniu 5 sierpnia została otwarta w salonach Muzeum Narodowego Historyczna Wystawa Legjonów Polskich. Na całość wystawy składają się niezwykle cenne zbiory legjonowe, pochodzące z archiwum aktów dawnych m. Krakowa, Muzeum Narodowego w Krakowie, Bibljoteki Jagiellońskiej,

zbiorów państwowych na Wawelu oraz innych instytucyj i wielu osób prywatnych. Wystawa obejmuje sztuki plastyczne (malarstwo i rzeźbę), dokumenty rękopiśmienne, wydawnictwa strzeleckie i legjonowe, odezwy, odznaki wszystkich formacyj legjonów polskich, fotografje, pamiątki po poległych legjonistach i t. d.

W związku z wystawą, sekcja plastyków-legjonistów wydała tekę autolitografij o tematach zaczerpniętych z walk legjonowych, obejmującą prace: Dąbrowskiego, K. Dzielińskiego, S. Janowskiego, F. Jaźwieckiego, S. Kamockiego, T. Korpala, I. Pinkasa, T. Seweryna, W. Wodzinowskiego i L. Wyczółkowskiego.

Wielkie powodzenie zawdzięcza Wystawa w dużej mierze uzyskaniu ze zbiorów Belwederskich cennych eksponatów. Między niemi znajdują się ciekawe fotografje Marszałka Piłsudskiego i jego brata w wieku dziecięcym, książeczka rosyjskiej ochrany z podobizną Józefa Piłsudskiego jako działacza walczącego o niepodległość Polski.

Dalszą część tego działu stanowią dyplomy, a więc dyplom ofiarowania Wodzowi Naczelnemu buławy marszałkowskiej, dyplomy obywatelstwa honorowego miasta Warszawy, Nowego Sącza, Krakowa i Wilna, dyplomy doktoratów honorowych nadanych Marszałkowi przez Uniwersytety: krakowski w r. 1920, warszawski w r. 1921 i wileński w r. 1922, niektóre z nich mające walor nietylko dokumentów, ale również wybitnych dzieł sztuki. Powszechną wreszcie uwagę zwiedzających skupia sztandar pamiątkowy złożony w darze Marszałkowi przez pułk 27-ej dywizji oraz wspaniała mapa srebrna ofiarowana przez inspektorów armij w r. 1928 — Na srebrnej powierzchni mapy wyryty jest szlak drogi bojowej Wojska Polskiego.

= Wystawa iluminowanych rękopisów włoskich. Bibljoteka Jagiellońska przygotowała wystawę iluminowanych rękopisów włoskich, pochodzących przeważnie z jej zbiorów. Wystawa urządzona w Collegium Maius była otwarta w dniach od 3—15 września.

= Pogrzeb ś. p. Fr. Siedleckiego. W Krakowie odbył się na cmentarzu rakowickim pogrzeb ś. p. Franciszka Siedleckiego. Egzekwie żałobne odprawił bratanek ś. p. zmarłego ks. Siedlecki, poczem kondukt żałobny ruszył do grobowca. Nad mogiłą w imieniu Ministerstwa W. R. i O. P. pożegnał zmarłego zastępca naczelnika wydziału sztuki p. Wojdyno, podnosząc zasługi ś. p. Siedleckiego na polu sztuki i kultury polskiej. W pogrzebie wzięli udział liczni przedstawiciele świata nauki, kultury i sztuki. Akademję Sztuk Pięknych reprezentował rektor Laszczka, Uniwersytet Jagielloński rektor dr. Maziarski, a kuratorjum krakowskie p. Misky.

= Obraz Juljusza Kossaka jako dar dla Muzeum Narodowego złożył na ręce Pana Prezydenta dr. Kaplickiego p. A. Einhorn, krakowianin, zamieszkały stale w Warszawie. (A. Einhorn niedawno złożył 5000 zł. na budowę gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie).

Ofiarowana przez p. Einhorna akwarela Juljusza Kossaka, namalowana w r. 1863, a zatem w najświetniejszym okresie jego twórczości artystycznej, przedstawia warszawskiego woźnicę stojącego w saniach, które unoszą dziarskie konie. W tle widok Warszawy: z prawej strony obrazu rysuje się w dali kościół św. Krzyża, z lewej widać kontury pałacu Staszica. Obraz pochodzi z czasu, gdy Kossak, po powrocie ze studjów paryskich, zamieszkał w Warszawie, objąwszy kierownictwo artystyczne Tygodnika Ilustrowanego (1861—1869).

L W Ó W

= Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków rozpoczął swój drugi sezon wystawowy w kuluarach „Teatru Rozmaitości". W sezonie ubiegłym urządzono 8 wystaw, w tem 3 zbiorowe, w których wzięli udział nast. art. malarze: Breiter W., Chwistek L., Feuerring M., Hahn O., Janisch J., Kleinman F., Krzywobłocki A., Langerman, Lichtenstein, Łasowski, Menkes Z., Muzykowa F., Pronaszko A., Pronaszkowa I., Selzer, Sielski R., Sielska M., Streng H., Weinberg Eug. — 4 indywidualne: Kramarczyk St., Lichtenstein, Lille L. i Wojciechowski T., oraz 1 przedświąteczną. Sezon drugi rozpoczyna L. Z. Z. A. P. wystawą art. malarza Wł. Strzemińskiego z Łodzi.

= Wystawa dzieł Witolda Pruszkowskiego została otwartą we wrześniu we wszystkich salach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Ł O W I C Z

= Związek Propagandy Turystycznej Ziemi Łowickiej. W Łowiczu odbyło się zebranie organizacyjne Związku Propagandy Turystycznej Ziemi Łowickiej. Zebranie wyłoniło Komitet Organizacyjny, który opracuje całą strukturę nowego stowarzyszenia oraz nakreśli program działalności na przyszły sezon letni. Celem związku jest propagowanie wśród swoich i obcych wszelkich regjonalnych, interesujących turystów wartości Łowicza i dawnego księstwa Łowickiego oraz należyte przysposobienie turystyczne tego terenu. Podstawy finansowe Związku zapewnią świadczenia ze strony miasta i wydziału powiatowego.

Zamierzone jest wydanie krótkich turystycznych przewodników po Łowiczu i okolicy w kilku obcych językach.

Ł Ó D Ź

= Grafika użytkowa. W połowie sierpnia br. otwarto tu wystawę prac „Koła Artystów Grafików Reklamowych".

P Ł O C K

= Z Płockiego Klubu Artystycznego. W najbliższym czasie Płocki Klub Artystyczny rozpocznie 4-ty rok swej działalności wystawą współczesnego malarstwa polskiego. Będzie to ta sama wystawa, która była urządzona w Kazimierzu nad Wisłą. Klub wniósł ofertę do Tymczasowego Zarządu Miejskiego w Płocku o wydzierżawienie gmachu Teatru Miejskiego i jest jednocześnie zajęty organizowaniem stałej orkiestry symfonicznej. W ten sposób działalność Klubu w sezonie bieżącym 1934/35 zapowiada się bardzo ciekawie i odrazu na kilku polach pracy artystycznej.

P O Z N A Ń

= Ogólno-polska wystawa graficzna. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu komunikuje: W porozumieniu z Ligą Morską i Kolonjalną (Okr. Poznań) przygotowuje Muzeum Wlkp. przy współpracy Tow. Miłośników Grafiki na r. 1935 ogólno-polską wystawę graficzną, aby w ten sposób zainteresować społeczeństwo zagadnieniami morza i jego znaczeniem dla Polski.

Do wszystkich artystów grafików zwracamy się z apelem do wzięcia jak najliczniejszego udziału w tej wystawie, która później, jako wystawa okrężna zostanie skierowana do innych miast Polski.

Eksponaty winny przedstawiać tematy, dotyczące morza polskiego i jego wybrzeża, dalej portów śródlądowych, komunikacji wodnej i wszelkiego rodzaju sportu wodnego (widoki miast nadmorskich,

miast nadwiślańskich, ich portów i śpichrzów, sceny sportowe, sceny rodzajowe z życia rybaków, flisaków itp.).

Osobny dział wystawy stanowić będą plakaty i ulotki z tematem: „Święto Morza“ i „Wianki“; w tym dziale dopuszczone będą również projekty. Przewidywane są nagrody pieniężne za najlepsze utwory graficzne. Uprasza się o nadesłanie eksponatów (nieoprawionych) do dnia 1 kwietnia 1935 r. pod adresem: Muzeum Wielkopolskie Poznań.

PUCK

= Jubileusz 50-lecia Kaszubskiego Towarzystwa upiększenia miasta Pucka. Z końcem lipca b. r. przypada jubileusz 50-lecia istnienia Kaszubskiego Towarzystwa Upiększenia Miasta Pucka. W związku z tem odbyło się ostatnio zebranie obywatelskie pod przewodnictwem burmistrza miasta p. St. Kamskiego. Uchwalono niezależnie od urządzenia uroczystości jubileuszowej wydać specjalną broszurę o działalności Towarzystwa, która stanowić będzie zarazem rodzaj informatora propagandowego, na rzecz tego najstarszego grodu nadmorskiego. Na czele Komitetu Redakcyjnego stanął autor monografji Pucka p. Alfred Świerkosz z Wielkiej Wsi-Hallerowa. W skład Komitetu obchodowego weszli przedstawiciele całego społeczeństwa puckiego.

STAROGARD

= Kossaka „Szarża pod Rokitną“. W dniach 16 i 17 września b. r. odbył się obchód 20-lecia 2 pułku szwoleżerów Rokitniańskich w Starogardzie.

W czasie uroczystości nastąpiło odsłonięcie nowego obrazu Wojciecha Kossaka p. t. „Szarża pod Rokitną“, w którym artysta przedstawił, opierając się na autentycznych dokumentach — wiekopomny czyn 2 szwadronu ułanów legjonowych rtm. Zbigniewa Dunin-Wąsowicza, będący najwspanialszym nawiązaniem do sławnej tradycji jazdy polskiej z pod Samosierry.

TORUŃ

= Wycieczka artystyczna. Toruńska konfraternia artystów i literatów urządziła wycieczkę artystyczną po Pomorzu. Członkowie jej, artyści-malarze: Karniej, Witwicki, Feliks Gęstwicki i Mazurek wraz z dwoma kolegami po pendzlu z Bydgoszczy, Gajewskim i Rupniewskim zwiedzili pod kierownictwem prof. Eugenjusza Grossa i Jaroszewicza: Chełmno, Świecie, Grudziądz, Gniew, Gdynię, wybrzeże Bałtyku i Kartuzy, uwidoczniając na płótnie i papierze piękno krajobrazu pomorskiego.

Prace te będą wystawione zbiorowo w Toruniu przez kilka tygodni, poczem pokazane na wystawie okrężnej innym miastom Polski.

WARSZAWA

= Poziom artystyczny wystawy „Polska i Polacy w świecie“ spotkał się z ujemną naogół krytyką prasy warszawskiej. Oto np. dwie opinje, zamieszczone w *Kurjerze Porannym*; M. Sterling (w Nr. 224 tego dziennika) — pisze:

„Zdawałoby się, że od czasu Polskiej Wystawy Krajowej w Poznaniu przed plastyką polską nie stawało zagadnienie ciekawsze do rozwiązania, niż plastyczny wykaz dorobku polskiego w kulturze świata, plastyczny wykaz działalności jednej czwartej narodu polskiego za granicami Polski. Zadanie imponujące i ciekawe, jako problem. Ostatnia wystawa grafiki i plakatu wykazała, że posiadamy znakomitą ilość poważnych artystów, pracujących w dziedzinie sztuki dekoracyjnej użytkowej, zrozumiałe więc było że spośród kadrów tych właśnie wybitnych artystów, wychowanków bądź Akademji Sztuk Pięknych, bądź też Politechniki, bądź też spośród artystów, którzy się wykazali talentem na wystawie w Poznaniu, zostanie utworzona kadra artystów, i im powierzona praca. Rozumieliśmy również, że ktoś spośród ideowych organizatorów wystawy natchnie artystów własnym entuzjazmem i własną koncepcją do wydobycia ze siebie najlepszych nut artyzmu i pokazania najlepszych walorów swojej sztuki.

Tymczasem stało się zupełnie inaczej. Przedewszystkiem do pracy powołano ludzi młodych, nikomu nieznanych. Na siedemdziesiąt nazwisk, podanych w katalogu, nawet profesor Akademji nie przypomniał sobie więcej ponad dziesięć — dwanaście, przytem były to nazwiska z kursów najmłodszych. Postąpiono tak ze względów oszczędnościowych. Istotnie — trudno pracować za zł. 4,60 dziennie. Ale można było jednak przeprowadzić selekcję, lub też kierownictwo całości oddać w ręce człowieka wżytego w podobne prace i w ich organizację, umiejącego tak znakomicie skomponować całość, by młodzi chłopcy, bez umiejętności i bez talentów, mogli prace te wykonać dobrze. Tutaj kierownictwo nie przyjęło na siebie tego obowiązku; wiele, bardzo wiele swobody pozostawiono tym właśnie młodym, nieuczonym i niedoświadczonym chłopcom. I z zagadnienia nad wyraz ciekawego zrobiono rzecz niezwykle chaotyczną pod względem artystycznym...

Zaznaczam, że nie idzie mi o podcinanie czyichś zasług, wysiłków, inicjatywy, autorytetu czy dobrej woli, ale o zdecydowane zwalczenie złego i szkodliwego dyletantyzmu, o przypomnienie, że każda praca powinna być wykonana przez fachowców, skoro się ich ma poddostatkiem i skoro ci właśnie fachowcy są bez pracy...

Reasumując przegląd wielu kiosków, dochodzimy do tego samego wniosku, z którego, jako z założenia wyszliśmy: jeżeli zobrazowanie potęgi Polski w czterech blokach, wyobrażających trwały rząd, silne wojsko, samodzielną politykę zagraniczną i zasobny skarb, z widniejącą obok podobizną Marszałka Piłsudskiego, jest nawet słusznem choć elementarnem przedstawieniem idei czy treści w formie plastycznej, to przecież tego rozwiązania nie podano jako typowego, które winno było odegrać rolę przewodnika w plastycznej interpretacji innych haseł czy tematów. I na tem polega zło wystawy, jak również na tem, że wykonanie jej powierzono ludziom bez odpowiedniego przygotowania.“

W tymże samym dzienniku (Nr. 225), ukazał się zaraz nazajutrz po artykule M. Sterlinga, artykuł prof. Wojciecha Jastrzębowskiego, następującej treści:

„Mocny Polak“. — W jednem z czasopism wyczytałem entuzjastyczną notatkę o „mocnym Polaku“, którego obraz w rzeźbie wystrugał jeden z młodych, zresztą mało znanych rzeźbiarzy, jako symbol na frontonie wystawy „Polska i Polacy w świecie“.

Zdarza się często, że zły symbol stwarza fatum, ciągnące się koszmarnie za tem przedsięwzięciem, które sobie taki a nie inny symbol wybrało. W tym wypadku godło wystawy zemściło się znakomicie na całem przedsięwzięciu wystawowem.

Pod względem plastycznym „mocny Polak“ przedstawia: chaos, brak poczucia formy, rytmu i wyrazu; ideowo zaś: bzdurę niewiarygodną, której nikt wytłumaczyć nie zdoła.

Na tle konturów mapy Rzeczypospolitej Polskiej, umieszczonej na oceanie pomiędzy Ameryką i Europą, „mocny Polak“, zbudowany z pak, kuferków itp. bloków, niesie na prawem ramieniu białego orła, niesie go ruchem teatralnym, niesie go nie-

uważnie, gdyż patrzy w stronę przeciwną. Może jest wpatrzony w przeszłość? Może groźnie spogląda na wschód? Niewiadomo. W lewej ręce „mocny Polak" trzyma coś, co ma być pługiem, miechem kowalskim, jednem słowem narzędziem pracy. Lecz i wobec tego narzędzia pracy nasz bohater zachowuje się również obojętnie, nieuważnie. On nie ma czasu! on patrzy za siebie obliczem dziwnem w swem prostackiem ujęciu. Zmajstrować duże brwi, orli nos, kwadratową szczękę i włos falisty, a banalnie rozwiany w dowolnym do ruchu postaci kierunku, to niedość, ażeby miało to jakikolwiek wyraz i znaczenie.

Każdy, kto choć pobieżnie obserwuje ruch dekoracyjny w Polsce, kto choć raz widział doroczną wystawę rzeźby w Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie, wie, że zdolnych, inteligentnych, młodych rzeźbiarzy mamy poddostatkiem. Dość było przejrzeć nazwiska młodych laureatów ostatnich konkursów na pomniki, medale, nagrody sportowe, dość było zapytać telefonicznie Wydział Sztuki Min. W. R. i O. P. lub profesorów Akademji, by znaleźć odpowiedniejszego kandydata do stworzenia godła wystawy.

Tak, jak chochlik drukarski, który przez omyłkę zecera przeinacza sens zdania, tak i w tym wypadku zamiast „mocnego Polaka" powstał symbol nieładu, symbol „nie wie prawica, co czyni lewica" i symbol ten pokutuje w plastycznem i ideowem ujęciu całej wystawy.

Niedaleko szukać trzeba przykładów, bo tuż u stóp „mocnego Polaka" widnieje napis główny, zasadniczy — hasło wystawy, a hasło to brzmi: „8 miljonów Polaków na obczyźnie synów 33 miljonowego narodu buduje przyszłość Polski i świata". Konia z rzędem temu, kto zdoła wytłumaczyć, co to znaczy! Kto buduje przyszłość Polski i świata? Polacy są synami narodu. Synowie na obczyźnie budują przyszłość Państwa. Nie! To obłędny koszmar!

Nie należę do tych, którzy szukają dziury na całem. Nie mam kataru żołądka, ani też żadnych uprzedzeń do tego lub innego typu organizacji wystawy, lecz dość tych ciągłych prób i zawracania głowy. Mamy przecież wśród 33 miljonów i Akademję Literatury i kilkudziesięciu tęgich artystów dekoratorów.

Przed dwoma miesiącami w IPSie była wystawa plakatów, afiszów, wykresów, tak zwanej grafiki użytkowej. Wystawa ta jeszcze raz zadokumentowała, że mamy w Polsce bezkonkurencyjnych specjalistów w tej dziedzinie. Przed pół rokiem była świetnie zorganizowana wystawa budowlana Kwaterunku Wojskowego, gdzie z materjału bardzo trudnego i różnolitej wartości plastycznej stworzono doskonały pokaz. Czyż z tych zdobyczy nie można było skorzystać, czyż trzeba znów od początku szukać i błądzić jak na pustyni? Lecz innego zdania byli organizatorzy.

Dział najgłówniejszy, dział, który miał być sercem i duszą wystawy, obrazujący siłę i potęgę Polski, hala A na prawo od wejścia, jest najsłabsza. Kolorystycznie w zgniłych i źle dobranych barwach, ideowo niezrozumiały i nielogiczny, w formie nieudolnie a bezwstydnie naśladujący wystawę faszystowską w Rzymie. Naśladujący bez sensu i smaku. Zwiedzałem tę wystawę w Rzymie i nie jestem nią zachwycony, lecz przyznać muszę, że wystawa ta żadnych komentarzy nie potrzebuje. Swoim nastrojem, napisami i eksponatami wystarczająco wyjaśnia to, o co chodzi. Tu przeciwnie, oglądać należy po wysłuchaniu objaśnień, a więc poco hasła? Poco napisy? Poco wystawa? Wystarczy odczyt z przeźroczami. Czyż to są te nowoczesne zasady organizowania wystawy, o których wspomina katalog? Moc napisów nic nie mówiących, których nietylko Polak z zagranicy, lecz i Polak miejscowy, z dziada pradziada osiadły w Warszawie, przeczytać nie może, koszmarnych malowideł, potwornych rzeźb manekinów bez wyrazu i potrzeby poustawianych, gdzie Bóg da, kompromitujące Rzymiany, siewcy z połamanemi rękoma, wszystko to składa się na wrażenie, że jest się w hali rekwizytów prowincjonalnego teatru.

Za banalne i karykaturalne wykonanie głowy Marszałka i za plagjat orła, jako zaprzysiężony Piłsudczyk, wsadziłbym twórcę i kierownika artystycznego conajmniej na pół roku do Berezy Kartuskiej. Cóż, kiedy władzy ku temu nie mam!

Wśród tego bezsensu i złego smaku, jak gwiazdy błyszczy parę fragmentów. A więc dobry orzeł nawprost wejścia, świetny fotomontaż wojskowy, niezła mapa ludności polskiej w Czechosłowacji i dział „Polacy na dalekim wschodzie", niektóre fragmenty „Polacy we Francji", „Polska po rozbiorach" — dobry efekt prześwietlonego orła przez flagi zaborców, prasa polska zagranicą, Instytut badań spraw narodowościowych i na tem chyba koniec. Reszta to albo rzeczy nieudane, lub też ujęcia banalne, niedociągnięte i prowincjonalne.

100 proc. lepiej wypadła pod względem plastycznym hala B, nawprost wejścia. Aczkolwiek rozmieszczenie poszczególnych zagadnień jest zdumiewająco pogmatwane i o jednokierunkowem zwiedzaniu mowy być nie może, to jednak poziom estetyczny tej części wystawy jest zadawalniający, a niektóre części wprost świetne. Na czoło wysuwają się: dział Turystyki Min. Komunikacji, zaprojektowany przez Manteuffla i Wajwodów (w tym dziale uważam lalki typów ludowych za najlepsze, jakie w tym okresie dotychczas w Polsce zrobiono), oraz świetnie ujęty dekoracyjnie dział podróżników Polaków ze wspaniałą pod względem kolorystycznym i rysunkowym mapą, z doskonałem i logicznem oświetleniem, z dobrze rozstawionemi eksponatami i z pełnemi charakteru, fantazjowanemi na temat egzotyki, dekoracjami. Dział ten urządzali: Lipski, Karolak i Pawlak.

Dział Monopoli Państwowych, bogato i dowcipnie zbudowany, przedstawia się po europejsku, grzeszy jednak zbyt wielkiem szafowaniem fakturą i materjałami, co w pewnych fragmentach tworzy niepokój. Wykonanie tego działu jest najstaranniejsze i najbardziej dociągnięte z całej wystawy.

Wreszcie dział „Uzdrowiska Polskie, Tranzyt, Rolnictwo, Przemysł, Rzemiosło itp., wykonany pod kierunkiem p. Daukszy, w wielu momentach jest dobry. Dowcipne tablice statystyczne i wykresy. Zadużo tu jednak wspomnień z Pewuki. Niestety i w tym pawilonie nie obyło się bez rzeczy złych i niekulturalnych, a za takie uważam panoramę przesuwającą się niby za oknem wagonu i żywe obrazy z kopalni. Eksponaty te śmiało możnaby zostawić dla wędrownych bud jarmarcznych i widowisk odpustowych.

Stoiska skautów, strzelców i wychowania fizycznego Polaków z zagranicy w podcieniach przy wejściu są dobre, niestety autorzy tych stoisk fatalnie rysują. Człowieka w ruchu, w ujęciu schematycznem namalować czyteż wyrzeźbić jest niezwykle trudno. Może to robić tylko artysta o dużem doświadczeniu i umiejętności.

Interesująco zaaranżowane jest również stoisko P. K. O. pośrodku dziedzińca, niestety, basen z fontanną i ławki, fatalnie rozmieszczone tuż obok tego stoiska, wytwarzają prowincjonalny zespół form i kolorów.

Przyjemny jest taras z aeroplanami i z dobrem stoiskiem Aeroklubu. Schody z poręczą z liny, może nazbyt prowizoryczne w stosunku do walorów ideowych wystawy i do miejsca, w którem się znajdują. Dekorację niewykończonej fasady Muzeum, przez przykrycie jej pasami białoczerwonemi, uważam za

szczęśliwe. Niestety, napis, który jednak, co tu dużo gadać, jest do czytania jednym tchem a nie do sylabizowania po dwie litery, znamionuje niedociągnięcie dekoracyjne pomysłu.

Ze stoisk wolno stojących przy wejściu na wystawę uważam za dobry kiosk Wedla, reszta banalna i w formie niewybredna.

Katalog ma te wszystkie zalety i wady, co i cała wystawa. Znów ten silny Polak widnieje na okładce, a wewnątrz szereg lepszych i gorszych artykułów, wyjaśnień, ilustracyj włożonych na chybił trafił, jednem słowem — nie wie prawica, co czyni lewica. Przecież ta książka będzie pamiątką dla wielu Polaków z zagranicy, będzie dla nich encyklopedją wiadomości o Polsce, a jest niestety mizernym zbiorem wiadomości, w wielu wypadkach nieścisłych i dętych.

Polskę stać na to, aby wystawę tego typu pod względem ideowym i plastycznym zrobić bez zarzutu. Mamy potemu siły niezawodne, wypróbowane i w dzisiejszych warunkach tanie, tanie do niemożliwości. Dlatego też niezrozumiałem jest dla mnie, jak i dla każdego, logicznie myślącego obywatela 33-miljonowego narodu, dlaczego ten wysiłek, wysiłek bezwątpienia duży, zamiast trafiać w sedno, chybia, budząc smutne refleksje co do naszych zdolności organizacyjnych, i poczucia odpowiedzialności tych, którzy wychowaniem społeczeństwa chcieliby się zająć".

= Plan „największej Warszawy". Istniejące przy magistracie biuro planu regjonalnego Warszawy wykonało plan urbanizacji regjonu warszawskiego. Autorami są architekci pp. J. Chmielewski i Szymon Syrkus. Plan ten został przedłożony międzynarodowemu komitetowi realizacji problemów architektury współczesnej i biuru międzynarodowych kongresów architektonicznych. Instytucje te wystosowały obecnie do zarządu m. Warszawy list, w którym oświadczają, że plan ten będzie uważany za wzór podobnych prac, jakie z okazji 5 międzynarodowego zjazdu architektów mają być wykonane przez różne grupy narodowe. Podpisał ten zaszczytny dokument m. in. słynny architekt francuski Le Corbusier.

= Wystawa pamiątek po Kilińskim. Aby uprzystępnić gościom z zagranicy i szerokim kołom mieszkańców stolicy cenne zbiory Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, otwarto wystawę tych zbiorów, połączoną z pokazem pamiątek po Kilińskim. Zebrano m. i. szereg prac uczniowskich, spośród których na pierwsze miejsce wysuwają się projekty witraży i wnętrz kościelnych. Uwagę zwiedzających zwraca projekt pomnika Kilińskiego dłóta Jackowskiego. Wielkiem zainteresowaniem cieszą się również okazy rzemiosła ślusarskiego, ceramiki i wyrobów ludowych. Liczne grupy gości zagranicznych gromadzą się koło pięknie rzeźbionych sań ks. Józefa Poniatowskiego oraz wielkiej rzeźby, ofiarowanej P. Prezydentowi Rzplitej przez artystę-samouka W. Flaka.

Wystawa pamiątek po Kilińskim wzbudza również wielkie zainteresowanie, zwłaszcza autografami króla Stanisława Augusta, Kościuszki i Kilińskiego oraz gablotą z mieczami i medalami pamiątkowemi.

= Z Zachęty. Pragnąc uczcić pamięć znakomitego artysty-malarza Witolda Pruszkowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych urządza w październiku r. b. wystawę jego dzieł i zwraca się niniejszem do osób, które posiadają jego obrazy, o łaskawe zgłoszenie ich na wystawę do kancelarji Zachęty.

= Wystawy sklepowe. Wystawy sklepowe w kraju pozostawiają niejednokrotnie pod względem celowości i wyglądu artystycznego wiele do życzenia.

Izba przemysłowo-handlowa w Warszawie zajmuje się już od dłuższego czasu podniesieniem poziomu wystaw sklepowych.

Dla zachęcenia kupiectwa do zwracania większej uwagi na urządzenie wystaw sklepowych, Izba przemysłowo-handlowa przystępuje do organizowania konkursów tych wystaw. Konkursy obejmować będą poszczególne dzielnice miasta i będą ograniczane do kilku dziedzin handlu.

Sprawa konkursu była rozpatrywana na posiedzeniu izbowej komisji racjonalizacji i kształcenia zawodowego. Przedstawiciele organizacyj kupieckich, obecni na tem posiedzeniu, z uznaniem powitali inicjatywę Izby i zadeklarowali swą pomoc przy organizacji konkursu oraz zapowiedzieli ufundowanie nagród.

W celu technicznego opracowania warunkow konkursu wyłoniono specjalną komisję.

= Wystawa afiszów propagujących Gdynię. W sali kawiarni I. P. S. otwarto wystawę prac z konkursu na afisz p. t. „Gdynia", ogłoszonego przez wydział turystyki M-stwa Komunikacji. Na wystawie znajduje się 30 prac nagrodzonych, zakupionych i wyróżnionych. Wystawa potrwa dwa tygodnie.

= Międzynarodowa wystawa Sztuki Kobiecej. Dn. 1-go października odbędzie się w Instytucie Propagandy Sztuki otwarcie międzynarodowej wystawy Sztuki Kobiet pracujących zawodowo. Wystawę organizuje sekcja polska Międzynarodowej organizacji kobiet pracujących zawodowo. Na wystawie będą reprezentowane następujące kraje: Anglja, Francja, Czechosłowacja, Italja, Polska, Holandja, Rumunja, Węgry, Kanada. Ogółem wystawionych będzie około 200 prac. Na czele polskiej sekcji plastycznej stoi p. I. Glinicka.

= Medal Polskiego Tow. Geograficznego. Podtrzymując tradycję, zapoczątkowaną w czasie Międzynarodowego Kongresu Geografów w Paryżu w r. 1875, Polskie Tow. Geograf. wybiło medal na pamiątkę odbytego ostatnio u nas Kongresu. Medal ten o 5,5 cm. średnicy, po jednej stronie przedstawia podobiznę ś.p. Wacława Nałkowskiego, wybitnego polskiego geografa, któremu zawdzięczamy wprowadzenie do naszej geografji podstaw geologicznych, po drugiej zaś stronie napis okolicznościowy w języku łacińskim. Medal wykonała rzeźbiarka p. Bickowa-Nałkowska, a odbito go w mennicy państwowej.

= Rzeźbiarz żydowsko-francuski w Warszawie. Przybył na krótki pobyt do Polski rzeźbiarz żydowsko-francuski Morduch Perelman. Artysta pochodzi z rodziny rabinów, osiadłej w Polsce. We wczesnej młodości wyemigrował do Belgji a następnie zamieszkał we Francji. Korzystając ze swego pobytu w Polsce p. Perelman wykonał popiersie Albrechta Radziwiłła z Nieświeża.

= Apel I. P. S. do Plastyków polskich. Instytut Propagandy Sztuki, na wniosek ogólno-polskiego Komitetu Pomocy Ofiarom Powodzi zwrócił się do artystów-malarzy i grafików z prośbą o bezpłatne zaprojektowanie afiszów, wzywających do składania ofiar na powodzian. Wymiar afisza 70×100 cm. Technika dowolna. Ilość kolorów od 2 do 4. Hasło „Oschła już ziemia — osuszmy łzy". Termin składania prac, ze względu na pilność sprawy, do dn. 25 sierpnia b. r. pod adresem I. P. S., Warszawa, Królewska 13. Prace rozpatrzy i zakwalifikuje do wykonania jury, złożone z dwóch przedstawicieli I.P.S. i prezesa Komisji Propagandowej Głównego Komitetu Pomocy Ofiarom Powodzi.

= Otwarcie wystawy „Życie Polskie w malarstwie". W sobotę dn. 4 sierpnia o godz. 13.30 w salach Wystawowych I.P.S. odbyło się otwarcie wystawy „Życie Polskie w malarstwie". Otwarcia wystawy dokonał p. marszałek Senatu Raczkiewicz. Przed aktem otwarcia prof. Wojciech Jastrzębowski, zwracając się do p. marszałka Senatu, przybyłych

przedstawicieli władz oraz zaproszonych gości, wygłosił następujące przemówienie:

Instytut Propagandy Sztuki, urządzając obecną wystawę, pragnął przedstawić żywotność polskiej sztuki malarskiej XIX stulecia, jej wrażliwość i łączność z tem wszystkiem, co życiem polskiem nazwać można.

Wiek XIX dla nas, Polaków, to wiek nietylko nieszczęść i udręki niewoli, lecz zarówno wiek buntów przeciw zaborcom, walki o wolność ojczyzny i godność narodową.

W tym wieku powstały najpiękniejsze kwiaty naszej poezji i powieści, w tym wieku zabrzmiały najpiękniejsze tony muzyki polskiej, w tym też wieku nie zabrakło i malarstwa.

Ten bunt i walka przeciw niewoli, ta dążność do wykazania, że duszy narodu zgnieść i zniszczyć niepodobna, wytworzył specyficzne i jedynie w Polsce spotykane walory sztuki. W tej epoce od mistrza sztuki wymagało się i on sam od siebie wymagał nietylko treści czystego malarstwa, nietylko sztuki dla sztuki, lecz i treści znamionującej jego łączność z życiem narodu.

I jeśli dziś przejrzymy te paręset dzieł malarstwa, które udało nam się uzyskać na wystawę, a które to dzieła zaledwie w znikomym procencie obrazują dorobek malarstwa z tej epoki i jeśli uprzytomnimy sobie, w jakich warunkach i nastrojach społecznych te dzieła powstawały, to zdumienie ogarnia, ile poczucia własnej godności, poczucia wolności i odwagi cywilnej musieli mieć jej twórcy i jak na ówczesne czasy sztuka ich musiała być przekonywująca, jeśli nawet swych wrogów do podziwu i uznania zmuszała.

Artyści tej epoki umieli być nietylko świetnymi artystami, lecz jednocześnie prawdziwymi bojownikami o przyszłość narodu, a dzieła ich były żywemi źródłami wiary w potęgę duchową Polski dla współczesnych i są po dziś dzień źródłem ożywczem i aktywnem dla nas.

Po przemówieniu prof. Jastrzębowskiego zabrał głos marszałek Senatu Raczkiewicz, wyrażając Instytutowi Propagandy Sztuki podziękowanie za trudy włożone w organizację wystawy, będące jednem z ogniw pracy ogólnospołecznej, związanej ze zjazdem Polaków z Zagranicy.

Wystawa obecna przedstawia się niezmiernie bogato i interesująco. Skupia ona dzieła malarstwa XIX wieku, w których wyrażone są najbardziej bezpośrednio znamienne cechy życia polskiego. Wystawiono też m. i. słynny cykl Matejkowski, składający się z 12 obrazów p.t. „Dzieje cywilizacji w Polsce".

Następujący malarze są reprezentowani: Ajdukiewicz T., Ajdukiewicz Z., Andriolli M. E., Axentowicz T., Boznańska O., Brandt J., Brodowski J., Chełmoński J., Fałat J., Gerson W., Gierymski A., Gierymski M., Grabowski A., Grottger A., Gryglewski A., Kossak J., Kossak W., Kotsis A., Kostrzewski Fr., Kowalski-Wierusz A., Kozakiewicz A., Löffler L., Malczewski J., Malecki Wł. A., Matejko J., Michałowski P., Norblin J. P., Orłowski A., Pilatti H., Piotrowski A., Pęczarski Fr., Podkowiński Wł., Pruszkowski W., Rodakowski H., Stachowicz M., Suchodolski J., Szermentowski J., Tepa Fr., Tetmajer Wł., Vogel Z., Weyssenhoff H., Wolski St., Wyczółkowski L., Wyspiański St., Zaleski M.

Wystawa obejmuje około 150 eksponatów. Ilustr. katalog zawiera wprawdzie krótkie dane biograficzne malarzy, ale nie uwzględnia niestety dat i sygnatur artystów.

= Wystawa: Polska i jej lud, w Zachęcie, liczy 305 eksponatów; reprezentowani są na niej następujący malarze: Ajdukiewicz Z., Alchimowicz K., Augustynowicz A., Austen A., Axentowicz T., Bagieński St., Barabasz St., Berger J., Biske K., Boruciński M., Brandt J., Breslauer Ch., Brochocki W., Brodowski J., Brzozowski F., Bujnowski Z., Cegliński J., Chełmoński J., Ciemniewski Adam., Cieślewski T., Czajkowski St., Domaradzki St., Dukszyńska E., Dybowski St., Ejsmond Fr., Fałat J., Filipkiewicz St., Gałek St., Gerson W., Gierymski M., Grombecki H., Gumiński Wł., Jabłczyński F., Jarocki Wł., Jasiński Zdz., Kamocki St., Kędzierski A., Kochanowski R., Kopczyński Br., Kossak J., Kossak W., Kostrzewski Fr., Kotowski J., Kotsis A., Kowalewski Br., Kowalski-Wierusz A., Kozakiewicz A., Koźniewska M., Kraśnik Zdz., Krzyżanowska M., Kuczewski W., Lasocki K., Lindemann E., Loeffler L., Łopieński I., Łoś Włodzimierz, Mackiewicz K., Majewski Wł., Malecki Wł., Malinowski A., Marczewski J., Masłowski St., Mehoffer J., Mokwa M., Nałęcz Wł., Nartowski T., Nehring M., Noakowski St., Okniński R., Orłowski A., Pautsch F., Piątkowski H., Piechowski W., Pillati G., Pillati H., Piotrowski A., Podkowiński Wł., Popowski St., Prus-Wiśniewska St., Pruszkowski W., Rapacki J., Rayski K., Rembowski J., Rodakowski H., Rogowska M., Romerowa A., Ruszczyc F., Ruśkiewicz F., Rybkowski T., Ryszkiewicz J., Sarnowski A., Schouppe A., Sichulski K., Sidorowicz Z., Siestrzeńcewicz St., Sipiński A. J., Skoczylas Wł., Stabrowski K., Stanisławski J., Stankiewicz Z., Straszkiewicz St., Streitt Fr., Stryowski W., Szczygliński H., Szermętowski J., Szerner Wł., Szewczyk F., Szymanowski M., Ślewiński Wł., Świeszewski A., Tański Cz., Tepa Fr., Tetmajer Wł., Trzebiński M., Wałach J., Wankie Wł., Weyssenhoff H., Wiśniewski Br., Witkiewicz St., Wodzinowski W., Wróblewski K., Wrzeszcz E., Wyczółkowski L., Wyspiański St., Wywiórski M., Zaboklicki W., Zaleski M., Zboromirski Wł., Ziomek T., Zuber J., Żukowski St.

Na specjalne uznanie zasługuje nader starannie opracowany ilustr. katalog wystawy, z wstępem A. Wieczorkiewicza. Katalog ten podaje daty, uwzględnia sygnatury i wymiary obrazów.

= Ochrona przyrody. RadaMinistrów uchwaliła przedłożyć izbom ustawodawczym projekt ustawy o ochronie przyrody.

Przedłożenie rządowe oparte jest na projekcie Komisji Kodyfikacyjnej, do którego wprowadzono zmiany natury kompetencyjnej i redakcyjnej.

Ochronie podlegają twory przyrody: ziemia, jej ukształtowanie i formacje, jaskinie, wody stojące i płynące, wodospady, brzegi tych wód, zwierzęta, rośliny, minerały, skamieniałości; gatunki i zbiorowiska, poszczególne okazy, których zachowanie leży w interesie publicznym ze względów naukowych, estetycznych, historycznych, pamiątkowych albotéż ze względu na swoiste cechy krajobrazu. W okolicach o krajobrazie szczególnie pięknym i bogatym w osobliwości przyrody, gdzie ochrona przyrody nie może ograniczać się do poszczególnych przedmiotów Rada Ministrów będzie mogła specjalnem rozporządzeniem utworzyć Park Narodowy.

Kierownictwo i zwierzchni nadzór nad wykonywaniem ochrony przyrody ma należeć do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Organami fachowemi władz administracji ogólnej mają być konserwatorowie przyrody, ustanowieni przy urzędach wojewódzkich. Celem popierania akcji ochronnej ma być powołana Państwowa Rada Ochrony Przyrody, której organizację, skład i siedzibę określi rozporządzenie wykonawcze. Na pewnych obszarach mogą być powołane komitety ochrony przyrody.

Projekt przewiduje dalej utworzenie osobnego Funduszu Ochrony Przyrody, jako osoby prawnej.

Rozporządzenie wykonawcze będzie mogło upoważnić Komitety ochrony przyrody lub organizacje społeczne, mające takież cele, do utrzymywania straży ochrony przyrody. Wreszcie normuje projekt sprawę odszkodowania, wywłaszczenia i prawa wykupu oraz ustanawia sankcje karne za naruszenie przepisów.

= Nowe przedmioty pozyskane przez Muzeum Narodowe. W ostatnich czasach Muzeum Narodowe wzbogaciło się drogą zakupu następującemi przedmiotami: Akwarela Vogla z r. 1795, przedstawiająca Krakowskie Przedmieście w Warszawie. 25 karykatur osobistości wołyńskich z lat 1833—34 malowanych przez Pizzala. Portret kostjumowy z czasów saskich. Instrumenty muzyczne polskie fabryki: Buchholza, Ruderta i Baranowskiego w Warszawie. Przedmioty etnograficzne z Jawy. Obraz szkoły niemieckiej w. XVI mal. przez Jerzego Pencza, obraz B. B. Canaletta, przedstawiający widok Warszawy — fragment miasta i Łazienki, parę wazonów Korzec z wymalowanemi krajobrazami, szafę rzeźbioną z roku 1610, dwa zegary roboty polskiej z w. XVIII.

Dary dla Muzeum złożyli:

Władysława Reynelowa jako dar imienia ś. p. Leona Reynela: duży zbiór składający się z 177 akwarel, rysunków, szkiców malarzy polskich z okresu od końca w. XVIII aż po koniec w. XIX, Stanisław Neyman z Genewy jako dar pośmiertny inż. Wandy Woyciechowskiej: płaskorzeźbę w drzewie z w. XIV przedstawiającą św. Franciszka, płaskorzeźbę w drzewie z w. XV. przedst. Narodzenie Dziec. Jezus, trzy minjatury z rękopisów iluminowanych z w. XV i XVI przedst. sceny treści religijnej, 4 dzieła związane z osobą króla Stanisława Leszczyńskiego (jedno z bibljoteki króla), trzynaście druków polskich (kazania) z w. XVI i XVII; Stefanja Sempołowska: rysunek przedstawiający E. Dembowskiego; Zofja i Ferdynand Hoesickowie: zegar szafkowy z kurantami (1 poł. w. XIX); Zofja Ungrowa z zapisu ś. p. Janiny z Niemojewskich Łasińskiej: maska pośmiertna Napoleona (odlew gipsowy), minjatura Kościuszki, list Kościuszki do Kamińskiego; Konstanty Hejmowski: broń malajska — łuki, strzały, dziryty, krisy; Wacław Florjan Narzymski: relikwiarz srebrny złocony wyrobu gdańskiego z roku 1748.

Pozatem z pośród darów wyróżniają się: Głowa Chrystusa, wypukłorzeźba w majolice, dzieło Andrea della Robia (1435—1525), łyżka srebrna, złocona z końca XVI w. Album akwarel Jerzego Ostoi, pastel Antoniego Kamieńskiego — portret Leona Reynela — dar Władysławy i Leona Reynelów. Kontusz i żupan mundurowy orderu Orła Białego po Stanisławie Sołtanie — dar Władysława Sołtana. Wazon majolikowy Faenza z końca XVI w. — dar Szymona Szwarca. 8 iluminacyj na pergaminie z XV i XVI w., 3 oprawy z w. XVI i XVII, z których jedna z superexlibrysem Wazów, oraz 3 fragmenty druku na tkaninie ze scenami z życia ks. Józefa — dar Stanisława Neymana z Genewy, jako dar pośmiertny inż. Wandy Woyciechowskiej. Obraz Horowitza — portret Miny Fajansowej, oraz książki z litografjami Fajansa — z zapisu Miny Fajansowej. Drobiazgi obyczajowe z poł. w. XIX — dar Marji Biesiekierskiej. Pamiątki 63 r. — dar Stanisława Breza. Gemma rzymska z II w. po Chrystusie z wyobrażeniem Hermesa — dar Władysława Dziewanowskiego. Dokument z podpisem króla Stanisława Augusta — dar Leona Dunin-Wolskiego. Dokumenty i fotografje z powstania 1863 r. dar Jadwigi Mikuciowej. Autograf Adama Mickiewicza z r. 1836— dar Wydziału Spraw Ogólnych Mag. m. st. Warszawy. Trzy dokumenty Jana III z r. 1678, Augusta III z r. 1754 oraz dekret trybunału z r. 1686 (w języku ruskim) — dar Marji Świątkowskiej. Zbiór medalików religijnych — dar Marjana Kuczyńskiego.

= Rzeźbiarz estoński w Warszawie. Do Warszawy przybył na kilkutygodniowy pobyt młody rzeźbiarz estoński p. Ludwik Ferdynand Weber.

Rzeźbiarz estoński ma za sobą szereg poważnych prac m. in. kilka portretów wybitnych osobistości, jak króla szwedzkiego Gustawa, prezydenta Estonji, prezydenta Finlandji etc.

Przybył on do Warszawy, aby na polecenie rządu estońskiego wykonać szereg podobizn kierowniczych osobistości polskich. Dotychczas wykonał on portret Pana Prezydenta Mościckiego i ministra Spraw Zagranicznych Becka.

P. Weber, który odziedziczył swój talent po matce, znanej malarce, ukończył Szkołę Sztuk w Tallinie, następnie studjował malarstwo i rzeźbę w Helsingforsie i Sztokholmie. Ma on też w sobie trochę krwi polskiej, gdyż babka jego — Orłowska — pochodziła z powstańczej rodziny polskiej.

= Dnia 25 kwietnia odbyło się w Pałacu Wilanowskim otwarcie nowourządzonej galerji obrazów i dalszych sal muzealnych.

Do Wilanowa przybyli p. minister W. R. i O. P. Wacław Jędrzejewicz, przedstawiciele województwa i starostwa warszawskiego, wydz. sztuki min. oświaty, nacz. dyr. zbiorów państwowych dr. Lauterbach, przedstawiciele instytucyj artystycznych oraz liczni zaproszeni goście.

Właściciele Wilanowa pp. Adamostwo Braniccy oraz kustosz pałacu Wilanowskiego p. Dynowski oprowadzali gości, udzielając szczegółowych informacyj.

Otwarto nowych 10 sal. Poza dawnemi apartamentami króla Sobieskiego, w których zostały zgromadzone wszystkie pamiątki po królu i królowej Marysieńce, w dalszych trzech salach na parterze i w górnych pokojach, dawnych apartamentach królewiczów zostały zgromadzone i uporządkowane zbiory b. właścicieli Wilanowa, galerje Sieniawskich, Potockich i Lubomirskich.

W zbiorach tych znajdują się cenne kolekcje obrazów szkoły flamandzkiej, włoskiej i francuskiej z XVII w., oraz kilka obrazów starej szkoły niemieckiej.

W zbrojowni zgromadzono kilka zabytkowych mieczy z XVI w., szereg szpad polskich z XVIII w., m. in. szpada króla Stanisława Augusta, oraz wartościowe okazy starej broni palnej.

Pozatem w trzech pokojach na piętrze zebrano zbiory porcelany i sztuki dekoracyjnej chińskiej, zapoczątkowane jeszcze przez króla Sobieskiego, a następnie uzupełniane przez kolejnych właścicieli Wilanowa, oraz kolekcję waz greckich.

WILNO

= Architektoniczna szpetota Wilna. W *Dzienniku Wileńskim* (8. IV. 1934), J. P., pisząc na ten temat, wypowiada m. i. następujące bardzo słuszne uwagi w artykule p. t. „O cudach architektury w Wilnie“:

„Dotychczas zarząd miasta nie grzeszył troskliwością o estetyczny wygląd budowli na terenie Wilna.

Zaznaczam, że nie chcę urazić nikogo z właścicieli nowopowstałych i powstających domów; przeważnie większość buduje pierwszy raz w życiu; trudno wymagać, by każda jednostka, lokująca swoje oszczędności w budowę kamieniczki, z uzbieraną gotówką miała wyrobione odpowiednio poczucie piękna, znajomość nowoczesnych form architektonicznych, a tembardziej była w stanie nadawać jednolity charakter ulicy. Za oszpecanie ulic wileńskich w pełni ponoszą odpowiedzialność felczerzy ar-

chitektury, projektodawcy nowopowstałych budowli i przedewszystkiem magistrat, akceptujący plany.

Przepisy budowlane zakreśliły szeroki wpływ władz miejskich na wygląd mających stanąć domów. Ustawodawca, wciskając budownictwo w ramy ingerencji magistratu, nie miał na widoku stworzenia tem nowego źródła dochodów miejskich, lecz myślą przewodnią było zapobiegnięcie dzięki pomysłom budowniczych, niechlujstwu budujących.

W Wilnie inaczej magistrat wytłumaczył sobie przepisy prawodawcze, opłaty za zatwierdzenie projektów przyjęto za ich treść, a jak się ludzie będą budować, zostawiono to losowi. Poco głowić się nad estetycznym wyglądem i wartością użytkową, kiedy jest wykręt: niema planu regulującego miasto. Taniej tanecznicy przeszkadza falbanka przy spódnicy. W ostatnich latach powstało dużo cudów. Aby nie składano biedy(?!) na falbankę, ograniczę się do rozpatrzenia tylko jednego zespołu budynków, dorobku roku ostatniego...

...Oglądając rezultat wyzyskania możliwości zerwania z przedwojenną bezplanową, bezstylowością, kompletnem zaniedbaniem miasteczek kresowych, trzeba też stwierdzić, że Wilno nie postąpiło ani o krok naprzód. Magistrat jest jeszcze zapatrzony w piękno dyrekcji kolei, dworca i „Nowego Strojenia" nie chce zapomnieć o „Kazionnym" stylu i porządku. Warszawa niech się za modą i postępem ugania, nam dobrze, jak było dawniej...

...Wszystkie te „upiększenia" nie zdobią domów, są tylko siedliskiem brudu i kurzu, bo oko ludzkie ma własność upraszczania i zatrzymuje się jedynie na kształcie i ustawieniu otworów drzwi i okien. Dlatego treścią współczesnej architektury jest celowość, najwłaściwsze wyzyskanie każdego metra użytkowego i szlachetna prostota w formach, przy umiejętnem rozwiązaniu bryły i dostosowaniu do całości koniecznych szczegółów, jak rynny, ramy okienne i t. p. Domy takie oprócz estetycznego wyglądu, dają mieszkańcom swoim dużo wygody i przez wielkie kwadratowe okna masę powietrza i słońca.

Społeczeństwo wileńskie może jest zrażone do budownictwa urbanistycznego, gdy patrzy na kolonję urzędniczą na Antokolu. Wszystko można wypaczyć.

Jeżeli kogoś ma obchodzić wartość artystyczna domu, to w każdym razie warto zwrócić uwagę, czy cena rynkowa, w przedwojennym gatunku upiększonego dziwoląga nie odbiegnie zbyt daleko od włożonej sumy w budowę, bo już jednostkom, które były na zachodzie dalej niż w Wilnie, nie wystarcza byle dach nad głową.

Domy nowoczesne są milsze do mieszkania, wygodniejsze i ładniejsze a najciekawsze, iż znacznie taniej kosztują, niż dawne, bo taki czy inny kształt ścian nie podnosi kosztów, chodzi tylko o to, by były tworzone myślą fachowca, który ma już we krwi możliwość stworzenia doskonałości, a nie partacza, który portykami, podcieniami, przylepkami chce zakryć nieuctwo, narażając klijenta na niepotrzebne marnowanie pieniądza.

Największą odpowiedzialność ponosi miasto, że pozwala szpecić ulice przedwojennemi rosyjskiemi straszydłami, zaniedbując przez to interes budujących i tych, co będą mieszkali. Przy zatwierdzaniu projektów posługiwanie się protekcjonalizmem lub tolerowanie nieuctwa to zbrodnia wobec pokoleń, które będą kształtować na tych nowych domach swój zmysł piękna i sądzić o naszej kulturze. Dorobek budowlany to obraz współczesnego społeczeństwa, a co można powiedzieć o ostatnich tworach ponadto, że myślą ich przewodnią było tylko to, aby przetrwać?"

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMALFI

= Wystawa historyczna w Amalfi. W Amalfi odbędzie się szereg manifestacyj kulturalnych, m. in. będzie urządzona wystawa pamiątek po dawnej Rzeczypospolitej Amalfitańskiej (od X do XII stulecia). Jednocześnie będą otwarte niedawno odnalezione arsenał i lokale dawnej stoczni rzeczypospolitej. Jak wiadomo, rzeczypospolite średniowieczne Pizańska, Genueńska i Wenecka nie pozostawiły po sobie, częściowo z wyjątkiem ostatniej, tego rodzaju pamiątek, gdyż arsenały i stocznie zostały całkowicie zniszczone. Jak zapewnia prof. Chierici, zajmujący się odrestaurowaniem pozostałych części pradawnej katedry Amalfitańskiej z IX stulecia, prace posuwają się znacznie naprzód i nie wykluczone są niespodzianki w rodzaju fresków z okresu budowy katedry, których ślady tu i ówdzie zostały dostrzeżone. Wystawa pamiątek po Rzeczypospolitej Amalfitańskiej ma na celu ożywienie ruchu turystycznego w zatoce Salerno, która posiada również i inny punkt atrakcyjny, a mianowicie słynne Paestum ze świątyniami greckiemi.

ATENY

= Odnalezienie świątyni Eskulapa. Dyrektor sekcji archeologicznej greckiego ministerjum oświaty, prof. Arvanitopulos, dokonał ostatnio w pobliżu Camari, wsi, położonej w rejonie Koryntu, prac wykopaliskowych, które dały nadzwyczaj interesujące wyniki.

Oto znaleziono w tej miejscowości liczne napisy, odnoszące się do kultu Eskulapa. Jeden z tych napisów dowodzi, że w tej właśnie miejscowości znajdowała się świątynia Eskulapa, której fundamenty odkopał następnie prof. Arvanitopulos.

Świątynia miała być wzniesiona około 500 lat przed Chr.

Prof. Arvanitopulos odszukał również miejscowość, gdzie istniało miasto Donoessa, które jest wymieniane przez Homera.

BERGAMO

= Pomnik Franciszka Nullo. Podesta miasta Bergamo poseł Locatelli zaproponował radzie miejskiej zaofiarowanie popiersia Franciszka Nullo miastu Rzymowi. Pomnik ten stanie na wzgórzu Janiculum, gdzie pomiędzy pomnikami Garibaldi'ego i Anity Garibaldi umieszczono popiersia najwybitniejszych garibaldczyków. Odsłonięcie pomnika odbędzie się na wiosnę 1934 r.

BERLIN

= Wystawa sztuki starochrześcijańskiej. W muzeum cesarza Wilhelma w Berlinie otwarto wystawę dzieł i sztuki starochrześcijańskiej. Na szczególną uwagę zasługuje zbiór dzieł koptyjskich, pochodzących z IV—VI wieku epoki chrześcijańskiej. Zbiór cennych malowideł, rzeźb i wyrobów artystycznych z metalu i ze szkła zgromadzono w różnych czasach, przeważnie w Egipcie. Wśród tych zaś dzieł szczególną pięknością odznacza się posąg koptyjskiego świętego, opata Szemuta, oraz rzeźba, przedstawiająca św. Jerzego, ujętego w stylu wschodnim. Dzieło to pochodzi z epoki panowania Arabów w Egipcie.

W dalszych salach umieszczono dzieła sztuki wczesno-bizantyjskiej i włoskiej. Wśród zabytków tego okresu starochrześcijańskiej sztuki znajduje się słynna mozaika z San Michele w Rawennie. Pozyskał ją do zbiorów niemieckich cesarz Fryderyk Wilhelm IV.

KONKURSY

= Konkurs na projekt uczczenia dziełem sztuki plastycznej 20-lecia wskrzeszenia żołnierza polskiego i wyruszenia do walki o niepodległość Polski pod wodzą Marszałka Józefa Piłsudskiego.

Prezydent m. st. Warszawy ogłasza konkurs ideowy na projekt dzieła, któreby dokumentowało ideę czasów dzisiejszych, a swem powstaniem uświetniało wygląd stolicy.

Pomysł obejmować może: architekturę, rzeźbę i malarstwo i być traktowany jako dzieło sztuki zupełnie nowe lub też dopełniające istniejące już dzieła architektury czy też urbanistyki.

Wymagane jest skonkretyzowanie pomysłu ze wskazaniem miejsca na terenie Warszawy, na którem ma powstać projektowane dzieło.

Warunki konkursu: 1. W konkursie mogą wziąć udział wszyscy artyści plastycy, obywatele polscy, oraz polacy bez względu na przynależność państwową.

2. Przedkładane projekty winny być wykonane i obejmować: a) w dowolnej ilości plansz, skali oraz technice (malarskiej, rysunkowej lub w modelach) z tym jednak warunkiem, ażeby jasno i dokładnie dawały pojęcie o projektowanem dziele; b) rysunki sytuacji w skali 1:2000, co obowiązuje przy dziełach z zakresu architektury i rzeźby. Plany regulacji można oglądać i kopjować w wydziale regulacji m. Warszawy; c) dokładny opis materjałów, techniki i sposobów zrealizowania projektu oraz przypuszczalny kosztorys.

Do budżetu miasta na rok 1934/35 będzie wstawiona suma 100.000 zł. celem zrealizowania jednego projektu.

Przy nagradzaniu wszystkie projekty będą uwzględniane narówni niezależnie od sumy kosztorysowej projektu — jednak należy zaznaczyć, że miasto ma zamiar zrealizować tylko jeden wybrany projekt, którego kosztorys będzie wynosić nie więcej niż 100.000 zł.

3. Prace winny być nadsyłane w tece lub w opakowaniu, w którem winna się znajdować zapieczętowana koperta, zawierająca nazwisko i adres autora. Koperta i prace winny być zaopatrzone w godło autora. W każdem opakowaniu może znajdować się tylko jeden projekt i jedna koperta.

Koperty z nazwiskami autorów, po opieczętowaniu, zostaną przechowane w kasie I. P. S.

4. Termin nadsyłania prac miejscowych upływa z dniem 1 lutego 1935 r. o godz. 12-ej.

Ostateczny termin wysłania prac zamiejscowych upływa jak podano wyżej. Legitymacją terminu wysłania tych prac będzie data stempla pocztowego.

Prace nadesłane po tych terminach nie będą do konkursu dopuszczone. Wszystkie prace konkursowe należy kierować do Sekretarjatu I. P. S-u Królewska 13 z następującą adnotacją: „Konkurs na projekt uczczenia 20-lecia niepodległości". Koszty przesyłki projektów ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odsyłane będą za zaliczeniem.

5. Na sekretarza konkursu Instytut Propagandy Sztuki powołał inż. arch. Jana Najmana, do którego należy zwracać się piśmiennie, anonimowo, o wyjaśnienia dotyczące warunków konkursu pod adresem IPS Królewska 13, w terminie do dnia 31 października 1934 r.

Odpowiedź na wszystkie zapytania ogłoszona będzie w Gazecie Polskiej, w Kurjerze Porannym i w Kurjerze Warszawskim do dnia 15 listopada 1934 r.

W tych samych pismach opublikowany zostanie wynik konkursu po jego rozstrzygnięciu.

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

7. Projekty nienagrodzone i niezakupione będą do odebrania w ciągu trzech miesięcy od daty rozstrzygnięcia konkursu, poczem prace nieodebrane zostaną zniszczone.

Koperty, dołączone do prac nienagrodzonych i niezakupionych, zostaną, jako nierozpieczętowane, spalone wobec sędziów konkursowych.

8. Za najlepsze prace konkursowe przyznane będą nagrody w ogólnej sumie zł. 10.000, przyczem najwyższą nagrodę stanowić będzie 4.000 zł., najniższa zaś nie może być mniejsza niż 1.000 zł.

Pozatem będą poczynione zakupy po 500 zł. za projekt.

9. Projekty nagrodzone i zakupione stają się własnością miasta.

10. Prezydjum Miasta zastrzega sobie prawo realizowania w przyszłości jednej lub kilku nagrodzonych prac, bez względu na kolejność nagród, jednak za uprzedniem porozumieniem się z autorem projektu i Komitetem Wykonawczym.

11. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi 20 lutego 1935 r.

12. Sąd Konkursowy stanowią: 1) Prezydent m. st. Warszawy, 2) Vice-Prezydent m. st. Warszawy, 3) Delegat Min. W. R. i. O. P., 4) delegat Wydz. Arch. Politechniki Warsz., 5) delegat Akademji Sztuk Pięknych, 6) delegat Legjonowego Instytutu Studjów, 7) delegat Akademji Literatury, 8) delegat Instytutu Propagandy Sztuki, 9) delegat Stowarzyszenia Architektów Rzplitej Polskiej, 10), 11), 12) 3-ch członków Sądu zaproszonych przez Prezydenta Miasta: 1 architekt, 1 artysta-rzeźbiarz i 1 artysta malarz.

Redakcja „Sztuk Pięknych", zamieszczając powyższe, nie może wstrzymać się od wyrażenia zdziwienia nad składem Sądu Konkursowego. Jest to konkurs o charakterze wybitnie ogólnopolskim, Sąd zaś ma charakter wybitnie lokalny, warszawski. Czyż nie należało choćby przez grzeczność zaprosić delegatów i z innych miast, a przedewszystkiem z Krakowa? Możeby nie zawadził n. p. delegat Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Zdanie jego może byłoby bardziej cenne, niż n. p. delegata „Legjonowego Instytutu Studjów", lub Akademji literatury, boć przecież idzie tu o dzieło plastyki. Nie wiemy, dlaczego w Sądzie Konkursowym ma być reprezentowany n. p. Instytut Propagandy Sztuki, a nie n. p. Tow. Zachęty Szt. Piękn., czy krakowskie Two Przyj. Szt. Piękn. itd. Przecież są to towarzystwa o tymże samym charakterze wystawowym. Sądzimy, że należałoby zrobić poprawkę w składzie Komitetu Konkursowego.

U W A G I

Do WPani Hanny Krzetuskiej, Wpp. Jana Cybisa, dr. Tadeusza Cybulskiego, Adama Gerżabka, Emila Krchy, St. Majchrzaka, Z. Milli'ego, K. Mitery, Zb. Pronaszki, K. Rutkowskiego, E. Gepperta, członków Wydziału „Związku Art. Plastyków" w Krakowie.

W piśmie mojem, adresowanem do WPaństwa, a zamieszczonem w *Sztukach Pięknych* (czerwiec 1934, str. 238), stwierdziłem, że wbrew „oświadczeniu" W. Państwa, zamieszczonem w ulotce z daty 22 czerwca br. — w czasie od czerwca 1927 do czerwca 1934 nie zakupiono żadnego mego obrazu ani studjum ani do

zbiorów ani do rozlosowania T-wa Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie i proponowałem WPaństwu sprawdzić to me oświadczenie przez wgląd w księgi kasowe T-wa.

Propozycja moja była aktem uprzejmości z mej strony i powodowana staraniem, by uspokoić te okropne animozje, które opanowały w ostatnich miesiącach życie artystyczne Krakowa. Powiadam, aktem uprzejmości, bo jasnem jest, że prawo kontroli działań Dyrekcji T-wa mają tylko i wyłącznie: Komisja rewizyjna i Walne Zgromadzenie członków T-wa, a proszę nie zapominać, że z pomiędzy WPaństwa tylko trzej, tj. p. Zb. Pronaszko, p. dr. Tadeusz Cybulski i p. E. Krcha, są członkami T-wa.

Z mojej propozycji WPaństwo nie skorzystaliście, natomiast w *Głosie Plastyków* (wrzesień 1934) zamieściliście WPaństwo list do mnie, w którym zawiadamiacie mię, że publikujecie równocześnie kartkę z podpisem moim „z dnia 14. XI. 1930, opiewającą na sumę 100 zł., otrzymanych za obraz mój nabyty przez Dyrekcję Tow. Przyj. Szt. Piękn. do rozlosowania". I dalej: „Posiadamy nadto kopje dalszych kwitów WPana na łączną sumę 600 złotych".

Wobec tego muszę WPaństwu wyjaśnić sposób książkowania wydatków i dochodów w Tow. Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie.

Sekretarz T-wa daje do kasy asygnatę na kartce z bloku podręcznego, na której jest napis: „kasa wypłaci" lub „kasa przyjmie". Taką kartkę WPaństwo reprodukujecie w Swym piśmie. Asygnata taka jest notatką dla sekretarza, uzasadniającą wydatek (czy dochód), który to wydatek Sekretarz wpisuje prócz tego do skoroszytu i dołącza ową kartkę jako alegat. Skoroszyt co kilka dni otrzymuje Buchalter T-wa i — o ile dana kwota została wypłaconą — wpisuje ją do t. zw. Księgi głównej (amerykanki). Jasną więc jest rzeczą, że owa asygnata i skoroszyt są podręczną notatką Sekretarza i alegatem do pozycji wpisanej w księdze głównej, która to księga główna dopiero jest dokumentem. Kwota tam nie wpisana jako wydatek, nie została wypłaconą z funduszów T-wa, bo na podstawie księgi głównej (amerykanki) zamyka się bilans roczny dochodów i wydatków T-wa.

Otóż kwota owa 100 zł., która jest uwidoczniona na kartce przez WPaństwo reprodukowanej, nie jest wpisana w „księdze głównej" (amerykance) w wydatkach T-wa ani w r. 1930 ani w żadnym w latach 1927—1934, a to z tego powodu, że podpisując w bloku Sekretarza polecenie wypłaty, równocześnie poleciłem mu, by tę kwotę 100 zł. wpisał jako mój dar dla T-wa i kwoty tej wcale nie podjąłem. Sekretarz T-wa, nie chcąc sprawy komplikować dwukrotnem wpisywaniem tej drobnej kwoty w rubryce wydatków i dochodów, poprostu wcale jej nie wpisał — a raczej nie polecił buchalterowi jej wpisać — ani w rubryce dochodów ani wydatków, (gdyż nie została wypłaconą). I dlatego kwoty tej niema w „księdze głównej" T-wa. Oczywiście ja, proponując WPaństwu wgląd do ksiąg T-wa, doskonale o tej sprawie byłem poinformowany.

WPaństwo zwracacie się do mnie z zapytaniem, czy owa kartka, którą reprodukujecie w *Głosie Plastyków*, nosi mój podpis autentyczny czy też sfałszowany. Otóż na podstawie reprodukcji nie mogę powiedzieć ani tak ani nie. Natomiast stwierdzam, że Pan Buchalter nie znalazł w aktach T-wa oryginału takiej kartki, a przypominam, że jakiś osobnik, którego nazwiska nie możemy niestety z całą pewnością ustalić, skradł z zamkniętej szafy T-wa kilka skoroszytów z roku 1930. Nie moją jest rzeczą doszukiwać związku między tą kradzieżą a faktem posiadania i reprodukowania — jak W. Państwo twierdzą — papierów T-wa.

Jeszcze raz z naciskiem zaznaczam, że w latach 1927 do 1934 żadnego mego „obrazu" czy studjum Dyrekcja T-wa nie zakupiła.

Ale przytem nasuwa mi się następująca uwaga. Oto pismo WPaństwa podpisali pp. Zb. Pronaszko i dr. Tadeusz Cybulski. A przecież p. Zb. Pronaszko w r. 1930 był członkiem Dyrekcji T-wa. Dlaczegoż więc wtedy milczał? Jest to tem bardziej niepojęte, że w „księdze głównej" (amerykance) T-wa w r. 1930, znalazłem w rubryce wydatków poz. 83 z dnia 17. stycznia 1930 kwotę 100 zł., którą pobrał p. Zb. Pronaszko, ówczesny członek Dyrekcji za swoje studjum sprzedane Dyrekcji do losowania. Mówię: pobrał. Także w r. 1931, poz. 425 z dnia 18. kwietnia 1931 znalazłem w księdze głównej kwotę 100 zł., również pobraną przez p. Pronaszkę za studjum sprzedane T-wu do rozlosowania. Dlaczego p. Pronaszko o tem milczy? Zaś p. dr. T. Cybulski był w r. 1930 członkiem Komisji rewizyjnej T-wa, która to Komisja zamykając bilans T-wa za r. 1930 zamieściła w owej „księdze głównej" następujące oświadczenie:

„Po odbytem szkontrum dn. 14 lutego 1931 znaleźliśmy gotówkę zgodnie z księgami oraz księgi i alegaty w zupełnym porządku". W. Pruszyński, A. Chmiel, K. Witkiewicz, Tadeusz Cybulski.

A zaznaczam, że p. Cybulski nie jest zawodowym, „chaotycznym" artystą, jest doktorem praw i długoletnim urzędnikiem dyrekcji Skarbowej (dzisiaj emerytowanym radcą tejże Dyrekcji), więc powinien wiedzieć, co podpisuje jako członek Komisji rewizyjnej. Albo więc owe kwity i alegaty nie były wtedy w „zupełnym porządku", a p. dr. T. Cybulski podpisał oświadczenie Komisji rewizyjnej jako manekin, ze szkodą T-wa, albo też obecnie p. dr. Cybulski jest świadomie w niezgodzie z prawdą, również jednak na szkodę T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Oczywiście, obecnie już książki T-wa są dla WPaństwa zamknięte i niedostępne. Sprawę tę przedstawię we właściwym czasie Komisji rewizyjnej i W. Zgromadzeniu członków T-wa Przyj. Sztuk Pięknych.

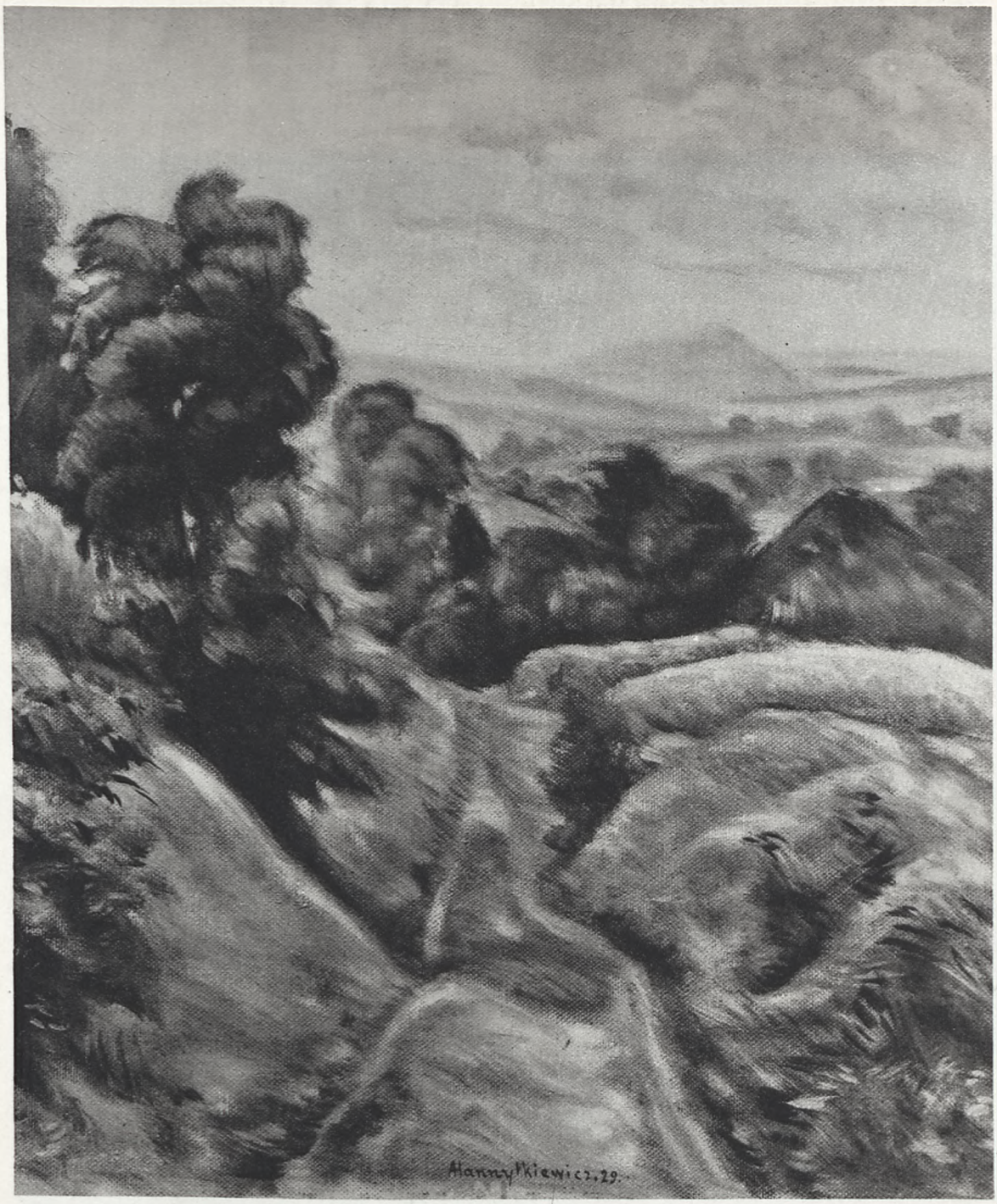
Dzisiaj zaś, podając powyższe do wiadomości publicznej, piętnuję oszczerczą kampanję, która — niepomna na to, że niedawno doprowadziła do tragicznej śmierci Artura Schroedera — nie cofa się w dalszym ciągu przed ohydnemi metodami, zatruwającemi kulturalne życie Krakowa.

Kraków, 7 października 1934. *Władysław Jarocki*, prezes T-wa Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie.

= Oświadczenie Komisji Rewizyjnej Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Komisja Rewizyjna zebrana w d. 9 października 1934 r. na prośbę JWP. Prezesa prof. Władysława Jarockiego, oświadcza po zbadaniu ksiąg T-wa co następuje: Zakwestjonowana pozycja z daty 14 listopada 1930 r. w kwocie złotych 100, jako wypłata WP. Prezesowi Jarockiemu za obraz oddany Towarzystwu do rozlosowania, nie figuruje w księgach T-wa, z czego wynika, że wypłata ta nie nastąpiła. Reprodukowana w „Czasopismach" asygnata na 100 złotych nie została zatem zrealizowana i nie jest dowodem wypłaty, dlatego też przeznaczona była do zniszczenia. Prawidłowe księgowanie zostało uznane przez ówczesną Komisję Rewizyjną w dniu 14 lutego 1931 r., która stwierdziła to w Księdze Głównej następującemi podpisami: Tadeusz Cybulski, Adam Chmiel, Wirgil Pruszyński, Kazimierz Witkiewicz.

Kraków, 9 października 1934. Członkowie Komisji Rewizyjnej: R. St. Ryszard przew., Stefan Filipkiewicz, Wirgil Pruszyński, Kazimierz Witkiewicz.

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.



ADAM HANNYTKIEWICZ

PEJZAŻ (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

ADAM HANNYTKIEWICZ

KOSZYKARZE POMORSCY (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

ADAM HANNYTKIEWICZ

PEJZAŻ (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

ADAM HANNYTKIEWICZ

MARTWA NATURA (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

ADAM HANNYTKIEWICZ MARTWA NATURA (ol.)

ADAM HANNYTKIEWICZ

(Spowodu wystawy w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, wrzesień 1934).

ADAM Hannytkiewicz, od r. 1919 przebywający w Poznaniu, twórczością swą przynależy do środowiska krakowskiego. Jako uczeń Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych w latach 1906—1910, otrzymuje artysta pierwsze podniety od swych profesorów Wyczółkowskiego, Dębickiego, przedewszystkiem jednak od Pankiewicza, który zaważył najbardziej na procesie kształtowania się stylu Hannytkiewicza. Przebiegając myślą jego dotychczasowy plon artystyczny, spostrzegamy trud zmagania się o własną formę już dość wcześnie, jak zresztą u każdego młodego adepta sztuki. Droga rozwoju znaczy się wchłanianiem różnorodnych, często nawet sprzecznych podniet. Jeden z tych cichych marzycieli, jacy dla schyłku XIX wieku byli w sztuce zjawiskiem typowem, zwraca się Hannytkiewicz przelotnie ku prerafaelitom angielskim, ku sztuce Puvis de Chavannes i Maurice'a Denis, a świadectwem tej chwilowej orjentacji, opartej na zasadzie powinowactwa, są kompozycje „Sąd Parysa" i „Kuszenie Św. Antoniego", wystawione w r. 1923 na wystawie obrazów w „Stowarzyszeniu Artystów" w Poznaniu. Ale wpływ wymienionych podniet daje się raczej zauważyć w nastroju całości. Wdzierają się niekiedy, jak obce wtręty, naturalistyczne wycinki rzeczywistości, jak np. w „Złotym Cielcu" z r. 1928 (wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, styczeń 1929). Artysta staje przed zagadnieniem zdobycia własnego, odrębnego stylu, ale w fakturze malarskiej pełnej rozmachu popada w kolizję z logiką malarską. Jednem słowem występuje nieorganiczne łączenie heterogenicznych pierwiastków, które w wyniku dały rozbicie stylowej jedności obrazu. Jednak już około r. 1928 wykrystalizowuje się wolna od zgrzytów, pełna, wyrównana i własna forma. Hannytkiewicz wróci do swej pierwotnej artystycznej podstawy, zaufa swemu nieomylnemu przewodnikowi z lat młodości, Pankiewiczowi, i po okresie burzy i naporu zawinie do zacisznej, spokojnej przystani.

Czem był, czem jest Pankiewicz dla rozwoju współczesnej sztuki polskiej, niema potrzeby na tem miejscu roztrząsać. Jest to sprawa dla ogółu miłośników sztuki dostatecznie znana.

Podobnie jak Pankiewicz, wychodzi i Hannytkiewicz z materji przedmiotu przesyconego barwą, a kolorystyczne kontrasty ujmuje w jedność, stwarza wizję malarską, w której przedmioty martwej natury, ludzie i krajobraz mają tę samą wartość malarską, zlewają się w harmonje wyszukane. To stanowisko charakterystyczne dla impresjonizmu nie wyczerpuje jednak zagadnień malarskiej sztuki artysty. Hannytkiewicz nie roztapia przedstawionych przedmiotów w kolorystycznej wibracji, w której wycinek rzeczywistości redukuje się do płaszczyznowego obrazu. Do głosu przychodzi kształt przedmiotu, jego cielesność, jego pełnia, jego wartość przestrzenna. Połączenie barwy i kształtu jest tak subtelne, tak harmonijnie zlewają się oba te elementy w jedną całość, że kształt jest tu barwą, a barwa kształtem. Dołącza się inna cecha, obca klasycznemu impresjonizmowi. Impresjonizm, jak wiadomo, zacierał materjalną jakość przedmiotu. Hannytkiewicz umie wyczuć materję przedmiotu oraz znaleźć barwny odpowiednik dla każdego. Dla charakterystyki materjalnej jakości przedmiotu malarz rozporządza jeszcze tak niezawodnym środkiem, jak faktura malarska, którym w naszej sztuce z niezrównanem mistrzostwem posługuje się Pautsch. Hannytkiewicz jest bardzo wstrzemięźliwy w stosowaniu tego środka. Cel swój osiąga przedewszystkiem i niemal jedynie samą barwą, stopniem jej nasycenia, jej tonem. Opiera się przytem na zdobyczach impresjonizmu, ale czyni to w sposób mniej demonstracyjny, dyskretny. Powierzchnia przedmiotów nie rozpada się na mozaikę czystych plam barwnych, luźnie ze sobą związanych. Miękkie, wcierające, jakby pieszczotliwe pociągnięcia pędzla, pociągnięcia aksamitne, puszyste, są podstawą nieprzerwanej ciągłości barwnej płaszczyzny, wibrującej jakby za delikatną kolorową zasłoną. Ta ciągłość płaszczyzny przedmiotu jest właśnie współczynnikiem, kształtującym formę, obcym dywizjonistycznej technice impresjonistycznej, warunkującym wyszlachetnione odcienia barwne, które w malarstwie Hannytkiewicza oscylują przeważnie między tonami błękitu i różowości. To, co artysta traci przez taką technikę na żywości kolorystycznej, wynagradza pełnemi rezonansu refleksami, opartemi na zasadzie kontrastu i na doborze kontrastującego tła.

Wspomniałem, że ciągłość płaszczyzny barwnej warunkuje wrażenie kształtu i formy, a przytem przyczynia się do ich głośniejszego przemówienia. Forma wyłania się tu często jako bryła bez określonych ściśle granic, kiedyindziej odcina się miękko w lękliwych nieco linjach obrysu. Hannytkiewicz rysuje w kolorze; kształt ludzki czy przedmioty martwej natury w ujęciu tem wstają jakby z gry kolorowych plam; toteż sam model jest tu tylko pretekstem do wydobycia wypieszczonego kolorytu. Artysta umie przytem zachować wewnętrzną spoistość całości, występujące plastycznie przedmioty nie zatracają łączności ani z tłem, ani wogóle z resztą objektów, a przytem spełniają doskonale rolę płaszczyznowego zapełnienia przestrzeni. To się objawia przedewszystkiem w martwych naturach. Jest ich w twórczości Hannytkiewicza bardzo wiele, a każda o odrębnym kolorycie, opartym nie na barwach zdecydowanie płomiennych i jaskrawych, niemniej jest on bardzo nasycony i pełny i zachowuje przytem wyborną wewnętrzną łączność. Każdy obraz posiada odmienny, indywidualny ton barwny, wywołany doborem poszczególnych kolorów, które podporządkowane składają się nań, przyczyniając się do wrażenia wewnętrznej jednolitości obrazu. Wspiera się ona na kompozycjach większych, figuralnych, na kompozycji w duchu współczesnego konstruktywizmu. Nie są to wycinki rzeczywistości, lecz w pełnem zrozumieniu nowoczesnych zadań i istoty obrazu dają zamkniętą całość, skończoną w sobie jak organiczny ustrój. Konstrukcyjność obrazów Hannytkiewicza jest prosta i naturalna, nie ma w sobie nic geometrycznie martwego, abstrakcyjnego, jest w pełni zmysłowa, jak plastycznie zmysłowe jest widzenie artysty. W ten sposób łączy on przeżycie impresjonizmu ze zrozumieniem współczesnego zagadnienia kompozycji. Barwa i światło nie roztapiają ani linji, ani bryły, ale stają się jej ciałem. Jest to kondenzacja tych elementów we formy cielesne. — Hannytkiewicz poddaje się impresji, ale nie oddaje jej wiernie, lecz przezwycięża ją i przetwarza, nie zatracając przytem wrażenia bezpośredniości i świeżej z rzeczywistością łączności. Ta walka dwu krańcowo różnych koncepcyj, dwu po sobie następujących epok: impresjonistyczne

ujęcie barwy i z kubizmu zrodzone poszukiwanie formy — kończy się pogodzeniem przeciwieństw i harmonją obu kierunków. Artysta dochodzi do syntezy, mianowicie do kształtowania formy zapomocą przytłumionej nieco ale intenzywnej barwy. Nie brak i reminiscencyj historycznych. „Koszykarze pomorscy" utrzymani są w stylu genre'u naturalistów włoskich XVII wieku. Motyw skupienia przy pracy kilku postaci jest zresztą tematem dość ulubionym w sztuce nowoczesnej, daje bowiem możność interesujących rozwiązań kompozycyjnych, ujęcia trzech do czterech postaci w zwartą konstrukcję całości.

Krajobraz Hannytkiewicza odznacza się dobrem poczuciem przestrzeni dzięki trafnemu rozmieszczeniu poszczególnych planów ; ma on głębię i dal, ma światło i powietrze. Poszczególne płaszczyzny obrazu budują się w zwartą całość. Linje i kształty drzew nie narzucają się swą konstrukcyjnością, żyją życiem organicznem, a nawet konstrukcyjnością swoją przyczyniają się doskonale do nadania krajobrazowi wyrazu zorganizowanego, mocnego życia. Ożywiają krajobraz postacie ludzkie i zwierzęta, podporządkowane budowie całości. Treści dostarcza albo mitologja starożytna, albo biblja. W niektórych krajobrazach poszczególne postaci i sceny służą głównie jako sztafarz, a ściślej mówiąc do podkreślenia wartości krajobrazu. Sceny figuralne, jak np. w obrazie „Syn marnotrawny", wyrastają poprostu z krajobrazu. Odnosimy wrażenie, że on to właśnie wydał je ze siebie, jako swoją duszę, tak organicznie splatają się z nim. Ów świat, gdzie wszystko układa się w rytm spokojnej, harmonijnej całości, w zgodny akord przyrody i człowieka, owo spokojne bytowanie, sielanka niemal, to najistotniejszy wyraz artysty jako człowieka, to ucieczka przed zgiełkiem nowoczesnego życia, gotującego dla natur wrażliwych i subtelnych rozczarowania i zawody.

WŁADYSŁAW TERLECKI

Ważniejsze wystawy artysty: 1916, październik—listopad Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, — 1923 Poznań, „Stowarzyszenie Artystów", — 1929 Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, styczeń, — 1932 Paryż, (Salon Zborowskiego), — 1933 Paryż, (Salon Gąsowskiej), — 1933 Paryż, (Institut d'esthetique Contemporaine), — 1934 wrzesień, Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Ponadto udział w wystawach Tow. „Sztuka" w Krakowie w r. 1918, 1919, — w wystawach zagranicznych organizowanych przez TOSSPO w Helsinkach, Stockholmie, Pradze, Wiedniu, Amsterdamie, Hadze, Brukseli, Kopenhadze; — w Paryżu Salon d'Automne 1932 i Salon de Tuillerie 1933.

Dzieła w zbiorach publicznych i państwowych w Warszawie, Bydgoszczy, Katowicach i Poznaniu.

PRAWDA O SEKCJI POLSKIEJ NA II MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE SZTUKI RELIGIJNEJ W RZYMIE

ARTE SACRA — Jednym z największych ewenementów artystycznego życia stolicy Italji była niewątpliwie II Międzynarodowa Wystawa Sztuki Kościelnej, zorganizowana w gmachu *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* w Valle Giulia. Poniżej przytaczam 4 komunikaty, zamieszczone w prasie polskiej (na podstawie depesz P. A. T., podanych przez dzienniki), zachowując uwagi własne, na temat sekcji polskiej, na potem.

1. WYSTAWA SZTUKI RELIGIJNEJ W RZYMIE. Grono sędziowskie II Międzynarodowej Wystawy Sztuki Religijnej w Rzymie składać się będzie z następujących artystów, powołanych przez prezesa, hr. D. Vecchi'ego di Val Cismon: Baccio Bacci, E. Baroni, F. Ferrazzi, P. Gaudenzi, G. Guerrini i A. Selva. Jak wiadomo, weźmie udział w wystawie 9 krajów, a pośród nich i Polska, dla której wybrano już jedną z najlepszych sal w Pałacu Wystawowym na Valle Giulia. Komisarzem sali polskiej na wystawie będzie prawdopodobnie prof. Jan Henryk Rosen, który wykańcza obecnie drugi fresk w kaplicy papieskiej w Castel Gandolfo.

2. OTWARCIE MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWY SZTUKI KOŚCIELNEJ — KRÓL ZWIEDZA SEKCJĘ POLSKĄ. Król Wiktor Emanuel, w obecności kardynała Wikarjusza Marchetti-Selvaggianiego oraz członków korpusu dyplomatycznego, w tej liczbie ambasadora polskiego oraz członków rządu, dokonał uroczystego otwarcia 2-giej Międzynarodowej wystawy sztuki kościelnej. Wystawa zawiera około 2000 prac, w tej liczbie około połowy włoskich. Sekcja Polska na wystawie urządzona pod kierunkiem komisarza prof. Jana Henryka Rosena, zajmuje dwie sale. Król, oprowadzany po dziale polskim przez ambasadora Wysockiego i komisarza Rosena, wykazał duże zainteresowanie sekcją Polską, oświadczył przytem, że pamięta epizod bohaterskiej śmierci ks. Skorupki, wyobrażony na kartonie Rosena. Król zwrócił uwagę na prace Sichulskiego „trzej Królowie" i z zadowoleniem stwierdził bogactwo polskiej grafiki oraz podkreślił swoiste cechy architektury kościelnej w Polsce.

3. KATALOG MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWY SZTUKI KOŚCIELNEJ. Ukazał się katalog II Międzynarodowej Wystawy Sztuki Kościelnej, z którego wynika, że wystawa obejmuje 49 sal i zgórą 2000 objektów, z czego około 60% włoskich. Wstęp do katalogu sekcji polskiej opracowany przez dr. Terleckiego zawiera treściwy, aczkolwiek siłą rzeczy schematyczny opis rozwoju polskiej sztuki kościelnej. Jak wiadomo, sekcja polska liczy około 160 objektów, z czego przeważna część dzieł grafiki, kilka obrazów i dwie rzeźby.

4. MUSSOLINI ZWIEDZA DZIAŁ POLSKI NA WYSTAWIE SZTUKI RELIGIJNEJ. Premjer Mussolini zwiedzał międzynarodową wystawę sztuki religijnej w Rzymie. W pawilonie polskim, składającym się z dwu sal, oprowadzał szefa rządu włoskiego sekretarz Ambasady R. P. dr. Tad. Chromecki. Mussolini zatrzymał się dłużej przed dziełami prof. Rosena, który maluje obecnie kaplicę Ojca Św. w Castel Gandolfo. Ambasador włoski przy Watykanie de Vecchi udzielał Mussoliniemu dodatkowych wyjaśnień o pobycie Ojca Świętego Piusa XI, ówczesnego nuncjusza Achillesa Ratti'ego, w Warszawie w r. 1920-ym. Pozatem Mussolini zwrócił specjalną uwagę na prace Skoczylasa, łączące motywy narodowe z chrześcijańskiemi, oraz na projekt kościoła Opatrzności w wyk. architekta Bohdana Pniewskiego. Mussolini nie taił swego podziwu dla doskonale dobranych eksponatów polskich.

A teraz przejdźmy do szczegółowego omówienia rzymskiej imprezy, zwłaszcza zaś Sekcji Polskiej.

1. Geneza i charakter udziału Polski.

Ambasada R. P. w Rzymie, w porozumieniu z Ministerstwem Spraw Zagranicznych i z Towarzystwem Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych, zgłosiła oficjalnie udział Polski w tej wystawie, a mianowicie: grafiki o tematach religijnych i architektury (planów, oraz powiększeń fotograficznych z nowoczesnych budynków kościelnych, w Polsce już wzniesionych, względnie projektowanych).

Wobec niedawnego udziału Polski w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie (1931—1932), gdzie były szeroko uwzględnione inne działy, Rząd postanowił — zwłaszcza ze względu na koszt transportu, asekuracji etc. — udział nasz w wystawie Rzymskiej ograniczyć do wspomnianych dwu tylko działów.

ADAM HANNYTKIEWICZ

PIWONJE I KOSAĆCE (ol.)

ADAM HANNYTKIEWICZ

RYCERZ (ol.)

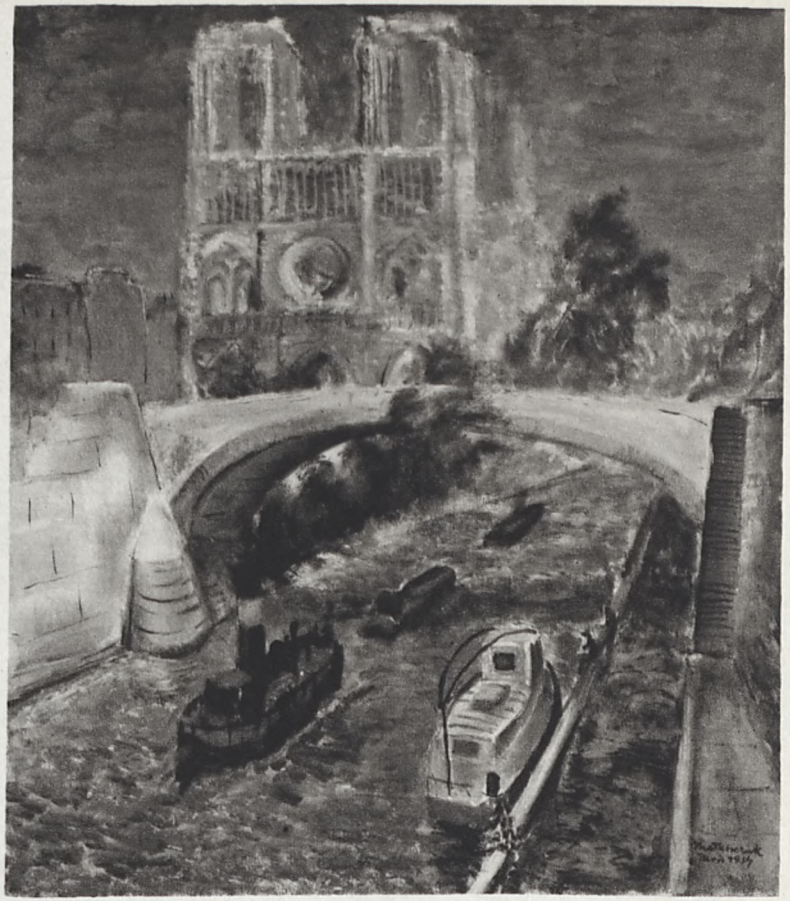
(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

EDWARD MATUSZCZAK — W OKNIE (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

STANISŁAW BORYSOWSKI

DREWNIANY KOŚCIÓŁEK (ol.)



EDWARD MATUSZCZAK

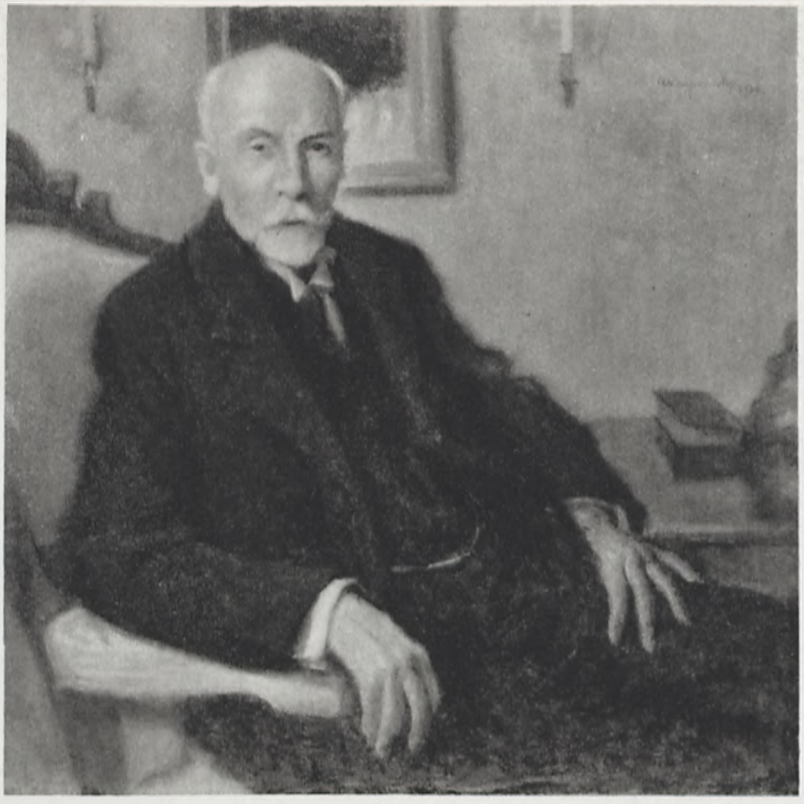
NÔTRE DAME W PARYŻU (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

ARTUR MARKOWICZ — SZEWCY (pastel)

FRYDERYK HAYDER — KRAJOBRAZ (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)



ALFONS KARPIŃSKI — PORTRET DRA K. (ol.)

WLASTIMIL HOFMAN — CHRYSTUS W EMAUS (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

TADEUSZ SEWERYN — PEJZAŻ Z NOWEGO KORCZYNA (ol.)

TADEUSZ MRÓZ — CHATY (ol.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

KAZIMIERZ SICHULSKI

PORTRET K. SROKOWSKIEGO (ol.)

JÓZEF PIENIĄŻEK

RODZINA CHŁOPSKA Z POD SZCZYRZYCA (akwar.)

(Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków)

Niemniej jednak każdy artysta mógł na swój własny koszt i ryzyko zgłosić swój udział bezpośrednio do Komitetu Wystawy — także w innych działach. „Tosspo" nie miało w zasadzie powodów sprzeciwiać się temu.

Nikt nie przewidywał, iż rzecz taka pomści się w sposób aż nadto dotkliwy na całości Sekcji Polskiej i w konsekwencji na prestiżu naszej sztuki religijnej.

2. Organizacja Sekcji Polskiej.

Dyrekcja „Tosspo", opierając się na zasadach, ustalonych w porozumieniu z czynnikami rządowemi, przystąpiła do zbierania materjałów z zakresu grafiki i architektury dla rzymskiej wystawy. Rozesłano około 50 zawiadomień i zaproszeń do art. grafików i architektów, rozpisano szereg listów, robiono wszelkie starania, ażeby zabezpieczyć sobie odpowiedni materjał wystawowy z obu dziedzin. Rozesłano też odpowiednie komunikaty do prasy, celem poinformowania o zamierzonej imprezie także i tych grafików i architektów, którym dla jakichkolwiek względów, technicznych czy innych, nie przesłano bezpośrednio zaproszeń.

Graficy zgłosili się dość licznie, tak, że nie brakło w rezultacie żadnego artysty, znanego ze swej działalności na polu grafiki religijnej; architekci natomiast odpowiedzieli na skierowane do nich zaproszenia w małej tylko mierze. Niemniej jednak, w ciągu kilku miesięcy usilnych starań, udało się zebrać zarówno z dziedziny grafiki jak i architektury materjał bardzo poważny; podkreślić tu należy, że niektórzy uczestnicy wystawy w Sekcji Polskiej nie cofnęli się nawet przed osobistemi ofiarami w formie pokrycia części kosztów za sporządzanie np. fotografij, powiększeń fotograficznych etc.; na organizację udziału Polski w wystawie rzymskiej nie było mianowicie żadnych specjalnych subsydjów.

Ilość i rodzaj eksponatów. — Ich opracowanie.

Ostatecznie, po przezwyciężeniu najrozmaitszych trudności, „Tosspo" zebrało materjał wystawowy, w postaci: a) 53 eksponatów z dziedziny architektury kościelnej, oraz b) — 96 rycin o motywach religijnych, t. j. razem 149 objektów. Jak na zaznaczenie w wystawie rzymskiej polskiego *acte de presence et de complaisance* — w myśl ustalonych zgóry zasad — materjał zupełnie dostateczny, poważny.

Materjał ten reprezentował w wybranych starannie okazach działalność 3 naszych architektów i 21 grafików.

Architekci: Gawlik Z., Jakimowicz K., Pniewski B.

Graficy: Cieślewski T. syn, Goryńska W., Gutkowska M., Konarska J., Korzeniowska W., Kowalski L., Krasnodębska-Gardowska B., Mińska-Golińska Ir., Mrożewski S., Obrębska M., Pawlikowska L., Pochwalski J., Skoczylas Wł., Stehlik-Wiślicka Ł., Steller T., Sznuk-Koskowska Z., Telakowska W., Tyrowicz L., Wiszniewski K., Wolska-Berezowska M., Żurawski Wł.

Zaznaczyć należy, że np. B. Pniewskiego „Projekt Kościoła p. w. Opatrzności Bożej w Warszawie" (odznaczony I nagrodą na konkursie) ilustrowało 12 *ad hoc* wykonanych powiększeń fotograficznych w dużych rozmiarach, a „Projekt konkursowy Bazyliki Morskiej w Gdyni" (również I nagroda) — 10 plansz.

„Tosspo", przesyłając powyższy materjał na ręce Ambasady R. P. w Rzymie — dołączyło do tego transportu: a) szczegółowy katalog wszystkich eksponatów (z podaniem nazwisk i imion autorów oraz ich adresów), opracowany w języku polskim i włoskim; b) fachowy opis, w przekładzie na język włoski, projektu „Kościoła p. w. Opatrzności Bożej" (z informacjami co do ślubu Sejmu 4-letniego w 1791 r., oraz ustawy Sejmu Konstytucyjnego z 17. III. 1921 r.), opis techniczny, uwzględniający zarazem projekt rozwiązania sytuacyjnego, opracowany w formie autoreferatu przez prof. B. Pniewskiego; c) kilkadziesiąt fotografij formatu 13×18 cm, jako materjał propagandowy dla prasy włoskiej i zagranicznej.

Jak z powyższego wynika, nie szczędzono ani kosztów, ani trudu, byleby skromny ilościowo pokaz polski (tylko grafika i architektura!), podać w odpowiedniej formie i zapewnić sobie z tego odpowiedni moralny pożytek.

Wobec konieczności oszczędnościowych, „Tosspo" nie wystąpiło do M-wa z propozycją mianowania i wysłania do Rzymu osobnego komisarza, celem zaaranżowania Sekcji Polskiej na miejscu; zdawało się, że rozmieszczenie w dogodnym lokalu wystawowym tak sumiennie i starannie opracowanego materjału, materjału wprost *wypieszczonego*, opatrzonego wszelkimi objaśnieniami w jęz. polskim i włoskim, numerami, różnemi odpowiednikami i gotowym włoskim katalogiem — zupełnie wystarczy.

Nikt nie marzył wprawdzie o tem, ażeby Sekcję Polską aranżował na miejscu w Rzymie Polak, tem mniej polski artysta, a cóż dopiero polski malarz religijny! — sama rzecz jednak nie budziła niepokoju, nie budziła żadnych wątpliwości.

Spodziewano się, że Ambasada Rp. powierzy materjał zebrany przez „Tosspo" rzymskiemu komitetowi, a ten, już zajmie się sam rozmieszczeniem eksponatów. Istniała przecież *Commissione di Collocamento*, złożona z 7 członków.

4. J. H. Rosen komisarzem Sekcji Polskiej.

W okresie wstępnych przygotowań do wystawy, zgłosił się do Ambasady Rp. w Rzymie bawiący tam właśnie prof. J. H. Rosen z propozycją urządzenia Sekcji Polskiej.

Czy umiałby ktokolwiek wskazać lepszego kandydata? Polak, artysta, profesor Politechniki lwowskiej i autor malowideł w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie, malarz religijny, zaszczycony zamówieniami dla Castel Gandolfo przez samego Papieża!

Podnieść należy z uznaniem, że propozycja była bezinteresowna; cała praca również. Ambasada chętnie skorzystała z tej propozycji i powierzyła prof. Rosenowi urządzenie Sekcji Polskiej, oddając mu zarazem cały materjał, nadesłany z Warszawy przez „Tosspo".

Polsce przyznano na wystawie dwie sale: większą i mniejszą (Nr. 11 i 12), między Austrją i Szwajcarją.

Na zaproszenia, wysłane przez komitet wystawy (nie przez „Tosspo") do poszczególnych artystów polskich, odpowiedzieli tylko: A. Madeyski, J. Mehoffer, J. H. Rosen i K. Sichulski.

W rezultacie takiego stanu rzeczy, polską rzeźbę religijną reprezentowała jedna maleńka statuetka w marmurze i jeden medaljon w bronzie A. Madeyskiego.

Nasze malarstwo religijne reprezentowane było przez 3 (trzy) obrazy J. Mehoffera, 2 (dwa) studja rysunkowe J. H. Rosena (kartony do malowideł w Castel Gandolfo). oraz — *de facto*, bo w katalogu figurowały cztery — 3 (trzy) prace K. Sichulskiego.

Razem: 1 statuetka, 1 medaljon, 2 duże rysunki, 1 karton do witrażu i 5 obrazów.

Otóż takie dwa działy, osobno w katalogu wymienione (oddzielnie: *Scultura* i oddzielnie: *Pittura)*, abstrahując od artystycznej wartości eksponatów, reprezentowały polską rzeźbę i polskie malarstwo religijne w sposób wysoce osobliwy.

Każdy cudzoziemiec musiał zapytać: „czyż to istotnie wszystko, na co może się zdobyć polska sztuka religijna w zakresie rzeźby i malarstwa?"

Takim odezwaniom się należało zapobiec. Jak? Albo przez niewystawienie „działów" rzeźby i malarstwa, skoro na apel komitetu odpowiedziało zaledwie 3 malarzy i 1 rzeźbiarz, albo też przez wyraźne zaznaczenie w katalogu wystawy, że (stosownie do decyzji czynników rządowych i porozumienia z „Tosspo") udział oficjalny Polski ogranicza się tylko do działu architektury i grafiki.

Tymczasem w przedmowie do Katalogu Sekcji Polskiej jest mowa o wielu innych rzeczach, ale o tem ani słowa.

Wprawdzie odbito na maszynie specjalne ulotki, rozdawane prasie, z odpowiednią informacją, ale jak świadczą niektóre głosy krytyki, komunikaty te niezawsze trafiały tam, gdzie trzeba.

5. Dwie sale Sekcji Polskiej.

W sali pierwszej, większej, pomieszczono „działy" rzeźby i malarstwa, nic więcej. Wrażenie pustki było wprost przerażające. Na ścianach, na jaskrawo żółty kolor pomalo-

wanych, tu i ówdzie jakiś obraz. Na jednej z dwu większych, podłużnych ścian, figurowały np. tylko dwa, duże wprawdzie, ale beznadziejnie nudne, bo suche i pozbawione wszelkiego żywszego wyrazu rysunki J. H. Rosena. I nic poza tem.

Przesadnie jasny ton ścian potęgował jeszcze silniej owo przykre wrażenie pustki, braku, niedokończenia jakgdyby, zwłaszcza przy górnem, po rzymsku intensywnem oświetleniu wnętrza. Efekt był oczywiście okropny.

W sali drugiej, mniejszej, J. H. Rosen *usiłował* pomieścić wszystkie inne eksponaty, a więc ni mniej ni więcej, tylko 149 (tak!) plansz architektonicznych i graficznych, nadesłanych przez „Tosspo". Można sobie łatwo wyobrazić wynik tego rodzaju usiłowania!

Każda prawie z 96 rycin oprawiona była starannie w passe-par-tout.

Każda przecież rycina, jeśli ma *działać*, jeśli ma być wogóle zauważona i widziana, musi mieć wokoło trochę *powietrza*, t. zn. wolnego miejsca.

Tymczasem na wystawie, chcąc zmieścić jak najwięcej, stłoczono wszystko razem, bez składu i ładu, w zasadzie w potrójny rząd, rycina przy rycinie, bez względu na passe-par-tout, które nadomiar złego poprzebijano na wylot gwoździkami.

Z 53 plansz architektonicznych, przybito do muru, bez żadnego zabezpieczenia, tu i ówdzie, jakąś luźną planszę nad potrójnym rzędem rycin, tak, że oko ludzkie zgoła nic dojrzeć nie mogło! A czasem, ni stąd, ni zowąd, obok drzeworytów.

Komisarz Sekcji P. nie liczył się wcale z tem, że ryciny jednego i tego samego grafika powinny być wystawione razem, obok siebie; ani z tem nawet, że jeśli szereg plansz dotyczy jednego projektu arch., i jeśli szereg rycin stanowi jeden cykl pod jednym tytułem i na jeden temat — to powinny być umieszczone koniecznie razem.

Toteż na jednej ze ścian można było obserwować taki np. logiczny i systematyczny układ:

Jakimowicz (fotografja proj. kościoła) — Gawlik (fot. perspektywy Katedry Katowickiej, jedna wyrwana z cyklu sześciu) — Gawlik (fot. proj. Bazyliki Gdyńskiej z lotu ptaka, jedna z pośród czterech) — Krasnodębska (III-a Stacja Krzyżowa z pośród czternastu) — Jakimowicz (kościół św. Teresy, rys.) — Krasnodębska (I i II Stacja Krzyż.) — Jakimowicz (kościół M. B. Zwyc., rys.) — Gawlik (Bazylika Gd., fot. wnętrza, jedna z cyklu 4-ch) — Sznuk-Koskowska (św. Hubert) — Goryńska (jedna rycina z pośród nadesłanych 4-ech) — Mińska-Golińska (jedna rycina z pośród nadesłanych 3-ch) — Gutkowska (jedna z 2-ch).

Albo taka kombinacja: Pawlikowska (wszystkie 4 ryc.) — Wiszniewski (1 z pośród 9-u) — Cieślewski (1) — Skoczylas (1 z pośród nadesł. 10-ciu) — Obrębska (1 z 3-ch).

Projekty B. Pniewskiego, stanowiące chlubę współczesnej naszej architektury, były np. tak podane: w grupie 3 plansz z proj. Kościoła Opatrzności B. (nadesłano ich razem dwanaście!), znalazło się nagle wnętrze Bazyliki Gdyńskiej (jedna plansza z nadesłanej serji dziesięciu!).

Czy wystarczy?

Tego rodzaju *pomysłowe i staranne* rozmieszczenie nader cennych zresztą eksponatów, zbieranych w ciągu wielu miesięcy z prawdziwym trudem — odebrało właściwym działom: architektury i grafiki całe nieledwie ich znaczenie.

Czyż można dziwić się wobec tego, że w fachowem sprawozdaniu, jakie Raoul Anglès zamieścił w Nr. 60 tygodnika paryskiego *Beaux-Arts*, ustęp o Polsce brzmi w sposób następujący:

La Pologne, dont la section est dirigé par M. Rosen, choisi par Pie XI pour exécuter dans son oratoire privé de Castel Gandolfo deux fresques sur l'histoire de la Pologne, expose entre autres les cartons de ces fresques — compositions très étudiées — des oeuvres de Hoeffer (zapewne: Mehoffer), etc.

O architekturze i grafice — razem 149 eksponatów — ani słowa!

Taksamo Piero Scarpa, krytyk dziennika tak poważnego, jak *Il Messaggero* (Nr. z dn. 9. II. b. r.), nie wspomina wcale o architekturze i o grafice w Sekcji Polskiej!

Jeżeli zaś mimo to wszystko król włoski i Mussolini zauważyli np. prace Sichulskiego, Skoczylasa i Pniewskiego, jeżeli jeden z krytyków niemieckich napisał: *Die Polen überraschen u. a. mit technisch meisterhaften Holzschnitten* — to można sobie wyobrazić, jakiby był efekt naszej wystawy, gdyby ryciny i plansze arch. rozmieszczono rozsądnie i przejrzyście, z taktem i z szacunkiem wobec grafików i architektów.

Ale *Commissario della mostra, delegato dell'Ambasciata di Polonia pr. S. M. il Re d'Italia: Professore Jan Henryk Rosen (47, via Principe Amedeo-Roma)* — jak podano w katalogu na czele wykazu dzieł polskich — zlekceważył sobie w sposób wprost niebywały oba oficjalne i główne działy naszej wystawy, t. zn. zarówno architekturę, jak i grafikę, spychając je do mniejszej sali, rozmieszczając je byle jak i byle gdzie, nie wystawiając większości plansz architektonicznych.

A przecież należało raczej spodziewać się, że „komisarz i delegat Ambasady Rp.", więc osoba o charakterze oficjalnym, zastosuje się do dyrektywy, ustalonej przez nasze czynniki oficjalne, kładąc cały możliwy nacisk na 2 główne i oficjalne działy naszej Sekcji, rozmieszczając je jak najstaranniej w większej sali (skoro eksponatów w tych obu działach było: 149), przeznaczając salę mniejszą na 8 obrazów i 2 rzeźby (raczej: artystycznie wykonane bibeloty, niż rzeźby), choćby nawet wypadło schować swoje własne dwa kartony, niewytrzymujące zresztą żadnego porównania z artystyczną wartością prac J. Mehoffera („Droga Krzyżowa" I i II) i K. Sichulskiego...

6. Katalog Sekcji Polskiej.

W katalogu oficjalnym wystawy Polska zajmuje odrębne miejsce (jak każde inne państwo), na str. 103—117.

Krótki wstęp, o rozwoju sztuki religijnej w Polsce (tylko w XIX i XX w.), napisał W. T. Ze słów tego wstępu można odnieść wrażenie, że Z. Stryjeńska należy do najwybitniejszych przedstawicieli naszej „młodej" sztuki religijnej (obok Michalaka, Roguskiego, Dunikowskiego i Szczepkowskiego). Zamiast tego, może byłoby lepiej choć kilka słów poświęcić J. Mehofferowi i K. Sichulskiemu, którzy rzeczywiście brali udział w wystawie

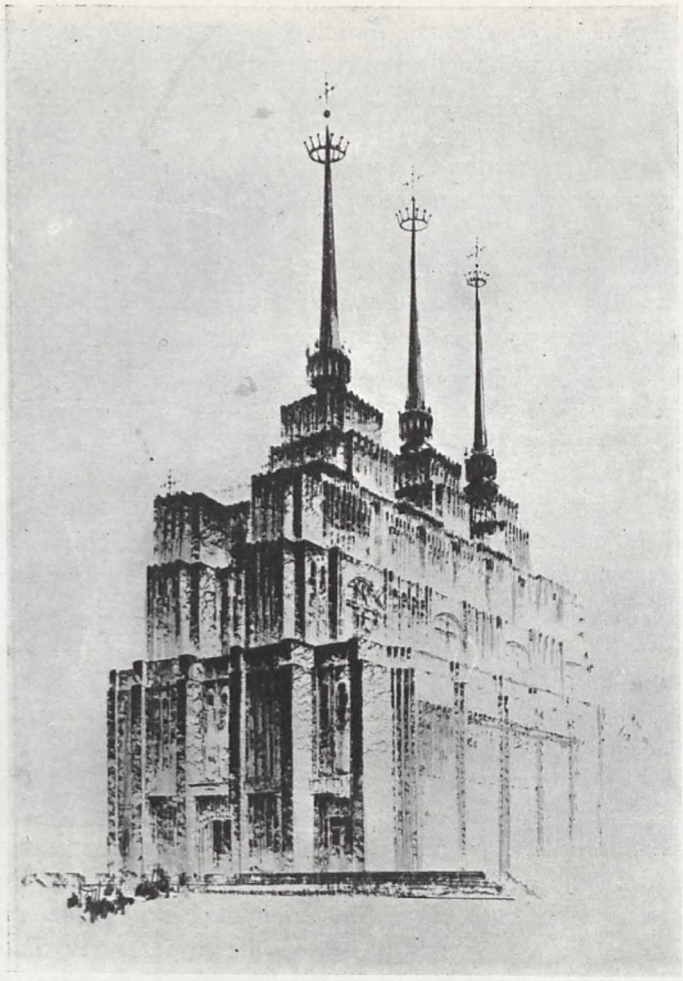
Zdanie: *La scultura è rappresentata all'attualle mostra dalla statua di Cristo dello scultore A. Madeyski* etc. („rzeźba jest reprezentowana na obecnej wystawie przez statuę Chrystusa" i t. d.) — uważać należy za *lapsus calami*. Czyż jedna drobna wymiarami statuetka, choćby wykonana genjalnie (a taką nie jest!) może reprezentować całą polską rzeźbę religijną

Informacja, że projekty Pniewskiego „jednoczą w sobie charakter subtelny i wysmukły *(il carattere sottile e slanciato)* katedr gotyckich z charakterem amerykańskich drapaczy nieba" — skłoniły B. Paulucci (w *L'Avvenire d'Italia* z dn. 20. II. br.) do wyrażenia takiej opinji: „Wystawione projekty arch. wykazują, co zrobiono i co się robi w Polsce dla stworzenia nowego stylu w architekturze kościelnej. Ależ jakiż jest ten nowy styl? Zjednoczenie subtelnego i wysmukłego charakteru katedr gotyckich z charakterem... amerykańskich drapaczy nieba..." Te kropki są tu wymowne.

Czy, zamiast takiej *informacji*, nie byłoby lepiej powiedzieć coś rzeczowego o projektach Pniewskiego? zacytować słów kilku z fachowego opisu, przesłanego przez „Tosspo", określającego koncepcję układu planu, istotę rozwiązania *sytuacji*, jako niezmiernie ciekawego zagadnienia, także urbanistycznego?

Druk wykazu eksponatów był ułatwiony. „Tosspo" przesłało niemal zupełnie gotowy katalog (działu grafiki i architektury), w jęz. włoskim, 11 stron skryptu maszynowego. Można było oszczędzić sobie zbytecznego trudu tłumaczenia imion polskich na jez. włoski; ani Francja, ani Austrja, ani Niemcy tego nie zrobiły i było dobrze.

Należało raczej dopilnować korekty, niezbyt starannej, a zwłaszcza jednolicie przeprowadzonej zasady: albo podawać adresy przy wszystkich nazwiskach wystawców (jak było w skrypcie), albo też przy żadnem z nich. Tymczasem, przy niektórych nazwiskach adresy



BOGDAN PNIEWSKI PROJEKT BAZYLIKI MORSKIEJ W GDYNI

są, przy innych brak: ośmiu ostatnich wedle alfabetu grafików, pozbawiono adresów. Dlaczego i za co?

O tem, że organizacją wystawy w obu właściwych i głównych działach zajmowało się „Tosspo", że ono właśnie zebrało i dostarczyło 149 (na 159) eksponatów, o tem niema najmniejszej nigdzie wzmianki.

Austrja np. nie wstydziła się bynajmniej zaznaczyć wyraźnie w katalogu, że realizacją programu Sekcji Austrj. zajmowała się *Gesellschaft zur Förderung Oest. Kunst im Auslande* (której statut wzorowany jest na statucie „Tosspo") oraz *Oest. Gesellschaft für Christliche Kunst.*

Wprawdzie „Tosspo" nie dba o *reklamę*, wprawdzie takie przemilczenie to mała rzecz — ale zawsze trochę to niełądnie i niesprawiedliwie...

Na 88 reprodukcyj w katalogu, Polsce poświęcono tylko 2, jak Szwajcarji i Czechosłowacji (Szwajcarja liczy w katalogu 62 pozycyj, a Czechosłowacja 87, z tego 45 stanowią książki i nuty); Francja ma 3 reprodukcje, Austrja i Niemcy po 4, a Węgry aż 7. Trudno!

7. Opinje krytyki włoskiej i polskiej.

Niemożna powiedzieć, ażeby odgłosy udziału Polski w wystawie rzymskiej były w prasie włoskiej dostatecznie liczne i rzeczowe. Do tego przyzwyczaiła nas zresztą krytyka włoska, która omawiając wystawy międzynarodowe wszelkiego typu, urządzane we Włoszech, główną

uwagę poświęca zawsze... sekcji włoskiej. Króciutkie wzmianki, zawsze jednak z wymienieniem kartonów J. H. Rosena, poświęciły Polsce pisma: *Il Giornale d'Italia* (z dnia 10, II. br.), *Il Messaggero* (9. II. — Piero Scarpa), *Il Lavoro Fascista* (10. II. — Alberto Neppi), *Corriere della Sera* (11. II. *Il Giornale d'Italia* (13. II. — Carlo Tridenti) i *L'Avvenire d'Italia* (20. II. — Bianca Paulucci, nieco dłuższy ustęp).

Zapewne, musiały być jeszcze inne głosy prasy, ale tylko powyżej wymienione są nam bezpośrednio znane.

Wiadomo nam tylko — pośrednią drogą — że w *Quadrivio* (z 25. II.) zamieścił artykuł Giuseppe Pensabene, który ocenił nasze eksponaty z dziedziny grafiki jako najlepszy bodaj i najciekawszy dział całej wystawy zagranicznej (nieszczędząc natomiast surowej krytyki obrazom, pomieszczonym w sali pierwszej). Cóż powiedziałby P. Pensabene, gdyby mu pokazano naszą grafikę odpowiednio wystawioną, z taktem, sensem i planem?

Co powiedzieliby, i on może i może inni krytycy, gdyby w taki sam racjonalny sposób wystawiono nasz dział architektury, liczący (niestety nie na wystawie — ale w przesyłce): 53 plansz dużego formatu, także pod wzgl. formy zewnętrznej nader efektownych?

W *L'Osservatore Romano* (Nr. 43 z dn. 22. II.) ukazał się obszerniejszy artykuł dr. Wł. Terleckiego p. t. *L'Ingresso e lo Sviluppo dell'Arte Cristiana in Polonia*, z ładnemi widokami kościołów w Krakowie, Lwowie, Wilnie i Białce, z reprodukcją ołtarza W. Stwosza. Autor podkreślił tu słusznie, że Sekcja Polska na wystawie nie daje zupełnego obrazu naszej sztuki religijnej. Szkoda, że nie wspomniano o tem we wstępie do katalogu.

W prasie polskiej ukazało się kilka artykułów o wystawie rzymskiej, oraz mnóstwo notatek, prawie z reguły błędnych i opartych na wręcz fałszywych informacjach.

Owe błędne informacje naszej prasy, zdarzające się nawet tu i ówdzie głosy surowej krytyki Sekcji Polskiej, najrozmaitsze plotki, szerzone drogą ustną, oraz wzgląd na architektów i grafików, którzy z zaufaniem powierzyli „Tosspo" swe prace, a którzy zostali na wystawie rzymskiej zlekceważeni przez komisarza J. H. Rosena w sposób jeszcze chyba nigdy i nigdzie niepraktykowany — to wszystko razem było powodem skreślenia niniejszych uwag, dla uczynienia zadość interesom artystów wystawców, dla wyświetlenia prawdy, dla nauki na przyszłość.

A teraz kilka przykładów i cytatów z prasy polskiej. W *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 44 z b. r.) ukazała się notatka w słynnej już rubryce: „Ze świata", następującej treści:

„ARTYŚCI POLSCY NA WYSTAWIE SZTUKI KOŚCIELNEJ W RZYMIE. Na otwartej w niedzielę, dnia 11 b. m., przez króla włoskiego międzynarodowej wystawie sztuki kościelnej w Rzymie, dwie sale, zarezerwowane dla Polski, zawierają drzeworyty i obrazy na szkle oraz prace dekoracyjne Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Kazimierza Sichulskiego, posąg Chrystusa i medaljony Madeyskiego, wreszcie kartony fresków w kaplicy papieskiej w Caste Gandolfo, pendzla prof. Henryka Rosena.

Polska jest pierwszym krajem, który ofiarował wystawę prac swoich artystów na rzecz „Opera Nazionale per Mezzogiorno d'Italia", głównej protektorki wystawy.

Całość obejmuje 49 sal. Po raz pierwszy w wystawie wzięły udział też zakony Franciszkanów i Dominikanów, przedstawiające prace artystów zakonnych.

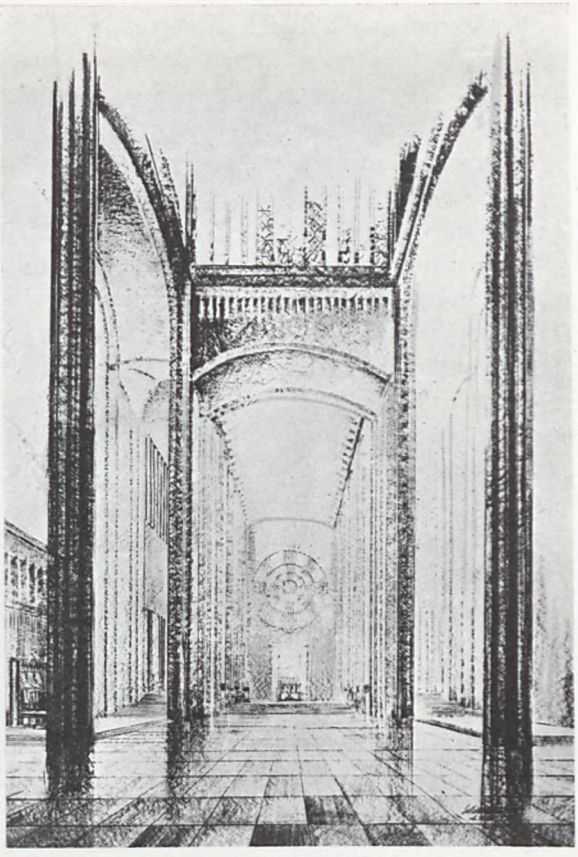
Wystawa wywarła wielkie wrażenie i spotkała się z niezwykle pochlebną oceną krytyków".

Analogiczne *informacje* ukazały się w *Głosie Narodu* (Kraków, Nr. 43), w *Gazecie Porannej* (Lwów, z dn. 15. II.), w *Gazecie Gdyńskiej* (Nr. 37).

Otóż — prawie wszystko: nieprawda!

Nie było w Sekcji Polskiej żadnych „obrazów na szkle", żadnych „prac dekoracyjnych St. Wyspiańskiego", nie było „posągu Chrystusa i medaljonów Madeyskiego" (była tylko mała statuetka i jeden medaljon), Polska wcale nie „ofiarowała wystawy prac swoich artystów na rzecz" etc. (jak to się robi?! co to znaczy „ofiarować wystawę?"), dalej wystawa, jeśli „wywarła wielkie wrażenie", to tylko wrażenie przykre i przygnębiające, a nie „spotkała się z niezwykle pochlebną oceną", tylko wręcz przeciwnie, spotkała się z sądem ujemnym za-

BOGDAN PNIEWSKI
PROJEKT KOŚCIOŁA POD WEZWANIEM OPATRZNOŚCI BOŻEJ, WARSZAWA



BOGDAN PNIEWSKI
PROJEKT WNĘTRZA KOŚCIOŁA POD WEZWANIEM OPATRZNOŚCI BOŻEJ, WARSZAWA

równo całej niemal krytyki, jak i samego *jury*, które nie wahało się w katalogu wystawy (str. 15—16) wyrazić swej opinji, m. i. w następujących słowach: *La Commissione... ha dovuto constatare con rammarico l'assoluta mancanze di culture, di spirito religioso e di preparazione tecnica nella grandissima maggioranza delle opere presentata. È necessario dichiararlo apertamente...*

Chyba dość wyraźnie?

„Ofiarowanie wystawy" przez Polskę polegało na tem, że Ambasada Rp. zrobiła piękny i szlachetny gest, ofiarowując na ręce dyrektora Gen. Sekretarjatu, P. Giovanni Minozzi'ego, jeden z polskich eksponatów, a kwotę uzyskaną z jego sprzedaży na rzecz *L'Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia* (na sieroty).

Inne znów dzienniki, z *Dniem Pomorskim* (Toruń, Nr. 57) naczele, informowały, że Mussolini zainteresował się polską grafiką, a „następnie obejrzał dokładnie projekty nowych kościołów, wyrażając podziw dla architekta Pniewskiego, który wystawił projekt kościoła na Kamionku".

Otóż B. Pniewski takiego projektu nie wystawiał; wystawił go K. Jakimowicz.

Orjentacja w sprawach sztuki i kultury, ścisłość informacji, poziom umysłowości i czystość polszczyzny mnóstwa naszych dzienników zdumiewają w sposób wprost przygnębiający.

W *Kurjerze Lwowskim* (Nr. 95) ukazał się obszerny artykuł, na całą kolumnę, podpisany: (R). Są tam 4 reprodukcje, naturalnie obce, a ustęp poświęcony Polsce brzmi:

„Z malarzy polskich biorą udział w wystawie: prof. Mehoffer, Sichulski i Rosen, którego szkice do fresków w letniej siedzibie Ojca św., Castel Gandolfo, zajmują całą ścianę".

To wszystko! Ciekawy dowód zainteresowania się Polaka i polskiego pisma występem Polski na terenie międzynarodowym. Tak, ale tu nie idzie o sport, o piłkę nożną — to usprawiedliwia i autora i redakcję...

W tydzień po otwarciu wystawy, w nr. 48 wileńskiego *Słowa*, ukazała się korespondencja z Rzymu pióra *L. Kociemskiego*, p. t.: „Sekcja Polska na wystawie w Rzymie".

Z dłuższego artykułu pozwalam sobie zacytować najbardziej ciekawe ustępy: „W monumentalnym gmachu Galerji sztuki współczesnej otwarto uroczyście II Międzynarodową Wystawę Sztuki Kościelnej z udziałem wystawców z 8 krajów, a między temi i z Polski. Przygotowania do wystawy trwały zgórą rok. Dwanaście miesięcy, to dużo czasu, aby wybrać objekty wystawowe i syntetycznie oddać obraz rozwoju danej gałęzi sztuki. Dużo czasu, aby nawet własne błędy naprawić i odpowiednio przeżuć program wystawowy. Snać czas ten wystarczył innym organizatorom sekcyj narodowych, gdyż istotnie oddają one syntetycznie całokształt tego, co w dziedzinie sztuki kościelnej dokonało się i dokonywuje w danym kraju. Wystarczy zobaczyć sekcję czeską, aby się o tem przekonać, wystarczy rzucić okiem na sekcję austrjacką, węgierską, lub szwajcarską, nie mówiąc już o kolosach, jak niemiecka i włoska, a nawet (choć w złym guście) francuska. Niestety, nie można tego powiedzieć o sekcji polskiej. Snać na jej urządzenie na tym poziomie, na jakim udziały polskie w wystawach zagranicznych winny być postawione, zabrakło czasu".

Autor konstatuje następnie „dwie rzeczy: a więc — primo — kryzysowe obesłanie działu obrazów przy braku rzeźby religijnej, a secundo — pewne przeładowanie grafiką, która jest coprawda wyrazem ducha religijnego, lecz ma znacznie mniejsze zastosowanie przy zdobieniu wnętrz kościelnych. Poza tem, w porównaniu z innemi sekcjami, mimowoli narzucają się pytania: a więc w Polsce nie kwitnie złotnictwo kościelne? a więc w Polsce nie istnieje zdobnictwo hafciarskie i tkackie w zakresie szat liturgicznych? a więc w Polsce nie wyrabia się sprzętu ołtarzowego?"

Na to trzeba odpowiedzieć: pojęcie sztuki religijnej, kościelnej, jest szersze, aniżeli pojęcie zdobnictwa kościelnego; z tego wynika, że i grafika o tematach religijnych należy do sztuki „kościelnej"; choć trudno drzeworytami np. zdobić wnętrza kościołów. Następnie: złotnictwo kościelne, zdobnictwo hafciarskie i tkackie w zakresie szat liturgicznych oraz wyroby sprzętu ołtarzowego — wszystko to w Polsce istnieje, ale na tak niskim poziomie, że trudno chlubić się tem na *forum* międzynarodowem. Poza tem: Polska zgłosiła udział oficjalny jedynie w dziale architektury i grafiki, i rzeczą komisarza było poinformować o tem całą prasę, a zwłaszcza korespondenta pism polskich! Rzecz dziwna, że tego nie uczynił; może dlatego, że, jak to z *arrangement* wystawy wynika, ani dla architektury ani dla grafiki nie zdaje się mieć zbyt wiele szacunku?

Dalej pisze L. Kociemski:

„Jednem słowem na Wystawie rzymskiej Polska żyje kredytem moralnym przeszłości, nieco wzmożonym przez swoiste wartości niektórych tylko objektów wystawowych. Jeżeli tak dalej pójdzie, a kredyt się wyczerpie, to co będzie?...

Zdołalismy wykazać z punktu widzenia politycznego, iż jesteśmy rzeczywiście mocarstwem: wsiąkło to już nawet w najbardziej twarde głowy zagranicą. Baczmy pilnie na to, że mocarstwowość należy wykazywać na wszystkich polach, nie wyłączając kulturalnego, bo polityka, to jedynie piękny fronton wielkiego gmachu, który łatwo podlega sejsmicznym działaniom, o ile nie związany jest spoiście z wnętrzem, na które składa się sztuka i kultura kraju. Czyż doprawdy nie stać nas na to, aby na wielkich wystawach zagranicznych nasz udział stał na poziomie gmachu, jakiśmy zdołali wybudować?

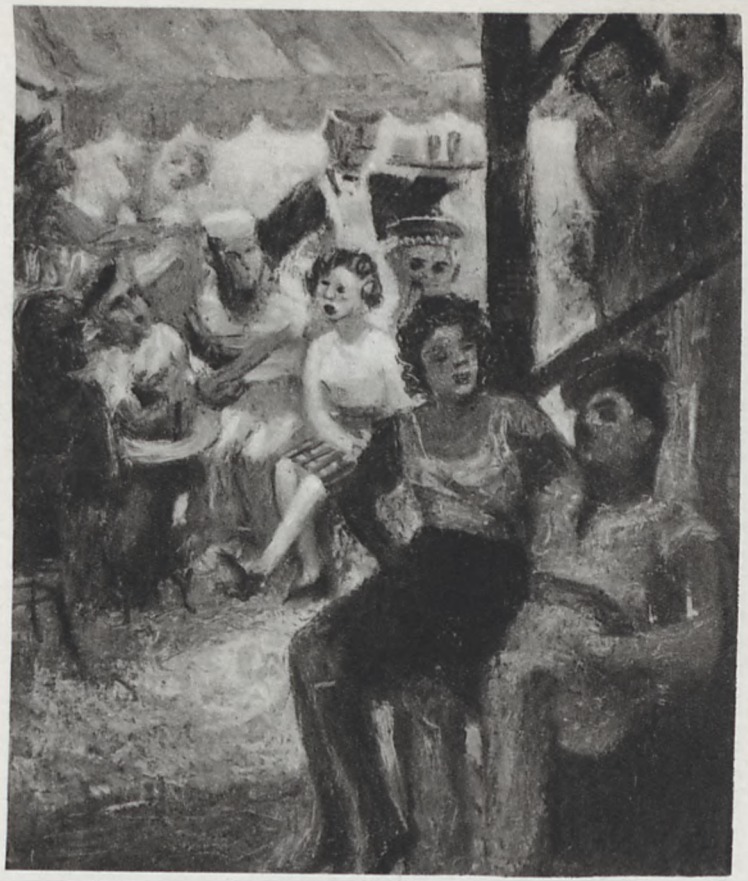
Nie zwrócono uwagi i na inny czynnik a mianowicie na fakt, że Rzym w roku jubileuszo-

JERZY RUPNIEWSKI — SMAŻENIE FLĄDER (ol.)

(Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

MARTA PODOSKA — „WILK MORSKI" (ol.)

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)



JADWIGA PRZERADZKA

KAWIARNIA (ol.)

GIZELA HUFNAGLÓWNA

ŻÓŁTY DOM (ol.)

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)

JANINA KONARSKA

GŁOWA (rys.)

ZOFJA WENDROWSKA-SOBOLTOWA

PORTRET Ś. P. BRONISŁAWA PIERACKIEGO
(bronz)

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)

EWA MARJA ŁUNKIEWICZOWA — KRAJOBRAZ (ol.)

TERESA ROSZKOWSKA — ŚNIEG (ol.)

(Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa)

wym gromadzi tysiące i tysiące wiernych i kleru całego świata. Wierni ci i kler nie poniechają okazji zapoznania się z wysiłkiem narodów w dziedzinie sztuki religijnej i nas, Polaków, sądzić będą po tem, co im sekcja polska o sztuce kościelnej powie...

Polska natomiast musi przemawiać do mas pełnym wyrazem i pełną siłą własnej mowy kulturalnej i artystycznej, wyrazem wszechstronnym, gdyż ma do odrobienia czasy, w których z musu świeciła nieobecnością na tego rodzaju Olimpjadach. Nie możemy sobie pozwalać na jąkanie się lub mówienie półgębkiem, bo jedynie po próżnicy będziemy czas drogi tracili. Dobre to dla tych, którzy w poszczególnych okolicznościach będąc, mogą sobie pozwolić na luksus tracenia czasu. Każda stracona nadaremnie okazja może być dla nas nie do powetowania, a kto buduje, jak my, Polskę nietylko dla nas, lecz i dla dalekiego jutra, ma obowiązek baczenia na to, aby żadnej nie tracić okazji, aby każdą okoliczność dla budowy tej wyzyskać".

Gorżkie słowa, ale trudno im zaprzeczyć słuszności. Bardzo ciekawą rzeczową i w tym przypadku zupełnie miarodajną opinję o wystawie rzymskiej i o Sekcji Polskiej zawiera korespondencja z Rzymu, jaką ks. Dr. A. Syski nadesłał do *Gazety Warszawskiej* (Nr. 151). Czytamy tam m. i.:

„Nawet i sędziowie, którzy wyznaczeni byli do oceniania i przyjmowania dzieł sztuki na tej Wystawie wystawionych, to samo przecież wyraźnie mówią. W raporcie swoim o tych dziełach sztuki tam wystawionych, konstatują oni ze smutkiem absolutny brak kultury oraz ducha religijnego i przygotowania nawet technicznego u olbrzymiej większości wystawców...

Z natury rzeczy najbardziej jednak zainteresowałem się działem polskim.

Jest on nieduży, lecz dosyć dobry. W grafice najlepszy jest tam Skoczylas i Krasnodębska-Gardowska... W architekturze znów Pniewski i Gawlik. Rzeźbę reprezentuje tylko Antoni Madeyski. Wystawił on statuetkę Pana Jezusa w białym marmurze i medaljon Dzieciątka Jezus w bronzie. Obydwie te rzeczy są na miejscu i bardzo ładne. Madeyski zresztą w Rzymie, to chluba polska już nie od dzisiaj.

Co do malarstwa polskiego religijnego, to reprezentuje je na wystawie w Rzymie Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski i Jan Rosen.

Józef Mehoffer wystawił obraz św. Teresy od Dzieciątka Jezus i dwie swoje stacje u Ojców Franciszkanów w Krakowie. Rzeczy te obok Sichulskiego „Mędrców ze Wschodu" są prawdziwą ozdobą działu polskiego na Wystawie sztuki religijnej w Rzymie, bo niestety, Jan Rosen stanowczo nas tam zawiódł. Nie jest to widocznie malarz ani kościelny, ani historyczny. W czepku widać się urodził, kiedy zamówiono u niego obrazy polskie do kaplicy Ojca Św. w Castel Gandolfo, ale obydwa te obrazy, a więc zarówno obrona Częstochowy, jak i śmierć ks. Skorupki, dumą sztuki polskiej stanowczo chyba nie są i nie będą.

Na wystawie w Rzymie ogląda się, rzecz prosta, tylko ich szkice, byłem jednak potem w Castel Gandolfo i widziałem już wykończone tam na miejscu w willi papieskiej, ale, niestety, nie zmieniam zdania — Rosen nas zawiódł. Śmierć ks. Skorupki wymalował on tak, jakby ks. Skorupkę właśni żołnierze nasi polscy, niewiadomo poco i naco, zamordowali, a i obronę Częstochowy przedstawił on niehistorycznie i bez efektu. Brak wprost siły w tych obrazach Rosena, brak natchnienia i rozmachu".

8. Efekt wystawy i pożyteczna nauka na przyszłość.

Pomimo fatalnego sposobu wystawienia obu naszych działów oficjalnych (architektura i grafika), pomimo zlekceważenia ich przez... komisarza — projekty arch. prof. B. Pniewskiego i utwory graficzne naszych artystów zwróciły jednak, bodaj po części, na siebie uwagę.

Wiadomo jak wystawy zwiedzają zazwyczaj różni dostojnicy, którzy muszą przebiec wszystkie sale i którym wypada udawać, że naogół wszystkie eksponaty zarówno żywo ich interesują.

Otóż pomimo niesłychanego *bałaganu*, w jakim znalazły się nasze plansze archit. i graficzne *dzięki* opiece J. H. Rosena, zarówno Król Wiktor Emanuel III, jak i Mussolini, zauważyli te oba po macoszemu w Sekcji Polskiej traktowane działy, przyczem Mussolini zwrócił m. i. specjalną uwagę na prace Skoczylasa i Pniewskiego.

Tego rodzaju zachowanie się wysoko postawionych laików — jest przecie bardzo znamienne a dla polskiej sztuki zaszczytne.

Jakże wielki mógłby być efekt w kołach fachowych, gdyby profesorowi politechniki lwowskiej a komisarzowi Sekcji P. było wiadomem, że wyrwanie z cyklu 10 plansz jednego tylko widoku wnętrza „Bazyliki Gdyńskiej" B. Pniewskiego, i pokazanie go bez żadnego rzutu, bez żadnego przekroju, bez żadnej elewacji — niema wogóle najmniejszego sensu!... To samo dotyczy „Kościoła Opatrzności Bożej".

Grafika nasza odniosła też, mimo wszystko, ogromny sukces. Oto wykaz rycin sprzedanych w Rzymie:

Cieślewski T. (syn) — 1 rycina; Goryńska W. (1); Gutkowska M. (2); Konarska J. (4); Korzeniowska W. (1); Kowalski L. (1); Mrożewski St. (1); Obrębska M. (1); Pawlikowska L. (2); Skoczylas Wł. (8); Wiszniewski K. (2); Wolska-Berezowska M. (1); Żurawski Wł. (1).

Na 96 przesłanych rycin, aż 26 sprzedanych, a więc prawie jedna trzecia część.

A cóż dopiero — gdyby... i t. d. (patrz wyżej!).

Pożyteczna, ale dość kosztownie, bo moralnym *prestige*'m naszej artystycznej kultury opłacona nauka na przyszłość, da się ująć w następujące punkty:

I. Wszelki udział Polski w wystawach międzynarodowych musi być pomyślany racjonalnie i dostojnie, a nie może być nigdy wynikiem jakiegokolwiek kompromisu, czy też oszczędnościowego, ale uprzejmościowego zaznaczania swego *acte de presence*.

Lepiej nie brać wcale udziału, niż brać udział w sposób nieodpowiedni — przyczem jednak pamiętać należy o zasadzie, że *les absents ont toujours tort!*

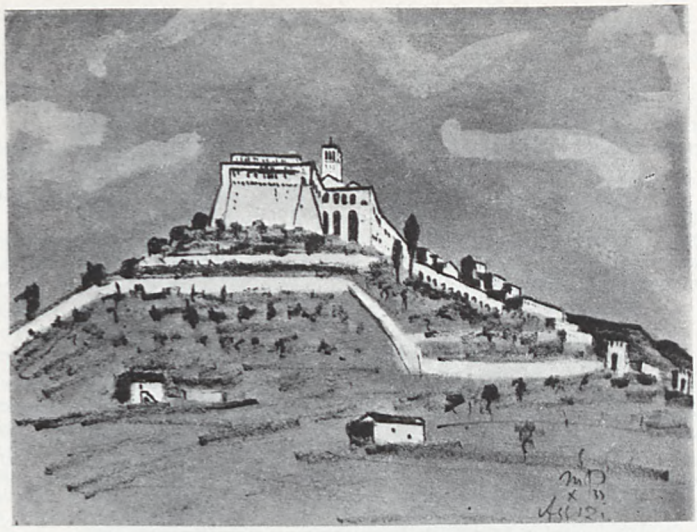
II. Organizację Sekcji Polskiej powierzać należy jednemu człowiekowi, nie takiemu, który przypadkiem jest pod ręką i ma do tego ochotę, ale takiemu, który już poprzednio złożył dowody, że ma potrzebny takt i doświadczenie, że umie wywiązywać się z trudnego zadania. Eksperymentować, urządzać debjuty na terenie zagranicznym — to ryzyko, na które pozwalać sobie nie wolno.

Oczywiście, ten kto organizuje wystawę, zbiera eksponaty, komponuje plan wystawy, powinien też aranżować ją na miejscu i pod tym względem wszelkie oszczędności są zgóry wyłączone, jako w konsekwencjach swych zbyt kosztowne i zbyt szkodliwe, choćby *tylko* pod względem moralnym; a przecież nie dla innych, jeno wyłącznie dla względów moralnych, organizuje się nasze zagraniczne imprezy propagandowe.

III. Państwo Polskie potrwa jeszcze długie czasy... Nie mamy żadnego powodu zbytnio się spieszyć. Dlatego w organizowaniu wystaw zagranicznych należy trzymać się spokojnie i wytrwale z góry określonego planu a tępić niemiłosiernie wszelkie dorywcze objawy zbyt wybujałej inicjatywy, zmierzającej do tego, ażeby w jak najkrótszym czasie, prędko a byle jak, przy jak najmniejszych środkach, urządzić jak najwięcej wystaw w możliwie licznych zagranicznych środowiskach.

Oby tylko ta nauka, bezsprzecznie chyba dla nas pożyteczna, nie poszła w las — pod wpływem takich czy innych chwilowych politycznych konjunktur, takich czy innych nacisków i propozycyj ze strony czy to dyplomatów obcych wzgl. polskich, czy to zażartych, zawsze tak bardzo ruchliwych i tak niewypowiedzianie pomysłowych naszych inicjatorów prywatnych, rzeczników różnych kierunków, grup i organizacyj, zawianych aż nadto *duchem społecznym*!

MIECZYSŁAW TRETER



MICHAŁ TASZYN — MOTYW Z ASSYŻU (rys.)

KRONIKA ZAGRANICZNA

BARCELONA

= Wystawa grafiki polskiej. Cała prasa miejscowa zamieszcza obszerne sprawozdania o otwartej tu wystawie grafiki polskiej, jednogłośnie podnosząc niezwykłą technikę i oryginalność kompozycji artystów polskich, zwłaszcza w dziedzinie drzeworytu, ze Skoczylasem i Kulisiewiczem na czele.

BRUKSELA

= Wystawa międzynarodowa w Brukseli. Oficjalne otwarcie Powszechnej wystawy w Brukseli zostało wyznaczone na dzień 27 kwietnia 1935 roku. Już w chwili obecnej teren wystawy jest przedmiotem wycieczek tysięcy osób. Przeciętnie każdej niedzieli zwiedza go około 10.000 osób. Polska weźmie udział w tej wystawie, w osobnym pawilonie.

= Wystawa belgijskich medali. Wiosną b. r. gościła w większych miastach Belgji wystawa współczesnego medaljerstwa polskiego. Obecnie w toku są przygotowania do wystawy w Polsce medaljerstwa belgijskiego. Wystawa ta odwiedzi: Warszawę, Poznań Kraków, Bydgoszcz, Lwów i Łódź.

BUDAPESZT

= Węgierski senat dla spraw sztuki i literatury. Utworzony tu został senat krajowy dla spraw sztuki i literatury. Zadaniem senatu jest przedkładanie rządowi wniosków w kwestjach sztuki i literatury oraz współdziałanie z rządem przy realizacji poczynań rządowych w obu wyżej wymienionych kwestjach. Prezydentem senatu zamianował regent Gabrjela Ugrona, kierownikami poszczególnych sekcyj senatu zostali E. Ballo (sztuka), E. Dohnanyi (muzyka), J. Horwath (literatura). Senat składa się z 80 członków mianowanych, 20 członków z urzędu oraz 17 członków honorowych. Członkami senatu został szereg najwybitniejszych przedstawicieli węgierskiego życia kulturalnego. Kadencja ich trwa 6 lat. Czynności swe wykonują oni honorowo.

CAMBRIDGE

= Wystawa polskiego przemysłu ludowego. W Cambridge otwarto wystawę polskiego przemysłu ludowego, zorganizowaną przez uniwersyteckie Towarzystwo Artystyczne w Cambridge, przy wybitnym udziale jednego z jego najczynniejszych członków, Heralda Osborna, który jeździł do Polski celem sprowadzenia eksponatów, dostarczonych przez Towarzystwo popierania przemysłu ludowego w Warszawie. Wystawa obejmuje ceramikę, tkaniny, hafty i wyroby snycerskie z drzewa. Otwarcia wystawy dokonał prezes Towarzystwa, prof. Bell, zaś ambasadę polską reprezentował sekretarz ambasady, p. Zarański, który podziękował organizatorom za urządzenie wystawy. Wystawa ta będzie otwarta w Cambridge w ciągu 2-ch tygodni, potem zaś przeniesiona zostanie do Londynu.

CAPETOWN

= Wystawa fotografiki polskiej. W historycznym domu Martina Melka otwarta została pod egidą „Cap Town Photographic Society" wystawa fotografiki polskiej. Otwarcia wystawy dokonał wicekonsul Jan Majewski.

CHICAGO

= Wyróżnienie obrazu malarza polskiego W tutejszym Instytucie Sztuk Pięknych odbyło się uroczyste odsłonięcie dwuch obrazów, które wystawione były zeszłego roku na tutejszej wystawie światowej, a które w wyniku ankiety dziennika „Chicago Daily News" otrzymały największą ilość głosów, jako najpiękniejsze obrazy. Pierwszym był obraz Jules Bretona „Pieśń skowronka" — drugim „Pułaski pod Savannach" St. Batowskiego. Odsłonięcia dokonała małżonka prezydenta Roosevelta w obecności konsula generalnego R. P. dr. Zbyszewskiego, konsula gen. Francji dr. Weillera, oraz przedstawicieli wielkich organizacyj polskich.

ESSEN

= Dziennik niemiecki o Wilnie. Esseńska „National Zeitung" zamieszcza dłuższy artykuł, poświęcony Wilnu. Dziennik nazywa Wilno „zapomnianem miastem sztuki" w Polsce. Ośrodkiem życia kulturalnego i sztuki w Wilnie jest Uniwersytet Ste-

fana Batorego, którego profesorowie, jak Ślendziński, Jamontt i Hoppen są reprezentantami nowej sztuki polskiej. Naprawdę żałować należy, że prace ich nie są prawie zupełnie znane w Niemczech. Należy się spodziewać — konkluduje dziennik — że obecnie pod znakiem porozumienia zostaną znów nawiązane nici, które przeszłość potargała.

FRANKFURT N. M.

= Projekt wystawy polsko-niemieckiej we Frankfurcien. M. Zarząd miasta Frankfurtu n. M. czyni starania, celem urządzenia tu wystawy sztuki polskiej i niemieckiej w Polsce, obejmującej ostatnie 100 lat.

KAIR

= Polska wystawa w Kairze. W Kairze otwarto polską wystawę próbek i wzorów. Otwarcia dokonał minister Jaroszewicz, wygłaszając przemówienie na temat rozbudowy stosunków gospodarczych polsko-egipskich. Na uroczystości otwarcia obecni byli m. in. czterej ministrowie rządu egipskiego, gubernator Kairu, prezes Izby handlowej, prezes związku przemysłowców oraz szereg osób ze sfer przemysłowych i handlowych. Wystawa prezentuje się dodatnio i można ją uważać za imprezę całkowicie udaną. Na wystawie był też reprezentowany polski przemysł artystyczny i ludowy.

LILLE

= Otwarcie zrekonstruowanego muzeum. W nowoodbudowanem po wojnie mieście flamandzkiem Bailleul, znanem z wyrobu najlepszych koronek t. zw. Valenciennes, odbyło się uroczyste otwarcie zrekonstruowanego muzeum Sztuk Pięknych i wyrobów ludowych. Uroczystości przewodniczył p. Huysman, dyrektor departamentu sztuki w Ministerstwie Oświaty w Paryżu. Muzeum to, założone w r. 1861, uchodziło za jedno z najbogatszych we Francji, lecz w czasie okupacji niemieckiej zostało prawie doszczętnie rozgrabione przez najeźdźców.

= Wystawa polska. W sali architektów w Lille odbywa się obecnie dwutygodniowa wystawa obrazów i rysunków grupy malarzy polskich z Paryża, jak N. Aleksandrowiczówna, O. Boznańska, Czechowicz, Śliwińska, Pacanowska, Ordyńska, Klukowski i t. d.

= Otwarcie odbudowanej katedry w Arras. Zniszczona w czasie wojny słynna katedra w Arras została całkowicie odbudowana, a jej uroczyste otwarcie odbyło się pod przewodnictwem kardynała Liénart z Lille i ministra wojny, marszałka Pétain. Uroczystość była połączona ze wspaniałym festivalem muzyki religijnej.

MULHOUSE

= Wystawa polskiej sztuki ludowej. Staraniem Towarzystwa „Przyjaciół Polski" otwarto w Muzeum Sztuk Pięknych w Miluzie wystawę polskiej sztuki ludowej.

NEW YORK

= Wystawa sztuki polskiej. W Brooklyn Museum została otwarta odmiennego typu niż zwykle polska wystawa, do której poczęści materjału dostarczyło „Tosspo" warszawskie.

Skompletowała ją p. Elma Pratt, dyrektorka „International School of Art" w Nowym Jorku, amerykanka, która od kilku lat, jeżdżąc do Polski, poznała znakomicie naszą sztukę i przejęta wielkim dla niej entuzjazmem postanowiła zorganizować wystawę polską w Ameryce. P. E. Pratt natrafiła w swym zamiarze na wiele trudności, ale pokonała je wszystkie dzięki gorącemu zapałowi i niezwykłej energji. Zorganizowała i przewiozła do Ameryki wystawę, obejmującą sztukę ludową (głównie drzeworyty i tkaniny), grafikę współczesną, artystyczną i użytkową i dwie grupy malarstwa, z których jedna obejmuje „Bractwo św. Łukasza", a druga obrazy Z. Stryjeńskiej, R. Malczewskiego, A. Kędzierskiego. W. Skoczylasa i innych, tkaniny „Ładu".

W pracy organizacyjnej pani Pratt dopomagała p. Marja Werten, która od kilku lat organizuje w Zakopanem kursy wakacyjne dla amerykańskich nauczycieli rysunków.

Wystawa odrazu zdobyła sobie wielkie uznanie, czego dowodem są liczne, bardzo obszerne i pochlebne recenzje w największych dziennikach nowojorskich Dla przykładu podajemy kilka z nich, które są bardzo znamienne ze względu na to, co na tej wystawie z największem spotkało się uznaniem.

W *New York Herald Tribune* p. Carlyla Burrows, opisując, że przy wejściu rozwieszono ludowe drzeworyty, pisze: „W ten sposób podano historyczne tło, na którem uwydatnia się wystawa, najbardziej „zrozumiała" w swoim rodzaju, jaką kiedykolwiek w naszym kraju urządzono, z całą bogatą różnorodnością jej artystycznych przejawów". A dalej: „Wiele z tego co jest nowego i żywotnego we współczesnej sztuce polskiej, datuje się od czasu odzyskania niepodległości". „Malarze polscy mocno i barwnie reagują na tematy życia współczesnego. W polskiej grafice daje się wyczuć wyraźniejszy wpływ rasy. Sztuka ta czerpie natchnienie ze starych drzeworytów ludowych i związana jest głównie z działalnością W. Skoczylasa". Recenzent zaznacza, że organizatorowie wystawy podkreślają w katalogu, iż wystawa mimo jej rozmiarów nie pretenduje do reprezentowania sztuki polskiej w całości. Chodzi tu raczej o danie amerykanom obrazu różnorodności i ogólnego charakteru tej sztuki. Ten cel został osiągnięty z dużem powodzeniem".

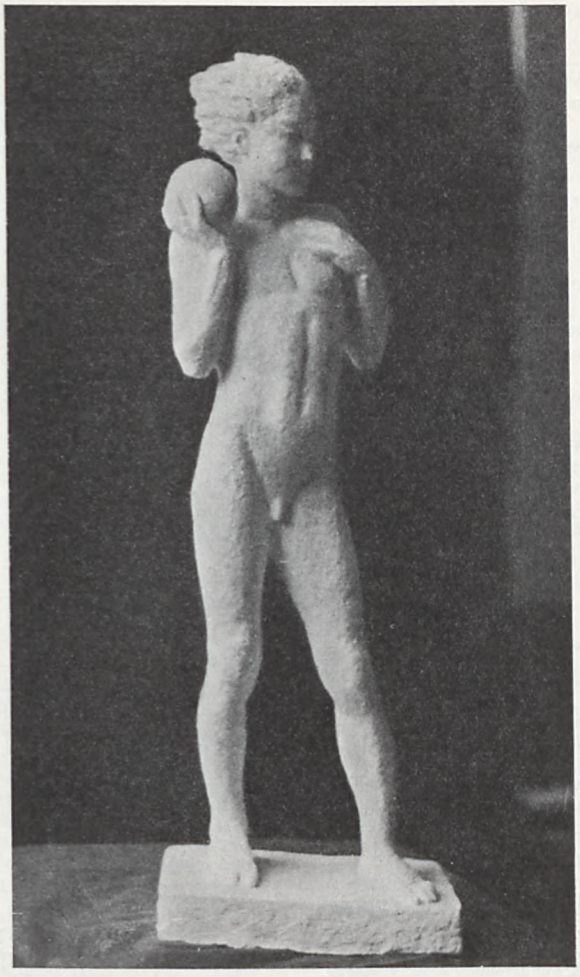
W *New York Times* pisze znów E. A. Jewell: „Wystawa daje dowód żywotnej i świetnie rozwiniętej działalności tak w dziedzinie sztuki stosowanej, jak i t. zw. czystej. Sztuka ta narodowa odznacza się młodzieńczem umiłowaniem barw" Dalej autor szerzej omawia obrazy Z. Stryjeńskiej, B. Cybisa i A. Jędrzejewskiego.

P. H. Appleton Read w *Brooklyn Daily Eagle* pisze: „Wystawa sztuki polskiej jest nowym dowodem prawdy, że im bardziej narodowy jest wyraz artystyczny, tem mocniej przemawia do innych narodów. Możnaby do tego dodać, że im ten wyraz jest doskonalszy i prawdziwszy, tem bardziej duch jego jest narodowy. Najciekawszem jest może to, że duch ten jest tak silny i rasowy w chwili, gdy międzynarodowe oddziaływania t. z. „modern art" jeszcze tak silnie dają się odczuwać. Gdy Polska powstała jako państwo, nie podkreślała swej nowoczesności przez internacjonalizm w sztuce, lecz nawróciła do wielowiekowej tradycji. Nacjonalizm w sztuce jest bardziej nowoczesnym wyrazem niżeli internacjonalizm *Ecole de Paris*, który zaczyna być niemodny".

Opisując następnie w bardzo długim artykule poszczególne działy wystawy, na końcu autor w ten sposób charakteryzuje doniosłe znaczenie tej imprezy: „Polska ma szczęście, że posiada ministra spraw zagranicznych, który uznaje znaczenie sztuki jako najlepszą dyplomację. Innemi słowy, wystawa może być uważana nietylko jako dobrze zebrany zbiór polskiej sztuki, ale również jako gest międzynarodowy, oficjalny wyraz dobrej woli w języku zrozumiałym dla wszystkich ludów".

Nawet prasa Hearsta wypowiedziała się w entuzjastycznym artykule, napisanym przez Malcolm Vanghau w *N. J. American.*

Te wyjątki głosów prasy pochodzą z pierwszego tygodnia wystawy. Miarą powodzenia są propozycje



JADWIGA HORODYSKA CHŁOPAK (gips)

przewiezienia wystawy do Buffalo Oberlin Universyty Syracuse, Allany i Chicago.

Należy podkreślić z całym naciskiem, że ten pierwszy występ sztuki polskiej na terenie Stanów Zjednoczonych, mimo skromnych rozmiarów imprezy i silnego podkreślenia, że nie pretenduje do całkowitego reprezentowania sztuki polskiej — udał się w zupełności.

= Wystawa grafiki polskiej. W dniu 13-go stycznia 1934 roku odbyło się otwarcie Wystawy Grafiki i Akwarel Polskich w Roerich Museum w New Yorku, urządzonej staraniem sekcji polskiej (Polish Institute of Arts and Letters) przy temże muzeum, na podstawie materjałów, przywiezionych przez p. dr Ir. Piotrowską-Głębocką, a dostarczonych przez „Tosspo" z Warszawy.

Wystawa ta umieszczona była poprzednio, od 20-go listopada do 12-go grudnia 1933 roku, w mieście Philadelphia, w galerjach organizacji „Art Alliance", gdzie cieszyła się wielkiem powodzeniem.

Otwarcie w New Yorku miało charakter przyjęcia towarzyskiego, połączonego z przemówieniami i programem muzycznym. Zgromadziło ono około 400 osób, ze sfer polskich i amerykańskich. Z przedstawicieli obcych urzędów obecni byli kierownik Konsulatu Generalnego Francji, p. Tangueray, kierownik Konsulatu Generalnego Czechosłowacji, p. Hajny, oraz Konsul Generalny Jugosławji, p. Radoye Yankowitch.

W otwarciu przewodniczył p. Louis Horch, dyrektor Roerich Museum, który na wstępie odczytał list z życzeniami Ambasadora R. P. w Waszyngtonie, a następnie przemówił o znamiennej roli, jaką naród polski gra w kulturze świata, wydając tak genjalne jednostki, jak Kopernik, Kościuszko, Curie-Skłodowska, Chopin, Sienkiewicz, Conrad, Paderewski. Kończąc, wyraził nadzieję, że doroczne wystawy sztuki polskiej, połączone z podobnem zebraniem, wejdą w stały program Museum Roericha.

Następnie przemówił o sztuce i duchu polskim wybitny artysta amerykański, p. Leon Dabo. Składając hołd Przybyszewskiemu, którego bliskim był przyjacielem, wyraził głębokie swe uznanie dla genjuszu narodu polskiego, dla jego żywotności i polotu. O wielkości narodu, powiedział pan Dabo, nie stanowią jego maklerzy giełdowi, lecz dorobek kulturalny i artystyczny; właśnie w dziedzinie sztuki Polska zajmuje bardzo poważne stanowisko. Naród polski, oświadczył, aczkolwiek rasowo słowiański, kulturą swą i duchem zbliżony jest do narodów łacińskich. Z tego też powodu tak bliską jest Polska sercu Francji.

Krótko przemówiła następnie pani Edith Bram-

hall Cullis, dyrektorka polskiej sekcji, wyrażając radość swoją z powodu wystawy, oraz zobowiązanie swe wobec Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, dr. Ireny Piotrowskiej i dyrekcji Roerich Museum za pomoc ich w zorganizowaniu wystawy.

W końcu pani Helena Stankiewicz Zand, urzędniczka Konsulatu Generalnego, odczytała przemówienie Konsula Gen. Rp., dr. Miecz. Marchlewskiego, który nie mógł wziąć udziału w otwarciu wystawy z powodu choroby.

W części koncertowej wystąpiła pani Janina Burska, śpiewaczka Metropolitan Opera w New Yorku, która odśpiewała szereg pieśni polskich. Występ jej przyjęty był entuzjastycznie.

Wystawa obejmowała około 200 eksponatów, rozmieszczonych w czterech obszernych salach. Ponadto wystawiono siedm pasów słuckich, pożyczonych na wystawę przez p. Ambasadora Patka i panią Leopoldową Stokowską, oraz serję fotografij zabytków architektonicznych Polski.

W związku z wystawą wygłoszono dwa odczyty w języku angielskim, pierwszy przez dr. Irenę Piotrowską, na temat odbywającej się wystawy, drugi, tydzień później, przez p. Arturową P. Coleman, o polskiej sztuce ludowej.

PARYŻ

= Konst. Brandel wystawiał niedawno swe prace graficzne w paryskiej Księgarni Polskiej przy Boulevard St. Germain.

= W „Salon des Tuilleries" wystawiają m. i.: T. Łempicka, Zofja Piramowiczówna, Łazarska (!), Dora Bianka (Kucembianka), Śliwińska. Jak widać z wyliczenia tych kilku nazwisk, reprezentacja sztuki polskiej wypadła niezbyt świetnie.

= Tad. Kopczyński wystawiał cykl swych prac opartych na motywach pejzażowych, w Galerie Zak.

= Artyści polscy w Salonie Jesiennym. W Salonie tym biorą udział: Aleksandrowiczówna Nina, Ascher, Brandel K., Gwozdecki G., Kwiatkowska H., Łempicka T., Keilich, Ordyńska S., Skoczylas Wł. (cztery ryciny), Piramowiczówna Zofja, w dziale rzeźby: Black Fr., Cytrynowicz, Klukowski i Kretz. W dziale sztuki religijnej: Hoherman Alicja, Olesiewicz, oraz — niestety, wstyd i sromota! — p. Stefanja Łazarska, o której „działach", tak niedawno jeszcze wychwalanych w warszawskim *Świecie*, pisze krótko krytyk *Beaux-Arts*: „C'est une conception absurde... un chef d'oeuvre de la fausse naïveté et de maladresse" (pomysł absurdalny, arcydzieło fałszywej naiwności i niedołęstwa).

= Wystawy malarzy polskich. W Galerji Zaka w Paryżu wystawiono prace Leopolda Gottlieba i Jana Chmielińskiego (pejzaże).

Galerja „art et Artistes Polonais" urządziła wystawę obrazów i rzeźb: Niny Aleksandrowiczówny, F. Blacka, Olgi Boznańskiej, S. Burskiego, J. Czechowicza, E, Dziubaniuka, S. Grabowskiego, A. Hannytkiewicza, W. Jahla, O. Jastrzembskiego, S. Kergura, J. Klukowskiego, T. Kopczyńskiego, H. Kwiatkowskiej, A. Lepli, S. Ordyńskiej, F. Pacanowskiej, Corvin-Pearsona, F. Prohaski, C. Rzepińskiego i Śliwińskiej.

W galerji Jeanne Castel w Paryżu otwarto wystawę obrazów polskiego artysty-malarza Władysława Jahla.

W paryskiej księgarni Gebethnera i Wolffa odbył się wernisaż wystawy obrazów Emilji Wyszatyckiej.

= Nowy zarząd Tow. Artystów-Dekoratorów. Komitet Towarzystwa Artystów-Dekoratorów wybrał nowy zarząd z prezesem, p. M. J. Hiriart na czele.

PHILADELPHIA

= Głosy prasy o wystawie grafiki polskiej w „Philadelphia Art Alliance" (Tłomaczyła z angielskiego Jadwiga Rynas).

The Philadelphia Public Ledger (3-go grudnia 1933 r.): „Duch słowiański jest podstawą polskiej myśli artystycznej" — przez Dorothy Grafly:

„Na wszelkich wystawach sztuki słowiańskiej, w rodzaju urządzonej obecnie w Art Alliance wystawy grafików polskich, rzuca się z siłą w oczy ogrom wpływu rysunku ludowego, który zawładnął sztuką od Jugosławji i Rumunji po Rosję.

Styl słowiański jest intenzywny, bogaty w rysunku i w kolorze, o tle często tchnącem Wschodem. Na obecnej wystawie są ryciny, zwłaszcza kolorowe, które acz nowoczesne w wykonaniu, wykazują w zasadzie ten sam charakter kulturalny, który wydał perskie i indo-perskie minjatury. Tendencją tych kompozycyj nie jest oddanie jakiejś pewnej określonej sceny, ale wybór z pośród wrażeń życiowych artysty szeregu scen, które utkane w dekoracyjny wzór czy w kompozycję, dają bogatszy obraz, niż byłoby to możliwem przy mniej skomplikowanem odtworzeniu rzeczywistości. Weźmy n. p. „Miasteczko" Bogny Krasnodębskiej, gdzie na pierwszym planie mamy bydło, pasterzy i lasy, podczas gdy tło wypełnia rynek miejski pełen drobnych figurek, z których każda czemś się zajmuje. Utwory tej artystki, łączące w sobie żywą imaginację ze szlachetnem poczuciem rysunku, należą do najbardziej zajmujących na wystawie; wzór ich rysunkowy jest pełen ruchu przy oryginalnem użyciu kolorów. Do najlepszych należą chyba „Powódź", „U wody", „Podwórko Góralskie", podobne w uczuciu wyrażonem do „Miasteczka" i „Krajobrazu Górskiego".

Wielu grafików polskich osiąga wybitny efekt przez odpowiedni dobór szczegółów. Mam tu n. p. na myśli czarne drzewo w „Powodzi" na którem siedzą zaniepokojone żółte ptaki i ptasia matka z gniazdkiem z trzema małemi ptaszkami.

Większość kompozycyj wyraża raczej ruch niż spokój; ruchu jest wszędzie dużo, często przechodzi on nawet w zamieszanie.

W pomysłach religijnych uderza zasadnicza atmosfera chłopska tragiczności i długiego cierpienia. Odnosi się to zwłaszcza do drzeworytów Tadeusza Kulisiewicza. W „Świętkarzu" chłop o wyniszczonej twarzy trzyma obraz Najśw. Panny z Dzieciątkiem a stojące po bokach przydrożne figury Zbawiciela i Świętych mają dziwnie umęczone wyrazy twarzy i postacie jakby były wyciosane żywcem z imaginacji chłopskiej.

W drzeworytach Marji Dunin przeważa też charakterystyczny rysunek ludowy; jej „Bez pracy niema kołaczy" przedstawia prawdziwie rolną interpretację tekstu o wątku ludowym.

W kompozycjach dążących do dekoratywności przeważa konwencjonalizm formy. I tak szyszki mające wygląd zielonych strzał stają się tłem w „Kobziarzu" Edmunda Bartłomiejczyka, a żyto o możliwie najprostszym rysunku jest panującym motywem w „Bez pracy niema kołaczy". Idąc po tej drodze dalej można nawet match tenisowy wraz z ludźmi sprowadzić do geometrycznych symboli, jak to pokazuje Janina Konarska w „Tenisie".

Większość rycin o charakterze dekoratywnym osiąga jużto szczerą już też bardziej wyszukaną prostotę zapomocą analizy rysunku. Nawet złożone motywy z szeregiem scen splecionych w jeden wzór osiągają prostotę przez położenie nacisku na dekoracyjności. Nie odnosi się to jednak do wszystkich polskich rycin. Istnieją, jakby się zdawać mogło, dwa kierunki: jeden to rysunek zorganizowany,

MIKOŁAJ KUŁAK GŁOWA CHŁOPCA (gips)

przemyślany starannie co do ważności motywów, drugi zaś to kompozycje bardziej nieuporządkowane z powodu braku przestudjowania zasadniczego wątku. Do tych ostatnich należą np. Władysława Żurawskiego „Gdy się Chrystus Rodzi" i „Przy Źródle".

Ten sam silnie ludowy posmak dający się odczuwać zarówno we wzorze jak i w wyborze barw dyktuje takie tematy jak „Prządka" Bogny Krasnodębskiej, „Huculi w drodze" i „Koń z wózkiem" Wacława Wąsowicza, „Biedacy" T. Kulisiewicza i tegoż artysty „Józuś Brzana" na tle ożywionem chatami i ludźmi.

Aczkolwiek widocznem jest, że nowoczesna sztuka graficzna w Polsce zawdzięcza dużo impresjonizmowi, charakter narodowy jest w niej jednak silniejszy niż pożyczone teorje. A jednak pewne ryciny tchną kosmopolityzmem. Np. taka „Wizja Katedry" Konstantego Brandla o technice prawdziwie kinematograficznej, gdzie zawrotny ruch pojedynczych epizodów skręca wybitne cechy tematu w jedno ogólne wrażenie. Nawet abstrakcja ma polskiego zwolennika w osobie Tadeusza Cieślewskiego.

Realizm ma też swych przedstawicieli. Polscy artyści stwarzają świetne krajobrazy a umieją do tego stopnia podkreślić pierwiastek narodowy w budynkach i w ziemi, że patrzący zdaje się odczuwać nawet nastroje klimatyczne kraju. Do najbardziej zajmujących grafików tej klasy należy Władysław Skoczylas, który jako profesor Warszawskiej Akademji zasłużył się chyba więcej na polu nowoczesnego drzeworytu w Polsce niż jakikolwiek inny artysta w kraju. Jego głęboki, prawdziwy artyzm obejmuje wszystko od „Głowy górala" do „Motywu z Warszawy".

Na zakończenie nie należy zapomnieć o przepięknych dużych litografjach przedstawiających widoki na szczyty dachów i ulice miejskie Leona Wyczółkowskiego".

Na tejże stronie pod reprodukcją „Żniwiarzy" znajdujemy następującą notatkę: Charakter ludowy polskich rycin — „Żniwiarze" Bogny Krasnodębskiej to typowy wyraz kierunku, który wnieśli artyści polscy do sztuki graficznej, a który jest oparty na duchu narodowym. Wystawę rycin polskich można obecnie oglądać w Art Alliance.

The Philadelphia Inquirer, 3-go grudnia 1933 roku. „W galerjach i studjach: Wystawa polskich rycin o charakterze wybitnie narodowym w Alliance, bogaty zbiór dzieł Renoir'a i Manet'a w Art Museum przy Parkway; grupa silnych w wyrazie obrazów olejnych w Warwick Galleries i wiele innych ważnych pokazów. Przez C. H. Bonte.

Można pochwalać albo potępiać intenzywny nacjonalizm w wielu przejawach życia ludzkości jak np. w ekonomji czy polityce, ale na polu sztuki kierunek ten jest absolutnie godnym podziwu i entuzjastycznego uznania. W sztuce staje się on wyrazem zdolności twórczej narodu a jeżeli rezultat jego łączy w sobie w pomyślny sposób artyzm jednostek z przedstawieniem czysto narodowych tematów, mamy natenczas prawdziwy powód do radości.

Takie właśnie radosne wzruszenie musi ogarnąć każdego, kto wstąpi do Art Alliance, gdzie trzy pokoje są obecnie poświęcone wystawie polskich rycin wykonanych przeróżnemi technikami. Ryciny te zostały zebrane przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych w Warszawie a wystawione tu przy pomocy Polskiego Instytutu Kultury i Sztuki przy Muzeum Roerich'a w Nowym Yorku.

Zaraz na pierwszy rzut oka widać silną predominację wpływu narodowego, który po zanalizowaniu okazuje się mieszaniną elementu słowiańskiego i wschodniego. Rzadko widać skłonności w kierunku sztuki zachodnio-europejskiej a o tych wyjątkach, choć świetnych w wykonaniu, można powiedzieć, że nie są istotnie sztuką polską choć twórcy ich są Polakami.

Główną cechą charakterystyczną tak rycin czarno-białych, jak i barwnych jest prostota i bezpośredniość, nie wdające się w zbytnie subtelności; ta prymitywność ujęcia stanowi główny wdzięk niektórych obrazów, zwłaszcza o tematach religijnych; wyraz tej strony natury ludzkiej, która nigdy nie dojrzewa a wiecznie pozostaje w stanie dzieciństwa. Zwiedzający mimowoli wraca do tych grup kilkakrotnie, zamagnetyzowany może ich intenzywnym realizmem a może zachwycony brakiem wszelkiej miękkości i cukierkowości. Jest w nich coś kosmicznego, coś wiecznego.

Ryciny religijne. Jest ich stosunkowo mało na tej dającej tyle do myślenia wystawie, ale te które są, należą do najlepszych, do najznakomitszych. W małym frontowym pokoiku na drugiem piętrze znajduje się grupa niezwykle dużych litografij (Wyczółkowskiego) o technice robiącej wrażenie rysunku ołówkiem; są to widoki dachów, wież, przyczółków, rynków, prawdopodobnie polskich; wykonanie wspaniałe, ale pomimo tematu nie tak polskie jak inne ryciny.

Przejdźmy do największego pokoju i podziwiajmy tu prace kolorowe: epizody ze wsi polskiej, zilustrowane życie ludu, przysłowia i legendy tak świeckie jak i religijne, polowanie i inne sporty dawne i dzisiejsze. Patrzmy ze zwiększoną czułością na grupę złożoną z mężczyzny, kobiety i bawiących się na tarasie dzieci na przecudnem kubistycznem tle dachów z wieżyczkami i na „Dobrego Pasterza" studjum niebiesko-żółtem zupełnie odmiennem od innych obrazów religijnych ale równie efektownem w swoim rodzaju.

Pomiędzy przeróżnemi wypowiedzeniami się czarno-białemi jest cudowna grupa Don Kiszota, temat oczywiście nie polski ale wykonany niesłychanie po polsku. Coś bezwzględnie odmiennego od wszystkiego co ktokolwiek kiedy zrobił z Don Kiszota i wiernego jego sługi Sancho Panzy. Dwa obrazki o prostych prostolinijnych efektach opowiadają wesoło i z ogromnym humorem jeden o budowie Arki Noego a drugi o późniejszym zachwycie zwierząt ugrupowanych w pary na widok ustępującego potopu i przyrzeczonej tęczy nad przyjemnym krajobrazem.

Bohaterzy narodowi otrzymują należny im pokłon w iście narodowym stylu; widz winien tu skorzystać z nadarzającej się sposobności zawarcia miłej znajomości z różnymi Świętymi mało znanymi poza granicami Polski; bowiem rozszerzenie wiadomości hagjologicznych jest zawsze pożądane. Jest też drobny łącznik pomiędzy sztuką polską a Filadelfją w postaci ex libris'a Johna B. Stetsona, byłego posła amerykańskiego w kraju Paderewskiego i Piłsudskiego.

Niech nam wystarczą te dwa nazwiska, nie mające zresztą nic wspólnego z polską sztuką graficzną, wymienianie bowiem nazwisk licznych wystawiających grafików nie miałoby znaczenia dla ogółu czytelników a nastręczałoby niechybnie (bez żartu) zecerom za dużo pola do pomyłek ortograficznych.

The Philadelphia Sunday Record (3-go grudnia 1933 roku):

Art Alliance. Nasz — w zwykłych warunkach usypiający mechanizm umysłowy został do tego stopnia podniecony i natchniony bieżącą wystawą grafików polskich w Philadelphia Art Alliance przy Rittenhouse Square, która ma trwać do 12-go grudnia, że zdobył się na wytworzenie swej własnej oryginalnej teorji.

Od kiedy pamięć sięga, Chopin był dla nas przedstawicielem Polski t. j. nie Polski w całości, ale jej największego twórczego porywu, który skoncentrował się przypadkiem w wyrażaniu myśli zapomocą jednego jedynego środka — fortepianu. W dziedzinie grafiki rycina czarno-biała jest solem fortepianowem a rycina kolorowa utworem muzyki kameralnej. Stąd stworzyliśmy teorję, że wysokie stanowisko Polski we współczesnej grafice płynie w prostej linji z polskiego ducha — ducha który poddał Chopinowi fortepian a Chrostowskiemu Ostoji drzeworyt. Wystawa obecna jest wyjątkowo piękna."

Wystawa powyższa odbyła się na podstawie eksponatów, dostarczonych przez „Tosspo", przy czynnej i bezpośredniej pomocy p. dr. I. Piotrowskiej-Głębockiej.

PRAGA

= Wystawa grafiki i prasy polskiej. Odbyło się tu w Muzeum Narodowem uroczyste otwarcie wystawy współczesnej grafiki polskiej, artystycznych druków krakowskich oraz prasy polskiej. Wystawa zorganizowana została staraniem wydawnictwa „Graficka prace", stowarzyszenia typografów „Valeslavin", czechosłowacko-polskiego porozumienia prasowego, towarzystwa Czechosłowacko-Polskiego, oraz dyrekcji Muzeum Narodowego w Pradze. Protektorat nad wystawą objął pos. R. P. w Pradze dr. Wacław Grzybowski. Na otwarcie wystawy przybył szereg najwybitniejszych osobistości tutejszych kół artystycznych, przedstawicieli władz, organizacyj i instytucyj, liczni członkowie korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele prasy i t. d.

Wystawa obejmuje ponad 120 współczesnych rycin polskich, przeważnie drzeworytów najwybitniejszych mistrzów, komplet artystycznych druków krakowskich, pieczołowicie zebranych przez krakowskie stowarzyszenie drukarzy „Ognisko", wreszcie dział prasy polskiej.

Kolekcji rycin współczesnych grafików polskich, niemal wyłącznie drzeworytników, dostarczyło Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych w Warszawie („Tosspo").

= Muzeum F. Smetany w Pradze. Rada miasta Pragi postanowiła oddać do dyspozycji Towarzystwa im. F. Smetany jeden z domów miejskich celem urządzenia w nim Muzeum Smetany.

= Z żałobnej karty. Zmarła tutaj w wieku lat 72 znana malarka czeska, Zdeńka Braunerowa.

Zmarł tutaj w wieku lat 59 wybitny malarz i grafik czeski Alojzy Kalvoda.

RACIBORZ

= Akademja ku czci ś. p. Władysława Skoczylasa. W Raciborzu, na Śląsku Opolskim odbyła się akademja ku czci ś. p. Władysława Skoczylasa. Po odegraniu marsza żałobnego i uczczeniu 1-dno minutowem milczeniem pamięci zmarłego,

MIKOŁAJ KUŁAK „SUBIACO" (rys.)

odczyt o „Władysławie Skoczylasie jako artyście i organizatorze współczesnego życia artystycznego w Polsce" wygłosił magister Różycki.

R Z Y M

= Polska kolonja artystyczna w Rzymie. W dyskusjach podjętych, w ostatnich czasach przez przedstawicieli świata artystycznego i krytyki na temat zasadniczych zagadnień współczesnej sztuki polskiej, wysuwa się stale na pierwsze miejsce troska o polski styl narodowy. Niemal każda większa wystawa wywołuje nanowo spory. Ostatnio niektóre wystawy grup artystycznych, dały krytykom sposobność do postawienia zarzutu zbytniej, nawet ślepej zależności polskiej twórczości od obcych środowisk artystycznych. Przedmiotem ataku jest przedewszystkiem Paryż, zapładniający od dwu wieków twórczą myśl Europy. Równocześnie z temi głosami krytyki, obraz współczesnej sztuki polskiej dostarcza już dość dowodów, że polska myśl twórcza, w poszukiwaniu nowych podniet, usiłuje zwrócić się ku innym źródłom i coraz częściej świadomie omija Paryż. Pisze się o tem, że inne znowu grupy artystyczne usiłują nawiązać do tradycji malarstwa holenderskiego. Notuję te zjawiska na tem miejscu, pobieżnie, aby wskazać na atmosferę duchową wśród młodszego pokolenia artystów, poszukujących nowych podniet twórczości. Młodzi adepci sztuki, którzy udają się dziś zagranicę dla uzupełnienia swych studjów i wzbogacenia swej formy w nowe środki wyrazowe, nie są już dziś wpatrzeni w jedną wyłącznie gwiazdę przewodnią, jaką był i jest jeszcze Paryż — gwiazd tych widzą więcej.

I Rzym ma dziś polską kolonję artystyczną. Nie ów współczesny, w którym nic szczególnie ważnego w świecie sztuki plastycznej się nie dzieje, ale Rzym, jako wielkie muzeum dawnej sztuki.

Polska kolonja artystyczna w Rzymie jest nieliczna, i — co jest rzeczą charakterystyczną — składa się wyłącznie niemal z młodych rzeźbiarzy, którzy zjechali tu na dalsze studja dla pogłębienia swej wiedzy. Jeżeli tym młodym talentom pragnę na tem miejscu poświęcić kilka słów uwagi, to czynię to w przekonaniu, iż ich dorobek artystyczny jest czemś więcej aniżeli jedynie obiecującą zapowiedzią. Mam tu na myśli prace p. Jadwigi Horodyskiej oraz pp. Mikołaja Kułaka i Michała Paszyna.

P. J. Horodyska rozpoczęła swe studja w lwowskiej Szkole Przemysłowej jako uczenica prof. Nalborczyka i prof. Starzyńskiego. W r. 1929 wyjeżdża do Rzymu, gdzie studjuje w Król. Akademji Sztuk Pięknych do r. 1932. Otrzymawszy dyplom, powraca do kraju i obejmuje stanowisko kierowniczki artystycznej w fabryce alabastrów XX. Czartoryskich „Żurawno" (Por. W. Bunikiewicza, Sztuka Żurawieńska. *Kurjer Warszawski*, 19 sierpień 1934). W r. 1933 wyjeżdża, jako stypendystka Funduszu Kultury Narodowej ponownie do Rzymu, uczęszcza na kursa dopełniające utworzone pod kierunkiem prof. Zanellego, a resztę wolnego czasu poświęca praktyce w odlewni bronzów.

M. Kułak, absolwent Szkoły Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, uczeń prof. J. Wysockiego i prof. K. Maszkowskiego wyjeżdża do Rzymu, stypendysta Funduszu Kultury Narodowej, pracuje od r. 1932 w król. Akademji Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Zanellego, pod koniec zaś studjów uczęszcza do szkoły medalierskiej prof. Romagnoliego przy król. mennicy, zapoznając się równo-

cześnie z techniką odlewów bronzowych. Resztę wolnego czasu wypełnia samodzielną pracą we własnej pracowni.

M. Paszyn jest uczniem warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych. Rozejrzał się już trochę w Paryżu a do Rzymu przybył w ubiegłym roku, dotrzymując w rzymskiej Akademji towarzystwa M. Kułakowi.

Obaj młodzi artyści wystąpili w czerwcu b. r. z wystawą swych prac w lokalu klubu „Roma" i Zrzeszenia prasy obcokrajowej (via Bocca di Leone, palazzo Torlonio). Ambasador Wysocki objął nad wystawą patronat a włosko-polski publicysta i sekretarz klubu dziennikarzy cudzoziemskich w Rzymie, p. Leonard Kociemski opatrzył katalog wstępem.

Przeszło siedmdziesiąt rysunków ołówkiem, kredką, sanguiną i tuszem oraz kilka akwarel Kułaka to wybór z plonu wycieczek wakacyjnych po Umbrji, Toskanji i okolicach Rzymu.

Rysunki Paszyna, to barwne studja pastelowe o rozmiarach przeważnie większych. Są one, w porównaniu z pracami Kułaka, w ujęciu bardziej malarskie (W. Terlecki).

= Konkurs artystyczny włoskiego Komitetu Olimpijskiego. Prezes Włoskiego Komitetu Olimpijskiego wyznaczył dwie nagrody, za obraz lub rzeźbę, najlepiej wyrażające koncepcję sportu, jaką kieruje się Italja faszystowska. Nagrodzone dzieła będą wystawione podczas Olimpjady artystycznej w Berlinie w roku 1936.

= Włoski konkurs architektoniczny. W związku z rozpisaniem przez Partję Faszystowską konkursu architektonicznego na budowę nowej siedziby Partji Faszystowskiej i Pałacu, w którym umieszczona będzie na stałe wystawa Rewolucji Faszystowskiej, Akademja Włoska wyasygnowała 90.000 lirów na nagrody konkursowe. Pierwsza nagroda wyniesie 50.000 lirów, druga 25.000 lirów, a trzecia 15.000 Termin zgłaszania prac konkursowych upływa w dn. 15 kwietnia 1934 roku.

= Włoski konkurs artystyczny. Min. Wojny wraz z ministerstwami Marynarki i Aeronautyki ogłosiło konkurs artystyczny dla artystów Włochów na dzieła sztuki (obrazy i rzeźby) upamiętniające udział włoski w wojnie światowej oraz zwycięstwo.

= Kościół św. Stanisława. Z okazji dnia Św. Stanisława „*Osservatore Romano*" ogłasza obszerny artykuł historyczny o kościele Św. Stanisława w Rzymie.

SOISSONS

= Wystawa polskiej sztuki ludowej w Soissons. W Soissons otwarto staraniem miejscowego oddziału Towarzystwa „Les amis de la Pologne" wystawę polskiej sztuki ludowej.

STRASBURG

= Otwarcie wystawy grafiki polskiej. W salonach Palais du Rhin (dawnego pałacu cesarskiego) w Strasburgu odbyła się uroczysta inauguracja wystawy grafiki polskiej, zorganizowanej przez miejscowe T-wo Przyjaciół Polski i Konsulat R. P. Po przemówieniach powitalnych konsula J. Lechowskiego i prezesa Tow. Przyjaciół Polski, prof. Gillot, prefekt Strasburga p. Rolland-Marcel dokonał otwarcia wystawy w obecności przedstawicieli miejscowych władz cywilnych i wojskowych, oraz elity strasburskiego towarzystwa.

Wystawa obejmuje około 400 prac czołowych grafików polskich, dział artystycznych plakatów propagandowych Min. Komunikacji, oraz piękną kolekcję kilimów i lalek w strojach ludowych polskich.

Wystawa cieszy się wielkiem powodzeniem i odnosi z każdym dniem coraz większy sukces propagandowy. Prasa alzacka poświęciła wystawie cały szereg niezmiernie życzliwych artykułów, w których z podziwem wyraża się o dorobku polskim w dziedzinie grafiki.

Na szczególną uwagę zasługuje artykuł prof. uniwersytetu strasburskiego i wybitnego znawcy sztuki dr. Schneegansa, opublikowany w dzienniku „*Journal d'Alsace et de Lorraine*". Autor pisze m. in.: „kontemplacja tych arcydzieł wzbudza w nas uczucie winy i wstydu, że my na zachodzie tak często i tak bardzo jesteśmy niesprawiedliwi wobec mistrzów polskich, nieznanych nam nawet z nazwiska. Łączą oni w dziełach swych siłę, głębię, poezję i wdzięk wiośniany z techniką prawie zawsze doskonałą zarówno jeśli chodzi o drzeworyty, jak i subtelne akwaforty, wytrzymując łatwo porównanie z najlepszemi dziełami naszych grafików współczesnych".

= Odznaczenie Francuza zasłużonego dla propagandy kultury polskiej. Konsul R. P. w Strasburgu, J. Lechowski udekorował prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Nancy p. René Wiener krzyżem kawalerskim orderu „Polonia Restituta", za zasługi położone dla propagandy kultury i sztuki polskiej we Francji.

= Odczyt o grafice polskiej w radjo. Dr. Joachim Beer wygłosił we czwartek dnia 14 czerwca rb. przed mikrofonem radja strasburskiego odczyt o polskiej sztuce graficznej z okazji uroczystej inauguracji wystawy grafiki polskiej w salonach Palais du Rhin.

WENECJA

= XIX Biennale. W tegorocznej wystawie bierze udział 16 państw, a mianowicie: Italja, Austrja (nowy pawilon proj. Hofmanna i Krammreitera), Grecja (nowy pawilon), Belgja, Czechosłowacja, Danja, Francja, Niemcy, Anglja, Holandja, Polska, Hiszpanja, Stany Zjednoczone A. P., Szwajcarja, Węgry i Związek S. R. R.

Oprócz sztuki współczesnej, zorganizowano w Pawilonie Centralnym osobną międzynarodową sekcję retrospektywną, p. t.: „Arcydzieła Portretu XIX w.". W sekcji tej bierze udział 14 państw, m. i. i Polska, która nadesłała 5 portretów, wypożyczonych przez Państw. Zbiory Sztuki (A. Brodowskiego: Niemcewicz), Tow. Zachęty Sztuk P. (J. Simmlera: Portret Damy), Fr. hr. Pusłowskiego z Krakowa (Matejki: Portret W. hr. Moszyńskiego), Z. Kapilińskiego (Rodakowskiego: Leon Kapliński) i D. Łempickiego (Michałowskiego: Napoleon na koniu).

Ogółem wystawiono na XIX Biennale: 4.087 dzieł sztuki, 1391 artystów.

W Pawilonie Polskim (komisarz z ramienia Min. Spr. Zagr.: dr. Mieczysław Treter), reprezentowani są artyści, którzy nie brali udziału w poprzedniej, XVIII Biennale, a mianowicie: Arct Eug., Borysowski St., Cybis Bolesław, Cybis Jan, Dadlez P., Dołżycki L., Fedkowicz J., Gotard J., Kanarek E., Michalak A., Niesiołowski T., Podowski J., Schulz Miecz., Seidenbeutel E., Seidenbeutel M., Szczepański St., Waliszewski Z., Wydra J., Zamoyski J. — a w dziale rzeźby: Bohdanowicz J., Karny A., Rzecki St., Wittig E.

Ogółem wystawiono w Pawilonie Polskim: 82 obrazy 20 malarzy, oraz 27 rzeźb 4 rzeźbiarzy.

Ponadto w Pawilonie Weneckim (Arte Decorativa) wystawiono 3 artystycznie wykonane tkaniny Spółdzielni Art. „Ład" w Warszawie — a mianowicie: kilim wełniany Bułhakówny, tkaninę jedwabną Dydyńskiej, oraz tkaninę lnianą L. Kintopa.

Weneckiej Biennale i wiążącym się z nią zagadnieniom sztuki współczesnej poświęcą *Sztuki Piękne* w najbliższym czasie osobny ilustrowany artykuł.

VARIA

= Oryginalna terminologja muzealna. Wpadł nam do ręki katalog Wystawy Zabytków z czasów Króla Stefana i Jana III-go, który wzbudza poważne refleksje, — człowiek zastanawia się mimowoli nad tem, czy to naprawdę „nos jest dla tabakiery".

Zdawałoby się niewtajemniczonym, że katalog ma na celu dawanie wyjaśnień zwiedzającej publiczności, a tymczasem przekonywamy się, że chodzi o nauczenie czytelnika nowego języka polskiego, stworzonego *ad hoc* przez autorów katalogu. Szkoda wielka, że nie sprzedaje się jednocześnie jakiegoś „klucza" lub „ściągaczki", aby biedny czytelnik mógł sobie z tekstami dać radę.

Oto kilka „wyczynów" językowych wspomnianego katalogu. To co dotychczas było określane w języku polskim przez słowo „rękojeść" zostało zamienione przez wyraz „rękojęć". (Czy to przez sympatyczne wspomnienia dla rosyjskiej „Rukojat"?). Cała Polska zna przysłowie „dać komuś konia z rzędem", przyczem wszyscy wiedzą, że „rząd" oznacza zawsze siodło ze wszystkimi dodatkami, a więc napierśnikiem, podogoniem i całkowitą uzdą. Dlaczego w katalogu pod słowem „rząd" rozumie się tylko uzdę, zaś wprowadza się wyrażenie „osiodłanie" lub „oporządzenie" w tem znaczeniu, w jakiem ogólnie rozumie się „rząd"? Słowo „osiodłanie" oznacza czynność siodłania konia w dzisiejszym potocznym języku, tak jak pod słowem „oporządzenie" możemy zrozumieć wyczyszczenie konia. Są to rzeczowniki, które oznaczają określoną czynność.

Każdy przeciętny człowiek wie, co znaczy kaliber broni palnej. W katalogu zastosowano niezrozumiałe dla potocznej mowy polskiej wyrażenie „wagomiar", zapożyczone z artylerji, ale brzmiące dość śmiesznie w zastosowaniu do ręcznej broni palnej.

„Rozeta" jest terminem ogólnie zrozumiałym i stosowanym stale w stosunku do zdobnictwa, poco więc zastępować to słowo wyrażeniem „różyca", które — o ile nam wiadomo — oznacza jakąś chorobę bydła?

Dziwne wrażenie robi zastosowanie słowa „kopuła" do hełmu, które jakoś dziwnie przypomina dawniejszą cerkiew na Placu Piłsudskiego.

Dawne wyrażenie „nabiedraki" zostało przerobione z serbska na słowo „nabiodrki". Jak od tego będzie liczba pojedyncza?

Słowo „ozdoba" zostało zamienione przez słowo „zdobina".

Rozumiemy wysiłki redaktorów do stworzenia odpowiedniej terminologji tam, gdzie brak jest danego wyrażenia w potocznej mowie, ale czy nie należałoby w takich wypadkach zasięgać opinji fachowców z dziedziny językoznawstwa?

Sądzimy, że katalog, którego głównem zadaniem jest ułatwienie publiczności orjentacji, powinien być zredagowany w sposób dla tej publiczności jaknajbardziej zrozumiały, a więc w języku z dnia dzisiejszego.

Tak, jak się to obecnie przedstawia, sztuka państw burżuazyjnych żyje w całkowitem oderwaniu od życia społecznego i jej izolacja nosi w sobie zarodki zupełnego samounicestwienia. Jak się to na psychice twórców odbija, o tem wiedzą ci wszyscy, którzy sposobność mają życiu naszych artystów zbliska się przyglądać.

Dopóki sztuka będzie tylko luksusową potrzebą klas posiadających, dopóki odbiorcą jej będzie tylko nasza zblazowana, snobistyczna burżuazja — sztuka i jej adepci skazani będą na rozkład wewnętrzny i stopniową degenerację.

Rozwiązania rosnącego i pogłębiającego się kryzysu w sferze problemów estetycznych, jak i twórczości artystycznej, szukać należy tylko w uspołecznieniu pracy artystycznej, ściśle ze zmianą ustroju społecznego związanej.

Dlatego też i do sztuki sowieckiej nie należy podchodzić tylko od strony jej zagadnień estetycznych.

Społeczny jej charakter, jej cele i zadania nakazują rozpatrywać ją pod kątem widzenia socjologicznym.

Niepodobieństwem jest wyczerpać w jednym artykule mnóstwa nasuwających się tu refleksyj. Wystawa sow. to zdarzenie nietylko artystycznej wagi, to w pierwszym bodaj rzędzie doniosłej wagi fakt społeczno-polityczny.

= Lekko-, czy raczej bez-myślność? Niektóre z większych polskich dzienników uszczęśliwiają swoich abonentów w niedzielę specjalnemi dodatkami ilustrowanemi.

Czy zwrócił kto baczniejszą uwagę na treść owych obrazków, któremi karmi się systematycznie polskich czytelników, oraz na źródła, skąd redakcje czerpią te obrazki?

Prócz kilku rycin aktualnych z życia polskiego (ważniejsze pogrzeby, zjazdy czy uczty, bankiety i katastrofy) — zamieszcza się takie np., niezmiernie ciekawe, pouczające i z polską kulturą związane obrazki, jak np.: „Suszenie psów po kąpieli" (w Ameryce!); albo „Kiedy u nas zimno dokucza, girlsy amerykańskie chłodzą się w morzu"; albo: „Szczęśliwa matka" (Orangutang ze swemi młodemi); albo: „Igraszki psa z kotem" (z Kalifornji!). Czy wystarczy?

Gdzież to zasilają się redakcje naszych pism takim inteligentnym i *bardzo ciekawym* materjałem. Zwróćcie uwagę na drobne podpisy z boku pod kliszami. Znajdziecie tam owe źródła najwyraźniej wymienione; oto one: The New York Times; R. Sennecke; World ph.; Swift; Keystone-Berlin; Agence Trampus - Paris. Tajemnica wyjaśniona!

I takie bzdury importuje się do Polski. Jakgdyby w naszej sztuce i kulturze nic się nie działo. Jakgdyby nie było można znaleźć żadnego zgoła materjału ilustracyjnego w pracowniach naszych malarzy, grafików, rzeźbiarzy, architektów, w warsztatach naszych pracowników w dziedzinie sztuki stosowanej, na wystawach i w dekoratorniach teatralnych! Czyż istotnie ciekawsze są małpy i suszenie psów?

= Sztuka a społeczeństwo. F. Szenkierowa, spowodu wystawy sowieckiej książki, plakatu i ilustracji książkowej, kreśli w *Nowem Piśmie* (Warszawa, 1. VIII. b. r.), następujące uwagi:

„Obecna, jak i poprzednia wystawy sztuki sowieckiej dają asumpt do uogólnień popartych obserwacją całokształtu sztuki sowieckiej (literatura, teatr, film, fotografja). Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że z chaosu powojennego i rewolucyjnego wyłania się w Rosji Sowieckiej nowy styl, pozbawiony wszelkiego niezrozumialstwa, styl socjalistycznego realizmu, który toruje sobie drogę we wszystkich dziedzinach sztuki, w plastyce w szczególności. Styl ten utrwala się w miarę uciekającej w przeszłość tradycji artystycznej i ugruntowania się nowych warunków społecznych.

Proces uspołecznienia sztuki idzie poprzez ciężką i surową służbę sprawie ideowej, do której wprzęgnięci zostali wszyscy (bez różnicy płci) zdolni do pracy obywatele.

Nasycona tak poważnem zadaniem sztuka bierze

rozbrat ze starem, burżuazyjnem hasłem „sztuka dla sztuki", wypieranem coraz energiczniej i bardziej świadomie przez hasło „sztuka dla narodu". To djalektyczne postawienie sztuki „nogami na ziemi" umożliwia czerpanie przez nią soków z zawsze żywotnego gruntu.

Do wspólnej budowy społecznej w granicach swych uzdolnień, powołana jest cała młodzież artystyczna. Nic, co narodowe (w sensie zbiorowości) nie może jej być obce, jeśli chce być przez naród zrozumiana. Pracując w rozmaitych kolektywach styka się zbliska z masą, uczy się rozumieć jej potrzeby, jej sposób reagowania na różne zjawiska życiowe, nagina swój djapazon do jej poziomu i czerpie natchnienie z jej zwycięstw lub niedoli. Nasycona taką treścią sztuka sowiecka odzwierciadla wiernie ducha czasu, staje się sama zjawiskiem masowem, socjalnem i socjalistycznem.

Jeśli na kryzys, który ogarnął naszą sztukę spojrzeć z tak pojętego stanowiska, to jasnem się staje, że jest to w istocie swej kryzys treści, której ubóstwo nie może być *à la longue* zastąpione przez żonglerkę formistyczną. Na zubożenie tematyczne w sztuce i powstający stąd rozkład wewnętrzny, wskazywali niejednokrotnie w naszej prasie wybitni przedstawiciele sztuki, usiłując skierować młodzież artyst. na właściwe tory. Niestety jednak kryzys treści, to choroba w naszych społeczno-ekonomicznych warunkach nieuleczalna i trapić dotąd będzie wszystkie gałęzie twórczości artystycznej, póki nie nasyci się ona nową twórczą ideą, póki społeczny charakter sztuki nie znajdzie dla siebie normalnego ujścia.

= Apollo ze znakiem Hitlera. W *„Ilustracji Polskiej"* znajdujemy ciekawy bardzo artykuł prof. dr. Józefa Kostrzewskiego pt. „Skąd Hitler wziął swastykę". Autor na podstawie badań naukowych wyjaśnia pochodzenie tego rzekomo germańskiego symbolu. Jak się okazuje swastykę spotykamy na zabytkach archeologicznych we wszystkich, z wyjątkiem Australji, częściach świata. Najstarsze zdobne w swastykę, zabytki pochodzą z III tysiąclecia przed Chr., z Siedmiogrodu w Europie i z Azji Mniejszej. Później znana jest swastyka w kulturze egejskiej na Krecie, skąd dostaje się do Egiptu. Na przełomie II i I tysiąclecia przed Chr. pojawia się w Grecji, Włoszech, na Cyprze, Ukrainie, Kaukazie, w Jugosławji, Węgrzech, Austrji, dociera do Wielkopolski i Śląska i na zachód do Francji. W piątym wieku przed Chr. spotykamy ślady swastyki w Indjach, później — w Chinach, w Japonji, a stamtąd dociera do Ameryki, gdzie jest rozpowszechniona szczególnie w Nowym Meksyku. Na terenie Polski, Niemiec Północnych i Skandynawji występuje swastyka obficej dopiero od ostatniego wieku przed Chr. Uznanie swastyki za symbol prastarej rasy germańskiej jest zgoła nieuzasadnione, ponieważ nie jest wytworem kultury tej rasy, a do jej kolebki dotarła stosunkowo późno pod wpływem południowym. Interesujące wywody ilustruje autor podobiznami zabytków. Jeden z nich przedstawia Apollina z godłem swastyki na piersiach. Rysunek ten znajduje się na wazie greckiej. Swastyka, obecne godło hitleryzmu jest tu godłem słońca.

= Lili Siergiejew: Polka. Tygodnik paryski „Marianne" donosi: „Panna Lily Siergiejew jest Polką. Wystawia obecnie w jednej z galeryj paryskich rzeźby, rysunki i malowidła, a zatytułowała swoje małe muzeum: „Paryż—Warszawa piechotą". Według dalszych informacyj „Marianne", osoba wymieniona żyła po drodze ze sprzedaży rysunków. Nic dotychczas nie było wiadomo o Polce Lili Siergiejew, która szła piechotą z Warszawy do Paryża.

U W A G I

= Za potwarz na ś. p. Artura Schroedera. W sądzie grodzkim karnym w Krakowie odbyła się rozprawa przeciwko Janowi Kantemu Gumowskiemu, art. malarzowi, oskarżonemu przez wdowę po śp. A. Schroederze o głośne swego czasu w Krakowie wystąpienie na pogrzebie ś. p. Artura Schroedera.

Gumowski w czasie eksportacji zwłok przystąpił do płk. dra Tadeusza Piotrowskiego, sekretarza magistratu, idącego w kondukcie pogrzebowym w charakterze oficjalnym delegata zarządu miasta Krakowa i głosem silnie podniesionym odezwał się obelżywie o ś. p. Zmarłym.

Ten niesłychany wyczyn spotkał się w Krakowie z ogólnem potępieniem. Finał tej sprawy rozegrał się na sali sądowej.

P. J. K. Gumowski kilkakrotnie nie jawił się na rozprawie, przez co, trzeba było ją odraczać.

Po przesłuchaniu świadków oskarżenia, jak i obrony, sędzia grodzki dr. Władysław Blarowski ogłosił wyrok skazujący Jana Kantego Gumowskiego na karę aresztu przez dwa tygodnie. Ponadto zasądzono oskarżonego na ponoszenie kosztów postępowania sądowego.

W motywach niski wymiar kary został uzasadniony dawnemi zasługami społecznemi oskarżonego.

= Wykluczenie p. Emila Krchy z listy członków Krakowskiego Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Dyrekcja Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie na posiedzeniu dnia 18. października 1934 uchwaliła jednogłośnie wykluczyć z grona członków T-wa p. Emila Krchę, artystę malarza, a to na podstawie paragrafu 10. statutu, który przewiduje usunięcie członka zwyczajnego z Towarzystwa za działanie na jego szkodę.

Stosując rygor powyższego paragrafu, oparła się Dyrekcja T-wa na oświadczeniu p. Krchy, który — po ujawnieniu kradzieży dokumentów (dokonanej w T-wie Przyjaciół Sztuk Pięknych jeszcze w marcu 1934, więc przed tragiczną śmiercią A. Schroedera) i po ujęciu sprawcy tej kradzieży przez prokuraturę Sądu Okręgowego — na skutek opublikowania niektórych z tych dokumentów — zamieścił w brukowem pisemku wydawanem w Krakowie następujące charakterystyczne oświadczenie, stwierdzające przyznanie się do popełnionego czynu:

„Oświadczam przy tej sposobności, że w składzie pak (sc. T-wa Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, przyp. Red. *Sztuk Piękn.*) byłem sam i bez niczyjej wiedzy tych kilka grzbietów zabrałem".

Na skutek tego oświadczenia, p. Krcha poddany został przez prokuraturę przesłuchaniu.

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.

ALEKSANDER KOTSIS (1836—1877) OSTATNIA CHUDOBA (ol.)

(Wł. prof. dr. Maksymiljan Rutkowski, Kraków).

ŻYCIE POLSKIE W MALARSTWIE.

(Kilka uwag z powodu Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki i Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych w lipcu i sierpniu 1934 w Warszawie).

CELEM wystaw, urządzonych z racji warszawskiego zjazdu Polaków z zagranicy, było ukazanie obrazu „Życia Polskiego" i „Polski i jej ludu" przez pryzmat sztuki XIX i XX wieku. Już samo ograniczenie tematowe zakreśliło zgóry ogólny charakter artystyczny wystawionych obrazów. Musiały tu należeć dzieła oparte o rzeczywistość wydarzeń, faktów historycznych, czy też osobistego życia narodu, lub na oddaniu indywidualnych cech krajobrazu polskiego. Zatem siłą faktu wykluczono kierunki sztuki o dążnościach abstrakcyjnych lub konstrukcyjnych. Abstrakcjonizm bowiem wydał walkę wszelkiej treści, a konstrukcjonizm, położywszy nacisk na samą formę, jej tektonikę, lub na rytmiczne ustosunkowanie do siebie dekoracyjnych płaszczyzn, zepchnął treść do rzeczy wtórnej. Treść tematu dominowała w sztuce ubiegłego stulecia, będącego rozkwitem malarstwa narracyjnego. O ile na zachodzie silna reakcja przeciwko malarzom anegdoty przyszła od strony impresjonizmu, to impresjonizm polski nadal zachował swe przedmiotowe cechy. Snuł on dalej swą opowieść o tradycjach ziemiańskich, o charakterystycznych zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego, jego etnograficznej odrębności, snuł pieśń o przedziwnych urokach ziemi naszej i jej nastrojach.

Uczuciowa aktywność psychiki polskiej, wzmożona warunkami niewoli, z niesłabnącem napięciem akcentowała ważność treści przedmiotowej, związanej z rodzinnym krajem, również w dziełach tak zwanego post-impresjonizmu. Mianem tem przyjęto nazywać kierunek sztuki, który przeciwstawił się impresjonizmowi, i miast rozbicia formy i rozprószenia barwy, dążył do ich syntetyki. Wybitnymi przedstawicielami takiego przejścia poprzez impresjonizm i zużytkowania jego zdobyczy do odmiennych celów, są u nas Sichulski, Jarocki i Pautsch. Trzeba ich uważać za kontynuatorów tendencyj do stworzenia sztuki narodowej, które wysunięte były przez „Młodą Polskę", a zmierzały do czerpania treści z życia ludu, jego przejawów i ze wzorów sztuki ludowej, z szerokiem uwzględnieniem czynnika etnograficzengo i folkloru, wyrażonych przez nich w sensie całkowicie nowoczesnym.

Post-impresjonizm tworzy chronologiczne zamknięcie ram obu wystaw, obejmujących produkcje artystyczne wstecz do doby Stanisławowskiej, wraz z Norblinem i Voglem. Wszystkie rodzaje naszego malarstwa w tym odcinku czasu mają swych reprezentantów. Illustratorzy — Kostrzewskiego i Andriolli'ego, architektura — Zaleskiego, wnętrza — Gryglewskiego, konie — Michałowskiego, Orłowskiego i J. Kossaka, sceny rodzajowe — Kotsisa, batalistyka — Brandta i Wojciecha Kossaka, malarstwo historyczne — Matejkę, portretowe — Rodakowskiego, Pruszkowskiego i Grabowskiego, symbolizm, oparty na tematach ucisku i niewoli narodu — Malczewskiego — polowanie Fałata, życie ludu z pod Krakowa — Pruszkowskiego, Tetmajera, Wodzinowskiego, chłopi z południowo-wschodnich okolic kraju — Axentowicza, górale podhalańscy oraz huculi — Pautscha, Sichulskiego i Jarockiego, w końcu krajobraz od pierwszych etapów swego rozwoju w postaci pejzażu idealistycznego — Breslauera i szukających samodzielnych dróg — Szermentowskiego, Gersona, Zygmunta Sidorowicza, Maleckiego, Brzozowskiego i Kochanowskiego, wraz z fazą niezwykłego rozkwitu krajobrazu doby impresjonizmu. Silnie reprezentowane zostało Tow. artystyczne „Sztuka"; występują tu pozatem uczniowie Stanisławskiego, członkowie związku „Pro Arte", oraz różni artyści niestowarzyszeni.

Trudno sobie wyobrazić, żeby rezultatem obejrzenia 447 obrazów, składających się na całość wystawy — mogła być szczegółowa rejestracja wszystkich nazwisk, zresztą w przeważnej mierze znanych artystów, z przyczepieniem do nich takiej lub innej etykiety. *Gros* eksponatów pochodzi ze zbiorów prywatnych, które często mieszczą u siebie rzeczy pierwszorzędnej

wagi, skąd wypływają coraz to nowe przyczynki do badania tak poszczególnych artystów, jak i rozwoju całego malarstwa. Na nich też skupić się musi uwaga widza, gdyż zdarza się często, że naraz ujawnia się jakieś poszukiwane albo zgoła nieznane dzieło, które rzuca charakterystyczne światło na twórczość pewnego artysty, albo też przyczynia się do postawienia go w odmiennem ujęciu. Dlatego lepiej chyba będzie, jeżeli się pójdzie drogą szczegółowych wyróżnień rzeczy bardziej zwracających uwagę, drogą porównań i refleksyj, do jakich daje asumpt tego rodzaju wystawa.

Prawdziwą niespodzianką dla niejednego widza są obrazy Aleksandra Kotsisa, malarza scen z życia chłopskiego. Zaznajomił się on z tym rodzajem genre'u u swego profesora Waldmüllera w czasie studjów we Wiedniu, gdzie czynnym był także Gauermann, czerpiący swe tematy z życia górskich mieszkańców Alp i Styrji. Do tego środowiska nawiązuje zwykle w naszej literaturze styl Kotsisa, nieposiadający w ujęciu i traktowaniu typów chłopskich prawie żadnych cech indywidualnych. Znajdujące się po galerjach obrazy Kotsisa mają idyliczny charakter i utrzymane są przeważnie w sepiowym lub rudawym tonie. Trzy wystawione w I. P. S. płótna stawiają talent jego w nowem świetle. Wieś w zimie w ogólnej szarości jakby roztartej po obrazie, daje zatarcie plastyki i wyrazistości szczegółów. Obraz p. t. *Ostatnia chudoba* zadziwia dystynkcją barw, wypływającą z doskonałej znajomości właściwości palety. Nadzwyczaj umiejętne zestrojenie barwnego podkładu z przeświecającym lazerunkiem spowodowało wytworny w swem rdzawem sfumato koloryt, w którym gubi się ostrość konturów i rysów twarzy. W całej miękkiej czerwonawo-rdzawej harmonji, nadającej całości rys jakiegoś melancholijnego smętku, najjaśniejszą barwą jest róż kraplaku, tworzący kolor spodnicy kobiety. Sama scena nie zawiera w sobie głębszego wyrazu ruchów ani gestów: płacząca staruszka, młoda kobieta z dwojgiem dzieci i mężczyzna, zbici w grupę obok nędznej krowy. Ta ostatnia tylko chudoba pozostała im w życiu skazanem na tułaczkę, gdyż wgłębi koło chaty którą opuścili, kręcą się żydzi, wynoszący sprzęty. Obraz nieopatrzony jest datą, żadne też znane mi źródła literackie nie podają o nim wzmianki; ten sam tytuł zaś, często wymieniany wśród spisów dzieł Kotsisa, odnosi się do innej sceny wykonanej w drzeworycie przez Zajkowskiego, reprodukowanej w *Kłosach*, a odbywającej się we wnętrzu chaty góralskiej. Omawiany tu obraz musi niewątpliwie pochodzić z czasów, kiedy Kotsis powrócił ze studjów w Brukseli. Ciekawem będzie zlokalizowanie genezy wpływów, gdyż nie wydaje się prawdopodobnem by, wymieniany przez prof. Mycielskiego, francuski malarz Jules Breton, wobec monotonji jego barw, mógł oddziałać na Kotsisa. Jeden tylko malarz niemiecki wśród artystów, uprawiających w trzech środowiskach — Wiedniu, Monachjum i Düsseldorfie, modny wówczas genre rodzajowo-chłopski, mógł wpłynąć na rozwój kolorytu u Kotsisa. Był nim uznawany nawet przez francuzów za wirtuoza w panowaniu nad techniką Knaus, który doszedł do tych rezultatów przez studja nad sztuką niederlandzką. Mogło się jednak zdarzyć, że wobec częstych podróży Kotsisa zagranicę, odegrały rolę bezpośrednie wpływy sztuki holenderskiej. Kwestją tą nikt się jeszcze nie zajął i dopiero dalsze badania nad sztuką Kotsisa wykażą niezawodnie, jaką drogą doszedł artysta do tego rodzaju ewolucji stylu malarskiego. Natomiast *Pejzaż* w którym na górach, malowanych szarą barwą nabierającą niebieskawego zabarwienia atmosfery, ścielą się jasne smugi śniegu, przedstawia się jako naturalistyczne studjum natury. Gdyby nie podpis Mroczkowskiego, stwierdzający, że namalował go Kotsis ok. 1870 roku, trudno by było uwierzyć w jego autorstwo. Właściciel dzieła, prof. W. Łepkowski urządzał wśród malarzy ankietę, której wynik zapisany na odwrocie obrazu pokazywał mi swego czasu. Okazuje się, że żaden z nich nie wpadł na myśl wskazania pendzla Kotsisa. Przytaczam to jako dowód nowej niespodzianki w twórczości malarza; nie jest to pejzaż idealizowany w duchu romantycznym Szermentowskiego, Kochanowskiego lub Maleckiego, lecz sposobem ustosunkowania się do wrażeń przyrody przypomina wczesnego Wyczółkowskiego.

Juljusz Kossak w tak rzadko używanej przez siebie technice olejnej osiągnął w *Roda-*

kowskim pod Custozzą większe zacięcie batalistyczne niż w scenach akwarelowych, gdzie jasny i mdły koloryt jego nie przyczyniał się do wrażenia siły walki.

Dla tego, kto zna rozwój twórczości Witolda Pruszkowskiego, dużo mówi obraz mylnie zatytułowany *Pastuszek*. Jest to środkowa część do tryptyku *Zaczarowane skrzypce*, zamówionego u artysty przez Aleksandra Krywulta, zasłużonego na polu krzewienia nowych prądów w Warszawie, właściciela Salonu Sztuk Pięknych. Pomysł przyszedł Pruszkowskiemu po przeczytaniu „Janka Muzykanta" Sienkiewicza. Duża łąka o wilgotnej zieleni; gaśnie ciemną purpurą zachód słońca... Zapatrzony gdzieś w niebo, idzie chłopak wiejski i gra na skrzypcach jakąś pieśń serdeczną. Idzie nieświadom tego, co się koło niego dzieje, nie bacząc na to, że pod nogi już mu podpływa woda. Nad dziełem pracował artysta w r. 1895, wciągu ostatnich miesięcy swego życia; wykończył tylko „Janka Muzykanta" i pozostawił naszkicowany pejzaż na prawej części tryptyku.

Zaloty Pruszkowskiego przedstawiają wypełniające cały obraz dwie postaci, dziewczyny i chłopca, wsparte o stół, na tle okna, przez które przebija się jasna zieleń. Obraz bardzo czysty kolorystycznie, gra w ogólnem wrażeniu indygiem barwy sukmany Krakowiaka i skalą barw angielskiej i weneckiej czerwieni. W zestawieniu z *Motywem z Podhala* Wyczółkowskiego, nasuwa się rozważanie nad psychologicznem przeżyciem barw. W czem leży właściwość techniki Wyczółkowskiego, że przy jego obrazach bledną najbardziej kolorystycznie odczute, o wielkiej kulturze malarskiej obrazy Pruszkowskiego? W silniejszym jeszcze stopniu odnosi się to i do Podkowińskiego.

Jeden z najlepszych pejzaży Podkowińskiego *W parku* wykonany jest w impresjonistycznej technice, swobodnemi rzutami kładzionej w różnych kierunkach ultramaryny, palonego karminu, barw liljowych i zielonych, na tle których jasny kolor żółtej parasolki damy, stojącej w alei, wydaje się świecić od przezierającego przez gałęzie słońca. Tymczasem obrazy jego przy Wyczółkowskim są wprost tępe w barwnem działaniu. Zagadnienie to mieści się w pojmowaniu barwy jako symbolu uczuciowego, jako wykładnika uczuć i wchodzi w skład psychologji twórczej poszczególnego artysty. *Motyw z Podhala* Wyczółkowskiego może posłużyć za przykład typowej dla niego struktury obrazu. Najsilniejsza barwa oranżowa, tworząca dom, zda się płonąć w przeciwstawieniu do zimnej ultramaryny gór. Atakując wzrok widza, wydziela się naprzód pełna plastyka przedmiotu, który określa, działa prawem najsilniejszego kontrastu dwóch odległych od siebie barw w widmie słonecznem. Ta silna aktywność barw Wyczółkowskiego składa się na ich głęboko emocjonalną treść.

W rozwoju twórczości Kędzierskiego *Zwijanie partu* tworzy wczesną jego akademicką manierę z lat 1885/89, ciemną w barwach, z dokładnem opracowaniem przedmiotów. Obraz nie zapowiada niczem impresjonistycznego rozszczepienia barw w *Przesiewaniu* (1893) ani wystawionego płótna p. t. *Antosia* 1899, w którem tkwią już zarodki stylu charakteryzującego obecnie artystę.

Bardzo mało znaną szerszemu ogółowi jest serja 12 obrazów p. t.: *Dzieje cywilizacji w Polsce*. Malując ją w latach 1888/89, wybrał Matejko dwanaście ważnych momentów w dziejach cywilizacyjnej myśli polskiej, od zaprowadzenia chrześcijaństwa do rozbioru Polski. Były to lata, kiedy wykonał *Kościuszkę pod Racławicami*, a więc, wedle przyjętego sądu, okres słabnięcia siły twórczej i matowości barw. Zaprzeczeniem powyższego sądu może być szkic przedstawiający *Zaprowadzenie Chrześcijaństwa*. Na pierwszy rzut oka wybija się krajobraz, tworzący lekką i przejrzystą dal obrazu. Różowiejące wschodem słońca obłoki pokrywają jednolitą masą niebo, które przeziera skrawkiem jasnego lazuru. W perspektywie majaczeje sinawe wzgórze, wśród popielatawo-niebieskawych zarysów lasu widnieje grodzisko z wieżą, w powietrzu szybują orły, a błękitnawa toń szeroko rozlanego jeziora zabarwia się różem obłoków. Na przodzie tłum nowoochrzczonych. Benedyktyni pługiem zaznaczają miejsce gdzie ma stanąć kościół, a św. Wojciech wobec Dąbrówki i wysłanników czeskich dokonuje aktu

chrztu. Rozkład grup jasny, łatwo dający się objąć wzrokiem; wysokie piony wzniesionego krzyża i ozłoconych słońcem wyniosłych drzew tworzą przeciwwagę do horyzontalnego układu kompozycji. Krajobraz w *Zaprowadzeniu Chrześcijaństwa* znacznie górujący nad *Widokiem z Bosforu* (1872), będący nieomal na drodze zbliżenia się do krajobrazu w *Racławicach* Chełmońskiego, utwierdzić może przekonanie o silnie tkwiącym w Matejce kolorystycznym talencie.

Częstą jest, zwłaszcza wśród młodego pokolenia, opinja, że Matejko „nie umiał komponować", a nawet, że jego dzieła nie są wogóle sztuką, gdyż skierowywał on swe zainteresowania na rzeczy poza artystyczne, że zatem wprost patrzeć już na nie niemożna. Opinja ta ma swoje źródło w wartościowaniu dzieł Matejki kryterjami estetycznemi, jakie wysunął obecny duch czasu. Jeżeli jednak patrzeć będziemy na dzieła jakiegoś artysty jako na odblask umysłowości ludzkiej pewnej epoki, wówczas zaczniemy szukać w nich nowych myśli twórczych, jemu właściwych i wyróżniających te dzieła wśród innych. Takie nowe myśli twórcze na tle pojmowania malarstwa historycznego XIX wieku zawiera *Klęska lignicka*. Oto w środkowej nawie tumu wrocławskiego, omroczonego kirem zasłon wznosi się wielki katafalk — na nim trzy mary ze sterczącemi nogami zwłok. U stóp trzy tarcze herbowe, u góry zwisające chorągwie dzielnic Polski, dokoła rząd palących się świec woskowych. W głębi wśród dymu kadzideł duchowieństwo odprawiające *castrum doloris;* ciżbą natłoczone rycerstwo wypełnia cały kościół. W prezbiterjum przed głównym ołtarzem, gdzie św. Jacek wznosi Hostję, leży krzyżem rozciągnięta w pełnym bezwładzie bólu, czarna postać matki Henryka Pobożnego. Otacza ją szereg osób historycznych, koniecznych dla wyobraźni Matejki przy ewokacji wielkiej przeszłości. Postacie te nie mącą silnie dramatycznego nastroju całości, skupiającego się w dwóch punktach: katafalku, wyodrębnionego z mroków kościoła złowrogo płonącem światłem świec o czerwonych odblaskach jakby symbol krwawego bohaterstwa, i matki Henryka, ofiarowywującej swe cierpienia Bogu.

Dramatyczny pierwiastek sztuki Matejki osiągnął w tym obrazie najgłębsze nasilenie, przykuwając widza swą siłą wyrazu. Faktu historycznego straszliwej klęski pod Lignicą nie pojął Matejko w samem przedstawieniu realnego wydarzenia, odbywającego się w pewnem miejscu, w zgiełku wojennym przy rozpętaniu sił walczących. Ideową koncepcją Matejki jest symbol wielkiej ofiary poniesionej dla szczęścia narodu. Że w malarstwie historycznem nie chodziło Matejce o dokładne oddanie faktu opisanego w kronice, ani o chronologiczną ścisłość lub geograficzną tożsamość miejsca, wiemy ze słów powiernika jego, M. Gorzkowskiego. Matejko mówił, że „malarz historyczny w wyższem i prawdziwem znaczeniu, obejmuje wprawdzie jakiś jeden wypadek, lecz pojmuje i tworzy go samodzielnie. Wnika on w przyczyny i wpływy, które ten wypadek sprowadziły, wciela je w różne postacie, chociażby te postacie niekoniecznie w tej samej chwili i przy tej samej sprawie były czynne. Obraz może przedstawiać tylko jedną materjalną chwilę jakiejś sprawy, ale chwila ta tak powinna być pojęta, żeby wyrażała całość dziejowego wypadku, ze wszystkiemi duchowemi czynnikami i pierwiastkami, jakie się na ten wypadek składały. Wtedy dopiero malarz będzie artystycznym dziejopisem, sędzią niejako faktu samego i wszystkich działających w nim sił i pierwiastków". W takiem pojmowaniu malarstwa historycznego jako przekształcenia przez artystę rzeczywistości, tkwią nowe na owe czasy myśli twórcze. Zawarte są w tem stanowisku elementy ekspresjonizmu, które wystąpiły w pokrewny sposób w nauce. Simmel sądził, że historję należy pojmować jako przekształcenie dziejowej rzeczywistości, a nie jej rzekomo wierne oddawanie; uczył pojmować biografję jako stylizowanie postaci historycznych, będących w jego rozumieniu punktami skupienia sił ducha.

To przekształcenie dziejowej rzeczywistości polskiej, szukanie w niej punktów skupienia sił ducha narodowego, nadaje obrazom i postaciom Matejki suggestywną moc, której nie przytłumia formalna strona jego komponowania.

MARCIN ZALESKI (1796—1877) RYNEK KRAKOWSKI (ol.)

(Wł p. A. Przybylski, Warszawa)

MICHAŁ STACHOWICZ (1768—1835) POWRÓT Z RACŁAWIC (akwar.)

(Wł. p. A. Kraushar, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

WŁADYSŁAW MALECKI (1836—1906) POWSTAŃCY (ol.)

(Wł. p. L. Bryndza-Nacki, Warszawa)

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI (1826—1911) ZJAZD NA POLOWANIE (ol.)

(Wł. p. Neuman, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie". IPS., Warszawa)

PIOTR MICHAŁOWSKI (1801—1855) HETMAN REWERA NA KONIU (rys.)

(Wł. Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice)

JÓZEF BRODOWSKI (1828—1900) POWSTANIEC (ol.)

(Wł. prof. dr. W. Łepkowski, Kraków)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

FRANCISZEK TEPA (1828—1889) PORTRET TROJGA DZIECI (rys.)

(Wł. Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

Matejko, żyjący w epoce realizmu, wśród tradycyj malarstwa historycznego XIX wieku, posługiwał się tylko plastyczną aparaturą, zewnętrznemi formaljami kształtowania tej epoki. Strukturą psychiczną, nowością myśli twórczej nie mieścił się w niej. Stąd pochodzi fakt, że krytyka francuska nie umiała się ustosunkować do jego obrazów. Takie czasopisma, jak „Revue des deux mondes", „Temps", „Revue positive du XIX siècle", „Gazette des Beaux-Arts", nie wiedziały, jakie stanowisko wyznaczyć mistrzowi krakowskiemu między Fortunym, Delarochem, Meissonierem, Leysem, Dechampem i Gérômem. Tak samo mylnie ustosunkował się do Matejki i Alfred Kuhn, pisząc w dobrej zresztą jak na cudzoziemca książce o malarstwie polskiem (p. t. „Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart"), że w sztuce jego, przedstawiającej narodowe tematy za pomocą obcych środków, stapiają się Delaroche, Piloty i Makart.

Matejko swą odrębnością struktury psychicznej, nie dającej się porównać z żadnym malarzem historycznym na zachodzie, dał wyraz nowym myślom twórczym, które kształtowały uczuciowość i wyobraźnię dalszych pokoleń. Nie dziw, że drugi raz podjęty motyw klęski pod Lignicą w *Henryku Pobożnym* Wyspiańskiego zawiera tę samą ideową koncepcję symbolu ofiary, tylko wyrażoną innemi środkami plastycznemi, mającemi swe źródło w światopoglądzie artystycznym nowej epoki.

W tem właśnie znaczeniu jest Matejko artystą narodowym, a wedle słów Cyprjana Norwida „narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak naprzykład polityk narodowy organizuje siły stanu".

ALEKSANDRA MAJERSKA.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI — PORTRET WŁASNY (PASTEL, 1902)

O SZTUCE ST. WYSPIAŃSKIEGO

(W 27 rocznicę zgonu).

CAŁA wielka twórczość Wyspiańskiego, nietylko w zakresie sztuk plastycznych, ale także w dziedzinie dramatu i poezji — narodziła się z jego niezwykle bogatego daru fantazji i wizji, specyficznie malarskiej.

Tem się też tłómaczy, dlaczego np. niektóre jego pomysły architektoniczne, niewsparte o konstrukcję, tylko o wizyjny obraz malarza, nie przemawiają nam dziś do przekonania.

Wszystkie niemal jego dramaty, nie mówiąc już o poszczególnych scenach-obrazach *Wesela* — to całe cykle oryginalnie i śmiało pomyślanych kompozycyj malarskich, świetnych

w kolorze, potężnie silnych w ekspresji: *Legenda*, *Skałka*, *Bolesław Śmiały*, *Legjon*, *Akropolis*, *Noc Listopadowa*, etc., — trzebaż je tutaj przypominać?[1]

Powróciwszy raz z Louvru, pisze Wyspiański do Rydla z Paryża:

„Dramat, wszędzie i zawsze, jakiemikolwiek obarczony skorupami, grzybem, chwastami literackiemi... ale dramat! To mi się w głowie poczęło w wielkiej sali Louvru"... — gdzie widział „przepyszne lalki Veronesa, śliczne marjonetki do teatru."

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."

Wyspiański-poeta, Wyspiański-rysownik i grafik, myślał głównie kategorjami malarskiemi, i dbał przedewszystkiem o kolor.

„Przez kompozycję rozumiem kolory i ustawienie światła, a nigdy kompozycję rysunkową. Jedynie od kolorów należy zacząć komponować, a zresztą maluj sobie co chcesz, i tylko taka kompozycja może mieć wartość.

„...Sprzeciwiam się jednak temu komponowaniu bez koloru. Jeśli się myśli o teatrze, trzeba zaczynać od kolorów."

Był tedy przedewszystkiem malarzem i pomimo tego, że po roku 1900 twórczość literacka wzięła u niego przewagę, nie zaprzestał pracy malarskiej aż do chwili, kiedy to choroba wytrąciła mu z ręki kredkę i pędzel.

Nie zacieśniał się jednak wcale do jednej jakiejś dziedziny:

„...Ja nie potrafię, nie mogę być jednostronnym, mnie prócz malarstwa interesuje wiele innych rzeczy, które chciałbym widzieć uosobione koło siebie."

To też zajmował się również historją sztuki i konserwacją zabytków, pisał o katedrach francuskich, o witrażach Dominikańskich, i o freskach w kościele Św. Krzyża w Krakowie, a jak studjował zabytki, o tem najlepiej świadczą jego szkicowniki z podróży.

Poznawał gruntownie sztukę dawną, ale marzyła mu się sztuka nowa, w której zamierzał się całkowicie wypowiedzieć:

„Robię szkice do obrazów, których skoro będę miał całą serję, dopiero powiem sobie i drugim, jaki jest mój świat.

„To będzie sztuka. Cieszę się tą przyszłością. Jest gruntownie moja i swojska, nasza, to muszą być cuda i dziwy.

„Dramaty malowane, romanse malowane, poematy malowane i wydziwiane. Nieraz to się aż boję tego, co mi wyobraźnia przyniesie."

Wyobraźnia artysty miała jednak od dawna jasno wytknięty kierunek, o czem sam mówi w drobnym swym wierszu z r. 1888:

Poszedłem błądzić w nieznane mi światy,
Marzeniem senny — uczuciem bogaty,
A hasłem mojem: Pro patria et fide.

Wawel, u którego stóp, w domu Długosza, spędził najmłodsze swe lata, — przesłonił mu z czasem świat cały.

Pomimo zamiłowania do samotności, która umożliwiała mu kontemplację, Wyspiański

[1] Rzecz niniejsza stanowi fragment odczytu wygłoszonego w dniu 26 listopada 1932 r., na inauguracyjnem zebraniu Powszechnego Zjazdu Artystów Plastyków w Krakowie.

odznaczał się niezaprzeczonym instynktem społecznym, nie mówiąc już o jego uczuciach patrjotycznych, potęgowanych przez wczesne uświadomienie sobie piętna niewoli.

Gdziekolwiek był, wracał zawsze myślą do kraju, i niejedno, co go zachwycało wśród obcych, chciał widzieć w analogicznej formie także u siebie, w Krakowie; pisał np. 1891 r. z Paryża:

„Jak tylko mam czas wolny, chodzę wciąż do Panteonu, dla podziwiania fresków. Żeby to u nas można kiedy tak chodzić, wśród ścian pomalowanych Wawelu, Collegium Novum i t. d. Myślę nawet o miejskiej sali w magistracie, gdzieby można przedstawić całą historję Krakowa."

Ten poeta i odludek nie wahał się zostać członkiem Rady miejskiej, obiecując sobie także wiele po pracy Rady Artystycznej, zwłaszcza w zakresie ochrony krakowskich zabytków. Interesował się obchodami ludowemi, szkicował kostjumy do Lajkonika. Rozwój Muzeum Narodowego leżał mu też na sercu; wzbogacił je przecież darem: dwoma witrażami Wawelskiemi. A z jakimże entuzjazmem odnosił się do założenia Tow. „Sztuka", pisząc w r. 1897 do Rydla:

„Bezmiernie się cieszę, na ten zawiązek Salonu, głównie mając jego ciągłość (suitę lat długich) na myśli; bo skoro np. ja już wiem, że mam Salon w Krakowie i grono malarzy, którzy swoje prace wystawią, to mnie to ogromnie podnieca i zachęca, aby na tem tle wystąpić ze swojemi rzeczami... Ogromnie sobie wiele obiecuję z tego, że nareszcie ci ludzie mi jakieś drogi otworzą, bo to są ludzie uczciwi, szczerzy, idealiści, którzy się żadnemi niskiemi skłonnościami nie powodują."

„Czuję się taki odświeżony, wykąpany, że się czuję ze skrzydłami i już się nie lękam, nie boję, nie trwożę się już wcale, i widzę, że nareszcie się zbliżam do jakiegoś początku działalności, jakąbym chciał rozwinąć."

Niepowodzeń i przeciwieństw miał aż nadto wiele, ten wielki twórca, który, aż do czasów *Wesela*, żył zawsze w niedostatku. Mimo to jednak zrywał się ciągle do nowych prac:

„Umieram co tydzień z rozpaczy i żalu nad niemożebnością pracowania, do jakiego nawykłem, i jakiego mi do dalszego rozwoju niezbędnie potrzeba, i coraz się zrywam na nowo."

Drobne i większe nawet niepowodzenia nie zabijały w nim silnej wiary w samego siebie; kiedy w r. 1894 Zachęta w Warszawie odrzuciła mu kilka prac, pisał:

„Właśnie portrait'u Leszczyńskiej nie przyjęto m. i., ale to nic nie szkodzi, przecież nie pierwszy lepszy kiep będzie mnie uczył, jak mam malować."

Jak każdego rzetelnego artystę stać go było na gest szeroki, wielkopański, ale w dawnem tego słowa znaczeniu. Zadowolenia zaś własnego szukał gdzieindziej, mówiąc:

„Jeszcze jest jedna kwestja, kwestja własnej satysfakcji; tę zawsze mieć można, pracując sumiennie i rozważnie, i idąc jedynie za własnem zdaniem."

Czuł się szczęśliwy, jeśli w najtrudniejszych nawet warunkach mógł zrealizować swój pomysł, stworzyć coś nowego i oryginalnego; nie dbał o zapłatę, któraby mu zresztą umożliwiła dalszą pracę. Oto przykład wymowny — ustęp z listu do Rydla w 1897 r.:

„Witraże Franciszkańskie są ostatnią tego rodzaju pracą, którą daję za nic, bo biorę za wszystkie razem 360 złr., ale ponieważ chcę mieć tę pracę wykonaną i wiem najściślej, że takiej drugiej nigdzie w Europie niema, więc mnie to cieszy."

Swoją rolę, jako artysty-plastyka pojmował w sposób szczytny i dostojny, i przeciwstawiał się wyraźnie — według słów swoich:

„Malarzom, co muszą kopjować modę, i których na nowe rzeczy nie stać...

„Ja już dzisiaj wiem, co mam zrobić i czego chcę i pragnę."

Stanowisko prawdziwego artysty wobec sztuki dawnej i współczesnej określił Wyspiański jeszcze w 1891 r. w sposób nader jasny i słuszny, tak, że słowa jego można uważać wprost za kategoryczny imperatyw malarza:

„Chcąc być malarzem z tą samowiedzą, że się chce nim być, to trzeba patrzeć na całą sztukę przeszłości, na ogół, i trzeba sobie znaleść miejsce oryginalne. Trzeba się widzieć innym niż poprzedni, innym niż otaczający."

Studjując w Paryżu dawne arcydzieła Louvru, nie zaniedbywał Wyspiański sztuki współczesnej, i pisał przyjacielowi (w liście do K. Maszkowskiego):

„Dobrze jest wiedzieć i widzieć dzisiejsze malarstwo francuskie na to, aby się przekonać, że każdy kierunek i każdy sposób patrzenia na naturę może mieć swoje uzasadnienie i jest w stanie złożyć na to dowody.

„Jest dobrze wiedzieć i poznać dzisiejsze malarstwo francuskie, aby się dowiedzieć, że to, co się nieraz myśli, jest słuszne, że inni tak robią; potrzeba tylko mieć śmiałość być niezależnym.

„Co rzeczywiście można się nauczyć tutaj, to tej śmiałości w położeniu koloru, tej pewności przywiązanej do samejże barwy. Niech ona dominuje, niech rzuca się w oczy. Na to jest barwa, aby ciągnęła ku sobie. Dopiero wtenczas może jakiś kolor opanować, jak jest dużym płatem, wybijającym się ponad inne."

Przykład francuskich impresjonistów — który przejął Wyspiańskiego uwielbieniem dla koloru — nie zdołał zniewolić naszego artysty do naśladownictwa, do podpatrywania zewnętrznych efektów; sięgał on głębiej, do samych założeń artystycznych, a w sztuce paryskiej owego czasu zaczerpnął ochotę do tem silniejszego trwania we własnej wierze, pomimo różnych perswazyj ze strony starszych życzliwych mu osób, — i zwierzał się w jednym z listów (1891 rok):

„Wprawdzie bardzo pożyteczne i według zdrowego rozsądku byłoby słuchać rad ludzi starszych i doświadczonych, ale według mnie, to cały urok młodości jest właśnie: iść za swojem przekonaniem. Niech się tam dziwią, kto chce, niech się krzywią, komu się podoba."

Pracę swoją jako malarz, pojmował Wyspiański bardzo sumiennie i poważnie, ze swoich studjów jednak nie eliminował bynajmniej pierwiastka uczuciowego, owszem, przeciwnie, kierował się nim jako głównym malarskim impulsem, starając się zarazem wyzbyć wszelkiej artystycznej zależności:

„Każdą rzecz traktuję jako studjum i to maluję, lub przedstawiam, co mnie „uderza", co mię „pociąga", lub co mi się „podoba". Nie będzie to łatwo zrozumieć, bardzo często są to niedołężne próby, ale nigdy imitacje, i to jest dostateczny powód, aby były wystawione. Wszelkich imitacji wyzbywam się, i już się wiele wyzbyłem... I zobaczycie, że nic banalnego w moich pracach niema."

Kształcąc ustawicznie swój wzrok urodzonego artysty-plastyka, patrząc objektywnie na dzieła cudze i swoje własne, starając się unikać wszystkiego, co trąci naśladownictwem, zapożyczeniem się, czy artystycznym komunałem, wyrobił w sobie Wyspiański zdolność świeżego i zupełnie oryginalnego spojrzenia na rzeczy, zdolność przetwarzania nawet dawnych motywów ludowych na elementy niemal całkowicie nowe i artystycznie cenne, choć tradycyjnym formom bardzo pokrewne. Utorował on w ten sposób drogę wielu naszym pracownikom na polu sztuki dekoracyjnej, ułatwił im poszukiwanie własnego stylu i wyrazu.

Miał też rzeczywiście pełne prawo powiedzieć o sobie w „Notach do Bolesława Śmiałego":

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 niźli wy, co nie kształcicie wzroku...

Obejmując horyzontem swej myśli i głębią swego serca wszystkie dziedziny duchowego życia narodu, Wyspiański zdawał sobie sprawę, jak nikt może inny, z wysokiego dostojeństwa sztuki i z doniosłości jej roli społecznej — sztuki we wszelkich jej odmianach, od teatru i poezji dramatycznej, poprzez różne gałęzie sztuk plastycznych, aż po muzykę włącznie.

Stworzył też nową, własną prawdę artystyczną, nieopartą o żadne cudze autorytety; zawładnął tak ogromnie bogatą skalą wyrazu, o takiej potędze i mocy zniewalania ludzi, że sprowadził odrodzenie polskiej duszy, t. j. że zdołał wreszcie obudzić z letargu, ze snu chochołowego, drzemiącą duszę Polski ówczesnej. Twórczość jego stała się dla nas niezbędnem ogniwem w łańcuchu dziejowych wydarzeń, a on sam, choć tylko artysta, stał się koniecznym prekursorem tego wielkiego czynu, który cały naród wyzwolił z pęt hańbiącej niewoli.

Znał Wyspiański tę moc, zrodzoną z jego artyzmu:

Ja nie jestem, jak tylko fantazją,
Ja nie jestem, jak tylko poezją,
Ja nie jestem, jak tylko duszą...
Ale za mną przyjdzie moc,
Poczęta z moich słów,
moc, co pokruszy pęta,
co państwo wskrzesi znów.

Jaką-że magją czarodziejską dokazał tego Wyspiański, że cały naród przyjął jego ideologję za swoją, że mu uwierzył na jego artystyczne „słowo".

Wyspiański przemówił do zbiorowej polskiej jednostki, trafiając nie do jej mózgu, ale do jej serca; przemówił nie argumentem, ale plastycznym obrazem, i w ten sposób ujarzmił wyobraźnię narodu.

Taka jest bowiem przedziwna moc poezji, z ducha artysty poczętej, wyrażającej się zarówno językiem słów jak i językiem kształtów i barw, taka jest potęga sztuki i jej artystycznej formy, że trafia do najbardziej nawet tajemnych i niedostępnych zakątków ludzkiej psyche!

Zwłaszcza kiedy ta sztuka nie jest tylko wyrozumowana, ale kiedy jest produktem istotnie twórczego i niezależnego ducha. A taką była i taką jest dla nas dzisiaj sztuka Wyspiańskiego, który nie hołdował żadnym cudzym hasłom czy formułom:

Chłop mnie na swoją hetkę nie przerobi,
magnat nie będzie w mowie sztuk sternikiem.
Sztuka jest z ducha; stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem.

Wszystko co się zdarza nieraz czytać lub słyszeć o naturalizmie twórcy wawelskich i franciszkańskich witraży, to fałsz wierutny. Inna jego była postawa wobec człowieka i natury:

„Natura to nie model, to nigdy model nie był — jakże się mylą wszyscy ci, co modela studjują ciągle. Człowieka należy studjować, ale nie modela!"

Dlatego to portrety Wyspiańskiego posiadają czar tak osobliwy, że w osobach portretowanych widział artysta człowieka, a nie modela, i że starał się wydobyć na jaw charakter człowieka. Dlatego liczne jego obrazy i kompozycje tyle mają w sobie głębokiej ekspresji, że są szczerą i niesfałszowaną projekcją własnego jego ducha, że są twórcze.

Na ten twórczy pierwiastek w sztuce Wyspiańskiego nader silny trzeba położyć nacisk. Freski paryskiego Panteonu dlatego właśnie wywarły na artystę naszego tak wielkie wrażenie, że są dziełami twórczemi:

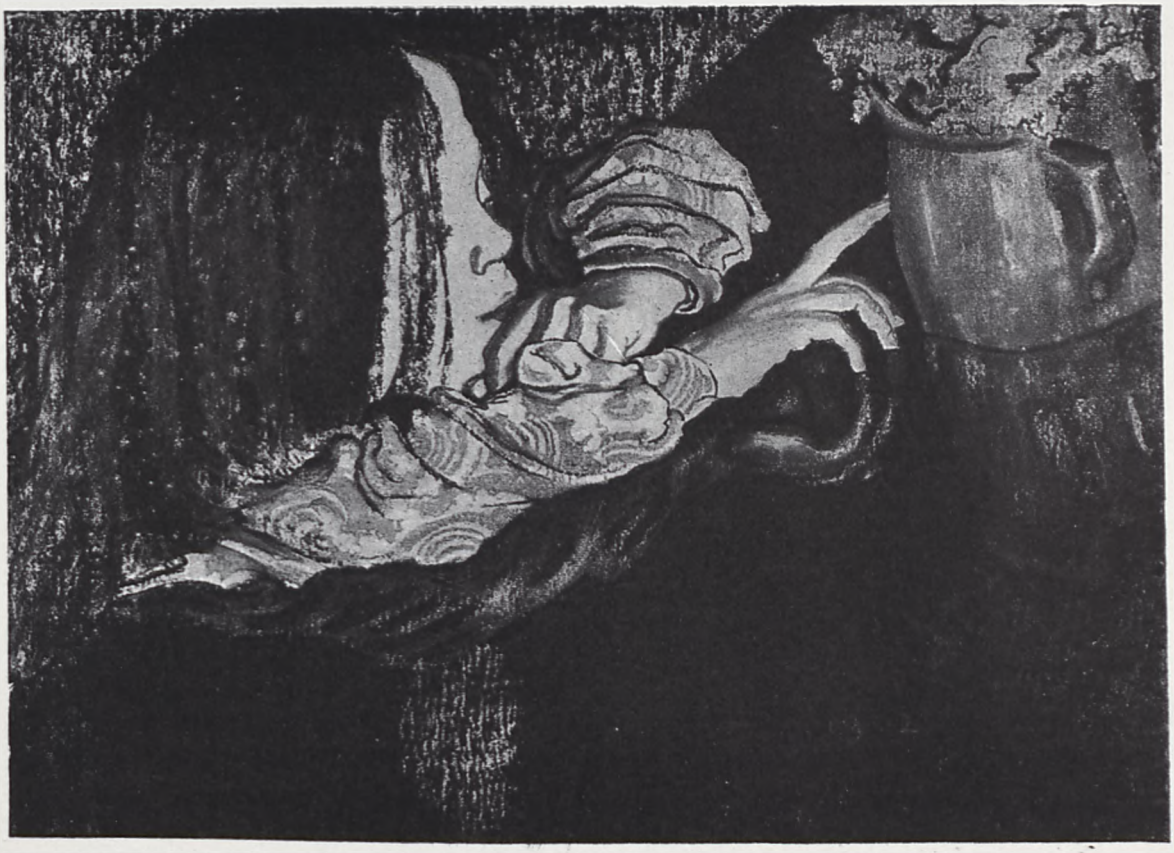
„Obrazy Puvis de Chavannes" — pisał o nich, — „komponują się naturalnie, i prosto,

jakby w takt własnej myśli fantastycznej, bo nie szukanej w naturze, ale wysnutej z głowy artysty."

Pamiętajmyż o tem, że taki to właśnie twórczy duch, malarz-poeta, Wyspiański a nie kto inny, nie jakiś mąż stanu czy polityk, stał się najwspanialszym wyrazem uczuć, trosk, nadziei, marzeń i zwątpień tej najlepszej cząstki naszego społeczeństwa, która stanowiła sól krystaliczną ujarzmionej jeszcze wtedy Rzeczypospolitej.

I czerpmy stąd wielką otuchę dla siebie, my wszyscy, którzy pracujemy na niwie polskiej sztuki, wierząc w olbrzymią i trwałą jej doniosłość dla naszego państwa i narodu.

MIECZYSŁAW TRETER



STANISŁAW WYSPIAŃSKI — DZIEWCZYNKA Z DZBANKIEM (pastel, 1902)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= Zjazd historyków sztuki. Dnia 2 XI. rozpoczęły się tu obrady wszechpolskiego zjazdu historyków sztuki. Na zjazd przybyło około 70 delegatów. Po powitalnem przemówieniu prof. Uniw. Jagiellońskiego dr. Szydłowskiego, przewodniczącym honorowym został wybrany Leon hr. Piniński, a rzeczywistym prof. historji sztuki w uniwersytecie warszawskim Batowski. W otwarciu zjazdu wzięli pozatem liczny udział przedstawiciele władz i sfer naukowych, z dyrektorem departamentu nauki i szkół wyższych min. W. R. i O. P. prof. Bystroniem i prezesem Polskiej Akademji Umiejętności dr. Wróblewskim na czele. W toku obrad wygłoszono szereg referatów. Popołudniu odbyły się dalsze obrady a wieczorem prezydent miasta dr. Kaplicki wydał bankiet na cześć uczestników zjazdu.

Program zjazdu obejmował w pierwszym dniu następujące referaty: Prof. dr. Tadeusz Szydłowski: „O zadaniach i obowiązkach historyków sztuki chwili obecnej". Prof. dr. Stanisław Gąsiorowski „Zagadnienie wprowadzenia historji sztuki w program szkół średnich". (Korreferaty: Doc. dra Michała Walickiego i dr. Marji Gutkowskiej). Prof. Dr. Marjan Morelowski: „Abstrakcjonizm i naturalizm, a nauka historji sztuki w szkołach średnich". Konserwator generalny Jerzy Remer: „Sprawa inwentaryzacji zabytków sztuki" (uwagi dyskusyjne). Doc. dr. Mieczysław Treter: „Sztuka polska a zagraniczne publikacje o sztuce". Dr. Mieczysław Sterling: „Uwagi w sprawie bibljotek historji sztuki obcej i zbiorów fotografij". Doc. dr. Stefan Komornicki: „Źródła archiwalne i ich udostępnienie".

W drugim dniu zjazdu omawiano sprawy wewnętrzno organizacyjne. Między innemi przewodniczący prof. Szydłowski referował wniosek, dotyczący zabezpieczenia bytu historyków sztuki. Wniosek ten domaga się, aby stanowiska w bibljotekach, muzeach i t. d. były powierzane tylko tym, którzy uzyskali przynajmniej tytuł magistra historji sztuki. W ostatnim dniu obrad uczestnicy zwiedzali zabytki Krakowa. Byli oni również na kopcu Kościuszki, oglądali nowo odrestaurowane sale wawelskie oraz świeżo odnowiony ołtarz Wita Stwosza w kościele Marjackim. Na miejscu, gdzie była Wikarówka, konserwator dr. Remer wyjaśniał uczestnikom zjazdu, dlaczego urząd konserwatorski udzielił zezwolenia na budowę nowej Wikarówki.

= Związek Historyków Sztuki. Po zakończeniu obrad Zjazdu dokonano wyboru nowych władz związku historyków sztuki. Prezesem wybrano prof. U. J. dr. Tadeusza Szydłowskiego, pierwszym wiceprezesem dr. Stefana Komornickiego, drugim wiceprezesem dr. Michała Walickiego. Członkami zarządu wybrani zostali: prof. U. J. Molè, gen. konserwator zabytków Jerzy Remer z Warszawy, dr. Juljusz Starzyński z Warszawy, sekretarzem związku dr. Jerzy Szablewski z Krakowa. Ponadto weszli w skład zarządu jako delegaci: konserwator dr. Lorenz z Wilna i dr. Pajzderski z Poznania. Siedzibą związku pozostał nadal Kraków.

= Polska Akademja Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki P. A. U., które odbyło się dnia 8 listopada b. r. pod przewodnictwem prof. dra J. Pagaczewskiego, dr. Tadeusz Przypkowski przedstawił swą pracę p. t. *„Krzysztof Lubieniecki"*.

Krzysztof Lubieniecki, brat Bogdana, o którym dr. Przypkowski mówił już na poprzedniem posiedzeniu Komisji, urodził się w Szczecinie w r. 1659, już podczas pobytu ojca na wygnaniu. Osiedlił się na stałe w Amsterdamie, gdzie ożenił się z córką patrycjuszowskiego domu van de Ryp i gdzie dorobił się sporego majątku. Występuje niejednokrotnie w miejskich aktach Amsterdamu. Umarł tamże 20 października 1729. Z zachowanych jego obrazów odszukano kilkanaście portretów, znajdujących się w różnych zbiorach publicznych i prywatnych w Holandji, oraz kilka typowych niderlandzkich scen rodzajowych w Paryżu, Kopenhadze, Gettyndze. Do tego rodzaju malarstwa należą dwa jego obrazy, znajdujące się w Polsce: w Krakowie na Wawelu i w Muzeum Narodowem w Warszawie. Poza obrazami olejnymi istnieje kilka rysunków krajobrazowych i parę okazów grafiki, rozprószonych po zbiorach europejskich; wiadomo także, iż malował on dekoracje teatralne. Krzysztof Lubieniecki, jako uczeń Adriaena Backera, kształconego w malarstwie przez stryja Jacoba Backera, jednego z najzdolniejszych uczniów Rembrandta, w przeciwieństwie do brata swego Bogdana zetknął się bliżej z wielką sztuką Holandji. Te odblaski sztuki Rembrandta są jednak u niego bardzo słabe. W portretach idzie raczej za Netscherem, w scenach rodzajowych za Steenem.

Pewną cechą jego twórczości, w przeciwieństwie do bardzo specjalizującego się otoczenia holenderskiego, jest wielostronność, wypływająca niewątpliwie z wrodzonej słowiańskiej konstrukcji podłoża, na którem sztuka holenderska została zaszczepiona.

Życie i twórczość obydwu Lubienieckich jest raczej bardzo ciekawym przyczynkiem do historji kultury niż sztuki. Do sztuki polskiej nie należą zupełnie, gdyż wykształceni daleko poza krajem, są złączeni z nim jedynie więzami krwi. W chwili przybycia Lubienieckich do Niderlandów sztuka tamtejsza stała jeszcze na najwyższym poziomie, niebawem jednak w czasie ich pobytu zaczęły Niderlandy tracić to pierwsze miejsce w sztuce Północy; prymat zaczęła obejmować Francja. Lubienieccy nie zajmują w sztuce holenderskiej żadnego kierowniczego czy wybitnego stanowiska, mimo technicznej biegłości rysunkowej, ale są jednostkami z licznego tłumu artystów, którzy zresztą w krajach mniej artystycznie wyrobionych mogliby od otoczenia dodatnio odbijać.

Natomiast pod względem historji kultury i historji współżycia naszego z narodami z Zachodu są obydwaj Lubienieccy niesłychanie ciekawym objawem żywotności pewnego odłamu naszego społeczeństwa, który prześladowany w kraju i w większości państw Europy, ożywiony jednak wewnętrznym płomieniem wiary, wyszukuje sobie i stwarza nowe warunki i możliwości bytu.

= Nowe malowidła w Zamku Królewskim na Wawelu. Zamieszczony pod tym tytułem w zesz. 6 *Sztuk Pięknych* rzeczowy artykuł dra Mieczysława Skrudlika, tudzież prawie równocześnie w *Ill. Kurj. Codz.* (dodatek literacki), 30 lipca tego autora artykuł pt. „Dekoracja malarska plafonów wawelskich", odbiły się szerokiem echem w całej prasie polskiej, która nie szczędziła słów rzeczowej krytyki i zaniepokojenia o to, co (zwłaszcza obecnie) dzieje się na Zamku Wawelskim.

W obronie skrytykowanych malowideł plafonowych na Wawelu odezwał się jedynie jeden głos, a to

WOJCIECH GERSON (1831–1901) PRZY STUDNI (ol.)

(Wł. prof. dr. W. Łepkowski, Kraków)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

ANDRZEJ GRABOWSKI (1833—1886) MĘŻCZYZNA W STROJU MIESZCZAŃSKIM (ol.)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

JÓZEF SZERMENTOWSKI (1833—1876) KRAJOBRAZ (ol.)

(Wł. p. M. Sommer, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

ARTUR GROTTGER (1837—1867)

UCIECZKA HENRYKA WALEZEGO (ol.)

(Wł. dr. M. Sterling, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

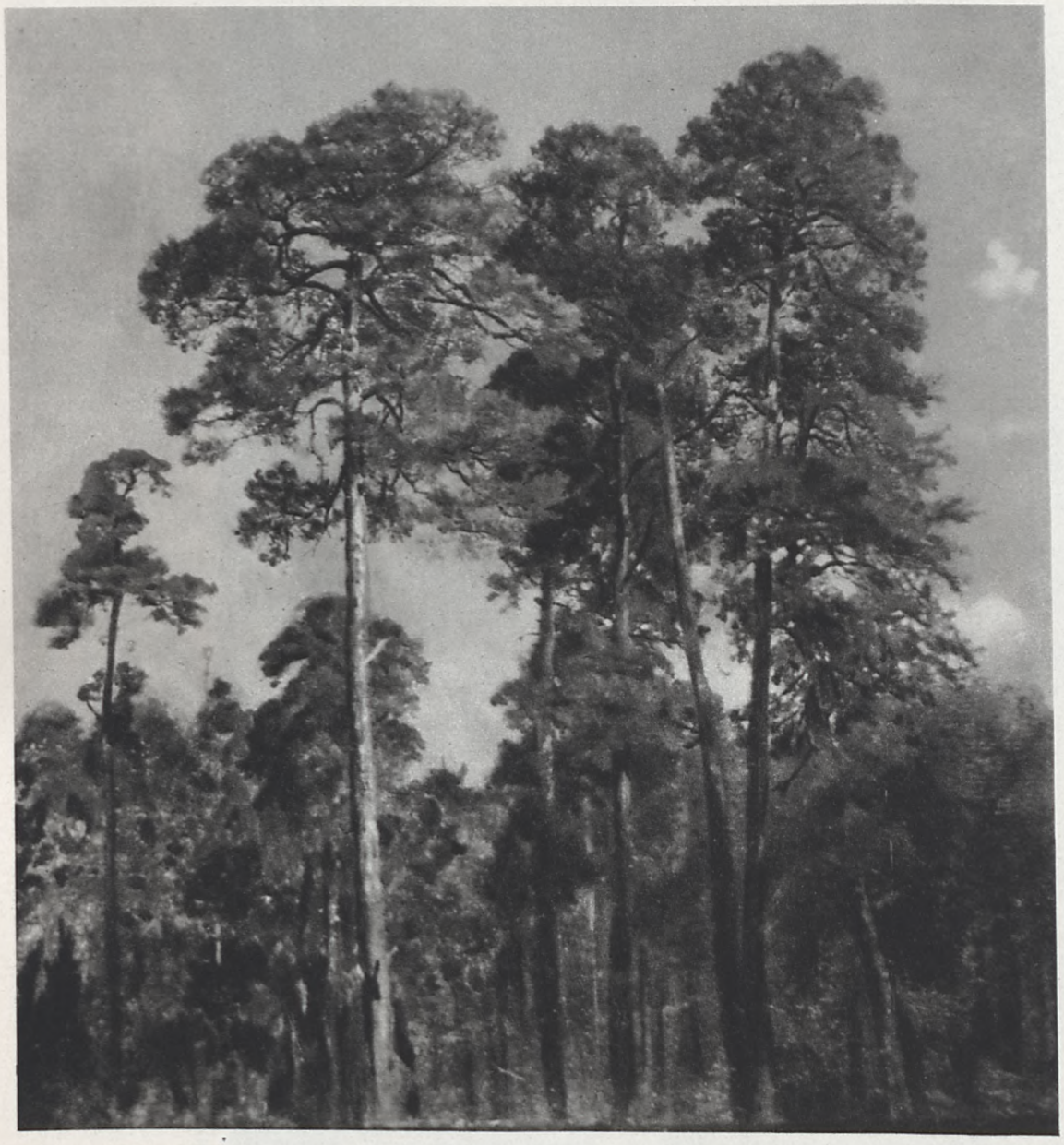
WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896) PROCESJA NA M. BOSKĄ ZIELNĄ (ol.)

(Wystawa „Polska i jej lud", Tow. Zachęty Sztuk Piękn., Warszawa)

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896) PORTRET (ol.)

(Wł. prof. dr. W. Łepkowski, Kraków)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)



MAKSYMILJAN GIERYMSKI (1846—1874) SOSNY (ol.)

(Wł. p. Stefan Dziewulski, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

ALEKSANDER GIERYMSKI (1849—1901)

PRZYSTAŃ NA SOLCU W WARSZAWIE (ol.)

(Wł. p. T. Kraushar, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie". IPS., Warszawa)

p. dr. Tadeusz Cybulski, w liście opublikowanym w *Gazecie Polskiej* (21 lip. 1934). Ze zdziwieniem dowiedziały się szersze sfery kulturalne Polski, że p. dr. T. Cybulski jest członkiem „Komisji Artystycznej wyposażenia wnętrz" Zamku Wawelskiego.

Zdawałoby się, że sprawa odnowienia Wawelskiego Zamku, tak pod względem architektonicznym jak i co do urządzenia wnętrz, jest sprawą bardzo ważną, o charakterze ogólnopaństwowym, sprawą obchodzącą szerokie warstwy naszego społeczeństwa, sprawą dumy narodowej. Zdawałoby się więc, że w komisji, kierującej odbudową Wawelu, zasiadają najtęższi nasi fachowcy, najtęższi historycy sztuki, architekci, artyści-dekoratorzy i t. d. Kim więc jest dr. Tadeusz Cybulski, „członek Komisji artystycznej wyposażenia wnętrz", jak siebie w owym liście nazywa?

Otóż p. T. Cybulski jest z zawodu... prawnikiem, doktorem praw, długoletnim przed wojną urzędnikiem Krakowskiej Dyrekcji Skarbu. Jako urzędnik, przed wojną, przez szereg lat, w wolnych od biura godzinach, uczęszczał do Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Po wojnie, mając za sobą jakieś 30 lat służby urzędniczej, przeszedł na emeryturę, objął następnie posadę nauczyciela rysunków na krótko, w jednej z krakowskich szkół normalnych. I już wszystko.

Przecież nikomu nie przyszłoby do głowy powoływać n. p. do komisji mającej opracowywać Kodeks cywilny czy karny absolwenta wydziału prawniczego. Ukończenie wyższego zakładu naukowego daje podstawowe wiadomości fachowe, a przedewszystkiem podaje metody, przy pomocy których długą następnie pracą można zdobyć dopiero prawdziwą wiedzę w swoim fachu.

P. dr. Tadeusz Cybulski niewątpliwie jest pięknym dowodem wyjątkowego w Polsce zainteresowania się krakowskiego społeczeństwa kulturą a zwłaszcza sztuką. Ale to jeszcze nie powód, by z tego tytułu mieć uprawnienia do decydowania w sprawach dekoracji wnętrz Zamku Wawelskiego, w sprawach więc tak ważnych dla całego narodu a tem zawilszych, że z jednej strony ślady tego, co było w Zamku Wawelskim, są bardzo nikłe, z drugiej zaś strony Zamek wawelski przy zachowaniu jego charakteru zabytkowego musi być w dość znacznej mierze zmodernizowany. Konieczność tę wytwarza choćby tylko fakt, że w Zamku muszą być wprowadzone kaloryfery, elektryczność, współczesna kanalizacja, wyciągi i t. d.; o części Zamku, traktowanej jako prywatne apartamenty Prezydenta Rp., nawet nie wspominamy.

Otóż z listu p. dr. T. Cybulskiego dowiedzieliśmy się niezwykle ciekawej i charakterystycznej wiadomości, że „Komisja artystyczna wyposażenia wnętrz", której członkiem jest p. Cybulski, dokoptowała (dla celów konkursu na projekty plafonów) Dyrektora Departamentu Sztuki i Kultury (ówczesnego, tj. w r. 1931), Władysława Skoczylasa. Słuchajcie! Prawnik, urzędnik emerytowany Dyrekcji Skarbu, dokoptowuje do komisji art. wyposażenia wnętrz Zamku Wawelskiego... Dyrektora Departamentu Kultury i Sztuki Min. W. R. i O. P.! Coś tu jest w nieporządku!

Przytaczamy poniżej przebieg posiedzeń rzeczonej Komisji, dosłownie według relacji p. dr. T. Cybulskiego, w tym liście zamieszczonej:

„I) Państwowy Komitet odnowienia Zamku Król. na Wawelu, w swoim czasie polecił Kierownictwu Odnowienia Zamku, by wraz z Komisją architektoniczno-konserwatorską i Komisją artystyczną wyposażenia wnętrz ułożyło spis artystów i ustaliło warunki dla uzyskania odpowiedniej ilości szkiców do plafonów,.

II) W myśl powyższej uchwały na posiedzeniu Komisji artystycznej wyposażenia wnętrz, odbytem wspólnie z Komisją architektoniczno-konserwatorską w dniu 14. 3 1931 r. z udziałem rektora A. Szyszko-Bohusza, prof. K. Frycza, prof. T. Obmińskiego, Zb. Pronaszki, konserwatora dra A. Olesia, i kustosza dra Świerza-Zaleskiego, zaproponował kierownik odnowienia zamku, a Komisje uchwaliły rozpisanie konkursu ograniczonego wśród 4-ch różnorodnych grup młodych artystów z całej Polski, byłych stypendystów Rządu oraz kilku artystów zaproszonych indywidualnie.

Powołano w grupach 15 artystów młodych, a ponadto zaproszono do konkursu prof. W. Weissa z Krak. Akademji Sztuk Pięknych, prof. L. Pękalskiego ze Szkoły Warszawskiej i prof. Ślendzińskiego ze Szkoły Wileńskiej, W. Wąsowicza, Rzeckiego, Borowskiego i Zb. Pronaszkę, który to ostatni złożył wobec tego godność członka Komitetu.

Grupy:

a) Warszawska objęła nazwiska: Adwentowicza, Taranczewskiego, Kossowskiego i Sokołowskiego (uczniów prof. Kowarskiego);

b) Krakowska objęła nazwiska: Rzepińskiego, Gerżabka, Studnickiego i Krchy;

c) Wileńska nazwiska: Serafinowicza, Pruszyńską i Piekarską;

d) Paryska nazwiska: Waliszewskiego, Cybisa, Jaremę i Buraczoka.

Pozostawiając dowolność tematu, zastrzeżono w warunkach konkursu dostosowanie się do poziomu wnętrz wawelskich i charakteru Wawelu jako naszego Panteonu.

Do konkursu powołano członków Komisji artystycznej wyposażenia wnętrz i Komisji architektoniczno-konserwatorskiej, a nadto kooptowano dyrektora Departamentu Sztuki i Kultury ś. p. W. Skoczylasa, prof. Ślendzińskiego, prof. F. Ruszczyca, W. Weissa (o ile nie wziąłby udziału w konkursie), oraz podpisanego.

III) Posiedzenie Sądu konkursowego odbyło się w dniu 13. 7 1931 r. przy udziale dyr. W. Skoczylasa, prof. Ślendzińskiego, rektora A. Szyszko-Bohusza, inż. Kulczyńskiego, arch. prof. Gałęzowskiego, konserwatora prof. B. Tretera, konserwatora dra A. Olesia, kustosza dra St. Świerza-Zaleskiego. Prof. Ruszczyc usprawiedliwił swą nieobecność. Nadesłano 19 prac. Na 9-ciu głosujących otrzymali: Jarema 9 głosów, Pękalski, Adwentowicz, Pronaszko po 8 gł., Waliszewski 5 gł., Cybis, Rzecki po 4 gł., Borowski 3 gł., Rzepiński 2 gł., Gerżabek 1 gł. Rezultat głosowania pozostawiono do zużytkowania Kierownictwu, które zgodnie z rozstrzygnięciem konkursu przystąpiło do realizacji plafonów, powierzając ich wykonanie J. Jaremie, L. Pękalskiemu, Zb. Pronaszce, Adwentowiczowi, Waliszewskiemu i Cybisowi, wybitnym w mem poczuciu indywidualnościom młodszego pokolenia plastyków.

IV) Komisjonalne obejrzenie ciekawych robót, będących obecnie w toku, dokonało się dotychczas dwukrotnie, a mianowicie w sierpniu 1933 r., oraz w lutym 1934 r. przy udziale rektora A. Szyszko-Bohusza, prof. Kotarbińskiego, konserwatorów B. Tretera i A. Olesia, kustosza St. Świerza-Zaleskiego, podpisanego oraz członków Komisji architektoniczno-konserwatorskiej."

Jak lekkomyślnie postępowano przy tych robotach, o tak wielkiem znaczeniu, dowodzi choćby punkt IV. cytowanego listu, gdzie p. Cybulski podaje, że w skład Komisji, która w sierpniu 1933 i w lutym 1934 kontrolowała roboty malarskie, wchodzili:

prof. Szyszko-Bohusz (jako kierownik budowy więc w tym wypadku nie wchodzi w rachubę, nie może kontrolować robót), następnie prof. Kotarbiński (delegat M. W. R. i O. P.), konserwatorzy wojew. krakowskiego inż. Bohdan Treter i dr. A. Oleś, prawnik dr. T. Cybulski i... kustosz Zbiorów Zamku wawelskiego dr. St. Świerz-Zaleski, (więc także nie wchodzący w tym wypadku w rachubę). Jak na zagadnienie tej wagi, co sprawa dekoracji plafonów wawelskich, może za skromna w swoim składzie Komisja!

P. Cybulski oznajmia nam, że w Sądzie Konkursowym na projekty plafonów, który odbył się 13. lipca 1931, wziął udział Wład. Skoczylas, ówczesny Dyrektor Departamentu Sztuki, i składa tem samem i na niego odpowiedzialność za rezultaty Sądu. Nie przytacza nam p. Cybulski z protokołów Sądu opinji, jaką wydał wówczas Wł. Skoczylas. Byłoby to ciekawe. Wyświetla tę sprawę list, który w *Ill. Kurj. Codz.* (3. VIII. 1934) opublikował dr. Fr. Klein (list adresowany do p. Fr. Kleina), tej treści:

Warszawa, 22 VII. 1931

Wielmożny Panie Doktorze!

Zaraz po przeczytaniu Pańskiego artykułu piszę tych parę słów, gdyż jako członek sądu konkursowego, a tembardziej jako dyrektor Departamentu Sztuki, nie mogę tej sprawy poruszyć w prasie. Otóż jestem WPanu bardzo wdzięczny, że w jasnych i zdecydowanych słowach określił ujemny rezultat konkursu. Mogę powiedzieć, że jego wynikiem byłem zaskoczony. Nigdy nie przypuszczałem, że konkurs da tak słaby rezultat. Zasadniczy brak przygotowania do malarstwa dekoracyjnego i jałowość koncepcyj jest tu wszędzie uderzający. To, żeby który z artystów, biorących udział w konkursie, mógł stanąć do wykonania plafonu — jest oczywiście nie do pomyślenia. Doprawdy należałoby pomyśleć o zmianie programu studjów w wyższych uczelniach malarskich, ażeby się podobny konkurs z takim wynikiem więcej nie powtórzył.

Łączę wyrazy poważania

W. Skoczylas

Bardzo ujemną ocenę prac restauracyjnych na Wawelu wygłosił szereg wybitnych cudzoziemców, przy sposobności zwiedzania Zamku wawelskiego, n. p. p. Paul Léon, francuski podsekretarz stanu dla spraw sztuki i autor znakomitego dzieła „Conservation et restauration", p. Sauerland z Hamburga, historyk sztuki, prezes międzynarodowego Związku muzealnego (vide Tad. Stryjeńskiego „O wnętrze Wawelu", *Czas* 1930. Nr. 136 i 137).

Ale trudno nam nie przeciwstawić opinji członka „Komisji art. wyposażenia wnętrz", p. dr. T. Cybulskiego opinję ś. p. dr. Stanisława Tomkowicza, długoletniego konserwatora zabytków b. Galicji, autora pomnikowego dzieła o Wawelu, członka Polskiej Akad. Umiej., człowieka, który życie swe i głęboką wiedzę poświęcił Wawelowi.

Stanisław Tomkowicz (Czas 1929 r. Nr. 190 i 191) w artykule: „Jak restaurować zamek wawelski" pisze między innemi:

„Przed dwoma laty kazano na pierwszy przyjazd Prezydenta Państwa przygotować szybko choć kilka pokoi mieszkalnych i sal na większe zebrania. W chęci jednak udogodnienia i wykończenia chwilowej rezydencji posunięto się dalej, aniżeli było koniecznem. W szeregu izb, zwłaszcza parteru, kóry miał zdawna podrzędne, głównie służbowe przeznaczenie, wprowadzono zamiast skromniejszych materjałów mosiężne balustrady podokienne i wiele marmurów (posadzki, ławy okien, schody, poręcze schodowe), zapominając, że ta pretensjonalna okazałość tutaj wcale nie na miejscu, a nadto użyty do wielu szczegółów marmur czarny i szachownice biało-czarne, kłócą się z duchem wczesnego renesansu. Drugi zarzut odnosi się do fornirowanych i świecących drzwi, które raczej nadają się do wagonu sypialnego, niż do komnat wawelskich".

Również bardzo surowo osądza pracę obecnego kierownika na Wawelu Jerzy Warchałowski, jeden z bardzo zasłużonych pionierów kultury artystycznej w Polsce. W broszurze p. t.: „Krąg Piastów", poświęconej restauracji Wawelu, pisze on między innemi:

„Sala za salą ukazują nam swe nowe oblicze. Niestety szczytna myśl przywrócenia zabytku do dawnej świetności zaplątała się jakoś nieszczęśliwie w usiłowania nadania mu cech fałszywego bogactwa zapomocą imitacji i falsyfikatów, dając w rezultacie wnętrza, pozbawione świeżości kompozycji, choć lśniące od złoceń, marmurów, politury. A jeszcze tak niedawno wśród tychże wnętrz pustych, lecz starannie odnawianych, odsłaniających prześliczne autentyczne szczegóły dawnej dekoracji, można było się rozkoszować pięknem proporcji i marzyć o twórczej sztuce, która tym proporcjom przysporzyćby mogła nowych wartości i życia."

Prof. Uniw. lwowskiego, dr. Leon Piniński, autor wielu rozpraw naukowych z zakresu historji sztuki, wybitny znawca sztuki, członek Akad. Umiej., w publicznem przemówieniu, wygłoszonem we Lwowie z okazji odnowienia mu (po 50 latach) doktoratu przez Uniwersytet Kazimierzowski, tak się wyraził o pracach na Wawelu: „W odnowieniu Komnat wawelskich nie było ani należytego poszanowania zabytkowego znaczenia dawnego Królewskiego Zamku ani dobrego smaku".

= Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. We wrześniu otwartą była wystawa t. zw. bieżąca, w której brali udział: W. Bednarski, A. Boba, A. Bunsch. St, Dąbrowski, E. Dworska, K. Dzieliński, St. Dziemański, M. Filipkiewicz, St. Gałek, J. Gałęzowska, J. Wiżycka-Berezowska, W. Gutowski, H. Hochman, W. Hofman, M. Huthowa, St. Janowski, Zb. Jarosz, Z. Kałuski, J. Karszniewicz, M. Kitz, M. Konarski, St. Kopystyński, T. Korotkiewicz, T. Korpal, J. Krasnowolski, J. Kratochwila-Widymska, J. Szcz. Książek, L. Kasztelan, A. Laszenko, St. Ligasówna, W. Łopuszniak, R. Łysakowski, L. Misky, T. Mróz, J. Paszkowski, Fr. Pautsch, J. Pfefferberg, I. Pieńkowski, K. Podsadecki, Zdz. Przebindowski, B. Rychter-Janowska, M. Samlicki, W. Sawulak, J. Seifman-Geterowa, B. Serwin, A. Soldinger, Cz. Stępień, J. Suchorzewska, J. Sliwka, J. Tor, M. Wasyliszyn, T. Waśkowski, M. Wąsowicz-Sopoćkowa, W. Weiss, K. Wiszniewski, M. Wolska-Berezowska, J. Wroniewski, J. Zaremba, A. Żebrowski.

Równocześnie Adam Hanytkiewicz wystawił kolekcję swych najnowszych prac w liczbie 17 obrazów.

Urządzono także pośmiertną wystawę prac malarskich Juljusza Grossego, właściciela starego i znanego handlu herbatą i winami. Ś. p. Grosse studjował w młodości malarstwo, i przez całe życie — o ile mu pozwalały zajęcia kupieckie — malował. Skromne obrazki, nie mające wielkich pretensyj, wystawione w ilości 53 sztuk, świadczyły chlubnie o zainteresowaniach, jakie mieszczaństwo krakowskie okazywało i okazuje dla sztuki.

W październiku debjutował bardzo udatnie młody malarz, wychowanek Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, Edward Matuszczak, który wystawił 42 obrazów i szkiców, jako osobną kolekcję. Z kolekcją

wystąpił także Józef Pieniążek: w pięćdziesięciu akwarelach pokazał piękno i czar ludowej sztuki na Podhalu, Orawie i Spiszu, architekturę drewnianą starych kościółków, wnętrza chat, stroje chłopskie.

Prócz tego wystawa „bieżąca", w której wzięli udział: Z. Albinowska-Minkiewiczowa, Aneri (Irena Weissowa), W. Augustynowicz-Dąbrowska, A. Boba, St. Borysowski, J. Czechowicz, Er. Czerwenka, K. Dzieliński, M. Filipkiewicz, T. Grott, Fr. Hayder, W. Hofman, J. Zb. Jarosz, Z. Kałuski, A. Karpiński, J. Kasarab, H. Kernerowa, Cz. Kiełbiński, St. Kopystyński, T. Korotkiewicz, T. Korpal, J. Krasnowolski, J. Szcz. Książek, L. Kusztelanowa, St. Ligasówna, R. Łysakowski, A. Markowicz, L. Misky, T. Mróz, St. Paciorek, Fr. Pautsch, J. Pazdanowski, J. Pfefferberg, I. Pinkas, L. Pinkasówna, K. Podsadecki, M. Rekucki, Br. Rychter-Janowska, M. Samlicki, Wł. Sawulak, B. Serwin, T. Seweryn, K. Sichulski, A. Soldinger, T. Stasiak, J. Stasiniewicz, J. Śliwka, J. A. Zaremba, K. Zieglerówna.

LUBLIN

= Otwarcie wystawy malarskiej. Onegdaj w sali Związku Pracy Kulturalnej przy ul. Narutowicza (dawny Sąd Apelacyjny) odbyło się otwarcie wystawy obrazów urządzonej staraniem Podsekcji Imprezowej Miejskiego Komitetu Pomocy Ofiarom Powodzi. Na otwarcie wystawy przybyli liczni goście reprezentujący sfery oficjalne z pp. wojewodą dr. Rożnieckim z małżonką, dowódcą O. K. II gen. M. Smorawińskim, kuratorem Lewickim z małżonką, prezesem sądu apelacyjnego Sekutowiczem, prezydentem m. Lublina J. Piechotą z małżonką, starostą grodzkim Olearczykiem, szefem sztabu płk. Endel Ragisem z małżonką, prezesem związku Pracy Kulturalnej nacz. Araszkiewiczem, nacz. Komornicką i zastępcą prezydenta m. Lublina Jaworskim na czele.

Wystawę otworzył z ramienia Wojewódzkiego Komitetu Pom. Of. Pow. dyrektor Lubelskiej Izby Rolniczej p. Mikołaj Pajdowski.

Wystawia swe prace Związek Art. Plastyków „Krąg" i zaproszeni goście: M. Durakiewicz, Wł. Filipiak, Wł. Jagiełło (obrazy i drzeworyty), J. Miłosiowa, W. Turczyński, P. Turowska, E. Duklan, Ant. Procajłowicz.

= Wystawę prac W. Laszenki i jego ucznia otwarto w sali balowej Kasyna Garnizonowego. Z tego powodu ukazał się w Nr. 277 *Głosu Lubelskiego* artykuł, podpisany: Janusz T. Koziński, z którego pozwalamy sobie zacytować następujący zabawny ustęp:

„W dziełach swego pendzla A. Laszenko do pewnego stopnia upodabnia się do Jana Styki, zachowując jednakże pewne ostre odrębności.

„Jan Styka, malarz południowego słońca, rozwiązuje w swych pracach problem gorącego afrykańskiego oświetlenia używając barw gorących, żywych i jaskrawych, nie uwzględniając zupełnie krajobrazu figuralnego. Natomiast A. Laszenko zagadnienie słońca i światłocieniów rozwiązuje we wszystkich przejawach afrykańskiej rzeczywistości, a więc porach dnia, nocy, krajobrazach figuralnych, zabytkach architektonicznych, w życiu tubylczem i t. d. z pewną specjalną sentymentalnością słowiańską do płócien wschodu, jak słusznie podkreślają to Francuzi".

WARSZAWA

= Uroczyste otwarcie Wystawy Sztuki Belgijskiej w I. P. S. Dnia 4 listopada P. Prezydent R. P. dokonał otwarcia w salonach Instytutu Propagandy Sztuki reprezentacyjnej wystawy p. n. „Sto lat sztuki belgijskiej". Głowę państwa powitali poseł belgijski w Warszawie V. hr. Davignon, komisarz wystawy, dyr. Dep. Sztuk Pięknych prof. Paul Lambotte, oraz członkowie Zarządu I. P. S.; na otwarcie wystawy przybyli: minister spraw zagranicznych Beck, minister W. R. i O. P. Jędrzejewicz, członkowie korpusu dyplomatycznego, wiceministrowie Szembek, Chyliński i Piasecki, przedstawiciele władz państwowych i miejskich oraz liczni zaproszeni goście ze świata kulturalno-artystycznego stolicy.

Przed aktem otwarcia wystawy zabrał głos poseł belgijski V. hr. Davignon, składając podziękowanie Panu Prezydentowi Rzplitej za protektorat udzielony wystawie i za zaszczycenie jej swą obecnością oraz podkreślając, że wystawa obecna jest świadectwem uczuć sympatji i opartych na tradycji przyjacielskich stosunków, łączących Polskę i Belgję. Następnie p. poseł wyraził podziękowanie Instytutowi Propagandy Sztuki za gościnność okazaną wystawie a członkom rządu i dyplomacji za zainteresowanie okazane wystawie. Przemówienie swe zakończył mówca wyrażeniem nadziei, że wystawa obecna, reprezentująca sto lat malarstwa belgijskiego, zdoła zainteresować opinję i publiczność polską.

Po tem przemówieniu p. prezydent Rzplitej dokonał przecięcia wstęgi. Oprowadzał Pana Prezydenta po wystawie komisarz jej z ramienia rządu belgijskiego, p. Lambotte.

Wystawa, niezwykle interesująca, obejmuje okres od zaczątków klasycyzmu do kierunków najbardziej nowoczesnych. Reprezentowani są najwybitniejsi artyści 19-go i pocz. 20-go wieku; oddzielną salę poświęcono plastykom, reprezentującym najnowsze kierunki. Ogółem wystawa zawiera 146 eksponatów.

= Zakupy na wystawie belgijskiej. W dniu wernisażu Ministerstwo W. R. i O. P. zakupiło na wystawie trzy dzieła sztuki, a mianowicie popiersie króla Alberta dłuta T. Vinsotte'a, oraz akwaforty J. de Bruyckera „Katedra w Antwerpji" i „Katedra w Rouen".

= Program wystaw Instytutu Propagandy Sztuki na najbliższy okres obejmuje: w listopadzie b. r. — stulecie sztuki Belgijskiej; w grudniu — pośmiertną wystawę Władysława Skoczylasa; w styczniu 1935 — wystawę sztuki włoskiej; w lutym — Salon Zimowy; w kwietniu — wystawę wnętrz; w maju — wystawę urbanistyczną „Warszawa Przyszłości"; pozatem opracowuje się następujące wystawy: sztuki gotyckiej w Polsce, arcydzieł malarstwa obcego ze zbiorów polskich, wystawę numizmatyki polskiej.

= Wiec w sprawie dokończenia budowy Muzeum Narodowego w Warszawie. W salach wystawowych I. P. S. odbył się, pod przewodnictwem rektora akademji T. Pruszkowskiego, wiec artystów w sprawie dokończenia budowy Muzeum Narodowego w Warszawie.

Referat w tej sprawie odczytał p. Michał Boruciński, podnosząc, że budowa muzeum trwa już od lat siedmiu i skończenie jej jest nieodzownym postulatem nietylko artystów, lecz również całego społeczeństwa.

Bez muzeów, bez zbiorów, bez galerji niema nietylko sprawdzianu dorobku wieków dawnych, lecz niema również sprawdzianu twórczości dzisiejszej — i niema właściwego nauczania. Wychowanie artystyczne, jak również prestiż miasta i państwa wymaga, aby Muzeum Narodowe w Warszawie było doprowadzone do końca.

Zgromadzeni jednomyślnie powzięli następującą uchwałę:

„Artyści-plastycy, zebrani na wiecu w Instytucie Propagandy Sztuki, w dniu 5 listopada 1934 r.,

jednomyślnie uchwalają zwrócić się do p. prezydenta m. Warszawy, aby przy podjęciu robót, mających na celu doprowadzenie do końca budowli rozpoczętych, na pierwszem miejscu zechciał uwzględnić dokończenie budowy gmachu Muzeum Narodowego.

Zaniedbana od szeregu lat przez wszystkie poprzednie zarządy stolicy paląca sprawa gmachu na pomieszczenie galerji sztuki domaga się tembardziej doprowadzenia do końca, że dotychczasowy stan prowizoryczny umieszczenia zbiorów przy ul. Podwale urąga najelementarniejszym wymaganiom, obniża prestiż stolicy i dalej tolerowany być nie może.

Wykończenie gmachu Muzeum Narodowego winno być uskutecznione w terminie najbliższym, dla właściwego umieszczenia świetnie zapoczątkowanych zbiorów dotychczasowych miejskich oraz państwowych, w celu stworzenia jak najpełniejszego całokształtu galerji, która odpowiadałaby godności stolicy Państwa i świadczyłaby o świetności sztuki polskiej".

Jako delegatów, którzy mają przedstawić sprawę p. prezydentowi miasta Warszawy wybrano pp. rektora Tadeusza Pruszkowskiego, Stanisława Zawadzkiego, Zofję Stankiewiczową, Bohdana Pniewskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego.

= Otwarcie Międzynarodowej Wystawy Plastyczek w I. P. S. Dnia 1 października odbyło się w pięknie odnowionych salach Instytutu Propagandy Sztuki uroczyste otwarcie II Międzynarodowej Wystawy Plastyczek, zorganizowanej przez Komitet Sztuk Pięknych Międzynarodowej Federacji „International Federation of Business and Professional Women". Otwarcia wystawy dokonała Pani Prezydentowa Mościcka w obecności Pana Ministra W. R. i O. P. Jędrzejewicza, korpusu dyplomatycznego, przedstawicieli władz, członkiń „Zjednoczenia Kobiet Pracujących Zawodowo" (które należy do Federacji) oraz licznych przedstawicieli świata kulturalno-artystycznego.

Przed aktem otwarcia wystawy zabrały głos panie A. Paoli-Pogliani, przewodnicząca komitetu Sztuk Pięknych Międzynarodowej Federacji I. F. B. P. W., Dorota Heneker z Kanady, generalna sekretarka I. F. B. P. W. na Europę oraz p. Szelągowska, przewodnicząca Sekcji Sztuk Plastycznych Polskiego Zjednoczenia Kobiet Pracujących Zawodowo. Pani Paoli-Pagliani powitawszy panią Prezydentową, p. ministra i przybyłych gości podkreśliła cele Federacji, pod której egidą urządzona została obecna wystawa. Pragnieniem naszem — zaznaczyła p. Pagliani — jest, aby cykl wystaw, zapoczątkowanych w r. ub. w Amsterdamie, a które nabrały rozmachu i znaczenia w r. b. w Warszawie, rozwijał się poprzez wszystkie kontynenty, jednocząc kobiety państw, nawet najbardziej od siebie odległych.

Pani Heneker wyraziła Pani Prezydentowej podziękowanie za zaszczycenie wystawy swą obecnością oraz dała wyraz swej wdzięczności dla Komitetu polskiego za trudy poniesione przy organizacji wystawy. Następnie p. Heneker przedstawiła w krótkich słowach cele i zadania wystaw prac artystycznych kobiet organizowanych przez federację.

P. Szelągowska po złożeniu podziękowania pani Prezydentowej Mościckiej za zaszczycenie otwarcia wystawy swą obecnością zaznaczyła m. in.: Wystawa nasza gromadzi prace członkiń Federacji z 8 krajów europejskich: Anglji, Czechosłowacji, Francji, Holandji, Italji, Polski, Rumunji i Węgier. Wystawa ta obok walorów artystycznych ma być jednocześnie manifestacją solidarności międzynar. kobiet pracujących, i jednem z jej zadań, to otwarcie szerszych perspektyw dla pracy artystycznej kobiet różnych krajów. Lecz wystawa ta ma przedewszystkiem poważne znaczenie propagandowe. To też dziękujemy najserdeczniej władzom polskim, które udzieliły nam swego cennego poparcia przy jej organizowaniu, dziękujemy pp. ministrom i wszystkim oficjalnym przedstawicielom władz polskich, którzy raczyli dziś na otwarcie przybyć i temsamem okazać nam dla wystawy tej swe zainteresowanie.

Dziękujemy też zarządowi I. P. S.'u, który w doskonałem zrozumieniu celów i zadań naszej wystawy pospieszył nam z cenną pomocą w jej realizacji.

Po tych przemówieniach Pani Prezydentowa Mościcka dokonała otwarcia wystawy.

Wystawa, która choćby z tytułu swego charakteru międzynarodowego wzbudziła duże zainteresowanie w sferach kulturalnych stolicy, składa się z 204 eksponatów z dziedziny malarstwa, rzeźby i grafiki.

= Wystawy w S. I. M.'ie. Sezon wystaw zapoczątkował S. I. M., ukazaniem prac malarskich Wodyńskiego, Adwentowicza i Jadwigi Koniuszewskiej.

= Wystawa październikowa w Zachęcie obejmowała: wystawy zbiorowe prac J. Chmielińskiego, Grupy Czterech (E. Czerwenka, L. Leszko, J. Śliwka, T. Waśkowski) z Krakowa, J. Rupniewskiego z Bydgoszczy, J. Skotnickiego, kolekcje prac: K. Lasockiego, Wł. Nałęcza, B. Nowaka, St. Szygella, M. Trzebińskiego, St. Żukowskiego, oraz wystawę ogólną — ogółem 323 eksponatów.

= Wernisaż w Zachęcie. Dnia 3 listopada, p. prezes Rady Ministrów prof. Leon Kozłowski dokonał otwarcia nowych wystaw w Zachęcie z wystawą prac mistrza Leona Wyczółkowskiego na czele. Pana premjera powitali prezes Zachęty St. Brzeziński z członkami Komitetu oraz d-ca O. K. I gen. Jarnuszkiewicz i prof. L. Wyczółkowski. Na otwarciu wystawy byli obecni przedstawiciele korpusu dyplomatycznego, przybyły z Belgji dyrektor departamentu sztuk pięknych p. Lambotte, przedstawiciel min. W. R. i O. P. radca Władysław Woydyno i wiele osób ze świata artystycznego, literackiego i kulturalnego Warszawy. Poza wystawą prof. Leona Wyczółkowskiego, zawierającą około 30 najnowszych prac mistrza, otwarte zostały: wystawa zbiorowa prac akwarelowych Anny Roemerowej, wystawa grupy „Dziesięciu" (St. Borysowski, A. Bunsch, T. Grott, W. Hofman, Zb. J. Jarosz, T. Korotkiewicz, J. Książek, Wl. Łopuszniak, Ed. Matuszczak, M. Samlicki, B. Serwin, T. Seweryn) z Krakowa, Tadeusza Gronowskiego, Konstantego Wróblewskiego oraz grupy „Niezależnych" z Wilna.

= Wystawa Minjatur. Otwarcie wystawy rękopisów iluminowanych ze zbiorów Bibljoteki Narodowej oraz facsimili minjatur rękopisów XII—XVI wieku ze zbioru prywatnego, odbyło się dnia 10 października b. r. w gmachu Bibljoteki Narodowej (Krakowskie Przedmieście Nr. 32.).

= Z Salonu Garlińskiego. W niedzielę dn. 4 listopada br. w salonie Cz. Garlińskiego (Mazowiecka 8) odbyło się otwarcie wystawy prac Włodzimierza Wilkanowicza.

= Zakupy na Międzyn. Wystawie Plastyczek w I. P. S. Z Międzynarodowej Wystawy Plastyczek zakupiono szereg dzieł polskich i zagranicznych. Do Zbiorów Państwowych zakupiono z działu polskiego prace pp. Keilowej, Konarskiej, Telakowskiej, Stankiewiczówny oraz prace artystek Italji, Węgier i Anglji. Przewodnicząca Sekcji Sztuk Plastycznych stowarzyszenia, z którego inicjatywy urządzono obecną wystawę, p. Antoinette Pogliani

TEODOR AXENTOWICZ (ur. 1859) PRZED KUŹNIĄ (ol.)

(Wł. p. L. Bryndza-Nacki, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

JULJUSZ KOSSAK (1824—1899) RODAKOWSKI POD CUSTOZZĄ (ol.)

(Wł. p. L. Bryndza-Nacki, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

STANISŁAW WOLSKI (1859—1894) W CYRKU (ol.)

(Wł. p. Neuman, Warszawa)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

JULJAN FAŁAT (1853—1929) NA ODPUŚCIE (akwarela)

(Wł. prof. dr. W. Łepkowski, Kraków)

(Wystawa „Życie polskie w malarstwie", IPS., Warszawa)

zakupiła 2 prace artystki polskiej p. Haliny Kruger. Pan ambasador Italji zakupił 2 prace z działu Italji. Pozatem dokonano szeregu zakupów prywatnych.

= Wystawa angielskich sztychów kolorowych w „Domu Sztuki". W środę dnia 14 listopada została otwarta w Domu Sztuki (Nowy Świat 27) wystawa kolorowych sztychów angielskich XVIII wieku, nadesłanych na wystawę z Londynu. Na wystawie znajduje się ponad 120 kolorowych sztychów najznakomitszych rytowników angielskich, jak Ward, Smith, Bartolozzi, Thomson według znanych malarzy, jak Morland, Singleton, J. Reynolds, Wheatley i in.

Wystawę zaaranżowano pod kierunkiem Dr. M. Sterlinga bardzo starannie; na uznanie zasługuje wydanie drukiem osobnego katalogu.

= Ryciny Bartłomiejczyka E., Chrostowskiego St., Cieślewskiego T. (syna), Duninównej, M. Gardowskiego L., Goryńskiej W., Hładkównej J., Jurgielewicza M., Konarskiej J., Krasnodębskiej-Gardowskiej B., Kulisiewicza T., Mrożewskiego S., Obrębskiej M., Podoskiego W., Telakowskiej W. zebrano na wystawie prac graficznych w lokalu spółdzielni „Ład", Krakowskie Przedmieście 13.

= Pomnik Bogusławskiego. Prace przy wykończaniu figury pomnika twórcy teatru Polskiego, Wojciecha Bogusławskiego, dobiegają końca. O ile nie zajdą przeszkody nieprzewidziane, odsłonięcie pomnika spodziewane jest w maju, w 106-tą rocznicę śmierci Bogusławskiego.

Pomnik stanie przy podjeździe do Teatru Narodowego i wyobraża Bogusławskiego w postaci stojącej, trzymającego w ręku rolę.

Podług projektu regulacyjnego, z drugiej strony pl. Teatralnego stanąć ma w przyszłości od strony Opery pomnik Moniuszki.

= Odczyt p. Pawła Lambotte w I. P. S. W dniu 6 listopada, w wielkiej sali IPS. p. Paweł Lambotte, komisarz rządu belgijskiego, dyrektor generalny sztuk pięknych wygłosił w języku francuskim odczyt p. t. „Stare miasta i skarby sztuki w Belgji". Na odczyt przybył poseł belgijski w Warszawie wicehrabia Davignon. Sala była przepełniona doborową publicznością. Prelegent przedstawił zebranym członek rady IPS., dyrektor towarzystwa szerzenia sztuki polskiej wśród obcych p. M. Treter, podkreślając, że odczyt prof. Lambotte stanowi jeszcze jedno ogniwo w dziedzinie zbliżenia kulturalnego między Polską i Belgją. Prelegent w odczycie, ilustrowanym nader licznemi przeźroczami dał przegląd miast i miasteczek belgijskich, słynnych ze swych pomników architektury i dzieł sztuki, jak Bruksela, Antwerpja, Bruges, Gandawa, Ypres, Tournais, Malines, Lovanium i Furnes. Specjalnie zwracał on uwagę na różne objekty nie posiadające rozgłosu, lecz obfitujące w walory artystyczne. Z dzieł sztuki malarskiej najwięcej miejsca poświęcił prelegent Van Eykowi, Van der Weydenowi, Memlingowi, Breughlowi, Van Dyckowi i Teniersowi.

KONKURSY

= Konkurs Architektoniczny. Fundusz Kwaterunku Wojskowego za pośrednictwem Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej ogłasza konkurs na plan zabudowy bloku zamkniętego ulicami: Koszykową, Topolową, Nowowiejską i Suchą.

Konkurs ogłasza się dla architektów dyplomowanych Rzeczypospolitej Polskiej.

Program i warunki konkursu wraz z planem sytuacyjnym, orjentacyjnym i 3 fotografjami można otrzymać w cenie 3.— zł. w biurze Funduszu Kwaterunku Wojskowego, ul. Śmiała 31.

Termin składania prac konkursowych wyznacza się na dzień 31 grudnia 1934 r. na godz. 15-tą.

= Wynik konkursu na plakat. Rozstrzygnięty został konkurs na plakat propagandowy Sp. Akc. Eksport Soli Potasowych. Jury w składzie E. Bartłomiejczyka, Józefa Toma i p. dr. Dederki — delegata Zw. Izb i Organizacyj Rolniczych przyznało 1-szą nagrodę w wysokości zł. 800 za projekt oznaczony godłem „Potas", którego autorami są pp. Manteffel i Wajwod, 2-gą nagrodę w wysokości zł. 200 otrzymał projekt oznaczony godłem „Plon" — pp. St. Kosteleckiego i J. Alchimowicza, 3-ą nagrodę (200 zł.) projekt oznaczony godłem „Leszek i Mieszek" p. J. Słomczyńskiego. Pozatem postanowiono zakupić projekt „1157-21", którego autorem jest Władysława Baranowska.

= Z konkursu na popiersie Marszałka Piłsudskiego. W lokalu Instytutu Propagandy Sztuki odbył się sąd konkursowy (w składzie prof. Tadeusza Breyera, art.-rzeźbiarza Henryka Kuny, art.-rzeźbiarza Mieczysława Lubelskiego, prof. Bohdana Pniewskiego i delegata Ministerstwa W. R. i O. P. dr. Jerzego Sienkiewicza), rozstrzygający konkurs na popiersie Marszałka Józefa Piłsudskiego. Prac nadesłano 32. Sąd jednomyślnie postanowił ze względu na uchybienia formalne, a przedewszystkiem brak odpowiedniego poziomu nadesłanych prac, nagród nie przyznawać i zalecił Związkowi Zaw. Art. R. rozpisanie ponownego konkursu.

= Rozstrzygnięcie konkursu architektonicznego w Lublinie. Rozstrzygnięty tu został konkurs na projekt gmachu Związku Pracy Kulturalnej i Bibljoteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie.

Sąd konkursowy w składzie: Stanisław Nowicki, kurator okręgu szkolnego lubelskiego, prof. Zdzisław Mączeński, prof. Lech Niemojewski, inż. Jan Najman, delegat Zw. Architektów, dr. Ksawery Piwocki, konserwator i inż. Bohdan Keller Krauze, — uznał za najlepszy z pośród pięciu zgłoszonych szkiców architektów lubelskich projekt inż. St. Łukasiewicza, dyrektora Szkoły Budownictwa w Lublinie.

= Wynik konkursu Ministerstwa Komunikacji na afisz. Swego czasu wydział turystyki Ministerstwa Komunikacji rozpisał konkurs na wykonanie afisza p. t. „Gdynia". Dnia 22 b. m. odbyło się posiedzenie jury konkursu, w skład którego wchodzili pp.: naczelnik wydziału turystycznego Min. Komunikacji St. Podworski (przewodniczący), prof. W. Jastrzębowski, prof. Aleksander Bojemski, red. B. T. Lepecki, konsul Wyszyński, M. Piwoński i inż. Kodelski oraz w charakterze ekspertów kpt. Lasoń i Piotrowski.

Pierwszą nagrodę w kwocie 700 zł. przyznano za pracę wykonaną wspólnie przez pp. Janusza Alchimowicza i St. Kosteleckiego. Druga nagroda w sumie 500 zł. przypadła w udziale p. Bolesławowi Surałło, trzecia w sumie 300 zł. p. T. Gronowskiemu. Ponadto zostały wyróżnione i nagrodzone prace pp. Tadeusza Trepkowskiego, Nowickiego i Sandeckiej oraz Marka Żuławskiego.

= Wyniki konkursu na afisz propagandowy „Zima w Polsce". Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji rozpisał konkurs na wykonanie propagandowego afisza p. t. „Zima w Polsce". Dnia 25 sierpnia b. r. odbyło się posiedzenie sądu konkursowego, w skład którego weszli: pp. nacz. St. Podworski, prof. W. Jastrzębowski, prof. A. Bojemski, dr. Adam Zieliński (z Polskiego Zw. Narciarskiego), Jerzy Remer — generalny konserwator M. W. R. i O. P., redaktor B. T. Lepecki, konsul Wyszyński, M. Piwoński i inż. Kodelski, oraz w charakterze ekspertów — kpt. Lasoń i p. Piotrowski.

Pierwszą nagrodę w kwocie zł. 700.— przyznano p. Marji Rogowskiej. Drugą nagrodę w sumie zł. 500.— przyznano za pracę wykonaną wspólnie przez pp. Macieja Nowickiego i Stanisławę Śniadecką, trzecia nagroda w sumie zł. 300.— przypadła w udziale p. Tadeuszowi Gronowskiemu. Ponadto wyróżniono i nagrodzono pracę p. Stanisława Kosteleckiego.

Prace nagrodzone i wyróżnione zostały wystawione w IPS-ie.

= Rozstrzygnięcie konkursu. Został rozstrzygnięty we Lwowie konkurs wystaw sklepowych. Pierwszą nagrodę otrzymała firma Zaleski. Ponadto przyznano 5 dyplomów honorowych. Urządzenie konkursu przyczyniło się do kulturalnego wyglądu wystaw.

VARIA

= Lapsus...? wynurzenia lwowskiego artysty. Pod tym trafnym tytułem zamieszczony został w lwowskiej „*Gazecie porannej*" (13 maja 1934) wywiad p. „Simsund" z p. Markowskim, artystą malarzem, nauczycielem rysunków w jednem z lwowskich gimnazjów. Wynurzenia p. Markowskiego są tak zdumiewające, że — choć spóźniona — należy im się odpowiedź.

Czytamy w wywiadzie zapytanie:

„O ile nam wiadomo, panie profesorze, był pan przecie założycielem, organizatorem i twórcą katedry grafików Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych".

Skromna odpowiedź: „Owszem byłem nim". A dalej czytamy: Jeśli chodzi o ścisłość, powstała w r. 1907 z inicjatywy mojej i Włodzimierza Koniecznego poraz pierwszy w Akademji katedra grafiki. Ja sam zakupiłem wtedy całe urządzenie, sprowadziłem potrzebne prasy, kamienie, wogóle wszystko, co potrzebne było dla urządzenia nowoczesnej katedry graficznej. Odkupiłem wówczas wiele sprzętu od Krakowskiego Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Mianowano mię zatem kierownikiem katedry graficznej w charakterze asystenta..."

Niestety, nie jest to zgodne z prawdą.

Pierwsza myśl założenia kursu grafików w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych powstała u prof. Wyczółkowskiego, który już około r. 1900 żywo zajął się grafiką, akwafortą, a potem litografją. Myśl tę gorąco popierali prof. J. Stanisławski i St. Wyspiański. Jako rezultat tych zainteresowań powstaje pierwsza w Polsce teka graficzna, tłoczona częściowo w zakł. litogr. Pruszyńskiego w Krakowie (r. 1902). W tym czasie dzięki hr. Edwardowi Raczyńskiemu, ówczesnemu prezesowi Krakowskiego Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, powstaje pracownia litograficzna w tymże T-wie. Z chwilą powołania przez rząd austrjacki Józefa Pankiewicza — wybitnego polskiego grafika — na katedrę malarstwa w Krakowskiej Akademji, w r. 1906 powstaje w Akademji pracownia kwasorytnicza, w której — pod kierunkiem Pankiewicza — pracują pierwsi uczniowie. W roku 1907-8 ówczesny dyrektor Akademji Juljan Fałat zakupił (oczywiście z funduszów rządowych) likwidującą się pracownię litograficzną w Krakowskiem Tow. Przyj. Szt. Piękn. i przeniósłszy ją do Akademji, oddał do użytku studentów w pracowni kwasorytniczej — pod kierunkiem prof. Pankiewicza. Dozór (techniczny) nad prasą litograficzną powierzono ówczesnemu studentowi Akademji p. Markowskiemu — jako byłemu zawodowemu litografowi — który tę funkcję (niepłatną) spełniał aż do r. 1909-10. W owym to roku, dzięki staraniom dyrektora J. Fałata, rząd austrjacki utworzył specjalną katedrę grafiki i zamianował Pankiewicza pierwszym jej profesorem, który na instruktora powołał ówczesnego absolwenta Akademji Jana Wojnarskiego. Jak widzimy z tego, p. Markowski zupełnie niezasłużenie uzurpuje sobie, że jest „założycielem, organizatorem i twórcą katedry grafiki"!!

W wywiadzie czytamy dalej:

„Czy posiada pan prof. jakieś dokumenty, uwierzytelniające pracę Jego w Krakowie?"

„A jakie! pewnie że posiadam!"

To mówiąc „twórca katedry grafiki" wyciąga papiery, z których p. „Simsund" dowiaduje się, że p. Markowski... „walczył jako obrońca Lwowa na słynnym V. Odcinku, że odznaczony został jako dyplomowany porucznik, że sam projektował przyjęty i zatwierdzony Krzyż Obrony Lwowa, ale ważniejszy jest fakt, że właśnie dyplomowany porucznik Antoni Markowski projektował w dniach dla Lwowa może najgorętszych pierwsze auto pancerne przezwane „Józef Piłsudski", które wykonano na głównym dworcu kolejowym we Lwowie w ciągu 48 godzin".

Nie wiemy, jak to było z owem pierwszem autem pancernem, natomiast wiemy, że te zasługi wojskowe p. Markowskiego podczas bohaterskiej obrony Lwowa nie mają nic wspólnego z „dokumentami, uwierzytelniającemi pracę Jego w Krakowie", artystyczną.

Co to znaczy?

Wogóle „lapsus" nie opuszcza p. Markowskiego i p. „Simsunda" w tym wywiadzie. Oto czytamy: „Jeszcze za czasów tworzenia przez niego (Sc. p. Markowskiego, przyp. Red. Szt. P.) w Krakowie katedry graficznej, zgłosił się tam Edmund Bartłomiejczyk, który jest tam do dnia dzisiejszego prof. t. zw. grafiki użytkowej". Nie wiemy, co to jest owe „tam", gdzie „zgłosił się E. Bartłomiejczyk", natomiast zwracamy uwagę pana „twórcy katedry grafiki", że p. E. Bartłomiejczyk jest prof. grafiki użytkowej nie „tam", ale w... Warszawie (Akad. Szt. Pięknych). P. Markowski, który twierdzi, że „uczniem (!!) moim był również śp. Władysław Skoczylas, który również brał pewien udział w organizowaniu tej katedry" (czy Wł. Skoczylas był równocześnie i uczniem i organizatorem katedry?! Co to znaczy?), ma żal do W. Skoczylasa, gdyż musi wyjawić „że gdy chodziło o dość skromne nawet stypendjum dla mnie z Departamentu Kultury i Sztuki, położył właśnie śp. Skoczylas wielkie zasługi, by mi to stypendjum skreślono".

Inde ira. I morał wysnuwa p. Markowski taki: „...wyjawiam to poraz pierwszy panu właśnie teraz, gdy rozgorzała namiętna walka o spuściznę po śp. Skoczylasie. Znajdzie się zapewne ktoś, który to wcześniej czy później odziedziczy, ale ja uważam, że zająć do krzesło powinien ktoś, który jest nietylko „modny", ale który posiada wszystkie kierunki techniki w grafice t. zn. że powinien sam wszystko umieć i wiedzieć, a nie posługiwać się tylko umiejętnością asystentów. Musi stać ponad nimi!"

I wkońcu czytamy uwagę autora wywiadu: „Rozumie się, że mógłby (Sc. p. A. Markowski, przyp. Red. Szt. P.) dziś piastować godność, na jaką zasłużył, a jaka przysporzyłaby grafice polskiej niełada korzyści".

W ten sposób robi się cel tego wywiadu dość przejrzysty. Nie chcemy rozwiewać złudzeń p. „Simsunda", ale musimy mu skromnie zwrócić uwagę, że W. Skoczylas, mimo, że był „modny", był znakomitym profesorem grafiki, stworzył nietylko polski drzeworyt (możemy śmiało powiedzieć, że obok sowieckiego najlepszy na świecie dzisiaj), ale stworzył także szkołę drzeworytu polskiego, zostawił duży zastęp swoich uczniów, pierwszorzędnych majstrów w drzeworycie.

A to nie jest łatwe!

= Przemycanie średnich talentów na wy-

stawach zagranicznych i to „przy każdej nadarzającej się sposobności" — zarzuca K. Winkler (*Polska Zbrojna* z dnia 8. XI. br.). „Tosspo", pisząc dosłownie:

„Mnie się natomiast zdaje, że w Belgji, podobnie jak w Polsce, mają swoje „Tosspo" (Tow. Szerzenia Sztuki Pol. wśród obcych) — które niezmiernie powoli i z widocznem ociąganiem się daje się nakłonić do uwzględniania nowej sztuki w wystawach zagranicznych. Zdaniem sfer t. zw. oficjalnych w tej dziedzinie, jeszcze się te nowe wartości nie ułożyły, nie ustabilizowały, by je można było pokazać obcym bez narażenia się na kompromitację. Ale to im wcale nie przeszkadza przemycać przy każdej nadarzającej się sposobności, talenty średnie, nic nie mówiące i dla rozwoju sztuki najzupełniej obojętne.

„W ten sposób taka wystawa reprezentacyjna nie daje pełnego wyobrażenia o żywej twórczości współczesnej w danym kraju — którego postępy w tej sferze mogą budzić wątpliwości poniekąd całkowicie uzasadnione".

(Nawiasem uwaga: wątpliwości mogą być albo całkowicie, albo tylko: poniekąd uzasadnione. Ale „wątpliwości poniekąd całkowicie uzasadnione" — to logiczny dziwoląg. Jakże teraz pisze się po polsku!)

O tem, czy w Belgji istnieje „Tosspo" czy nie, należało się wprzód dowiedzieć, poprostu spytać kogoś. O tem, kto urządził wystawę belgijską w Warszawie — należało się poinformować, choćby w katalogu wystawy.

„Tosspo" niejednokrotnie (i to aż nazbyt skwapliwie a wcale nie „z widocznem ociąganiem się") uwzględniało nową sztukę i nowe wartości i dalej będzie je uwzględniać. Możliwe tylko, że nowe wartości inaczej rozumie K. Winkler, a inaczej członkowie Sekcji Plastyków w „Tosspo". Na ten temat można dyskutować. Wprzód jednak należało przejrzeć wykaz artystów, którzy brali udział w wystawach „Tosspo" (choćby w *Sztukach P.*, R. IX., str. 116) i otwarcie wskazać, jacy to z 254 artystów reprezentują talent średni, nic nie mówiący i dla rozwoju sztuki najzupełniej obojętny, oraz jacy to wybitni przedstawiciele nowej sztuki zostali pominięci w wystawach „Tosspo". Wtedy dyskusja byłaby rzeczowa.

Trzeba mieć trochę cywilnej odwagi i powiedzieć szczerze: tych artystów należy odrzucić, a tych uwzględnić, skoro się ma odwagę zarzucać „Tosspo", że przemyca średnie talenty i to przy każdej okazji. „Tosspo" nie trudni się żadnym przemytem! „Tosspo" może się czasem mylić, pokazać np. salę t. zw. nowej sztuki i narazić się potem na zarzut krytyki holenderskiej, że „Sala ta przenosi nas raczej do Paryża niż do Warszawy!" — ale to jeszcze nie daje prawa do wygłaszania sądu, że „Tosspo" przy każdej okazji przemyca miernoty.

W Sekcji Plastyków „Tosspo" zasiadają obecnie: J. Czajkowski, K. Frycz, Wł. Jarocki, W. Jastrzębowski, T. Pruszkowski, M. Treter, J. Warchałowski, W. Wąsowicz, B. Pniewski, zasiadał też ś. p. Wł. Skoczylas.

Można „nie lubić" ich wszystkich, ale nie trzeba w to wierzyć, że oni wszyscy są mniej inteligentni czy mniej artystycznie zorjentowani, aniżeli p. Winkler; niema też powodu zarzucać im, że świadomie przemycają miernoty, t. zn. że przejawiają zdecydowanie złą wolę.

Nie trzeba operować nieuzasadnionemi zarzutami, nietrzeba poniżać prestige'u instytucji artystycznej i bałamucić czytelników dziennika, trzeba natomiast zdawać sobie sprawę z tego, co się pisze. Inaczej nic dobrego nie wyniknie z takiego urągania, ani dla sztuki ani też dla piszącego. W tak ważnych sprawach osobiste animozje czy pretensje nie powinny grać żadnej roli.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Wystawa prac malarki polskiej. Otwarto tutaj wystawę prac malarki polskiej, zamieszkałej stale w Paryżu, H. Kwiatkowskiej. Otwarcia dokonał, wobec licznie zebranych gości, poseł R. P. w Hadze, dr. W. Babiński. Prace p. Kwiatkowskiej spotkały się z wielkiem uznaniem znawców sztuki i zwiedzającej wystawę publiczności.

ATENY

= Nowe muzeum. Zmarły niedawno bankier Denys Loverdos zapisał w spadku na rzecz państwa swój pałac w Atenach wraz ze zbiorami dzieł sztuki, składającemi się m. in. z około 800 ikon, datujących od XII w. Pałac zamieniony będzie w muzeum i udostępniony dla publiczności.

= Nowe muzeum w Koryncie. W Koryncie odbyła się inauguracja nowego muzeum, ofiarowanego Grecji przez amerykankę p. William Moore, córkę znanego archeologa Edwarda Alonza Smalla. Muzeum było zbudowane przez architekta z New Yorku, Stuarta Thompsona. Jak wiadomo, archeologiczna szkoła amerykańska pod obecnem kierownictwem prof. Ryszarda Stillewella, profesora Uniwersytetu w Princetown, prowadzi badania archeologiczne w Koryncie od r. 1896, a Edward Alonzo Moore brał udział w tych badaniach.

BELGRAD

= Rzeźbiarz jugosłowiański Mestrowicz pojechał do Ameryki, gdzie w mieście Denver ma wykonać pomnik.

BERLIN

= Z wystaw berlińskich. W gabinecie sztychów otwarta została 3. z cyklu wystaw, poświęconych sztuce nordyckiej. Zgromadzono tam rysunki Rembrandta i jego współczesnych, Rubensa i jego uczniów, wreszcie rysunki z okresu Bruegh (XVI w.).

W Muzeum Dalekiego Wschodu została otwarta wystawa p. np. „Chińczycy przy pracy codziennej".

= Zgon malarza niemieckiego. Z Monachjum donoszą, że malarz pejzażysta prof. Buergers zmarł w wieku lat 84.

W niedzielnym dodatku ilustrowanym „Berliner Tageblatt" poświęcona jest cała kolumna twórczości artystycznej Z. Stryjeńskiej. Pani Tronier-Funder, omawiając w obszernym artykule życie i prace artystki polskiej nazywa ją „djablicą". Musiała ona w każdym razie urodzić się z czarownicy, aby móc w tak mistrzowski sposób nauczyć się czarować. Jej fantazja zaprzątnięta jest wyłącznie baśnią i historją przeszłości i z tych przeszłych dziejów Polski odtwarza przecudownie żywy lud polski. Do artykułu dołączono kilka reprodukcyj obrazów Stryjeńskiej.

Przypomnieć należy, że w czerwcu bieżącego roku jeden z dodatków ilustrowanych „Berliner Tageblattu" poświęcony był polskiej sztuce ludowej.

W „Leipziger Ill. Zeitung" (6 września) zamieszczony został artykuł dr. A. Kuhna pt. „Gegenwarts-Kunst in Polen", ilustrowany reprodukcjami z dzieł A. Michalaka, Bolesława Cybisa, Wł. Skoczylasa, B. Krasnodębskiej, Wład. Jarockiego, Z. Stryjeńskiej, T. Kulisiewicza, J. Szczepkowskiego i E. Wittiga.

W Duisburgu przygotowuje się otwarcie retrospektywnej wystawy dzieł Lehmbrucka.

W Muzeum Sztuki Stosowanej w Kolonji urządzona została wystawa, obrazująca współczesne budownictwo włosko-faszystowskie.

CHARKÓW

= Nowy gmach teatralny. W Charkowie rozpoczęto budowę ogromnego gmachu przeznaczonego na teatr operowy. Sala będzie miała 4.000 miejsc. Teatr zaopatrzony będzie w najbardziej współczesne urządzenia techniczne.

= Pomnik Tarasa Szewczenki. W Charkowie przystąpiono do budowy pomnika Tarasa Szewczenki. Robotami kierują wybitni rzeźbiarze, profesorowie Manizer i Landband. Jednocześnie komunistyczna prasa ukraińska ostro atakuje nacjonalistów ukraińskich za „anektowanie Szewczenki, twierdząc, „że ideologja klasowa poety przeważała nad narodową".

HAGA

= Wystawa polskich medali nowoczesnych w Hadze. Odbyło się tu otwarcie wystawy polskich medali nowoczesnych ze zbiorów prywatnych poznańskiego Towarzystwa Numizmatycznego. Wystawa mieści się w tutejszem muzeum miejskiem. Prasa holenderska poświęciła wystawie obszerne sprawozdania.

= Wystawa drzeworytów Mrożewskiego. Znany grafik polski Stefan Mrożewski wystawił swoje ostatnie drzeworyty w salonie sztuki w Amsterdamie. Otwarcia wystawy dokonał p. dr. W. Babiński, poseł R. P. w Hadze, wygłaszając przemówienie, w którem podkreślił znaczenie Amsterdamu jako ośrodka sztuki i wskazał na więzy artystyczne, jakie łączą Polskę z Holandją. Wśród wystawionych drzeworytów specjalną uwagę zwracają ostatnie prace Mrożewskiego, składające się z szeregu ilustracyj do „Parsifala".

Czołowe dzienniki holenderskie zamieszczają bardzo przychylne recenzje. Obszernie omawia wystawę m. in. p. Zwartendijk w dzienniku „Nieuwe Rotterdamsche Courant".

Artysta sprzedał kilka swych prac, m. in. nabyło jeden z drzeworytów Muzeum Miejskie w Hadze w którego posiadaniu znajduje się już cykl drzeworytów artysty p. t. „Król o złotej masce".

= Holandja dla Polski. Wśród zbiorów po słynnym malarzu francuskim Ary Schefferze, znajdujących się w Muzeum Miejskiem w Dordrechcie, jest m. in. szkic do portretu Chopina, oryginał którego to portretu został zniszczony w czasie pożaru pałacu Zamoyskich w Warszawie w r. 1863. Dyrektor Muzeum w Dordrechcie, Six, dowiedziawszy się o projekcie założenia Muzeum Chopina w Żelazowej Woli, polecił zrobić kopję szkicu i ofiarował ją Polsce.

= Zgon słynnego architekta. W swej willi w Hadze zmarł znany architekt holenderski Berlage, pionier nowoczesnej architektury w Holandji. Amsterdam posiada szereg gmachów m. in. giełdę i liczne mosty, które należą do jego arcydzieł.

= Wystawa prac malarza polskiego. Salon sztuki Kleykamp w Hadze wystawia w 2 salach obrazy przebywającego w Holandji malarza Franciszka Sikory. Twórczość Sikory znana jest już tutaj z wystawy, urządzonej przed dwoma laty, a silna indywidualność malarska górnoślązaka, który czerpał swe natchnienie przedewszystkiem z życia górników, wzbudziła tu duże zainteresowanie. Otwarcie wystawy zaszczycił swą obecnością pan Poseł R. P. dr. Babiński, którego portret znajduje się wśród wystawionych dzieł Sikory.

JEROZOLIMA

= Koszt naprawy kościoła Grobu Świętego. Jak już donosiliśmy na tem miejscu, kościół Grobu świętego w Jerozolimie jest tak poważnie zagrożony wskutek popękania ścian, że najlżejsze nawet trzęsienie ziemi, a zjawisko to nie jest rzadkością w Palestynie, może obrócić w gruzy ten bezcenny skarb całego chrześcijaństwa.

Obecnie wszakże, według depeszy londyńskiego „Timesa" z Jerozolimy, palestyński departament robót publicznych zajął się tą sprawą i sporządził kosztorys robót, które należy niezwłocznie przeprowadzić, aby ocalić świątynię. Kosztorys ten przewiduje wydatek 75.000 funtów palestyńskich (126.000 franków szwajc.) na przeprowadzenie robót najpotrzebniejszych.

Takie same, wprost konieczne, roboty mają być wkrótce przeprowadzone także w kościele Narodzenia Pańskiego w Betleemie.

W związku ze sprawą restauracji Bazyliki Grobu Świętego, Kustodja Ziemi Świętej oraz patrjarchat grecko-ortodoksyjny, wniosły protest przeciwko orzeczeniu architekta angielskiego, sprowadzonego przez rząd palestyński. Sprawozdanie rzeczników greckich i włoskich, sprowadzonych przez odnośne władze kościelne, dotyczące sposobu i kosztów przeprowadzenia potrzebnych prac remontowych różnią się nie tylko między sobą, lecz również znacznie odbiegają od opinji eksperta angielskiego. Niemniej rząd palestyński przystąpić ma w najbliższym czasie do odnowienia Bazyliki w myśl wskazówek architekta angielskiego, przyczem koszta pokryte zostaną narazie przez władze mandatowe, które jednak dążyć będą do dojścia do porozumienia z władzami kościelnemi zainteresowych wyznań w przedmiocie współuczestnictwa w kosztach.

KOPENHAGA

= Wystawa grafiki polskiej. Otwarto tu w lokalu „Samleren" reprezentacyjną wystawę grafiki polskiej, zorganizowaną przez Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.

LIPSK

= Opłakany stan historycznej pamiątki polskiej. Kamień pamiątkowy, postawiony przed 120 laty w miejscu, gdzie Książę Józef Poniatowski podczas słynnej bitwy narodów pod Lipskiem, skoczył do Elstery, znajduje się znowu w stanie opłakanym. Małe podwórko nieruchomości przy dawnej ulicy Ks. J. Poniatowskiego, zamienionej przed paru miesiącami na Gottschedstrasse, na której pomnik się znajduje, przypomina rupieciarnię. Naokoło kamienia gromadzone są stare odpadki budowlane, zgniłe deski etc.

Niejednokrotnie u tutejszych władz miejskich podejmowane były ze strony polskiej starania, zmierzające do skłonienia właściela domu, niejakiego Peusserta, do poszanowania naszej pamiątki narodowej. Wysiłki te niestety, pomimo oficjalnych zapewnień, jak widać z powyższego, skutku nie odniosły.

Polonja lipska postanowiła zwrócić się do konsula R. P. w Lipsku z prośbą o poczynienie energicznych kroków, któreby położyły wreszcie kres niszczeniu drogiego dla nas zabytku historycznego.

= Znalezienie drogocennych przedmiotów, należących do Romanowych. „Neue Leipziger Zeitung" donosi z Norymbergi, że w jednej z sal starego ratusza znaleziono ostatnio wiele drogocennych przedmiotów, stanowiących niewątpliwą własność domu Romanowych. Wśród zbiorów znajdują się m. in. kosztowne puhary, kielichy i inne wartościowe przedmioty.

= Dziennik niemiecki o pięknie Krakowa. Dr. G. Haase daje w obszernym dwuszpaltowym artykule w „*Dresdner Neuste Nachrichten*“ niezwykle barwny opis zabytków Krakowa, najpiękniejszego bezsprzecznie — zdaniem jego — miasta w Polsce, słusznie nazwanego „polskim Rzymem“. Szczególnie serdecznie i z uczuciem czci wyraża się Haase o bezcennych bogactwach i wspaniałej architekturze Wawelu, licznych muzeów i kościołów, wśród których dominującą rolę odgrywa kościół Marjacki z słynącym na cały świat ołtarzem Wita Stwosza.

= Wilno widziane okiem malarza niemieckiego. W jednym z lipskich magazynów sztuki otwarto wystawę obrazów, wykonanych przez profesora Akademji Graficznej w Lipsku, Waltera Buhe, w okresie wojny światowej na froncie wschodnim w Wilnie i okolicy. Wśród eksponatów przeważają rysunki, uwydatniające piękno krajobrazu, zabytki sztuki i architektury Wilna.

Podkreślić należy, że prof. Buhe zorganizował po wojnie dwie wycieczki studentów lipskich, które w celach naukowych zwiedziły wschodnie połacie naszego kraju.

L I V O R N O

= Zgon malarza. W miejscowości Quercianella Sonnino zmarł 70-letni artysta-malarz, Ruggero Focardi, ostatni przedstawiciel t. zw. toskańskiej szkoły malarskiej „Macchiaiuoli“.

L Y O N

= Dział polski w Muzeum Etnograficznem w Lyonie. Przy tutejszym uniwersytecie powstało Muzeum Etnografji Słowiańskiej. W Muzeum tem stworzony został dział polski. Powstanie tego działu jest zasługą tutejszego konsula polskiego, lektora języka polskiego na Uniwersytecie Lyońskim p. Brableca oraz Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.

M A D R Y T

= Nowe obrazy Goyi w Prado. Muzeum Prado nabyło trzy obrazy Goyi, wykonane prawdopodobnie w końcu XVIII-go wieku dla ówczesnego ministra marynarki Godoy'a.

= Z karty żałobnej. Zmarł tutaj słynny architekt hiszpański, Manuel Zabala, sekretarz Akademji Sztuk Pięknych w San Fernando.

M E D J O L A N

= Nagrody na wystawie Triennale. Komitet Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych „La Triennale“ potwierdził wyniki Komisji nagród. Ogółem przyznano Sekcji włoskiej 21 wielkich nagród i 108 złotych medali. Zagranicznym sekcjom zostały nadane wielkie nagrody w następującym stosunku: Francji siedem nagród, Austrji — 4, Anglji, Niemcom i Finlandji po trzy nagrody, Belgji, Węgrom i Holandji po dwie nagrody. Innym sekcjom zagranicznym nadane zostały złote i srebrne medale.

= Wystawa malarstwa chińskiego. W obecności ks. Bergamo i przedstawicieli władz, w Pałacu Królewskim otwarto wystawę malarstwa chińskiego.

M E T Z

= Sukces wystawy polskiej grafiki. W Metzu nastąpiła inauguracja wystawy polskiej sztuki graficznej, zorganizowanej staraniem miejscowego Tow. Przyjaciół Polski z gen. Brion i adw. Wiltzerem na czele. Na inauguracji obecny był z ramienia Konsulatu R. P. w Strasburgu p. wicekonsul T. Wierusz Kowalski.

Prasa lotaryńska donosi o dużym sukcesie wystawy grafiki polskiej w Metzu. Wystawa ta cieszy się wielką frekwencją publiczności francuskiej i na prośbę miejscowych kół artystycznych przedłużona została o kilka dni. Z Metzu eksponaty przesłane zostaną do Strasburga, gdzie staraniem miejscowego Tow. Przyjaciół Polski i Konsulatu R. P., zorganizowana zostanie analogiczna wystawa w salonach Palais du Rhin (dawnego pałacu cesarskiego).

M O S K W A

= Wystawa sztuki francuskiej w Moskwie. Muzeum narodowe współczesnej sztuki zachodnio-europejskiej wraz z Tow. Popierania Kulturalnych Stosunków z zagranicą organizuje w Moskwie wielką wystawę sztuki francuskiej. Na wystawie będą reprezentowane prace m. in. Picassa, Matisse'a, Legera, Derain'a, Braque'a etc.

= Wystawa filatelistyczna w Moskwie. Związek filatelistów sowieckich otworzył w Moskwie wystawę przeszło 800 znaczków pocztowych sowieckich. Znaczki są wystawione serjami. Jedna z nich poświęcona jest wodzom rewolucji sowieckiej i przedstawia portret Marksa, Lenina, Urickiego, 26 komisarzy z Baku i t. d. Inne poświęcone są rozwojowi przemysłu, techniki, nauki i t. d.

= Muzeum architektury światowej w Z. S. R. R. Akademja Sztuk Pięknych ZSRR organizuje międzynarodowe muzeum architektury światowej, w którem zebrane będą najbardziej charakterystyczne dzieła architektury światowej. Pomiędzy eksponatami znajdować się będą modele architektury sowieckiej, jak również plany i fotografje dzieł: Rastrellego, Gnarengi'ego, Rossiego, Mamotte'a, Zacharonowa, Woronikina — twórców najpiękniejszych posągów i pałaców petersburskich.

= Restauracja dzieł sztuki w Z. S. R. R. Zorganizowane przez komisarjat Oświaty Publicznej specjalne zakłady pracują intensywnie nad restauracją dzieł starej sztuki i architektury rosyjskiej. Dzięki zastosowaniu nowych metod restauratorskich zdołano odkryć obraz malarza rosyjskiego XVII w. Andrzeja Rublewa, autora słynnych obrazów „Święta Trójca“ i „Apostołowie“, znajdujących się w Zagarsku (dawniej Troicko-Siergiejewskaja Ławra), jak również szereg innych dzieł sztuki XVII i XVIII w.

W ciągu bież. roku Muzeum Sztuk Pięknych w Moskwie dokona restauracji 40 obrazów mistrzów zachodnich XVI i XVII w.

W dziedzinie architektury dokonana została ostatnio restauracja słynnego pałacu Chanów w Baku (XVII w.) oraz murów Derbentu (XVII i XVIII w.).

= Restauracja cennej mozaiki rosyjskiej. Staraniem Akademji Nauk w Z. S. R. R. dokonana została restauracja niezwykłego dzieła sztuki z 18-go w., mozajki, wykonanej przez wielkiego uczonego, M. W. Łomonosowa, znanej pod nazwą „Bitwa pod Połtawą“ (Bitwa między armją króla szwedzkiego Karola XII-go z wojskami Piotra Wielkiego 27-go, czerwca 1709 r.). Łomonosow przy pomocy Iwana Siłyki i Wasilja Matwiejewa poświęcił 4 lata na wykonanie tego dzieła, które zapoczątkowało odrodzenie mozajki w Rosji w 2-ej połowie XVIII-go w. „Bitwa pod Połtawą“ ma 7 mtr. szerokości i 6 mtr. wysokości.

Akademja Nauk w Z. S. R. R. ogłasza w druku monografję o pracach Łomonosowa w dziedzinie mozajki.

= Restauracja katedry św. Wasilij'a. Starożytna katedra Św. Wasilij'a, zbudowana przez cara Iwana Groźnego w r. 1554, zamieniona ostatnio

na Muzeum, poddana została gruntownej restauracji, polegającej m. in. na usuwaniu zbędnych akcesorjów, które dodawano w ciągu 4-ch stuleci, a które odbierały tej historycznej budowli jej pierwotny charakter architektoniczny.

= Domek Piotra Wielkiego w Muzeum Architektury. Domek Piotra Wielkiego w Archangielsku zostanie w całości przetransportowany do Moskwy i umieszczony w Muzeum Architektury jako cenny dokument dawnej architektury a jednocześnie pamiątka historyczna.

= Wystawy sowieckie. Z okazji 17-go Kongresu Partji Komunistycznej, muzea moskiewskie organizują szereg wystaw M. in. państwowe muzeum politechniczne otwiera wystawę, przedstawiającą zdobycze przemysłu, rolnictwa, nauki i techniki w ZSRR. Na całokształt wystawy składają się dziesiątki tysięcy eksponatów, makiety fabryk, modele samolotów, próby sowieckich fabrykatów etc. Muzeum etnograficzne otwiera sekcję kaukaską oraz zbiory z Ukrainy, ze środkowej Azji, z Syberji i z Dalekiego Wschodu. Muzeum wschodniej sztuki współczesnej organizuje wystawę wschodniej sztuki rewolucyjnej. Pozatem otwarte będą wystawy: retrospektywna ku czci Lenina, prasowa etc.

= Wystawa malarstwa łotewskiego. „W. O. K. S." organizuje w Moskwie wystawę współczesnego malarstwa łotewskiego. Wystawione będą obrazy, rysunki i rzeźby, ogółem ponad 300 eksponatów.

= Wystawy sowieckie zagranicą. W Helsingforsie otwarta została wielka wystawa grafiki sowieckiej, zawierająca przeszło 300 eksponatów.

Podczas 19-ej wystawy Międzynarodowej, która odbyła się w Wenecji, w miesiącu maju r. b. otwarto pawilon sztuki rosyjskiej z pracami najwybitniejszych artystów sowieckich.

= Otwarcie wystawy malarstwa chińskiego. W salach Muzeum Historycznego w Moskwie została otwarta (zorganizowana staraniem W. O. K. S. U.-u) wystawa malarstwa chińskiego. Na wernisażu obecni byli członkowie ambasady chińskiej w Moskwie, korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele świata artystycznego i t. d.

Wystawa zawiera 337 eksponatów, z których 80 są pędzla dawnych mistrzów chińskich, poczynając od 17 wieku. Zbiory przywiózł do Moskwy profesor Uniwerystetu nankińskiego Ju-Peou. Pomiędzy współczesnemi pracami odznaczają się obrazy słynnych pejzażystów chińskich jak Fan Ia-Iou, Liou Fon-Tsi i Chan Dar-Dziana.

= Wystawa teatralnej sztuki dekoracyjnej w Z. S. R. R. W najbliższym czasie otwarta zostanie w Moskwie wystawa teatralnej sztuki dekoracyjnej. Wystawa zawierać będzie znaczną ilość makiet, szkiców dekoracyj i kostjumów oraz fotografij najcharakterystyczniejszych inscenizacyj w współczesnym teatrze sowieckim. Na wystawie będzie się znajdował również dział retrospektywny.

= Wystawa porcelany i fajansu w Z. S. R. R. Muzeum Eksportu Sowieckiego przy Izbie Handlowej Z. S. R. R. organizuje wystawę porcelany i fajansu fabrykacji sowieckiej. Specjalne działy poświęcone będą wyrobom porcelanowym i fajansowym wykonanym w Z. S. R. R. w przeciągu ostatniego 15-lecia. Wystawa zawierać będzie przeszło 5000 eksponatów.

= Wystawa prac malarskich Tarasa Szewczenki. Otwarto tu wystawę prac malarskich Tarasa Szewczenki, zawierającą około 40 prac oryginalnych oraz około 200 reprodukcji prac, wystawionych równocześnie w Charkowie. Wykonane przeważnie na zesłaniu w stepach kirgizkich, odzwierciadlają życie wsi ukraińskiej. Powszechne zainteresowanie wzbudza serja rysunków p. n. „Syn marnotrawny", ilustrująca życie żołnierza w epoce Mikołaja I.

= Wystawa wojny światowej. Z okazji 20-lecia wybuchu wojny światowej — 1 sierpnia r. b. otwarta została w Moskwie wystawa-muzeum, zawierająca broń, sztandary, ordery, dokumenty, oraz dzieła malarstwa i rzeźby, osnute na tematach wojennych. M. in. wystawiono prace Aleksego Krawczenki, Sternberga, Pasternaka.

= Sowiecko-amerykańskie stosunki artystyczne. Na jesieni otwarta została w Filadelfji wystawa Sztuki Sowieckiej, równocześnie zaś w Moskwie urządzono wystawę sztuki amerykańskiej.

= Wystawa architektury światowej w Moskwie. W salach „Domu architektury" otwarta została wystawa architektury światowej miast. Wystawione zostały zdjęcia, litografje, rysunki etc., ilustrujące metody jakiemi posługiwali się architekci całego świata od epoki staro-egipskiej aż do dnia dzisiejszego.

= Wystawa Sztuki Dziecka. W Muzeum moskiewskiem Sztuk Plastycznych została otwarta międzynarodowa wystawa rysunków dziecięcych. Zawiera ona przeszło 1500 rysunków, wykonanych przez dzieci od wieku w lat 5—14. W sekcji sowieckiej utwory młodocianych artystów mają przeważnie za temat życie Lenina, rewolucję październikową, życie Czerwonej Armji i uprzemysłowienie Z. S. R. R. Interesujące są prace dzieci samojedzkich, oddające surowy ton przyrody północnej i barwne, podobne do kolorowych dywanów, rysunki dzieci z Turkiestanu. Pozatem na wystawie znajdują się prace dzieci ze Stanów Zjednoczonych Półn. Ameryki, Francji, Turcji, Polski, Anglji, Niemiec, Japonji, Holandji, Szwecji, Norwegji, Danji, Hiszpanji, Australji, Czechosłowacji; rysunki polskich dzieci zwracają powszechną uwagę swoim wysokim poziomem artystycznym i bogactwem tematów. Wystawa cieszy się dużem powodzeniem i stanowi cenny przyczynek dla studjów sztuki dziecięcej.

= Echa moskiewskie wystawy książki sowieckiej w Warszawie. „Prawda" zamieszcza sprawozdanie z wystawy książki sowieckiej w Warszawie, podkreślając zainteresowanie społeczeństwa i przychylny stosunek prasy polskiej. Cytowane są głosy „Polski Zbrojnej", „Wiadomości Literackich", „Kurjera Codziennego" i „Kurjera Wileńskiego". Redaktor konkluduje, że wystawa przyczyniła się do dalszego zbliżenia polsko sowieckiego na polu kulturalnem.

Warszawski korespondent „Izwiestij" w obszernym artykule opisuje wystawę fotografiki sowieckiej w Warszawie, podkreślając życzliwe jej przyjęcie przez krytykę i społeczeństwo oraz staranną organizację wystawy przez czynniki polskie.

= Odznaczenia sowieckich malarzy. Znany artysta malarz Brodski został odznaczony orderem Lenina za wyjątkowe zasługi artystyczne. Brodski czerpał tematy do swoich obrazów z rewolucji sowieckiej, obrony narodowej ZSRR i t. d.

Rząd sowiecki nadał tytuł artysty „zasłużonego" malarzowi ludowemu Bakanowi z okolic Iwanowo-Wozniesienska. Bakanow jest najwybitniejszym przedstawicielem zdobnictwa ludowego, z którego okolice te słyną. Jest on zarazem jednym z najlepszych w Rosji malarzy fresków.

= Budowa monumentalnego teatru w Moskwie. W najbliższym czasie na jednym z wielkich

placów w Moskwie będzie podjęta budowa teatru centralnego czerwonej armji.

Architekci, Aliabin i Simbircew, zamierzają stworzyć reprezentacyjny gmach czerwonej armji. Motyw pięcioramiennej gwiazdy będzie podstawą całego projektu architektonicznego. Teatr otoczony będzie kolumnadą, tworzącą galerję, której ściany będą zdobić freski i płaskorzeźby, przedstawiające sceny z życia czerwonej armji.

Na widowni teatru pomieści się przeszło 3000 osób. Wysokość gmachu wraz z 14-metrowym posągiem, przedstawiającym żołnierza sowieckiego, wynosić będzie 98 mtr.

= Wymiana książek między „WOKS" i zagranicą. Z danych statystycznych podanych przez Tow. Łączności kulturalnej między ZSRR i zagranicą wynika, że w r. 1924 „WOKS" wysłał zagranicę 5.900 książek i otrzymał w drodze wymiany 2.025. Natomiast w r. 1933 „WOKS" otrzymał 140.662, wysłał zaś 86.928 książek. Najbardziej ożywiona wymiana miała miejsce między ZSRR i Stanami Zjednoczonemi A. P., następne miejsce zajmowały Niemcy, Francja, Czechosłowacja, Polska, Włochy i inne kraje.

= Z Sowieckiej Akademji Sztuk Pięknych. Znany malarz, autor portretów szeregu dygnitarzy sowieckich, Izaak Brodskij, został mianowany dyrektorem Wszechzwiązkowej akademji sztuk pięknych.

= Pałac Sowietów. Został tu ostatecznie zaaprobowany projekt architektoniczny Pałacu Sowietów. Pałac tem nieścić będzie wielką salę na 20 tysięcy osób oraz mniejszą salę na 6 tysięcy osób. Pałac wraz z wzniesionym na szczycie posągiem Lenina mieć będzie 415 metrów wysokości. Wysokość samego posągu wynosić będzie 80 metrów. Prace wstępne przy budowie pałacu rozpoczęły się już w roku ubiegłym.

= Moskiewski Związek artystów-malarzy postanowił wydać album rysunków artysty F. Reszotnikowa, uczestnika ekspedycji polarnej „Czeluskina".

NEKROLOGJA

= Ludwik Machalski, artysta malarz, zmarł nagle dnia 23. lipca w Krakowie. Ur. w r. 1879, studjował w latach 1897—1903 w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, pod kierunkiem prof. Jacka Malczewskiego i prof. T. Axentowicza. Po uzupełnieniu swych studjów w Paryżu osiadł w rodzinnym Krakowie, gdzie zdobył sobie swoją pracą artystyczną, zwłaszcza jako portrecista bardzo poważne imię. Malarz o dużej wiedzy i kulturze, w życiu niezwykle skromny, nie szukający rozgłosu drogą reklamy, cieszył się ogólnym szacunkiem i sympatją, to też nagła śmierć, w kwiecie wieku, wywołała szczery żal. Cześć Jego pamięci.

= Franciszek Siedlecki, malarz i wybitny polski artysta grafik zmarł w Warszawie.

Ś. p. Franciszek Siedlecki urodził się w r. 1867 w Krakowie. Studja artystyczne odbywał w Monachjum i Paryżu. Po ukończeniu studjów, osiadł na stałe w Warszawie. Jest autorem cyklu akwafort „Rodzaj", cennych portretów akwafortowych Żeromskiego, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Marszałka Piłsudskiego Nietzschego. Wydał album Warszawy (autolitografje). Był współredaktorem czasopisma „*Sztuka i praca*", a następnie redaktorem „*Grafiki*". Ogłosił studjum o Helenie Modrzejewskiej, studjum o tańcu obrzędowym etc. Był jednym z założycieli i długoletnim prezesem Związku Artystów Grafików, na którem to stanowisku przyczynił się wybitnie do rozwoju grafiki polskiej i spopularyzowania jej zagranicą. Brał pozatem żywy udział w życiu artystycznem stolicy. Ze śmiercią ś. p. F. Siedleckiego ubywa artysta dużej kultury.

= Dr. Emil Merwin, doradca prawny Poselstwa Rp. w Wiedniu, znany kolekcjoner, właściciel małej ale znakomicie dobranej galerji polskiego malarstwa, zmarł w Wiedniu. O kolekcji jego — por. Fr. Klein: Kolekcja Ignacego Korwin Milewskiego (*Sztuki Piękne*, *R.* IV, str. 429), oraz: „Wystawa dzieł Piotra Michałowskiego" w Wiedniu (*Sztuki P.*, R. X, str. 199, kronika Art. Zagraniczna).

U W A G I

Prawda o sekcji polskiej na II Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Rzymie. Sprawa katalogu.

I

Podczas mego pobytu w Rzymie br. otrzymałem z Ambasady R. P. w Rzymie zaszczytną propozycję napisania wstępu do katalogu sekcji polskiej na II Międzynarodowej wystawie sztuki religijnej w Rzymie. Miał to być krótki rys rozwoju współczesnej naszej sztuki religijnej; rozmiary 1 ½—2 stron druku 4° — a więc z natury rzeczy wstęp treściwy i zwięzły. W artykule swym pod wymienionym w nagłówku tytułem („*Sztuki Piękne* Nr. 10), gdzie zamieszczono również kilka uwag o tym wstępie, czyni mi p. dr. Treter szereg zarzutów, na które uważam za wskazane odpowiedzieć. P. dr. Treter pisze, że wymieniłem wybitnych przedstawicieli sztuki religijnej w Polsce, którzy nie biorą udziału w wystawie. Lecz to było przecież założeniem wstępu, a zarazem w ten sposób zaznaczyłem, że wystawa rzymska nie daje wyobrażenia o całości współczesnej sztuki religijnej w Polsce i zaznaczyłem, że ci artyści nie biorą udziału w wystawie. P. dr. Treter pisze, że zamiast wymieniać przedstawicieli naszej młodej sztuki „może byłoby lepiej poświęcić choć kilka słów J. Mehofferowi i K. Sichulskiemu, którzy rzeczywiście brali udział w wystawie". Jak mam sobie wytłumaczyć to przeoczenie p. dr. Tretera? Przecież ustęp o sztuce Sichulskiego i Mehoffera znajduje się na naczelnem miejscu i obejmuje czwartą część całego wstępu. P. Treter zauważa: „Informacja, że projekty Pniewskiego „jednoczą w sobie charakter subtelny i wysmukły katedr gotyckich z charakterem amerykańskich drapaczy nieba" — skłoniły p. Paulucci (w *L'Avenire d'Italia* z dn. 20. II. br.) do wyrażenia takiej opinji: „wystawione projekty architektoniczne wykazują, co zrobiono i co się

robi w Polsce dla stworzenia nowego stylu w architekturze kościelnej. Ależ jaki jest ten nowy styl? Zjednoczenie subtelnego i wysmukłego charakteru katedr gotyckich z charakterem... amerykańskich drapaczy nieba...". Te kropki są tu wymowne".

Być może, że nie jestem dość domyślny, bo dla mnie kropki te nie są wymowne, nie bardzo też zastanawiałbym się nad niemi. Nie mam powodu wątpić w kulturę artystyczną p. Paulucci i nie będę podejrzewał go o to, żeby dla określenia swoich wrażeń estetycznych potrzebował czyjejś pomocy. A skoro na określenie wrażenia, jakie czynią na niego projekty Pniewskiego, posłużył się moimi słowami, to chyba opinję tę podziela. W przeciwnym wypadku zaznaczyłby może swe odmienne zdanie. Może się nie pomylę, jeśli powiem, że kropki, które p. dr. Tretera zaniepokoiły, odnoszą się poprostu do projektu Pniewskiego. I cóż byłoby w tem dziwnego, że człowiekowi południa nie podoba się dzieło artysty północy. Nie brałbym sobie zresztą tak bardzo do serca tych kropek p. Paulucci, bo, jak stwierdza p. dr. Treter na innem miejscu, „Nie można powiedzieć, żeby odgłosy udziału w polskiej wystawie rzymskiej były w prasie włoskiej dostatecznie liczne i rzeczowe. Do tego przyzwyczaiła nas zresztą krytyka włoska".

P. dr. Treter zauważa dalej: „Czy zamiast takiej informacji nie byłoby lepiej powiedzieć coś rzeczowego o projektach Pniewskiego? Zacytować słów kilka z fachowego opisu, przesłanego przez „TOSSPO" określającego koncepcję układu planu, istotę rozwiązania sytuacji, jako niezmiernie ciekawego zagadnienia, także urbanistycznego?" — niewątpliwie, można było zrobić to i wiele innych rzeczy. Kto wierzy, że zapomocą słów i opisów zbliżamy się do dzieła sztuki, mógłby to uczynić. Lecz jakiż cel miałby taki opis we wstępie do katalogu? Mógłby się on znaleźć jedynie w samym katalogu, na czele opisu projektów Pniewskiego, podobnie jak to uczyniły inne państwa, które objaśnienia do dzieł wystawionych pomieściły w katalogach. Zarzut więc, gdyby nawet był słuszny, może dotyczyć jedynie przygotowującego katalog, a nie autora wstępu. Rzeczowy opis projektów Pniewskiego był zresztą wyłożony w sali wystawowej i dostępny dla wszystkich.

Nadmieniam wreszcie, że pisząc wstęp do katalogu, który, jak już zaznaczyłem, miał być syntetycznym szkicem rozwoju naszej współczesnej sztuki religijnej, nie znałem jeszcze dzieł przeznaczonych na wystawę i mogłem je oglądnąć dopiero na kilka dni przed otwarciem wystawy, kiedy katalog był już w druku. Nie znane mi też były szczegóły organizacji wystawy i to, że oficjalny udział Polski ograniczał się tylko do działu architektury i grafiki.

WŁADYSŁAW TERLECKI

II

Nie dla polemiki, tylko dla wyjaśnienia rzeczowego, stwierdzam:

1. Ustęp o sztuce Mehoffera i Sichulskiego znajduje się istotnie na naczelnem miejscu we „wstępie" — ale dotyczy epoki ubiegłej, ok. 1900 r. *(verso la fine del XIX e l'inizio del XX secolo)* a nie dzisiejszej.

2. O sztuce religijnej Z. Stryjeńskiej mało mi wiadomo; dlatego uważałem wymienianie jej za rzecz zbędną.

3. Kropki w artykule p. Paulucci są istotnie wymowne. Oznaczają one — skoro trzeba to wyjaśniać — ironję, a więc sąd raczej ujemny. P. Paulucci na pewno podziela opinję dr. Terleckiego, skoro posługuje się jego słowami. O to właśnie idzie; nic dziwnego, że „człowiekowi południa nie podoba się dzieło artysty północy". Może jednak wydać się dziwne, że wstęp do katalogu poniekąd sugeruje taką opinję.

4. Wierzę w to, „że zapomocą słów i opisów zbliżamy się do dzieła sztuki". Inaczej historja sztuki i krytyka art., seminarja i wykłady uniwerysteckie etc. — byłyby niepotrzebne.

5. Nie wiedziałem, że katalog przygotowywał kto inny, dlatego uderzyło mnie, iż opis projektów, który „mógłby się znaleźć w katalogu", nie znalazł się tam bodaj w największym skrócie.

6. Opisu projektów Pniewskiego, jakoby wyłożonego na wystawie, wcale nie widziałem.

7. Nie wiedziałem, że dr. Terlecki, pisząc wstęp do katalogu, nie znał ani eksponatów ani też charakteru zakresu naszego udziału. Ja np. w takich warunkach nie podjąłbym się pisania wstępu. Winę ponosi tu komisarz wystawy.

8. Z obecnej wymiany zdań możnaby wnosić, że ja, oceniając ujemnie organizację Sekcji Polskiej na wystawie rzymskiej, ujemnie też oceniam to, co zrobił dr. Terlecki, że potępiam cały jego „wstęp" etc. Nic podobnego. Zbyt wysoko cenię dr. Terleckiego jako historyka i teoretyka sztuki. Dlatego potraktowałem jego „wstęp" tak serjo, dlatego mu odpowiadam.

MIECZYSŁAW TRETER

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.

WŁADYSŁAW JAROCKI

NIEBIESKA CHUSTKA (ol.)

ODKŁAMANIE SZTUKI

Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji.

I. PRZEPAŚĆ MIĘDZY SPOŁECZEŃSTWEM A SZTUKĄ I ZASADNICZY ZWROT W OPINJI.

WEŹMY pod uwagę polskie malarstwo: jest ono stosunkowo bardzo młode i w gruncie rzeczy ma dopiero zawiązki własnej artystycznej tradycji. Geneza nowoczesnego naszego malarstwa sięga czasów St. Augusta (szkoły Norblina) — to prawda. Ale właściwy jego rozwój przypada dopiero na drugą połowę XIX w. Przedtem mieliśmy wprawdzie kilku wybitniejszych artystów, ale mówić o własnem polskiem malarstwie, w pełnem tego słowa znaczeniu, w latach 1800—1850, to gruba przesada. Dopiero około r. 1860 zaczęła się Polska wypowiadać w malarstwie na szerszą nieco skalę, posługując się zresztą formą nie swoją, od obcych żywcem przeważnie zapożyczoną. Wtedy dopiero zaczęto reagować silniej, wyraźniej, na akwarele Kossaka, rysunki Grottgera, olejne płótna Matejki (o Rodakowskim mało kto wiedział); zapewne reagowano na temat, na treść tych utworów — ale, jak na początek, i tak było to dużo.

Później, w dobie impresjonizmu, w epoce „burzy i naporu" t. zw. młodej Polski, zanim pogodzono się za cenę nastroju i malowniczości motywu z nową formą w malarstwie, reagowano w sposób zdecydowanie negatywny na dzieła naszych tęgich realistów i impresjonistów. Był to stosunek negatywny do sztuki, ale był! Negatywny, ale szczery.

Obecnie *gros* naszego społeczeństwa nie ma żadnego zgoła stosunku do sztuki, zwłaszcza do malarstwa.

Dlaczego? Dlatego, że ostatecznie całe niemal nasze (i nie nasze) nowsze malarstwo doby powojennej, pogrążone w teorji, zapatrzone w kuchenne przepisy techniki przyrządzania nie tyle obrazów, co farby na płótnie — nikogo, prócz garstki wtajemniczonych, znawców rzetelnych czy snobów, nic nie obchodzi. Nie wzrusza ono nikogo, bo wymyślne hasła, mózgowe wypociny i zawiłe problemy (np. w guście tego: jak znaleźć nową formę, chociaż się nie ma nic nowego do powiedzenia?), oraz całe *receptarium* malarskiego rzemiosła — nie może przemówić nikomu do duszy.

Pod pretekstem „szukania nowej formy", geometrycznych zasad budowy obrazu (*konstrukcja* — nowość, ale datowana z XIV w.!) i nowej jakoby kolorystycznej harmonji, sztuka malarska zakłamała się doszczętnie. Głosiciele nowych pozornie haseł, twórcy nowych teoryjek, otwierających szeroko bramę wszelkiemu nieuctwu, łatwiźnie i dyletanckim wybrykom, oszukiwali często siebie, usiłowali oszukać innych. Tymczasem „w sztukach pięknych trudno siebie, a trudniej jeszcze drugich oszukać" (P. Michałowski).

Ogół oszukać się nie dał — odwrócił się tylko tyłem do sztuki.

„Szał malowania skrzypiec i jabłek, zamknięcie się w rzemiośle malarskiem, brak wszelkiego wysiłku pociągnięcia i zainteresowania człowieka ulicy uczynił z malarstwa najarystokratyczniejszą ze sztuk.

Malarstwo, które ogranicza się do zagadnień koloru, nie wydaje mi się sztuką, którąby mogła wypowiedzieć — przepraszam: wyrazić, — indywidualność artysty. Młoda Żydówka, która kupuje u Cwejki materjały, niewiele się różni od przeciętnego „kapisty". Zestawienie paru barw, to raczej element zdobnictwa architektonicznego." (A. Słonimski w *Wiad. Lit.*, styczeń 1934).

Eksperyment eksperymentem — ale do tego właśnie służy pracownia. Każdy wielki malarz eksperymentował, konstruował, łamał się z formą, ale nikomu publicznie głowy tem nie zawracał.

Zapomniano, że sztuka — to twórczość, a nie na zimno preparowana kombinacja linij czy kolorów, podpatrzona zazwyczaj u innych.

Zapomniano, że „tylko to, co płynie samo z przepełnionej duszy artysty, jest dziełem godnem sztuki" (M. Gierymski)! I nie było naprawdę, jeszcze do niedawna, takiego głupstwa, któreby nie znalazło swoich zwolenników.

Ponieważ wiadomo, że często niejeden zacofaniec i głupiec występował skwapliwie przeciw prawdziwemu nowatorstwu w sztuce, wystarczyła etykieta *modernizmu* czy eksperymentu na najpospolitszym humbugu — a już zgraja snobów i głuptasów z udanym ale upartym entuzjazmem głosiła narodziny nowej, rewelacyjnej i rewolucyjnej jakoby sztuki.

Biedactwa w szkołach logiki się nie uczyły, syllogizmów układać nie potrafią, rozumować poprawnie nie umieją, na odwracaniu sądów też się nie znają.

Piszący o sztuce (a namnożyło się ich mnóstwo, bo i niejeden malarz, któremu pendzel w garści dobrze nie siedział, chętniej chwytał za pióro), zaczęli przemawiać z łamów dziennika czy czasopisma gwarą pracowniana, nieznaną ogółowi. „Podejście (tak! cóż za ohyda!) do formy", kompozycyjny kontrapunkt, schemat konstrukcji, ochry, nawet *sangue de boef* i t. p. terminy, których nikt laikowi nie wyjaśniał, stanowiły najsmaczniejsze rodzynki w zakalcowatem cieście arogancko nieraz zarozumiałych artykułów o sztuce.

A jak wydać się mędrszym od drugiego? Najłatwiej tak: wmówić w czytelnika, tak czy owak, że ten drugi jest głupi, że nic nie wie i nic nie umie. Ten popularny sposób znalazł i u nas ostatniemi czasy ogromnie szerokie zastosowanie. I co trochę jeden piszący o sztuce podrywał *autorytet* drugiego — aż wreszcie ogół stracił zaufanie do wszystkich i przestał ich czytać.

Technika, malarskie *métier* — i nic poza tem! Jakgdyby wogóle dawniej wcale nie istniało malarskie rzemiosło, aż dopiero teraz *pseudo-moderniści* je odkryli. Nawet poważni krytycy, naukowo przygotowani, a nie wyprani z wszelkiego sentymentu i daru odczucia duchowej strony sztuki, ulegli masowej sugestji i nieraz nie wychodzili w swych rozważaniach o sztuce poza czysto formalne i techniczne problemy.

A przecież taki np. *pur sang* malarz, jakim był Maks. Gierymski, zauważył: „Wiele sprawozdań dotyka, że tak powiem, zewnętrznej tylko powłoki obrazu. Tymczasem pod farbą dobrze położoną, pod werniksem, leży czasem trochę uczucia zagrzebanego, w które samemu często się nie wierzy, lub o którem wątpiło się chwilami. A jednak to trochę uczucia przegląda poprzez farbę i być może, iż blasku jej dodaje". I zwierzał się szczerze: „Nie znam poezji, któraby nie wypływała z pragnienia gorącego, z tęsknoty, z rozczulenia, z żalu — a nawet z rozpaczy".

Ale też był to artysta, któremu nie wystarczały zręczne jakieś *tricki* techniczne: „Jeżeli mam wojować zręcznością, to lepiej pójść do cyrku" — pisał.[1]

Wobec takiego stanu rzeczy doszło do tego, że jeszcze nigdy u nas, od czasu istnienia polskiego nowoczesnego malarstwa, nie było tak strasznej przepaści między społeczeństwem a sztuką, jak obecnie. Zjawisko wprost groźne dla przyszłości naszej artystycznej kultury.

Zwłaszcza, że nie widać jeszcze u nas ocknienia, tego odkłamania sztuki, tej pomyślnej rekonwalescencji, jakie po długotrwałym okresie choroby stwierdzić można gdzieindziej, nadewszystko we Francji, w samym Paryżu.

Różne nasze *cwaniaki* „sposobiły do cudzoziemstwa starych i młodych umysły", wiedząc dobrze, że my bardzo lubimy „na cudzym wozie jadąc — cudze śpiewać pieśni". Ale teraz, kiedy po różnych głupstwach i wybrykach (na jakie można było od biedy pozwolić sobie w lepszych czasach), trzeba wrócić do porządku, umiaru i ładu, do solidnej pracy, do wyzbycia się blagi, do dawnego zbożnego kultu dla szczerej poezji, dla twórczości poważnej, związanej z człowiekiem i z życiem — teraz nikt pono nie śmie czy nie umie dać hasła do rewizji fałszywych teoryj i pojęć, do całkowitego odkłamania sztuki.

Pajdokracja wyprawia orgje w naszym światku malarskim, po żakowsku swawoli, krzewi się nieuctwo, mnoży się artystyczny proletarjat o wilczym apetycie, utrzymuje się na powierzchni naszego życia niejedno błazeństwo — jakgdyby już sama powaga obecnego momentu dziejowego, kryzysu naszej kultury, nie wzywała do opamiętania.

[1] Wszystkie cytaty z listów i dziennika M. Gierymskiego wyjęte są z książki A. Sygietyńskiego: „M. Gierymski", Lwów 1907, Nauka i Sztuka, tom IV.

A opamiętano się już doprawdy wszędzie, t. j. wszędzie tam, gdzie sztuka ma lub pragnie mieć własne oblicze, gdzie wogóle odgrywa ważniejszą rolę.

Najwybitniejsi przedstawiciele kultury Francji i Włoch np. zabierają śmiało głos, nawołując do odkłamania sztuki, czy też stwierdzając, że różni metecy i sankiuloci międzynarodowego dyletantyzmu nie mieli nigdy nic wspólnego z istotnym duchem sztuki ich narodów.

Naczelny konserwator *Musée du Luxembourg* w Paryżu, komisarz wystaw zagranicznych, Louis Hautecoeur, oświadczył niedawno (w *Cahiers De Radio-Paris*, du 15 August 1934):

Nous nous rappelons l'étonnement de certains artistes et critiques d'art, lorsqu'à Belgrade, à Bucarest, à Anvers ou à Bruxelles, à l'occasion d'expositions françaises nous affirmions qu'il ne fallait pas confondre *l'école française* axec *l'école de Paris*, et que notre pays demeurait fidèle à des traditions d'équilibre et de bon sens. Nous constatons aujourd'hui que les pays étrangers ne croient plus davantage aux théories abstraites qui firent la joie des esthéticiens de café. Les artistes ont compris que la peinture n'est pas la littérature.

Dawny futurysta, Ardengo Soffici, utalentowany malarz, pisarz i krytyk, w książce p. t. *Periplo dell'Arte — Richiamo all'Ordine* (Firenze, Vallecchi Ed.), wydanej już po raz drugi, na 245 str. tekstu rozprawia się ostatecznie z blagą w sztuce, zbrojną w przyłbicę *modernizmu*, i piętnuje dobitnie *speculazioni balorde e ciarlatanesche degli innumeri metechi levantini, ebrei e teutonici!*

Zresztą, jeśli idzie o jeszcze dobitniejsze stwierdzenie zasadniczego zwrotu w opinji artystycznej nietylko Francji, ale i Włoch, niechaj świadczą urywki artykułów o XIX Biennale najwybitniejszych włoskich krytyków w różnych, najbardziej rozpowszechnionych pismach. Te głosy, to jeden zwarty front przeciw blagierom i dyletantom w sztuce, a za poważnymi artystami-twórcami.

II. STANOWISKO KRYTYKI WŁOSKIEJ: *Richiamo all'Ordine!*

Fragmenty artykułów w dosłownym przekładzie.

Ugo Ojetti w *Corriere della Sera* (12. V. 1934) pisze:

W statucie z roku 1895 czytamy ten elastyczny i liberalny program Antonia Fradeletto: „Wystawa w Wenecji stara się zebrać kwiat współczesnej twórczości artystycznej. Przyjmuje każdą technikę i każdą szkołę, ale odrzuca każdy przejaw pospolitości." W tym roku jednak, na wstępie do katalogu, w oficjalnej przedmowie napisanej i podpisanej przez Antonia Maraini, czyta się także, że przez wystawę portretów ottocenta (w. XIX) Biennale „pragnie ze swej strony współdziałać z kierunkiem wykazującym w sztuce zapoczątkowanie zwrotu w oddaniu postaci ludzkiej jej pełnej wartości, a to tak w poprawności formy, jak w jasności i wyrazistości kompozycji; z tem wszystkiem zaś wiąże się w sposób idealny zamierzone uzdrowienie sztuki... dla odzyskania zupełnego opanowania środków potrzebnych do wyrażenia i oddania człowieka, a przez niego społeczeństwa, i ducha współczesnej epoki... a także, by służyć za przestrogę upartym klikom super-znawców o przestarzałych pojęciach i popsutym smaku, wyrosłym w dużej mierze na gruncie wybujałego zamiłowania do hazardów i do estetycznych awantur, dziś już dawno w sztuce przezwyciężonych."

Teraz już nie chodzi o odrzucenie wulgarności, grzechu natury raczej moralnej niż estetycznej. Hrabia Volpi jako prezydent, Antonio Maraini jako generalny sekretarz Biennale weneckiej, dobrze rozumieją, że od obecnego roku ich wystawa przejawia wyraźną troskę *duszpasterską*. Kto sobie przypomni, co tu pisaliśmy i powtarzali odnośnie do poruszonych tematów oraz przyczyn rozdźwięku między publicznością i sztuką, tak zwaną najnowszą (modernistyczną), łatwo sobie wyobrazi, z jaką skwapliwością i wdzięcznością przeczytaliśmy program tak sformułowany. Przynajmniej w słowach niema już dwuznaczności. Jeżeli sobie dobrze przypominamy, w mowie swej 21 maja 1924, z okazji Kongresu Zrzeszeń Artystycznych w Rzymie, Mussolini powiedział: „Sztuka błądzi, gdy się kieruje zanadto mózgiem i spekulacjami kupieckiemi i gdy w kontakcie z ludźmi nie może dać masom tej nadludzkiej pociechy, której od niej tak jak od religji żądają." 1924—1934: dziesięć lat! Wreszcie na naszej największej wystawie sztuki — słowa jego znalazły swoje właściwe echo. *Hossanna in excelsis!*

Carlo Carrà w *L'Ambrosiano* (Milano, 11. V. 1934):

Mija czterdzieści lat, odkąd zaczęto zbierać w Wenecji co dwa lata prace największych artystów świata; niektóre z tych prac tkwią jeszcze żywo w naszej pamięci. Nazwiska zaś tych, którzy wystawiali swe obrazy i rzeźby jedynie dla rozgłosu lub sprzedaży, zaledwie pamiętamy.

Życie artystyczne w świecie nie jest jeszcze tak uporządkowane, jakbyśmy tego pragnęli. Dlatego jasne jest, że trzeba XIX Biennale uważać za pomost pomiędzy dwoma kontrastującemi okresami historji. Niezaprzeczalną

jest głęboka zmiana smaku artystycznego, zaznaczająca się w Europie w ostatniem dwudziestoleciu. O zmianie tej nie będziemy na tem miejscu pisać. Wystarczy zastanowić się nad tem, co w organizacji Biennale skłoniło jej kierowników do pójścia po drodze odmiennych kryterjów, niż te, które nimi kierowały przed wojną.

Z łatwością też konstatujemy w dziale sztuki włoskiej zjędrnienie form, które zaledwie i gdzieniegdzie tylko zarysowywały się podczas poprzednich Biennale. Miarą poziomu rzeczy wystawionych jest radość, jaka napełnia nas, gdy na nie patrzymy, i to jest ten najwyższy dar XIX wystawy. Nasza radość jest może jeszcze większą, gdy ta niezaprzeczona rzeczywistość udowadnia nam, że wiara nasza w wiecznotrwałość sztuki włoskiej nie była urojeniem, ale dowodem oceny bezsprzecznych zdolności Włochów. Zaledwie warunki pozwoliły na to, odgrywali oni poważną rolę w sztuce europejskiej.

Od okresu dawnych wystaw o charakterze regjonalnym z czasów Fradeletta doszło się do przekonania, że jakość jest podstawą zasadniczej wartości i to w następstwie doprowadziło do zmiany w organizacji przy zbieraniu prac.

I tak znikł regjonalny podział płócien i rzeźb, co było jedynie przeżytkiem umysłowości poprzednich pokoleń; okazało się to korzystnem dla sztuki i dla odrodzonego sumienia zjednoczonego narodu.

Minęły dawno te czasy, kiedyto prezydent Biennale powodowany lokalnym patrjotyzmem zaznaczał swe nieprzychylne stanowisko wobec najlepszych nawet artystów włoskich, oczerniając ich i ośmieszając, a unosząc się nad tymi starymi spekulantami, których ideałem było mieszczańskie podsycanie próżności i napełnianie portfelów.

A jeżeli kryterja tak artystów włoskich, jak i kierowników Biennale podniosły się, to przedewszystkiem zawdzięczamy to pracy krytyki, której podlega sztuka włoska. Kryterja te przyczyniły się do podniesienia wszechstronności imprezy weneckiej jakoteż i uniwersalności sztuki narodowej włoskiej. Rozumie się samo przez się, że przez te wystawy tak sztuka włoska, jak i kultura, ogromnie zyskały na wciąż wzrastającym prestiżu.

Inna z łatwością nasuwająca się uwaga, to ta, że pawilon włoski dzięki dziełom swoich najlepszych wystawców odnosi zwycięstwo nad pawilonami obcemi, przez swe staranniejsze i bardziej po człowieczemu ujmowanie prac. Patrząc na nasze eksponaty można stwierdzić, że choćby sama sekcja francuska, która za poprzednich Biennale opanowywała pole, obecnie stoi poniżej naszego poziomu. I nie dlatego, żeby była źle przygotowana lub nie miała wielkich nazwisk, ale dlatego, że przeważnie gubi się w formalistyce i moderniźmie. Dodać jeszcze trzeba, że w sekcji francuskiej objawiło się pewne wyraźne zmęczenie i jakby dezorjentacja.

I to jest jedna nauka więcej jaką wynosimy z XIX Biennale; wierzymy, że nie jest to niesłuszną stronniczością, skoro to samo zapatrywanie i niektórzy z obcych podzielali.

Spostrzeżenia analogiczne i z większą jeszcze słusznością można zastosować do innych obcych pawilonów. Czasem zdaje się nam, że mamy przed sobą artystów bardziej śmiałych, ale zaraz spostrzegamy, że chodzi tu o rzeczy puste, pozbawione idealizmu i rzeczywistego zmysłu artystycznego.

Krążąc po salach widz szybko spostrzega, że sztuka to już nie kwestja przypadkowego, mniej lub więcej oryginalnego odkrycia, ale praca o zupełnie innym podkładzie. I tak kubizm i ekspresjonizm, które jeszcze gdzieniegdzie spotykamy jako szczątki, coraz więcej wykazują to, czem były: oznaką niepokoju rzeczywistego, ale nie *stanowczego*. To z czem trzeba się liczyć i co powraca jako problem w sztuce, to sens, poczucie rzeczywistości, to znaczy tego, co jest istotnie żywotne.

A więc... wiatr, nie wieje już jak dawniej łagodnie i prosto i sprzyjająco tym tendencjom, których formuły służyły wielu artystom jak chorągiewka dla zmiennych usposobień, idących niepewnie i zmiennie w różnych kierunkach.

Także powrót do ludzkich twardych potrzeb chwyta w kleszcze artystę najnowszej doby, który może powtarzać z Rimbaud: *„je vais devoiler tous les mystères, mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant"*, ale nie może już zrezygnować z form naturalnych wyrażających jego myśli i ustawiczną udrękę.

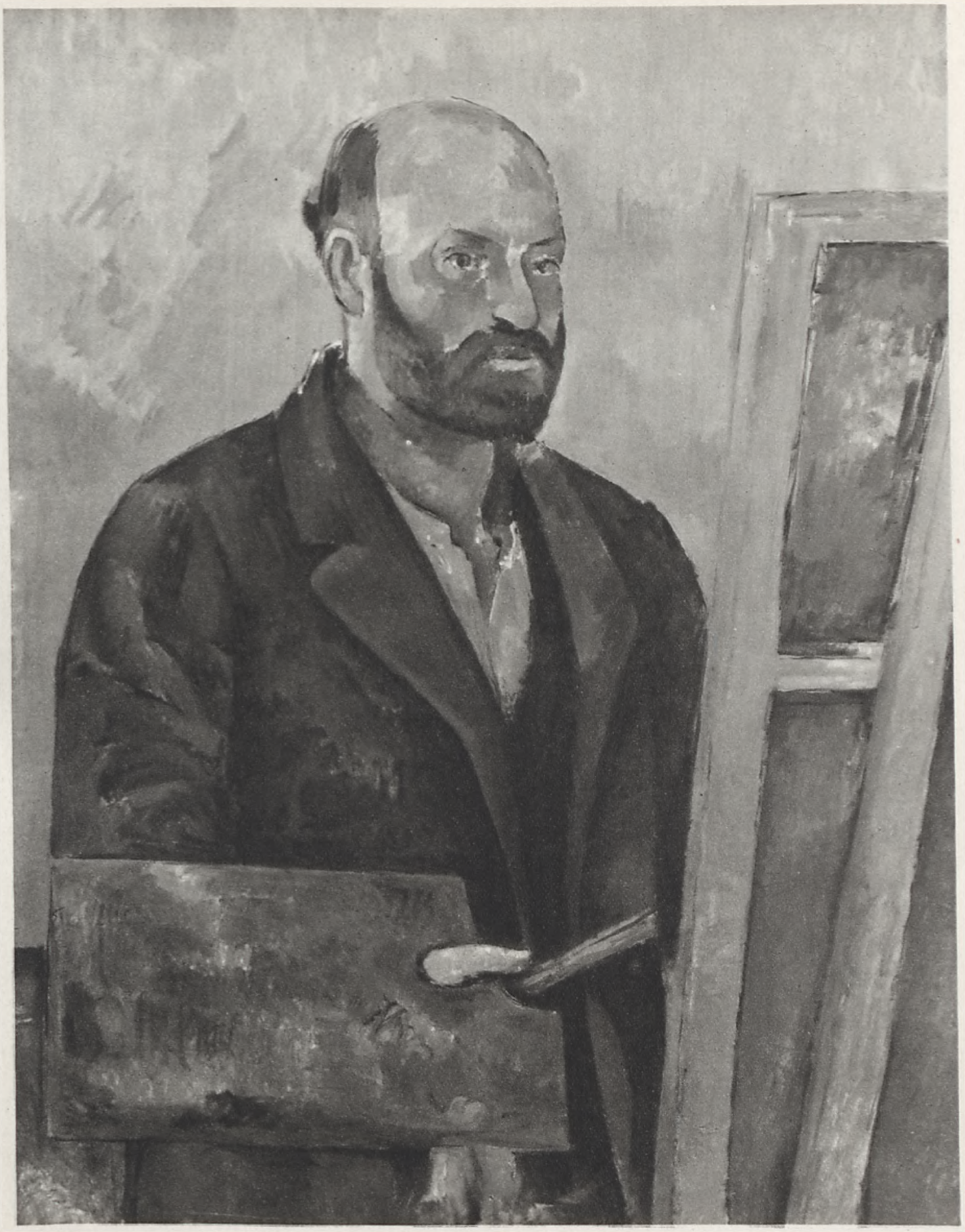
O wystawie polskiej nie możemy powiedzieć jeszcze niczego konkretnego, gdyż jest niegotowa. Ufamy jednak, że to co nam obiecuje katalog, będzie dotrzymane i przypominamy, że przed dwoma laty sekcja polska była jedną z najbardziej pociągających.

Jeżeli chodzi o Amerykanów, musimy powtórzyć mniejwięcej to samo cośmy pisali poprzednio: a mianowicie, że ta wystawa nie daje niczego, coby można podciągnąć pod miano sztuki narodowej. W przeważnej mierze są to epigoni sztuki francuskiej i tylko kilku zdradza cechy indywidualne.

Ma się ochotę stwierdzić, że dla tych ludzi naśladowanie Tizia czy Caia nazywa się twórczością. Gdyby tak było, to Harry Gottub, który w akcie leżącej kobiety odtwarza Renoira, i Maurice Sterne naśladujący Gauguina, przeszliby do historji. Ale tak nie jest i epigoni mimo swych zdolności pozostają w cieniu i nie będą nigdy osią sztuki.

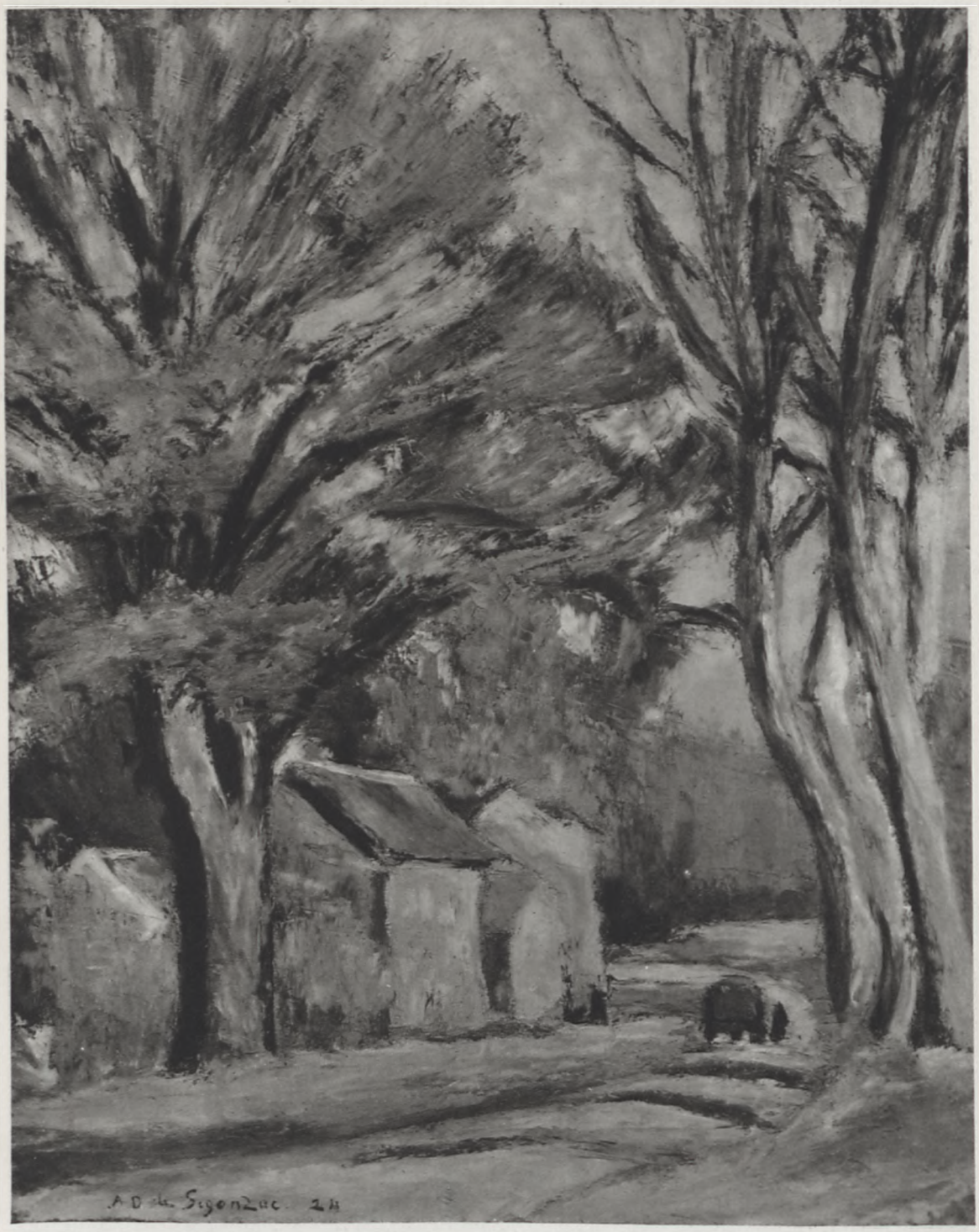
Piero Scarpa w *Messagero* (Roma, 12. V. 1934), POWRÓT DO TRADYCJI.

Bez wątpienia XIX wystawa w Wenecji wykazuje nawrót tak upragniony do formy i kolorytu, elementów zatraconych w wybujałym snobizmie, który groził zagładą sztuce narodowej, dumnej ze swych tradycyj artystycznych i kulturalnych, nazbyt długo pogrążonych w upadku. W Wenecji w okresie kilku ostatnich Biennale



PAUL CÉZANNE (1839—1906) PORTRET WŁASNY (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)



ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC — DROGA W CRÉCY (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

ISIDOR OPSOMER

STUDJUM DO PORTRETU KRÓLA BELGJI (rys.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

FELICE CARENA

W PRACOWNI (ol.)

(IX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

słyszało się głosy rozpaczy nad bezustannem obniżaniem się poziomu malarstwa i rzeźby włoskiej. Doszliśmy wreszcie do chwili, w której przed ośmiu laty Maraini wziął w rękę cugle tej największej imprezy niejako sprawozdawczej, mającej na celu zestawienie i porównanie ogólnych wartości artystycznych całego świata. Publiczność przejęta nowemi prądami w sztuce, zupełnie słusznie domagała się zmiany, śledząc z sympatją zbawienne usuwanie się wszystkich starych systemów akademickich pozbawionych duszy, zaniedbujących rysunek i sprowadzających malarstwo i rzeźbę do smutnego wypowiadania się chorych umysłów.

Dusza była nieobecna; ujmowanie wszystkiego mózgiem wykarmionym lichą literaturą starało się zwrócić na siebie uwagę kosztem innych wartości. Objaw ten zmuszał do uważania tego, co brzydkie, za piękne, a wówczas to wszyscy nieprzygotowani, niedoważeni, i niezrównoważeni, zajmowali z tupetem miejsca należące się innym, którzy je sobie zdobyli studjami i osobistemi zasługami. Oni to zagradzali drogę tym, którzy chcieli udowodnić, że do odrodzenia się potrzeba zdrowych podstaw, co znaczy, że budując musi się przedewszystkiem przygotować trwałe fundamenty.

I tak zdawało się, że moda kiczów nie skończy się już nigdy, bo każdy, chcąc wydać się znawcą sztuki, udawał, że rozumie to, czego istoty nawet sam autor nie pojmował. Wyrażenia takie jak: „Dramatico", „Ermetico", „Surreale" — panoszyły się w języku snobów. Zmuszeni oni byli wkońcu zdać rachunek tym z inteligencji bezstronnym obserwatorom tego ruchu, którzy słusznie uważali go za przejściowy i nietrwały, i którzy zdawali sobie sprawę, że pewnego pięknego poranka, kiedy opustoszeją wystawy, a obrazy powrócą niesprzedane do pracowni, ustanie w końcu ten niesmaczny żart.

Narysować akt wedle zasad obowiązujących jest o wiele trudniej niż rzucić na papier szkic domku nad brzegiem morza, czterema linijkami nakreślonego bez śladu perspektywy. Dlatego dziś, gdy sztuka włoska, chociaż powoli, ale w uznaniu błędów kroczy ku poprawie, przygotowuje się temsamem dla snobów i niedoważonych prawdziwa tragedja duchowa, zmuszająca ich do wycofania się z miejsc z prepotencją dotychczas zajmowanych. Ażeby żyć w spokoju nie zostaje im inna droga wyjścia, jak wyrzeczenie się dotychczasowego rzemiosła. Na obecnej Biennale zapowiada się bezwzględny koniec wszelkiej obłudy i musi się stwierdzić w sztuce powrót do tego co piękne, co szlachetne i co szczere.

Ruch ten zadziwił trochę wszystkich i łatwo zrozumiemy stan duszy artystów dalej stojących od tradycyj, gdy się zauważy trud, z jakim usiłują pozostać w swych szrankach. U mniej przygotowanych widzi się wzburzenie i męczący wysiłek, by dojść do takiej równowagi jaką posiadają artyści przygotowani przez studja, którzy dzięki temu mają ułatwioną drogę i pewność dojścia do celu.

Obecnie nadszedł wszędzie triumf malarstwa figuralnego, a myśl, kompozycja, ruch i idea starają się wyrugować takie rzeczy, jak n. p. jabłko na źle stojącym talerzu, suchotnicze drzewko o pniu podobnym do fajki, latarenka, opanowująca całą ulicę o szeregu domów z polakierowanej tektury, a świecących jak wypolerowany but. Wzruszenia szuka się w rzeczywistości, plastyki w formie, perspektywy w prawdzie i kolorycie — poza wszelką samowolą.

Ci najuczciwsi nie powracają do Tita i Sartoria, artystów szlachetnych, ale z minionej epoki, w każdym razie nie kopjują, jak to robili poprostu Carrà i Gironi, malarze zasługujący jednak na szacunek za to, że byli szczerzy i byli sobą. W następstwie tego możemy mieć nadzieję, że takie wyrzeczenia się błędów, powyżej zaznaczonych, doprowadzą do uporządkowania, które do kilku lat będzie zupełne. I wtedy znów zobaczymy kobietę włoską piękną, jaką była zawsze, a nasz pejzaż surowy i sielankowy, jaki natura stworzyła w różnych miejscach i epokach i nie będziemy już zmuszeni karmić się stereotypową formą sztuki, t. zn. sporządzoną wedle recepty i zakrojoną zawsze na tę samą modłę we wszystkich punktach zasadniczych.

Ci, którzy się opóźnili, zostaną na ziemi i to będzie wielkiem dobrodziejstwem dla sztuki, dla publiczności i dla artystów, szczerze zwalczających zawsze fałsz i snobizm.

Dotąd mówiłem o niedoważonych i o snobach, a ponieważ nie chcę być źle zrozumianym, pragnę wyjaśnić, że tak ci, którzy dziś sami siebie zdemaskowali, wykazując bezsilność w opanowaniu starcia w sztuce, zaznaczającego się coraz potężniej, jak i starzy, chcący jeszcze ciągle powrotu do chłodu i dokładności fotograficznej, zmuszeni są nazawsze zrezygnować z tego powrotu, który dziś, wobec siły takich malarzy jak Carena i Ferrazzi jest wprost niemożliwy. Powodzenie zdobyte przez tych dwóch malarzy akademickich, którzy na obecnej Biennale reprezentują jak żaden inny z wystawców, realizację zdrowej i szlachetnej równowagi pomiędzy tem co dawne, a tem co najnowsze, dowodzi, że niemożna dłużej nadużywać niepotrzebnych, niestosownych i niemożliwych do przyjęcia haseł i usiłowań, wobec walki o sprowadzenie sztuki na właściwą drogę.

Mario Tinti w *Giornale di Genova* (12. V. 1934):

Faktem jest, że reakcja, wskrzeszająca w ciągu ostatnich lat piętnastu empiryzm i senzualizm późnego ottocento (XIX w.), była reakcją jedynie, ściśle, teoretyczną i djalektyczną, której jedynym wynikiem realnym był postęp na drodze wyrobienia smaku u artystów i publiczności. Wielkie odjałowienie, które nastąpiło w ostatnich dziesięciu latach na polu sztuki dekoracyjnej i uzyskanie przez nią przewagi (czego dowodem jest także uwzględnienie osobnej sekcji sztuki dekoracyjnej na obecnej Biennale) w narodach ubogich w tradycje, albo skąpo uposażonych w genjusz plastyczny — stanowi dowód najwymowniejszy. Słowem jest to triumf talentów pomniej-

szych również w dziedzinie estetyki, co jest bezpośredniem następstwem zwycięstwa ducha mieszczańskiego.

W sztukach wyższych schematyzm i manieryzm modernistyczny wyparł cechy charakterystyczne osobowości i człowieczeństwa. Chodzi tu słowem o moment historyczny sztuki, zbliżony poniekąd do czasów następujących po epoce Giotta, Michała Anioła, Cortony, ale moment dokonywający się na niższym poziomie etycznym, estetycznym i technicznym. Niższym dla następujących powodów: A) dla rodzaju źródeł, tak mało wzniosłych, jak te, z których czerpie nowoczesny manieryzm, źródeł szczególniej wyraźnie widocznych w malarstwie francuskiem, albo raczej parysko-międzynarodowem; B) przez brak oparcia o technikę i o zasady, które posiadał romantyzm XIX w., a który, ważne mając potemu racje, zniweczył dawne tradycje techniki i norm estetycznych; C) z braku atmosfery duchowej (mistycznej lub bohaterskiej) tak potężnie wspierającej; D) dla kłamliwego dyletantyzmu mieszczańskiego, próżnego, czczego i próżniaczego.

XIX Biennale odzwierciadla lepiej od wszystkich poprzednich i z większą jeszcze wyrazistością upadek kultury mieszczańskiej w dziedzinie sztuki.

My ochotni kronikarze, musimy pracować z uciążliwym wysiłkiem, mając przed sobą brak gustu i wszelkiej treści, musimy unikać przedwczesnego osądu nieproporcjonalnie wielkiej ilości eksponatów; z niezłomnem zaufaniem i zapałem zwracamy się ku tym, którzy są, albo wydają się nam wyjątkami, zdradzającymi pewne cechy odrodzenia, lub też ostatecznym przeżytkiem okresu, który się ma ku końcowi. Rozumie się, że pragnęlibyśmy, żeby to niepotrzebne i pożałowania godne widowisko sztuki czy raczej pseudo-sztuki współczesnej albo się skończyło, albo zostało opanowane i w ryzy ujęte, zwłaszcza w mieście, gdzie duch ludzki osiągnął tak wysokie szczyty doskonałości. Chcielibyśmy żeby nastał zwyczaj urządzania wystaw jakościowo zdrowych i naprawdę znamiennych, charakterystycznych, ażeby w miejsce wystaw takich jak obecne, zawierających tysiące i tysiące dzieł, wśród których publiczność błąka się i gubi i nuży, przy zupełnej niemożliwości zrozumienia i estetycznej oceny, pojawiły się wystawy oparte na większej selekcji i nierozprószone w tylu (nazbyt wielu) pawilonach rozmaitych narodów, lecz zorganizowane w jednym pawilonie.

Propozycja „praktycznie niewykonalna" być może! Ale na tym samym poziomie niewykonalności, co tyle innych, które rewolucja śmiało wprowadziła w życie lub też wprowadzić zamierza.

Dlaczego Hiszpanja, Danja, Szwajcarja, Stany Zjednoczone, Węgry, Czechosłowacja — chcą koniecznie zapełnić cały pawilon swemi dziełami? Stwierdzenie podstawowe „Genjuszu Sztuki" tych narodów jest faktem dokonanym i to u niektórych od dość dawna, od wieków; przymusowe więc puszczanie w obieg pieniądza papierowego nie może dać złudzenia złota, (a nawet srebra), którego tam niema.

Do szeregu pawilonów zbędnych dołączyły się od niedawna dwa, dla których słowo „zbędne", możnaby zastąpić jeszcze innem określeniem: W roku 1932 przybył pawilon duński, a w roku bieżącym grecki i austrjacki.

Dziesięć lat temu pisałem, że współczesne malarstwo europejskie możnaby określić w większości jako „kolonję francuską".

Biorąc pod uwagę małą wystawę retrospektywną Edwarda Manet'a — na którą składają się dzieła pomniejsze, ale bardzo mocno stawiające tego malarza „Olimpji" — widzi się, ile malarstwo europejskie ostatnich lat czterdziestu — pomiędzy 1875 a 1915 — zawdzięcza tak w dobrem, jak i w złem temu mistrzowi. W szczególności Manetowi musimy przypisać stworzenie mitu o malarstwie „czystem", którego ostatnio aż do ziemi przygniatająca degeneracja stworzyła pustkę rozpaczliwą tego rodzaju kiczowania, malowania tonami niemal dotykalnemi, który to sposób opanował niby perz jałowiący całe współczesne malarstwo europejskie i odciągnął nasze szkoły ottocenta od ich zasadniczych tradycyjnych linij.

Bezwątpienia w technice malarskiej Maneta równocześnie z genjalną syntezą tonów jest zarodek głębokiego rozkładu żywotności, podobnego bardzo do choroby, która doprowadziła go do grobu: tabes stosu pacierzowego. Manetowi pozatem, musi się przypisać zapoczątkowanie epoki „zniewieściałości" w malarstwie z przewagą elementu zmysłowego, wrażeniowego, nad siłą konstruktywną i rysunkową. Ale równocześnie, od niego zaczyna się ugruntowanie na nowo podstawowych wartości prawdziwego malarstwa.

A. del Massa w *Nazione*, (Firenze, 12. V. 1934):

Wyjaśnianie się całej atmosfery jest w toku od szeregu lat; można zaryzykować powiedzenie: w tym rytmie, w jakim faszyzm odbudowuje dzieło kultury. Przedewszystkiem jednak to wyjaśnienie się całego horyzontu przypisać należy temu, że odrzucono zupełnie panujące przesądy i to schematyzowanie pojęć, które przeszkadzało, o ile zupełnie nie niszczyło w zarodku prawdziwą siłę i energję — a przezto nie pozwalało na manifestowanie się form amatorskich. Siła twórcza jest w logicznym związku z życiem i jego przejawami; ale fałszywie stawiane kroki publiczność poznaje i odczuwa natychmiast, wyśmiewa je, i doskonale wie, kiedy coś jest nieszczere i sztuczne, a kiedy odwaga jest owocem świadomego i szczerego sumienia twórczego. Nie robiąc sobie zadużych iluzyj, mimoto trzeba przyznać, że poważny krok naprzód został zrobiony, droga jednak, którą mamy jeszcze do zrobienia, jest bardzo długa. Proces dodatni, rozjaśniający horyzont, zawdzięczamy — musimy to zaznaczyć — pracy trudnej i żmudnej, ale z tym przyświecającym ideałem, że sztukę musi się wprowadzić na należne jej miejsce

w hierarchji ogólnych wartości. Wystawy, których najwyższym niejako stopniem jest wystawa wenecka, są wykładnikami tego coraz bardziej doskonalącego się procesu na drodze postępu.

Ugo Ojetti w *Corriere della Sera* (Milano, 3. VI. 1934): JASNE SŁOWA.

Hrabia Volpi w trakcie przemówienia inauguracyjnego w obecności króla, powiedział ze szczerością: „W pierwszem trzydziestoleciu obecnego wieku sztuka przeszła przez najcięższe zaburzenia i została zmiażdżona i zgnębiona przez wielką wojnę, a co gorsze jeszcze, przez szary okres powojenny, który, nierozświetlany wzniosłością ofiar tej wojny wysilił się i wyczerpywał się poszukiwaniami, często mętnemi, często nieszczeremi, nieraz nieludzkiemi i odległemi od życia, zanadto mózgowemi i literackiemi, które umiały jedynie przemówić do niewielkiej ilości ludzi, a i do tych raczej powierzchownie tylko.

Obecnie możemy stwierdzić, że tegoroczna wystawa w Wenecji oznacza jeśli nie definitywny zwrot, to w każdym razie pocieszający zaczątek szeroko zakreślonego uzdrowienia. Wszelka ekstrawagancja, która już sama w sobie kryje zatracenie, jest usunięta, albo conajmniej w dużej mierze zahamowana".

Generalny sekretarz Biennale poseł Maraini, który z woli Duce stoi równocześnie na czele Syndykatu narodowego malarzy i rzeźbiarzy (Sindicato nazionale dei pittori e scultori), powiedział w przedmowie do katalogu, w imieniu faszyzmu, a utrwalił, powtarzając w przemówieniu te słowa, że sztuka włoska ma za zadanie: „oddać człowiekowi jego pełną wartość naturalną, w poprawności formy i w jasności wyrazu kompozycji... i odzyskać pełne opanowanie środków, potrzebnych do interpretacji człowieka, a przez człowieka społeczeństwa i życia danej epoki... jako przeciwstawienie upartemu konwentyklowi super-znawców o zepsutym smaku...".

A jednak z miejsca posądzono Volpiego i Marainiego, że zajmują się wystawą jako krytycy, a nie jako ci, którzy wystawą zarządzają. Oskarżenie to jest niesłuszne, ponieważ kwestje przez nich rozważane i postawione, były już przed ich krytyką przez wielu traktowane i ujęte, a mają szerokie podstawy moralne i polityczne. Ludzkości będzie zwrócona jej cywilizacja, człowiekowi właściwa, jej wyraz i jej forma, a sztuce jej elementarne zalety bezpośredniej łączności z ludem, t. j. ze światem czynu, pociechy i zapomnienia, przykładu, nawrotu wspomnień, a w szczególności we Włoszech i za czasów Mussoliniego. Ta jasność wypowiadania się była od wieków naszą chlubą od Rzymu aż po Wenecję. Krytyka sztuki, raczej życie sztuki, zaczyna się później, a od Duccia czy Giotta, aż do Fattori'ego czy Mancini'ego pole jest szerokie i tem lepiej, jeżeli młodzi, nie zaprzeczając gwarze włoskiej, rozszerzają dalej jeszcze. Nikt z nas nie myśli tak, jak Hitler, by pomniejszyć to pole, Hitler, który, by dojść do wytkniętego celu, w godzinie ciężkich zmagań przekroczył, tak nam się wydaje, zakreśloną granicę. On, rzeczywiście chcąc sprowadzić napowrót malarstwo do tego drobiazgowego i sumiennego realizmu gotyckiego, zanim doszły tam wpływy Włoch czy Francji, naraził się na to, że gotów osiągnąć coś zupełnie przeciwnego: a co wyraziłoby się stwierdzeniem, że nie istnieje rdzenne malarstwo niemieckie i trzebaby je nazwać — malarstwem flamandzkiem.

Emilio Zanzi w *Gazetta del Popolo* (Torino, 10. V. 1934):

My skromni sprawozdawcy, którzy prawie od lat trzydziestu z uwagą śledzimy setki i setki małych i wielkich wystaw, nigdy nie ulegaliśmy złudzeniom i nie porwał nas nigdy urok nowości Segovii czy Wiednia, Monachjum, Pragi, Berlina czy Paryża; my, którzy zawsze z nieufnością patrzyliśmy się na sztukę murzyńską i neojapońską czy *neo-judajską*, na wprowadzanie mody grupek tak, jak i na zrzeszenia z Montmartru czy Montparnasu, przygotowujemy się do zakończenia pewnej naszej rozprawy z r. 1928 — podczas otwarcia XVII Biennale. Wtedy to po rozejrzeniu się — nie bez goryczy — i po poznaniu chorobliwych wywodów *mózgowców szkoły paryskiej*: wierni tradycjom śródziemnomorskim i jasności łacińskiej, przeciwstawiliśmy się temu dyletantyzmowi estetycznemu, który wymieniał sztukę na erudycję, a nawet na kulturę ezoteryczną, z *Mare Magnum* doktrynerskiem, gdzie tyle młodych genjuszy szło łowić swe awanturnicze przeżycia!

Wczoraj i dziś spotkaliśmy na placu św. Marka dość licznych artystów z awangardy z r. 1928, którzy wyznali nam, że w r. 1932 przyjechali do Wenecji raczej dla zobaczenia dzieł *nawracających* się kolegów, oraz żeby *podziwiać* te tak zdeprecjonowane dzieła portrecistów XIX w. (ottocento)...

Claudio Mussini w *Italianissima* (Roma, X—XI, 1934):

My tu w Italji zanadto długo w pierwszych czasach łudziliśmy się co do radykalnych kierunków i ich długotrwałej wartości artystycznej; wyzdrowieliśmy teraz, lecz jeszcze brak nam sił. I dlatego zaznacza się taki brak decyzji w kierunku, takie gorączkowe poszukiwanie czegoś nowego, opartego na rozumie raczej, niż na pięknie bezpośredniem; i lęk, aby nie wrócić do systemów zeszłego stulecia. Zdystansowały nas inne narody (mówię o Sowietach, Grekach, a przedewszystkiem o Polakach; ci ostatni odbiegli bardzo daleko naprzód). Trudno, kto się omylił, musi pokutować, z korzyścią jednak dla przyszłych pokoleń. Takie jest naturalne prawo. Pocieszajmy się, iż jest Francja, upierająca się przy impresjoniźmie, Danja, która niema swego wyraźnego oblicza artystycznego (tak samo zresztą, jak Czechosłowacja), oraz Stany Zjednoczone, będące w dziedzinie sztuki jeszcze w epoce kamiennej, chociaż, przypuszczam, iż w owych pierwotnych czasach oczy widziały prościej i jaśniej. My więc, którzy już jesteśmy rekonwalescentami po ciężkiej chorobie artystycznej, widzimy takich, którzy jeszcze nie przeszli przez przesilenie.

III. ORGANIZACJA XIX BIENNALE. — EKSPONATY MUZEALNE POLSKIE A OBCE.

Zasady organizacji były te same, co poprzednio: uczestniczą w wystawie jedynie artyści zaproszeni przez poszczególnych komisarzy w porozumieniu z zarządem Biennale. Zasadnicze minimum eksponatów jednego artysty: 3—5, a zato ściśle ograniczona liczba wystawców.

W XIX Biennale wzięły udział następujące państwa: Włochy, Austrja, Belgja, Czechosłowacja, Danja, Francja, Niemcy, W. Brytanja, Grecja, Holandja, Polska, Rosja (Z. S. R. R.), Hiszpanja, Stany Zjednoczone A. P., Szwajcarja i Węgry, t. j. państw 16.

Kilka ogólnych danych statystycznych rzuci najlepsze światło na doniosłość tej imprezy międzynarodowej i na jej charakter.

Ogółem było na tej wystawie: 1.435 artystów, reprezentowanych przez 4.222 dzieła.

Z tej liczby było w dziale sztuki współczesnej: 512 artystów włoskich (1.639 dzieł), oraz 613 artystów obcych (2.104 dzieł).

W dziale retrospektywnym: „Arcydzieła Portretu XIX w." było reprezentowanych: 96 art. włoskich (174 dzieł) i 214 art. obcych (305 dzieł).

W obu działach razem wystawiono: 2.236 obrazów (818 autorów), 548 rzeźb (218 aut.), 182 medali (35 aut.), 392 ryciny (125 aut.), 442 rysunki (166 aut.), 422 objektów sztuki dekoracyjnej (73 aut.).

Sekcja futurystyczna (którąby ze względu na ćwierć-wiecze futuryzmu należało już zaliczyć do retrospektywy), liczyła 42 artystów i 96 dzieł, które doprawdy nie budzą już u nikogo najmniejszego interesu, czy nawet sprzeciwu.

Osobny pawilon „Venezia" poświęcono sztuce dekoracyjnej. Zamiast jednak ograniczyć się do sztuki dekoracyjnej weneckiej, a choćby nawet ogólno-włoskiej, komitet, którego prezesem jest inż. dr. Beppe Rava, usiłuje daremnie i niepotrzebnie dać coś w rodzaju międzynarodowego pokazu tego działu sztuki. Zawodzi to na całej linji i tylko dezorjentuje szerszą publiczność. W katalogu tej sekcji figuruje pozornie: 10 państw, ale niektóre z nich reprezentuje jeden jedyny przypadkowy eksponat. Wśród 73 wystawców jest: 42 Włochów i 31 obcych.

Polska wystawiła tam 3 tkaniny Sp. Art. „Ład". Niestety, w Pawilonie tym i układ eksponatów jest... dekoracyjny... Jedna z tkanin polskich służyła w gablocie za tło dla objektów francuskich. Wszystko to razem niema w obecnym stanie rzeczy ani celu ani wielkiego artystycznego sensu. Uważam, że na przyszłość należałoby raczej zrezygnować z udziału w tej sekcji, tak, jak to już zrobiły inne państwa.

Sekcja arcydzieł portretowych XIX w. budziła z wielu stron różne zastrzeżenia.

Obraz tej gałęzi malarstwa nie był wcale ani wierny, ani ścisły, ani wyrazisty. Były najlepsze nazwiska, z Goyą i in. na czele, ale nie wszystkie portrety należały do najlepszych. Eksponaty były pomieszane, dziwnie rozmieszczone, a całość robiła wprawdzie miłe wrażenie przypadkowej galerji portretów XIX w., ale wrażenie całkowicie chaotyczne.

Biennale ma stanowić przegląd sztuki współczesnej. Dział portretów dawnych robi tej sztuce zbyteczną konkurencję. Normalny widz zawsze woli portret ładnej damy malarza z przed stu lat o słynnem nazwisku, aniżeli obraz współczesny. Winterhalter podoba się publiczności bardziej, niż np. Vlaminck czy O. Friesz — to jasne.

Polska wystawiła w tym dziale: A. Brodowskiego (1784—1832) portret J. U. Niemcewicza, wł. P. Zbiorów Sztuki; P. Michałowskiego (1800—1855) „Napoleon na koniu", wł. p. D. Łempickiego w Warszawie[1]; H. Rodakowskiego (1823—1894) „Portret malarza L.

[1] Alfredo Schettini w *Roma della Domenica* (Napoli 2. V. 1934) wyraził tak oryginalną opinję o obrazie P. Michałowskiego, iż warto ją tutaj zanotować. Oto ona:

„Polska nadesłała nam, między innemi, „Napoleona na koniu", który jest pokracznem malowidłem, nie mającem na swe usprawiedliwienie nawet owej dzikiej i brutalnej inteligencji, jaka czasem cechuje Goyę.

„Michałowski powinien był tylko trzymać strzemię Cesarzowi; nie powinien był malować".

Kaplińskiego", wł. p. Z. Kaplińskiego w Warszawie; J. Simmlera (1823—1868) „Portret p. Jałowieckiej I-o v. Ant. Włodkowskiej" z Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie; J. Matejki (1838—1893) portret Piotra hr. Moszyńskiego, wł. Fr. Xaw. hr. Pusłowskiego w Krakowie.

Wszystkim właścicielom wypożyczonych na tę wystawę portretów należy się szczera podzięka i żywe uznanie za zrozumienie doniosłości i potrzeby godnego reprezentowania Polski i jej sztuki w tego rodzaju międzynarodowej imprezie.

Niestety, muzea nasze, nadużywające, jako miejskie, nazwy „Muzeum Narodowe" (w Warszawie i w Krakowie), potrzeby tej nie uznają. Reprezentacja narodowej polskiej sztuki jest dla tych muzeów narodowych rzeczą zgoła obojętną: pomimo wszelkich możliwych interwencyj, oficjalnych i prywatnych, oba te muzea odmówiły wydania odpowiednich eksponatów — Panowie: B. Gembarzewski i F. Kopera, mogą być dumni; jeszcze raz postawili na swojem.

A oto teksty obu dokumentów, które trzeba tu uwiecznić.

I.

Muzeum Narodowe w Warszawie. Nr. 191/M. N. Warszawa, dn. 19. V. 1934 r. JWielmożny Pan Doktór Mieczysław Treter.

Pismo Wielmożnego Pana z dn. 4. IV. r. b. Nr. 1175/34 i Ministerstwa Spraw Zagranicznych z dn. 10. IV. r. b. Nr. 340-a/33/5, adresowane do Pana Prezydenta Miasta, zostały mi przekazane.

Spieszę zawiadomić, iż wypożyczenie „Autoportretu" Matejki na Biennale Wenecką nie jest możliwem ze względu tak na Statut Muzeum, jak i uchwały Zarządu Muzeum, wielokrotnie to stanowisko potwierdzające. Uchwały Zarządu Muzeum o niewypożyczaniu były powzięte po smutnych doświadczeniach i szkodach, jakich Muzeum doznało na skutek wypożyczeń, które miały miejsce przed powzięciem powyższych uchwał.

Szkody te wywoływane bywają tak ze względu na warunki, w jakich wystawy takie są urządzane i nieniezbędny w takich razach pośpiech, jak również na zmiany klimatyczne temperatury oraz nieuniknione wstrząśnienia przy transportach kolejowych, samochodowych i t. p. — Dyrektor Muzeum (—) B. Gembarzewski.

II.

Prezydent m. Krakowa. Nr. IV. M. N. 79/34. Kraków, dn. 12. IV. 1934 r. Do Sz. Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych na ręce P. Dr. Mieczysława Tretera, Komisarza Działu Polskiego Międzyn. Wystawy Sztuki „Biennale" w Wenecji. Warszawa, ul. Chmielna 17.

W odpowiedzi na pismo z 5. IV. br. Nr. 1189/34 zawiadamiam, że sprawę wypożyczenia ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie na wystawę wenecką portretu H. Rodakowskiego, przedstawiającego Gen. Dembińskiego, oraz portretu mistrza J. Matejki przedstawiającego M. Zyblikiewicza, przedstawiłem Komisji Muzealnej na posiedzeniu w dniu 7 bm.

Komisja jednogłośnie wyraziła opinję odmowną z uwagi na art. 4 statutu Muzeum Narodowego, w myśl którego wypożyczanie objektów muzealnych poza obręb Muzeum jest niedopuszczalnem bez specjalnej uchwały Rady miasta. Powodem uchwały odmownej Komisji, była również przedłożona jej fachowa opinja rzeczoznawców, w myśl której uszkodzony obraz Rodakowskiego pomimo naklejenia go na nowe płótno musiałby pozostać na miejscu w prasie conajmniej kilka dni celem zapobieżenia skurczeniu się i odklejeniu tegoż. Ponadto świeżo naklejonego obrazu nie można naciągnąć na blejtram. Zarazem podniesiono niebezpieczeństwo uszkodzenia malowideł wskutek wstrząsu transportu kolejowego z uwagi na osłabioną z ubiegiem wielu lat spoistość warstwy farb.

Prezydent miasta Dr. Klimecki w. z. (—).

W odpowiedzi warszawskiej warto zwrócić uwagę na pośpiech w jej udzieleniu: na pismo z dnia 4 i 10 kwietnia, dyrektor Muzeum spieszy zawiadomić już w dniu 19 maja, t. zn. dokładnie w tydzień po otwarciu wystawy weneckiej! Rzeczywiście „warunki, w jakich wystawy takie są urządzane" są niezwykłe.

W odpowiedzi krakowskiej uderza fachowa „opinja rzeczoznawców" (jakich?) i tok rozumowania: ponieważ obraz podklejony musi pozostać w prasie kilka dni, nie można go wydać na wystawę, której otwarcie miało nastąpić równo w miesiąc od daty tego pisma (transport wyszedł z Warszawy 1. V.).

Nawiasem mówiąc, byłoby dobrze, gdyby i konserwator krakowski i „fachowi rzeczoznawcy“ zainteresowali się stanem konserwacji dwu arcydzieł portretowych w Muzeum Nar., a mianowicie „Portretu Gen. Dembińskiego“ H. Rodakowskiego i „Portretu Alfr. hr. Potockiego“ J. Matejki.

Po co istnieją muzea, jeśli w taki sposób konserwuje się tam najcenniejsze polskie dzieła sztuki?

Płótno obrazu Rodakowskiego tak jest w około zniszczone, że wisi na blejtramie jak pieluszka na parkanie. Nikogo to nie przejmuje i nie razi, a obraz bez wstrząśnienia niszczeje.

Portret Matejki, malowany na drzewie, uszkodzony przez Ukraińców szablą w 1918 r., w gmachu b. sejmu we Lwowie, nie został jeszcze do tej pory odpowiednio zakitowany i naprawiony, co jest zabiegiem bardzo prostym i łatwym. Lat 16 w takim stanie *konserwuje* się ten obraz w Muzeum!

Zdaje się, że *konserwacja* polega u nas na... nieruszaniu z miejsca (choćby nawet objekt miał niszczeć w magazynie, jak np. Rodakowski w Krakowie — byle go nie tykać). Gdzieindziej jest inaczej:

W r. 1928 komitet Rosjan-emigrantów, w porozumieniu z zarządem *Palais des Beaux-Arts* (instytucji nie rządowej) w Brukseli, zorganizował przepyszną wystawę sztuki rosyjskiej, zaczynając od zabytków najstarszej doby. Znalazł się tam Ewangeljarz Św. Hieronima z 1051 r. (jedenasty wiek!), który córka ks. Jarosława Mądrego przywiozła z Kijowa do Francji; wypożyczono (tak!) ów Ewangeljarz z miasta Reims. Znalazły się też ikony, od XV wieku począwszy. Muzea paryskie: Louvre, Luxembourg, M. des Arts Decoratifs, Bibliothèque Nationale, amsterdamskie Rijksmuseum, muzea w Nancy, Genewie, Florencji (Uffici) — nie wahały się wydać i wysłać, pomimo możliwego *wstrząsu*, najstarszych i najcenniejszych okazów.

W r. 1929 odbywała się wystawa sztuki holenderskiej: 1450—1900 w Londynie. Nietylko muzea holenderskie (Amsterdam, Haga, Rotterdam, Utrecht), ale muzea i kolekcje prywatne w takich państwach, jak: Austrja, Czechosłowacja, Danja, Finlandja, Francja, Niemcy, Węgry, Italja, Rumunja, Szwecja, Belgja, Szwajcarja — wysłały swe arcydzieła (pomimo wstrząsu!) do Londynu. Samych obrazów Rembrandta zebrano w ten sposób aż 60 (sześćdziesiąt!).

W r. 1930 zorganizowano w Londynie wystawę sztuki włoskiej: 600 (sześćset!) lat rozwoju malarstwa, od 1300 do 1900, od sieneńskiego mistrza Duccio di Buoninsegna (ok. 1260 do 1319), aż po Segantini'ego († 1899). Pomimo możliwości *wstrząsu* i „zmian klimatycznych temperatury“, pomimo „osłabionej z ubiegiem wielu lat spoistości warstwy farb“ — powędrowały arcydzieła włoskie nawet z XIII i z XIV wieku z Italji i z wielu innych krajów do Londynu!

W r. 1931 urządzono, też w Londynie, wystawę sztuki perskiej.[1] Nadesłano ok. 3.000 eksponatów: 18 muzeów, bibljotek, kościołów i instytucyj publicznych z Anglji i 83 z innych państw, 132 kolekcje prywatne z Anglji i 128 z innych państw — przyjęło udział w wystawie. Nawet z Turcji, Indyj, St. Zjednoczonych. No i z Persji też! Objekty z Persji wobec braku kolei i dobrych szos, były przewiezione przeważnie na aeroplanach do brzegu zatoki Perskiej i potem załadowane na statek angielski. I nikt nie mówił ani o wstrząsie, ani o temperaturze! „Z kilku tysięcy przywiezionych do Londynu objektów ani jeden nie został uszkodzony, pomimo, że około ¼ — to ceramika i szkło“. Cóż na to nasze miejsko-narodowe muzea, nasze zbiory kościelne?

W r. 1932 Londyn gościł wystawę sztuki francuskiej, od r. 1200—1900. Europejskie i amerykańskie muzea wysłały znowuż swe skarby, zabytki od XII w. począwszy. Berlin i New-York nie wahały się posłać np. dzieł anonimów z XIII. w., jakgdyby ta czysto francuska impreza była im na coś potrzebna.

[1] Por. E. Wierzbicki, Sztuka Staroperska na Międzyn. Wystawie Sztuki Perskiej w Londynie, *Sztuki Piękne*, R. VII, str. 169 i nast.

W r. 1933—4 miasto Ferrara urządziło *L'Esposizione della pittura Ferrarese del Rinascimento*, a więc sztuki ferraryjskiej, oraz z nią związanej, od XIV wieku. I zdjęto ze ścian Louvre'u arcydzieła Cosima Tura (1429—1495), czy Francesca del Cossa z Berlina (i tu i tam nawet po dwa!), N. York nadesłał z Metropolitan Museum dzieła Rogera van der Weyden (1369—1464), muzea i kolekcje prywatne Wiednia, Haarlemu, Monachjum, Liverpolu, Amsterdamu, Edinburgha, Hannoweru, Budapesztu, Londynu etc. nie obawiały się ani wstrząsu, ani temperatury, zapomniały o osłabionej spoistości farb — i objekty doprawdy bezcenne wysłały do niewielkiej mieściny, jaką dziś jest Ferrara. Dlaczego? Dlatego, że Ferrara chciała w ten sposób uczcić rocznicę L. Ariosta († 1533), a niektórzy uważali, że takie zebranie w jedno miejsce arcydzieł, rozrzuconych po całym świecie może mieć znaczenie także dla nauki. A dyrektor Muzeum warszawskiego p. Gembarzewski i wiceprezydent m. Krakowa dr. Klimecki — odmówili wydania obrazu... Matejki! Ze względu na „zmiany temperatury, pośpiech, osłabioną spoistość warstwy farb" oraz z obawy „wstrząsu". Jakżeż wyglądają ich obawy wobec faktu, że na wystawie tej były — jak wyżej wspominamy — wystawione obrazy Michałowskiego, Matejki i t. d. i wróciły szczęśliwie. Czy tu wstrząsy nie działały zgubnie na „spoistość" farb o co tak się obawiała domorosła krakowska „fachowa opinja"?

Jakiż z tego wniosek? Oto, że inni są dyrektorzy muzealni i „fachowi rzeczoznawcy" u nas, a inni (oj inni!) gdzieindziej. Oraz, że *wstrząs* np., który nie szkodzi arcydziełom sztuki światowej od XIII czy XIV w. począwszy z muzeów obcych, bardzo szkodzi naszym obrazom z XIX w., przechowanym w muzeach polskich.

Tak, obrazami lepiej nie wstrząsać. Ale niejedną *mentalnością* wartoby silniej wstrząsnąć u nas w Polsce, ażeby zapanowały inne nieco stosunki także i w tej dziedzinie.

IV. PAWILON POLSKI I SUKCES NASZYCH ARTYSTÓW.

Stosownie do programu i zapowiedzi z przed 2 lat, w r. b. zostali zaproszeni do udziału w XIX-ej Biennale tylko tacy artyści, którzy nie uczestniczyli w XVIII-ej, t. j. w inauguracji naszego Pawilonu. Byli to, z minimalnymi wyjątkami, artyści młodzi, którzy naogół nie przekroczyli 40 r. życia.

Ogółem wystawiono: 82 obrazów i 27 rzeźb, malarzy: 20-tu, a rzeźbiarzy: 4, t. j. 109 dzieł 24 artystów.

Eksponatów było cokolwiek za dużo; to był główny błąd, którego trzeba na przyszłość unikać. Błąd ten wynikł z chęci możliwie obfitej reprezentacji dzieł każdego z zaproszonych artystów. Pawilon Polski, dość szczupły, nie może reprezentować większej ilości artystów, jak 15 do 18 (malarzy i rzeźbiarzy razem).

W r. 1932 wystawiliśmy: 91 dzieł 17 artystów (14 malarzy i 3 rzeźbiarzy).

W r. 1934 położono silniejszy nacisk na rzeźbę: wystawiono rzeźb 27, podczas gdy w r. 1932 rzeźb było tylko 14.

W Pawilonie Polskim na XIX Biennale wystawili swe dzieła następujący artyści: Arct E., Borysowski St., Cybis Bol., Cybis J., Dadlez P., Dołżycki L., Fedkowicz J., Gotard J., Jędrzejewski Al. (1 obraz), Kanarek E., Michalak A., Niesiołowski T., Podoski J., Schulz M., Seidenbeutel E. i M., Szczepański St., Waliszewski Z., Wydra J., Zamoyski J. — oraz rzeźbiarze: J. Bohdanowicz, A. Karny, St. Rzecki i E. Wittig.

Zostały zakupione na wystawie: 3 pejzaże E. Arcta (z tego 1 przez włoskie Prezydjum Rady Ministrów), oraz „Myśliwy" J. Gotarda. Ogółem sprzedano eksponatów za kwotę: 11.600.— lirów (w r. 1932 za: 5.280.— lirów).

Jest to duży i niezaprzeczony sukces, jeśli się zważy obecne warunki ekonomiczne, no i fakt, że na *firmę* polskiego artysty żaden snob nie poleci. Jest faktem znamiennym, że jakkolwiek frekwencja na Biennale wzrosła w b. r. do cyfry 450.000 osób, to mimo to kwota, uzyskana ze sprzedaży eksponatów spadła o ćwierć miljona lir. it. i wyniosła tylko 900.000.— lir. it.

Właściwym sprawdzianem tego, jak Pawilon Polski został przyjęty przez artystyczny świat włoski, są głosy prasy. Oczywiście nie głosy przygodnych korespondentów, nie życzliwe notatki i uprzejmościowe wzmianki, lecz głosy fachowych i znanych krytyków.

Pamiętać trzeba, że krytyka włoska jest obecnie — specjalnie dla obcych — bardzo surowa. Domaga się ona przyznania prymatu włoskiej sztuce, wierzy w niego i niezbyt chętnie faworyzuje sztukę cudzoziemską. Byłoby dobrze, dla odpowiedniego oświetlenia sprawy, wydrukować także głosy krytyki o obcych pawilonach, nie tylko o polskim, niestety, miejsce nie pozwala na takie porównawcze zestawienie; zebrany już i przygotowany materjał musiał tedy ulec silnemu skrótowi. Ograniczenie takie, ze względów technicznych, okazało się niestety konieczne.

GŁOSY KRYTYKI WŁOSKIEJ O PAWILONIE POLSKIM.

Poniżej przytaczam w dosłownym przekładzie odpowiednie ustępy z artykułów krytyki włoskiej, które dotyczą sztuki polskiej, reprezentowanej tym razem na Biennale. Naturalnie, nie przemilczam krytyki ujemnej, która również zasługuje na uwagę.

Vinicio Paladini w *Occidente* (Roma, VII, 1934):

Pozostaje nam już tylko udać się do pawilonów zagranicznych, wspomniawszy przedtem jednak o problemie Europeizmu w malarstwie, który nasuwa się na myśl przy zwiedzaniu Biennale i który wydaje nam się niezwykle doniosły i ważny.

Wspólny nastrój panuje bezsprzecznie we wszystkich pawilonach, chociaż nie byłoby rzeczą trudną dla mało doświadczonego krytyka, bez czytania nazwisk artystów ani nazwy pawilonu, odróżnić Austrję, Hiszpanję (tę chyba tylko ze względu na cechy mniej artystyczne coprawda, jakie stanowi folklor), U-R. S. S., Francję, z większą trudnością Stany Zjednoczone, Anglję, Holandję i Belgję, aż do zupełnej dezorjentacji przy sztuce Polski, Czechosłowacji i Danji, które więcej od innych nasiąkłe są Europeizmem.

Federico de Maria w *Ora* (Palermo, 5. VII. 1934):

Całe prawie pokolenie malarzy polskich, którzy reprezentują się po raz pierwszy w Wenecji, mówi — a raczej jąka się — po esperancku.

Nic zwracającego uwagę, z wyjątkiem może tylko szkoły Pruszkowskiego i Bractwa św. Łukasza, do którego należą artyści szukający wzorów nie wśród wyzyskanych już i przebrzmiałych kierunków, lecz u źródła czystej sztuki starych mistrzów. Wśród nich wyróżnia się Jan Gotard, swym pięknym, żywym portretem: „Ciotki".

Francesco Callari w *Corriere Adriatico* (Ancona, 16 ott. 1934):

Jak w angielskim, tak i w polskim pawilonie przeważają artyści, którzy nigdy dotąd na Biennale nie wystawiali; są połączeni w bractwa i zrzeszenia i zamierzają „malować dobrze"; technikę rzeczywiście znają doskonale, lecz samo rzemiosło nie wystarcza, jeśli niema duszy, a piekło jest wybrukowane dobremi chęciami, przynajmniej tak głosi fama. Rzeźbiarze są trochę szczersi. Czyż mamy rozczulać się nad choreografją Pawła Dadleza lub nad wdziękiem Eljasza Kanarka, którego „dziewczyna ze słodyczami" sama wygląda jak słodkie ciasto a przynajmniej ma słodkie usta? Robi na nas wrażenie jasność koloru u Michalaka, pejzaż Menasze Seidenbeutla, pełen tajemniczości natury w spoczynku i humor Jana Zamoyskiego, szczególnie w „Trzech gracjach". Nic poza tem. Będziemy głęboko podziwiali rzeźby Edwarda Wittiga, i charakterystyczne, pomimo szkoły Bourdelle'a, dzieła Jadwigi Bohdanowicz. Poza tem wiele jest tam czystego, wylizanego, stylizowanego i lodowatego.

A. del Massa w *Nazione* (Firenze, 26. VII. 1934):

...Polska również zastosowała się do zasady przysłania dzieł tylko artystów nowych, którzy nigdy jeszcze w Wenecji nie wystawiali; wszyscy są bardzo młodzi, i choć naogół poziom jest dość wysoki, brak między nimi wyraźnych indywidualności. Nie dodano nic nowego do dobrze asymilowanych metod Kokoschki, Moneta, Van Gogha, Kislinga, lub też do zwykłej modernistycznej kuchni; tu i ówdzie spotyka się szczęśliwsze efekty, atmosfera zaś ogólna, powtarzamy, świadczy o dużej staranności i o szczerej pasji do sztuki.

Ugo Ojetti w *Corriere della Sera* (Milano, 17. VI. 1934):

Czechosłowacja, Polska. Czechosłowacja, jak wiadomo z tylu innych oznak, jest nieuleczalnie sfrancuziała. Spala, ze swemi wielkiemi kratami robionemi szerokiemi pociągnięciami pędzla odrazu nam mówi, że pochodzi od kubizmu, a Filla mówi o tem, że czci Picass'a; a Vl. Rada, że chce robić dzieciństwa, bawić się, zaledwie rozcierając farbę na płótnie. Filla celuje w obrazie „autonomicznym" (opowiada nam Štech w swej szczegółowej przedmowie) oczyszczonym z bezpośrednich zetknięć z rzeczywistością i o nowych „dymensjach" stwo-

457 FELICE CARENA

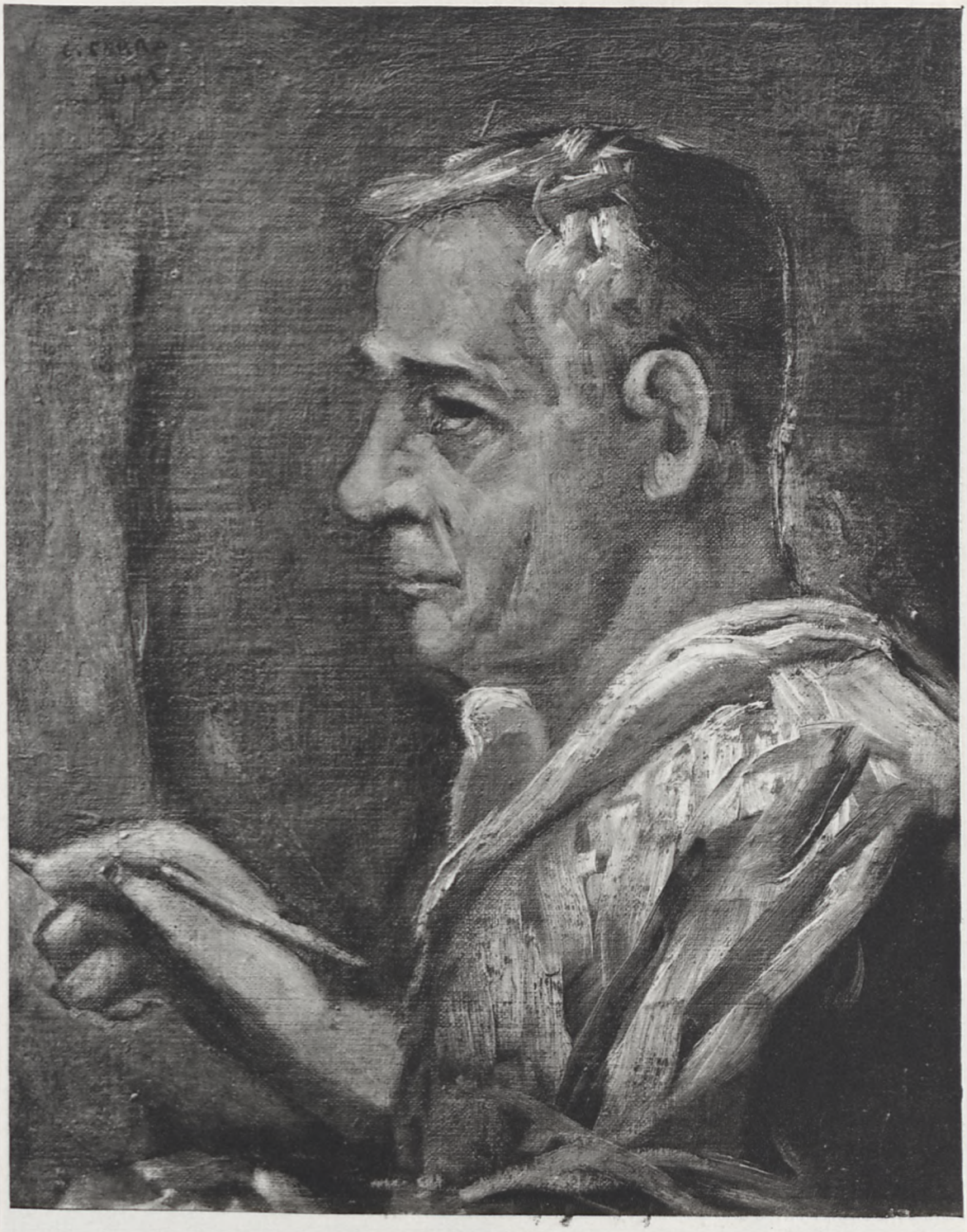
TEATR LUDOWY (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

GIUSEPPE MONTANARI

GRA W „MORRA" (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)



CARLO CARRÀ

PORTRET WŁASNY (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

ALBERTO CHIANCONE

ZWIERZENIA (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

GUIDO TRENTINI — OFIARA (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

CIPRIANO EFISIO OPPO

SZARA SUKIENKA (ol.)

GIORGIO PERI

ANITA I ANTONELLO (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

IVÁNYI BELA GRÜNWALD

CYGANIE (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

ALEKSANDER DEJNEKA

ZESPÓŁ KOBIECY (ol.)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

rzonych z „elementów wyłącznie malarskich". Jest się w ten sposób z opóźnieniem lat kilku w modnym żurnalu paryskim. I w tej niepewności połowy świata, pomiędzy sztuką uniwersalną, o której się nie wie dokładnie co oznacza ani w malarstwie ani w architekturze, a sztuką narodową, (której boją się, aby nie wydała się przestarzałą w epoce, kiedy sztuka, żeby się wydać młodą decyduje się nawet wyglądać dziecinnie), te nowe narody podlegają największym udrękom. W pawilonie czechosłowackim są także, rozumie się i tacy, którzy idą swoją utartą drogą bez oglądania się na kazania. Jeden z nich to Villi Nowak, ze swemi krajobrazami delikatnemi, powiewnemi, gdzie można znaleźć subtelności godne Vuillarda; a drugi to Obrowsky ze swym bronzem „Garncarka Słowiańska" o męskiem zacięciu w modelowaniu.

Te dwie tendencje, narodowa i uniwersalna, którą nazwiemy francuską, uwidoczniają się jeszcze wyraźniej w sztuce nowej Polski. Od roku 1925 jest tam nawet Bractwo św. Łukasza, które wzięło sobie za zadanie „dobrze malować", co znaczy, że chce znać dobrze zawód malarski, w przeciwieństwie do łatwizny improwizatorskiej; i nie można zaprzeczyć, że tu obecni Bracia dają dowód że *métier* znają: Bolesław Cybis i Jan Zamoyski, rysownicy tak pewni i dokładni, że bezmała zbliżają się w swych pracach ku rycinom kolorowym, sztuki bardzo udatnej w ostatnich latach w Polsce, także dla swego pochodzenia ludowego; Wydra, Michalak, Kanarek, Jędrzejewski, piewcy kostjumów chłopskich i ludowych, na płótnach czasem za wielkich dla tych scen pełnych uczucia i odświętnych. Poza Bractwem trzeba wyliczyć twardego (kościstego) i tragicznego Schulza z jego wspomnieniami ikon i Tymona Niesiołowskiego z jego „Koncertem" pajaców, pomiędzy czarnem i białem skali soczystego malarstwa. Na lewo, co ma znaczyć od strony francuskiej, płynny styl malarski Borysowskiego, Fedkowicza, Dołżyckiego, żeby już nie wyliczać pomniejszych, którzy mogą się też podobać, ale są echem echa. W Warszawie istnieje, ma się rozumieć, Zrzeszenie malarzy, którzy sami nazwali się paryskimi, grupa: K. P.

Z dylematu: ojczyzna, czy kosmopolityzm — drogi wyjścia nie można znaleźć jedynie dzięki inteligencji czy woli. Odgrywa tu rolę także wrodzona wrażliwość, i grają rolę też zalety mało uznawane przez dzisiejszą młodzież, bo wymagające doświadczenia, kultury (przyzwoitość), poczucia umiaru, zmysłu bezpośredniości, ale nie w sensie uczniowskim, tradycyjnie scholastycznym; powiedzmy: dobrego smaku. Artyści austrjaccy zachowali go także i po katakliźmie.

Pippo Rizzo w *Quadrivio* (Roma, 1. VII. 1934):

Pawilon polski, urządzony przez komisarza dr. Mieczysława Tretera, posiada indywidualny charakter i cechy ojczyste narodu, który ma swą wyraźną historję. Wystawiają artyści, którzy byli nieobecni na zeszłej Biennale. Komisarz urządzający pokazał nam, iż pomimo licznych tendencyj artystycznych, i artystów podzielonych na grupy, kierunków w sztuce polskiej jest zasadniczo dwa.

Pierwszy z nich opiera się na dawnych tradycjach ścisłości kompozycji, doskonałości techniki i linji; drugi, par excellence modernistyczny, nosi wszystkie cechy „école de Paris". Charakterystyczną jego cechą jest kolor, t. j. harmonja kolorystyczna jako czynnik kompozycyjny.

Rzeźba przedstawia się imponująco. Dziesięć dzieł czołowego rzeźbiarza polskiego, Edwarda Wittiga, daje nam doskonałą wizję wielkiej siły plastycznej tego, obdarzonego dużą indywidualnością, artysty. Lubuje się on w postaciach monumentalnych, jak to szczególnie silnie zaznacza się w rzeźbie „Ewa".

Rzeźbiarka J. Bohdanowicz, ulubiona uczenica wielkiego Emila Bourdelle'a, zachowała ze swego mistrza zaledwie niektóre cechy; rzeźby jej są pełne indywidualności i nerwu (jak np. „Młoda dziewczyna", którą tu reprodukujemy), a przytem bije z nich wielka szlachetność ekspresji.

Portret Marszałka Piłsudskiego, Stanisława Rzeckiego, surowy i twardy, jest wyrozumowany w koncepcji; dużo szczersza jest głowa „Kobiety".

Malarstwo posiada wiele momentów ciekawych.

Młody, trzydziestotrzyletni malarz Jan Zamoyski daje nam cały szereg prac nacechowanych jego oryginalnym talentem. Jest on wielkim znawcą typów ludzkich, które odtwarza z przemyślaną i odczutą głęboko psychologją i z talentem wspartym o biegłą technikę. Obraz „Trzy gracje" jest ciekawy tak w kompozycji trzech typów jak i w sposobie malowania, który go zbliża do niemieckich prac Otto Dixa.

Drugim malarzem godnym uwagi, jest również młody a należący do grupy postępowej, Schulz. Malarstwo jego jest subtelne, pełne delikatnych i wyszukanych półtonów; to samo możnaby powiedzieć i o pracach Jana Wydry, który również operuje półtonami i lubi „opowiadać".

Malarzem tworzącym z większym realizmem, z pewną jednak tendencją do sztuczności i manjery, jest Jan Gotard.

Bardzo obiecującym jest Antoni Michalak; poza tem należy jeszcze wymienić Podoskiego, Fedkowicza, Kanarka i Seidenbeutla.

Reasumując możemy powiedzieć, iż te wszystkie młode siły pracujące w Polsce trzeba uważać za pulsującą żywotność narodu polskiego. Z dzieł ich bije młodzieńczość, będąca na przyszłość jaknajlepszą wróżbą.

Reprodukcje: St. Rzeckiego „Marszałek Piłsudski" i „Głowa kobiety"; E. Wittiga „Nike Polska"; J. Bohdanowicz „Dama w czepku"; M. Schulza „Rozmowy"; J. Gotarda „Ciotka"; J. Zamoyskiego „Trzy gracje"; J. Wydry „Zaloty".

Ugo Nebbia w *Emporium* (Bergamo), Vol. LXXIX, 26:

Wśród pawilonów tego wstępnego działu wystawy Polska, zorganizowana przez doskonałego znawcę i propagatora sztuki ojczystej, jakim jest prof. Treter, objawia się zawsze w sposób dobitny przez artystów przeważnie dotąd u nas nieznanych, uwydatniając z widoczną bezstronnością pewne prądy, zasługujące zawsze na szacunek. Takim mianowicie jest kierunek Bractwa św. Łukasza, tradycjonalistów, przynajmniej jeżeli chodzi o uporczywą dokładność kształtu, nawet jeżeli tradycjonalizm ten niezawsze się objawia w wyrazistości lub sile barw. Zamoyski umie być typowym przykładem tego kierunku; dalej Wydra, którego drobniejsze kompozycje stawiam wyżej od większych; jednobarwny prawie Gotard i kilku innych, jak B. Cybis, Kanarek, Michalak, prócz nich Podoski, tak poważny, choć nieprzekonywujący portrecista w guście minionej epoki.

Dalej idą ci, których nazwiemy antytradycjonalistami, bardziej wyzwoleni z rzemieślniczego traktowania dokładności malarskiej. Idąc nawet szlakiem prądów, będących dziś w większej modzie, zmierzają oni ze swobodą innego rodzaju do wyrażania charakteru i treści barw i kształtów. Jest to jednem słowem odwieczny spór, w którym odnosi zwycięstwo nie zasada, lecz zalety tego, który ją głosi. Jeżeli nawet zalety te wyrażone są w sposób zbyt jaskrawy w przesadnych ekscesach barwnych Waliszewskiego, przecież znajdują one akcenty niepozbawione siły i syntetycznej prawdy u malarzy obdarzonych temperamentem jak Arct i Szulc, niewątpliwie mniej podlegających wpływom paryskim niż inni.

Rzeźba przedstawia się tym razem dość poważnie, czy to w dziełach artysty posiadającego powszechne uznanie, jakim jest Wittig, czy też w pewnych rzeźbiarskich akcentach Bohdanowiczówny, które nie ukrywają swego pochodzenia ze szkoły Bourdelle'a, czy wreszcie — prócz kilku energicznie zarysowanych postaci Rzeckiego — przez bardziej szczere i osobiste wypowiedzenia się Alfonsa Karnego.

Reprodukcje: „Wiejska Idylla" J. Wydry; „Żyd modlący się" J. Zamoyskiego; „Myśliwy" J. Gotarda; „Dama w czepku" J. Bohdanowicz.

Nazione (Firenze, 12. V. 1934): Rzeźba Polska w Wenecji.

Na XVIII Biennale udział Polski ograniczał się przeważnie do malarstwa, w dziedzinie rzeźby zaś rok 1932 przyniósł jedynie dzieła Dunikowskiego i Marji Szczytt Lednickiej. W tym zaś roku rzeźba najnowsza jest bogato bardzo reprezentowana. W pierwszej linji podziwialiśmy dzieła jednego z największych i najbardziej interesujących rzeźbiarzy polskich Edwarda Wittiga, autora pomnika lotników, odsłoniętego w Warszawie w roku 1932.

Styl monumentalny Wittiga i jego szczególne cechy charakterystyczne poznajemy z dziesięciu dzieł wystawionych w Wenecji w tym roku.

Obok Wittiga daje nam pawilon polski rewelacyjne rzeczy znanego malarza i drzeworytnika Stanisława Rzeckiego, którego obrazy były już kilkakrotnie wystawiane w Wenecji i w Rzymie. Rzecki stoi na czele poważnej grupy malarskiej „Rytm", której tendencje artystyczne uwidoczniają się także w rzeźbach tego artysty, oryginalnych nadzwyczaj i wykazujących mądre dążenie do nowych wartości. Pomiędzy temi rzeźbami na pierwszem miejscu musimy postawić popiersie Marszałka Piłsudskiego.

Na specjalne wyszczególnienie zasługują dzieła rzeźbiarki Jadwigi Bohdanowicz, uczenicy sławnego Bourdelle'a. Odbijają te rzeczy od ogółu dzieł, reprezentując odrębny zupełnie styl, porywają swą delikatnością i subtelnością ekspresji. Także zupełnie ostatnia, najmłodsza plejada rzeźbiarzy polskich jest w tym roku reprezentowana przez rzeźbiarza Karnego, ucznia Breyera, profesora Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie.

Cesare G. Marchesini w *Corriere Emiliano* (Parma, 23. IX. 1934):

Polska w tym roku nie chciała przysłać swych grafików, którzy mają już tak urobioną opinję. Szkoda to wielka, chociaż malarze i rzeźbiarze reprezentujący ten bohaterski naród w Wenecji, czynią ten brak mniej dotkliwym. Więcej niż Jan Cybis, na którym znać szkołę paryską, zwraca na siebie uwagę Jan Gotard ze swą wspaniałą „Ciotką", w której nie wiadomo co więcej podziwiać: subtelny sposób malowania, zwartość kompozycji czy też głębokie studjum psychologicznego wyrazu.

Wśród rzeźbiarzy góruje Wittig, będący bezsprzecznie artystą o wielkiej fantazji i poczuciu stylu.

Raffaele Bagnoli w *Gioventù Italica* (Roma, XI, 1934): Dezorjentacja w sztuce obcej.

Sztuka polska nasuwa ciekawe refleksje. Chociaż panują w niej różnorakie tendencje i kierunki, jednak wpływ francuski, szczególniej w malarstwie, jest jeszcze bardzo silny. Doskonali rysownicy i uważni odtwórcy charakterystycznych scen i kostjumów ludowych, malarze polscy malują z rozmachem i młodzieńczą siłą, z żywotnością uderzającą w ich kompozycjach.

Różne kierunki sztuki polskiej reprezentowane były przez dzieła solidne, które robiły wrażenie poważne.

Od roku 1925 istnieje w Polsce bractwo malarskie, którego członkowie postawili sobie za zadanie „malować dobrze", t. j. wzorując się na solidnem i silnem malarstwie dawnych mistrzów. Stąd nazwa „bractwa" i wybór św. Łukasza na patrona. Zbytecznem jest dodawać, iż w bractwie tem grupują się ci najlepsi malarze polscy, którzy na obecnej Biennale wykazali, iż rzeczywiście umieją „dobrze malować".

Należałoby życzyć sobie, aby podobne bractwa powstawały i gdzieindziej, przyspieszyłyby one może i umożliwiły realizację tej równowagi i jasności, jakiej w dziedzinie sztuki wszystkie kraje oczekują, jakiej daremnie wzywają.

W. G. w *Gazzetta del Mezzogiorno* (Bari 9. VI. 1934):

Polska również, chociaż już prawie na progu Wschodu, należy w swej sztuce bezsprzecznie do Zachodu. Polska posiada czysto łacińską wrażliwość artystyczną; nie chcemy tu wspominać o i tak dostatecznie znanych wpływach historycznych i artystycznych Italji na Polskę; musielibyśmy poruszyć królowę Bonę, której doskonale jest w jej marmurowym grobowcu.

W pawilonie polskim widzimy tylko młodych, którzy nigdy w Wenecji nie wystawiali. Można więc określić Biennale, jako przegląd „młodych" a przynajmniej „nowych" (jest to rys powszechny dla wszystkich prawie pawilonów); trzeba przyznać, iż Polacy prezentują się dobrze, tak pod względem artystycznym, jak i organizacji. Zespołów jest dwa: Warszawska Szkoła i „Bractwo św. Łukasza". (Teraz jednak, kiedy okazało się, iż św. Łukasz nigdy malarzem nie był, trzeba będzie nazwę zmienić! Ach, ci historycy!).

Nie będziemy cytowali nazwisk wszystkich malarzy i rzeźbiarzy; musimy wymienić jedynie Gotarda, o realizmie głębokim i przejmującym, Kanarka, Michalaka, Niesiołowskiego, Schulza, dwóch fantastycznych kolorystów Seidenbeutla i Zamoyskiego, który od fantazji „Srebrzystej kobiety" przechodzi do realizmu „Modlącego się żyda" i do straszliwego paradoksu „Trzech Gracyj".

Rzeźba polska ma imponujących przedstawicieli: Jadwiga Bohdanowicz, delikatna i śmiała; pełen ruchu i rozmachu „Skok" Karnego; malarz Rzecki prezentuje się po raz pierwszy jako rzeźbiarz swą imponującą „Głową Marszałka Piłsudskiego", gdzie szczęśliwie użyte walory malarskie różnych części dają całość archaiczną i nowoczesną zarazem; wreszcie Wittig, jeden z największych rzeźbiarzy współczesnych polskich, o którym niedawno wydał wyczerpujące studjum Władysław Kozicki. Reprodukowano: „Marszałek Piłsudski" St. Rzeckiego i „Trzy Gracje" J. Zamoyskiego.

Emilio Zanzi w *Gazzetta del Popolo* (Torino 25. VIII. 1934):

O parę kroków od pawilonu greckiego znajduje się pawilon polski. Niektórzy krytycy określają go sic et simpliciter, jak ciężko chorego na „paryskość" *(morbo francese)*. Nieprawda. Nie brak wprawdzie śladów dużego wpływu i hołdowania malarzom francuskim, jak Derain, Chagall lub Dufy, obok nich znajdujemy jednak dzieła członków pewnego „Bractwa św. Łukasza", którzy postanowili „malować dobrze", opierając się na znajomości rzemiosła dawnych mistrzów. Rzemiosło to, trzeba przyznać, znają dobrze; jest wśród nich autentyczny „iluminator" lecz w dużym formacie, Bol. Cybis; Jan Zamoyski odtwarza swoje typy z wielką plastyką, portrecista zaś Jan Gotard, o technice trochę płynnej, maluje swe, może zanadto folklorystyczne modele, ciekawie i prawdziwie.

Rzeźba polska rywalizuje z italską pod względem doskonałości i szlachetności formy, oraz pewnej syntetycznej siły, która daleka jest od jakiejkolwiek nieudolności lub fałszywego prymitywizmu. Dziesięć dzieł Edwarda Wittiga, szczególnie monumentalna „Ewa", pomimo, iż pokutują w nich jeszcze reminiscencje artystów zachodnich, jak Rodin, Maillol lub Rousseau, zasługuje na głębszą uwagę. Rzeźbiarka Jadwiga Bohdanowicz, ulubiona uczenica Bourdelle'a, ma ogromny temperament artystyczny. Jej oryginalne „Hawajka" lub „Dziewczyna w stroju ludowym", są wykonane techniką silną, indywidualną, niepozbawioną jednak kobiecej subtelności. Portret Marszałka Piłsudskiego jest trochę za gwałtowny, twardy i wyrozumowany w efektach; świadczy on jednak o dużej zręczności i umiejętności Stanisława Rzeckiego, który jest jednym z najbardziej wziętych i oficjalnych twórców pomników w Polsce (!?tak!).

Reprodukowano: „Myśliwego" J. Gotarda.

Maria Accascina w *Giornale di Sicilia* (Palermo, 27. VII. 1934):

W sztuce polskiej zaznaczają się dwa zasadnicze kierunki: jeden, oparty na dawnych malarskich tradycjach, szuka przedewszystkiem ścisłości kompozycji, doskonałości formy i solidnej techniki; drugi, par excellence współczesny, nosi na sobie w większym lub mniejszym stopniu wszystkie cechy „école de Paris". Są tam również przedstawiciele „Bractwa św. Łukasza", utworzonego w 1925 roku, stawiający sobie za zadanie „malować dobrze" t. j. „malować w sposób solidny i staranny, oparty na znajomości rzemiosła dawnych mistrzów, członków średniowiecznych bractw artystycznych". Z tego widać, iż ruch artystyczny w Polsce jest bardzo intensywny i daje dobre rezultaty.

Wyróżniają się: Paweł Dadlez, Jan Gotard; ciekawe są portrety Michalaka, akty Niesiołowskiego, autoportrety Podoskiego i „Trzy Gracje" Zamoyskiego. Rzeźba również zasługuje na wyróżnienie: Alfons Karny, Stanisław Rzecki, osiągający zapomocą subtelnej malowniczości nowe efekty, wreszcie wielki Wittig, ściśle związany z tradycjami Michała-Anioła.

Silvio Benco w *Piccolo* (Triest, 18. V. 1934):

...Pozostańmy chwilę w ogrodzie św. Heleny; tutaj dwie wystawy Polski i Szwajcarji są wstępem do pięknego pałacu miasta Wenecji.

Polska, która na swej pierwszej wystawie dwa lata temu, przedstawiła nam raczej swą stronę historyczno-etnograficzną, dzisiaj, choć nie brak i dziś tej cechy, pokazała nam swą sztukę współczesną, żywszą i bardziej zachodnią. Jest to bardzo piękna wystawa, nieraz pełna, jak u genjalnego Cybisa lub Schulza, jaskrawego i śmiałego kolorytu. To upodobanie do silnych efektów kolorystycznych u nas zaznacza się silniej, u artystów północnych jednak kolor jest bardziej zwarty i wyrozumowany, jak u Dadleza i Fedkowicza. Subtelne pejzaże Arcta, ciekawe oświetlenie figur i portretów Michalaka, wybijają się na polskiej wystawie na plan pierwszy. Wpływy szkół niemieckich i francuskich są dostrzegalne zarówno w rzeźbie jak i w malarstwie.

Marziano Bernardi w *Stampa* (Torino, 25. V. 1934):

...Polska, jak to przyznaje sam komisarz urządzający jej pawilon, posiada w swem nowoczesnem malarstwie bezsprzeczną cechę „Ecole de Paris", wśród narodów jednak hołdujących Francji, jest najbardziej gotową do pójścia naprzód o własnych siłach, jak to wykazują Bol. Cybis, Dadlez, zalewie trzydziestoletni, o ciekawym kolorycie i szerokim malarskim oddechu, Niesiołowski, a przedewszystkiem Wydra, młody członek Bractwa św. Łukasza, malujący rzeczy wykończone i doskonałe w formie; w rzeźbie zaś Wittig jest potężnym modelatorem.

Giuseppe Bigaglia w *La Festa* (Bologna, 9. IX. 1934):

Razem z Grecją, w parku św. Heleny, znajduje się również Polska, Austrja i Szwajcarja. Walka z łatwymi improwizatorami jest w Polsce jawna i oficjalna. Członkowie bractwa św. Łukasza zamierzają „malować dobrze", w sposób silny i dokładny, wzorując się na dawnych mistrzach. Dlatego Bolesław Cybis daje nam wprost minjaturową techniką malowane obrazy, Wydra jest silny i wyrazisty w rysunku, Podoski jest dobrym portrecistą, Kanarek zaś, Gotard i Michalak — z pewnemi zastrzeżeniami co do jego św. Izydora — i Zamoyski, malują z uczuciem i starannością. W zupełnej sprzeczności z nimi stoi dwunastu malarzy skrajnie nowoczesnych, którzy przez wpływy francuskie szukają jedynie harmonji kolorów, traktując w nowy sposób zagadnienie formy, która przez to staje się kanciasta i tragiczna, jak naprzykład u Schulza lub pusta i bez wyrazu, jak u Jana Cybisa, choć czasem, jak u Waliszewskiego, nieśmiała i wdzięczna.

Rzeźba jest reprezentowana przez dodatnie elementy, których celem: dać wyraz człowieka.

Giuseppe Bigaglia w *Pro Familia* (28. X. 1934):

...W Polsce natomiast walka z łatwą improwizacją daje rezultaty bardziej pozytywne. Członkowie Bractwa św. Łukasza, o zdrowych artystycznych zamierzeniach, wykazują jak można malować dobrze, opierając się na znajomości rzemiosła dawnych mistrzów, i wszyscy, począwszy od Cybisa Bolesława, Jana Wydry, Podoskiego Janusza, Gotarda, skończywszy na Michalaku i Zamoyskim, malują w sposób przyjemny, staranny, czasem może zanadto wykończony, ale pełen subtelnego odczucia.

Rzeźba zbliża się również do tegoż stylu, łącząc głęboki, ludzki wyraz z elegancją plastyki i subtelnem ujęciem.

Reprodukowano: „Damę w czepku" J. Bohdanowicz.

Guido Lodovico Luzzato w *Convivium* (Torino, VII—VIII, 1934):

Jak Węgry, tak i Polska przedstawia się nierówno, reprezentując jednak wiele szczęśliwych rozwiązań i elementów sugestywnych.

Należy zatrzymać się przed obrazem Bolesława Cybisa „Toilette". Jest to obraz, który zwraca uwagę swym efektem kolorystycznym czerwonego grzebienia w krótkich włosach. Drugim efektem jest tu wyraz szarych oczu kobiety; dalej ciekawa jest plastyka aktu i białej materji na kolanach; tło jest sharmonizowane. Jest to obraz żywy i ekspresyjny. Tego samego autora są dwie wieśniaczki, o szczerym wiejskim wyrazie, potraktowane prosto i trafnie.

Tymon Niesiołowski używa ciekawych efektów koloru i kompozycji: otrzymuje dzięki nim dziwną ruchliwość i wyrazistość; w obrazie „Koncert", białe i czarne plamy ubrań na tle niebieskiego dywanu, mają wyraz ruchu i życia. Ciekawa jest również „Kąpiąca się", subtelnie potraktowana i sharmonizowana z tłem i otoczeniem; ciekawie zaznaczona jest jej twarz.

Akt kobiecy daje szczęśliwy efekt różowego koloru ciała, szczególnie twarzy, nawpół zasłoniętej włosami, w zestawieniu z otaczającemi przedmiotami: ścianą, kanapą, pantoflami i wyplatanem krzesłem. Wszystkie szczegóły tego tła żyją i mają swój wyraz. Autor osiąga tu ciekawy efekt, gdyż, dzięki umiejętnemu ich zestawieniu, barwy dopełniają się wzajemnie, jednocześnie ze sobą rywalizując. Autor nie szuka tu, jak Francuzi, jednolitego barwnego wrażenia, lecz przeciwstawia sobie cały szereg barw i form.

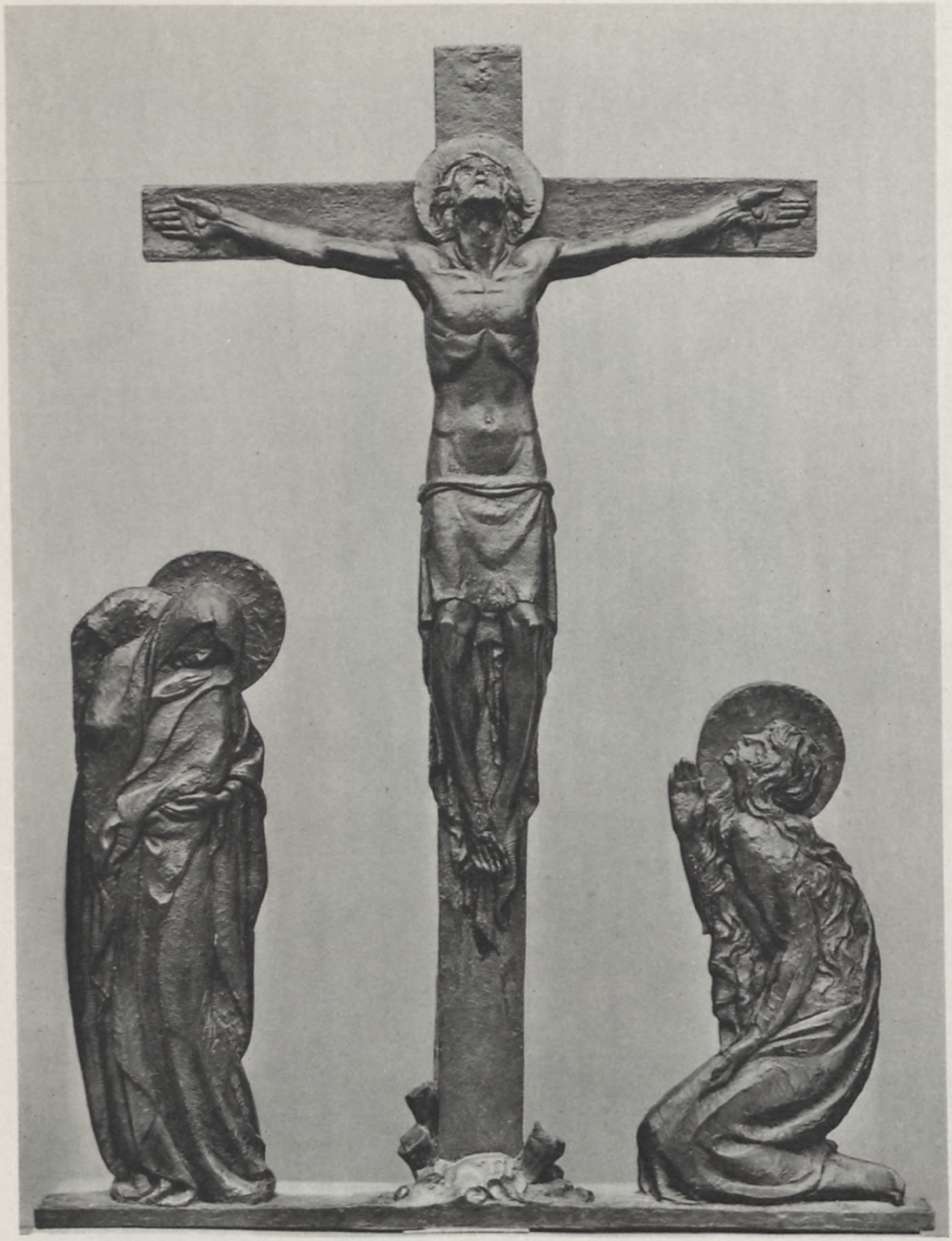
Nie są to może obrazy pełne i skończone, są jednak harmonijne i mają wysoką wartość dzieła malarskiego osiągniętego nowemi, indywidualnemi środkami.

Mieczysław Schulz maluje w sposób jeszcze twardy, bezkształtny, niejasny i niedość ciągły. Ma jednak szczęśliwe błyski ekspresji kolorystycznej, jak np. plama żółtego kwiatka na oknie. Malarz ten jest silny w działaniu na widza zapomocą kontrastów barw a jednocześnie dramatycznej, patetycznej ekspresji: wszystkie jego obrazy mają te same dysonanse, w tajemniczy jednak sposób sharmonizowane. Wyrazy matki przy łóżeczku dziecka,

LIBERO ANDREOTTI

PIETÀ (bronz)

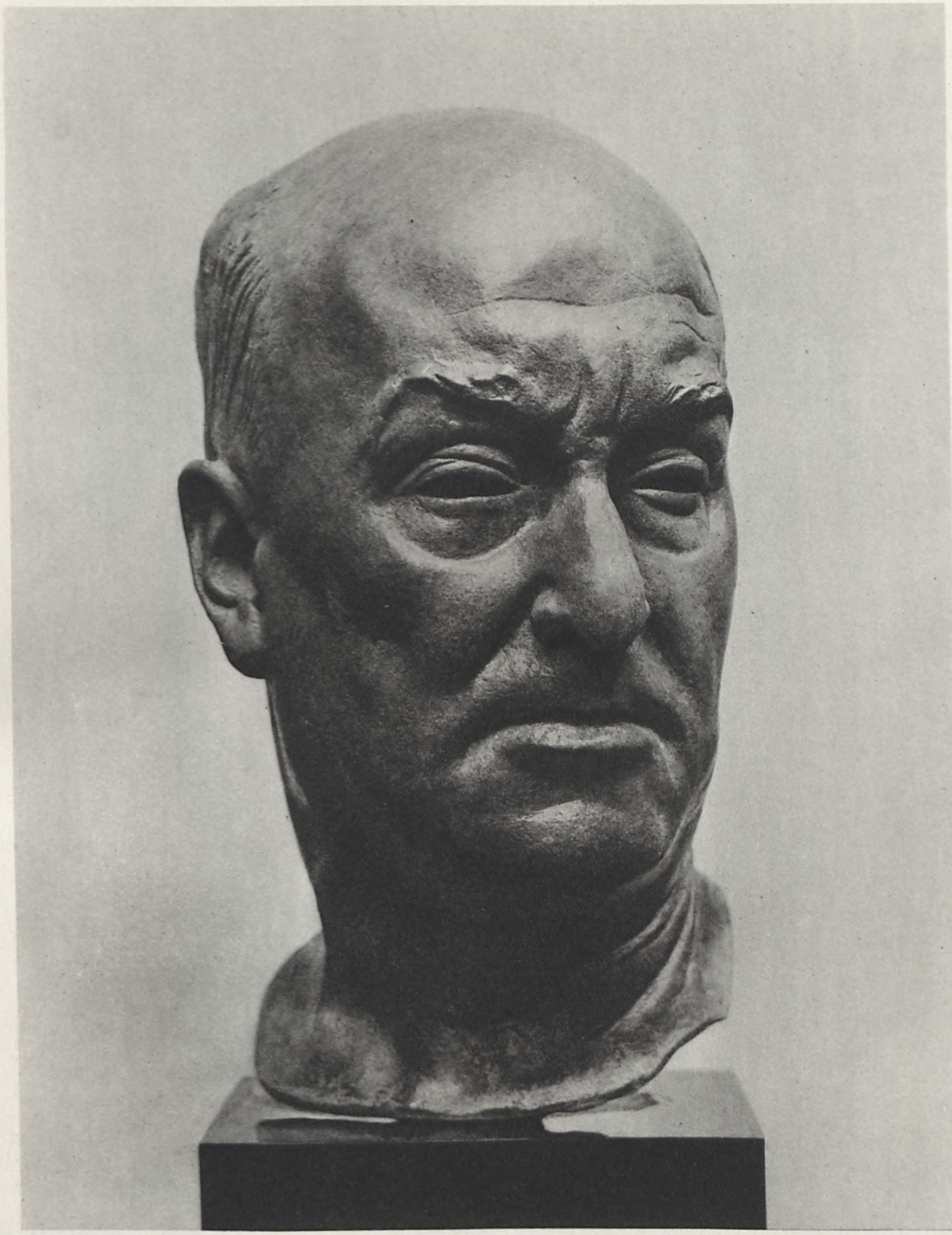
(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)



ANTONI MARAINI

UKRZYŻOWANIE (bronz)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)



GUIDO GALLETTI — UGO NEBBIA (bronz)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

LUDWIK DEJEAN TORS KOBIECY (bronz à cire perdue)

ARISTIDE MAILLOL WENUS (bronz)

(XIX. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja 1934)

dwojga ludzi złączonych uściskiem, czy wynędzniałych bezrobotnych, są ludzkie i przejmujące; wazon i kartka na butelce są przedstawione w ich konkretności.

Czarno-białe, przyćmione dzieła Jana Gotarda są trochę zmanierowane; piękna jest martwa natura z królikiem i instrumentem muzycznym.

Antoni Michalak niezawsze jest przekonywujący: w portrecie kobiecym dobrze namalowany jest czarny piesek, w portrecie prof. Parnasa szczęśliwym efektem jest niebieskie ubranie i ręka w zestawieniu z różowością twarzy.

Jan Zamoyski nadał duże cechy indywidualne swej „Srebrnej Damie"; jest to portret niesłychanie wygładzony i wykończony; zwraca w nim uwagę nadzwyczajny efekt zielonego pierścienia na białej, jak z gipsu, ręce. Widzimy tam inne, również kolorystyczne, ciekawe cechy: biała w zielone pasy draperja, fałdy brunatnego ubrania, zielony naszyjnik i filiżanka tej samej białości, co ręce, wszystko to jest doskonale rozmieszczone i odczute. Wyraz szafirowych oczu jest plastyczny, żółty obrus zaś ma dziwnie kojący ton.

„Modlący się żyd" Zamoyskiego jest gruby i ciężki; zwraca uwagę malarskie ujęcie książki do modlitwy; wkońcu „Trzy Gracje", to obraz czysto malowany, trochę karykaturalny, lecz wyrazisty w rysunku, żywy w charakterze.

Rzeźbiarz Edward Wittig dał imponującą „Ewę" z bronzu; ogromna, silna postać, przechylona, z ramieniem zarzuconem na głowę; dalej delikatną postać kobiecą, z twarzą przesłoniętą draperją, która przechodzi stopniowo w podstawę rzeźby; wkońcu portret skupiony i pełen wyrazu.

Umberto Bognolo w *Il Gazzettino* (Venezia, 8. VII. 1934):

Komisarz Polski M. Treter dotrzymał słowa danego dwa lata temu, zebrał dzieła tylko tych artystów, którzy, za wyjątkiem Jędrzejewskiego, którego podziwiamy piękny zaułek w Kazimierzu, nigdy nie wystawiali na Biennale.

Salon centralny pawilonu polskiego zajmują członkowie „Bractwa św. Łukasza". Warszawska ta grupa wyróżnia się szlachetnością koncepcji i równowagą techniczną, opartą na solidnych kanonach malarstwa: na rysunku sympatycznym, kolorze i na starannej harmonji.

Podziwiamy dzieła Bolesława Cybisa, portrety Antoniego Michalaka, Jana Wydry subtelną „Szopkę górali", „Allegorję", „Zaloty" oraz prace Zamoyskiego, pełne wyrazu: „Srebrna Kobieta", „Żyd modlący się" i „Trzy Gracje".

Poza tą grupą widzimy doskonałych pejzażystów, jak Arct, którego motywy owiane są serdeczną poezją, jak Borysowski, opiewający szare dnie zimowe, jak wreszcie Dołżycki, malujący obrazy pełne powietrza i nastroju.

Wiele dobrych chęci ujawniają trzej artyści: Waliszewski, Szczepański i Jan Cybis. Dobre chęci nie wystarczają jednak. Ci trzej artyści hołdują wiernie impresjonistom francuskim, nie posiadają jednak ich zręczności technicznej, subtelności i owej nieuchwytnej umiejętności zaklinania momentu w dzieło sztuki.

Ciekawe pod względem artystycznym i kolorystycznym są prace Efroima i Menasze Seidenbeutel. Kwiaty, cykliści, ładne kobiety. Artyści są bliźniętami, czują i malują w ten sam sposób, często na jednem płótnie tworząc wspólny poemat i dążąc wspólnemi siłami do artystycznego ideału.

Na wyższym poziomie kultury i równowagi znajduje się Dadlez. M. Schulz zaś wyraża się w stylu wstrzemięźliwym, wysoce indywidualnie, z powagą uczucia, co stanowi doskonałą zapowiedź na przyszłość.

Rzeźba polska zespala się z malarstwem w poszukiwaniu punktu równowagi między staremi formami a nowym prądem. Wiele ciekawych, choć jeszcze nie całkiem rozwiniętych cech znajdujemy w dwóch rzeźbach Wittiga „Spoczynek" i „Portret panienki", oraz w charakterystycznych portretach w bronzie i marmurze Alfonsa Karnego.

Pani Bohdanowicz (mieszka w Paryżu) jest pod wpływem Bourdelle'a, lecz należy jej pogratulować, iż umiała tchnąć w techniczną martwotę taki ruch i tyle życia.

W całości pawilon polski ma cechy oględnego modernizmu, który nurtuje wiele (może za wiele) prądów; zaznacza się w nim jednak wiele zdecydowanych indywidualności. Także i tym razem jest on jednym z najciekawszych na tej międzynarodowej wystawie.

V. GŁOSY MALKONTENTÓW A WYSTAWY „TOSSPO".

Odgłosy wystawy weneckiej w prasie polskiej były nieliczne.

L. Kociemski, w dłuższej korespondencji z Wenecji w *Słowie* wileńskiem (26. V. b. r.) stwierdza: „Pawilon polski na XIX Biennale to kolosalny plus w dziedzinie naszej propagandy artystycznej zagranicą i za to możemy artystom i organizatorom wyrazić niekłamaną wdzięczność".

G. Lawina w *Il. Kurj. Codz.* (31, V. b. r.) pisze m. i. pod nagłówkiem „Kraków pominięty!": „O ile w 1932 r. polską sztukę reprezentowali nasi wybitni malarze, to obecnie Dr.

M. Treter chciał pokazać naszą młodszą generację, co nie okazało się zbyt szczęśliwem. Pominięcie bowiem Krakowskiej Akademji odbiło się zbyt mocno na całości". W rezultacie autor stawia nasz Pawilon, wśród 16 państw, na 5-tem miejscu.

W *Światowidzie* natomiast (23. VI. b. r.) czytamy: „Kraków jest silnie reprezentowany... Reszta malarzy, rokujących wielkie nadzieje w Warszawie, Łodzi, Wilnie, Lwowie, Poznaniu i Katowicach pokazała również (!?) szereg interesujących prac... Tłumnie odwiedzany pawilon polski uchodzi za jeden z najciekawszych na całej wystawie".

Tyle w prasie. Ale gdzież są plotki wszystkich malkontentów? Są, owszem, jakżeby było. Już w lecie chodziły słuchy po Warszawie, z powołaniem się na tych plastyków, którzy byli w Wenecji i *sami widzieli*, że... Pawilon Polski jest bezsprzecznie najgorszy. Tak, wśród 16 państw, *tout simplement:* najgorszy! A dlaczego? Dlatego, że wystawiono prace Bractwa św. Łukasza, mówili jedni („Jakże można!"); dlatego, że pokazano prace 3 członków „Grupy K. P.", mówili inni („Jakże można!"); dlatego, że byli tam reprezentowani sami młodsi, nikogo *poważnego*, mówili jeszcze inni („Jakże można!").

Trudno, jeszcze się taki nie urodził, któryby i t. d.

Podziwiać tylko można tupet i ciasnotę pojęć tych *plastyków*, oraz ich lojalność wobec kolegów innego kierunku; oni wiedzą *na pewno,* co złe a co dobre w sztuce i co można na wystawie pokazać, a czego nie. „Ho-ho! Ja też bywałem zagranicą i wiem".

Z takimi osobnikami, którzy nie mają nigdy żadnych wątpliwości (bo posiadają swoją *pewną* receptę), którzy nie dopuszczają ani odmiennej opinji, ani też innego sposobu pojmowania sztuki — dyskutować i trudno i niewarto!

Za 2 lata mamy nadzieję pokazać na XX-tej Biennale znowu dzieła jeszcze innych naszych artystów, z pośród takich mianowicie, którzy pojmują swą sztukę rzetelnie, programowo nikogo nie małpują, którzy więcej czasu, energji i wysiłku poświęcają swej artystycznej pracy, aniżeli lansowaniu siebie i swej kliki. *Le talent n'est pas forcément le talent de savoir se pousser* — zauważa Jacques de Laprade.

Urągania, głupawe kpiny w naszej *prasie artystycznej* czy codziennej, nieuzasadnione pretensje grupek czy jednostek, osobiste animozje — to wszystko nie może odwieść „Tosspo" od raz obranej drogi. Doświadczenie zebrane na 30 zgórą wystawach dowodzi, że jest ona dobra. Rezultaty świadczą też o tem, że dobrej sprawie dobrze służymy, choć nie czynimy zadość interesom tych czy owych jednostek, zawsze zresztą niezadowolonych.

Atmosfera oczyszcza się: proces odkłamywania sztuki postępuje wszędzie[1] naprzód. Okazuje się, choćby z głosów prasy obcej o Polskim Pawilonie w Wenecji, że i my należymy również do rzędu tych, którzy sztukę traktują poważnie i szczerze. Taką zdobyliśmy opinję.

Chcemy iść razem z tymi, którzy niezależnie od obranego w sztuce hasła, stylu czy kierunku przejawiają talent, poważny wysiłek, żywotność, artystyczny temperament, szczerą pasję i chęć wypowiedzenia się, z tymi, którzy mają twarz własną, t. zn. własne w sztuce oblicze, a którzy interes narodowej kultury i jej prestiż nazewnątrz wyżej cenią, niż swój własny, prywatny.

MIECZYSŁAW TRETER.

---

[1] Wszędzie, bo po części nawet i u nas: „Przedewszystkiem zaś skończyć należy z owym chimerycznym zabobonem sztuki dla sztuki, która jest sztuką pewnych artystycznych koteryj, grup, kapliczek oraz ostatnim pogłosem romantycznego egotyzmu i uczuciowej samoudręki. Niech będzie sztuka dla celu, dla państwa, dla miasta, dla kultu, dla przemysłu i reklamy, dla mnie i dla was i dla każdego przechodnia, dla pełni życia, a będzie ona również dla samej siebie — pisze A. Lauterbach (Parnas, 1934, Nr. 1). — Z zatracenia łączności sztuki z życiem wynikają dzieła mało uświadomione, wpadające w rutynę i konwencjonalizm" — pisze H. Stażewski *(Pion,* 1933, Nr. 5).

KRONIKA ZAGRANICZNA

LENINGRAD

= Nowe muzeum przeciwreligijne. Londyński „Daily Telegraph" donosi z Moskwy, że władze sowieckie zamierzają przekształcić sobór Troicki w Petersburgu na „Dom iluzyj i cudów", który ma się stać w rzeczywistości muzeum przeciwreligijnem.

W ten sposób trzy największe świątynie w Leningradzie, mianowicie Isaakijewska, Kazańska i Troicka są wyzyskane dla propagandy antyreligijnej, drogą urządzania w nich odpowiednich muzeów.

= Wystawa staroegipska w Leningradzie. Ukończono już prace nad urządzeniem wystawy sztuki i kultury staroegipskiej w Muzeum Ermitażu. Wśród 2000 eksponatów znajdą się na wystawie liczne dzieła sztuki z okresu XVIII i XIX dynastji, mumje, sarkofagi, papyrrusy o znaczeniu historycznem etc.

LONDYN

= Z wystaw londyńskich. Otwarto tu dwie interesujące wystawy, a mianowicie wystawę historyczną porcelany oraz wystawę p. n. „Sport w sztuce angielskiej".

W jednym z salonów sztuki przy Oxford-Street otwarta została wystawa prac artystów żydów z Niemiec. Wystawiają tam m. in. Max Liebermann, E. Spiro, J. Bato, H. Rosenberg-Fleck, Elżbieta Wolff, A. Huttenbach.

W Salonie Knoedlera otwarto wystawę współczesnego malarstwa węgierskiego.

W Salonie Lefévre'a urządzono wystawę prac Renoira, Cézanna i in. malarzy francuskich z tej epoki.

W Salonie Turpina otwarto wystawę, poświęconą Afryce Północnej (prace Si Mammery, Josso, Baldoniego, Reveillaud, Simona i in.).

Brytyjskie Towarzystwo Sztuk Pięknych urządziło w jednym z salonów przy Bond Street pośmiertną wystawę Spencera Watsona.

W Fagg Art Muzeum w Cambridge otwarto wystawę współczesnych rysunków i rycin francuskich (Matisse, Picasso, Maurice Denis, Vuillard etc.).

= Na licytacji obrazów z kolekcji Lorda Faringdon (13 czerwca) sprzedane zostały m. in.: Burne-Jones (860 f. szt.); Lord Leighton, dwie kompozycje (270 f. szt.); Millais (195 f. szt.); J. F. Watts (820 f. szt.); Corot (400 f. szt.); Hoppner (3.400 f. szt.).

= Otwarcie wystawy prac Łukomskiego. Ambasador polski Skirmunt dokonał otwarcia wystawy rysunków i akwarel Łukomskiego, których treścią jest architektura synagogalna w Polsce od XV do XVIII wieku. Wystawa, którą urządził Królewski Instytut Architektów w swojej własnej siedzibie, wzbudziła żywe zainteresowanie w kołach fachowych i u miłośników architektury.

J. Łukomski, który jak wiadomo jest emigrantem Rosjaninem, już przed wojną (mieszkał w Petersburgu) okazywał wielkie i pełne entuzjazmu zainteresowanie dla naszej kultury.

MONACHJUM

= Zgon architekta niemieckiego. W Monachjum zmarł przyjaciel Hitlera, znany architekt prof. Ludwik Troost. Według planów Zmarłego rozpoczęto w Monachjum w jesieni ub. r. budowę nowego pałacu sztuki i szeregu gmachów państwowych, m. in. domu partyjnego narodowych socjalistów.

= Zgon Hermana Bahra. W Monachjum zmarł w 71 roku życia znany poeta i pisarz austrjacki Herman Bahr, jedna z najbardziej reprezentatywnych osobistości austrjackiego świata literackiego z przed wojny. Działalność Bahra obejmowała wszystkie dziedziny twórczości literackiej od essejów poprzez krytykę literatury do publicystyki i polityki.

Z dziedziny teorji i krytyki sztuk plastycznych znane są powszechnie dwie zwłaszcza książki H. Bahr'a: „Secession" (III wydanie 1900, Wiener Verlag, str. VIII i 266), oraz: „Expressionismus", mit 20 Tafeln (XI—XVIII Tausend, Delphin-Verlag, München 1920, str. 152).

MORAWSKA OSTRAWA

= Wystawa malarzy krakowskich. Została tu otwarta wystawa grupy malarzy krakowskich „Motyw", która obejmuje przeszło 160 obrazów i prac graficznych 17 malarzy krakowskich, lwowskich warszawskich i podhalańskich. Wystawa ta jest już trzecią z rzędu wystawą polską, urządzoną w Morawskiej Ostrawie staraniem Klubu Czesko-Polskiego, Rady Kulturalnej i Towarzystwa Domu Sztuki.

NEW YORK

= Nowa wystawa sztuki polskiej. W wyższej uczelni amerykańskiej Oberlin College w stanie Ohio otwarta została wystawa sztuki polskiej. Wystawa składa się z eksponatów, sprowadzonych do Stanów Zjedn. przez polską sekcję International School of Art, pozostającą pod kierunkiem p. Marji Werten.

Z okazji wystawy, pani Werten wygłosiła odczyt o sztuce polskiej, ilustrowany przeźroczami.

Odbył się też koncert muzyki polskiej w wykonaniu uczniów konserwatorjum.

= Otwarcie wystawy Tad. Styki. W tutejszej „Galerji Wildensteinów" otwarta została wystawa obrazów Tadeusza Styki. Styka wystawia między innemi portrety Paderewskiego, płk. Housa, marszałka Foch'a oraz włoskiego następcy tronu i jego małżonki, które wykończył we Włoszech.

= Wystawa polskiej sztuki ludowej. Kolonja polska w mieście Newark i okolicy z własnej inicjatywy urządziła w lokalu bibljoteki „The Springfield Branch of the Newark Library" wystawę polskiej sztuki ludowej, pragnąc w ten sposób wykazać kulturę rodzimą kraju, z którego pochodzi. Głównym inicjatorem wystawy jest p. Adolf Węgrocki, znany działacz tamtejszy i wybitny przedstawiciel młodej inteligencji polsko-amerykańskiej.

ORLEANS

= Prace artystki polskiej w Muzeum w Orleanie. Muzeum w Orleanie zakupiło pięć drzeworytów J. W. Goryńskiej, stanowiących cykl z życia św. Joanny. Drzeworyty nabyte zostały na okrężnej wystawie grafiki polskiej, organizowanej przez Towarzystwo „Les amis de la Pologne", do której materjału dostarczyło po części „Tosspo".

OSLO

= 70 rocznica urodzin znakomitego malarza norweskiego. Obchodzono tu niezwykle uroczyście 70-tą rocznicę urodzin jednego z największych malarzy norweskich, Edwarda Muncha.

PALERMO

= Odbudowa historycznych kościołów. Miasto Palermo podczas dominacji muzułmańskiej

liczyło 300 meczetów, z których wiele uległo zniszczeniu podczas oblężenia miasta przez normandów skandynawskich, a wiele innych przerobiono później na kościoły. Po zdobyciu Sycylji przez normandów, jednym z pierwszych kościołów wybudowanych w stylu normandzkim był kościół św. Jana, zniekształcony w epoce baroku. Obecnie kościół ten po starannem odrestaurowaniu powrócił do dawnej świetności, a jednocześnie odbudowano prastarą normandzką dzwonnicę, która uległa zniszczeniu przed przeróbkami w końcu XVII stulecia.

PARMA

= 400-lecie śmierci Correggio. W związku z przypadającą w roku bieżącym 400-ną rocznicą śmierci znakomitego malarza włoskiego Antoniego Allegri, zwanego popularnie Correggio, od miejsca swego urodzenia, w Parmie zaaranżowano uroczystości ku uczczeniu jego pamięci, przedewszystkiem przez udostępnienie oglądania słynnych jego fresków w miejscowej katedrze, wyobrażających Wniebowzięcie N. M. P. i specjalne oświetlenie ich silnemi reflektorami. Podobne reflektory ustawiono również w kościele św. Jana Ewangelisty, gdzie znajdują się freski, noszące miano „Chrystus w chwale".

Antonio Allegri dietto il Correggio, ur. 1494 w Correggio (Modena), zmarł 5 marca 1534 tamże.

PISTOIA

= Odkrycie fragmentów cennej ceramiki. Przy odnawianiu miejskiego szpitala natrafiono na 700 fragmentów ceramicznych o charakterystycznych kolorach, używanych przez rodzinę wybitnych ceramistów, Della Robbia. Dotychczas odnalezione fragmenty przypominają ozdoby, wykonane przez Jana, Hieronima i Łukasza della Robbia i umieszczone na frontonie szpitala. Przypuszczają, że podczas budowy szpitala bracia della Robbia mieli wpobliżu gmachu szpitalnego pracownie ceramiczne.

PARYŻ

= Aukcja obrazów współczesnych. Na aukcji w dniu 12 czerwca b. r. w Hôtel Drouot, sprzedano m. in. następujące obrazy: Renoir, Głowa dziecka — 8.100 fr.; Bonnard, Przy toalecie — 15.550 franków; Marquet, Burza w zatoce Tuniskiej — 8.200 fr.; Utrillo, Ulica w Asnière — 12.100 fr.; Karton Vuillard'a (Intimité) — 12.000 fr.

= Wystawa malarska w „Archives Internationales de la Danse". „Archives Internationales de la Danse" w Paryżu zorganizowały wystawę obrazów, których tematem jest taniec. Pomiędzy innymi w wystawie przyjmują udział: Braque, Corbellini, Derain, Głuszczenko, Grosz, Halicka, Hellé, Laurencin, Lissim, C. Orłow, Picasso, Severini, Van Dongen, Zarraga i wielu innych. W związku z inauguracją Rolf de Maré, założyciel „Archives Internationales de la Danse", fanatyczny miłośnik sztuki tanecznej, oświadczył przedstawicielom prasy francuskiej, że celem wystawy jest stwierdzenie, do jakiego stopnia współcześni artyści zdołali pochwycić ruch inspirowany przez rytm taneczny, który, zdaniem Rolfa, de Maré, jest najdoskonalszym wyrazem wartości estetycznych ciała ludzkiego.

= Zabezpieczenie przed kradzieżą dzieł sztuki. Prasa paryska żywo interesuje się kradzieżą słynnego obrazu Van Eycka z katedry gandawskiej i donosi, że miejscowy kanonik już przed dwoma laty otrzymywał listy anonimowe, zapowiadające kradzież tego arcydzieła sztuki flamandzkiej. Władze kościelne projektowały w związku z tem zabezpieczenie obrazu kratą żelazną. Projekt został zarzucony ze względów artystycznych. Skradziony obraz, według katalogu muzealnego, oceniany jest przez władze belgijskie na 12 miljonów franków. Cały wspaniały poliptyk Van Eycka, zatytułowany „Baranek mistyczny", z którego skradziono 12 część, stanowi wartość 250 miljonów franków...

W związku z tą kradzieżą „Petit Journal" przeprowadził ankietę w sprawie bezpieczeństwa arcydzieł sztuki w paryskim Louvrze. Okazuje się, że skarbów tych strzeże 220 agentów, z których kilkudziesięciu pełni służbę nocną. Agenci mają wydane bardzo surowe rozkazy, nakazujące im w nocy, po ujrzeniu podejrzanych i ostrzeżeniu ich — strzelanie do intruzów. Przy sposobności dyrekcja Louvru zapewniła „Petit Journal", że, wbrew niedowierzaniu pesymistów, odnaleziona po słynnej kradzieży „Gioconda" jest oryginalnym obrazem Leonarda da Vinci, nie zaś, jak mówiono, kopją.

= Wystawa bronzów chińskich. W paryskiem „Musée de l'Orangérie" staraniem Zarządu Muzeów Narodowych otwarta została imponująca wystawa bronzów chińskich. Znajdujemy tu przeszło 500 eksponatów z czasów dynastji Czeou, Tsin i Ilan, z okresu od 1000 r. przed Chr. do 400 r. po Chr. Jest to okres największego rozkwitu chińskiej rzeźby w bronzie. Na wystawie znajdują się agrafy legendarnych księżniczek, urny ofiarne, dzwony, smoki, słonie, tygrysy wykonane z wielkim artyzmem. W związku z tą wystawą została otwarta subskrypcja, mająca na celu nabycie dla Luvru 15 przedmiotów, tworzących t. zw. „skarb z Li-Yu", znaleziony w Chan-Si (Północne Chiny).

= Kongres Archeologiczny w Paryżu. W Paryżu odbył się kongres francuskiego Towarzystwa Archeologicznego. Kongres przybrał charakter manifestacji międzynarodowej z okazji 100-lecia francuskiego „Service des Monuments Historiques". Wzięli udział w kongresie oficjalni przedstawiciele państw europejskich i amerykańskich oraz Turcji i Persji. Polskę reprezentował prof. Uniwersytetu Warszawskiego dr. Kaz. Michałowski. Członkowie kongresu zwiedzili prace nad konserwacją i restauracją katedr francuskich, zniszczonych podczas wojny.

= Nagrody na Międzynarodowym Konkursie Plakatów Turystycznych. W Międzynarodowym Konkursie Plakatów, ogłoszonym przez Centralną Radę Turystyki Międzynarodowej, przyjęło udział dziewięć krajów. Pierwszą nagrodę w postaci złotego puharu przechodniego wartości 200.000 franków (dar króla egipskiego, Fuada I), przyznano za plakat Widowisk Pasyjnych w Oberammergau, wydany przez Niemieckie Koleje Państwowe. Drugą nagrodę otrzymała Holandja, trzecią zaś Austrja.

= Nowe francuskie znaczki pocztowe. Ministerstwo Poczt i Telegrafów wydaje w najbliższym czasie nową serję znaczków pocztowych, których wykonanie powierzone zostało wybitnym artystom-plastykom: Laboureur, Decaris, Deragnès, Ceria i Chapelain-Midy.

= Odznaczenie malarza polskiego. Portrecista polski Jan Bolesław Czedekowski odznaczony został krzyżem kawalerskim Legji Honorowej.

= Pomnik Baudelaire'a. Powstał w Paryżu komitet budowy pomnika C. Baudelaire'a. Na czele komitetu stanął poeta Paul Valèry.

PHILADELPHIA

= O polskiem drzeworytnictwie. Tekst przemówienia dr. Miecz. Marchlewskiego, konsula gen. Rz. P. w N. Yorku, wygłoszonego z okazji Dnia Polskiego na wystawie grafiki polskiej w Philadelphii, zamieścił tamtejszy dziennik *Nowy Świat* (16. XII. 1933).

PITTSBURG (Stany Zjedn.)

= Międzynarodowa wystawa malarstwa Instytutu Carnegie otwarta została, jako 32 z rzędu, dnia 18 października 1934 i trwać będzie do 9 grudnia. Jak wiadomo, udział w wystawie tej biorą tylko artyści, zaproszeni przez Instytut Carnegie. W tym, roku wystawa mieści 356 obrazów olejnych (pastele akwarele i t. d. są — jak zawsze — niedopuszczone!), z których 253 należy do artystów europejskich i 103 do amerykańskich. W wystawie bierze udział 296 artystów, z tego 193 europejskich i 103 amerykańskich, a to: Stany Zjednoczone — 103 artystów, Francja 53, Anglja 52, Hiszpanja 34, Włochy 33, Niemcy 21, Belgja 10, Holandja 10, Polska 9, Sowiety 9, Austrja 9, Szwecja 8, Norwegja 5.

Na wystawie rozdzielone zostały następujące nagrody: Pierwsza nagroda (1.500 dolarów): Peter Blume (młody malarz, urodzony w Rosji, obecnie obywatel amerykański. Obraz nieinteresujący, raczej przypominający niezrozumiałą szaradę). Druga nagroda (1000 dolarów): Karl Hofer (Niemiec, obecnie przebywający w Szwajcarji, zdaje się z powodu Hitlera). Trzecia nagroda (500 dolarów): Sidney Laufman (amerykanin z Nowego Jorku). Zaszczytne wyróżnienia: Aleksander Dejneka (Sowiety, za obraz „Dziewczyna na balkonie", znany z wystawy sowieckiej w Warszawie 1933. Na owej wystawie należał do obrazów słabszych), dalej Franz Lenk (Niemcy) i Edonard Vuillard (Francja). Nagrodę Allegheny County Garden Club prise (za kwiaty, 300 dol.) otrzymał André Derain (Francja).

Wystawa ta z Pittsburga zostanie przeniesioną do Baltimore (1 stycznia — 12 lutego), a potem do San Francisco (14 marca — 25 kwietnia).

W sekcji polskiej biorą udział: Eugenjusz Arct („Ulica w Kazimierzu"), Ludomir Ślendziński („Dwie siostry"), Wacław Borowski („Młodość"), Michał Rouba („Srebrny krajobraz"), Paweł Dadlez („W sadzie"), Bronisław Jamontt („Stare domy w Wilnie"), Kazimierz Sichulski (tryptyk „Wiosna"), Bolesław Cybis („Kobiety libijskie i dziecko"), Rafał Malczewski („Poranek październikowy").

POITIERS

= Wystawa grafiki polskiej i Tydzień Polski w Poitiers. Wystawa grafiki polskiej, zorganizowana przez p. Rose Bailly z Wersalu, została przeniesioną do Poitiers, gdzie otwarto ją w Muzeum Sztuk Pięknych. Wystawę zwiedziło przeszło 8 tysięcy osób. W związku z wystawą urządzono „Tydzień Polski", którego komisarzem generalnym był p. P. Mesnard, profesor Uniwersytetu w Poitiers. Odbyły się cztery odczyty o Polsce. Odczyty wygłosili: mecenas Renard, który był w Polsce z delegacją b. kombatantów, maj. Gounot, członek francuskiej misji wojskowej w Polsce, prof. Trouneur-Aumont, członek ostatniego kongresu historyków i p. Fugier, specjalista studjów napoleońskich. Na odczytach byli obecni przedstawiciele władz państwowych i samorządowych, wojska i uniwersytetu oraz liczna publiczność. Z Poitiers, po zamknięciu, wystawa będzie przeniesioną do Nantes, do wspaniałego starego zamku książąt bretońskich.

RZYM

= Ku czci znakomitego malarza włoskiego. W obecności pary królewskiej i pełnego składu akademików, odbyła się uroczysta akademja ku czci słynnego artysty malarza Franciszka Pawła Michetti'ego, autora wielu obrazów, zakupionych przez galerje obrazów włoskie i zagraniczne. Akademik Ugo Ojetti wygłosił przemówienie, w którem streścił życie i dzieła wielkiego artysty, należącego do tak zwanej neapolitańskiej szkoły malarskiej, zmarłego kilka lat temu w 78 roku życia.

= Nowy sposób zdobienia ceramiki. Czytamy, że dekorator ceramiki Emil Vengelli, po kilkuletnich próbach osiągnął możność oddawania takich samych efektów w dekoracji ceramicznej, jakie dają farby olejne. Dzięki nowemu systemowi mieszaniny kolorów używanych do malowania na ceramice, Vengelli przygotował szereg zdobnych wazonów i amfor, które wyglądają jakgdyby były malowane farbami olejnemi. W najbliższym czasie ma być urządzona w Rzymie wystawa ceramiki zdobniczej przez Vengelli'ego wykonanej.

= Rzeźba artysty polskiego w rezydencji papieskiej. W ogrodach rezydencji papieskiej Castelgandolfo umieszczona została na życzenie Ojca Św. rzeźba, przedstawiająca Dobrego Pasterza, dzieło młodego rzeźbiarza polskiego, zamieszkałego w Rzymie, Mikołaja Kułaka.

= Przebudowa dzielnicy starorzymskiej. Roboty, prowadzone naokół zamczyska Św. Anioła, celem architektonicznego wyodrębnienia tej jedynej w swoim rodzaju budowli, która zachowała częściowo pierwotne mury mauzoleum cesarza Hadrjana, posuwając się naprzód, objęły również i tak zwany kurytarz, łączący Watykan z zamczyskiem. Kurytarz ten został zbudowany w XIII wieku, celem udostępnienia papieżom schronienia się w zamczysku w razie nagłych najazdów na Rzym. Przy budowie kurytarza długości 420 m użyto częściowo murów Leona IV, ogradzających t. zw. Citta Leonina na Zatybrzu. Do 1650 roku kurytarz ten wielokrotnie służył papieżom, potem naskutek wzmocnienia się państwa papieskiego pozostał jedynie jako zabytek, a w roku 1870, po wejściu Włochów do Rzymu, został zamknięty od strony Watykanu.

= Spór archeologiczny. W związku z wywiadem, udzielonym przez uczonego niemieckiego, prof. Frobeniusa, który twierdzi, że odnalazł na obszarach obecnej Cyrenaiki ślady wielkiej cywilizacji przedhistorycznej, pisma włoskie ogłaszają list archeologa włoskiego, prof. Campariacco, protestującego przeciw oświadczeniom uczonego niemieckiego. Campariacco przypomina, że 7 miesięcy przed wyprawą Frobeniusa archeologiczna misja włoska, do której należał także Campariacco, zwiedziła Cyrenaikę i uzyskała te same wyniki, co Frobenius, lecz o pół roku wcześniej.

Bezsprzecznym dowodem pierwszeństwa tak zwanego odkrycia geologicznego są liczne wykopaliska, które misja włoska złożyła w Muzeum Antropologicznem we Florencji.

= Podobizna Dantego pędzla Michała Anioła. Znany historyk sztuki i etruskolog prof. Bartłomiej Nogara, dyrektor muzeów i galeryj papieskich, oświadczył na posiedzeniu Papieskiego Instytutu Archeologji Chrześcijańskiej, że podczas badań przy pomocy specjalnych aparatów fotograficznych freski Michała Anioła w kaplicy sykstyńskiej wykazały cały szereg elementów, dotychczas niedostrzeżonych. Prof. Nogara stwierdził, że ostatnio udało się odnaleźć pośród grupy postaci, otaczających Boga Ojca, podobiznę Dantego. Fotografje, porównane z najbardziej znanemi portretami i podobiznami wielkiego poety, wykazały ponoś uderzające podobieństwo. Prof. Nogara jest zdania, że dalsze studja będą mogły dać szereg niezmiernie ciekawych odkryć.

= Restauracja Colosseum. Amfiteatr Flawjuszów, zwany ogólnie Colosseum, ulegnie częściowemu odrestaurowaniu, celem zabezpieczenia istniejących resztek struktury wewnętrznej przed całkowitem

zniszczeniem. Jak wiadomo, amfiteatr wybudowany w ciągu 8 lat przeważnie przez jeńców wojennych żydowskich, otwarty w 80 roku po Chrystusie, służył przez kilka wieków jako magazyn materjału budowlanego. Materjał ten posłużył do budowy pałaców Wenecja i Cancelleria. Dopiero za czasów Piusa VII rozpoczęto częściowe odrestaurowanie i konsolidację wspaniałej budowli. Obecnie rząd włoski zadecydował odkopanie zasypanej części areny i odrestaurowanie przy pomocy odnalezionych części marmurowych i kamiennych miejsc siedzących w pobliżu loży cesarskiej. Jak wiadomo, w amfiteatrze było 60.000 miejsc siedzących. Zbadanie części marmurowych obramowań i płyt kamiennych wykazało istnienie ciekawych sgrafitów, wyobrażających sceny z walk ze zwierzętami, z walk gladjatorów oraz nazwiska osób, mających prawo do stałych miejsc, niejednokrotnie skreślane i zmieniane.

= Odkopanie willi starorzymskiej. W Minori w pobliżu Amalfi odkopano wspaniałą willę rzymską z I-go wieku Cesarstwa rzymskiego. Ośrodkiem willi jest szeroko rozplanowany kryptoportyk, wsparty na potężnych arkadach. Wspaniałości budowy odpowiadają bogate freski ścienne. Znaleziono także znaczną ilość monet i przedmiotów z terakoty.

= Prace w Bazylice św. Piotra w Rzymie. Rozpoczęto ustawianie olbrzymiego posągu św. Andrzeja na frontonie Bazyliki św. Piotra, wagi 200 q. Jak wiadomo, dawna statua uległa zniszczeniu i została zastąpiona nową, wykonaną według dawnego wzoru. Statua ma 6 m wysokości wraz z cokołem. Rozpoczęto naprawę schodów, wiodących do Bazyliki z placu św. Piotra.

= Restauracja pałacu Napoleona I-go na wyspie Elbie. Na prośbę p. Deléona, historyka z Grenoble, zajmującego się specjalnie studjami nad epoką napoleońską, Mussolini polecił odrestaurować pałace San Martino i Porto Ferrano, w których mieszkał Napoleon podczas swego pobytu na Elbie.

SORRENTO

= Odrestaurowanie cennego zabytku. Sumptem podesty miasta Sorrento odrestaurowano chrzcielnicę Katedry, w której został ochrzczony wielki poeta włoski Torkwato Tasso w marcu 1544 roku. Tassa ochrzcił arcybiskup Sorrento Coquerel, francuz. Chrzcielnica, wykonana z purpurowego marmuru uległa częściowemu zniszczeniu w ciągu ostatniego wieku. Jak wiadomo, miasto Sorrento co roku urządza wielkie uroczystości kulturalne i pilnie czuwa nad wszystkiem, co pośrednio lub bezpośrednio dotyczy wielkiego poety Wypraw Krzyżowych, urodzonego w tym uroczym zakątku zatoki neapolitańskiej.

WASHINGTON

= Pomoc m. Waszyngtonu dla plastyków. Zarząd miasta Waszyngtonu, pragnąc przyjść z pomocą dotkniętym kryzysem artystom plastykom, projektuje udekorowanie przy pomocy artystów całego szeregu gmachów publicznych.

= Sztuka w Stanach Zjednoczonych pod opieką Państwa. W Stanach Zjednoczonych panuje ostatnio silny kryzys na literackim rynku wydawniczym, oraz wśród sfer artystycznych. Specjalnie silnie daje się we znaki kryzys malarzom i rzeźbiarzom. Rząd Stanów Zjednoczonych postanowił zatem dopomóc artystom i zorganizował w Waszyngtonie pierwszą wystawę prac artystów całego kraju pod protektoratem P. W. A. P. (Public Works of Art Project — Prace publiczne w dziedzinie sztuki). Wystawa dała doskonałe rezultaty. Zakupiono 15.000 prac, które zostaną użyte do ozdoby gmachów publicznych, parków, ogrodów itd. itd.

Sprawę tę omawia ostatnio Edward Bruce na łamach „Te litterary Digest": Bruce entuzjastycznie ocenia wyniki imprezy i tak pisze o szlachetnej inicjatywie rządu amerykańskiego:

„Jestto pierwszy w historji, prawdziwie demokratyczny ruch w sztuce. Wielka republika uznała artystę za użytecznego członka społeczeństwa, jego dzieło zaś — za wartościową daninę, złożoną państwu. Ogólne uznanie i oddźwięk, wywołany przez ten plan, wskazują na to, że praca, dokonana w jego ramach przyczyniła się istotnie do wzbogacenia życia narodu. Oddźwięk ten przejawił się nietylko w słowach, ale i w dostarczanych przez gminy całego kraju zasiłkach pieniężnych na materjał i koszty, związane z podjętemi pracami malarskiemi i rzeźbiarskiemi.

Niektórzy orzekli drwiąco, że artysta, który nie umie sprzedać swych prac, powinien zająć się czemś, z czego mógłby się utrzymać. W okresie kryzysu niema jednak miejsca dla niewykwalifikowanych rzemieślników, ludzie zaś, którzy lata poświęcili malarstwu lub rzeźbie, nie nadają się chyba do czego innego. Zresztą polityką rządu jest zatrudnianie, w miarę możności, ludzi w ich własnym zawodzie."

WIEDEŃ

= Zgon rzeźbiarza. Zmarł tu znany artysta-rzeźbiarz Antoni Hanak, twórca szeregu pomników, znajdujących się w różnych miastach Europy. Ostatnio Hanak pracował nad zamówionym przez rząd turecki pomnikiem narodowym tureckim, który miał stanąć w Ankarze.

= Utworzenie izby artystycznej w Wiedniu. Austrjacki minister Oświaty zapowiedział w radjo wiedeńskiem utworzenie austrjackiej izby artystycznej, której zadaniem będzie obrona interesów moralnych i materjalnych artystów austrjackich. W skład izby artystycznej wejdą przedstawiciele muzyki, teatru, literatury, architektury, malarstwa i rzeźby. Członków izby mianować będzie minister Oświaty.

= Wystawa wykopalisk z Efezu. W świątyni Tezeusza w wiedeńskim „Volksgarten" otwarta została wystawa wykopalisk, dokonanych w Efezie przez austrjacką ekspedycję archeologiczną. Uwagę zwracają liczne popiersia z marmuru, m. in. głowa cesarza Konstantyna Wielkiego z 4 w. po Chr. i tors atlety wedle oryginału z 5 w. przed Chr. Wspaniałe są również płaskorzeźby, przedstawiające walki z Bartami.

= Odkrycie nowego obrazu Giorgione'a. Wiedeńskie muzeum historji sztuki posiadało dotychczas jeden tylko obraz malarza włoskiego Giorgione'a da Castelfranco, znany pod nazwą „Trzech filozofów". Obecnie odkrył dyrektor tego muzeum, prof. dr. Alfred Stix drugi obraz Giorgione'a, zniekształcony barokowemi przemalowaniami. Po usunięciu tych przemalowań, odnaleziono podpis, dowodzący, że obraz ten jest istotnie dziełem słynnego malarza. Odrestaurowany obraz zaopatrzony tytułem „Laura", ściąga tłumy widzów do muzeów historji sztuki.

= Usunięcie pomnika pod naciskiem opinji publicznej. Sensację w Wiedniu wywołuje afera pomnika na grobie śpiewaczki Selmy Kurz-Halban. Prof. Halban zamówił pomnik u rzeźbiarza austrjackiego Wotruby. Wotruba wywiązał się z zadania w ten sposób, że wykuł z kamienia symboliczną półnagą postać kobiecą. Z powodu ataków prasy i pogróżek zdemolowania pomnika zdecydował się prof. Halban na zupełne usunięcie pomnika.

= Wystawa obrazów Correggia. Z okazji 400-ej rocznicy śmierci Correggia, urządziły wiedeńskie Muzeum dla historji sztuki i Albertina wspólną

wystawę wszystkich dzieł Correggia, znajdujących się w Wiedniu. Oprócz słynnych obrazów mitologicznych „Jowisz i Jo“ i „Ganimed“, obejmuje wystawa nowy nabytek galerji obrazów: młodocianą Madonnę z Dzieciątkiem na tle idylicznego krajobrazu z zamku Hellbrunn pod Salzburgiem. Ponadto oglądać można szkice do głównych dzieł Correggia, a mianowicie do Przenajświętszej Familji w Londynie, do Madonny w Budapeszcie i do malowideł sufitowych w San Giovanni Evengelista i w katedrze w Parmie.

ZURICH

= Zgon Pawła Tannera. W Herisau zmarł w wieku lat 52 znany malarz Paweł Tanner.

= Słynny Zamek nad jeziorem Thun przechodzi na własność państwa. Obywatel amerykański Wiliam Measy, właściciel historycznego zamku Oberhofen nad jeziorem Thun podarował go federacji szwajcarskiej. Dar przedstawia miljonową wartość.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Historja Sztuki, *R. Hamann* — Dzieje sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych, tłum. M. Wallis. — Dzieje sztuki polskiej, *M. Walicki* i *J. Starzyński*, M. Arct, Warszawa, 1934 r. (patrz *Sztuki Piękne* str. 234).

Zeszyt III zawiera: 96 stron tekstu (257—352), 151 ilustracyj w tekście, 3 wkładki jednobarwne: Quinten Massys — Matka Boska z Dzieciątkiem i Barankiem; Juljusz Kossak — Portret Walentego Abramowicza; J. Ch. Lampi — Portret biskupa Kajetana Sołtyka.

Zeszyt trzeci obejmuje koniec sztuki romańskiej w Niemczech, oraz niemiecką odmianę gotyku z jego wspaniałą rzeźbą figuralną. Dalej zawiera początki sztuki średniowiecznej w Anglji, gdzie znajdują się ciekawe i piękne zabytki późnego gotyku, t. zw. „stylu płomienistego“.

Zeszyt IV zawiera: 96 stron tekstu (353—448), 127 ilustracyj w tekście, 1 wkładkę jednobarwną: Minjatura z Pontyfikatu Erazma Ciołka — Król na Majestacie.

Zeszyt czwarty obejmuje koniec sztuki średniowiecznej w Anglji i sztukę średniowieczną w Italji. Następnie przechodzimy do czasów nowożytnych, gdzie autor rozpatruje kolejno następujące okresy: styl wystawny i naturalizm, popularny przedbarok i neogotyk XV w.

Zeszyt V zawiera: 96 stron tekstu (449—544), 118 ilustracyj w tekście, 3 jednobarwne wkładki rotograwjurowe dwustronne: Taddeo di Bartolo — Ukrzyżowanie, Sandro Botticelli — Madonna wśród lilij, Bernardino di Betto, zw. Pinturicchio — Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem, Rafael Santi — Portret młodzieńca, Siciolante da Sermoneta — Opłakiwanie, Francesco Guardi — Widok na dziedziniec Pałacu Dożów w Wenecji.

W zeszycie piątym autor w dalszym ciągu rozpatruje sztukę czasów nowożytnych, a mianowicie sztukę epoki reformacji, oraz t. zw. styl dewocyjny w Italji, którego szczytowym przejawem jest Leonardo da Vinci. Następnie przechodzimy do okresu najbujniejszego rozkwitu sztuki włoskiej z jej czołowymi przedstawicielami — Rafaelem i Michałem Aniołem.

W zeszycie tym specjalną uwagę zwracają piękne wkładki rotograwjurowe, zarówno doskonałem wykonaniem, jak i doborem treści. Przedstawiają one najcelniejsze dzieła mistrzów obcych, znajdujące się w zbiorach, muzeach i kościołach polskich.

Zeszyt VI zawiera: 112 stron tekstu (545—648), 126 ilustracyj w tekście, 2 jednobarwne wkładki rotograwjurowe dwustronne: Szkoła flamandzka XV w. — Złożenie do grobu (środek tryptyku), Szkoła flamandzka XV w. — Złożenie do grobu (skrzydła tryptyku), Quinten Massys — Matka Boska z Dzieciątkiem i Barankiem, Piotr Paweł Rubens — Zdjęcie z Krzyża.

Zeszyt szósty obejmuje manieryzm XVI w. oraz pełny barok sensualistyczny, którego najpełniejszym wyrazem jest sztuka Rubensa. W obszernym rozdziale o malarstwie holenderskiem XVII w. autor daje głęboką i interesującą analizę twórczości Rembrandta. Dalej mamy sztukę hiszpańską od jej początków aż po wiek XIX z całem jej bogactwem i oryginalnością, wreszcie idzie rozdział o pełnym baroku we Włoszech.

Zeszyt VII zawiera: 96 stron tekstu (649—744), 126 ilustracyj w tekście, 3 jednobarwne wkładki dwustronne, wykonane techniką rotograwjurową: Bartholomeus van der Helst — Portret kobiety, Rembrandt van Rijn — Lisowczyk, Antoine Watteau — La Femme Polonaise, François Clouet — Portret Franciszka I, J. A. Houdon — Głowa Djany, François Boucher — Odpoczynek Bachusa.

Zeszyt VII obejmuje koniec rozdziału o pełnym baroku w Italji. Dalej idzie rozdział, poświęcony sztuce epoki klasycyzmu i rokoka we Francji. Specjalnie ciekawie ujęty jest rozdział, traktujący o sztuce baroku i rokoka w Niemczech. Wreszcie idzie rozdział omawiający rozkład rokoka i okres „burzy i popędu“.

Zeszyt VIII zawiera: 96 stron tekstu (745-840), 122 ilustracje w tekście, 2 jednobarwne wkładki dwustronne, wykonane techniką rotograwjurową: L. Dawid — Stanisław Potocki, J. Constable — Krajobraz, Miniatura z Księgi Genezis z Bibl. Narodowej w Warszawie, Zdjęcie z Krzyża obraz z Chomronic z XV w.

W zeszycie VIII przechodzimy od sztuki okresu „burzy i pędu“ do klasycyzmu i romantyzmu. Następnie autor rozważa okres od 1830—1860 czyli sztukę „Biedermeier“ — jest to jeden z najciekawszych rozdziałów całego dzieła. Wreszcie w rozdziale końcowym rozpatruje t. zw. neorenesans oraz sztukę impresjonizmu i wraz ze sztuką Cezanna, zbliża się do czasów dzisiejszych.

Cena zeszytu w prenumeracie 4 zł., tj. 30 zł. za całość.

= Teka autolitografij artystów-plastyków legjonowych. Na całość składają się prace: „Fragment cmentarza legjonowego“ Leona Wyczółkowskiego, honorowego prezesa Związku Artystów-Plastyków Legjonowych, „Beselerczyk“ Stanisława Dąbrowskiego, „Sekcyjny“ i „Braterstwo ognia“ Kazimierza Dzielińskiego, „Fragment cmentarza w Wołczecku“ St. Janowskiego, „Z okopów pod Koszyszczami“ i „Okopy pod Konarami“ Fr. Jaźwieckiego, „Stanowisko obserwatora“ I. i II. St. Kamockiego, „Ranny“ i „W oczekiwaniu“ T. Korpala, „Scena obozowa“ Ign. Pinkasa, „Róża“ i „Apoteoza“ T. Seweryna i „Na pozycji“ W. Wodzinowskiego.

= Architektura i Budownictwo. Wyszły z druku nowe zeszyty czasopisma „Architektura i budownictwo“, wydawanego przez Spółdzielnię Wydawniczą Architektów Polskich w Warszawie.

Na treść numeru 5-go składają się artykuły St. Woźnickiego — „Warszawa jako stolica“, arch. A. Dygata — „Rozbudowa Paryża jako stolicy świata“, prof. Cz. Przybylskiego — „Zagadnienie urbanistyczno-architektoniczne Warszawy“, arch. B. Rogaczewskiego — „Wytyczne do realizacji zamierzeń regulacyjnych w Warszawie“, T. Tołwińskiego —

„Wielka Warszawa jako stolica państwa", prof. M. Lalewicza — „Polityka budowlana Warszawy" etc. Numer jest obficie ilustrowany.

Na treść numeru 6-go składają się artykuły: St. Różańskiego „Kilka tez do sprawy uporządkowania stolicy", A. Zukowa „Z rozmów z mistrzem o złotem cięciu, Apollinie Belwederskim i Parthenonie", sprawozdanie A. Dygata z II Międzynar. Kongresu Architektów w Medjolanie, Rozstrzygnięcie konkursu na gmach urzędu celnego w Gdyni, kronika etc.

= Nowa książka o Cenci'ch. W książce p. t.: „Proces Cenci'ch" Emil Chorando udawadnia, że obraz Gwidona Reni'ego, ogólnie uważany za portret Beatryczy Cenci, wyobraża kogo innego, gdyż, jak wiadomo, Gwidon Reni przybył do Rzymu dopiero w trzy lata po wydaniu wyroku i ścięciu Beatryczy Cenci. Książka, wydana przez firmę wydawniczą A. Mondadori, zawiera dokładny opis tragedji, unieśmiertelnionej w całym szeregu utworów, a m. in. przez Juljusza Słowackiego, oraz szczegóły, dotyczące sprofanowania grobowca Beatryczy przez tłum w 1798 roku.

= Włosi o Hucułach. Miesięcznik *Universo*, organ Instytutu wojskowo-geograficznego we Florencji ogłasza w zeszycie czerwcowym obszerne studjum p. Lidjo Cipriani o hucułach. Wartościowa i wyczerpująca praca p. Cipriani uzupełniona jest 22 ilustracjami oraz szczegółową mapą terenu huculskiego.

= Nowa praca Macieja Loreta. Znany historyk polski dr. Maciej Loret, stale zamieszkujący w Rzymie, ogłasza interesującą pracę na temat jednego z najciekawszych i najmniej znanych problematów budownictwa w Rzymie w okresie panowania Papieża Benedykta XIII. Długie i staranne poszukiwania w archiwach papieskich pozwoliły dr. Loretowi na dokładne i szczegółowe opracowanie dokumentów odnoszących się do pierwszych gmachów stylu rokoko, wzniesionych przez budowniczego z Benewentu, Filipa Raguzzini'ego, faworyta Benedykta XIII.

= Polska Współczesna. Włoski miesięcznik *Genti e Paesi* zamieszcza dłuższy artykuł p. t. „Polska współczesna i jej historja". Artykuł ozdobiony jest 23-ma pięknemi ilustracjami, przedstawiającemi zabytki historyczne architektury polskiej, stroje ludowe i fabryki współczesne. W krótkim wstępie historycznym podkreślona jest rola Polski, jako przedmurza cywilizacji zachodniej, poczem omówione są dzieje Polski porozbiorowej, polskie walki o niepodległość a zwłaszcza rola Marszałka Piłsudskiego. Zkolei nastąpi opis miast polskich, przyczem autor zachwyca się szczególnie Krakowem. Pisząc o Gdyni autor podnosi jej wspaniały rozwój. Po omówieniu w sposób rzeczowy bogactw naturalnych Polski oraz zajęcia jej ludności, autor kreśli charakterystykę narodu polskiego, zwracając uwagę na najważniejszą pozycję polskiego dorobku cywilizacyjnego i kulturalnego z któremi łączy nazwiska Kopernika, Szopena, Sienkiewicza, Curie-Skłodowskiej i Paderewskiego. Artykuł kończy się serdeczną pochwałą polskiego patrjotyzmu oraz walk o niepodległość, w których padł, jak przypomina autor, również Włoch, Fr. Nullo.

= P. Sztuka Religijna. *Osservatore Romano* zamieszcza długi artykuł dr. Władysława Terleckiego o zaczątkach i rozwoju sztuki religijnej w Polsce. Studjum zdobi szereg ilustracyj, przedstawiających kościoły w Warszawie, Krakowie i Wilnie.

= „Przewodnik po Toruniu" opracował pt. „Toruń — Stolica Pomorza" inż. Zygmunt Knothe, a wydał Instytut Bałtycki. Obszernie potraktowany jest w tem dziełku zarys kulturalnej przeszłości pomorskiej stolicy, nawiązany do licznych zabytków rozrzuconych obficie po Toruniu. Poprzedza broszurkę krótka historja miasta od czasów najdawniejszych, doprowadzona do dnia dzisiejszego. Następnie prowadzi autor czytelnika na wędrówkę po zabytkowem śródmieściu, zatrzymując się przed wszystkiemi ważniejszemi zabytkami. W ten sposób zapoznaje z ratuszem, trzema gotyckiemi kościołami św. Jana, Jakóba i Panny Marji oraz mniejszemi zabytkami. Osobny rozdział poświęcony jest zbiorom Muzeum Miejskiego, dalej Archiwum Miejskiemu i Książnicy im. Kopernika. Zwiedzanie ułatwia załączony do książki plan, na którym oznacza autor linjami drogę, po której prowadzi czytelnika. Opracowana bardzo starannie książka jest wartościowym wkładem do pomorskiej literatury regjonalnej.

= Wł. Marcinkowski — *Un statuaire polonais*. Artykuł, z 4 rycinami, pióra H. Majkowskiego, ukazał się w *La Metropole* (Anvers, 13. VIII br.).

= O freskach Kaplicy Polskiej w Loreto. *Illustrazione Vaticana* ks. Figno Pesarini zamieszcza bogato ilostrowany artykuł o freskach Kaplicy Polskiej w Loreto. Ks. Pesarini przypomina, że król Jan III przypisywał łasce Matce Boskiej Loretańskiej zwycięstwo pod Wiedniem i nosił na piersiach wizerunek cudownego obrazu. Wreszcie zwycięsca i obrońca Europy Zachodniej przed nawałą turecką zaofiarował Matce Boskiej Loretańskiej cały szereg cennych darów, jak świadczy o tem marmurowa tablica w Bazylice. Kaplica polska, znajdująca się w pobliżu kaplicy niemieckiej, ozdobionej freskami Ludwika Seitza — pisze autor — przyozdobiona jest freskami loretańczyka prof. Artura Gatti'ego, ucznia słynnego Maccari'ego, malarza kopuły Bazyliki Loretańskiej. Artur Gatti, autor fresków, był w Polsce na studjach, celem wiernego oddania szczegółów strojów i typów polskich. Omawiając dekoracje sufitu oraz prawej ściany kaplicy, na której malarz upamiętnił zwycięstwo pod Wiedniem, ks. Pesarini stwierdza, że prof. Gatti, wzorując się na najlepszej tradycji włoskiej, wykazał, iż słusznie powierzono mu tę zaszczytną pracę i aczkolwiek pewne głosy zarzucają mu korzystanie z wzoru Jana Matejki, głosy te są bezpodstawne, gdyż koncepcja Gatti'ego jest daleka od koncepcji Matejki. Autor dodaje, że na fresku znajduje się autoportret prof. Gatti'ego w postaci chorążego króla Jana, po lewej stronie Sobieskiego, patrząc na fresk. Autor zaznacza, że malarz przystąpił obecnie do malowania drugiego fresku, wyobrażającego Zwycięstwo nad Wisłą i zaaprobowanego przez Ojca Świętego w kartonach. Będzie to cały szereg postaci historycznych, jak Pius XI, Marszałek Piłsudski, ks. Skorupka, kardynałowie Dalbor i Kakowski. Prof. Gatti wykona również obraz ołtarzowy, a budowniczy Cirilli kończy obecnie budowę ołtarza z marmuru włoskiego i greckiego.

(Szkoda, że „miarodajne czynniki", a więc nasze poselstwo przy Watykanie, nie zainteresowało się tą sprawą i spowodowało ozdobienie polskiej kaplicy w Loreto przez polskiego artystę).

= Wydawnictwa sowieckie. Nakładem wyd. „Akademja" ogłoszono: „Risunki poeta", pracę A. Efrosa o rysunkach Puszkina, „Prikluczenija, poczerpnutyja iz moria żytejskawo", A. Weltmana, znanego w swoim czasie malarza i przyjaciela Mussorgskiego.

Nakładem państwowego wydawnictwa sztuki Pawłow ogłosił pracę o twórczości graficznej Pawła Pawlinowa. W dziedzinie sztuki stosowanej ukazała się praca A. Ceretelli'ego: „Russkaja Krestjanskaja Igruszka" (wyd. „Akademja").

Ukazała się też książka krytyka moskiewskiego P. L. Nowickiego „Sowremiennyje teatralnyje sistiemy".

Autor analizuje psychologiczne, estetyczne, konstruktywistyczne i proletarjackie koncepcje teatru i specjalnie omawia kierunek teatru moskiewskiego Wachtangowa w ostatnich latach. Książka zawiera bogaty materjał ilustracyjny.

= Wł. Skoczylas. *Aux Ecoutes* w numerze z dn. 14 kwietnia br. zamieszcza pt. „Un grand artiste polonais" wspomnienie pośmiertne o Skoczylasie.

W dzienniku hebrajskim *Dawar* (Tel Aviv) zamieścił p. Jehuda Warszawiak artykuł poświęcony pamięci Władysława Skoczylasa.

Autor podkreśla zasługi Skoczylasa dla rozwoju sztuki w Polsce i jego usiłowania w kierunku ekspansji sztuki polskiej zagranicę.

= Polska na XIX Biennale. Artykuł na ten temat (w formie wywiadu)z Komisarzem Pawilonu Polskiego Dr. Miecz. Treterem) ukazał się w nr. 125 weneckiego dziennika *Gazetta di Venezia*.

= O Bazylice św. Marka. Ukazał się w ozdobnem wydaniu książkowem, bogato ilustrowanem, interesujący odczyt prof. Ludwika Marangoni'ego, dyrektora biura artystyczno-technicznego Bazyliki św. Marka, o nieznanym budowniczym tejże bazyliki. Niektórzy z historyków sztuki niejednokrotnie wyrażali zdanie, iż bazylika wenecka została zbudowana według wzoru Apostolejonu Justynjana w Konstantynopolu. Prof. inż. Marangoni w swym odczycie uwydatnia zasadnicze różnice pomiędzy budowlami, podając w wątpliwość datę rozpoczęcia budowy, ogólnie przyjętą na rok 1063, przypuszczając, że budowę rozpoczęto znacznie wcześniej, a ukończono w 1070 roku za panowania doży Dominika Contarini'ego. Co do mozajek prof. Marangoni zauważa, że od V wieku dekoracje mozajkowe w kościołach podlegały prawu ikonograficznemu mozajkarzy bizantyjskich, i twierdzi, że niektóre z mozajek ściennych u św. Marka są najzupełniej oryginalne i stanowią częściowe wyłamanie się z pod obowiązującego prawa. Jak ustalił prof. Saccardo układanie mozajki zostało rozpoczęte 88 lat po ukończeniu budowy a mianowicie w 1159 roku.

= Historja międzynarodowych wystaw w Wenecji. Ukazał się ciekawy tom, opracowany przez 6 autorów, zawierający historję powstania i rozwoju Międzynarodowych Wystaw dzieł sztuki w Wenecji, uzupełnioną materjałem statystycznym, dotyczącym ubiegłych wystaw. Autorami poszczególnych działów są: Antoni Maraini, sekretarz Wystawy, kom. Bazzoni, dyrektor administracyjny, hr. Heljusz Zorzi naczelnik biura prasowego, Hadrjan Lualdi poseł do parlamentu i organizator festiwalów muzycznych w Wenecji i Lucjan de Feo, dyrektor Międzynarodowego Instytutu Filmów Kształcących, organizator pokazów filmowych oraz Varagnolo.

= G. Einbeck? Pismo *Forum* (Pressburg, Nr. 82 b.r.) donosi: „Der polnische Maler Georges Einbeck stellte eine Auswahl seiner Arbeiten im Kunsthaus in Luzern aus."

Dziwi nas nieco, że p. G. Einbeck reprezentuje w Lucernie malarstwo polskie, gdyż w Polsce nigdy chyba nie wystawiał i nic tu o nim niewiadomo. Wiadomo tylko, że podobno pochodzi z Polski, że znana firma paryska, p.t. „Triangle", która wydała szereg publikacyj o artystach żydowskich, wydała też w sposób luksusowy książkę o G. Einbecku, do której napisał tekst p. A. Warnod i E. Woroniecki.

= „Broń i barwa", biuletyn Stow. przyjaciół Muzeum wojska, Rok I. Lipiec, 1934, Nr. 2.

Ukazał się Nr. 2 miesięcznika „Broń i barwa", o treści w stosunku do n-ru poprzedniego, znacznie wzbogaconej.

Zawiera artykuły: B. G. „Huzarzy r. 1794", Cz. Jarnuszkiewicz „Broń w dawnych inwentarzach", W. Radecki-Mikulicz „Nowa praca z dziedziny broznawstwa", J. Kozolubski „Dywizjon krakusów w służbie austrjackiej", K. Starykoń-Grodecki „Zbiory prywatne", Wł. Dziewanowski „O koncerzach", J. P. „Pierwszy polski karabin", St. Meyer „Próba określenia wieku i pochodzenia głowni szabel polskich" (dok.), Jerzy Podoski „Bułaty" (cz. I.), oraz listę nowych członków Stow. przyjaciół Muzeum wojska i dział informacyjny.

Wszystkie artykuły są ilustrowane. Nadto — reprodukcja nowonabytego przez Muzeum wojska obrazu M. Byliny „Bitwa pod Krechowcami".

= S. C. Kaines Smith (M. B. E., M. A., F. S. A., Keeper of the Birmingham City Museum and Art Gallery): *An Outline of Modern Painting in Europe and America*, with 150 illustrations of which 16 are in colour. London, MCMXXXII, The Medici Society; 8-vo, str. XII i 199, oraz 16 nl. pl. barwnych i 58 pl. z repr. jednobarwnemi.

Autor w sześciu rozdziałach omawia sztukę francuską, angielską, niemiecką, amerykańską, włoską, hiszpańską. O Polsce — jak zwykle w tego rodzaju publikacjach — niema żadnej wzmianki...

= E. M. O'R. Dickey: *A Picture-Book of British Art*, London, G. Bell & Sons, Ltd. — Str. XXV i 213, z 201 ilustr.

Autor rozpoczyna swą rzecz od wieków średnich, a kończy na prerafaelitach.

U W A G I

= Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinnie. Wystawa współczesnej sztuki polskiej w Moskwie, zorganizowana przez prof. Wł. Jarockiego (z ramienia „TOSSPO") jako jej komisarza, została następnie przewieziona do Rygi, a potem — w znacznie zmiejszonych rozmiarach, z powodu szczupłości lokalu — do Tallinna w Estonji.

Organizacji tej wystawy towarzyszyły u nas różne przykre i doprawdy niepotrzebne, bo niczem nieuzasadnione incydenty, w formie protestów, bojkotów, pozakulisowych skarg i intryg etc. Nie będziemy tu wracać ponownie do tych spraw, dostatecznie już wyjaśnionych (por.: „Organizacja Wystawy Sztuki Polskiej w Moskwie", *Sztuki P.* IX, str. 422 i nast.). Warto tylko podkreślić, że wystawa ta cieszyła się we wszystkich trzech stolicach, Rosji Sowieckiej, Łotwy i Estonji — niecodziennem powodzeniem.

Świadczą o tem zarówno głosy krytyki sowieckiej (zob. *Sztuki P.*, X, str. 34—40), jak łotewskiej (tamże, str. 73—80), oraz estońskiej, które poniżej rejestrujemy na podstawie prasy tallińskiej.

Pozatem, nie zawadzi może dodać, że dzięki tej wystawie, w pewnych naszych kołach ze złośliwą premedytacją z góry osławionej — nie mniej, niż 12 dzieł polskiej sztuki przeszło do obcych muzeów i galeryj.

A mianowicie, w Moskwie zakupił rząd sowiecki do Galerji Sztuki Zachodniej: Dunikowskiego „Głowę kobiety" (drzewo); E. Arcta „Parowozy"; St. Borysowskiego „Zmrok"; W. Jarockiego

„Zimowe słońce"; R. Kramsztyka „Białą Murzynkę"; R. Malczewskiego „Widok na Tatry"; E. Seidenbeutla „Julkę"; W. Skoczylasa „Polskie Miasteczko"; L. Ślendzińskiego „Kobietę z parasolką"; E. Wittiga „Odpoczynek" (bronz).

W Rydze zakupiono do Galerji Państwowej: K. Sichulskiego „Powrót Hucułów z wesela", a do Galerji Miejskiej: T. Pruszkowskiego: „Portret malarza".

Głosy prasy estońskiej przytaczamy poniżej, jak zwykle w takich razach, *in extenso*, bez żadnych opuszczeń, w możliwie dosłownym przekładzie na język polski, przyczem bardziej nam zależy na ścisłej wierności przekładu, na oddaniu znaczenia różnych charakterystycznych określeń i sądów, aniżeli na piękności stylu polskiego przekładu. Przekładu dokonali: p. Al. Wukman — z języka estońskiego na rosyjski, a p. S. Kułakowski z jęz. rosyjskiego na polski. *M. Treter.*

J. Raudsepp w *Päevaleht* (Nr. 61, 3. III. 1934) pisał:

Z wielu powodów nie mieliśmy możności gościć u siebie zagranicznych wystaw artystycznych. Doznawałyby one u nas serdecznego przyjęcia, rozumiemy bowiem, że każde wydarzenie na polu duchowej kultury wzbogaca nas i ożywia. W danym wypadku, gdy w naszem życiu krajowem wszystko jest w ruchu i gdy pragniemy świeżego powietrza, szczególnie wzrasta zainteresowanie wystawą (polską), której otwarcie ma nastąpić.

Niewiele wiemy o polskiej sztuce. Wystawa tego rodzaju odwiedza nas po raz pierwszy. Nie mieliśmy również sposobności zapoznania się ze sztuką polską inną drogą, chociaż coś niecoś wiemy o kraju, o narodzie polskim, o jego dziejach historycznych.

Jest rzeczą niemożliwą, rozumie się, dać w kilku wierszach ogólny obraz wielkiej sztuki polskiej, tak różnorodnej w swych objawach i zdobyczach. Nawet ta wystawa nie da tego przeglądu, ponieważ ciasny lokal pozwala na wystawienie jedynie małej części z tego, co mogłaby dać sztuka polska. Pomimo to wystawa razem z szeregiem danych i eksponatów wystarczy nam do wyrobienia wyraźnego pojęcia o tem, co się dzieje obecnie w sztuce polskiej, jak do niej ustosunkowuje się polski naród, oraz jakie miejsce sztuka zajmuje w życiu polskiego narodu. Ciekawi to nas najwięcej. Wystawa poinformuje nas o tem. Powinna ona także i u nas, jak wszędzie, gdzie ona była zorganizowana poprzednio, wzbudzić szerokie zainteresowanie i żywą uwagę.

Z historji Polski wiemy, że plastyka była organicznie związana z życiem narodu. Za czasów niewoli naród szukał zapomnienia w dziełach swych artystów i znajdował w nich umocnienie swej wiary w lepszą przyszłość. Zdaje się, te szlachetne tradycje żyją jeszcze, nabierając szerszego wyrazu.

Zorganizowanie u nas tej wystawy samo przez się świadczy o aktywnem życiu artystycznem w Polsce. Organizatorem jest „TOSSPO", które pracuje już od r. 1926. Towarzystwo to zorganizowało szereg wystaw w różnych miastach świata. Ostatnio wystawy jego odwiedziły Moskwę i Rygę.

Obecnie mamy sposobność zapoznania się ze zdobyczami sztuki polskiej, z tem gorącem napięciem, którem jest owiana polska sztuka, jak również polskie życie. Wytworny katalog daje w artykule i w ilustracjach krótki przegląd sztuki polskiej i jej rozwoju. Dla nas jest rysem bardzo dodatnim przedewszystkiem gorące i troskliwe odnoszenie się do sztuki narodu polskiego. Wzbudza to w nas uczucie sympatji do tego narodu, sympatji dla jego dotychczasowych osiągnięć; wzbudza to głęboki szacunek do jego kulturalności.

Päevaleht (Nr. 60, 2. III. 1934): Rozmowa z komisarzem Wystawy Sztuki Polskiej prof. W. Jarockim.

Warszawskie TOSSPO urządza w sobotę 3 marca, w Tallinnie, wystawę współczesnej sztuki polskiej. Wystawa będzie się mieściła w lokalu Estońskiego Muzeum Sztuki na Narva maanteel (Narwska droga) od 3 do 18 marca r. b. Protektorem wystawy jest Głowa Państwa K. Päts. Przedstawiciel naszego czasopisma odwiedził w Muzeum Sztuki, Profesora Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych Wł. Jarockiego, komisarza i faktycznego organizatora wystawy na miejscu. Profesor był wówczas zajęty wyjaśnieniem kilku spraw formalnych z urzędnikiem celnym. Aby nie przeszkadzać rozmowie, obejrzeliśmy wprzód pobieżnie lokal wystawy.

Dział sztuki współczesnej w Muzeum, gdzie dotąd mieściły się dzieła naszych artystów, został opróżniony z eksponatów. Wszędzie można było zauważyć naszych gości — portrety, krajobrazy, radośnie kolorystyczne kompozycje. Na podłodze ciężka postać bronzowa z rozpostartemi potężnemi rękami. Człowiek o energicznych rysach twarzy z ogromną fajką... drewniane postacie koło okna z wysmukłemi szyjami — jakoby średniowieczni święci... jedna postać z czubem na głowie, przypominającym Tarasa Bulbę Gogola... Widocznie organizatorzy wystawy już wykonali wstępną pracę. Przypatrując się zbliska, można zrozumieć, że dzieła sztuki zostały rozsegregowane według ich charakteru na grupy: tu — realiści, tam — impresjoniści, dalej — neorealiści, kończąc na przedstawicielach sztuki abstrakcyjnej...

Tymczasem prof. Jarocki doszedł do porozumienia z urzędnikiem celnym i podszedł do nas na rozmowę o sztuce polskiej.

„TOSSPO" intensywnie organizowało wystawy sztuki polskiej. Poczynając od r. 1927 odwiedziliśmy prawie wszystkie państwa europejskie. Pozatem byliśmy w Tokio, w Filadelfji, w Chicago, Montevideo. Zeszłego roku zorganizowano dużą wystawę w Moskwie, która zwróciła na siebie uwagę. Zakupiono 10 obrazów dla Rosyjskiego Muzeum Państwowego. Do Tallinna wystawa przybyła z Rygi. Początki sztuki Polskiej prowadzą nas wstecz na kilka stuleci. Przed wojną ośrodkiem artystycznego, jak również duchowego życia całej Polski, był Kraków, gdzie znajduje się najstarszy uniwersytet polski, założony w r. 1364; pierwsza Akademja Sztuk Pięknych została założona również w Krakowie.

Po śmierci dyrektora Matejki kierownikiem Akademji został Fałat, który zaprosił do siebie na współpracowników młodych wówczas artystów z Paryża; wśród nich byli tacy wybitni artyści, jak: Wyczółkowski, Wyspiański, Mehoffer, Axentowicz, Laszczka i in.

Są oni pierwszymi wychowawcami współczesnych artystów. Założyli oni również pierwsze Towarzystwo artystyczne „Sztuka", które zorganizowało wystawy we Włoszech, w Paryżu, Londynie i t. d. Po wojnie światowej założono drugą Akademję — w Warszawie. Trzecim ośrodkiem artystycznym Polski jest Wilno, gdzie istnieje w uniwersytecie wydział sztuki. W Warszawie rozwija czynność towarzystwo „Rytm", zaś w Wilnie — „Towarzystwo artystów". W każdem prawie z dużych miast istnieją towarzystwa artystyczne: w Poznaniu, we Lwowie i t. p.

W Krakowie ukazuje się duży miesięcznik artystyczny „Sztuki Piękne" pod redakcją komisarza wystawy niniejszej prof. Jarockiego. Pozatem jest szereg innych czasopism artystycznych.

Na pytanie, jak żyją artyści polscy, prof. Jarocki odpowiedział, że pracują oni bardzo intensywnie. Każde Towarzystwo P. S. P. organizuje regularnie

co miesiąc wystawy, które publiczność odwiedza. Lecz sprawa sprzedaży obrazów idzie gorzej, tem bardziej obecnie, ze względu na kryzys ekonomiczny.

Artystom, jak budowniczym, rzeźbiarzom, malarzom, przedstawicielom sztuki stosowanej, daje się w Polsce możność pracowania przy budowie gmachów państwowych. Z większych prac należy wskazać na odrestaurowanie starego zamku królewskiego na Wawelu w Krakowie. Prace te zbliżają się już do końca. Obecnie budują gmach jednego z ministerstw, gdzie pracuje szereg artystów.

Sztuce udziela subsydjów także Państwowy Fundusz Kultury Narodowej. Na różne cele kulturalne wydaje się rocznie do 5 miljonów zł. Pozatem M. W. R. i O. P. kupuje dzieła sztuki. Różnica pomiędzy kupnem przez Fundusz Państwowy i Ministerstwo polega na tem, że Fundusz kupuje przeważnie stare dzieła, mające znaczenie historyczne, zaś Ministerstwo — nowsze dzieła sztuki współczesnej.

Wracając do pilniejszego obejrzenia eksponowanych obrazów i rzeźb, należy podkreślić, że Polacy naprawdę przywieźli dla pokazania nam dużo rzeczy ciekawych i pięknych.

Dzieła, wybrane dla wystawy, są bardzo różnorodne i dają żywy przekrój współczesnej twórczości. Obok prac starych mistrzów, zaszczyconych siwizną, znanych profesorów, znajdują się prace młodych „rewolucjonistów" sztuki. Pomimo to wszędzie panuje tak jaskrawo — młoda twórczość, że trudno oddzielić jednych od drugich.

Najstarszy artysta, prof. L. Wyczółkowski, urodził się w r. 1852. Jest reprezentowany szeregiem mistrzowskich akwarel. Prof. Wł. Jarocki wystawił trzy duże obrazy polskich typów ludowych. Prof. W. Weiss, malarz aktów kobiecych, wystawia cztery większe kompozycje. A. Michalak wystawia złocisto-słoneczny portret, prof. T. Pruszkowski — dwa obrazy, Dunikowski — „głowy wawelskie", Laszczka rzeźbę i portret kobiecy. Pozatem w wystawie uczestniczą, L. Ślendziński, J. Czajkowski, F. Pautsch, K. Sichulski, W. Borowski, S. Borysowski, S. Filipkiewicz, J. Hryńkowski, B. Jamontt, H. Kuna, T. Niesiołowski, K. Mackiewicz i in.

Wystawa niniejsza w Tallinnie jest niewielką ze względu na ilość eksponatów, lecz daje ogólne pojęcie o kierunku i o duchu współczesnego życia artystycznego w Polsce.

Krytyk „M" w *Vaba Maa* (Nr. 55, 7. III. 1934): Rzadko odwiedzają nas artyści zagraniczni, jeszcze rzadziej — obca sztuka plastyczna. Jeżeli nasza stolica nigdy, może być, nie będzie miała sposobności obejrzenia wystaw artystycznych większych państw, możemy być zadowoleni, że sąsiedzi nas mimoto odwiedzają i w ciągu krótkiego czasu dają możność zapoznania się z tem, co zostało przez nich osiągnięte w malarstwie i w rzeźbiarstwie. Naród polski jest wielkim narodem. Polska nie jest naszym bezpośrednim sąsiadem, pomimo to Polska, będąc z nami jednakowych poglądów na stosunki polityczne i ekonomiczne, należy do sąsiadów, z którymi stosunki ekonomiczne i kulturalne są logicznym celem naszej przyszłości. Po literaturze sztuki plastyczne są jedynym czynnikiem duchowym, który we wspólnym języku przemawia do obydwóch narodów o ich samodzielności, o rozwoju kulturalnym i o ich temperamencie. Z tego powodu gorąco witamy wystawę, która odwiedziła nas, tem bardziej że poraz pierwszy mamy sposobność zapoznania się z polską sztuką na szerszą skalę.

Z powodu braku odpowiedniego lokalu Muzeum Sztuki Estońskiej opróżniło swoje pomieszczenie z eksponatów, aby do 18 marca oddać je polskiej wystawie artystycznej.

Rozumie się, lokal ten jest również za ciasny dla wystawy polskiej, która odwiedza obecnie kraje obce; z tego powodu szereg dzieł sztuki, wystawionych w stolicach naszych sąsiadów, pozostaje poza wystawą. Pomimo tego, wystawa ta w zakresie stu najcharakterystyczniejszych eksponatów pozwala rzucić okiem na twórczość artystyczną najwięcej znanych artystów polskich i przyrównać ich do sztuki naszej własnej i do sztuki naszych sąsiadów. Pierwsze spojrzenie pozwala nam się przekonać, że przedewszystkiem rzuca się w oczy słowiański temperament polskich dzieł sztuki; ten temperament w stosunku do rysunku, jak również do barw, nadaje tej twórczości charakter niespokojny, dumny, wojowniczy, przypominający dawne czasy. Ta cecha bynajmniej nie przypomina duchowego oblicza wschodniego Słowiaństwa, ponieważ sztuka polska jest owiana duchem Zachodu, duchem katolicyzmu. Znajduje to swój wyraz nie wyłącznie tylko w oddaniu życia włościan albo w rzeźbie, odzwierciadlającej prymitywistycznie dzieje historyczne; ten objaw ujawnia się potężnie również w modnej sztuce ekspresjonistycznej. Dla Estończyków te nastroje są obce, trudne do zrozumienia; to też niektóre z najlepszych na wystawie dzieł sztuki, pomijając ich urok, wywierają na widzu wyraźne zdumienie. Borowski np. w swych prymitywistycznie ujętych pracach symbolicznych wywiera właśnie takie wrażenie; przez ekspresjonizm niemiecki promieniują potężne nastroje katolickie i ascetyczne. Zresztą z Borowskim najlepiej się zapoznać na podstawie literatury artystycznej oraz albumów, eksponowanych dla obejrzenia w pierwszej sali wystawy.

Estończyk, odwiedzający wystawę, poszukuje naturalnie czegoś najbardziej charakterystycznego dla Polski. Możemy powiedzieć, że t. zw. nacjonalizmu w sztuce jest zamało w polskiej plastyce. Zdaje się raczej, że sztuka polska już oddawna wyrobiła tę cechę narodową, nadługo przed powstaniem niepodległej Polski współczesnej. Poszukiwania ostatnich w szczególności czasów nasuwają myśl, że w sztuce polskiej nawet na terenie państwa rozbiorowego wyraźnie wyłaniał się duch narodu, nie zważając na zachodnie ugrupowania z ich rozbieżnemi kierunkami. Objaw ten dostrzegamy, przedewszystkiem, w malarstwie,— w tematach narodowych i w mistyczno-narodowej kompozycji, zaś bardziej jeszcze w rzeźbie, gdzie natrafiamy na naśladowanie prymitywnej techniki średniowiecznej. Oto ona, Polska średniowieczna — w rzeźbach Dunikowskiego, dzięki którym odczuwamy piękno posępnych zamków i kościołów starego Krakowa, przepojonych wonią kadzideł.

Blask kompozycyj dekoracyjnych Z. Stryjeńskiej jest jednocześnie uosobieniem polskiego kolorytu i polskiego temperamentu, jak również pierwotnym narodowym i religijnym wyrazem uczuć polskiego ludu.

Nie mniej narodowemi są dzieła Sichulskiego i Pautscha, pojęte w modnym stylu. Pierwszy z nich określa nieco symbolistyczno-realistycznie chłopa polskiego w jego najcharakterystyczniejszem środowisku, wówczas gdy drugi odzwierciadla właśnie tę warstwę narodu polskiego. Przytem typ narodowy nie występuje na pierwszy plan. W dziełach Sichulskiego oprócz typów krajobraz jest typowo polskim.

Prawdziwy, typowy krajobraz polski jest oddany na obrazach pejzażystów polskich. Polska obejmuje swemi obszernemi granicami rozmaite obszary geograficzne; charakterystyczne cechy poszczególnych prowincyj znacznie się różnią pomiędzy sobą ze względu na ich architektonikę i różne oblicze. Każda poszczególna prowincja, wyróżniająca się zewnętrz-

nie dzięki swym cechom charakterystycznym, wywierała wpływ na artystów, pochodzących z danych miejscowości; ustosunkowanie się tych artystów do charakteru krajobrazu waha się pomiędzy realizmem, impresjonizmem i ekspresjonizmem. Wschodnia i północno-wschodnia równina, jej płaskowzgórza, szerokie łąki i pola dają odpowiedni materjał artystom realistom, przyczem jej oblicze pozostaje mniej lub więcej jednakowe. W tych krajobrazach góruje w barwach i w powietrzu posępny, północny charakter z potężnemi powiewami wiatru i z oceanem chmur. Ściany dalekich miast i wierzchołki kościołów w stylu barokowym stwarzają typowo polski nastrój.

Kwadraty wzgórz i pól można też przedstawić impresjonistycznie, tem bardziej małe budynki okolic miast i fabrycznych centrów. Artyści pejzażyści z ekspresjonistycznem i kubistycznem zacięciem nie osiągnęli w swej twórczości bardzo poważnych wyników; pozostają oni (jak to wynika chociażby z wystawy niniejszej) jakoby w bezruchu i nie mają w sobie życia, chociaż nie brak im nauki „odważnego malowania". Tem bardziej rzucają się w oczy prawdziwi ekspresjoniści i kubiści.

Ta dziedzina sztuki jest reprezentowana na wystawie pracami, które śmiało możnaby przyrównać do dzieł wielkich mistrzów francuskich podobnego typu. Prace te, dzięki swej kulturze wyłącznie malarskiej oraz swoistości, przykuwają widza do siebie.

Na wystawie nie została eksponowana grafika. Zresztą Jamontt został reprezentowany przez dwa, trzy obrazy, które zasługują na uwagę, poza potężnym romantycznym nastrojem kompozycji krajobrazu, dzięki subtelnemu i kulturalnie eleganckiemu artyzmowi rysunku. Nadzwyczajna subtelność techniki i kompozycji oraz ekspresja wyrazu twarzy cechuje obraz Gotarda „Alkoholik"; rysunek i cienie z punktu widzenia techniki malarstwa olejnego są doprowadzone do doskonałości. Do pewnego stopnia mistrzostwo techniki akwareli, subtelne poczucie formy i perspektywy powietrznej oraz soczystość barw, cechują akwarele Wyczółkowskiego, przedewszystkiem motywy krakowskie.

Zwraca na siebie uwagę również szereg innych obrazów. Należy tu wskazać portret starszej pani z psem pędzla Michalaka. W tej pracy odcień złocisto-żółty i bronzowy przypomina manierę starych mistrzów holenderskich oraz powietrzne przestrzenie Fr. Halsa, tem bardziej, że pełna wyrazu twarz i postać są charakterystycznie karykaturalne dzięki mistrzowskiej technice malarskiej.

Z większych obrazów Jarockiego najwięcej interesującym i charakterystycznie polskim jest jego „Baba" (chłopka) w stroju ludowym. Głębsze nastroje są oddane w postaci i w posępnym kolorycie „Syna marnotrawnego". Co się tyczy dużego płótna Ślendzińskiego, trudno powiedzieć jak go określić: dziełem malarstwa czy rzeźbiarstwa? Zasługuje również na uwagę postać młodej kobiety na tle okna dzięki swoistej i subtelnej, gustownie dostosowanej technice.

Na wystawie jest bardzo mało rzeźb. Jednakże z tego, co wystawiono, można sądzić o wysokim poziomie polskiego rzeźbiarstwa. Dzięki swym prymitywistycznym „Głowom" oraz nowoczesnemu portretowi, Dunikowski powinien być zaliczony do wybitnych mistrzów w tej dziedzinie sztuki. Również pełne wyrazu bronzy Kuny wskazują na wysoki poziom, jaki osiągnęła rzeźba polska.

* * *

Wystawa niniejsza sztuki polskiej w Tallinnie wskazuje przedewszystkiem na to, że nawet najbardziej współczesna sztuka może się kojarzyć z narodowemi cechami; właśnie tego wszyscy poszukują u nas z taką pilnością i w dziełach naszych artystów nie mogą znaleźć. Powstaje pytanie: jeżeli w sztuce odzwierciadla się oblicze duchowe narodu, można byłoby logicznie wywnioskować, że sztuka uboga w charakter narodowy może być stworzona wyłącznie przez naród, któremu tego charakteru brakuje. Jeżeli będziemy poszukiwali tej cechy narodowej u siebie, znajdziemy ją napewno. Czy ona jest wyraźną? Czy możemy ją wogóle dostrzec, jeżeli brakuje nam starych tradycyj, starej kultury narodowej, ba, nawet poczucia narodowego?

Zarzut, jakoby nasi artyści w swych pracach naumyślnie unikali cech narodowości, jest bezpodstawnym. Obecnie powstaje pytanie, czy polska sztuka u siebie w kraju jest uważana za sztukę narodową w tym stopniu, w jakim my uważamy ją tu jako zjawisko obce i nowe? Czy sam naród polski w swych dziełach własnych artystów odczuwa element swój własny, jak w historycznych dziełach starych mistrzów? Byłoby rzeczą bardzo pożyteczną, aby sztuka nasza odwiedziła Warszawę, gdzie zetknie się z wręcz przeciwnym nam narodem. Bardzo być może, tam właśnie zauważą narodową swoistość naszej sztuki.

Leo w *Uudisleht* (Nr. 56, 21. III. 1934):

Nasze życie artystyczne (właśnie życie świata sztuk plastycznych) bieżącej zimy stanęło na martwym punkcie. Widocznie artyści nasi oczekują wykończenia budowli, którą wznoszą obok kościoła św. Jana, aby tam uroczyście wystawić dzieła sztuki. Przecież wystawa przy ul. Rataskaevu była jedną z najmizerniejszych, jakie u nas były urządzane! To też wystawa współczesnej sztuki polskiej w Muzeum Sztuki ożywiła ogólną apatję. Idea urządzania wystaw zagranicznych jest wspaniałą, ponieważ malarstwo i rzeźbiarstwo są związane z danem terytorjum.

Literatura, teatr, muzyka należą do twórczości międzynarodowej; ich produkcja jest udostępniona dla każdego narodu. Np., sztuka teatralna będzie grana jednocześnie w Tallinnie, Warszawie, Berlinie, Paryżu, New-Yorku, Jokohamie, Jerozolimie, Sidney'u Kairze. Tak samo stoi sprawa z wielkiemi dziełami literatury: one są czytane we wszystkich zakątkach świata. Jeszcze większego rozpowszechnienia doznają płyty gramofonowe. Jedynie malarstwo i rzeźbiarstwo pozostają związane z miejscem urodzenia dzieła sztuki. Tu właśnie ozdabiają one ściany muzeów i sal, urzędów państwowych, domów prywatnych; obejrzeć je ma możność bardzo niewiele osób. Stąd pochodzi brak popularności dla tych dzieł sztuki. Czyż powinno tak być zawsze? Wówczas, gdy pomiędzy poszczególnemi narodami wymiana zdań na polu innych dziedzin sztuki jest żywą, czyżby nie było możliwem to samo w stosunku do sztuk plastycznych? Byłoby możliwe, rozumie się, i trzeba żeby było. Niema wątpliwości, że najlepszym środkiem jest wzajemne urządzanie wystaw, ponieważ gdy góra nie zbliża się do Mahometa — Mahomet się zbliża do góry. W tym kierunku Polacy wykonali pracę, zasługującą na uwagę.

Poczynając od r. 1927 zorganizowali oni już 29 wystaw artystycznych w różnych częściach świata. Jestto poważna praca, zasługująca na uznanie nie wyłącznie z powodu propagandy rodzimej sztuki, lecz z powodu zbliżenia kulturalnego poszczególnych narodów. Malarstwo powinno być taką samą wspólną zdobyczą, jak i muzyka, literatura, teatr.

Bierzmy przykład z Polski!

Na wystawie zaprezentowano 35 malarzy z 102 dziełami sztuki. Te cyfry są wystarczająco poważne, aby dać w przybliżeniu przegląd współczesnej sztuki danego narodu, przegląd chociaż nie wszystkich istniejących kierunków, lecz najgłówniejszych. Na-

leży podkreślić, że ta wystawa wywiera mniej więcej jednolite wrażenie; więcej nawet — jest do pewnego stopnia niespodzianką. Przecież oczekiwano od Polaków większego temperamentu, chociażby w kolorystyce, jednakże to oczekiwanie zawiodło... W kolorystyce są oni więcej wstrzemięźliwi od nas. Nigdzie nie widać śpiewnych kolorów naszego Jansena, anarchji Tendra, wibracji Kajgorodowa i Foerstera, orgij Bergmana. Wszystko w nich dźwięczy przyćmione, czasem nawet zanadto z rezerwą. Ta cecha jest związana z efektowną stroną wystawy: przedewszystkiem umiar.

To samo się dzieje w sposobie traktowania tematu: zbliżone do życia. Do większości artystów można wprawdzie dostosować zasadę: „jak ja to widzę", słyszymy jednak przytem i hasło: „jak to wszyscy widzą". Jedynie w poszczególnych wypadkach indywidualizm przerywa tamy konwencjonalizmu; zdarza się to wśród ekstremistów, wielbicieli malarstwa absolutnego oraz konstruktywizmu. Wśród konstruktywistów natrafimy tu na kilka prac, zasługujących na uwagę.

Np. Mackiewicz wystawił szereg dzieł, z których szczególnie jest doskonałe jedno (Nr. 45). „Kaktusy" Malickiego są również doskonałe, chociaż ta praca jest zimniejsza i bardziej wyrozumowana, niż wyżej wskazana. Malczewski jest ciekawym w swych szeroko ujętych krajobrazach. Jakkolwiek tego rodzaju wykonanie może pociągać artystę w kierunku dekoracyjności, jego „Strumyk" jest owiany japońską intymnością. Wyróżnia się też Niesiołowski; jego obraz „Na morzu" jest zestawieniem tektonicznych elementów kontrastowych malarstwa. Tu prosta linja przecina w sposób ciekawy falujące linje; rysunkowa i malarska metoda naprzemian następują jedna po drugiej; otrzymujemy w końcu nawet wrażenie monumentalności.

Pozostali artyści są skłonni raczej do realistycznego ujęcia rzeczy. Takim jest Weiss, który oddaje czasem formę prawie idealistycznie. Zdaje się, malarz ten stawia formę na pierwszym planie, szczególnie w aktach; po bliższem zapoznaniu się z jego stylem okazuje się, że zajmują go również zadania kolorystyczne („Żniwiarka", „Koło okna"). Bardzo dużo prac wystawił Pautsch, który do tego stopnia jest zajęty zagadnieniami kolorystycznemi, że przeistacza się to w malarstwo powierzchni. Takie są jego obrazy: „Portret" i „Kobziarz". Obydwie prace robią wrażenie malarstwa powierzchni; trzeci wymiar zostaje tu wyłączony.

Zgoła przeciwnie do zadania ustosunkowuje się Sichulski. Ten mistrz daje wyraz pojednania cech malarskich z linearnością. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że koloryt i kształty nie odpowiadają jeden drugiemu; w rzeczywistości jest inaczej. Ten artysta przypomina trochę Kallelę; brakuje mu wprawdzie elementarności i lapidarności tego ostatniego, w linjach brak spokoju, koloryt jest żywszy i więcej ma temperamentu; jednakże ogólny nastrój jest ten sam. Poszukuje monumentalności również Jarocki, który umieszcza swe postacie na białem tle i pozwala w ten sposób na skupienie uwagi.

Z pejzażystów szczególnie pozostaje w pamięci Rouba, który przypomina prostotą Rousseau, chociaż to podobieństwo ogranicza się do powierzchownego wrażenia. Pomimo zdumiewającej prostoty, z którą ten artysta ustosunkował się do swego krajobrazu, jego dzieła nie są dekoracyjne i zimne, — wręcz przeciwnie, są one owiane intymnością (sentymentem). Podstawowem zadaniem sztuki jest „osiągnięcie najwyższego celu przez najmniejsze natężenie"; tu zostało to żądanie osiągnięte.

W tym sensie spokrewniony z Roubą jest Jamontt, chociaż drogi tych obydwu są zgoła inne. W krajobrazach Jamontta poniekąd zamało są zrealizowane elementy malarskie. Tu również wszystko jest skierowane do ogólnego nastroju; mimo to — ile tu namiętności i wyrazu! W porównaniu do ciszy Rouby płótna te są wprost podobne jedno do drugiego. W pracach tego pierwszego strona linearna wysuwa się na pierwszy plan, drugi zaś artysta cały jest oddany malarstwu.

Krajobrazy Czajkowskiego w swej prostocie prawie odchylają się ku dekoracyjności, chociaż ciepły koloryt ratuje je od tego niebezpieczeństwa. Krajobrazy Filipkiewicza i Kamockiego wywierają wrażenie impresjonizmu i nie mają pretensji, aby podobać się. Pankiewicz daje możność zaobserwowania radosnych odcieni koloru. „Most" Borysowskiego pozostaje w pamięci dzięki przestrzeni powietrznej, t. j. poczuciu przestrzeni.

Młode pokolenie jest zgrupowane w „Bractwie św. Łukasza". Trudno zrozumieć do jakich kierunków oni należą na podstawie trzech prac, figurujących na wystawie. Zdaje się uwaga ich jest skierowana raczej ku przeszłości, niż ku przyszłości. Starych mistrzów przypomina „Alkoholik" Gotarda i „Portret" Michalaka, podczas gdy „Toaleta" Cybisa widocznie jest skonstruowana na zasadzie „malarstwa teoretycznego" blizkiej przeszłości. W dziedzinie akwareli Kędzierski potrafił dać coś zdumiewającego; siła i bogactwo jego pracy przerasta granice techniki akwareli. Inny akwarelista — Wyczółkowski, — obok niego wydaje się lekkim i przezroczystym. Takie akwarele nie są nowe dla nas. Bardzo ciekawym technicznie jest obraz — płaskorzeźba Ślendzińskiego, chociaż w danym wypadku, jak to zawsze bywa, zanadto się odczuwa „Kunststück".

Mało wystawiono rzeźb. Rozumie się, jestto związane z warunkami transportu. Kilka głów zwraca uwagę obfitością wyrazu np. Laszczka i Wittig; ten ostatni w swej „Jesieni" bliski jest symbolizmu dekoracyjnego. Gotyckie sufity Wawelu Dunikowskiego wywierają głębokie wrażenie, podczas, gdy portret „Aktora dramatycznego" rzuca się w oczy potęgą i teatralnością swej postaci. Prace Kuny również na pierwszy plan wysuwają pozę. Zresztą ta poza nie jest zrobiona naumyślnie — w niej znajduje wyraz reprezentacyjność Polaków. Ponieważ malarze, uczestnicy wystawy, są reprezentowani przez ograniczoną ilość prac, nie mogą rościć pretensyj do nieomylności przytoczonych w danym wypadku sądów. Artykuł ten jest raczej zwyczajnem oddaniem wrażeń z odwiedzin wystawy polskiej sztuki współczesnej.

M. Laarman w *Päevaleht* (Nr. 69, 2. III. 1934):

I.

Po dłuższym czasie Tallinn gości znowu wystawy sztuki — dwie odrazu. Pierwsza, przy ul. Rataskaevu, daje ogólną charakterystykę sztuki estońskiej, z powodu Tygodnia Kultury, druga zaś daje nam możność po raz pierwszy zapoznać się ze współczesną sztuką polską.

Zapoznanie się ze sztuką obcą i daleką jest rzeczą bardzo trudną. Można zapamiętać parę wybitnych nazwisk, mieć pojęcie o kilku najwięcej znanych artystach; co się tyczy procesu organicznego artystycznego życia danego kraju, ten proces pozostaje nieznanym. Tak przedstawia się u nas sprawa polskiej sztuki. Słyszeliśmy i czytaliśmy o wybitnych polskich mistrzach dawnych czasów albo o artystach paryskich polskiego pochodzenia; jednakże obecnie po raz pierwszy stykamy się z obliczem współczesnej twórczości polskiej.

Prawdę mówiąc, wystawa nie jest zbyt bogata. Znaczną rolę przytem odgrywa brak odpowiedniego lokalu. Zorganizowało tę wystawę „TOSSPO". Katalog, wydrukowany w Polsce gustownie i w poprawnym języku, jest godny podziwu; przy tej okazji przypominamy katalogi obcych wystaw reprezentacyjnych, drukowane tu przez nas.

W przedmowie do katalogu wylicza się polskie wystawy zagranicą; okazuje się, że poczynając od r. 1927 aż do ostatnich czasów Towarzystwo to urządziło 29 wystaw poza granicami Polski. Nasuwa to na myśl nasze sprawy domowe. Z naszego kapitału kulturalnego czynną rolę odgrywa bodaj jedynie ta jego część, która idzie na rozwój handlu bekonem...

Polska wystawa jest trzecią ogólną wystawą obcą w Tallinnie. Widzieliśmy tu przedtem wystawy szwedzką i fińską. Na każdej z nich współczesna sztuka europejska występowała równocześnie jako sztuka rodzimego kraju. Na wszystkich trzech wystawach mogliśmy zauważyć rozmaite mniej lub więcej wyraźnie określone kierunki artystyczne; równocześnie każda z nich zawierała te lub inne cechy, które mogą być związane wyłącznie z danym krajem.

Jestto właściwością narodową, której u nas od czasu do czasu tak hałaśliwie poszukują. Nikt nie może się wyrzekać przynależności do tej lub innej narodowości i rasy, nawet w sztuce. Nie zauważy może tego, kto patrzy zbliska.

Ten, kto blisko stoi, żąda realnego, wyraźnie konkretnego. Dlatego wydawało się dziwnem, że krytyka fińska mówiła o narodowem obliczu współczesnej sztuki estońskiej. Wystawy zagraniczne są bardzo pouczające, lecz my jesteśmy za leniwi do nauki.

W myśl tradycji należy mówić o piętnie narodowem wystawy polskiej. Zgodnie z tem, że jesteśmy częścią Europy, twórczość poszczególnych narodów w sztuce europejskiej jest częścią nas (naszej istoty narodowej). Rzeczą niewątpliwą jest w danym wypadku twórczość słowiańska. Jednakże twórczość polska bynajmniej nie jest podobna do pierwotnej siły rosyjskiej. Będąc położoną na pograniczu pomiędzy Zachodem a Wschodem, Polska dzięki swemu położeniu geograficznemu zetknęła się z tak wieloma dobremi i złemi wpływami, że słowiański tęskny temperament został tu uszlachetniony przez racjonalizm europejski.

Z powodów historycznych wiek XIX nie ponosi winy za to, że artyści terytorjów, które niegdyś należały do Austrji i Niemiec, orjentowali się na Monachjum i Wiedeń, zaś artystów dawnych rosyjskich terytorjów pociągał Paryż. Można to zauważyć nawet na wystawie niniejszej.

Przedewszystkiem rzuca się w oczy, że centrum wystawy zajmują sąsiadujące duże płótna Wład. Jarockiego, Fryd. Pautscha i Kaz. Sichulskiego. Jestto sztuka, przemawiająca do uczucia i, przedewszystkiem, sztuka, mająca przed sobą cele malarskie, walory wzrokowe, ze świadomie narodowemi tematami. Po tem pierwszem wrażeniu dowiadujemy się z katalogu, że wszyscy oni pochodzą z Krakowa. Dalej, w domu czytam w miesięczniku rosyjskim „Apollo" z r. 1910, że już wówczas należeli oni do tego samego ugrupowania.

Wszyscy trzej wyróżniają się czarująco żywemi i radosnemi barwami. Wpatrując się w jakikolwiek obraz, chociażby w obraz Pautscha „Kobziarz", odrazu zauważymy poza barwną soczystością, irracjonalną i zmysłową stronę tej sztuki. Przytem autor nie pozostaje obojętnym dla zagadnień faktury i formy; radosne barwy kojarzą się z urozmaiconą i żywą płaszczyzną płótna. Nawet w obrazie Sichulskiego „Powrót z wesela", w którym pstre stroje ludowe mogłyby doprowadzić do nadmiaru rozrzutności, autor hamuje swoją radość tłumikiem jednostajności, jak również Jarocki w swym obrazie „Niebieska chusta".

Poza tymi trzema artystami, z Towarzystwem „Sztuka" są związani również S. Czajkowski, W. Weiss, S. Kamocki, A. Kędzierski i L. Wyczółkowski. Z tych dwaj ostatni są reprezentowani przez akwarele. Kędzierski w szeroko ujętym „Rybaku" nie jest fascynowany przez detale, lecz poszukuje monumentalności wrażenia, częściowo stylizując.

Wyczółkowski (prawdopodobnie najstarszy z uczestników wystawy) wyróżnia się wzorową, mistrzowską techniką akwareli, przeważnie w motywach architektonicznych. Niektóre z jego akwarel, np., dwa „Widoki kopca Kościuszki" są odzwierciadleniem świata realnego w nadzwyczaj bogatym nastroju.

Wojciech Weiss daje wyraz zadziwiającym kontrastom. Dla nas jest wręcz obcą słodka elegancja jego obrazów Nr. 83 i 84. Nie chce się wprost wierzyć, że ten sam mistrz jest autorem tak ciekawego, silnego obrazu, jak „Kobieta na tle okna", albo jak szaro-różowy ekspresyjny portret dziewczynki „Żniwiarka". Prawie tego samego zdania jestem o Tad. Pruszkowskim, który obok słodkawej piękności słowiańskiej wystawił ciekawy i wesoły autoportret w harmonijnej zieleni.

Bezpośrednio po tych artystach należy rozpatrywać dzieła S. Borysowskiego, L. Dołżyckiego, J. Pankiewicza i B. Jamontta. Ten ostatni jest romantycznym obserwatorem natury, jak wskazują na to tytuły niektórych z jego prac. S. Borysowski wystawił jeden jedyny obraz „Most", w którym szczególnie ciekawą jest lekkość przestrzeni z sylwetkami, przesuwającemi się przez zieleń po moście.

W pejzażach z południowej Francji Pankiewicza odczuwa się koloryt francuskiego malarza Renoir'a oraz kompozycję Poussin'a. Obok martwej natury Dołżyckiego z figurką Świętą wyjątkowo ciekawym jest jego obraz „Droga w małem miasteczku".

Uczestniczący w wystawie czterej rzeźbiarze należą tak chronologicznie, jak ze względu na metodę ich pracy, do starszego pokolenia. Wśród rzeźb bronz Edw. Wittiga „Jesień" jest pięknem dziełem ze skłonnością do archaizmu. Obok niego Henr. Kuna wystawił portret liryczny poety i intymną „Główkę Kobiety". Bronzy K. Laszczki z impresjonistyczną charakterystyką modeli są jakoby dużemi fragmentami jakiegoś romantycznego eposu. Ksaw. Dunikowski osiągnął najwyższy szczyt artyzmu w „Portrecie artysty dramatycznego", w którym znalazły wyraz szerokość ujęcia i monumentalność obok teatralnego patosu, w najlepszem tego słowa znaczeniu.

M. Laarman w *Päevaleht* (Nr. 71, 13. III. 1934):

II.

Na wystawie brakuje, niestety, grafiki. Z pośród uczestników wystawy można wskazać na Z. Stryjeńską, która się opiera o technikę graficzną; na pierwszy rzut oka przypomina to Griniowa. Lecz to podobieństwo jest absolutnie zewnętrzne, i ma za podstawę graficzność sztuki obojga artystów. Wówczas gdy w pracach Gryniowa obok powtarzania maniery powtarza się jakby jedna i ta sama idea natarczywa, Stryjeńska, odwrotnie, jest po kobiecemu subtelna i ruchliwa. Wystawione dwa obrazy bardzo dobrze dopełniają znajdujące się wśród literatury artystycznej kartony graficzne: „Magie Slave" i „Tańce Pol-

skie"; służą one za dowód temu, jak utalentowana malarka miała możność wykorzystania motywów etnograficznych i folklorystycznych.

Suchym lakonizmem powiewa od dzieł J. Hryńkowskiego i K. Kramsztyka; suchy i szorstki koloryt zupełnie harmonizuje z doskonałą kompozycją linij, np., w „Krajobrazie Południowej Francji" Kramsztyka: podstawowy biały odcień farby nabiera tu czasem różowego, zaś czasem jasno-bronzowego odcienia i jakby przykuwa do siebie wzrok.

Szeroka dekoracyjność krajobrazów R. Malczewskiego nie imponuje mi osobiście. Sądząc na podstawie rozmaitych artystycznych publikacyj, jest on, jak się zdaje, ceniony. Znacznie więcej jest ciekawy jego groteskowy „Skład butelek", wyróżniający się jakimś prymitywizmem rysunku i zimnem zabarwieniem szkła.

Sympatyczny przez swój brak pretensjonalności jest Mich. Rouba; z pośród jego dzieł są na wystawie trzy małe obrazy: „Błękitna willa" jest wśród nich wyjątkowo czarująca. Jestto coś bardzo współczesnego i zarazem dawno znanego, jakoby z twórczości Brueghel'a. Banalny kolor domu, zlekka zmanieryzowane brzozy, są oddane z wyraźnem podkreśleniem, jakby z ironją romantyka nad samym sobą. Ten brak efektów plastycznych przemawia więcej, niż wiele innych dzieł obfitujących w koloryt.

Inny wilnianin, Lud. Ślendziński, został reprezentowany przez portret kobiecy, zrobiony w reliefie; podstawa techniczna jest tu zapożyczona z dalekiej przeszłości. Ta modernizowana plastyczno-malarska metoda sztuki, stosowana w pracy nad gotyckiemi ołtarzami, ma na celu podkreślenie uwypuklenia realności ciała za pomocą wprowadzenia efektu trójwymiarowej przestrzeni. Przecież Kraków był centrum, gdzie w XV w. pracował Wit Stwosz nad dziełami sztuki tego rodzaju! Ślendziński wyzyskuje dodatnio tę metodę sztuki średniowiecznej, dostosowując ją do tematu współczesnego.

Wacł. Borowski jest bratem z ducha swego rodaka — Zaka. Borowski, podobnie jak Zak, używa farby nie wyłącznie w celu naniesienia jej na powierzchnię: farba jest dla niego elementem kompozycyjnym. Dotyczy to przedewszystkiem większego obrazu, zatytułowanego „Młodość"; rytm linij pionowych zawiera szaro-zielone odcienie. W osobie Borowskiego Polska posiada artystę kulturalnego o szerokiej skali.

Ten sam klasyczny spokój możemy zauważyć w obrazie T. Niesiołowskiego „Na morzu". Jednakże tu środki, dzięki którym osiąga się ten spokój, są całkiem odmienne. Niesiołowski buduje efekty na podstawie kontrastów... z jednej strony — surowość pionowych linij, z drugiej zaś — zaokrąglone kształty kobiece. Szarawe odcienie tła podkreślają wrażenie przestrzeni, zaś położone w środku obrazu ciało kobiety zwiększa to wrażenie. Lekceważąc odcienie detali, artysta za pomocą skąpych kontrastów osiąga przekonywujące wyniki.

Wskazując na Niesiołowskiego, przejdziemy do sali, którą różnorodne futuryzmy przeistoczyły w gabinet śmiechu. Wyjątkowy śmiech rozlega się w dniu otwarcia wystawy tem bardziej, że na otwarciu bywa zwykle publiczność, która nie zwiedza wystaw sztuki i nie zawraca sobie głowy zagadnieniami sztuki. Wyjątkowa wesołość ogarniała człowieka, który stał na tej sali i przysłuchiwał się w dniu otwarcia temu, jak w kilka sekund rozstrzygano zagadnienia, zajmujące artystów w ciągu całego życia; te osoby odwiedzają wystawy raz na rok.

Obok Niesiołowskiego, M. Malicki, K. Mackiewicz i R. Witkowski byli tymi, nad którymi wytworna publiczność górowała brawurą. Nie będę dłużej na tem się zatrzymywał. Jestto temat na kilku artykułów; niemożliwą przecież rzeczą byłoby rozwodzić się nad autorytetem sądów o modnej sztuce naszej wytwornej publiczności. Publiczność codzienna, którą obserwowałem przez dni kilka, znacznie głębiej ustosunkowuje się do tych zjawisk — w każdym razie z zaciekawieniem i z pragnieniem zrozumienia.

Jedyna „martwa natura" R. Witkowskiego jest traktowana szeroko a zwarcie. Nie jestto bezprzedmiotowa improwizacja. Nawet w technicznem wykończeniu jest tutaj coś, co istniało w Wilhelmie Tellu, gdy strzelał do jabłka — ściśle określone natężenie łuku i z taką samą ścisłością określony kierunek. Kilkakrotnie pisałem o zadaniach tego rodzaju sztuki; to też uważam za zbędne na tem się zatrzymywać.

Malicki i Mackiewicz rozstrzygają ściśle malarskie zadania formalne. Z prac tego pierwszego, z mego punktu widzenia, wydaje się najlepsza granatowo-różowo-szara kompozycja (Nr. 53). Mackiewicz zarekomendował samego siebie jako nadzwyczaj czułego znawcę kolorytu; Nr. 47 należy do najlepszych dzieł sztuki na wystawie. Tak dużo w niem prostoty ścisłej kompozycji, mądrej kolorystycznej gruntowności.

Zastanowimy się dalej nad artystami z „Bractwa św. Łukasza". Jest ich trzech: Ant. Michalak, Bol. Cybis, Jan Gotard. W przedmowie do katalogu jest powiedziane, że to Bractwo na wzór dawnych cechowych artystów wysuwa „profesjonalizm sztuki solidnej".

„Alkoholik" Gotarda jest swego rodzaju cudem techniki; jednakże odczuwa się tutaj nie tyle dawne mistrzostwo, co naśladowanie dawnego mistrzostwa. Czarny odcień galeryjny zwykle nadawał obrazom czas, a nie artysta. W danym wypadku zostało to zrobione umyślnie przez autora.

Michalak wystawił też portret, zasługujący na podziw z punktu widzenia techniki malarskiej. Jestto skrajne mistrzostwo, które cechuje technikę malarską rąk, włosów, twarzy, przedewszystkiem rąk i rozpływającego się tła, mistrzostwo, które nie pozostaje samym tylko konglomeratem osiągnięć technicznych, lecz wywiera wrażenie ekspresyjnością i ostrym, charakterystycznym rysunkiem modelu.

Bol. Cybis jest najsilniejszym w kompozycji. „Toaleta" Cybisa jest nacechowana spokojem i zrobiona z dawnem mistrzostwem dobrego smaku, t. zn. z wykorzystaniem twórczem metody kompozycyjnej dawnych mistrzów. Zwróćmy uwagę chociażby na to, jak ten obraz jest prosty; jednakże zawiera on szereg podstępów. Zewnętrznie — statyczna postać siedząca jest żywą właśnie dzięki kompozycji obrazu, w którem się przecinają djagonalne kierunki. W dwóch kątach — dolnym na lewo i górnym na prawo — są umieszczone prawie jednakowe białe plamy. Na dole tę plamę stwarza ubranie, na górze — ledwo uwidocznione, monotonnie szare sylwetki domów miasta. Inny kierunek rozwija się wzdłuż linji prostej, która idzie z dolnego rogu z prawej strony do górnego rogu na lewo. Zaczyna się ta linja na dole od zielonego kufla, przedłuża się wzdłuż łokcia i osiąga czerwony grzebień, który, dzięki swemu zabarwieniu, stwarza (że tak się wyrażę) prawie kuszące przeciwieństwo do zielonego początku tego kierunku. Jestto coś nieuchwytnego dla oka, chociaż dzięki temu widzimy, że obraz ten żyje.

M. Laarman w *Päevaleht* (Nr. 72, 14. III. 1934):

III.

Polska wystawa artystyczna daje przegląd jedynie współczesnej sztuki polskiej. W przedmowie do katalogu dr. M. Treter podkreśla, że tak stosunkowo mały zbiór dzieł sztuki nie może, rozumie się, repre-

zentować wszystkich kierunków sztuki polskiej, lecz „daje możność obejrzenia jedynie najcharakterystyczniejszych dzieł polskiej twórczości plastycznej".

Jestto dość obszerną charakterystyką, ponieważ na wystawie zostali reprezentowani artyści w różnym wieku; najstarsi z pośród nich dają możność rzucenia okiem w daleką przeszłość. Na podstawie tak obrazów, z których wystawa się składa, jak literatury artystycznej, reprezentowanej na tejże wystawie, można sądzić, do jakiego stopnia ruch artystyczny polski jest różnorodny, wielobarwny, natężony w poszukiwaniach formy.

Prasa posiada obecnie bardzo duże znaczenie wogóle na polu propagandy sztuki. Współczesna technika drukarska posiada możliwości ścisłego reprodukowania wszystkich dzieł sztuki; ukazują się reprodukcje w różnych formatach tak akwarel, jak obrazów olejnych, przyczem zostają zachowane wszystkie subtelne odcienie.

Z tego względu nasze czasy mają ten przywilej, że możemy nabyć dzieło sztuki, jakie nam się podoba, chociaż w innym gorszym przypadku dzieło to moglibyśmy obejrzeć tylko w muzeum albo wogóle go nigdy nie zobaczyć. Reprodukcje dobrych obrazów są w każdym razie lepsze od marnych oryginałów. Edw. Munch nie krępuje się ozdabiać ścian swoich t. zw. Piper-druck'iem (R. Piper & Co., Verlag).

Polacy mają szereg takich wydawnictw artystycznych i reprodukcyj, z których mogłaby być dumna technika drukarska i księgarska każdego kraju.

Przedewszystkiem należy wskazać na zeszyty wydawnictwa „Sztuka Polska". Te zeszyty zawierają szereg osobnych reprodukcyj w passe-partout, z których każda wywiera wrażenie miniaturowego obrazu oryginalnego. Niektóre reprodukcje z obrazów W. Weissa, M. Kislinga i szczególnie z krajobrazów i kompozycyj Zaka, zwracają niewątpliwie na siebie uwagę; użyłbym znacznie dodatniejszych określeń, gdybym umiał wyrażać się superlatywami.

W uzupełnieniu do tych wielkich pięknych wydań zostały wystawione serje mniejszych zeszytów „Malarstwo Polskie" oraz „Polskie Malarstwo współczesne". Te wydawnictwa przypominają niemieckie wydawnictwa Seemanna, chociaż rozmiar reprodukcyj jest większy.

W tem polskiem, narodowem wydawnictwie ukazał się szereg wyjątkowo ciekawych zeszytów z reprodukcjami artystów tej miary, jak Skoczylas, Zak, Kisling. Należy zresztą podkreślić, że wielu osobom wydawnictwa te mogą przynieść znacznie większą korzyść, niż zwyczajne oglądanie dzieł sztuki.

Obok tych zeszytów, inne album: „Malarstwo Polskie" zawiera szereg barwnych reprodukcyj dzieł przedewszystkiem artystów starszej generacji. Na wystawie można było też oglądać dwa zeszyty reprodukcyj z dzieł graficznych Z. Stryjeńskiej: „Magie Slave" oraz „Tańce Polskie". Szczególnie ten ostatni jest szeregiem humoresek graficznych, przepojonych werwą; malarka poświęciła każdemu z tańców krótką lakoniczną charakterystykę, znacznie więcej przemawiającą do widza, niż cały tom opisów w słowie. Ta sama malarka ilustrowała w sposób bardzo ciekawy dzieło Tetmajera „Jak baba djabła wyonacyła w pole".

Dalej wystawiono szereg książek i czasopism. Historja sztuki polskiej prof. dr. F. Kopery pod tytułem „Malarstwo Polskie" w trzech obszernych tomach daje przegląd polskiej twórczości artystycznej, poczynając od XVI w. do sztuki współczesnej; przeszło tysiąc ilustracyj, z których wiele jest barwnych... Nie będę wyliczał monografij o dawnej sztuce i o miastach zabytkowych, jak również katalogów wystaw dobrze ilustrowanych, wydanych w rozmaitych językach obcych.

Wśród czasopism zauważyliśmy dobrze znaną w Estonji „Grafikę", „Sztuki Piękne", „Praesens". Z samego tytułu „Grafiki" wynika treść czasopisma. Strona techniczna czasopisma świadczy o wytwornym guście; poświęcone jest ono przeważnie grafice stosowanej. „Grafika" stoi niewątpliwie na jednym poziomie z graficznemi czasopismami innych państw. „Sztuki Piękne" (miesięcznik) widocznie omawiają pod różnemi kątami widzenia polskie życie artystyczne, jak możemy sądzić z reprodukcyj. Zapoznanie się z treścią jest uniemożliwione przez moją nieznajomość języka polskiego; strona ilustracyjna tego czasopisma jest bardzo żywa i bogata.

Bardzo interesującą rzeczą jest czasem przeglądanie obcych czasopism; ujawnia to zupełnie nowy świat, o którym dotąd nie miało się pojęcia. Jesteśmy skazani przez nieznajomość języka na czytanie literatury niemieckiej, zaś w mniejszem stopniu — na czytanie francuskich i angielskich czasopism. Nawet na czytanie najwięcej szablonowych z nich. „Praesens" demonstruje twórczość skrajnych modernistów. Jestto czasopismo międzynarodowe, podobne do niemieckiego „Bauhaus", holenderskiego „De Stil" Doeburga, do francuskiego „L'ésprit nouveau". „Praesens" przytacza mnóstwo autorów obcych ze znanych nam z wyżej wskazanych czasopism, autorów obrazów i artykułów. Obok tego widzimy współczesną sztukę polską, autorów, których by się chciało widzieć w większej ilości.

Zwracamy uwagę wszystkich, odwiedzających wystawę, na album jubileuszowe „Sztuki" oraz na książkę *L'Art decoratif moderne en Pologne*, zawierającą opis udziału Polski w wystawie dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925.

Wreszcie przejdziemy do większych pięknych książek. Bardzo rzadko może być uczczony artysta przez taką monografję, jaka została poświęcona Stan. Wyspiańskiemu (1869—1907). Wydane przez Przybyszewskiego i T. Żuk-Skarszewskiego w r. 1925, dzieło to obfituje bardzo w reprodukcje. Tak samo interesujące jest wydawnictwo *Le livre d'art en Pologne* 1900—1930 J. Mortkowicza. Z wydawnictw bibljofilskich mnie osobiście podoba się „Drzeworyt ludowy w Polsce" Wład. Skoczylasa. Jestto szczyt artyzmu książki w Polsce. Na stu prawie stronach podano wzory ludowego polskiego drzeworytu, przyczem druk jest wzorowy, zaś papier poszczególnych reprodukcyj naśladuje papier oryginałów.

Obok tych pięknych wydań istnieją również tanie monografje; wystawiono koło 15 tomików serji „Monografje artystyczne" (pod red. M. Tretera, wyd. Gebethner i Wolff); na okładce przeczytałem, że tyleż jest w przygotowaniu do druku. Te książki zawierają małe, ale dobre reprodukcje obrazów. Szczególnie miłe wrażenie wywierają książki S. Zahorskiej „E. Zak" i Winklera „Formiści polscy".

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki. — Wydawca Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie pod zarządem Marka Szlefriga.

OD REDAKCJI

WYDAWNICTWO «SZTUK PIĘKNYCH» rozpoczęliśmy w r. 1924. Obecny, 120-y z kolei zeszyt zamyka rocznik X-y naszego miesięcznika.

Przez dziesięć lat (1924—1934), pomimo rozmaitych, często nieprzewidzianych trudności i przeciwieństw, staliśmy uparcie na swoim posterunku, informując dość szczegółowo o całokształcie naszego życia artystycznego w zakresie sztuk plastycznych, zamieszczając sporo artykułów monograficznych i zasadniczych studjów — z których większość posiada dla naszej historji sztuki wartość nieprzemijającą. Nie pomijaliśmy też najważniejszych przejawów sztuki obcej, a od czasu do czasu drukowaliśmy cenne rozprawy, poświęcone sztuce dawniejszej.

Wszystkie te studja, rozprawy, artykuły, zarówno jak nasza «Kronika Artystyczna» — były obficie ilustrowane, tak reprodukcjami w tekście jak i starannie przez Drukarnię Narodową w Krakowie wykonanemi rotograwiurami (często barwnemi).

Nie służyliśmy żadnej artystycznej koterji, nie uprawialiśmy w swem piśmie wcale «polityki partyjnej», która polega m. i. na przemilczaniu takich osób, zjawisk lub faktów, które z tych czy innych względów mogły wydawać się niesympatyczne albo szkodliwe. Kto nie wierzy, niechaj przejrzy alfabetyczne wykazy nazwisk artystów, których dzieła bez względu na ich przynależność do takiego lub innego obozu, reprodukowaliśmy w X rocznikach «Sztuk Pięknych», kierując się szacunkiem dla każdego rzetelnego talentu oraz chęcią objektywnego informowania społeczeństwa o bieżącej polskiej artystycznej produkcji.

Obecnie, wobec kryzysu ekonomicznego, który spowodował obniżenie się liczby naszych abonentów prawie do połowy, wobec braku odpowiedniego poparcia ze strony tych czynników, od których, — po dziesięciu latach wytrwałej i sumiennej, a niewątpliwie i dość pożytecznej pracy — moglibyśmy spodziewać się słusznie wcale wydatnej pomocy, zmuszeni jesteśmy zawiesić dalsze wydawnictwo naszego pisma.

To, że pomimo rozmaitych przeciwieństw, pomimo niezwykle trudnych warunków finansowych, potrafiliśmy «Sztuki Piękne» przez dziesięć lat wydawać regularnie co miesiąc i wydawać je na tak wysokim poziomie typograficznym, zawdzięczamy w bardzo dużej mierze «Drukarni Narodowej w Krakowie». Zamykając dzisiaj — z bólem serca — nasze wydawnictwo, uważamy za nasz obowiązek podkreślić zasługi «Drukarni Narodowej» i wyrazić naszą wdzięczność jej właścicielowi, panu Napoleonowi Telzowi.

Zeszyt niniejszy, t. j. Nr. 12 rocznika X-go — jest zatem ostatnim zeszytem «Sztuk Pięknych».

Patrzymy z żalem na wydane X roczników — bo niestety nie przybędą już do nich nowe. Patrzymy jednak na nie zarazem z dumą i z wewnętrznem zadowoleniem: odkąd istnieje polskie czasopiśmiennictwo — nie zdarzyło się jeszcze nigdy, ażeby pismo, poświęcone wyłącznie sztukom plastycznym, nie było tylko efemerydą, ażeby ukazywało się regularnie, jak «Sztuki Piękne», przez lat dziesięć.

Żegnając dziś współpracowników, abonentów i czytelników naszego pisma, składamy Im równocześnie gorące podziękowanie za łaskawie okazane nam poparcie.

REDAKCJA «SZTUK PIĘKNYCH»:

PROF. WŁADYSŁAW JAROCKI, REDAKTOR NACZELNY

DR. MIECZYSŁAW TRETER, REDAKTOR NA WARSZAWĘ

SZTUKI
PIĘKNE

Rocznik
dziesiąty
1934

SZTU
PIĘK

Rocz
dzies
193