

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

0355

Politechniki Gdańskiej





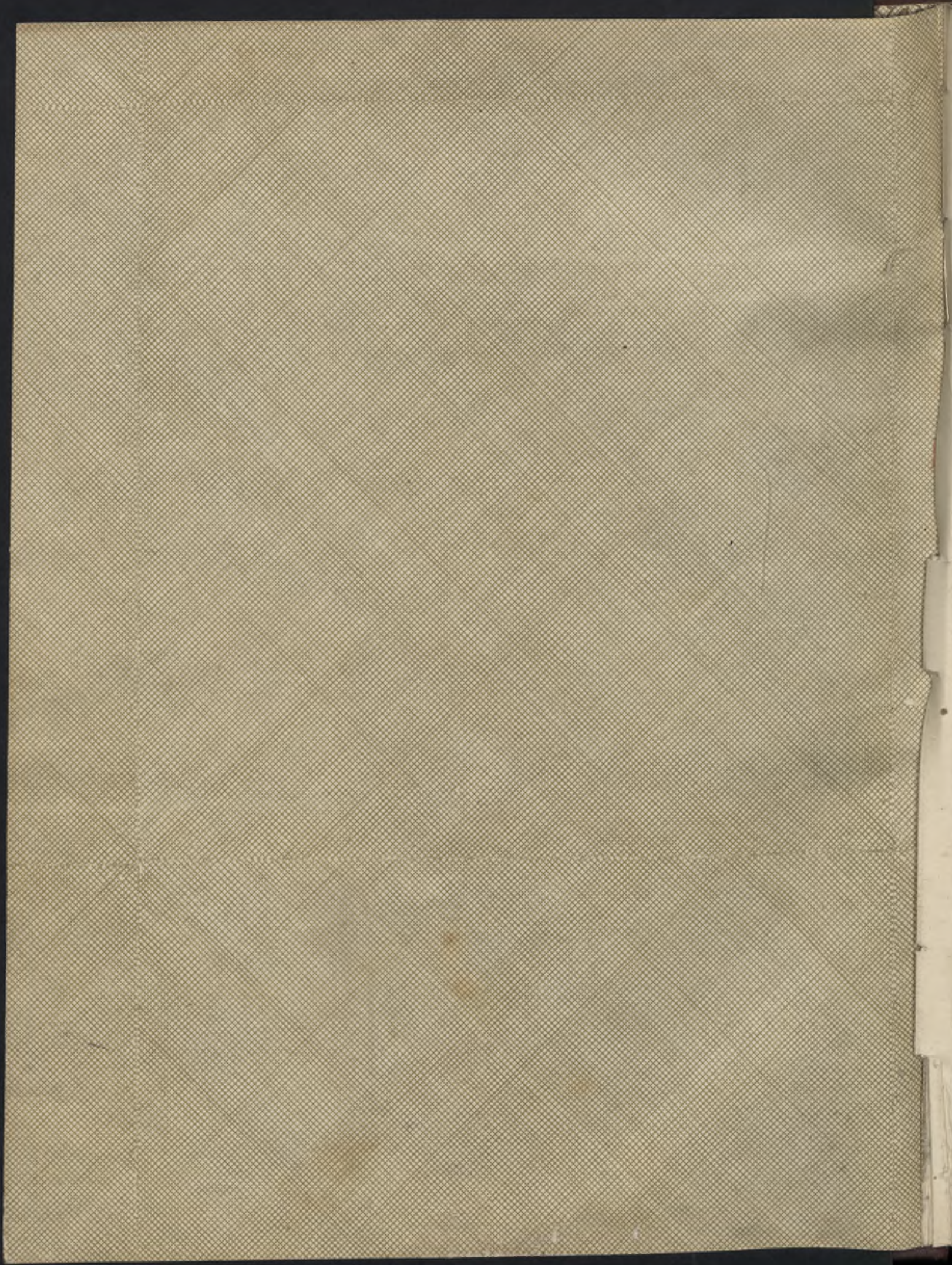












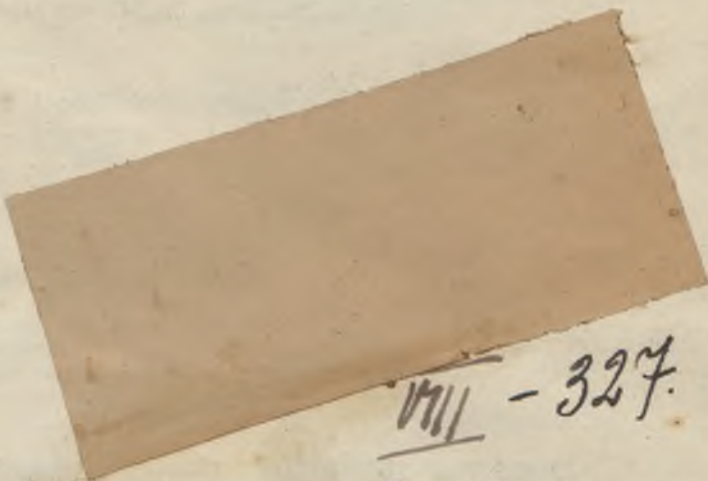


# SZTUKI PIĘKNE

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY ARCHITEKTURZE,  
RZEŹBIE, MALARSTWU, GRAFICE I ZDOBNICTWU,  
ORGAN POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH

23

ROCZNIK PIERWSZY  
PAŹDZIERNIK 1924 - WRZESIEŃ 1925



III - 327.  
~~308~~

K R A K Ó W

WYDAWNICTWO POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH  
NAKLAD Drukarni Narodowej w Krakowie



# SZTUKI PIĘKNE

WYCHODZĄ 15-GO KAŻDEGO MIESIĄCA  
POCZĄWSZY OD 15-GO PAŹDZIERNIKA 1924

KOMITET REDAKCYJNY:

PROF. WŁADYSŁAW JAROCKI, PROF. JÓZEF MEHOFFER,  
PROF. DR. JERZY HR. MYCIELSKI, PROF. JÓZEF PAN-  
KIEWICZ, PROF. IGNACY PIEŃKOWSKI, EDWARD  
HR. RACZYŃSKI, PROF. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ,  
DR. MIECZYŚLAW TRETER, PROF. WOJCIECH WEISS

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

Cena oddzielnego numeru Sztuk Pięknych . . .	zł. 5'—
z przesyłką . . .	« 5'20
Prenumerata kwartalna bez przesyłki . . .	« 13'50
z przesyłką . . .	« 14'—
Prenumerata półroczna bez przesyłki . . .	« 27'—
z przesyłką . . .	« 28'—
Prenumerata roczna bez przesyłki . . .	« 54'—
z przesyłką . . .	« 56'—

Konto P. K. O. Nr. 401.111 Kraków

ADRES REDAKCJI »SZTUK PIĘKNYCH«: KRAKÓW, PLAC MATEJKI,  
AKADEMJA SZTUK PIĘKNYCH

ADRES ADMINISTRACJI »SZTUK PIĘKNYCH«: KRAKÓW, WOLSKA 19

SKŁAD GŁÓWNY NA WARSZAWĘ W KSIĘGARNI TRZASKA, EVERT  
I MICHALSKI (HOTEL EUROPEJSKI)

3236/K/G/52



# TREŚĆ I-GO ROCZNIKA SZTUK PIĘKNYCH

## R O Z P R A W Y i A R T Y K U Ł Y<sup>1)</sup>

Józef Mehoffer	Str.	Antoni Potocki	Str.
Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj . . . . .	1	Władysław Słewiński (1854—1918) . . . . .	245
Antoni Potocki		Stanisław Świerz	
Henri Matisse . . . . .	35	Edgar Degas (1834—1917) . . . . .	262
Mieczysław Treter		Mieczysław Treter	
Sztuka włoska na XIV międzynarodowej wy-		Sztuka polska w opinii zagranicznej . . . . .	282
stawie w Wenecji r. 1924 . . . . .	39	Marjan Morełowski	
Antoni Potocki		Arasy wawelskie Zygmunta Augusta, ich	
Józef Pankiewicz . . . . .	1*	wartość i znaczenie w dziejach sztuki XVI w.	293
Mieczysław Treter		Oddział paryski krakowskiej Akademii Sztuk	
Stanisław Dębicki (1866—1924) . . . . .	21*	pięknych . . . . .	339
Antoni Potocki		Mieczysław Treter	
Pierre Bonnard . . . . .	28*	Grafika Wyczółkowskiego . . . . .	345
Mieczysław Treter		Antoni Potocki	
Sztuka zagraniczna na XIV międzynarodowej		Władysław Słewiński (dokończenie) . . . . .	397
wystawie w Wenecji r. 1924 . . . . .	31*	Władysław Kozicki	
Józef Chelmoński		Jacopo della Quercia . . . . .	411
Wstęp (O śp. Stanisławskim) . . . . .	97	Stanisław Świerz	
Tadeusz Żuk-Skarszewski		Jan August Dominik Ingres . . . . .	441
Jan Stanisławski (1860—1907) . . . . .	98	Notatka biograficzna . . . . .	444
Mikołaj Nesterow		I. A. D. Ingres	
Wspomnienia przyjaciela (Jan Stanisławski)	109	Myśli . . . . .	446
Władysław Kozicki		Maxime de Camp	
Henryk Rodakowski (1823—1895) . . . . .	119	Ingres i Delacroix . . . . .	470
Antoni Potocki		S. S. Wystawa akwael i rysunków E. Delacroix'a	473
XVII Salon jesienny w Paryżu . . . . .	136	O nagrodach fundacji Barczewskiego . . . . .	474
Adolf Szyszko-Bohusz		Szczęśny Rutkowski	
Podhorce . . . . .	149	Współczesne malarstwo czeskie . . . . .	489
Jerzy Mycielski i Stanisław Świerz		Władysław Mahler	
Pięć obrazów galerii podhoreckiej . . . . .	164	O portrecie Rafała w Muzeum Czartoryskich	
Marjan Morełowski		w Krakowie . . . . .	521
Ruch artystyczny i muzealny w Rosji . . . . .	185	Fraciszek Klein	
Leon Piniński		Monotypje Wojciecha Weissa . . . . .	526
Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego	197	Zofja Ameisenowa	
Henryk Kunzek		Codex picturatus Baltazara Behema . . . . .	537
O »głowach« ze stropu sali poselskiej na		Antoni Potocki	
Wawelu . . . . .	216	Wystawa Sztuki dekoracyjnej w Paryżu . . . . .	541
Maurice Denis		Stefanja Zahorska	
Paul Cézanne . . . . .	222	Przegląd usiłowań . . . . .	568
Mieczysław Treter		Po roku . . . . .	583
Sztuka polska w powojennej dobie . . . . .	232		

## K R O N I K A A R T Y S T Y C Z N A

Str.: 43, 40\*, 145, 237, 287, 340, 387, 432, 475, 530, 571.

<sup>1)</sup> Wskutek pomyłki drukarskiej stronie zeszytu drugiego niniejszego rocznika ponumerowano ponownie od 1 do 48. W spisie niniejszym str. 1—48 odnoszą się do zeszytu pierwszego, a str. 1\*—48\* do zeszytu drugiego



## SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKSCIE

	Str.		Str.
Andreotti (L.)		Drugi typ arasów z herbami	
Madonna . . . . .	42	Rplitej . . . . .	338
Anenkow (G.)		Asselin	
Portret Trockiego . . . . .	36*	Studjum . . . . .	137
Arasy wawelskie		Axentowicz (Teodor)	
Jeden z 8 wielkich arasów		Pastel . . . . .	475
groteskowych z cyframi		Behem (Baltazar)	
Zygmunta Augusta . . . . .	293	Złotnicy . . . . .	540
Część środkowa arasu ze		Benes (Wincenty)	
»Stworzeniem Ewy« . . . . .	295	Dziewczę z dzbanem . . . . .	500
Ofiara Abła przyjęta i Kaina		Pejzaż . . . . .	501
odrzucona . . . . .	296	Boeckhorst (Jan Van)	
Kain wyprowadza podstęp-		Pochód do Świątyni . . . . .	175
nie Abła na ustronie . . . . .	297	Bonnard (Pierre)	
Zamordowanie Abła . . . . .	298	Akt pod światło . . . . .	28*
Ucieczka Kaina przed pom-		Biały kot . . . . .	29*
stą Bożą . . . . .	299	Kwiaty . . . . .	29*
Potop . . . . .	301	Przy stole . . . . .	31*
Noe z rodziną składa Bogu		W lesie . . . . .	41*
ofiary dziękczynne za ura-		Motyw z S. Tropez . . . . .	43*
towanie od potopu . . . . .	303	Bourdelle (A.)	
Bóg błogosławi Noemu . . . . .	305	Portret Anatola France'a . . . . .	35*
Dwaj synowie upitego		Bos (Cornelis)	
Noego okrywają ojca, trzeci,		Wzór do bordjury . . . . .	33
drwiąc trzyma się na boku		Wzór do bordjury . . . . .	333
Nimrod »największy z tyranów«		Motyw dekoracyjny . . . . .	334
kieruje budową wieży		Wzór do bordjury . . . . .	334
Babel . . . . .	309	Casorati (F.)	
Jehowa ukazuje się przy bu-		Portret . . . . .	41
dowie wieży Babel . . . . .	310	Cézanne	
Rozprószenie się ludności po		W kąpielni . . . . .	21
zawaleniu się wieży Babel . . . . .	311	Portret własny . . . . .	223
Jedna z 48 werdiur, mają-		Martwa natura . . . . .	224
cych przedstawiać rozmno-		Portret malarza Emprère'a . . . . .	226
żenie się zwierząt po potopie		Kopja z Navarette'a »Chry-	
Werdiura z wydrą . . . . .	313	stus w otchłani« . . . . .	226
Werdiura z wielbłądem . . . . .	314	Olimpia . . . . .	227
Werdiura z rakiem . . . . .	314	Kuszenie św. Antoniego . . . . .	228
Werdiura z łwicą . . . . .	315	Kobieta . . . . .	228
Werdiura z jastrzębiem . . . . .	315	Martwa natura . . . . .	229
Werdiura z łosiem . . . . .	316	Kąpiące się kobiety . . . . .	229
Werdiura z dzikim zwie-		Walka Satyrów . . . . .	230
rzem, pożerającym zajączka		Kobieta z różańcem . . . . .	231
Werdiura z kaczkami . . . . .	317	Motyw z Leptenne . . . . .	231
Werdiura z bażantem . . . . .	318	Lasek w Neuilly . . . . .	232
Werdiura z kozłem . . . . .	319	Drzewa w zimie . . . . .	232
Werdiura z zimorodkiem . . . . .	320	Portret żony artysty . . . . .	233
Werdiura z fantastycznym		Chłopak . . . . .	234
kozłem . . . . .	321	Martwa natura . . . . .	234
Werdiura z grupą zajączków		Gra w karty . . . . .	235
Werdiura z łaniami . . . . .	322	Kociołek . . . . .	236
Werdiura z jeleniem azja-		Chęłmoński (Józef)	
tyckim . . . . .	324	Trójka . . . . .	27
Jeden z 12 arasów z her-		Czwórka . . . . .	43
bami Polski i Litwy . . . . .	325	Coxie (Cocxie, Coxien lub	
Drugi typ grotesków z serji		Coxeyen, Rafael)	
8 wielkich arasów . . . . .	326	Fragment z obrazu »Sąd	
Jedna z pięciu identycznych		ostateczny« . . . . .	330
portjer z wielkimi satyrami		Coxie (Cocxie, Coxien lub	
Aras »podnózek stóp two-		Coxeyen, Michael)	
ich« . . . . .	329	Fragment ze sztychu »Ofia-	
Aras z serji »Les belles cha-		rowanie Kaina i Abła« . . . . .	330
ses de Guise«, Paryż . . . . .	332	Fragment obrazu »Wypę-	
Głowa kata na obrazie Cox-		dzenie z raj« . . . . .	331
cyen'a »Męczeństwo św. Je-		Portret własny . . . . .	331
rzege« i głowa Chama na		Daumier (Jean Honoré)	
arasie wawelskim . . . . .	336	Rozmowa . . . . .	12
Zestawienie fragmentów		Wagon III klasy . . . . .	225
z obrazu Coxeyen'a i z wa-		Degas (Edgar)	
welskich arasów . . . . .	337	Portret Degasa (według fo-	
		tografii . . . . .	262
		Studjum do grupy tancerek	263
		Próba baletu . . . . .	264
		Przed biegiem . . . . .	265
		Rozmowa . . . . .	266
		Studjum . . . . .	267
		Próba baletu . . . . .	268
		Na wyscigach . . . . .	269
		Kobiety prasujące . . . . .	270
		Studjum tancerek . . . . .	271
		Przy umywalni . . . . .	272
		Portret młodej kobiety . . . . .	273
		Tancerka z bukietem . . . . .	275
		»Le tub« . . . . .	276
		Statystki w balacie »Robert	
		Djabeł« . . . . .	277
		Spiewaczka z Café-concert	278
		Konie wyścigowe . . . . .	279
		U modniarki . . . . .	280
		Kobieta czesząca się . . . . .	281
		Delacroix (Eugène)	
		Wjazd krzyżowców do Kon-	
		stantynopola (fragment) . . . . .	10
		Portret własny . . . . .	473
		Denis (Maurice)	
		Madonna . . . . .	19
		Dębicki (Stanisław)	
		Studjum . . . . .	21*
		Do chajderu . . . . .	22*
		Kąpiel w Prucie . . . . .	23*
		Pogrzeb huculski . . . . .	24*
		Skubanie lnu . . . . .	25*
		Szkiełko do okładki »Legend«	
		Niemojowskiego . . . . .	26*
		Kawiarnia paryska . . . . .	27*
		Portret dziecka . . . . .	30*
		Dongen (Van)	
		Portret . . . . .	144
		Dürer (Albrecht)	
		Pokłon Trzech Króli (frag-	
		ment) . . . . .	3
		Portret własny . . . . .	522
		Portret Jana Tuchera . . . . .	523
		Eckman (N.)	
		Przodownicy . . . . .	38*
		Egger-Lienz (Albin)	
		Zmartwychwstanie . . . . .	34*
		Fałat (Julian)	
		Dzikie gęsie . . . . .	481
		Filipkiewicz (Stefan)	
		Bukiet . . . . .	476
		Filla (Emil)	
		Dziewczę z fletem . . . . .	507
		Floris (Cornelis)	
		Projekt na groteskę . . . . .	335
		Foujita	
		Martwa natura . . . . .	138
		Pięć postaci kobiecych . . . . .	141
		Friesz (Otto)	
		Studjum aktu . . . . .	142
		Francia Bigio (Marc An-	
		tonio zw. Franciabigio)	
		Portret młodzieńca . . . . .	522
		Gauguin (Paul)	
		Martwa natura . . . . .	225
		Géricault (Théodore)	
		Ranny kirasjer . . . . .	10
		Goya (Francesco Jose de)	
		Donna Maria Martinez de	
		Puga . . . . .	7



Str.		Str.		Str.
	Greco patrz Theotocopuli		Lubelski (M.):	
	Greuze'a szkoły nieznanego		Rzeźba dekoracyjna do te-	
	artyście		atru narodowego w War-	
	Portret Rozalji z Chodkie-		szawie . . . . .	178
172	wiczów ks. A. Lubomirskiej		Rzeźba dekoracyjna do tea-	
	Grottger (Artur)		tru narodowego w War-	
	Akt kobiecy . . . . .	23	szawie . . . . .	178
	Guérin (Charles)		Malczewski (Jacek):	
	Dama w branzoletach . . . . .	32*	Niedziela w kopalni na Sy-	
	Handzelewicz (T.)		birze . . . . .	197
	Gmach P. K. O. w War-		Ostatni etap . . . . .	198
	szawie . . . . .	182	Rusalki . . . . .	199
	Gimnazjum im. kr. Jadwigi		Rusalki . . . . .	199
	w Warszawie . . . . .	182	Nieznana nuta . . . . .	200
	Hofman (Wlastislaw)		Modlitwa . . . . .	200
	Dwie głowy . . . . .	517	Anioł i pastuszek . . . . .	201
	Holbein (Hans, młodszy)		Anioł i pastuszek . . . . .	202
	Sokolnik . . . . .	4	Brzegi Wisły . . . . .	203
	Hudecek (Antoni)		Skowronek (portret art. mal.	
	Wiosna . . . . .	492	Zembaczyńskiego) . . . . .	204
	Hynais (Wojciech)		Śmierć . . . . .	205
	Sąd Parysa . . . . .	491	Chimera z chłopcem . . . . .	206
	Ingres (Jean Dominique)		Do sławy . . . . .	207
	Portret pani Rivière . . . . .	11	Portret własny z żoną . . . . .	207
	Portret panny Rivière . . . . .	442	Z cyklu »Zatruta studnia«	
	Edyp i sfinks . . . . .	443	Portret Leona hr. Pinińskiego	209
	W kąpieli . . . . .	445	Grosz czynszowy . . . . .	209
	Roger wyzwalający Ange-		Portret żony artysty . . . . .	210
	likę . . . . .	447	Bajka . . . . .	211
	Rodzina Stamaty . . . . .	449	Salome . . . . .	212
	Portret Paganiniego . . . . .	451	Kuszenie Chrystusa . . . . .	213
	Portret pani Leblanc . . . . .	453	Zatruta studnia . . . . .	214
	Portret pana Leblanc . . . . .	455	Powrót . . . . .	214
	Kaplica Sykstyńska . . . . .	457	Parki . . . . .	215
	Chrystus wręcza klucze Ś.		Manet (Edouard):	
	Piotrowi . . . . .	459	W kawiarni . . . . .	13
	Apoteoza Homera . . . . .	461	Portret pani S. . . . .	14
	Portret pana Bertin . . . . .	463	Marteus (Dino):	
	Studjum grupy liktora do		Stary rybak . . . . .	40
	»Męczeństwa ś-go Sym-		Matejko (Jan):	
	forjana« . . . . .	465	Wnętrze sali karmazyno-	
	Dziewica orleańska podczas		wej zamku w Podhorcach	160
	koronacji Karola VII . . . . .	466	Matisse (Henri):	
	Muza poezji lirycznej wien-		Odaliska . . . . .	35
	cząca Cherubinię . . . . .	467	Etretat . . . . .	36
	Wenus Anadyomene . . . . .	468	Tancerka . . . . .	37
	Łaźnia turecka . . . . .	469	Widok z samochodu . . . . .	38
	Jabłoński (Mieczysław):		Akwarjum . . . . .	38
	Pejzaż . . . . .	479	Michałowski (Piotr):	
	Jareś (J.):		Dylichans . . . . .	22
	Obraz . . . . .	511	Mokry (Franciszek):	
	Karpiński (Alfons):		Rodzina . . . . .	519
	Wnętrze . . . . .	477	Muzika (F.):	
	Kędzierski (Apoloniusz)		Rodzina . . . . .	515
	Na popisie . . . . .	575	Nagórski (J.):	
	Kossak (Juljan):		Przebudowa kamienicy ul.	
	Targ na Kleparzu . . . . .	25	Nowy Świat 23/25 w War-	
	Kowarski (Szczęsny Feliks):		szawie . . . . .	183
	Rysunek . . . . .	478	Przebudowa kamienicy ul.	
	Kremlicka (Rudolf):		Nowy Świat 23/25 w War-	
	Pejzaż . . . . .	510	szawie . . . . .	183
	Przed zwierciadłem . . . . .	513	Nechleba (Wratysław):	
	Krzyżanowski (Konrad):		Portret malarza Simona	496
	Portret żony artysty . . . . .	239	Nejdly (Ottokar):	
	Motyw z małego miasteczka	239	Krajobraz czeski . . . . .	503
	Portret dra M. T. . . . .	240	Nieznany artysta polski:	
	Lalewicz (Marjan):		Rozalja z Chodkiewiczów	
	Domy mieszkalne P. K. O.		ks. A. Lubomirska . . . . .	173
	w Warszawie . . . . .	184	Obrowsky (Jakób):	
	Lautrec (Toulouse)	16	Macierzyństwo . . . . .	497
	Legrand (Louis):		Oppi (Ubaldo):	
	Beau soir . . . . .	20	Oblubienica . . . . .	39
			Pejzaż . . . . .	42
			Ottman:	
			Na balu . . . . .	139
			Palma (Giacomo zw. Palma	
			Vecchio):	
			Portret własny . . . . .	524
			Pankiewicz (Józef):	
			Portret własny . . . . .	1*
			Przy toalecie . . . . .	3*
			Karp . . . . .	4*
			Taras w Madrycie . . . . .	5*
			Portret chłopca . . . . .	6*
			Saint-Tropez . . . . .	7*
			Piwonje . . . . .	8*
			Szczęśliwe życie . . . . .	9*
			Karafka i owoce . . . . .	10*
			Pigmenty . . . . .	11*
			Azalja . . . . .	12*
			Portret żony artysty . . . . .	13*
			San Rafael (Hiszpanja) . . . . .	16*
			Portret zbiorowy rodziny L.	17*
			Widok z okna . . . . .	20*
			Pisano (Vittore zw. Pisanello):	
			Studjum . . . . .	2
			Podhorce (zamek):	
			Widok od tarasów . . . . .	150
			Widok od północy . . . . .	151
			Widok od podwórca . . . . .	153
			Brama wjazdowa . . . . .	155
			Brama wjazdowa od strony	
			podwórca . . . . .	158
			Wnętrze kaplicy zamkowej	159
			Wnętrze zbrojowni . . . . .	161
			Wnętrze sali złotej . . . . .	162
			Wnętrze pokoju chińskiego	163
			Kaplica . . . . .	165
			Pompon:	
			Pelikan . . . . .	143
			Potente (Carlo):	
			Posilek opuszczonych . . . . .	40
			Poussin (Nicolas):	
			Narcyz . . . . .	8
			Zniwa . . . . .	237
			Bakchanalje . . . . .	237
			Preisler (Jan):	
			Trzy dziewczyny . . . . .	493
			Prucha (J.):	
			Chata . . . . .	490
			Przybylski (Czesław):	
			Widownia teatru narodo-	
			wego w Warszawie . . . . .	178
			Proscenjum teatru narodo-	
			wego w Warszawie . . . . .	179
			Garderoba teatru narodo-	
			wego w Warszawie . . . . .	180
			Portal główny gmachu Min.	
			Spraw Wojskowych w War-	
			szawie . . . . .	181
			Puvis de Chavannes	
			(Pierre):	43
			Quercia (Jacopo della):	
			Porta maggiore kościoła S.	
			Petronio w Bolonji . . . . .	410
			Szczegół z grobowca Ilarji	
			del Caretto . . . . .	411
			Grobowiec Ilarji del Caretto	413
			Alegorja mądrości z Fonte	
			Gaia . . . . .	414
			Acca Laurencia z Fonte Gaia	415
			Stworzenie człowieka . . . . .	417
			Stworzenie Ewy . . . . .	419



	Str.		Str.		Str.
Kain i Abel . . . . .	421	Czesząca się kobieta . . . . .	257	Konsola stropowa (Zamek w Podhorcach) . . . . .	163
Praca pierwszych ludzi . . . . .	423	Kwiaty . . . . .	258	Konsola stropowa (Zamek w Podhorcach) . . . . .	163
Kain zabija Abła . . . . .	425	Bretonka . . . . .	259	Plany kaplicy w Podhorcach . . . . .	164
Opilstwo Noego . . . . .	427	Modelka paryska . . . . .	260	Domy mieszkalne P. K. O. w Krakowie . . . . .	186
Ofiara Abrahama . . . . .	429	Bretonka . . . . .	261	Domy mieszkalne P. K. O. w Krakowie (fragment podwórza) . . . . .	188
Ucieczka do Egiptu . . . . .	430	Sotomayor (F. Alvarez de...): Wnętrze izby . . . . .	33	Gmach P. K. O. w Krakowie . . . . .	188
Rafaël zobacz Santi.		Spála (Wacław): Z pobraża dalmatyńskiego Nad morzem . . . . .	504 518	Gmach P. K. O. w Krakowie (wnętrze sali operacyjnej) . . . . .	189
Rada (V.): Zima . . . . .	514	Stanisławski (Jan): Bodjaki . . . . .	33	Gmach P. K. O. w Krakowie (wnętrze westibulu) . . . . .	189
Raszka (Jan) Model medalu Bolesława Chrobrego . . . . .	573	Róże (Sieniawa nad Rosią) . . . . .	98	Gmach P. K. O. w Krakowie . . . . .	189
Renoir (Auguste): »Madame Charpentier« . . . . .	17	Wieczera . . . . .	99	Gmach P. K. O. w Krakowie (szczegół fasady) . . . . .	190
Po kąpieli . . . . .	18	Szary mur . . . . .	100	Theotocopuli (Domenico zwany El Greco): Miłość niebiańska i ziemna (fragment) . . . . .	6
Rodakowski (Henryk): Portret własny . . . . .	119	Dniepr szafirowy . . . . .	101	Chrystus wypędza przekupniów ze świątyni . . . . .	227*
Wojna kokosza . . . . .	120	Wiatraki (Bojarka) . . . . .	102	Tintoretto (Jacopo Robusti): Zuzanna . . . . .	1
Portret Wandy z Rodakowskich Müller Wandau . . . . .	121	Słoneczniki (Popówka) . . . . .	103	Tondrowa (Sława): Ullica . . . . .	505
Portret Otylji z hr. Wrangłów Józefowej Rozwadowskiej . . . . .	122	Stogi (Pustowarnia) . . . . .	104	Ufer (Walter): Śniadanie . . . . .	36*
Portret Leonji z Blühdornów wicehrabiny de Romanet . . . . .	123	Sobór Michajłowski w Kijowie . . . . .	104	Uprka (Józef): W słowackim kościółku . . . . .	489
Portret (rysunek) . . . . .	124	Chaty (Popówka) . . . . .	105	Van Dyck (Antoni): Miłosierny Samarytanin . . . . .	167
Portret p. Aszpergerowej (rysunek) . . . . .	125	Ukraińska wiosna . . . . .	105	Velasquez (Diego): Portret Franciszka I d'Este . . . . .	5
Roznosiciel telegramów . . . . .	126	Więś ukraińska (Popówka) . . . . .	106	Verona (A. G.): Strażnik naszych pól . . . . .	37
Portret matki artysty . . . . .	127	Malwy . . . . .	107	Watteau (Antoine) . . . . .	9
Portret własny artysty w otoczeniu swych braci . . . . .	128	Rysunek z notatnika . . . . .	108	Weiss (Wojciech): Monotypja . . . . .	526
Jasio . . . . .	129	Kościół San Marco w Wenecji (autolitografia) . . . . .	109	Monotypja . . . . .	527
Gajowy Gregorcio . . . . .	130	S. Pietro (Werona) . . . . .	110	Monotypja . . . . .	528
Portret własny . . . . .	133	Werona . . . . .	111	Monotypja . . . . .	529
Rubczak (Jan): Droga . . . . .	480	Widok na Osobitę (Zakopane) . . . . .	111	Wildt (Ad.): Benito Mussolini . . . . .	39
Rykr (J.): Dwie głowy . . . . .	509	Kwitnące jabłonie na Dębnikach (Kraków) . . . . .	112	Woestyne (Gustaw Van de): Portret malarza V. de Saedeleer'a . . . . .	35*
Santi (Rafaël): Portret własny . . . . .	523	Biórków (Miechowskie) . . . . .	112	Wojtyczko (Ludwik): Gmach Banku przemysłowego w Krakowie . . . . .	191
Sedlacek (Wojciech): Pastwisko . . . . .	516	Wiosna . . . . .	113	Wyczółkowi (Leon): Portret własny . . . . .	345
Slawicek (Antoni): Droga . . . . .	499	Kościół San Marco w Wenecji . . . . .	114	Fluoroforta . . . . .	346
Slawiński (Władysław): Fala . . . . .	397	Tatry . . . . .	115	Portret T. Axentowicza . . . . .	347
Motyw z Bretanji . . . . .	398	Tyniec . . . . .	116	Portret własny . . . . .	348
Dunajec w Poroninie . . . . .	399	Szkic kolorowy z notatnika . . . . .	117	Z teki tatrzańskiej . . . . .	349
Z Bretanji . . . . .	400	Rysunek z notatnika . . . . .	117	Z teki litewskiej . . . . .	350
Kwiaty i wilk . . . . .	401	Topole . . . . .	118	Rybak . . . . .	351
Modlitwa . . . . .	403	Jan Stanisławski (według zdjęcia fotogr.) . . . . .	118	Góral . . . . .	352
Portret własny . . . . .	245	Stretti (Wiktor): Malajka . . . . .	498	Portret J. Chelmońskiego . . . . .	353
Studjum . . . . .	216	Stursa (Jan): Ewa . . . . .	520	Rybak . . . . .	354
Studjum . . . . .	247	Swabinsky (Max): Dwie matki . . . . .	494	Z teki huculskiej . . . . .	355
Młody Bretończyk . . . . .	243	W raju . . . . .	495	Z teki huculskiej . . . . .	357
Portret własny . . . . .	249	Szyszko-Bohusz (Adolf): Rekonstrukcja Zamku w Podhorcach . . . . .	149	Z teki wawelskiej . . . . .	358
Kwiaty . . . . .	250	Plan sytuacyjny Zamku w Podhorcach . . . . .	150	Z teki wawelskiej . . . . .	359
Kwiaty . . . . .	251	Plan parteru Zamku w Podhorcach . . . . .	151	Z teki wawelskiej . . . . .	361
Owoce i kwiaty . . . . .	251	Plany piwnic, I i II piętra zamku w Podhorcach . . . . .	152	Portret F. Jasińskiego . . . . .	362
Z Bretanji . . . . .	252	Przekroje Zamku w Podhorcach . . . . .	154		
Z Bretanji . . . . .	253	Konsola stropowa (Zamek w Podhorcach) . . . . .	156		
Z Bretanji . . . . .	254	Konsola stropowa (Zamek w Podhorcach) . . . . .	157		
Z Bretanji . . . . .	255	Konsola stropowa (Zamek w Podhorcach) . . . . .	158		
Owoce i kwiaty . . . . .	256	Konsola stropowa (Zamek w Podhorcach) . . . . .	159		



Str.		Str.		Str.				
	Głowa dziewczyny . . . . .	363		Brama przy Quai d'orsay . . . . .	541		Pawilon polski: Atrium . . . . .	552
	Orka na Ukrainie . . . . .	364		Pawilon »Maitrise« Galerji Lafayette . . . . .	542		» » Gabinet . . . . .	535
	Z teki »Wspomnienia z Legionowa« . . . . .	365		Złożony ornament Galerji sklepów luksusowych . . . . .	542		Domek polski na Espl. Inwalidów . . . . .	554
	Z teki lubelskiej . . . . .	366		Grupa »Wiśń francuska« . . . . .	543		Pawilon polski: Sala centralna . . . . .	557
	Z teki lubelskiej . . . . .	367		Pawilon Japonji . . . . .	543		Pawilon polski: Gabinet . . . . .	559
	Z teki »Stara Warszawa« . . . . .	370		» Danji . . . . .	544		» » Motyw wnętrza . . . . .	561
	Z teki »Stara Warszawa« . . . . .	371		» Louvre'u »Studio« . . . . .	544		Dział polski na Esplanadzie Inwalidów: Kapliczka . . . . .	562
	Kamienica w Kazimierzu nad Wisłą . . . . .	373		» Włoski . . . . .	545		J. Szczepkowski: Szczegół płaskorzeźby z kapliczki . . . . .	563
	»Czarny Chrystus« z Katedry wawelskiej . . . . .	375		Etażerki na wazony Lambert'a . . . . .	545		J. Szczepkowski: Szczegół płaskorzeźby z kapliczki . . . . .	565
	Wnętrze Katedry wawelskiej . . . . .	376		Pawilon Holandji . . . . .	546		Pawilon polski: Sala centralna (część panneau dekoracyjnego Zofji Stryjeńskiej »Pory roku«) . . . . .	567
	Sosny . . . . .	377		» Czechosłowacki . . . . .	546		Pawilon polski: Sala centralna (część panneau dekoracyjnego Zofji Stryjeńskiej »Pory roku«) . . . . .	568
	Kwiaty w kryształach . . . . .	379		Brama braci Perret na tle wieży burgundzkiej . . . . .	547		Zamazal (J.): Domy . . . . .	512
	Z teki białowieskiej . . . . .	380		Pawilon Printemps — na prawo Primavero . . . . .	547		Zamek królewski na Wawelu: Głowy ze stropu sali poselskiej 216, 217, 218, 219, 221.	
	Z teki białowieskiej . . . . .	381		Pawilon Sowietów . . . . .	548		Zan Pino (Zancoli Giuseppe): Przygotowania . . . . .	41
	Stary suchar . . . . .	383		na lewo dom z Mulhouse, na prawo pawilon amatora-zbieracza . . . . .	548		Zrazy (Jan): Sw. Weronika . . . . .	506
	Kościół św. Piotra w Krakowie . . . . .	384		Bracia Perret: Kościół w Raincy (Francja) . . . . .	549			
	Sosny . . . . .	385		Wazy sewrskie . . . . .	549			
	Sędzielina . . . . .	386		Bracia Perret: Wnętrze kościoła w Raincy . . . . .	550			
Wyczyński (Kazimierz):	Gmach Banku polskiego w Krakowie . . . . .	190		Pawilon polski: Fasada główna . . . . .	551			
Wyspiański (Stanisław):	Macierzyństwo . . . . .	30		Pawilon polski: Fasada tylna . . . . .	551			
	Portret J. Stanisławskiego . . . . .	97		Przedsiónek w dziale polskim na Espl. Inwalidów . . . . .	552			
	Rysunek . . . . .	148						
	Rysunek . . . . .	244						
Wystawa Sztuki dekoracyjnej w Paryżu								

## SPIS REPRODUKCJI UMIESZCZONYCH NA OSOBNYCH TABLICACH

	Str.		Str.
Arasy wawelskie		Matejko (Jan)	
Rozmowa Boga Ojca z Noem ( <i>Reprodukcja barwna</i> ) . . . . .	293	Portret Dobrzańskiego ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	1
Stworzenie Ewy, zakaz jedzenia owocu i grzech pierwszych rodziców ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	300	Moyné (Franciszek Le) Herkules i Omfale ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	168
Rozmowa Boga Ojca z Noem: Bóg Ojciec (fragment) ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	316	Pankiewicz (Józef) Wizyta ( <i>Repr. kolor.</i> ) . . . . .	1*
Behem (Baltazar) Garbarze ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	537	Dama czytająca ( <i>Repr. kolor.</i> ) . . . . .	16*
Krawcy ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	544	Quercia (Jacoppo Della) Wypędzenie z raju ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	397
Degas (Edgar) Tancerki ( <i>Rotograwjura</i> ) . . . . .	36	Drzewa wiadomości dobrego i złego ( <i>Rotograwjura</i> ) . . . . .	404
La famille Maute ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	269	Rodakowski (Henryk) Portret gen. Dembińskiego ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	120
La café — concert des ambassadeurs ( <i>Rotograwjura</i> ) . . . . .	276	Portret Babetty Singer ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	129
Dębicki (Stanisław) Portret własny ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	24*	Santi (Rafael) Portret nieznanego mężczyzny ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	489
Ingres (Jan August Dominik) Odaliska spoczywająca ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	441	Ślewiński (Władysław) Bretonki ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	245
Portret Filiberta Rivière ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	448	Motyw z Bretanii ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	252
Portret pana Cordier ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	496	Stanisławski (Jan) Tęcza ( <i>Repr. barwna</i> ) . . . . .	97
Malczewski (Jacek) Portret własny ( <i>Repr. barwna</i> ) . . . . .	197	Stodoła (Pustowarnia) ( <i>Repr. barwna</i> ) . . . . .	104
Wigilja zesłańców na Sybirze ( <i>Repr. barw.</i> ) . . . . .	204	Troy (Franciszek De) Królewicz Jakób Sobieski ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	149
Malarczyk ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	208	Wyczółkowski (Leon) Szymon Tatar z Zakopanego ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	345
Błędne koło ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	213	Czarny Staw nad Morskiem Okiem ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	352
Portret Wł. Reymonta ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	221	Z teki »Wspomnienia z Legionowa« ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	367
Melancholia ( <i>Rotogr.</i> ) . . . . .	224		



## WYKAZ MIEJSCOWOŚCI Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ”

	Str.		Str.		Str.
Amsterdam	533	Kolonja	391, 534	Paryż	45, 43*, 147, 193, 240, 293, 343, 391, 437, 485, 534
Ateny	437	Kopenhaga	193	Pittsburg	45, 392
Barcelona	390, 533	Kowno	391	Płock	237
Bazyleja	437	Kraków	43, 40*, 145, 188, 237, 287, 340, 387, 432, 475, 530	Poznań	44, 41*, 145, 190, 238, 287, 341, 387, 432, 479, 531
Belgrad	485	Kurytyba	240	Praga	19*, 242, 290, 392, 438
Berlin	290, 343, 390, 485, 533	Lille	290	Przemyśl	145
Brooklyn	485	Lipsk	45, 534	Radom	531
Bruksela	147, 290, 343, 390, 485	Londyn	43*, 240, 290, 391, 437, 435, 534	Rapperswyl	291
Budapeszt	290	Lublin	44, 41*, 145, 189, 237, 340, 387, 432, 531	Rawenna	392
Bydgoszcz	40*, 145, 188, 237, 287, 387	Lucerna	534	Rouen	392
Chicago	533	Lwów	44, 41*, 189, 237, 340, 387, 432, 487, 531	Ryga	291
Częstochowa	287	Lyon	437	Sèvres	534
Detroit	194	Łódź	41*, 145, 237, 287, 340, 387, 478	Sosnowiec	42*
Drezno	391, 485, 533	Łuck	432	Stanisławów	145, 190
Duisburg	533	Marsylja	290, 343	Toruń	479
Düsseldorf	343, 534	Moguncja	534	Warszawa	44, 42*, 145, 190, 238, 288, 341, 387, 432, 480, 531
Filadelfja	240	Monachjum	343, 391, 485, 534	Wenecja	40
Florencja	485	Monaco	437	Wiedeń	43*, 242, 292, 392, 438
Frankfurt n M	534	Montreal	485	Wilno	42*, 240, 390, 432, 485
Gdańsk	45, 534	Moskwa	290	Wiśniowiec	485
Grudziądz	40*, 530	New York	290, 343, 391, 437, 534	Wrocław	438
Hamburg	391	Nieśwież	531	Zakopane	43, 290, 390, 531
Hrubieszów	188	Ostrów mazowiecki	237		
Jeziory	530				
Kalisz	430				
Kielce	145				



rys. St. Wyspiański





TINTORETTO (GIACOMO ROBUSTI) 1518—1594.

SUSANNA.

## JÓZEF MEHOFFER: SZTUKA W POLSCE W CZORAJ I DZISIAJ\*.

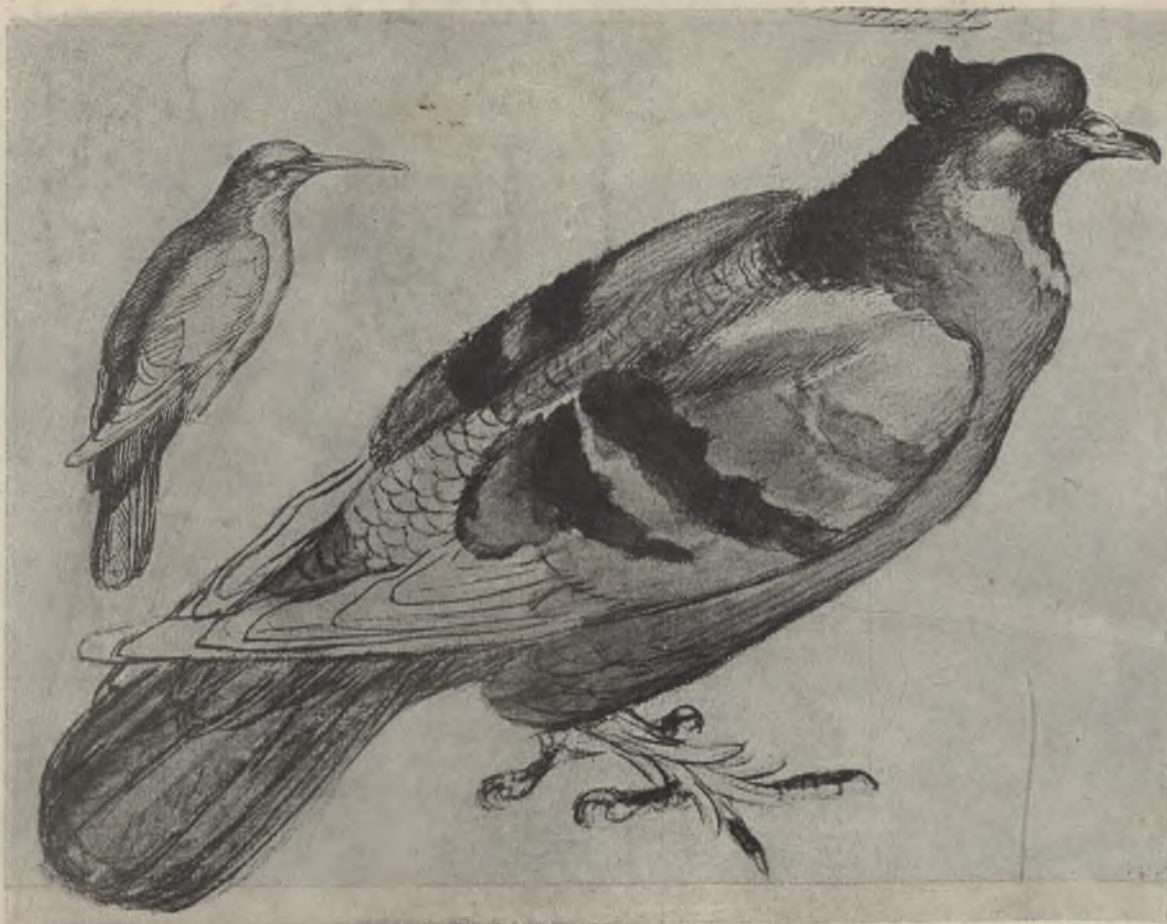
**M**ALARZ, zabierający głos w sprawach teorii sztuki, nie jest zjawiskiem normalnym i nie ulega wątpliwości, że zdania, które wypowiada, będą kiedyś, prędzej czy później, atakowane choćby przez jakiegoś innego artystę, stojącego w swej sztuce na przeciwnym biegunie. Opinie takie muszą z natury rzeczy być podobne do owych maksym, wypowiedzianych przy nadarzającej się sposobności przez wielkich artystów, a notowanych skrzętnie przez historię sztuki. Maksymy te są na to, aby je stosować w tym lub owym wypadku wedle potrzeby i wedle wygody, tak jak one w swoim czasie, również dla osobistej wygody, wypowiedziane zostały. To też tylko naiwni w sztuce, znalazłszy je przypadkiem na swej ścieżce, wierzą, że one mogą im być przewodnikiem i drogowskazem w trudnościach, gorzej, jeżeli w swej naiwności zalecają je innym...

A jednak! jednak i ten czas, w którym żyjemy, normalny nie jest. Przewaliły się w nim ogromne wartości przez siebie, ginąc i ustępując miejsca nikłym zaczątkom innych wartości, zapowiadającym dopiero przyszłość, zmąciły się ustalone pojęcia i otwarły szeroko drzwi, prowadzące z jasnego pokoju w ciemną jeszcze i pełną zagadek głębię. Nic dziwnego, że i w sztuce nasuwa się artyście, czynnemu od szeregu lat, potrzeba rewizji tego, w co wierzył, i tego, co mu nowy kościół do wierzenia podaje. Przypuszczam, że podobnie niespokojne spojrzenia w koło siebie rzucali zawsze ludzie w epokach zmiany wierzeń religijnych, kiedy jedne bogi upadały, a nowe powstawały w niepewnej jeszcze i wątpliwej chwale.

Takie spojrzenie w koło siebie postanowiłem i ja rzucić, jeżeli nie całkiem potrafię się wyzwolić z moich artystycznych uprzedzeń, czy sympatji, to przecież dołożę starania, aby rozważania moje o sztuce były ścisłe i niedowolne. Tem usilniej tego pragnę, że na każdym

\* Referat wygłoszony na pierwszym posiedzeniu Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie dnia 14 marca 1924.





VITTORE PISANO ZW. PISANELLO (1397—1455)

STUDJUM

kroku i u nas i za granicą rozpowszechniła się zupełna dowolność sądów i wniosków. Zniknęło poczucie odpowiedzialności a ścisłą myśl i argument skazano na banicję. Zaczyna panować przerażająca pod tym względem bezceremonialność.

Świat, w którym żyć nam przyszło, zrobił w ostatnim dziesięcioleciu ogromny krok w głębię nieznaną, sztuka będąca odbiciem życia, wdziała również siedmiomilowe buty i skoczyła w nich w tę głębię jakgdyby z wysokiego piętra. Tak więc znaleźliśmy się i my wobec zjawisk, których nie rozumiemy, zwłaszcza, że chwila dzisiejsza tak niesłychanie łatwo a nieznacznie przechodzi w to, co się już jutrem nazywa.

Chcąc je zbadać, zacznę od rozważania, jakie to okoliczności sprawiły, że plastyczny wyraz, na jaki zdobyła się dusza ludzka dotknięta affektem z zewnątrz, albo też płonąca affektem od wewnątrz, przybrał postać dzieła sztuki.

Ponieważ zaś objawy, towarzyszące powstawaniu dzieła sztuki, podobnie jak w przeszłości, tak i teraz niełatwe będą do opisanie i zbadania, trzeba nam obejrzeć się za jakąś podporą, bo droga raczej ciężka i wyboista nas czeka.

Stając przed zjawiskiem, którego nie rozumiemy, staramy się zebrać cały zapas doświadczeń, i z nich wyciągnąć wskazówkę. Jestto metoda badania tak jasna i prosta, że narzuca się siłą rzeczy i siłą rzeczy musiała być uświęconą w nauce. Nie znam argumentów, któreby nie pozwoliły użyć jej w sztuce. Co więcej uważam, że jestto jedyna droga możliwa, właśnie dla tego, że sztuka jest objawem ludzkiego ducha twórczego, wypowiadającego z żywiołową siłą, jakie uczucia budzą się w nim pod wpływem pobudek wewnętrznych lub zewnętrznych. Tam zaś, gdzie chodzi o te uczucia czy odczucia, i zbadanie sposobu, w jaki one się wyrażają w teraźniejszości czy w najbliższej przyszłości, tam nie wystarczy nam wysnuwanie czysto rozumowe wniosków z postawionych założeń. Logika nie zaprowadzi nas daleko, doświadczenia potrzeba.





ALBRECHT DÜRER (1471—1328)

FOKLON TRZECH KRÓLI (FRAGMENT)

Objawy, jakie sztuka w różnych epokach z sobą przynosiła, nie były chyba nigdy wynikiem rozumowania. Są to zawsze bezpośrednie skutki odczucia chwili, objawy uniesień, tęsknot, radości, wzmożenia się energii twórczej, czy rozpacz i zwątpienia; jestto budowanie albo burzenie, wedle tego, czy dusza ludzka pełna uniesienia wznosi się do wysokich dziedzin przedtem niedostępnych (jak może w pierwszych wiekach chrześcijaństwa), czy tęskni za czemś nieznanem, jak bywało zawsze, kiedy doktryna dotąd wyznawana zaczęła się już przeżywać, czy porywa się na budowanie nowych systemów na ruinach dotychczasowych, lub znowu załamuje się w poczuciu własnej słabości, widząc wokół siebie ogromy zniszczenia.

To jedna uczuciowa strona czynności ducha ludzkiego, olśniewa ona niespodzianymi blaskami swoich odruchów i ma swój własny, lotny pęd. Tymi szlakami chodzą artyści — twórcy. My w dyssertacji obecnej oprzeć się musimy na innej właściwości umysłu: na zdolności śledzenia i badania. Wsiadamy niejako na wózek toczący się po niepewnym torze. Myśl nasza wykolejona, bo bez tego się nie obejdzie, musi od czasu do czasu z trudem w tym torze napowrót się mięścić, spoglądać w tył, i na podstawie przebytej już drogi rozeznawać się w nasuwających się a nieprzeczuwanych zagadkach. Innemi słowy zaglądamy ciągle do uciulanego skarbczyka doświadczeń i na ich podstawie staramy rozeznąć się we współczesności.

Stoimy wobec faktu dokonanego, niezaprzeczonego — istnienia dzieła sztuki. Stało się, że duch twórczy człowieka pod wpływem pewnych wstrząśnień, lub posłuszny prawom natury, uległ emocji i dał jej wyraz, w naszym wypadku, plastyczny. Zajmę się tedy bliżej jego genezą, uważając, że pragnieniem mojem byłoby stworzyć, mówiąc językiem prawniczym, niejako ustawę ramową dla dzieła sztuki, a więc oznaczyć pewne możliwie najszerszej pomyślane granice, w którychby wszystko, co geniusz ludzki w zakresie sztuki w gorączce poszukiwania z siebie





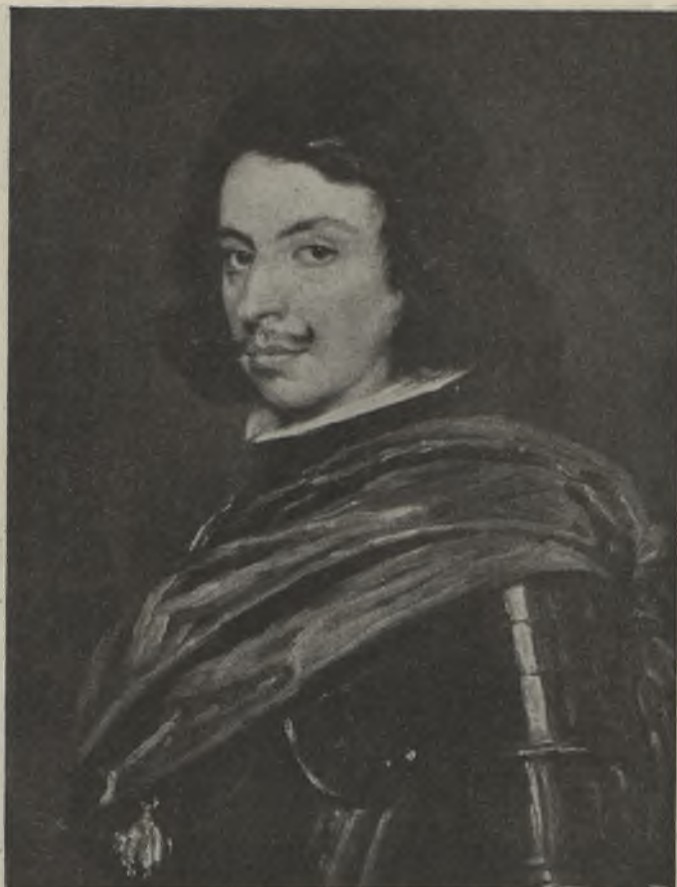
HANS HOLBEIN MŁODSZY (1497—1543)

SOKOLNIK

wyrzucił i wyrzuca, zmieścić się mogło. Ponieważ zaś w dzisiejszych dyssertacjach o sztuce powtarzają się uporczywie i całkiem słusznie trzy pojęcia tj. t. zw. anegdota w sztuce, treść artystyczna i forma artystyczna, spróbuję zbadać jakie objawy towarzyszą rodzeniu się dzieła sztuki, i jakie miejsce i stosunek wzajemny należeć się będzie tym trzem pojęciom.

Otóż pierwszym zaczynem fermentu, z jakiego dzieło sztuki powstało, nie mogło być nic innego jak wpływ zewnętrzny. Ślepy ani głuchy dzieła sztuki nie stworzy, więc świat zewnętrzny, działając na nasze zmysły — a przez zmysły na zdolność odczuwania pobudek zewnętrznych, jest tym promotorem, ekscytantem. I tutaj skonstatować już wypada, że w każdym razie w świecie zewnętrznym coś się stać musiało, co podziałało podniecająco. Wytworzyła się w umyśle naszym sytuacja i obudziło się uczucie. Dla artysty jest już żer gotowy a na jego menu nazywa się on popularnie anegdotą. Dzisiaj w ustach dobrowolnych głodomorów nazwa ta brzmi prawie pogardliwie, tak jakbyśmy wszyscy nie potrzebowali jeść i nie lubili zjeść dobrze. Zastanowimy się też jeszcze, dla czego ta potrawa tak się przejadła, dla czego uznano ją za niestrawną, a co gorsza, za pospolitą. Przechodzimy na razie do bezpośrednich skutków uderzenia naszej wrażliwości z zewnątrz. Pod jego wpływem rozwijać się poczyną w umyśle naszym jakby łańcuch pojęć, to znaczy, że one na podobieństwo ogniw łańcucha zaczepiają się jedne o drugie. Porządek, w jakim one po sobie następują, wydaje się mi jako nie psychologowi trudny do oznaczenia. Wymienię więc tylko elementa tak konieczne przy tworzeniu się koncepcji artystycznej jak wyobraźnia, rozpoczynająca swą czynność na podstawie podniecenia pochodzącego z zewnątrz, zdolność przyjmowania wrażeń czyli emocjonalność, wreszcie pewna cecha specjalna umysłu ludzkiego, nosząca charakter uzdolnień artystycznych a polega-





DIEGO VELASQUEZ (1599—1660)

PORTRET FRANCISZKA I.

jąca w znacznej mierze na wywoływaniu w sobie emocji, chociażby bez bezpośredniej do tego podniety. Te uzdolnienia rozpoczynają swą czynność raczej odruchowo, podświadomie. Jest widocznie w mózgu ludzkim jakaś energia utajona, na podobieństwo elektryczności nagromadzonej w chmurze. Widocznie to napięcie jest w pewnych wypadkach większe niż gdzieś indziej, niż w mózgu normalnym i oto gotowy jest zapas energii potrzebny do przerobienia dalszego własnej emocji, do powiększania jej niejako albo jak powiedziałem powyżej do twórczego zupełnie wywoływania jej w sobie. Bo przecie emocja sama, tak jak powstała i została zanotowana przez umysł, nie ma jeszcze nic wspólnego z tworzeniem artystycznym. Uczucie, które w zwykłych warunkach psychicznych przybrałoby formę, powiedzmy, zjeżenia się włosów, o ile w grze jest strach, czy rzucenia się na siebie z pożądaniem dwóch indywiduów, męskiego i żeńskiego, o ile w grze jest miłość, czy żądza, czy napadu na siebie dwóch osobników lub narodów, o ile w grze jest nienawiść, czy wreszcie bezkresnego roztkliwienia się danego indywiduum w otaczającej naturze, jeżeli w grze jest tęsknota niewypowiedziana, weltschmerz czy katzenjammer, uczucie to, niewiadomo dla czego, nagle szuka dla wyrażenia siebie formy specjalnej, która zyskuje nazwę dzieła sztuki.

W chwili, kiedy ta w podświadomości działająca energia zacznie odziewać się w kształt artystyczny widomy, a więc, kiedy w miejsce podświadomości, zacznie występować już świadomość, zjawia się nowe ogniwo łańcucha: treść artystyczna.

Dochodzimy w ten sposób do pojęcia, którem potracam już mocno o współczesne teorie sztuki. Wszakże treść artystyczna to jedno z więcej dyskutowanych zagadnień. Naturalnie, że dalszym ogniwem łańcucha byłaby już tylko z konieczności forma artystyczna, bo bez niej treść by się nie mogła ujawnić. W ten sposób doszliśmy do owych trzech pojęć, o które nam przedewszystkiem chodziło, a więc t. zw. anegdoty, treści artystycznej i formy artystycznej.

Zacznijmy od anegdoty. Czujemy wszyscy, że nazwa ta popularna i prawie zniesławiona





IL GRECO (DOMENICO THEOTOCOPULOS (1545?—1614)

nie koniecznie licuje z powagą funkcji, jaką spełnia — funkcji uderzenia z zewnątrz wrażliwości artysty, pobudzenia uczucia do artystycznego wyładowania się, do zapłodnienia niejako twórczości. Wyrażenia jednak tego używam na razie z tego głównie powodu, że chodzi mi o przeprowadzenie ścisłego dochodzenia, co właściwie wedle utartego zwyczaju oznaczane jest jako anegdota i co zatem idzie lekceważone i pogardzane, a co w hierarchii elementów wywołujących powstanie dzieła sztuki stawiane jest wyżej i wyżej szacowane. Zastanowię się też, czy szacowanie to jest usprawiedliwione.

Jeżeli mówimy o działaniu świata zewnętrznego na wrażliwość artysty a więc o spełnieniu funkcji ekscytanta, to działanie to musimy przyjąć w zakresie jak najszerszym i za działanie takie uznać wszystko to, co spełnia funkcję ekscytanta, nasuwa artyście temat i doprowadza do zapłodnienia twórczości. Będzie to więc cały szereg momentów, które w ciągu wieków wywoływały powstawanie dzieł sztuki i które w roli tej, jaką spełniały, uznawane być muszą za równorzędne między sobą. Będzie to miłość ojczyzny, wiara w Bóstwo, miłość rodziny, kobiety, wysoki idealizm światopoglądu, albo znowu niewiara, zepsucie, zwyrodnienie, sceptycyzm, dalej rozmiłowanie się w przyrodzie, w otaczającym środowisku, w ludzie, w architekturze, wojnie czy polowaniu, w świecie zwierzęcym. Wszystkie te momenta o ile wywołały powstanie dzieła sztuki stają się jego treścią przedmiotową, tak samo jak treścią przedmiotową staje się i ta nieszczęsna, osławiona anegdota.

Aby dojść do ścisłego określenia pobudki życiowej a wślad zatem treści przedmiotowej dzieła sztuki, uważałem za potrzebę ustalić równorzędność tych pobudek życiowych i złączyć je razem w jedno pojęcie.





TANCERKI

DEOAS









A. WATTEAU (1684—1721)

O ile odczucie było skutkiem bezpośredniego działania pochodzącego z zewnątrz, o tyle uczucie artysty nie koniecznie tej bezpośredniej ekscytacji potrzebuje; rodzi się ono w jego duszy i jest owocem jego napięcia duchowego. Istnienie emocji artystycznej z takiego uczucia się rodzącej a potrzebnej do stworzenia dzieła nie ulega wątpliwości a fakt ten stwierdzić można na podstawie niezliczonych przykładów w historii twórczości. Emocja w tym wypadku może więc powstać bez współdziałania bezpośredniego aktu zewnętrznego i wywoływana jest przez rozkazującego ducha artysty. Nie można jednak pomyśleć jej sobie bez współdziałania w większym lub mniejszym stopniu jakiegokolwiek pobudki życiowej, a więc pobudki, która zaistniała dzięki działaniu świata otaczającego artystę, bo życia bez tego świata również pomyśleć sobie nie można.

W ten sposób doszliśmy do stwierdzenia drugiej właściwości uzdolnienia artystycznego.

Przypominam pierwszą: wykazałem już, mówiąc o ekscytacji zewnętrznej, że uzdolnienie artystyczne było koniecznym warunkiem, aby emocja w podświadomości w umyśle artysty przez wpływ zewnętrzny obudzona, użytą być mogła dla powstania dzieła sztuki a mianowicie przez jej zarejestrowanie, przerobienie, ewentualnie wyogromnienie i zamianę wreszcie w treść artystyczną dzieła.

Obecnie zaznaczam tę drugą właściwość a mianowicie, że uzdolnienie artystyczne może budzić w umyśle emocję, która powstaje tylko na podstawie pamięci wrażeń odebranych w przeszłości a więc i na podstawie uczuć wywołanych przeżyciami. Jestto więc rodzaj filiacji uczuć, rodzących się z siebie w drugim, trzecim czy jeszcze dalszym stopniu. W każdym jednak razie stwierdzam, że będą to zawsze uczucia i muszą być traktowane jako takie. W ten sposób doszlibyśmy może do tajemnicy tworzenia wewnątrznie duchowego a nie impresyjnego, wrażeniowego, zatem do właściwego tworzenia »z niczego« w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa. Jestto najwyższy szczebel tworzenia artystycznego, bo duch czynny w tym wypadku jest już niejako wyzwolony z pęt affektu bezpośrednio oddziałującego, nie ulega możliwym w tych wypadkach słabościom, ale idzie za światłem niesionem w przestworza przez geniusza sztuki. Wtedy artysta wiedzie nas w własne światy, mieszczące się z całym swym ogromem





THEODORE GERICAULT  
(1791—1824)

RANNY KIRASJER



E. DELACROIX  
(1799—1863)

WJAZD KRZYŻOWCÓW  
DO KONSTANTYNOPOLA  
(SZCZEGÓŁ)

w jego duszy, ukazuje nam własne niepokoje i pragnienia, radości i smutki, które sam zbudził w swej duszy, nie oglądając się na to, co w danej chwili go otaczało. Tak powstają dzieła, w których pierwiastek duchowy przeważa i na tem polega ich wielkość, głębia koncepcji i tajemniczy urok. Różnią się one nieraz bardzo między sobą, wedle natury umysłów ich twórców. Czasem powstają one niejako w półświadomości artystów, nieraz niekompletne, nierówne, wadliwe nawet, a przecież duchowością swego twórcy niepokojące, jak nebulozy, w których tkwi jednak już zarzewie tworzenia, albo krystalizują się one zupełnie — arcydzieła tak zamknięte w sobie i skończone jak światy skonsolidowane i działające w okół swoją energią.

Sądzę, że nie przyjdzie nam na myśl nawet, aby przy takim procesie twórczym eliminować albo znowu na odwrót specjalnie akcentować pewne funkcje umysłu ludzkiego zajętego tworzeniem. Nie będziemy chyba mówili, że tworzy się je sercem, czy mózgiem. Jeżeli poeta mówi: miej serce i patrzaj w serce, to nie znaczy, aby temsamem mówił: obchodź się bez mózgu a wiele będzie ci przebaczone. Zrozumiemy dobrze chyba odrazu, że kalkulacja tak zwana czysto cerebralna, polegająca na stawianiu i rozwiązywaniu problemów na drodze czysto rozumowej, tutaj nie może mieć zastosowania.

Twórczość taka, może najpełniejsza i naistotniejsza będzie zawsze przedmiotem badań a rozległość tych badań z pewnością jest niezmierną. Co do mnie zaznaczyłem tylko, że twórczość taka istnieje i że podłożem jej są uczucia, że wskutek tego podlega ona prawom rządzącym w ogóle wszelkiemu uczuciu.

Pozostawałoby jeszcze trzecie pojęcie, ważne dla określenia istoty dzieła sztuki — forma, a więc kształt, jaki artysta uważał za konieczne swemu dziełu nadać. I znowu najściślejszy związek i nieuchwytna granica. Nieuchwytna dla tego, że wedle mego zdania tam, gdzie chodzi o prawdziwe dzieło sztuki, nie można rozdzielać tych dwóch pojęć od siebie a mianowicie formy od treści artystycznej. Owszem im bogatszą jest treść, tem ściślej ona z formą jest związana i bez niej poprostu objawić się nie może, tak jak myśl nie objawia się bez słowa, a rzeka nie da się pomyśleć bez swego łożyska. Forma tylko wtedy oddzielać się może od treści, a nawet nad nią przeważać, kiedy emocja artysty nie była zbyt silną a — co za tem idzie — i treści wiele w jego dziele nie ma. Wtedy przyodziewa już tylko cudze emocje i cudzą treść albo wreszcie obywa się bez nich zupełnie i staje się celem sama w sobie. Wtedy przestaje służyć sztuce i zrywa z nią wszelki związek.





JEAN DOMINIQUE INGRES (1780—1867)

Forma artystyczna, przyodziewająca silną treść artystyczną i związana z nią ściśle, ma jeszcze pewne znamiona, które uważam za konieczne tutaj podnieść.

Oto, ponieważ ona nie jest niczem innym jak słowem, za pomocą którego artysta komunikuje otoczeniu swoje emocje, przeto musi być przez nie tak przyjęta, jak przyjęte bywa słowo wypowiedziane do tych, którzy używają tego samego języka. Musi tedy między artystą a widzem stanąć pewnego rodzaju układ — konwencja, na podstawie której następuje wzajemne porozumienie.

Artysta używa i używać musi pewnego sposobu interpretowania własnych uczuć. Interpretacja ta bywa w jednej epoce taka, w drugiej inna. Ten sposób wyrażania się wynika z ducha epoki i jest narzucany przez artystów ogółowi i on właśnie jest tą konwencją. Z początku przyjmuje ją ogół szeroki z pewnym trudem, a nawet z oporem, później godzi się z nią zupełnie i znowu staje się z kolei onieśmielony, kiedy czuje, że dotychczasowa konwencja przeżyła się i ustąpić ma miejsce innej.

Forma dzieła sztuki jest więc zawsze konwencjonalna. Jeżeli chodzi o przeszłość, to ludzie kulturalni mają w zanadru cały zapas konwencji i na tem ich kulturalność polega. Z tego zapasu dobierają sobie konwencje właściwe, stosownie do epok, ras i poszczególnych artystów. Jeżeli zaś chodzi o teraźniejszość i przyszłość, przyswajają sobie nowe konwencje z mniejszym lub większym trudem. Tak np. konwencja sztuki staroniemieckiej musiała ustępować i robić miejsce dla języka, którym przemawiał np. Tintoretto, tak uszy wyćwiczone na konwencji namiętnego włoskiego duetu i arji musiały z trudem oswajać się z nowym językiem z początku niezrozumiałym, którym Wagner opowiadał o uczuciach rozpierających bohaterskie serca jego mężczyzn i kobiet.

Konwencja formy zmienia się i przybiera pewne cechy wedle ducha epoki, czy rasy, która jej używa. Przybierała ona z biegiem lat cechy prymitywne, wtedy kiedy sztuka wyrażała swój język, później była realistyczną, idealistyczną, klasyczną czy impresyjną, posługiwała się szczegółem czy syntezą, służyła ludom Europy czy Azji...





JEAN HONORE DAUMIER (1808—1879)

ROZMOWA

Pod pojęcie formy w dalszem niejako rozumieniu możnaby podciągnąć jeszcze ten proces myślowy u artysty, trwający zwykle czas dłuższy, przez który kształt dzieła sztuki udoskonala się i zyskuje ostateczną dojrzałość. Przyjąć wtedy musimy jako konieczność współdziałanie świadomości jego w stopniu jeszcze wyższym i nazwiemy ją refleksją artystyczną, świadomą swego celu i swoich środków.

Ta refleksja jak wszystko na świecie miała swoje dobre i złe czasy. Były epoki, w których prawie że źle na nią patrzano a artysta z Bożej łaski powinien był tworzyć gorączkowo, znajdując się pod działaniem bezpośrednim affektu uczuciowego, jednym słowem — w natchnieniu. Przypomnijmy sobie te dzieła malarskie, w których barwa i rysunek, gnane jakby gorączką wizjonera, zdawały się być cudem jakimś uwięzione na płótnie, a rzeźby przedstawiały się jako na pół tylko określone kształty, wyłaniające się z nieforemnych brył gliny. Maniera taka często ubierała nawet rzeczy pomyślane na zimno, ale ta zimna kuchnia pozostawała za kulisami, dzieło zaś samo ukazywać się miało oczom widza dymiące gorączką twórcy. Minęło i to i znaleźliśmy się bezpośrednio potem, o dziwo, wśród młodzieży, przedtem do wrzątku podobnej, dzisiaj zaś głoszącej chwałę refleksji i tylko refleksji, odrzucającej treść, a pogrążonej w kalkulacjach formy. Cały ruch w sztuce ostatniej doby, noszący wszelkie cechy wyprawy wojennej, burzącej stare bóstwa, odbywa się właśnie pod tem hasłem, posuniętem do ostatecznych granic. Nie słyszymy już o poetach i artystach tworzących prawie w półświadomości, mdlejących przy niedokończonem, czy ledwie skończonem rękopisie czy obrazie, ale słyszymy i czytamy rozprawy o sztuce, posługujące się aparatem, którym raczej rozporządza filozofja ścisła. Tak więc filozofja została przez artystów zaproszona do współdziałania, naturalnie przez takich, co tej pomocy potrzebowali. O ile filozofowie zabrali się do prostowania ścieżek artystów, pożałuj Boże tej sztuki, o ile artyści zapragnęli filozofować, pożałuj Boże tej filozofji!

Refleksja artystyczna doszła zdaje się w chwili obecnej do punktu kulminacyjnego swego





EDOUARD MANET (1832—1883)

W KAWIARNI

panowania. Artyści, którzy przedtem nie koniecznieważali za potrzebne tym zmysłem się przechwalać, skłonni są obecnie wierzyć, że jest on im wrodzony. Wiek sztuki dzisiejszej jest więcej niż którykolwiek inny wiekiem hasań i wywieszanych sztandarów.

Doszedłem oto do właściwego celu niniejszej rozprawy. do hasań w sztuce.

Postaram się zbadać ich wartość i rolę jaką one w ogóle w sztuce odgrywały. I w tym celu ucieknę się do metody badania o jakiej poprzednio wspomniałem a mianowicie sięgnę po doświadczenia do epok sztuki już minionych. Uważam, że tylko w ten sposób uzyskać mogę odpowiedni punkt zaczepienia dla mostu prowadzącego w przyszłość, który może zbyt chwiać się nie będzie. Most taki oparty dobrze o wczoraj pozwoli przejść po sobie i rzucić okiem na dzisiaj. Nie sądzę bowiem, aby to dzisiaj miało być chwilą tak wyjątkowego przełomu, iżby snucie mego rozumowania na podstawie sprawdzonych już objawów w przeszłości miało być wykluczone wobec przyszłości. Odpowiedzą mi na to gorący wyznawcy nowej wiary, że to dziś właśnie nadeszła taka Mesjaszowa chwila, w której należy rozpocząć nową erę liczenia lat (przynajmniej w sztuce). Obawiam się, czy ich chronologia nie będzie równie prawdziwa jak lata liczone od początku świata a notowane przez kalendarz. Co do mnie wnioskuje, że chwila obecna w sztuce, to jedna z wielu jakie były, że jest bardzo maleńka i nieznaczna w tem paśmie niekończącej się przędzy wieków, której nieco większą część bo już tysiące lat obejmującą mamy przecież przed oczyma.

I dla tego to myślę przejść na chybił trafił kilkadziesiąt lat ostatnich dobrze nam jeszcze pamiętnych. Zobaczymy co się działo w sztuce naszej i zagranicznej, co tam było charakte-





EDOUARD MANET (1832—1883)

PORTRET PANI S.

rystycznego, jakie zachodzą podobieństwa a jakie różnice między naszą sztuką a obcą, jak wyglądały sztandary tam wywieszane a jak u nas.

Może posłuży nam ten przegląd do wyrobienia sobie sądu, jak zachowywaliśmy się pod tchnieniem wiatru, który prądem swoim poruszał społeczeństwami jak liśćmi i gałęziami drzew. Ale inny jest ruch liści dębu, inaczej drży osika, inaczej jeszcze gną się warkocze brzozy czy wierzby płaczącej.

W poprzednim ustępie starałem się na podstawie oich doświadczeń artystycznych podać genezę i określić istotę dzieła sztuki. Sądzę, że w ramach tych szerokich zmieści się ono bez względu, do jakiego działu sztuk plastycznych zaliczać się będzie. Obecnie dotykając już właściwego mego tematu, sztuki w Polsce w czasach ostatnich, zajmować się już tylko będę malarstwem, jako że malarstwo najsilniejszym tętnem u nas biło a i ja w tym materiale z natury rzeczy najswobodniej się obracam.

Malarstwo nasze pozostawało i pozostaje dzisiaj więcej niż kiedykolwiek w ścisłym związku ze sztuką zachodu. W początkach swych szło za jej śladami raczej niewolniczo, jako produkcja cechowa wieków średnich i później także, kiedy malarze w Polsce czuli obowiązek wywoływać kształty bohaterów greckich i rzymskich, Wener i Kupidynów i to im zupełnie do szczęścia wystarczyło. Tak było do epoki Stanisławowskiej. Wtedy to w mózgu polskim otwarła się jakaś furtka, wkraść się promień słońca, obudziła się wrażliwość na Polskę i polskie malarstwo zaczęło istnieć. Ta młoda sztuka nie rozporządzała jednak potrzebną ilością energii zapasowej, takiej jaka





PUVIS DE CHAVANNES (1824—1898)

drzemie w nasieniu czy bryle węgla, zdolnej przy odpowiednio sprzyjających okolicznościach wydać z siebie nowe napozór ilości i jakości w postaci kwiatu, owocu lub nieprzeczuwanych dotąd wartości chemicznych, nie mogła też wykazać zdolności do przodowania innym w czasie. Przodować można tylko wtedy, kiedy się wskazuje drogę, do tego zaś potrzeba inwencji; tego daru nasza sztuka nie posiadała. Prawdopodobnie była za młoda. Brała gotowe podane jej przez starsze siostry formy i cieszyła się, że mogła nimi coraz lepiej się posługiwać.

Rozwijając się jednak, zaczęła sztuka nasza w tempie wcale szybkim wnosić do ogólnego skarbca kultury światowej inne wartości, mające swoją własną cenę. Czy to była właśnie ta młodszość rasy, która, będąc przyczyną braków, równoważyła je pewnymi zaletami czy właściwościami temperamentu zupełnie swoistego, który Polaków i na innych polach wybitnie wyróżniał — czasem co prawda ujemnie — czy warunki ostatnich stu lat niewoli, cierpień i zahamowania życia narodowego, dosyć, że w ostatnich tych stu latach zaczęła Polska wydawać coraz więcej i coraz cięższe jednostki artystyczne a sztuka polska zaznaczyła się pewnymi cechami zapewniającymi jej odrębność. W sztuce tej znalazło swój wyraz życie narodu, a więc bujność i nerw środowiska, a z drugiej strony duża zdolność do odbierania emocji u artystów. To życie tętniące w dziełach sztuki polskiej nakazało wnioskować dobrze o ilości i jakości krwi krążącej po żyłach organizmu, który je wydał, ono też zwróciło uwagę świata na naszych artystów, pomimo, że występowali na arenie międzynarodowej bez opieki rządów, poselstw i ministerstw. Zwróciłbym tu uwagę jeszcze na tę okoliczność, że jeżeli chodzi o naturę polską, świat, życie, ludzi i zwierzęta — dalej dzieła rąk ludzkich, a więc wszelką wytwórczość, budowlę, dzieła sztuki i przemysłu — to życie polskie w rzeczywistości swej raczej przedstawiało formy drobne a w każdym razie nie potężne.

Tymczasem ten drobny stosunkowo świat to był zbiór ogromnych wysiłków indywidualnych i źródło widocznie wielkich emocji, a i zdolność do odbierania ich musiała być u nas duża, kto wie czy nie większa niż u innych narodowości. To też może i tych drgnięć nerwu





TOULOUZE LAUTREC (1864—1901)

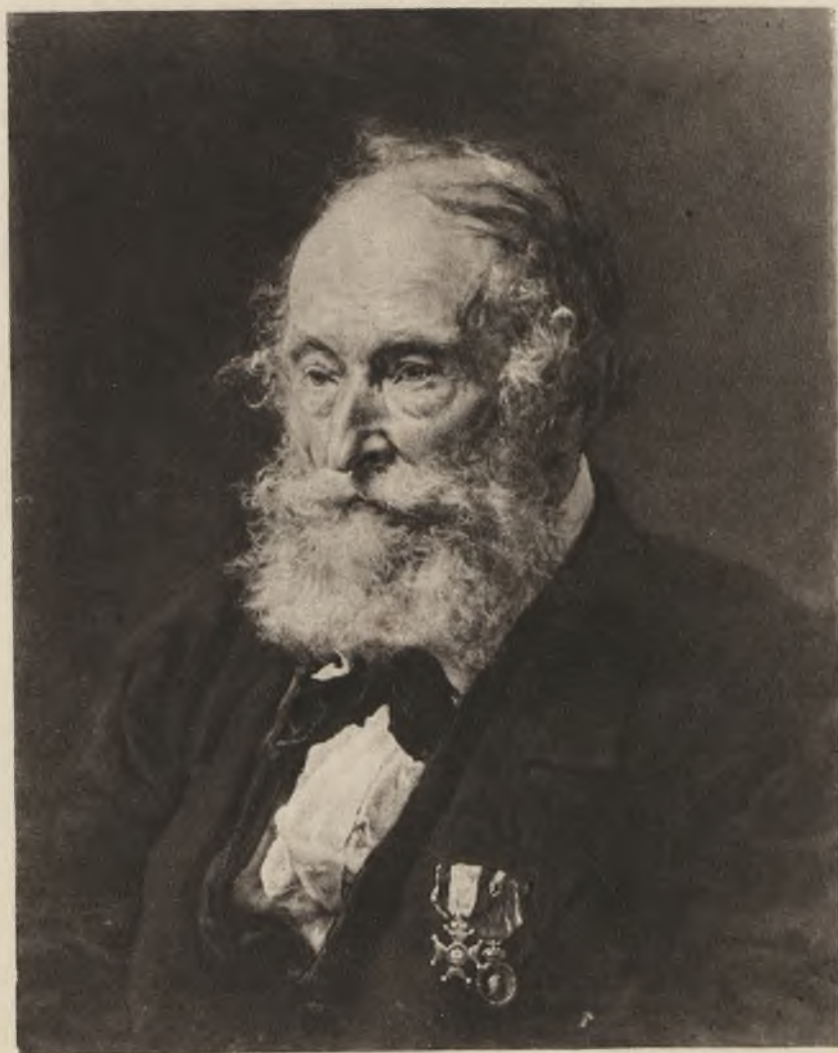
życiowego było w sztuce naszej więcej niż gdzieindziej. I przypuszczam, że tem właśnie udarowaniem dzieł sztuki naszej dokazaliśmy pewnego rodzaju cudu: nasze obrazy z dziedziny pejzażu, sceny rodzajowej, historii, nie zeszyły z piedestału prawdziwej sztuki, co by się mogło im być przytrafić bardzo łatwo z powodu przemożnego wpływu życia a więc i t. zw. anegdoty życiowej. Dzieła naszej sztuki nie stały się też fabrykatem, jakich tyle produkował zachód np. w zakresie malarstwa historycznego i rodzajowego w. XIX. Dość zestawzić choćby postacie wywołane temperamentem artystycznym Juliusza Kossaka lub Matejki z papierowymi postaciami rycerzy zdobywających na obrazach historycznych galerji wersalskiej włoskie fortece, czy romansujących z wzniosłemi dziewicami na tle romantycznych zamków w galerjach niemieckich.

Dzięki temu malarstwo nasze nie dostało się też do szuflady opatrzonej etykietą t. zw. oficjalnego malarstwa, które na zachodzie i w Rosji doczekało się osławienia. Dzieła artystów polskich nosiły prawie zawsze wybitne cechy indywidualne swych twórców. Wskutek tego ich treść artystyczna, choćby nawet na silnej anegdocie oparta, wysuwała się zwykle na plan pierwszy i zmuszała patrzącego do podporządkowania się narzuconej mu przez artystę wizji, na inną, nie artystyczną, nie było już miejsca. Wybitnie życiowa anegdota, stanowczo podporządkowana jednak indywidualności artysty, jest cechą charakterystyczną naszej sztuki i sprawia, że dzieła tej sztuki popularnie zowią się pełnemi temperamentu. Ta właśnie cecha dała nam tytuł do zajęcia odrębnego stanowiska w wielkiej, międzynarodowej rodzinie artystycznej.

Ponieważ z tego, co już istnieje, najpewniej można wysnuwać wnioski i na przyszłość, sądziłbym, że ta nawiązana już tradycja polskiego malarstwa będzie naturalną przewodniczką po dalszej drodze, którą sztuka nasza kroczyć będzie; z tej naszej właściwości wyniknęło, że Polska w swój własny sposób przyjmowała wpływy Zachodu, i na tę okoliczność zwrócę szczególną uwagę przy formowaniu wniosków, mogących rozświetlić zagadnienie przyszłości.

Mówiąc o Polsce i jej artystach nie powiem rzeczy nowych, posłużę się tylko kilkoma wymownymi nazwiskami przede wszystkim dla zademonstrowania na nich tych objawów,

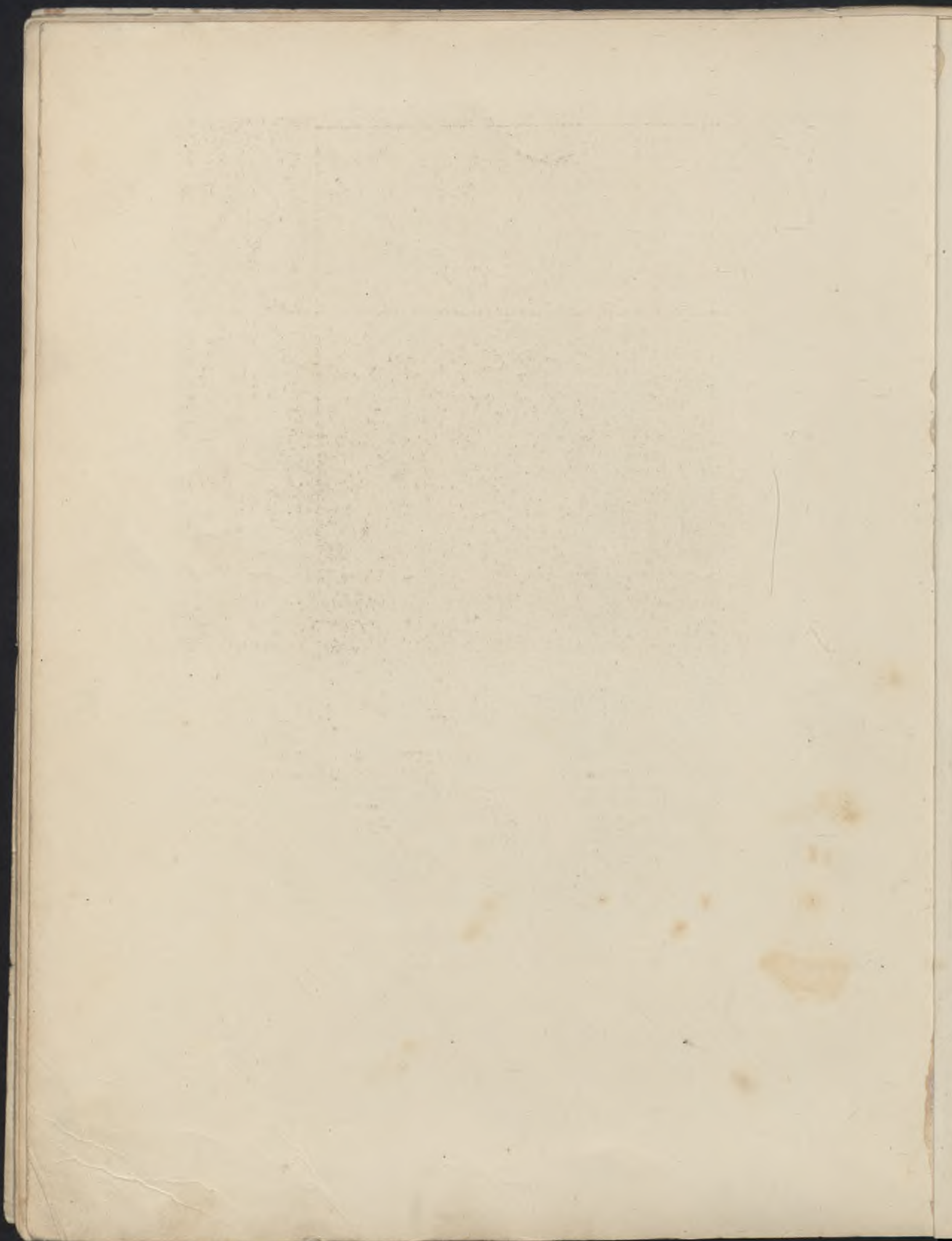




JAN MATEJKO

PORTRET









AUGUSTE RENOIR (1841—1919)

PORTRET

o które mi chodzi. O ile któryś z tych artystów był znany za granicą, to nadarzy się okazja do sprawdzenia, jak patrzyło na niego współczesne otoczenie, jak krystalizował się sąd o nim w kraju, kiedy już zaczął należeć do przeszłości, a jak znowu układała się o nim opinia za granicą, która przez ten czas zdołała się wreszcie z tym artystą zapoznać. Trzeba bowiem sobie uzmysłowić, że znajomość naszej sztuki przedostaje się za granicę powoli i że artyści, którzy już w sposób zdecydowany swoją fizjognomię w kraju zaznaczyli, dopiero tam są poznawani na prawdę, znacznie później. Inaczej rzecz się ma naturalnie z tymi, którzy stale za granicą bawią. Etykietowanie więc artysty w kraju i zagranicą podlega różnym wahaniom w tę lub ową stronę.

Zacznijmy od Matejki.

Powiedziano o nim już dużo, nie będę więc tego powtarzał. Chciałbym tylko właśnie co do niego zaznaczyć z punktu widzenia niniejszej rozprawy, że ten malarz ogromnego temperamentu i charakteru, jak się o nim wyrażano, był właśnie takim dzięki niezmierniej bezpośredniości emocji artystycznej, która powołała do życia jego obrazy. Anegdota historyczna była tą przywką, na której wyrastała jego treść artystyczna. Ale emocja u Matejki polegała na tem, że on się naprawdę palił do dwóch przedmiotów swojej miłości: jeden to przeszłość narodowa pełna chwały i poniżenia; drugi to otaczający go świat, który przy specjalnie czulej w tym kierunku pobudliwości artystycznej magiczny wpływ wywierał i wizją swą nagromadzał taką energję treści artystycznej, że ona wyładowywać się musiała w jego dziele potężnym wstrząsem realizmu. Matejko czuł rozkosz patrzenia w sposób wyłącznie swój własny na wszystko, co się znalazło przed jego oczyma, na bogate fałdy wzorzystych, złotolitych materij, na bronie, ludzkie mięśnie, blaski oczu, pierścienie włosów kobiecych, migotanie drogocennych kamieni





AUGUSTE RENOIR (1841—1919)

FO KĄPIEŁI

i złota, tajemnicze ciemności aksamitów i niepokojące mienienie się kolorowych jedwabi. Matejko patrzył dalej z namietnością artysty na ludzką twarz i wyczuwał w niej cały żar ludzkiej natury. I tu jest tajemnica treści artystycznej wypełniającej jego kompozycję a w wyższym jeszcze stopniu jego portret, którego dotąd nie oceniono jak należy.

Jakże na tego malarza patrzyli współcześni mu Polacy? Uwielbienie dla »mistrza«, bo tak go nazywano, rosło w kraju i stawało się bezkrytyczne. Pamiętamy te czasy i artykuły, których autorowie dochodzili drogą zachwyty do stawiania kanonów estetycznych zupełnie wyłącznych. To wywołało reakcję. Ta reakcja nas obchodzi, bo kierowały nią już nowe hasła, zjawiające się na Zachodzie. Na Matejkę ruszano ramionami, mówiono że maluje »źle«. Antytezą, a więc pojęciem »dobry« były malowania ówczesnych koryfeuszów Champ de Mars, zdecydowanych impresjonistów, święcących wtedy triumfy już w drugim pokoleniu, albo subtelizujących i umiarkowanych stylizatorów, dzisiaj przysypanych już popiołem zapomnienia. Matejko żył już tylko muzealnie a do kraju załatywały inne całkiem wiatry z Zachodu. Dopiero, o dziwo, odnaleziono go w 1921 w Paryżu, podczas ostatniej wystawy polskiej. Takie przynajmniej mam informacje. Jakże tam było przedtem? Matejko zwrócił uwagę Francuzów przed laty jako temperament niezwykle malarski. Przyznawano wtedy, że jego obrazy to nie są »nos grandes machines«, jakie rok rocznie zjawiały się na oficjalnych salonach. Dano mu medal i legię, jako austriackiemu malarzowi i — przestano się nim zajmować. Dopiero teraz odnaleziono go jako coś naprawdę polskiego, nie będącego odgrzewaniem francuskim malowaniem. To uratowało go od uśmiechu, który tak dobrze znamy, z jakim Francuz konstatuje, że ten jakiś półdziki »obcy« usiłuje to robić, co oni już robili przedtem. Matejko uratował jego własny, emocjonalny temperament; zapanował nim nawet nad anegdotą historyczną, która potrafiła się sama tak ludziom





MAURICE DENIS (\* 1855)

MADONNA

uprzykrzyć. Ten temperament właśnie kazał mu przekroczyć Delaroche'a a nie pozwolił malować tak jak malowali współcześni mu Francuzi starszego pokolenia. Co więcej dzięki jemu nie udało się Matejce zostać »oficjalnym« polskim malarzem, mimo, że siłą rzeczy narzucał się na to stanowisko, jako uznany przez szerokie społeczeństwo, popularny król sztuki polskiej. Dlaczego? Przypomnę tu, co powiedziałem powyżej: bo typowo oficjalnego malarza Polska nie wydała, właśnie z powodu dużej emocjonalności naszych artystów. I mimo, że ten i ów plein-airzysta monachijski, czy późniejszy wyznawca firm paryskich, mówił o nim jako o tym »nieszczęśliwym« Matejce, to jednak nie śmiałyby go być zaklasyfikować do klubu mumij oficjalnych, od jakich roilo się we Francji — a przeciw którym podnosił się namiętny głos Goncourtów.

Wymieniam drugie nazwisko wymowne: Chełmoński; ten Chełmoński, który siłą talentu wyrósł do rzędu drugiego boga, stojącego na przeciwnym Matejce krańcu, otoczony przez Witkiewicza nimbem, w którym zebrały się te wszystkie światła, które on najwyżej szacował, a których tamtemu bądź co bądź nie przyznawał.

Wiemy znowu wszyscy, co malował Chełmoński: Polskę. Na jego obrazie ujrzelśmy polskiego szlachcica w domu, na wyjeździe, w podróży, przy interesach, polską panią przedstawioną może z pewną dozą sarkazmu, bo wiemy zresztą jak te panie rzeczywiście wyglądały, skoro znalazły się raz zdala od swego wiejskiego dworu złożonego z Parasek i Jewek. Wymalował dalej polskiego żyda, chłopca, dziada odpustowego, wreszcie las, bagno, łąkę i kwiatki polne... ptaki, psy, stróżów nocnych. Wzruszył wszystkich, ludzi miejskich i wiejskich, bo w każdym targnął jakąś żyłkę, która ściślejszy, czy luźniejszy związek miała z jego przeżyciami i wspomnieniami.

I znowu sędzę, że sztuka Chełmońskiego wypowie nam parę słów mądrego kazania. Obrazy jego to potężna epopeja życia i dla tego właśnie one pozwalają nam w pełni nasycić się rozkoszą, tą specjalną rozkoszą, jaką się czerpie z dzieła sztuki, zmysłową i podobną do innych naszych rozkoszy doczesnych. I dla tego Chełmoński to znowu król w państwie emocji.





LOUIS LEGRAND

BEAU SOIR

I szkoda by było naprawdę używać go do posługi, jaką oddaje słup graniczny, na którym przybija się znak państwowy tego lub owego hasła malarskiego.

Chciałbym się skrócić. Właściwie już te dwa przykłady powinny wystarczyć. Ale dalsze nazwiska przemocą wciskają się jeszcze pod pióro.

Wyspiański rozpoczynający swoje malarstwo od wnętrza mieszczańskiego a raczej od ludzi je wypełniających. Te panienki blade a zalotne, nikłe a wprawiające w ruch okrężny dokoła siebie wszystko, co stanowi życie domu polskiego, przyszłe sprężyny, wysadzające do góry męską energję i zmuszające ją do czynów, te portrety młodych artystów i literatów, co zaludnili chatę w »Weselu«, te zjawy, które niepokoiły jego pracownię i zapełniały kartony dekoracyjne w niespokojnem szukaniu drogi do wolności dla Ojczyzny — to wszystko razem znowu życie, pobudzające uczuciowość głęboką i niesłychanie pobudliwą artysty. Wyspiański, to przedewszystkiem zdolność odbierania emocji większa, niż u kogokolwiek innego, to myśliwy — bohater z jakiejś amerykańskiej powieści w pogoni za zwierzem, obdarzony węchem wyżła, okiem jastrzębia, słuchem czerwonoskórego i — mózgiem, u którego te wszystkie zmysły są na służbie. Wzorowy przykład eksploatatora emocji. I dla tego taki krwisty i zagarniający pod swe panowanie całą umysłowość polską, choćby ona nawet z początku zacięcie się broniała.

Jakże błędnie wobec niego formuła tej lub owej malarskiej wiary.

W Stanisławskim jakże impresjonista ustępuje miejsca poecie i rozkosznikowi, pławia-





PAUL CEZANNE (1839—1906)

W KĄPIELI

cemu siebie i swego widza w uciechach krajobrazu, on patrzył na błękit nieba i mówił, że możnaby go jeść łyżką, budował gmachy z chmur, piętrzące się i naprawdę niezmierzone ponad drobiazgiem ziemskich horyzontów, rzek, pól, lasów i domostw ludzkich. W tej ekstazie nad światem doczesnym prawie że nie ma już miejsca na wywieszanie tyczki z chorągiewką i napisem hasła czy kierunku jego sztuki.

I tak dalej i dalej! Grottger, Michałowski, Kossak Juliusz i kto tam jeszcze z tych pełnych emocyj artystów.

Pozostaje jeszcze grupa artystów polskich, którzy pewne sztandary, na obcym terenie i przez obcych podniesione, przyjmowali za swoje i zaciągali się pod te znaki. Z tych, co do przeszłości już należą, wymienilibym tu Aleksandra Gierymskiego, Podkowińskiego, Słewińskiego.

Nie jest moim zamiarem wdawać się w ocenę i klasyfikowanie ich artystyzmu, bo to przekroczyłoby granice, które sobie nakreśliłem; mnie chodzi tylko o pogląd na sztukę, względnie malarstwo nasze w stosunku do sztuki Zachodu.

Otóż wydaje mi się, że u tych kilku naszych artystów, u których na pierwszy plan wysuwało się hasło malarskie, stwierdzić by można pewną łagodność w stosowaniu w praktyce tego hasła. Że ono wysunęło się w ogóle poprzed uczuciową stronę ich dzieł, to prawdopodobnie dla tego, że natury ich artystyczne nie były uzdolnione do żywego czerpania pożywienia z otaczającego ich świata. Sądzę, że impresjonizm sztandarowy, jeżeli wolno użyć tego wyrażenia, u artystów polskich polegał raczej na sukience zewnętrznej, a nie leżał w naturze, w duchu ich dzieł. Może to był właśnie głos natury polskiej w przeciwstawieniu do obcej, np. francuskiej, która jeżeli pchnęła artystów swoich na drogę impresjonizmu, to dlatego, że czuła potrzebę zmiany dotychczasowego swego aparatu uczuciowego na inny. I dlatego we





PIOTR MICHAŁOWSKI (1801—1855)

DYLIŻANS

Francji powstała uczuciowa koncepcja obrazu impresjonistycznego, a nie tylko wizja impresjonistyczna kolorów, jak u nas.

Myślę, że mogę pominąć w tej dysertacji artystów żyjących w Polsce. Dyskusja nad żywymi nastrojami niewygodna; niewątpliwie byłaby interesującą i może w dalszym ciągu pozwoliłaby snuć nie mego rozumowania. Materiał jednak, jaki daje twórczość artystów niezających, jest dosyć znaczny i pozwala wnioskować.

Rekapitulując powiedziałbym, że w twórczości artystycznej polskiej przeważa moment bezpośredniego oddziaływania życia na artystów; że w sztuce tętni ono silnie i dziełom ich nadaje właściwy im charakter, wyróżniający je od współczesnej produkcji zagranicznej. Charakter ten przeważa nad cechami, które im chwilowo panująca w sztuce tendencja narzucać mogła i niewątpliwie narzucała. O ile zaś dzieła artystów polskich w epoce, o której mówię, wybitnie służyły hasłom w sztuce współczesnej im panującym, to nie wysuwały się na miejsca przodujące, nie wyróżniały się silniejszym akcentem i nie służyły jako drogowskaz.

Wychodząc dalej z mego założenia, że w sztuce objawy, powtarzające się przez pewien znacznie dłuższy przeciąg czasu, mogą być podstawą do snucia logicznych wniosków na przyszłość, odważyłbym się na wypowiedzenie zdania, że siłą sztuki naszej jako eksplozji uczuciowej charakteru polskiego także i w przyszłości będą przedewszystkiem dwa elementy leżące w rasie, uczucie i temperament, a więc pobudliwość na emocję i zapanowanie indywidualności nad tendencją.

Tyle o naszej sztuce; przejdźmy teraz jeszcze do obcej i rozważmy z kolei, jakie objawy towarzyszyły tam odwiecznemu ruchowi, złożonemu z dążeń do celów wytkniętych przez nowe hasła i z koniecznych reakcyj.

Sztuka europejska ostatnich lat pięćdziesięciu — cóż to za kocioł, w którym gotowało się i kłębiło, jak może nigdy przedtem! Coż za dystans przebyty i co za rozbieżność kierunków i ideałów! Nasza działalność na tem polu wydać się może zatoką, oddzieloną od pełnego





ARTUR GROTTGER (1837—1867)      AKT KOBIECY Z MUZEUM CZARTORYSKICH

morza tamą, czy półwyspem, z poza którego dolatuje nas huk bałwanów, o rozbitych zaś okrętach dowiadujemy się z opowiadania lub gazet. Przychodzi mi na myśl, że czasem mamy ochotę bawić się w burzę morską, korzystając z dochodzącej do nas rozkołysanej fali, która kto wie, czy nie bije o nasz brzeg żywiej wtedy, kiedy na pełnem morzu już huragan przemija.

Od lat trzydziestu z góry patrzę jak ta z dala idąca fala przynosi różny dobytek do naszego brzegu. Przejdę go w myśli, począwszy od tej chwili, kiedy jako młody człowiek znalazłem się w Paryżu. Ujrzałem tam impresjonizm, który zwyciężał na całej linii, widziałem jednak jeszcze cofające się i odporne szeregi przeciwników. Równocześnie jednak i ten impresjonizm, który przedtem walczył z akademizmem w imię zniszczenia i pogrzebania tego, co nazywał *trompe-l'oeil*, naśladowaniem natury, sam stawał się szybko zupełnym realizmem, przeciw któremu zszeregowali się adherenci nowych kierunków o fantastycznych nazwaniach. Jakże daleko już wtedy znaleźliśmy się od tak niedawnego jeszcze *plein-air'u*, który niewinne swoje hasło wywieszał zuchwale, wstrząsając posadami dawnych wielkości, których nie obchodziło światło pozapracowniane!

Potem równie zdziwionemu oku przedstawił się nowy modernizm wiedeński. Zaczęły się kwadraciki, linie faliste — secesja. Obok tej grzecznej i wyrafinowanej rewolucji zaczęły się zjawiać pomruki skandynawskie: namiętne pra-uściski.



Równocześnie w kraju zaznaczył się zwrot jeszcze w innym kierunku: sztuka ludowa. Poczęliśmy odwracać się od wyrafinowanych barw i kształtów a szukać odrodzenia w gamie barw pierwotnych i równie pierwotnych rysunków. Ta podniecająca iniekcja nie wystarczyła na długo. Wiemy już wszyscy, co potem nastąpiło, asystujemy dzisiaj wywieszaniu nowych, czerwonych już teraz chorągwi i czytamy od czasu do czasu artykuły przygodne, oświecające pod tym względem szeroki ogół, między jedną polemiką polityczną a drugą.

To za naszej pamięci, a dawniej? Przejrzyjmy pamiętniki i pisma z lat pięćdziesiątych: zobaczymy jak zajadle rzucał się rozjuszony lew romantyzmu na udrapowane manekiny akademików. Cudowne widowisko, w którym brali udział tacy aktorowie jak Ingres i Delacroix! Przysłuchajmy się także jakto odzywał się drżący od emocji głos Goncourtów, wymierzających pociski na uprzywilejowane piękno »le Beau patenté par l'Institut«, na Rzym razem z Willą Medici, tę Mekkę »du poncif«, na stare powagi, które słońce zatrzymały na Rafaelu i na tak zwanych zdrowych a wzniosłych doktrynach.

Ci co zszeregowali się przeciw temu monstrum gniotącemu wszelki poryw młodości, zaklinali się na bóstwo, uosabiające w sobie wszystko co było tamtemu przeciwne. Bóstwem tem był Delacroix, ten wedle słów współczesnych »obraz dekadencji czasu, uosobienie konfuzji, pomieszanie malarstwa z literaturą i na odwrót, Geniusz, który przyszedł na świat przedwcześnie«. I cały rój artystów, zapewniających ówczesne akademje i pracownie — i nietylko zresztą ówczesne — dzielił się na dwa obozy, wykluczające się nawzajem. I trzeba było dużego wysiłku, aby później inny artysta, nazwiskiem swem również za sztandar służący, zapragnął wydobyć się z niewoli narzuconej mu przez gromadną wiarę i mógł dojść do przekonania, że »niekoniecznie jest obrazą dla Delacroix jeżeli się podziwia Ingres'a«. Emancypował się tak z trudem Renoir, przerzucając się z manieri swej młodości rozbawionego kapryśnego, pełnego poezji i wdzięku malowania w drugą, ujętą w rytm rysunkowy i kompozycyjny wzorowany na Ingres'ie. Ten rzut oka na skopane i zdeptane przez walczących boisko sztuki francuskiej nie będzie może bez pożytku w naszym zdążaniu, krętami nieco co prawda drożynami, do celu, który sobie wytknąłem i którego nie chcę tracić z oczu. Celem tym zawsze poznanie stosunku, w którym artysta pozostaje do haseł, przez współczesnych głoszonych i często zakuwających go w swe pięta.

Nieugięty charakter francuski, ten sam, który na każdym polu narodowego działania i politycznym i religijnym tak wybitnie się zaznaczał, był przyczyną silnego akcentowania się przeciwieństw i w sztuce. W tem kulturalnym środowisku nieubłagani przeciwnikami byli sobie i są dotąd artyści i burżuazja. Są to dwa obozy przedzielone przepaścią mimo, że od tak dawna i tak blisko siebie działają. Równie nieubłagani byli dla siebie zapaśnicy, należący do przeciwnych obozów artystycznych, i nigdzie może tak uparcie nie były bronione okopy św. Trójcy jak we Francji, nigdzie tak długo nie był nowy człowiek trzymany za drzwiami. Pamiętne pozostanie w historii sztuki francuskiej uparte niedopuszczanie »nowych« do oficjalnych salonów, stypendjów, nagród i odznaczeń. Delacroix, Renoir, Manet, Degas, Puvis de Chavannes, Cezanne — to cała historia upartego ostracyzmu, a przecież całe szeregi nazwisk mniej wybitnych a równie nieuznanych muszą tam być jeszcze, o których my obcy mało wiemy.

Ten zdecydowany, ostry charakter akademizmu francuskiego wywołał z konieczności naturalny odwet. Na zatwardziałych i nieubłaganych obrońców starego regimé'u trzeba było równie twardych i bezlitośnych przeciwników. Impresjonizm wystąpił w szranki ze swymi tons divisés i swą ligne aerienné. Ale czy właśnie ten arsenał, z którym wyruszał do boju pozostał w sztuce jako to przemożne słowo, przeciw któremu nie ma już nic do powiedzenia? Sądzę, że nie. Właściwą armatą, której pociski rozbijały zmurszałe mury akademickiej fortecy, były palpacje życiowe ówczesnego pokolenia artystów. W tych ludziach siedział djabeł, który przybierał różne kształty. Raz zjawiał się w postaci biednej i znużonej tańcem dziewczyny Degasa, to znowu w kobiecie z aksamitką na szyi, pełnej uroku i perwersji Maneta, to znowu w rozróżwionym pyszczku paryżanki Renoira, w bydłociu w spódnicy Lautrec'a, w okrutnej, obdartej z obłonek prawdzie życia codziennego Forain'a, w majestatycznie klasycznej wizji a tak współcześnie dekadentkiej zarazem Louis Legrand'a.

Niezwykle życiodajne sole musiały być czynne w gruncie, na którym taka sztuka wyrosła, na podobieństwo podzwrotnikowej wegetacji. Artyści ci do wyrażenia swoich współczesnych uczuć poszukiwali nowych środków, i dla tego sztuka ich natrafiła w otaczającym ich świecie na gwałtowne sprzeciwy, właśnie dla tego, że rzecz działała się we Francji, kraju klasycznym nowych idei i zatwardziałych obrońców szablonu. Ale kiedy mowa o nowych środkach, nie należy tracić z oczu prawdy, że oni rozpinali na nowym instrumencie struny starej, zawsze tej samej ludzkiej duszy i trącając je, wywoływali prawem współdziałania w słuchaczu wibracje podobne.





JULIUSZ KOSSAK (1824—1899)

TARG NA KLEPARZU

I dowkali swego i to tak skutecznie, że świat cały zaczął patrzeć ich oczyma i czuć ich sercem.

Ale i to się skończyło. Po wczorajszej epoce żywiołowego wprost produkowania nadeszła epoka dzisiejsza — epoka szukania, na zegarze znaczącym postęp i rozwój sztuki przeminęła godzina gorączkowej czynności i nastąpiła godzina myśli. W miejsce artysty odruchowo prawie chwytającego za pędzel lub dłuto, wystąpił artysta ulepiony już całkiem z innej gliny. Przesycony bogactwem treści i środków wytknął sobie za cel poszukiwanie nowych dróg i nowej formy. Były chwile, że mówił sobie: może tak, a może inaczej. I tak dalej, od problemu do problemu, zawsze popartego rozumowaniem, często pociągającym. Apostoła, wiodąc swą trzódkę, pokazywał ręką na swoje czoło, jako na źródło, skąd ma wytrysnąć strumień żywy. Zaczęła się praca intelektu, zajętego przekształceniem uzyskanych w wieku zeszłym zdobyczy. Zaczęto zapuszczać się w przestwory pozaziemskie, w strefy, gdzie ludzka nie powstała noga, wyprawiono się po zapasy żywności do biegunów. Pewna księżycowość zapanaowała w sztuce, zamiast krajów podzwrotnikowych z ich bujnością fauny i flory, wulkany zastępyły, oświetlone zimnem, ostrem światłem rozumowania. Coraz słabsze tętno krwi, coraz mniej rumieńca, a radość życiowa i rozpacz życiowa, tragizm wynikający z konfliktu uczuć ustępują miejsca rytmowym kadencjom koloru i kształtu. Zamiast ludzi żyjących w słońcu i potrzebujących słońca zjawiają się lunatycy, zamiast ruchu pełnego świadomości siebie, ruch na tempo jakby pod działaniem pieszczalki, kierującej wahaniem się oczarowanych przez indyjskich magów okularników. Wydaje mi się, że człowiek żywy i jego sztuka oddalają się od siebie i tylko nikła nitka rozumowania ich jeszcze łączy, rozerwał się już jednak ciepły uścisk dłoni.

I oto otwierają się do świata sztuki wrota przed ludźmi, którzy dotąd wstępu tam nie mieli. Przynoszą oni upór i nieustępliwość charakteru, nieraz gorące umiłowanie sztuki, zapal, zaparcie



się siebie, żywość i siłę umysłu, dar słowa i zdolność porwania za sobą. Brakuje im tylko talentu. Dawniej, gdy w sztuce panowała żywiołowość, gdy drwa się rąbały i padały trzaski, tego rodzaju zapaleńcy spalali się jak ómy lecące do lampy. Starali się dorównać silnym, których widzieli kroczących obok siebie, zapatrzeni w ideał padali i — przepadali. Inaczej teraz. W czasach pobudzenia intelektu rozpoczęły się wyprawy w nieznanne i niezbadane okolice. Kto był śmiały i zdecydowany, rzucał hasło i zbierał koło siebie gromadkę zaciągających się pod wywieszony sztandar.

Jest to jednak coś zupełnie innego niż tworzenie się szkół i kierunków pod wpływem wielkich artystów. Jak świat stary i sztuka stara, powtarzały się zjawiska olśniewających talentów, wskazujących nowe drogi i naśladowców, wykrzywiających nadany przez nich kierunek. Zawsze jednak kierunki artystyczne przez nich powołane do życia przynosiły z sobą bogactwo treści artystycznej a sztuka szła naprzód pod hasłem afirmacji. Kalkulacja czysto ideowa, spowodowana przesytem przypomina hasła głoszone przez Pankracego. Mam przekonanie, że nie urodzi się z niej nic prócz negacji. Ten ruch negacji jest to ruch po równi pochyłej z szybkością, która ciągle rośnie. Już nie lunatyczna, bezkrwista, ale przecież dążąca do ideału sztuka tych, co chcieli pójść dalej niż ich poprzednicy po drodze wyswobodzenia się z pod brutalnego panowania natury. Teraz to już rewolucja, burzenie, wymiatanie gruzów i przygotowywanie terenu pod nową budowę, o której jednak jeszcze nie słychać.

I zjawia się gorączkowe widziadło, z którego ma dopiero powstać nowy kształt sztuki, tej samej sztuki, która od tysięcy lat była mocnym winem ludzkości. Toczy się potok jakiś na podobieństwo strumienia lawy, zalewający grunt grubą i gęstą warstwą, tak, że nic już z pod niego na wierzch wydobyć się nie może. Sunie się masa złożona z widziadłowych jakichś, niesamowitych kształtów, jakby masa ta cała wyszła jako posiekany w potwornej machinie materiał z czeluści szatańskiej jakiejś fabryki kiełbas. Są tam członki najdziwniej niepodobierane, należące niegdyś do najrozmaitszych indywiduów. Twarze pragnące i opite, oczy patrzące i ślepe, języki łaknące i powywieszane z pragnienia, to znów szczęki zaciśnięte kurczowo. My patrzymy na to tak pracowicie, że aż śmiertelnie umęczeni, mając przed sobą zmore — zadanie: wybrać z tego wszystkiego i złożyć Bóstwo — nową sztukę, kobietę, którą mamy kochać i która ma zaspokoić nasze żądze; składać mamy te członki, te wyrazy, te ekspresje z wiarą, że z tego wszystkiego powstanie kształt upragniony. Za ciężki trud!

Wypowiedziałem moje wrażenie oparte na instynkcie, jako artysta mam prawo iść za niem. Tak samo zresztą każdy inny. Przyszłość rozstrzygnie, zawsze ciężarna reakcjami i regulująca niemi bieg i zastoje kultury.

Przeszedłszy tak w myśli ważniejsze zjawiska na polu sztuki ostatnich lat pięćdziesięciu i podniósłszy momenta życiowe i uczuciowe, zapewniające przedewszystkiem wedle mego zdania dziełom sztuki żywotność, chciałbym jeszcze na zakończenie przypatrzeć się bliżej pewnym zjawiskom w sztuce dzisiejszej, rzucającym się w oczy i stwierdzić ich niezbite istnienie.

O ile zaś z poprzedzających uwag moich mógł wyłonić się niejaki probierz dzieła sztuki, to spróbuję zestawić go z tymi objawami i zobaczyć jak one będą wyglądały w tem zestawieniu.

Nie ulega wątpliwości, że idea, która ożywiła i podnieciła całe szeregi nowoczesnych artystów, musiała być powołaną do życia jakąś koniecznością. Są konieczności dziejowe, są też konieczności w sztuce. Widocznie idea ta musiała się zjawić jako końcowy etap ruchu, który, rozpoczynawszy się walką wydaną przez romantyków akademizmowi, brał na siebie różne formy w miarę jak upływał wiek XIX, i doszedł, o ile sądzić możemy, do skryzalizowania się w chwili, kiedy zostało światu artystycznemu ogłoszone bankructwo impresjonizmu. Stało się to, kiedy obraz impresjonistyczny przestał być potrzebny, bo nie dawał już nic ponad opatrzone efekty. Naturalnie mówimy tu o obrazie, który zawierał treść artystyczną wyłącznie na impresjonistycznych emocjach opartą. Treścią jego były tylko subiektywne wrażenia barwne w przeciwstawieniu do obiektywnych rzeczywistości, któremi żywił się akademizm. Otóż kiedy utrwalanie wrażeń barwnych przestało artystów zajmować, okazała się potrzeba szukania nowego problemu, zwłaszcza, że nie miano ochoty nawracać do rzeczywistych kształtów i barw. Że ochoty do tego nie było, nie ulega chyba wątpliwości, wszakże o te rzeczywistości właśnie toczyła się tak długo i zażarcie walka impresjonizmu z akademizmem. Zauważę tu nawiasem, że właśnie o ten rzeczywisty kształt i barwę zaczęto w ostatnich czasach znowu potraczać, może z konieczności, a z archiwów zapyłonych sztuki wyłoniły się znowu nazwiska Poussin'a i Ingres'a, jeszcze jeden dowód, nazwijmy to delikatnie — elastyczności umysłu ludzkiego.





JOZEF CHELMONSKI (1850—1914)

TROJKA



Impresjonista używał koloru na to, aby uchwycić i uwięzić na obrazie tajemnicę światła i dać złudę atmosfery niemię przepojonej. Światło impresjonisty egzystowało samo dla siebie, bo cień nawet nie był niczem więcej jak kolorem, a jako taki był tylko jednym elementem więcej w ogólnej harmonii światła. Dla niego cień nie był więc zaprzeczeniem, antytezą światła jak u akademików, u których też kształt z konieczności wyłaniał się jako rezultat konfliktu między światłem a cieniem. Tymczasem światło na obrazie straciło już urok pociągający artystów, wszystkie logiczne natężenia barwy impresjonistycznej straciły dla nich także rację bytu, do światła i cienia w akademickim pojęciu nie myśleli jeszcze powracać (zachowując to sobie może na później); nie pozostawało więc nic innego jak wrócić do barwy lokalnej, tak wzgardzonej do niedawna, albo przejść do zupełnej dowolności koloryzowania, kierując się tylko względami harmonii barw zupełnie już z wszelkich więzów realnych wyzwolonej.

Barwa lokalna mimo, że właściwie jako obiektywna rzeczywistość, tak niedawno jeszcze była pierwiastkiem zupełnie obcym sztuce nowożytnej, zaczęła w ostatnich czasach odzyskiwać dawne prawa, i nęcić poszukiwaczy nowych problemów. Równocześnie jednak jako właściwa zdobycz nowożytnych artystycznych pragnień otwarła się droga prowadząca w fantastyczny świat dowolności. Obiecywała ona ciekawe niespodzianki. W świecie tym cały szereg możliwości rozwijał się przed zdziwionym okiem a jednym z pierwszych dorobków było wyzwolenie się z kajdan kształtu. Przecież kształt, wzięwszy rzecz ściśle, i tak był elementem raczej rzeźbiarskim. Zyski więc nowo otwierająca się droga obiecywała niewątpliwie, przedewszystkiem zaś malarstwo otrzymywało wreszcie swój wyłączny teren działania, niezamącony wtargnięciem obcego elementu — kształtu.

Rysunek w malarstwie, względnie kształt w rzeźbie, odstępowały często w sztuce od rzeczywistości; powiedzmy sobie nawet, że odstępowały w wielkich dziełach sztuki bardzo widocznie. Działo się to jednak zawsze w służbie jakiejś idei, czasem nawet nie artystycznej. Sztuka wtedy wkraczała w świat fantastyczności lub mistycyzmu a fantastyczność ta lub mistycyzm nadawały jej pewne specjalne cechy, treść zaś artystyczna stawała się tem bogatszą i wymowniejszą.

Sztuka egipska i grecko-rzymska, staro chrześcijańska i bizantyńska czy wschodnio-indyjska były w końcu tylko objawem ekscytowanej artystycznej duszy ludzkiej, a rysunek lub kształt wchodził na fantastyczne drogi, gnany tam potrzebą duszy. To był sposób do podniesienia się niejako w wyższe sfery, na które duch się wspinał. Fantastyczny rysunek wprowadzał dalej np. Dürer, przedstawiając swoich jeźdźców apokaliptycznych, Daumier wymyślając swe karykatury, Goya swoje widziadła. Fantazjowali Holendrzy na swój sposób malując piekielne stwory. Zawsze jednak działo się to, jak powiedziałem, w służbie fantastycznej treści artystycznej, rodzącej się z idei, z ducha, z porywu. Treści tej jednak sztuka nowa nie chciała, jako elementu obciążającego niepotrzebnie i szkodliwie formę. Traciła ona więc z pod nóg fundament jakim dotąd była idea, forma jej nie mogła już być murem, na tym fundamencie wyprowadzonym. Nie pozostawało więc jej nic innego jak wynaturzyć kształt za pomocą zwyrodniałej formy w rzeźbie, czy zwyrodniałego rysunku w malarstwie, zwyrodniałego dla samego siebie, nie dla idei, nie dla treści artystycznej. Emancypacja malarstwa i rzeźby z dotychczasowych więzów stawała się w rozumieniu emancypantów rzeczą dokonaną.

Na ruinach, bo bez nich przy takich radykalnych przeistoczeniach w świątyni sztuki się nie obeszło, pozostał jeszcze kolor, uwolniony od rozbitego na sztuki kształtu, tak jak dusza ludzka opuszczająca rozpadłe ciało. Rzecz została jasno odstawiona, chodziłoby więc tylko o rezultaty.

Chcę je ocenić, poddam rozważaniu materiały tak, jak on z natury rzeczy przy poszukiwaniu nowej formy się podzielił, a więc nowy kształt i nowy kolor dzieła nowoczesnego.

Z natury rzeczy będą to także znowu wrażenia i spostrzeżenia indywidualne i z tem zastrzeżeniem do rozważania tego przystępuję, nie mam ambicji być zupełnie obiektywnym — a nawet jako artysta nie chcę.

Zaczynam od najważniejszej, podstawowej cechy współczesnej sztuki, związanej najściślej z jej propagandową ideą.

Wiemy, że sztuka dzisiejsza odsunęła się od natury jak mogła najdalej, wiemy, że szukała formy, ile tylko się dało, innej, niż ta, która dotąd artystom służyła, chciała nawet pozbyć się treści artystycznej. Co prawda to jej się nie zawsze udało, i Bogu dzięki, że się nie udało. Talent prawdziwy nie mógł z tej treści zrezygnować, choćby był chciał, choćby mu nawet z wpływowej strony kazano.

Regestrując objawy i cechy charakterystyczne sztuki dzisiejszej, chciałbym właśnie podnieść te wypadki, gdzie zdobycze jej, względnie rezultaty przedstawiają się w sposób najkorzystniejszy. Dla tego przyjmuję wypadek właśnie taki, gdzie artysta wiedziony własnym talentem nie po-



trafił, może mimo chęci nawet, wydalić ze swego utworu treści artystycznej, owszem, gdzie ona narzuciła mu się zdecydowana i zagarniająca pod swe panowanie. Równocześnie ten artysta idąc za przewodniemi hasłami czasu swego odstępnie świadomie i jak może najdalej od natury i kieruje się kalkulacją czysto intelektualną. Naturalnie ogólne zjawisko, zasadnicza treść artystyczna, naprowadzona emocją, pozostaje w obrazie. Artysta przerabia wedle swego uznania szczegóły i daje im swą własną przez siebie znaną formę. Przepuszczalnie spodziewa się przez to swój ideał artystyczny, swą treść artystyczną oswobodzić od wypadkowych naleciałości, od brutalności natury.

O ile konwencja dotycząca formy, jaka zawsze stanąć musi między artystą a widzami, została obustronnie uznana, to zrozumienie nie natrafia na trudności i wszystkie t. zw. »stylizacje« będą przyjęte tak, jak artysta sobie tego życzył. Ale czy konwencja ta zawsze dopisze, to znaczy, czy widz podda się bez zastrzeżeń intelektualnym nakazom twórcy? Obawiam się że nie, a to dla tego, że te intelektualne nakazy w dziełach sztuki najnowszej są po największej części dowolne t. j. dyktowane wolą twórcy, względnie jego pragnieniem. Twórca powiada: sic volo sic jubeo, i ponieważ jego doktryna oparta jest na intelcekcji i tylko na intelcekcji, wy maga ze strony widza poddania się i posłuszeństwa. Jeżeli trafi na odpowiednio nastrojony umysł, zyskuje gorliwego wyznawcę. O ile jednak umysł widza kontroluje podaną przez artystę wizję, o ile nie chce wierzyć w ten sposób, jak się wierzy w objawienie, ale przesieje doktrynę przez przetak wątpliwości, o ile odgrzebie w własnym magazynie uczuć probierz uczuciowy — konwencja między nim a celebrytnym twórcą nie zaistnieje. Dla tego nie sądzę, aby nowe doktryny zapanowały we wszystkich sercach, wywołując już teraz błogie królestwo w sztuce jednej owczarni i jednego pasterza.

Dla wytłómaczenia się dokładniejszego podaję przykład:

Obraz przedstawia kobietę ubraną w długi, czarny płaszcz z kapturem, osłaniający ją z głową całkowicie. Wychyla się tylko na światło z pod kaptura piękna i młoda twarz, widać także jedną jej rękę wysuwającą się z pomiędzy fałdów płaszcza, olśniewającą białością rękawiczki i widać stopę obutą w biały pantofelek. Artysta przedstawił tę wybitną i uroczą treść artystyczną obrazu, ponieważ zaś zasadniczym problemem jego sztuki było znalezienie formy niezależnej od natury, postarał się, aby rzecz cała, a więc płaszcz, noga, ręka i twarz były odnaturalzone i przez to raczej pomagały a nie przeszkadzały zasadniczemu zjawisku. I będzie wszystko w porządku, teoria będzie święcić triumfy ale pod warunkiem, aby między pobudką życiową, pożywką, jak ją nazwałem, dzieła sztuki, a więc między zjawiskiem, które przemknęło się przed oczyma artysty a sposobem ujęcia przez niego tej przedmiotowej i artystycznej treści, nie było rozdźwięku, aby dystans dzielący emocję artysty od pracy jego intelektu nie był za duży. Gdyby intelekt wykoszławił te najistotniejsze elementa, które zapewniły zjawisku jego fascynujące działanie, gdyby one ucierpiały — a płaszcz czarny, biała ładna ręka, biała zgrabna noga wysuwająca się z czarnej masy płaszcza, młoda jasna twarz wyglądająca z pod czarnego kaptura, przestały działać w analogiczny sposób jak działały w naturze, nastąpi dyssonans między widzami a obrazem. Intelligentny widz będzie czuł, że nastrój taki a nie inny jest jedynie na miejscu, do konwencji nie przyjdzie, a artysta i jego widz pozostaną ludźmi mówiącymi innymi językami, nie rozumiejącymi się nawzajem i obcymi sobie.

Przejdźmy do koloru.

Nowoczesna sztuka wyzwoliwszy się z obserwacji koloru takiej, jaką posługiwał się akademizm czy impresjonizm w swych studjach natury, poczęła posługiwać się nim w sposób specjalnie korzystny i ułatwiający osiągnięcie efektu.

Dla wytłómaczenia o co mi chodzi, użyję wyrażenia nie tyle malarskiego, ile zapożyczonego od hafciarek, a mianowicie: kolory dobierane w »cieniu«. Znamy wszyscy te stare zwyczaje hafciarskich wzorów, wedle których np. płatki kwiatów, czy liście urozmaicało się »cieniując« je rozmaitemi natężeniami jednego i tego samego zasadniczego koloru. Tak np. kolor różowy szedł w cień od najjaśniejszego aż do ciemnej purpury, tak samo zielony itd. W malarstwie europejskim t. zw. sztalugowym, opartem na akademickiej obserwacji zjawisk natury, była to rzecz dotychczas raczej niedopuszczalna — może ze szkodą dla niego. Podobnych efektów za to używali z upodobaniem Japończycy i znamy wszyscy drzeworyty kolorowe, w których kolor nieba przechodzi od najgłębszego szafiru w błado niebieski, wzgórza zielone w ten sam sposób urozmaicają się takim »cieniowaniem« od jasnej do ciemnej zieleni, góry zasnuwają się tonowaniami w ten sam sposób mgłami, a wiosenne sady różowem kwieciem. To cieniowanie, czy tonowanie kolorów nie mające nic wspólnego z właściwym pojęciem światła i cienia, ani z obserwacją gry kolorów, jaką następcza natura, jest ulubionym środkiem dzisiejszego malarstwa. Jak już widzimy z cytowanych przykładów, zaczerpniętych z Japończyzny, lub





STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1908)



starych haftów, nie jest to wynalazek ani zdobycz dzisiejszej chwili. Rodzaj ten koloryzacji odpowiedział tylko doskonale pragnieniom, znalazł się pod ręką w samą porę i zyskał szerokie zastosowanie. Że zaś kolory są piękne, więc oko na nie z przyjemnością patrzy. Tonowanie zaś takie niejednokrotnie spełnia zadanie rozświetlania pewnych części obrazu.

Rozpatrując tak nowoczesne dzieło sztuki, poddamy jeszcze uwadze formę jego zupełnie już zewnętrzną w właściwym i ścisłym znaczeniu tego słowa.

Przy dzisiejszych założeniach obraz jest przede wszystkim dekoracją. I tu nie potrzebowałibyśmy się spierać, obraz każdy w zasadzie jest dekoracją; przecież istota jego mówi, że stworzony został dla ozdobienia, a nie dla zeszpecenia miejsca, w którym się znalazł. Ale obraz dzisiejszy, nawet nie będąc dekoracją w właściwym znaczeniu tego słowa t. j. nie mając zdecydowanego przeznaczenia zdobienia ściany, nosi więcej niż kiedykolwiek jakiś jego poprzednik ten dekoracyjny charakter, a to dla tego, że forma jego, sukienka zewnętrzna, kolor, linja przeważa wybitnie nad treścią, a cóż dopiero, jeżeli zupełnie tę nieobecną treść zastępuje. Nie przesadzę, jeżeli powiem, że produkcja nowoczesna w trzech czwartych robi wrażenie tkaniny, haftu, intarsji, mozaiki, roboty graficznej, jednym słowem przedmiotu wykonanego w jakiejś dekoracyjnej technice, innej niż płótno i farby, a dziwnym tylko i niewytłómaczonym wypadkiem używa tego materiału raczej taniego:

I jeżeli kiedy to tutaj pozwoliłbym sobie na logiczne rozważanie. Prawdą jest, że farba olejna, bo ona jest najczęściej stosowana, jest materiałem niezwykle podatnym, pozwalającym na naśladowanie wszystkich możliwych technik. Korzystamy z tej właściwości i nadajemy obrazom naszym charakter dekoracji. Zgoda. Ale uszczęśliwieni sukcesem głosimy, że tylko ten charakter ma rację bytu i tem samem ścieśniamy niesłychanie ramy twórczości, zamieszczając na indeksie niekończący się szereg możliwości, właśnie w malarstwie olejnym osiągalnych. Może byśmy się więc zdecydowali robić mozaiki, hafty, intarsje, emalje w właściwym materiale a pozwolili malarzom, zwłaszcza utalentowanym, że użyję dobrego niemieckiego przysłowia, śpiewać jak im dziób urósł.

Rozważanie to przeprowadziłem, przyjmując najkorzystniejszy zbieg okoliczności dla powstania nowoczesnego dzieła sztuki t. j. talent artysty i obecność treści artystycznej w jego dziele.

GORZEJ według mnie przedstawia się stan rzeczy tam, gdzie doktryna nieubłagania i nieprzejednania żąda od swych wyznawców zupełnej abnegacji.

Wtedy następuje coś w rodzaju dobrowolnego głodzenia się i zadawania sobie umartwień. Ta skłonność do własnej udręki jest cechą społeczeństwa o nowożytnej kulturze, widocznie działa tu jakaś newroza, która taki kierunek wytknęła umysłowi i jego potrzebom. Widać ją tak w sztuce jak literaturze, specjalnie zaś w sztuce powstała ona i rozpleciła się pod wpływem germańskim a jeszcze w wyższym stopniu semickim, zwłaszcza że ten ostatni przenika rasy i narodowości, nie koniecznie wywieszając własne znaki.

Idąc za duchem czasu skazuje się na umartwienie i artysta. O ile sztuka emocjonalna była i jest rozkoszą, rodzajem obcowania duszy ze światem otaczającym, odbieraniem ciągłych zmysłowych podrażnień, a tworzenie dzieła aktem podobnym do trylu ptaka obchodzącego święto wiosny i wszystkich z nią związanych zapamiętywań się, o tyle artysta intelektualista pogrążony w kalkulacji teoretycznej oddziela się od świata otaczającego jakąś przestrzenią ziejącą pustką, przez którą nie przedostaje się już do niego żywy głos. Pobudka życiowa przestaje doń trafiać, świat jest dla niego jakby za bogaty i nie pozostaje mu nic innego jak odwrócić się plecami i zatopić w doktrynie, która mu ukazuje zaświaty. Tak staje się czystej krwi purytaninem w sztuce i przez to tylko cząstka życia duchowego i użycia duchowego jest mu dozwolona.

Nic łatwiejszego jak to sprawdzić, dokonawszy przeglądu najnowszej sztuki. Przecież jestto po większej części bieda i rezygnacja, analogiczna do biedy w przemyśle wojennym, który nadrabiał szychem, kiedy zabrakło dobrej skóry, dobrej wełny, dobrego jedwabiu i barwików nie sprawiających zawodu.

I artyści o pewnej skali uczuć naginają się do tej biedy i żyją w niej jak ktoś, co rezygnuje z szerokiego świata, dalekich horyzontów, odświeżającego powietrza morskiego. Znamy tę rezygnację my, którzy mamy wielką wojnę po za sobą.

Ale idźmy jeszcze dalej i śledźmy jakie to objawy występują wtedy, kiedy sztuka wyzbywać się poczyna najistotniejszych, organicznych niejako cech swoich.

Miłe są złego początku... i sztuka nowoczesna mogła się cieszyć, kiedy ogłosiła potrzebę tak zwanej »stylizacji«. Jestto słowo które w ostatnich dziesiątkach lat słyszy się aż do unudzenia na każdym kroku. Kupując na Kazimierzu lub Grodzkiej lichą kapę na łóżko, dywanik lub wstążkę otrzyma się jeszcze od sprzedawczki lekcję stylu. W stylizowany sposób realizowało się w całych Niemczech to sławne: »schmücke dein Heim« i nietylko w Niemczech. Przeprowa-



dzono też tę zasadę tak konsekwentnie, że obecnie zaczynamy, niektórzy przynajmniej, z pewnym rozczuleniem patrzeć na fabryczne nawet wyroby epok dawniejszych, wykonywane technicznie doskonale, a przytem z naiwną chęcią, aby one się podobały. Zaczyna już mnie przynajmniej interesować girlanda z »prawdziwych« róż — jednakże mimo to wybitnie nosząca cechę np. lat siedmdziesiątych, a interesuje mnie właśnie dla tego, że przez szereg lat zmuszony byłem patrzeć tylko na kwadratowe róże »stylizowane«, albo wzorowane na motywach tak zwanych swoiskich.

W malarstwie właściwem zaczęła się reakcja przeciw realizmowi, czy weryzmowi akademickiemu, ponieważ on był widocznym znakiem rozpanoszenia się techniki malarskiej tryumfującej i upojonej własną doskonałością. Reakcja ta objawiła się w dążności do nadania formie artystycznej pewnych cech prostoty i naiwności, do podniesienia jej przez to do szlachetności, jaką z biegiem czasu utraciła. Dążność ta widocznie była podyktowaną koniecznością — jak zwykle wszystkie reakcje, stała się ogólną i zaczęła przybierać różne formy i różne nazwy, kolejno po sobie następujące.

Ale podniebienie staje się coraz tępsze w miarę używania coraz to ostrzejszych przypraw. Wkrótce zaczęło brakować środków podniecających nasz smak stępiaty i zaczęto smarować talerze assafetydą. W założeniu rewolucyjno-nowoczesnem najłżejsze wspomnienie natury stało się dla wyznawców tej doktryny prawie nie do zniesienia, tam zaś gdzie to wspomnienie życia przemocą się wcisnęło, znalazło się ono w rażącej sprzeczności ze wszystkim innym, co tego życia miało być wedle świadomie przyjętej zasady negacją. W tym ostatnim wypadku powstała rzecz o charakterze rozdwojonym, nielogiczna i dowolna podobnie jak dowolnie i nielogicznie wyglądają aktorzy, ludzie z krwi i kości, w codziennych ubraniach postawieni na tle skrajnie stylizowanych dekoracji. Tam zaś, gdzie już zupełnie konsekwentnie, po sekciarsku, wymieniono najłżejsze wspomnienie życia, jako źródła wszelkiej emocji, czyli tak zwanej natury, tam powstaje twór jakiś, któremu zabrakło zasadniczych cech dzieła sztuki, określonych we wstępie niniejszej rozprawy. Jeżeli chodzi o sztukę, to katastrofa!

W ten sposób stajemy także wobec drugiego niezbitego faktu, jaki przedstawia sztuka współczesna w swych skrajnych dążeniach a który najściślej wiąże się z objawami poprzednio wyluszczoneymi. Jestto wydalenie wszelkiej treści z dzieła sztuki a więc treści, która musi przy świadomości artysty wynikać ze współdziałania emocji z uzdolnieniem artystycznym. Dzieło, które nie ma w sobie treści artystycznej, nie ma emocji, gdzie nie ma emocji, tam nie było uczucia, gdzie zaś nie ma uczucia, tam znowu brak węzła, któryby tego rodzaju twór łączył z artystem i sztuką. I znowu katastrofa...

W ślad za stwierdzeniem tych faktów wysuwa się jeszcze jako następstwo objaw trzeci: zatrata zdolności kontroli, zdolności krytycznej i to tak u artystów opanowanych przez doktrynę jak u ogółu, który za tymi artystami podąża. Budzi się niewiara w możliwość postawienia pytania »dlaczego?«, bo oddani doktrynie estetycy są już tylko egzegetami nowych kanonów. Krytyka sztuki plastycznej nie była zdaje się nigdy i nigdzie wzorem ścisłości myśli i nie poczuwała się do jakiegokolwiek odpowiedzialności za wygłaszane opinie. Pod tym względem jesteśmy przyzwyczajeni do rzeczy nieoczekiwanych i nieprawdopodobnych i z konieczności usposobieni pobłażliwie. Jeżeli jednak dawniej entuzjastycznie usposobionemu krytykowi-literatowi podobało się znaleźć linię, spokój i idealny rytm antyku w dziele, w którym naturalistyczna przypadkowość owinęła się tylko w lekką szatę zręcznego a niezbyt głębokiego stylu, a spostrzeżenie to czynił dla olśnienia oryginalnością swych myśli — to przynajmniej materia, na którym się te eksperymenty krytyczne robiło, był mniej więcej z grubsza do siebie podobny, ot tak jak człowiek, mający dwie nogi, może być przyrównany do drugiego, mającego również dwie nogi. Obecnie jednak zaczęło się celebrowanie tajemniczych obrzędów. Zaprzysiężony estetyk patrzył na plamy i linje idące w różnych kierunkach na obrazie, który jakby na złość nosił umyślnie nazwę podobną do tytułów obrazów starej daty, i swą interpretacją tworzył cały mikrokosmos, w którym siły nieznane kierują ruchami plam kolorowych i linji. Jedne z nich szły z dołu do góry, drugie ruchem kołowym krążyły, inne jeszcze napinały się wewnętrzną dynamiką, lub znowu osłabiały wzajemnie. I nie przyszło mu nawet na myśl, aby egzaminować choć przez chwilę obraz, wychodząc z innego punktu widzenia, jako rzecz samą w sobie, ani też nie zdobył się na naiwne pytanie, podyktowane chłopskim rozumem, dla czego to wszystko razem koniecznie ma się ruszać. Przecież badanie takiego obrazu, który powstał na scjentyficznej zasadzie, powinno odbywać się na wzór djagnozy lekarskiej, która stosuje próby i bada reakcje, i wtedy dopiero na podstawie wielostronnego wypróbowania, drogą wniosku dochodzi do wyniku. Wprowadzając sztukę niby na tory wiedzy zachowano kapelusz, togę, kryzę i atrybuty Molierowskiego medyka. Co gorzej uwierzono w własną





JAN STANISŁAWSKI (1860—1907)

powagę, co się niekoniecznie tamtemu zdarzało... Nie powiem, żeby epoka nasza przypominała bardzo wiek oświecenia. A może i to konieczna reakcja?!...

Dosyć, że zdolność badania traci i widzi, a jeszcze w wyższym stopniu sfanatyzowany krytyk czyli apostoł. Jakże to wszystko przypomina wojny religijne, herezje i palenie na stosie!

Jako skutek wskazałbym zupełną niezdolność zajmowania się dziełami, które nie odpowiadają postawionym hasłom. Istnieje cały region twórców ducha ludzkiego, który coraz niedostępniejszym się staje z tej prostej przyczyny, że znajduje się o wiele ponad poziomem będących w użyciu i modzie kryterjów. Sprawdziłem to nieraz, spotykając dzieła wyposażone w cały szereg właściwości a nawet zalet, których umysł krytyka zupełnie odwykły od zastanawiania się nie zarejestruje, bo on jest tylko czuły na jedną, z góry określoną, szczupłą kategorię utworów. Przychodzi mi na myśl myśliwy, które w swej lufie ma co najwyżej śrut przepiórcezy i dla tego na razie nie obchodzi go zupełnie rogacz, bo to przewyższa jego kaliber. Tak i krytyk — wyznawca sprawdza tylko w pośpiechu: »natura« »nie natura«. Ileż grubszej zwierzyny traci w ten sposób beznadziejnie, a przecież nie tylko strzelba ale i mózg nieużywany rdzewieje.

Przedstawiłem powyżej to wszystko, co w malarstwie najnowszym jest na tyle malarskie, że zawsze ściągnie ku sobie spojrzenie malarza ciekawe i żądne tego polechtania, jakiego artysta zawsze doznaje, spotkawszy na swej drodze wartości artystyczne, choćby z przeciwnego założenia wypływające. Uważam, że malarstwo to spełnia rolę jakby nowego instrumentu muzycznego, z którego można wydobyć tony inne niż z dotychczasowych. Równocześnie jednak zauważam, że skala tego instrumentu jest szczupła. Środki malarskie nowoczesne nieraz interesujące, mogą służyć z powodzeniem tylko wtedy, kiedy założenie dzieła nie przekracza możliwości, jakie one przedstawiają.

Ale niech artysta pędzony temperamentem zapragnie, aby jego dzieło stało się tłómaczem jego przeżyć i porywów, to musi wkroczyć na drogę na razie zakazaną. Dzisiaj mu tego nie wolno: swoje uczucia powinien chować do kieszeni, bo one nikogo nie obchodzą. Aż do czasu! Aż



do chwili, kiedy młody i żywy talent upomni się o swoje prawa. Młody artysta! Do niego należy przyszłość i jego ręka musi kiedyś mocnym uderzeniem zamknięte drzwi na świat znowu otworzyć.

I jeszcze parę słów o nim.

Młody artysta przeżywa swoje chwile górne i chmurne, to znaczy ma porywy, marzenia i pragnienia artystyczne. Ale nie ma przeżyć i jego serce jeszcze nie rozegrało się. Na świat otaczający go patrzy raczej nieubłagane, bo i dziecko zaczyna często od obrywania skrzydeł muchom, i pchania palców w oko cierpliwym psom lub kotom. Skoro poczuje się i staje się młodzińcem, idzie prędko przez świat przed siebie i drażni go, jeżeli ktokolwiek idzie tą samą drogą powoli i nie dosyć prędko mu się usunie. Kiedy określa swój światopogląd, porywa go w swe szpony pesymizm i skory jest do sceptycyzmu, skargi, narzekania na obojętność, buntuje się łatwo przeciw porządkowi świata. Jest radykalny i oddany kombinacjom teoretycznym i wysnuwa z nich nieubłagane wnioski. A kiedy tworzy, czy literacko czy artystycznie, idzie śladem swych teoretycznych kombinacji pesymistycznych, sceptycznych, tragicznych, rewolucyjnych czy czysto spekulatywno-doktrynerskich.

I wszystko jest w porządku, każdy czas ma swoje prawa.

Dla tego nie wznosi się w swoim tworzeniu do wyżyn treści artystycznej, bo jej ma mało w sobie, a o ile chce ją wlać w swe dzieło, to bierze ją gotową z literatury lub sztuki. Zajęty jest formą i tylko formą, a w poszukiwaniach swych i spekulacjach kieruje się mózgiem, z którego jest dumny. To też duma jest jego cechą. I dla tego jest dumny i chmurny, i dla tego jest piękny. Równie piękny jak jego noga z błyszczącą golenią, jak jego ręka z harmo-  
nijnie rozwiniętymi mięśniami, jak tors wąski w pasie a muskularny w piersiach.

To wszystko jest w porządku.

Ale przychodzi chwila potrzeby krzyku, potrzeba eksplozji natury artystycznej, która chce wyrzucić w górę lawę uczucia.

Biorę przykład wymowny: artysta kocha kobietę, czy zachwyca się nią tylko po prostu. Chce w dziele swoim dać upust temu uczuciu i oddać tę kobietę tak jak ona przeszła przez ścieżkę jego życia. Wszakże to było coś, na co składały się wszystkie elementa, jakie natura ma do rozporządzenia. I dotknięcie żywego ciała i muzyka głosu i wilgoć oka i skręty włosów, ogień rumieńca i olśniewająca pełność ramion i piersi.

I wreszcie równie olśniewające płomyki umysłu, tkliwość, zimne światło wyniosłości i dumy, lub wreszcie iskierki kaprysu. Muzyk, poeta, malarz czy rzeźbiarz zapragnie to boskie w swoim rozumieniu stworzenie zakląć w swój utwór. Każdy wedle swych środków. Ale nie wyobrażam sobie, żeby malarz w tej chwili sięgnął po podręcznik o sztuce, po książkę wydaną świeżo przez kolegę, po odczyt wygłoszony w kółku doktrynerów. Nie wyobrażam sobie, by się pilnował, aby nie wyjść po za dozwolone mu teorją środki, nie sięgnął np. po element ukochanego kształtu, bo on właśnie powinien pożywić rzeźbiarza a nie jego!

Przychodzi chwila uniesienia, gdzie przeklnie przepisy, bo one były dobre tak długo, póki on sam nie miał nic do powiedzenia. Wtedy było miejsce na teoretyzowanie, na kuchnię malarską, na eksperymenty, na odczyty i kazania, na potępienie innych, co robią inaczej. Kończy z tem wszystkim i zamyka z uśmiechem drzwi za sobą, wchodzi sam do świątyni swej sztuki, a towarzyszy dotychczasowych zostawia w przedpokoju.

Przypuszczam, że trudno o miłszą chwilę jak takie zrzucenie skóry artystycznej, która podobnie jak po wylinionych wężach zostaje porzucona gdzieś sucha i szeleszcząca pustką. Ale też przed nim jest przyszłość. Podobnej harmonji nie ma i nie może być w starym rady-  
kale, bo ten już nie przeżyje nigdy takiej chwili.

Sztuka współczesna, czy sztuka przyszłości musi więc wypełnić próżny kielich, który spragnieni do niej wyciągamy, dobrem winem treści artystycznej. Zrobi to, kiedy forma, której do ostatnich czasów tak rozpaczliwie szuka, zespoli się organicznie i współcześnie z równie współcześnie nastrojonem uczuciem. Kiedy artyści będą mieli coś do wypowiedzenia i nie będą się tego wstydzili pod groźą zacoferania, kiedy wreszcie odzyskają na tyle poczucie, że wiedzieć będą, jakiej formy dla ich dzieł zdrowy sens czy chłopski rozum się domaga.

Wtedy może zobaczymy kreacje potężne a prymitywne, choćby takie jak religijne abstrakcje byzantynizmu. Wtedy też będziemy zdolni rozumieć podniętą, jaka wstrząsnęła artystą, wywo-  
lując w nim proces tworzenia.

Moje rozważania doprowadziły mnie do wyrażenia pragnień i nadziei. Pragnienie otrzy-  
mania od sztuki współczesnej czegoś więcej niż dać może obecnie — i nadzieja, że pragnienie to się spełni — to są jedyne uczucia, z którymi można na dzisiaj te rozpatrywania zamknąć.





HENRI MATISSE

ODALISKA

(Fot. Bernheim Jeune Paris)

## HENRI MATISSE

Matisse jest krańcowym wyrazem impresjonizmu z maximum uwzględnionego po malarsku materiału naszych wrażeń w ich formie możliwie najczystszej, t. j. nie transponowanej na ten czy inny szemat dekoracyjny, ale chwyconej jeszcze w oku ludzkim. (Szematem dekoracyjnym nazywam tu dywan, fresk, witraż i t. p. zastosowania wrażeń.) Matisse ma właśnie na względzie nie stosowane, lecz czyste wrażenie, a więc w ścisłym znaczeniu — obraz. Dekoracyjność rozpanoszyła się tak szalenie w malarstwie nowoczesnym (oddawszy mu zresztą olbrzymie usługi), że często bywa utożsamiana z samą malarskością, a już zupełnie nieźnośnie usurpuje sobie monopol syntezy w plastyce. Dekoracyjność nie jest syntezą, lecz stosowaniem malarstwa. Obraz zastosowany do okna, ściany, framugi, frontonu, oddrzwi, dywanu, poręczu, sufitu i t. p. jest podporządkowany pewnej ramie, pewnej proporcji światła, formy, od-

dalenia, i stąd musi przeprowadzić swoją logikę w związku z logiką tej ramy, tego otoczenia. To jest dekoracja.

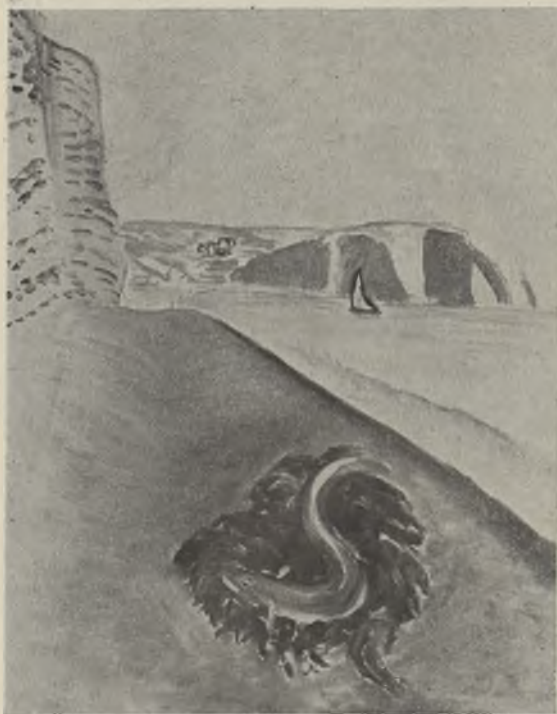
Natomiast obraz, który liczy się jedynie z rozkoszą mego oka (wypełnia oko nie okno, siatkówkę nie dywan), i który może być ustawiony, zawieszony, podany swobodnie — to jest właściwe pole syntezy malarskiej.

Wielkość Rafaela, to przede wszystkim rozwiązanie problemu syntezy w obrazie, obrazu samego w sobie bez zastosowania, na swobodzie.

Rafaël stawia mnie na granicy między dekoracją a obrazem. Nie znaczy to jednak, by i rozwiązanie Rafaela było jedynie obowiązuje.

I owszem: sztych japoński rozwiązuje obraz inaczej, a bardzo pomyślnie. Rembrandt jest jeszcze innym rozwiązaniem obrazu samego w sobie. Malarstwo współczesne cokolwiek za dużo zawdzięcza dekoracji: witraż,





HENRI MATISSE ETRETAT  
(Fot. Bernheim Jeune Paris)



HENRI MATISSE LE MISTRAL  
(Fot. Bernheim Jeune Paris)

fresk, dywan, dużo przyczyniły się do analitycznych zdobyczy malarstwa. Jednakowoż — i tu znowu zasługa impresjonizmu! — od tego dekoracyjnego stanowiska dobrze było przejść do obrazu! Przejściem było oko i wrażenie: tyle, ile w oku, tak jak czuje oko. Wzrok ma swoją dyscyplinę, swoje prawa. Wyobrażenie koryguje czy uzupełnia wrażenie. To podwaliny syntezy malarskiej, której dekoracja była tylko pierwszą próbą, ułatwieniem przez dyscypliny zewnętrzne.

Monet i Cezanne wprowadzają dyscyplinę, bardzo ostrożnie wzorując się na kwiatkach, owocach, pejzażach, jako na samorodnych syntezach barwy i kształtu. Dekoracja staje się tu zjawiskiem przyrody: ramą jest niebo i ziemia, arbitrem — oko, trybunałem najwyższym — całe czujące ja z »królową władz=wyobraźnią« (Baudelaire) w pośrodku.

Taki jest punkt wyjścia Matisse'a.

Inni pójdą raczej za Gauguin'em i Renoir'em, podporządkowując całokształt wrażenia w oku tej lub innej szematycznej, dekoracyjnej koncepcji.

Kiedy znałem kilka czy kilkanaście płócien Matisse'a, pozwalałem sobie nieraz na dowcipne uwagi, ba, wzruszanie ramionami. Wirtuozostwo, maestrja, sztuka — napewne,

ale czy nie sztuczki również, czy ta nonszalancja nie zanadto robiona, czy to nie poza niedbałości, czy to nie pogoń za efektem? Czy Matisse nie przesadza w tym granici kolorkami na jasno-szarych tłach?

Czy okrzyk Maurycego Denis'a: »Qui nous delivrera des gens fins?!« (kto uwolni nas od spryciarzy?) nie stosuje się słusznie do Matisse'a?

Czy Matisse nie wnosi do malarstwa, jak ongiś Whistler np. cokolwiek za dużo literackości? Czarne płótna, brylantowe kolje światełek, kolorki, nastroje — to nie zawsze wychodzi na zdrowie sztuce!...

Ale, kiedy poznałem nie kilkanaście, lecz paręset płócien Matisse'a, kiedy w szeregu lat obcowania na wystawach, w zbiorach, reprodukcjach, wypróbowałem całą skalę tej jedynej twórczości — dowcipki odrzuciłem, niewiara pierzchła sama i odczułem Matisse'a nie jako literaturę, lecz jako poezję malarskiego wrażenia.

To duża różnica.

Nieźródnany, niedościgły, niedający się naśladować genjusz momentu — wycucie ustroju malarskiego chwili, błyskawiczny aparat notujący nie tylko błyskawicę ruchu, wyrazu, światła, lecz razem cały sztafaż otoczenia — Moment **poczęcia** piękna!





HENRI MATISSE

TANCERKA

(Fot. Bernheim Jeune Paris)

Wyrażenie »Ustroju poetyczności« było i będzie klęską poetów. To samo z »ustrojem malarskości dla malarzy«. Ale Rimbaud zostanie w tem bez skazy w poezji, jak Matisse w malarstwie. Tylko naśladownictwo obydwuch jest rzeczą nieznośną u miernot, które, jak ćmy na latarnie, lecą na takie drogowskazy nie prowadzące — nigdzie.

Wytworność Matisse'a jest tak przyrodzoną mu, jak świetność lotu — sokołom.

Cechuje te błyskawice wizji pewność i jasność układu: nigdzie niema łamigłówek. Bonnard — po odjęciu koloru — jest często niezrozumiały.

Matisse — nigdy. Tu notatka rysunkowa jest już sama skończoną kompozycją! Fotografja nie zabija wartości Matisse'a, lecz pozwala ją ocenić z zimną krwią.

Obraz Bonnarda jest jak dywan, na którym deseń i kolor uzupełniają się. Obraz Matisse'a jest najprzód kompozycją zupełną, wystarczającą sobie w rysunku, potem zaś w barwie. Dwa światy — czy raczej dwa momenty tworzenia, jak chciał Baudelaire dla dzieła sztuki, gdzie jeden jest osnową drugiego. Mogę rozkoszować się układem barwnych plam Matisse'a, ich grą niepochwytą — mogę również rozkoszować się grą linii i form.

Wszystko gra.

Matisse jest graczem. Jeśli obraz Bonnard'a w ustroju przypomina dywan, to obraz Matisse'a jest koronką: ażur gra obok barwy, forma uzupełnia się pustką, brak koloru — świetnością koloru. Obrazy Matisse'a — talja kart — kolory znaczone tak, jak na kartach, gdzie siódemka karo, czy dziesiątka pik, znaczą swój czarny lub czerwony deseń wśród





HENRI MATISSE WIDOK Z AUTOMOBILU  
(Fot. Bernheim Jeune Paris)

bieli, nie zamurując jej całkiem kolorem. Najwięcej powietrza, przestrzeni — pozornej bezbarwności w tych obrazach, a nigdy dziur i przerw w kompozycji. Arabeska.

Matisse jest graczem, ale nie szulerem. Gracz z bożej łaski — dlatego nie do naśladowania. Naśladowca będzie musiał sztukować szulerką. I tu szkopuł takich wyjątkowych natur w sztuce. To trudno: nieznośni w naśladowcach, są urokiem, poezją, lotem piękna we własnych utworach.

Anakreon jest ojcem najokropniejszej dziedziny poezji — poezji toastów i wzlotów na obstalunek. To też w literaturze całej nie rodzaj waży, lecz — Anakreon.

Przy tem Matisse kpił sobie z głupców, którzy biorą nazbyt literalnie jego lekkość, jego przelotność, jego świeżość wrażenia! Widziałem, conajmniej trzydzieści okien Matisse'a z tym samym tematem bukietu lub głowy kobiecej, wyrastających wprost z morza lub z obłoków — widziałem, conajmniej tyleż kompozycji ze skałą z Etretat (kształt słonia) w tle obrazu i jakimś dziecinny motywem na pierwszym planie (budowań z piasku na plaży, ryby na kępie mokrych porostów) — widziałem niepoliczonych kompozycji zastawy stołowej z jedną lub dwiema postaciami (pani, służąca) — widziałem tuziny odalisk w mniej lub więcej niedbałej pozie. Otóż świadczy to o ogromie pracy malarza dla pochwylenia raz wśród kilkudziesięciu razy owej właśnie świeżości, błyskawicy wrażenia!

Nie trudno byłoby sprowadzić całą w istocie ogromną produkcję Matisse'a (znam blisko 600 płócien, nie wyczerpujących jej bynajmniej) do jakichś kilkunastu motywów wracających w niezliczonej ilości warjantów.

Znowu widzę puhar ze złotymi rybkami i wpatrzoną w nie twarz dziewczyny — ileż



HENRI MATISSE AKWARJUM  
(Fot. Bernheim Jeune Paris)

razy to powtórzone! A za każdym razem coraz cudowniejszy ze spół w krwawo-złotem błysku rybek i przelotnym zadziwieniem w oczach patrzącej!

Ta niedbała — ne varietur! — poza odaliskami z roku 1924 ma niepoliczony liczbę warjantów od roku 1910, gdy Matisse po raz pierwszy na dłużej wyprawił się na wschód. Po 15 latach studjów — można już naprawdę pozwolić sobie na »niedbałą« pozę odaliski, na taką »błyskawiczność« w jej spojrzeniu, uśmiechu, ruchu, że laik uzna taki obraz za dzieło poczęte i wykonane w kwadrans czasu. Piętnaście lat skrytalizowanych w piętnastu minutach.

To pewna, że Matisse studjuje nie nad jednym i tem samym płótnem po stokroć przepitraszonym, lecz zrywając obraz po obrazie ze sztalugi, aż jeden z nich był arcydziełem. Jest to kosztowna metoda, ale dobra dla Matisse'a.

Zkąd rodem sztuka Matisse'a? Był uczniem Moreau, pracował nad morzem obok Signac'a, nie mógł nie uznać Cézanne'a, widział Odilon Redon'a, przyjaźnił się z Picasso, żyje w epoce, w której o świtanie weszła poranna gwiazda Monet'a, wreszcie odczuł jak nikt wytworność japończyków...

I cóż dalej? — Ano dalej jest — Matisse! Bo jest jeszcze wschodnia arabeska marokańska czy maurytańska, jest karta perskiej minjatury, są koronki i hafty na jedwabiu — jest cały świat dzisiejszych ludzi, wyrazów, oświetleń (nikt jak Matisse nie należy ściślej do epoki) — I cóż dalej? Dalej znowu — Matisse. Nowoczesność, moda, szyc zabity wielu małych — jakiś Boldini, czy Gandara, czy Caro Delvaille — upadają pod ciosami bulwaru, rue de la Paix, five o'clock'u, wielkich magazynów, toalety z wodą zimną



i gorącą i t. d. To trudno: czerwonoskórzy padali jak muchy od »wody ognistej«. — Ale Wielcy zawsze wcielali epokę t. j. trawili ją sobie najspokojniej we wątplach, wciągając wszystko, co warte było życia, we własną nieśmiertelność, odrzucając resztę.

Matisse trawi epokę, nie epoka Matisse'a: dobry znak.

Mając około lat 20-stu Matisse wystawił po raz pierwszy w Salonie Narodowym (1896) — natychmiast uczyniono go członkiem stowarzyszonego (associé). — Kto przed 30-stu laty

zaznał błyskawicznego sukcesu, a potem jednak nie przestał nigdy chadzać własnymi drogami, ten miał chyba coś do powiedzenia? I niewątpliwie: jeśli istnieje tysiąc sposobów wypowiedzenia się barwą, rysunkiem, formą, to Matisse jest tysiąc pierwszym.

Światło, wyraz, powietrze, kolor stały się w jego płótnach arabeską błyskawicznego wdzięku najczystszych wrażeń — zachowały poranną świeżość, wiosenny poryw, czar pierwszej miłości.

To wystarcza.

A. P.



UBALDO OPPI  
OBLUBIENICA  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)



AD. WILDT  
BENITO MUSSOLINI  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

## SZTUKA WŁOSKA NA XIV MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE W WENECJI R. 1924

Międzynarodowe wystawy dzieł sztuki, urządzane w Wenecji co dwa lata, stanowią doskonałą okazję do zaznajamiania ogółu cudzoziemców ze sztuką włoską doby współczesnej. Korzysta z tego komitet wystawy, przeznaczając zazwyczaj cały pawilon centralny, liczący ponad 40 sal, wyłącznie niemal sztuce włoskiej, wśród istniejącej powodzi różnorodnych malowideł i rzeźb, stojących zazwyczaj na średnim poziomie, widz zau-

waża z prawdziwą rozkoszą t. zw. wystawy indywidualne, t. j. wystawy zbiorowe poszczególnych artystów, zarówno współcześnie żyjących, jak i dawniej zmarłych. Są to prawdziwe wyspy wśród olbrzymiego oceanu, w którym trudno bardzo zorientować się obcemu, zwłaszcza bez odpowiedniej estetycznej busoli.

Wystawy indywidualne dają możliwość bliższego poznania osobowości twórczej danego





DINO MARTEUS                      STARY RYBAK  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)



CARLO POTENTE                      POSILEK OPUSZCZONYCH  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

artysty, jego stanowiska w sztuce włoskiej i ogólnoeuropejskiej. Tym razem urządzono takich wystaw aż dwanaście (A. Spadini, U. Bellotto, A. Maraini, G. Graziosi, F. Casorati, B. Bezzi, F. Scattola, P. Fragiaco, U. Oppi, D. Induno, U. Valeri, A. Leto).

Coraz bardziej utrwała się wszędzie przekonanie, że wielkie światowe jarmarki artystyczne, w formie wystaw, nie mają właściwie żadnej racjonalnej podstawy, wśród tysięcy nagromadzonych w jednym budynku, ze sobą zupełnie zresztą niezestrojonych płócien i rzeźb, łatwo uchodzą uwagi zmęczonego widza nawet arcydzieła, podczas gdy równocześnie wygrywają na efekcie utwory, pozbawione smaku i kultury, uderzające albo swym rozmiarem, albo banalnym a popularnym tematem, albo wreszcie ordynarnym krzykiem barw. To też wystawy indywidualne cieszą się coraz większym uznaniem.

Dzień włoskich zebrano w głównym pawilonie około 1300 sztuk, czy odzwierciedlają one istotny stan sztuki włoskiej w chwili bieżącej?

Z góry wiadomo, że nie, bo jest to wręcz niemożliwe, zwłaszcza przy powtarzaniu takich wystaw w Wenecji co dwa lata, wobec czego, zależnie od nadesłanego materiału i zależnie od wystaw indywidualnych, zmienia się równie często i charakter tych narodowych ekspozycji.

Od niedawna, zaczęto urządzać i w Rzymie wiosenne wystawy międzynarodowe, tembardziej więc skomplikowały się warunki tego rodzaju zbiorowych artystycznych wystawień.

Charakterystyki tedy danej wystawy nie można identyfikować z charakterystyką całej sztuki Włoch współczesnych. Obraz, jaki daje wystawa wenecka, jest z natury rzeczy i jednostronny i poniekąd przypadkowy.

Jeśli wspomniałem powyżej o średnim ogólnym poziomie wystaw weneckich osobliwie w dziale włoskim, to należy zrozumieć ten poziom na tle współczesnego stanu sztuki europejskiej. W porównaniu z wystawami, jakie zazwyczaj oglądamy w Polsce, w głównych naszych środowiskach, zaczawszy od warszawskiej Zachęty, wystawa wenecka stoi niesłychanie wyżej, nie mówiąc już o tem, jakie ma przepyszne tło i otoczenie (laguny i Giardini Pubblici), jak artystycznie jest zaaranżowana, jak celowo rozmieszczone są ekspozyty. Liczne rzeźby, wykonane przeważnie w materiale, nie w gipsie, dodają jej również ogromnego uroku.

Każda wielka wystawa, o ile nie organizuje jej jakaś wybitna jednostka z prawami dyktatora, jest z konieczności wyrazem kompromisu. Ten kompromis mści się dotkliwie na ogólnym poziomie.

To samo można zaobserwować w Wenecji. Poziom jej byłby bez porównania wyższy, gdyby nie prace takich autorów, jak (notując ich umyślnie dla pamięci i przestrogi): G. Ricci, V. de Stefani, C. Laurenti, L. Dudreville, A. Discovolo, G. Dottori, A. Protti, A. Martini, A. Rizzi, G. Bargellini, M. Cavaglieri, a nawet jak zmarły niedawno tragicznie, wzięty portrecista *high life'u*, Lino Selvatico, który prócz autoportretu znośnego, nadesłał dwie kompozycje ogromnie liche i słabe.





PINO ZAN (GIUSEPPE ZANCOLLI) PRZYGOTOWANIA  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

Wystawa wenecka świadczy o tem, że Włochy posiadają nader licznych malarzy, grafików i rzeźbiarzy, którzy przedewszystkiem bardzo wiele umieją i już przez to samo utrzymują się na europejskim poziomie. Dawny nastrojowy realizm, zarówno jak przejęty bezpośrednio od Francuzów impresjonizm, któremu zresztą sztuka włoska zawdzięcza ogromnie wiele, przeżywa się wyraźnie i coraz mniej liczny przedstawicieli oraz nowych zwolenników.

Zasadnicze znamię artystyczne nadaje malarstwu włoskiemu współczesnej doby neoklasycyzm, poza tem znać u niektórych malarzy mniej lub więcej wyraźny wpływ kubizmu, odpowiednio jednak przetrawionego i opanowanego, co doskonale pozwala rozwiązywać różne zadania, związane z problemem konstrukcji brył, np. M. Tozzi'emu.

Nic też dziwnego, że, skóro neoklasycyści europejscy tak chętnie teraz kroczą dawno już wydeptanymi ścieżkami włoskiego renesansu w XV w., robią to wielce skwapliwie i włoscy malarze, u których życie się i wczucie w ducha tej epoki z pewnością jest szczerze. »Zbiór oliwek«, który wystawił Baccio M. Bacci, przypomina np. żywo »Alegorię jesieni« Francesco del Cossa (1435—1477), szkoły ferraryjskiej, z berlińskiej galerji. O tem, że sztuka Ingres'a i sztuka



F. CASORATI PORTRET  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

Cézanne'a, nie są to dwa światy zgoła różne i nawzajem się wykluczające, świadczą żywo obrazy zwłaszcza dwóch artystów Primo Conti i Ottavia Steffenini (akty), jakkolwiek pierwszy operuje więcej światłem i barwą, a drugi raczej tylko konturem. Zwartość kompozycji, uproszczenie kształtów, wyraziście linja konturu, spokojne i jednostajne płaszczyzny barwne, cechują prace takich wybitnych i wykwiłntnych artystów, jak Carlo Potente, Pompeo Borra, Virgilio Guidi, a nadewszystko Felice Casorati i Ubaldo Oppi.

F. Casorati podlegał zrazu wpływom Kandinsky'ego, przez czas pewien znany był jako malarz eleganckich kobiet. W ostatnich zaś latach zajmują go zagadnienia konstrukcji form, kompozycji, efektów barwnych z wyłączeniem żywszej gry światła i cieni. Prace jego są komponowane jasno, rysowane czysto i wyraźnie, w kolorze wcale żywe, ale bardzo zrównoważone.

Ubaldo Oppi, Bolończyk (ur. 1889 r.), który w Wiedniu zbliżył się w swoim czasie do sztuki Klimta, a w Paryżu do najnowszych kierunków w plastyce francuskiej, po odbyciu wojennej kampanji stworzył sobie po części własny styl, ugruntowany na zasadach neoklasycyzmu i pragnie się w nim wypo-





UBALDO OPPI PEJZAŻ  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

wiedzieć zarówno jako malarz i człowiek. W pracach czysto figuralnych jest nieco jednolity, nuży muzealnym zapachem, skąpa gamą kolorów. W pejzażach jest o wiele ciekawszy, żywotniejszy, bardziej nowoczesny.

Wymienieni powyżej malarze wnoszą do sztuki włoskiej pierwiastek bądź co bądź nowy i wiele elementu twórczego obok wyrafinowanie starannego artyzmu pracy. Inni zwracają na siebie uwagę głównie doskonałością rzemiosła, wdzięcznie ujętym tematem, czasem świeżością pomysłu.

Arm. Spadini, rodem z Florencji, samouk, jest autorem bardzo dobrych portretów (zwłaszcza dzieci) i obrazów figuralnych w guście Renoir'a, ale zarazem ogromnie lichych pejzaży. L. Lambertini zwraca uwagę »Polską Cyganką«, która ma w sobie coś z Pautscha i Maljawina zarazem. W znanym typie, ale dobre pejzaże wystawił T. Wolf-Ferrari. Pejzaży naprawdę interesujących, bez względu na przewagę tych lub owych znamion impresjonistycznych, jest na wystawie weneckiej sporo. Zmarły przed rokiem Bart. Bezzi (1851-1923) malował widoki dyskretne w tonie, ciche i szare w nastroju, miękkie w kolorycie. Osobną salę wypełniły pyszne krajobrazy Pietra Fragiaco (1856-1922), prawdziwego poety lagun i morza. Nie brak oczywiście starych i już przez to samo miłych



L. ANDREOTTI MADONNA  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

znajomych, jak Italo Brass, Beppo Ciardi, Giuseppe Miti-Zanetti, Al. Milesi i i.

Wśród grupy, zwącej się *Sei Pittori del Novecento*, a zajmującej całą salę, tylko G. E. Malerba i M. Sironi mogą być brani w rachubę.

Ferruccio Scattola i Ant. Leto (1844-1913) nie zasługiwali wcale na osobne wystawy indywidualne. Natomiast z prawdziwym zainteresowaniem i z podziwem ogląda się wystawę prac Dom. Induno (1815-1878), werysty, włoskiego odpowiednika Courbet'a. Ugo Valeri (1874-1911) był zdolnym rysownikiem i ilustratorem w guście Toulouse-Lautrec'a. A. Mancini wystawił autoportret z 1922 r., w znanej aż nadto malowany technice. Zmanierowany do szpiku kości, zły pointylista, Plinio Nomellini wymalował olbrzymie płótnisko p. t. »*Giovinezza d'Italia - Incipit nova aetas*«, dedykowane Mussoliniemu, ale, jak wiadomo, patryjotyczny



poryw, a artystyczne walory, to są dwie różne dziedziny, nazbyt rzadko niestety idące w parze.

Ant. Maraini zappełnił osobną salkę swemi dekoracyjnymi relewami; Gius. Graziosi, uzdolniony rzeźbiarz i grafik, żyje głównie XVI-ym wiekiem. D. Viterbo w swym miętko i mglisto, w marmurze jak w wosku modelowanym »śnie« (akt leżącej kobiety) osiągnął szczyt efektu, właściwego głośnym ongiś rzeźbom Medarda Rosso.

L. Andreotti, pono uczeń Bourdelle'a, połączył umiejętnie cechy prymitywu z XIV w. z współczesnym ujęciem kompozycji. Głośny dziś A. Wildt, który przed dwoma laty miał w Wenecji wystawę zbiorową, jest zapewne tęgim i pomysłowym rzeźbiarzem, ale manieryzm jego wypolerowanych olbrzymich

biustów trąci mimowolną karykaturą. Są jeszcze inni dobrzy rzeźbiarze, jak np. E. Prati, P. Burckhardt, R. Rosso, G. Manzoni, Fr. Falcone, A. Minerbi, C. Palmerini, P. Boldrin, C. de Veroli, ale trudno już o nich rozwoździć się tutaj.

Grafika włoska przedstawia się bardzo poważnie: U. Brunneleschi, C. Sbisà, E. Barbero, B. Bocolari, A. B. d'Anna, T. Silvestri i E. Mazzoni-Zarini, budzą dla swych prac szacunek.

Słowem, współczesna sztuka włoska, reprezentowana na weneckiej wystawie, świadczy naogół nader korzystnie o żywotności włoskiego ducha, o szczerem umiłowaniu artyzmu i w Europie lekceważona być nie może.

(c. d. n.)

Mieczysław Treter.



JÓZEF CHELMOŃSKI (1850—1914)

CZWÓRKA

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### KRAKÓW.

= »Wystawa Legjonów«, urządzona w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych z powodu 10-tej rocznicy wymarszu Legjonów, miała przedewszystkiem charakter manifestacji i demonstracji politycznej. Materiał jej, jak na wystawę retrospektywną, był zbyt jeszcze świeży (po raz trzeci wystawiany!), a jak na wystawę czysto artystyczną, zbyt jednostronny, fragmentaryczny, oklepany i znany. Stwierdza to np. »Naprzód« (nr. 208): »To przecież obrazy okresu minionego, oglądane już przez (?) niejedną wystawę« — choć uznaje naogół wysoki poziom artystyczny całości, w którym nawet takie korpulowate rzeczy, jak »Dzwonią ostrogi« obecnego szefa dep. sztuki w Warszawie p. Skotnickiego (nie mówię o jego zupełnie dobrych portrecikach drobnych), giną, nie psując wrażenia całości«. Natomiast trzy gabloty z wydawnictwami Centr. Biura Wydawnictw N. K. N. podkreślały wyraźnie polityczny charakter tej wystawy.

= Polska Akademia Umiejętności przyznała w roku bieżącym nagrodę z Fundacji im. Barczewskiego »za najlepsze dzieło malarskie« Fryderykowi Pautschowi, dyrektorowi państwowej szkoły zdobnictwa w Poznaniu (za obraz p. t. »Topielec«).

= Stanisław Dębicki, profesor zwyczajny Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, ur. w r. 1865 w Lubaczowie, zmarł w Krakowie, w dniu 12 sierpnia b. r. W ś. p. St. Dębickim sztuka polska traci wybitnego i rzetelnego artystę, utalentowanego malarza i znakomitego ilustratora. Z powodu śmierci ś. p. Dębickiego ukazały się dłuższe artykuły w »Rzeczypospolitej« z dnia 14 sierpnia (pióra M. Tretera), w »Gazecie Lwowskiej« z dnia 15 sierpnia (H. Cepnika), w »Kurierze Warszawskim« z dnia 19 sierpnia (H. Piątkowskiego) i w »Słowie Polskim« z dnia 3 i 4 września (Prof. T. Rybkowskiego), oraz liczne notatki w prasie czeskiej i niemieckiej. »Sztuki Piękne« zamieszczą w następnym zeszycie osobny ilustrowany artykuł, poświęcony twórczości ś. p. Dębickiego.



## LUBLIN.

= Zachęta warszawska założyła w Lublinie swą filię i przesłała tu część swej osławionej wystawy pt. »Lato w Polsce«. Na pomieszczenie tej wystawy odstąpiło Muzeum Ziemi Lubelskiej kilka pokoi, sprawozdanie z niej, entuzjastyczne, zamieścił w »Kurjerze Warszawskim« (nr. 255) p. Feliks Słupski, równie interesujący krytyk, jak malarz. Prasa lubelska (np. »Głos Lubelski«, nr. 244) powitała Zachętę bardzo życzliwie. Może na przyszłość zachęci to Zachętę do urządzania w Lublinie wystaw o wyższym poziomie, na jakie miasto nasze w rzeczywistości zasługuje.

## L W Ó W.

= W dniu 7 września otwarto w odświeżonych salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych wystawę jesienną, na którą złożyły się m. in. prace: T. Rybkowskiego, Bieleckiego, Małskiego, Mackiewicza, Ad. Bunscha, Łotockiego oraz A. Soldingera.

= W tylnych pokojach M. Muzeum Przemysłowego we Lwowie urządzono wystawę 4-ch lwowskich artystek: M. Chybińskiej, A. Czarnowskiej, L. Drexlerówny i A. Harland-Zajączkowskiej. Z reprodukcji choćby zamieszczonych w artykule o tej wystawie J. Piotrowskiego (»Tygodnik Ilustrowany« nr. 37) widać, że poziom tej wystawy nie był zrównoważony.

= W artykule pt. »Sztuka huculska«, pomieszczonym w »Kurjerze Lwowskim« (nr. 216), omawia Michał Jackwi zbiory etnograficzne Ludwika Feigla we Lwowie. Przedtem pisał o nich B. Janusz w »Tygodniku Ilustrowanym« (nr. 23), w »Prager Presse« (nr. 82) informował o nich Dr. J. Pogonowski, nadto w czeskim piśmie »Narodni Listy« (nr. 174) ukazała się o nich dłuższa notatka.

## POZNAŃ.

= Wystawa Stowarzyszenia Artystów otworzyła nowy sezon artystyczny w Poznaniu pod bardzo lichymi auspiciami. Wystawiono prace Hannytkiewicz, Dąbrowieckiego, Batyckiego, Bogusławskiego, Nowickiego, Wróblewskiego, Malinowskiego, Jerzego Kossaka, Szymta i Haupta, oraz dwa stare szkice E. Niewiadomskiego.

## WARSZAWA.

= Spór o Zachętę między ogromną większością artystów plastyków a Komitetem, dotychczas sprawującym rządę wraz z szczupłą garstką artystów, którzy uznali za możliwe i stosowne wyłamanie się z ogólnej solidarności, przeciąga się dalej, w nie- skończoność. Mści się to dotkliwie na poziomie wystaw Zachęty, które obecnie spadły jeszcze niżej, niż poprzednio, a wiadomo, że i przedtem, niestety, również często przynosiły ujmę, odzwierciedlając w sposób fałszywy a ujemny stan współczesnej polskiej plastyki. Obecny statut Zachęty jest tego rodzaju, że decyduje w wszelkich sprawach oddaje drugoczącej większości t. zw. miłośników, którzy z żadnym, choćby najsluszniejszym głosem artystów, wcale się nie liczą. Nawet plastyków do Komitetu Zachęty, a więc i do jury, wybierają zawsze większością głosów miłośnicy. Tem się tłumaczy zgubny artystyczny poziom tej społecznej instytucji, której niespodzianie przyszedł honor i odpowiedzialny obowiązek reprezentowania całej sztuki polskiej, zwłaszcza wobec licznych w Warszawie cudzoziemców. Artyści pragną uzyskać bodaj jedno: prawo wyboru artystów do Komitetu Zachęty. Komitet obecny nie chce zgodzić się nawet na to. Zanoszą się tedy na rozłam całkowity i stały, na zanik zasłużonej niegdyś instytucji, zwłaszcza, że zorganizowani artyści mają na widoku kilka innych, odpowiednich na wystawy, lokali.

= Z gmachu Zachęty usunięto wreszcie (pono do Muzeum Narodowego) stos rupieci, zwanych Muzeum Chojnowskiego. Trzeba uznać dobrą wolę Komitetu, który stara się, jak umie, nadać działowi retrospektywnemu swych zbiorów odpowiedniejszą formę. Ściany sal dolnych odmalowano celowo na kolor piaskowy, na czym zyskują eksponaty, niestety, nie- zawsze racjonalnie i pomysłowo ze sobą zestawione. Stanisławski, traktowany z lekceważeniem, zawieszony przy oknie, pod światło, tuż obok »Światowida« Wawrzeckiego, a więc malarza, który nawet po śmierci Stanisławskiego targnął się na Jego pamięć, co spotkało się w swoim czasie z energicznym protestem ogółu artystów polskich.

= Z powodu bojkotu Zachęty przez ogół artystów, Komitet, chcąc czemś jednak zapełnić i w lecie bardzo liczne ściany, zebrał z prywatnych zbiorów kilkadziesiąt prac Juliusza Kossaka i urządził wystawę w dwóch salkach. Przypadkiem trafiono właśnie w setną rocznicę urodzin znakomitego artysty. Wystawa, urządzona dorywczo i po amatorsku, bez uwzględnienia okresów twórczości Kossaka, daty jego dzieł (w dwu różnych salach: w pierwszej i w ostatniej), bez żadnego nawet katalogu, stanowiła, zwłaszcza w roku jubileuszowym, przykry nieco dysonans z kultem, jaki ma dla J. Kossaka cały polski naród. Specjalnie popularny Juliusz Kossak zasługiwał na bardziej staranny i szlachetny akt pietyzmu.

= Wystawa w Zachęcie p. t. »Lato w Polsce« zgromadziła przygnębiającą ilość ogromnie lichych malowideł. Na domiar złego, Komitet wpadł na fatalny koncept ogłoszenia plebiscytu wśród zwiedzających na najlepsze utwory. Nic dziwnego, że nagrody pieniężne zdobyli łatwo w tem towarzystwie dwaj najlepsi względnie artyści, a mianowicie St. Żukowski i J. Rapacki. Ciekawa rzecz, jakby wypadł ten plebiscyt, gdyby żaden obraz nie nosił podpisu artysty! Wszak w rzeczach sztuki *vox populi* — *vox diaboli*. (Plebiscyty tego rodzaju, jako ze stanowiska sztuki wprost szkodliwe, musimy napiętnować. — Red.)

= Wystawa prac pomorskiego malarza, M. Mokwy, zgromadziła 144 jego utworów, olejnych i akwarel, możnaby wybrać z pośród nich kilka obrazów. malowanych z śmiałą swobodą, z temperamentem, acz pozbawionych indywidualnej formy i inwencji, to jednak udatnych. Gros pozostałych prac świadczy o lekomyślnej, niedbałej powierzchowności w traktowaniu malarskich problemów, a czasem wprost o złym smaku i braku głębszej, artystycznej kultury, jak n. p. pseudo- dekoracyjne *panneaux*, o wydłużonym w górę formacie, albo przykry, biorąc po malarsku, autoportret.

= W związku z wystawą bieżącą, Zachęta wydała na pysznym papierze (ale zato bez reprodukcji i bez zaznaczenia techniki) katalog »Wystawy obrazów polskiego akwarelisty Marjana Mokwy« (z stron druku). Zachodzi pytanie, czy tak często urządzi się w Zachęcie wystawy akwarelistów nie-polskich, że potrzeba aż specjalnie podkreślać polskość p. M. Mokwy, względnie jego wystawy?

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego otwarto wystawę zbiorową prac Władysława Lama, na którą składa się ogółem 35 obrazów i utworów graficznych. Ilustrowany katalog tej wystawy zawiera wstęp pióra Wł. Lama, informujący o jego stanowisku wobec prądów współczesnych, oraz kilka słów przedmowy dra St. Truchima. Wystawa świadczy o poważnych usiłowaniach młodego malarza, który »dąży do tego, aby na podstawie nowych doświadczeń, zdobytych w latach ostatnich, znaleźć nowy wyraz, nową próbę ujęcia ostatecznie niewyrażalnego ideału w formie, godzącej ze sobą przeciwieństwa ostatnich walk w dziedzinie plastyki.



= Pałac Sztuki przy ul. Trębackiej z, po reorganizacji zarządu oraz po powiększeniu i gruntownym odnowieniu lokalu, rozpoczął na nowo swą działalność. Pierwsza wystawa, otwarta w sezonie wakacyjnym, zgromadziła dużą ilość cennych dzieł sztuki, zarówno dawnej, jak i współczesnej. Zebrano też sporą liczbę mebli antycznych, bronzów, porcelany oraz około stu perskich dywanów.

= Zbiory Krosnowskiego, przywiezione z Rosji, mają nareszcie znaleźć prowizoryczne pomieszczenie w »Pałacu pod Błachą«. W ten sposób zabytki i dzieła sztuki, spakowane w 500 zgórą skrzyniach, ujrzą po kilku latach leżenia w składach piwnicznych światło dzienne. Tyle czasu trzeba było na to, aby wszystkie powołane i niepowołane instytucje i władze rządowe zdecydowały się wreszcie dojść do wzajemnego porozumienia, celem... tymczasowego rozmieszczenia tych zbiorów, ofiarowanych narodowi polskiemu. Podziwiać trzeba cierpliwość ofiarodawcy.

= Wystawa »Nasze Morze«, otwarta w gmachu Politechniki, posiada także osobny dział artystyczny, a w nim: obrazy Wł. Nałęcz, K. Stabrowskiego, F. Szwocha, Dołyckiej, Lindemana, jednak zainteresowanie wzbudziły tylko oryginalne okazy ludowej sztuki kaszubskiej.

= Dowodem coraz to głębszego — przynajmniej w pewnych, nielicznych zresztą, sferach — zajmowania się problemami teatru, jest świeżo zamknięta ankietka w »Życiu Teatru« na temat scenicznej roli malarstwa, t. j. znaczenia plastyki w teatrze. Wśród nadesłanych odpowiedzi znajdujemy m. i. opinie: A. Zagórskiego, J. Wittlina, A. Ordyńskiego, J. Wodyńskiego, T. Cieślowskiego, Stan. Jarockiego, W. Drabika, C. Jellenty i M. Tretera, jest to szereg mniej lub więcej ciekawych i trafnych uwag, dotyczących zarazem kwestji, jaki czynnik winien w teatrze przeważać, a nawet decydować: autor, reżyser i aktor, czy t. zw. dekorator teatralny? Oczywiście ten, którego stać na koncepcję żywego dzieła sztuki scenicznej, t. j. inscenizator we właściwym tego słowa znaczeniu. Może nim być i reżyser i dekorator, czasem nawet autor, jeśli umie myśleć i komponować w kategoriach plastycznych.

= »Sztuka i Artysta«, miesięcznik, wychodzący w Warszawie, przynosi w Nr. 6 drzeworyt W. Skoczylasa oraz krótki artykuł W. Husarskiego o tym artyście, dr. M. Sterlinga: »Nieznany rysunek A. Dürrera«, St. Przeworskiego: »Nieznany posążek hetyki w Krakowie«, dr. A. Lauterbacha: »O zachowaniu starych dzielnic«, wreszcie szereg informacji w dziale kroniki.

#### G D A Ń S K.

= W sali dawnego arsenału urządzono wystawę o bardzo niskim poziomie, którą przedsięwzięła jej, jak się p. St. Jasiński, nazwał wystawą krakowskich malarzy. Obwożono ją poprzednio po polskich miastach prowincjonalnych, przy krzykliwej i niewybrednej w tonie reklamie przedsięwziętego p. Jasińskiego. O ile ubolewać należy nad urządzaniem takich »wystaw« na prowincji i dziwić się redakcjom prowincjonalnych pism, które drukują ten stek głupstw i bredni, jakim są »recenzje« z wystaw tych, pisane przez p. przedsięwzięcę. St. Jasińskiego, o tyle »wystawę polską«, urządzoną przez niego w Gdańsku, musimy napiętnować jaknajstrzeżej, jako czyn wręcz niepatriotyczny. Zagranicą wogóle, a przedewszystkiem w Gdańsku, możemy robić wystawę tylko prima, bo tylko taka wystawa może nam przynieść korzyść. P. Jasińskiemu radzimy się wziąć do innego »przedsięwzięcia«.

#### L I P S K.

= W Miejskim Muzeum grafiki drukarskiej otwarto z początkiem września wystawę grafiki i książki polskiej. Wystawa miała wprawdzie charakter dorywczy, uwydatniała jednak wpływy sztuki ludowej i motywów narodowych w tej dziedzinie. Uwagę zwracały utwory graficzne Stryjeńskiej, Skoczylasa, Bartłojczyka, Brandla, Czerwińskiego, Niesiołowskiego, Koniecznego, Pankiewicza, Manna, Siedleckiego, Wyczółkowskiego, Wąsowicza, Wojnarskiego.

#### P A R Y Ż.

= W Association France-Pologne, w najzupelniej nieodpowiednim i nieznanym artystycznemu ogółowi lokalu, urządzono Exposition permanente des Artistes Polonais. Były tam prace Pankiewicza, Biernackiego, Alexandrowiczowej, Blacka, Dąbrowy, Rubczaka, Wyczółkowskiego, Zawadowskiego, Pugeta, Gottlieba, Grossa, Czyżewskiego. Niezależnie od wartości poszczególnych obrazów i rzeźb, wystawa, zaaranżowana w sposób fatalny, przykre robiła wrażenie na garstce nielicznych widzów, którzy przypadkiem zabłądzili na tyły uroczej Madelainy. Żył to sposób propagandy sztuki polskiej w Paryżu!

= Ostatnia wystawa P. Picassa stanowiła dla Paryża niezwykle niespodziankę. Twórca manjery kubistycznej, której bądź co bądź wiele zawdzięczają nie tylko malarstwo i rzeźba, ale i architektura i sztuka stosowana, zarówno francuskie, jak i obce, wystawił cykl konturowych rysunków i płócien, pojętych w duchu tradycji malarstwa klasycznego. Oglądano tedy jego kompozycje figuralne, których tematem są arleki, kobiety, młode matki i dzieci. Są one wyraziście rysowane, pozbawione zupełnie modelowania powierzchni, barwione spokojnie, gładko, jednostajnie. Są to wszystko bardzo ciekawie pojęte rozwiązania różnych zagadnień czysto kompozycyjnych w odniesieniu do ludzkiej figury.

= Na wystawie wrześniowej w firmie Bernheim-Jeune w Paryżu zebrano obrazy takich artystów, jak: Bonnard, Matisse, Jongkind, Marquet, Monet, C. Pissarro, Utrillo, Vignon, Vlaminck i i.

= Wystawa malarzy szwajcarskich, urządzona wiosną b. r. w Paryżu, cieszyła się dużym powodzeniem. Zgromadzono na niej wypożyczone ze Szwajcarii obrazy mistrzów dawnych, od Konrada Witzla i Holbeina począwszy, aż do Boecklina i Hodlera włącznie. Zdając sprawę z tej ekspozycji w »L'Amour de l'Art«, stwierdza P. Courthion: »Szwajcaria posiada malarzy, którzy pochodzą z jej terytorjum, nie ma jednak naprawdę szwajcarskiej sztuki«.

= Sąd paryski oddalił pretensje siostrzeńca Monticelli'ego, który oskarżył Van Donguen'a, Jean-Desthieux'a, Lapauri'a i Manclair'a o dysfamię wuja. Motywem wyroku było to, że Monticelli należy do historii, a więc podlega krytyce, że ponadto nie można oceniać jego twórczości, pomijając jego życie. Oskarżycielowi przysługuje natomiast prawo repliki w odpowiednich czasopismach. Podobnie krytyk francuski, Raymond Escholier, oskarżony przez spadkobierców grafika, M. Desboutin'a, został przez sąd paryski uwolniony.

#### P I T T S B U R G H.

= Staraniem dyrektora Sztuk Pięknych Carnegie-Institutu, H. Saint-Gaudens'a, urządzono b. r. w Pittsburghu XXIII-ą z rzędu międzynarodową wystawę malarstwa. H. Saint-Gaudens, który odbył w tym celu dłuższą podróż po Europie, wybierał osobiste eksponaty, przeznaczone na wystawę. Osobne Komitety i jury miały tylko: Stany Zjednoczone, Anglia



i Francja. Na wystawę przyjmowano wyłącznie obrazy olejne, z wyłączeniem grafiki i akwarel. Reprezentowane było malarstwo: Ameryki, Francji, Anglii, Holandji, Polski, Belgii, Czecho-Słowacji, Rosji (na emigracji), Szwecji, Włoch i Hiszpanii. Ogółem zebrano 378 obrazów, o prawdziwej wartości artystycznej. Z artystów polskich wzięli w tej wystawie udział: St. Podgórski, W. Borowski, O. Boznańska, T. Pruszkowski, Wł. Jarocki, J. Czajkowski, Mela Mutter i St. Filipkiewicz. Z pośród 378 obrazów wybrano następnie 61 (z polskich tylko: W. Borowskiego, O. Boznańskiej i Wł. Jarockiego), które przewieziono na wystawę do Los Angeles i innych miast amerykańskich. Katalog wystawy pittsburghskiej wydany i opracowany wprost wzorowo.

#### R Z Y M.

= Zanotować należy ubliżający godności państwa polskiego udział w tegorocznej międzynarodowej wystawie sztuki. Na dwa tysiące różnych eksponatów obcych, Polskę reprezentowało 30 utworów graficznych 5-u autorów, nadesłanych z opóźnieniem kilku tygodni i pomieszczonych wobec tego na — schodach! Tego rodzaju reprezentacyjne i wielce propagandowe wystąpienie napiętnował słusznie L. Chrzanowski w korespondencji z Rzymu (*«Kurjer Warsz.»*, Nr 225 i 226). Rząd polski nie przejawia, niestety, wcale najmniejszego choćby zrozumienia dla tej potęgi kulturalnej, jaką w świecie całym są sztuki plastyczne. W marcu 1925 r. nowa wystawa w Rzymie. U nas o tem głucho. Co robi Dep. Sztuki Min. W. R. i O. P.?

#### WENECJA.

= XIV Międzynarodowa Wystawa Sztuki, o światowym znaczeniu, obeszła się bez Polski, zarówno zresztą, jak i poprzednia, urządzona w r. 1922. Rzecz prosta, że stała nieobecność nasza na głównych arenach artystycznych Europy obniża fatalnie przedewszystkiem prestige naszego państwa i narodu. Wszelkie jednak nawoływania prasy, wszelkie wysuwane argumenty są daremne, gdyż nasze rządowe t. zw. czynniki miarodajne nie zdają sobie zupełnie z tego sprawy, o co właściwie chodzi.

#### KSIAŻKI I CZASOPISMA.

= *«Południa»*, kwartalnika ilustrowanego, poświęconego sztuce i krytyce artystycznej, ukazał się zeszyt I, ozdobiony znaczną ilością starannie odbitych rycin.

St. Woźnicki w artykule p. t. *«Od malowniczości do linearyzmu»* (*«Sztuka»* i *«Rytm»*) zarzuca *«Sztuce»*, że mimo 25-letniego istnienia swego nic nie wniosła do kultury polskiej, że — pisze p. Woźnicki — *«zapatrzona w sentyment swych uczuć i Wiedeń, podpada pod wpływ secesjonizmu (!), poprzez próżnię oczu «Bolszewika» (Dunikowskiego) wygląda upiór beczelonego ekspresjonizmu Niemiec»*. Że w Polsce panuje wolność słowa, nie wynika konieczność drukowania w poważnym piśmie takich nonsensów... opartych na złej woli czy też na niewiedzy. Tow. *«Sztuka»*, założona w r. 1897 przez ś. p. Jana Stanisławskiego, której honorowym prezesem był ś. p. J. Chelmoński, a pierwszymi członkami Fałat, Wyczółkowski, Laszczka, Wyspiański, Mehoffer, Malczewski, szeroko rozslawiła polskie imię w szeregu wystaw prawie że we wszystkich stolicach Europy (a nawet w Ameryce), zdobywając sobie jaknajgłębsze uznanie, właśnie dzięki narodowemu, polskiemu charakterowi wystawianych dzieł. Wystawy *«Sztuki»*, jak: we Wiedniu 1922 r., St. Louis 1904 r., Düsseldorfie 1904 r., Antwerpii 1911 r., Wenecji i t. d., były wprost sensacją. Sprawozdawcy zagraniczni podkreślali właśnie

specyficznym narodowy charakter polskiej sztuki. Posiadamy kilkadziesiąt wycinków najpoważniejszych zagranicznych pism z recenzjami wystaw *«Sztuki»* i każdej chwili służymy niemi p. Woźnickiemu, o ile chce się poznać z działalnością Tow. *«Sztuka»*. Wystawa polska w Wenecji 1920 r., entuzjastycznie przyjęta przez krytykę włoską (vide dr M. Treter: *«XIV międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji»*, *«Rzeczpospolita»* z dnia 22 (zdaje się) sierpnia 1924 r.), zawierała w 90% dzieła członków *«Sztuki»*. Niech p. Woźnicki przegladnie sobie zagraniczne muzea sztuki współczesnej (Wiedeń, Berlin, Rzym, Paryż) i policzy, jaki procent wśród polskich obrazów, zakupionych przez te muzea, zajmują polscy artyści, członkowie *«Sztuki»*.

Na uwagę zasługuje artykuł St. Zahorskiej *«Kubizm i jego pochodne»*, J. Dąbrowskiego *«Prądy w architekturze współczesnej»*, oraz F. Siedleckiego *«Zadania współczesnej inscenizacji»*, w dziale kroniki zwłaszcza *«Walka o prawo artystów w Zachęcie»* przez W. Skoczylasa.

= *«Przemysł, Rzemiosło, Sztuka»*, zeszyt I rocznika IV, przynosi sporo materiałów do sztuki ludowej. I. Gulowski pisze o garncarstwie na Kaszubach, T. Seweryn o huculskiej wykładance w drzewie, o fartuszkach kosowskich, o zbiorach hucula Iw. Korpaniuka w górach na Płaskim koło Jaworowa, S. Udziela o sprzętach ludowych w Skawinie pod Krakowem, a K. Witkiewicz o malowankach ludowych z okolic Dąbrowy w Tarnowskim i o zabawkach ludowych z kermaszu krakowskiego, pozatem kronika, nazbyt zwężła. Ryciny liczne i ciekawe, dwie plansze barwne, bardzo dobre.

= Wyszedł Nr 1 miesięcznika, poświęconego reklamie artystycznej, p. t. *«Wykwint i Moda»*, na który składa się, wraz z okładką, 25 tablic barwnych, wykonanych sposobem offsetowym, ale nie bez zarzutu. W tekście znajdujemy szkic prof. W. Osseckiego o Egipcjanach, dowcipne uwagi J. P. o kobiecie i stroju, artykuł M. Tretera o potędze artystycznej reklamy, a ponadto zupełnie *«pomyloną»* przedmową redakcji i, ni stąd ni zowąd, ni przypał ni przyłatał, na odwrocie plansz: zdania i maksymy naszych... wodzów i polityków, przyczem jest tam i Anna Jagiellonka i — Lactse! Autorami barwnych rysunków są: W. Borowski, St. Rzecki, J. Pokrzywnicka, J. Zaruba i J. Manner, ten ostatni nienajgorszy wprawdzie, ale bardzo niemiecki w charakterze (po co?). Najlepsze są rysunki J. Pokrzywnickiej, zwłaszcza *«Wesoły Pierrrot»* (dość fatalnie odbity). Czyżby zaszczytnie znana firma W. Głowczewskiego nie mogła zdobyć się na staranny druk offsetu?

= W ostatnim numerze *«Przeglądu Warszawskiego»* (zeszyt wrześniowy, Nr 36) znajdujemy m. i. obfitą kronikę sztuk plastycznych, opracowaną na podstawie przeglądu dzienników i czasopism z ostatnich miesięcy przez M. Tretera.

= O upadku kultury artystycznego smaku w naszej stolicy świadczy m. i. cały szereg *«pisemek artystycznych»* (sic!), poświęconych lekkiej literaturze i humorowi, w rodzaju n. p. *«Eroticonu»*, pozostającego pod kierunkiem artystycznym niejakiego W. Lipińskiego, który swemi *«rysunkami»*, po części haniebnie kolorowemi, zapelnia całe zeszyty. Tyle mamy w Polsce grafików i ilustratorów, a jednak poziom graficzny naszych pisemek humorystycznych — abstrahujemy od okropnej ich treści — stale się obniża. Czyja wina? Tych, którzy pisma takie kupują, jako odpowiadające niewybrednemu smakowi ogółu.

= Librairie de France przystępuje do zbiorowego wydania w przepysznych reprodukcjach całokształtu twórczości Ant. Bourdelle'a. Szereg seryj (każda składa się z 6-u zeszytów) obejmie zarówno jego



rzeźby, jak freski, malowidła i pastele oraz nieznaną dotąd rysunki. Publikacja ta będzie tem jeszcze ciekawsza, że tekst do niej napisze sam Bourdelle. Cena jednej serji (z 138 rysunkami, po części barwnymi) 210 fr.

= Nakładem paryskiej firmy Albert Morance ukażało się dzieło, owoc wielkiej erudycji i ogromnej pracowitości, a mianowicie »Dictionnaire des miniaturistes sur email«, Henri Clouzot'a. Obejmuje ono około 600 nazwisk.

= Nowe czasopismo artystyczne, poświęcone sztuce dalekiego Wschodu, zaczęło wychodzić w Paryżu p. t. »Revue des arts asiatiques«, redaktorem jest Edmond Jaloux.

= Staraniem Nouvelle Revue Française wyszły niedawno trzy nowe monografie, a mianowicie: Maurice Denis (napisał France Fosca), Joseph Bernard (napisał Tristan Klingsor), Pablo Picasso (napisał Pierre Reverdy).

= »Neue Zürcher Zeitung« z dnia 1 września b. r. zamieściła fejtton dra H. G. o najnowszych prądach w malarstwie polskim. Autor, charakteryzując dość trafnie polski impresjonizm, różny od zagranicznego, wyróżnia następnie w sztuce najmłodszej trzy grupy: Rytmu, ekspresjonistów, skupionych w swoim czasie przy »Zdroju«, oraz t. zw. Formistów, i stwierdza, że właściwie tylko »Rytmiści« i »Formiści« odgrywają w najnowszej sztuce wybitniejszą rolę.

= Catalogue: Twenty-Third Annual International Exhibition of Paintings. April Twenty-Fourth, June Fifteenth, MCMXXIV, Carnegie Institute, Pittsburgh (z 36 rycinami, z polskich obrazów reprodukowano »Góralki« Wł. Jarockiego).

= Los Angeles Museum. Exposition Park. WM. Alanson Bryan, Director. Traveling Exhibition of Paintings Twenty-Third International Exhibition of Carnegie Institute, Pittsburgh, PA, July 23 - Septembre 14, 1924.

= Dwutygodnik paryski »Le Bulletin de la Vie artistique« ogłosił ciekawą ankietę wśród artystów francuskich na odwieczny, ale zawsze aktualny temat, jaką rolę odgrywa w dziele plastyki treść utworu ( *sujet* ), t. j. czy dzieło, przedstawiające n. p. pielgrzymów z Emaus, ma większą wartość artystyczną, aniżeli n. p. martwa natura, albo ćwiartka wolu Rembrandta. Za znaczeniem treści i wpływu jej na wartość dzieła opowiedzieli się m. i.: H. de Waroquier, J. Laboureur, Drésa, Jos. Bernard. Przeciw: Lucien Pissarro, Ch. Canoin, P. Deltombe, P. Signac, Ch. Guérin (po części) i, prócz innych, Van Dongen, który powiada, że woli martwą naturę, jako temat, gdyż ją wszędzie wokół siebie widzi, aniżeli pielgrzy-

mów z Emaus, których nigdy nie widział. P. Deltombe stawia problem w ten sposób: czy portret pułkownika jest cenniejszy, niż portret kapitana? Naogół jednak, podkreślając, że istotne kryterjum mogą stanowić jedynie walory plastyczne, artyści paryscy przyznają, że treść, temat mogą mieć wielkie znaczenie pośrednie, budząc n. p. w autorze natchnienie, zapal twórczy i t. d.

= »L'Amour de l'Art« w Nrze 8 b. r. przynosi artykuły T. Stryjeńskiego o architekturze w Polsce, J. Warchałowskiego o polskiej sztuce stosowanej, a wreszcie K. Stryjeńskiego o polskim szkolnictwie zawodowym. Artykuły te ilustrowane są licznymi rycinami.

= Paweł Ettinger, znany historyk sztuki, ogłosił w r. 1922 książeczkę, poświęconą St. Noakowskiemu (St. Noakowski, opyt charakteristiki, Izdatelstwo »Swietlana«, str. 24 z 11 rycinami). Pracę tę omawia St. Rogoż w Nrze 29 »Przeglądu Współczesnego«.

= »O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Augustacie i budowniczym królewskim, Jakóbie Kubickim«. Opracowali: T. Szydłowski i T. Stryjeński, Kraków, 1925. Gebethner i Wolff. Str. 50, z 40 rycinami.

## V A R I A.

*Przygotowania polskie do wystawy w Paryżu 1925 r.* Delegacja polska, złożona z pp.: J. Warchałowskiego, delegata rządu, arch. T. Stryjeńskiego, doradcy technicznego, i prof. J. Czajkowskiego, autora polskiego pawilonu, powróciła z Paryża. Prace Sekcji polskiej wyszły już ze stadjum przygotowawczego. Dnia 28 sierpnia, w obecności radcy poselstwa, p. A. Szembeka, delegat Warchałowski przejął z rąk Komisarjatu Francuskiego teren, wyznaczony na pawilon polski, na Cours la Reine, między pawilonami Holandji i Szwecji. Delegacja polska, po przeprowadzeniu studjów technicznych na miejscu, oddała przedsięwzięciu miejscowemu główne roboty wykonawcze pawilonu, jak: murarskie, żelazne i szklarskie, w których to robotach mają być zatrudnieni również przebywający w Paryżu robotnicy polscy. Autor pawilonu, prof. Czajkowski, doręczył wszystkie rysunki wykonawcze, omówił sposób wykonania i zaaprobował umyślnie w międzyczasie zrobione próby oszklwienia wieży i tynkowania ścian. Wszystkie szczegóły dekoracyjne, posadzki, okładziny, rzeźbione słupy i t. d., będą wykonywane w kraju. Poza tem delegacja polska omówiła i ustaliła inne działy polskiej wystawy w Gallerji na Inwalidach i w Grand Palais, gdzie również będziemy sąsiedowali z Holandją i Szwecją, a nadto z Japonją. Ogrodzenie terenu polskiego i roboty terenne już rozpoczęto.

## POLSKI INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH

Olbryzi przewrót społeczno-narodowy, wywołany wielką wojną, zniesienie kordonów państw zaborczych, stworzenie niepodległej Polski i budowa od podwalin gmachu Rzeczypospolitej, musiało zachwiać wątem naszym, polskim, życiem artystycznym. Dawne, przedwojenne centra zostały starte, nowych nie zdążono założyć, hasła artystyczne przedwojenne zakwestjonowane zostały lub wręcz zanegowane, nowych na to miejsce nieskonstruowano: wszystko to razem stworzyło tak niezdolny stan przypadkowości, nieładu, nierządu, nieskoordynowanych wysiłków, rozpaczliwych szamotań się, że wśród artystów polskich zapanowała poważna troska o przyszłość naszej sztuki, o jej dal-

szy konsekwentny rozwój. W walce z naszą codzienną troską o rozbudowę państwa nie myślano o tem, że sztuka jest najwyższym, najszlachetniejszym tworem życia narodowego, i jako taka, powinna być jak największą pieczołowitością otoczona. Niestety, nie znalazł się nikt, ktoby się zajął polską twórczością, ktobyby starał się zbadać warunki, w jakich się ona w tym powojennym okresie znalazła i ktoby się starał wystąpić z jakąś inicjatywą w kierunku umożliwienia jej rozwoju. Nie zrobił tego Rząd, względnie Departament Sztuki, ergo musieli się zająć tem polscy artyści.

To było powodem, dla czego Grono profesorów krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, najstarszej pol-



skiej artystycznej uczelni, mającej tradycje stuletniego istnienia i chlubnej pracy, powzięło myśl założenia Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, instytucji grupującej szerokie sfery pracowników na niwie polskiej sztuki, a powołanej do życia celem pielęgnowania, rozumnego ześrodkowania i pogłębienia działalności na polu naszej kultury artystycznej. Na uroczystym posiedzeniu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dnia 16 czerwca 1923 r., zaszczyconem obecnością Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, Rektor Akademii p. Szyszko-Bohusz, witając Pana Prezydenta, zapowiedział utworzenie takiego Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych i prosząc Pana Prezydenta o przyjęcie nad nim Swego protektoratu, w gorących słowach polecał opiece i życzliwości Rządu tę świeżo utworzoną placówkę polskiej kultury.

Pan Prezydent Rzeczypospolitej w dłuższym, nacechowanym wielką serdecznością przemówieniu, przyjął ofiarowany Mu protektorat i wyrażając radość z utworzenia tak potrzebnej instytucji, przyrzekł imieniem Rządu jak najgorętsze poparcie. Grono profesorów krakowskiej Akademii opracowało projekt statutu Instytutu i wybrało z pośród polskich artystów-plastyków i teoretyków wszystkich trzech byłych zaborów szerszy Komitet Organizacyjny, składający się z pp.: T. Axentowicza, Olgi Boznańskiej, Władysława Ekielskiego, Juliana Fałata, Józefa Gałęzowskiego, Apoloniusza Kędzierskiego, Miłosza Kotarbińskiego, Konstantego Laszczki, Marjana Lalewicza, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera, Jerzego Mycielskiego, Stanisława Noakowskiego, Józefa Pankiewicza, Fryderyka Pautscha, Leona Pinińskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Edwarda Raczyńskiego, Adolfa Szyszko-Bohusza, Michała Sobieskiego, Stanisława Tomkowicza, Karola Tichego, Mieczysława Tretera, Jerzego Warchałowskiego, Leona Wyczółkowskiego i Wojciecha Weissa.

W d. 14 marca 1924 odbyło się pierwsze posiedzenie wyżej wymienionych członków Instytutu jako Komisji Organizacyjnej, na którym wybrano przedewszystkiem prezesem Instytutu Edwarda hr. Raczyńskiego, wiceprezesem prof. Leona Wyczółkowskiego, sekretarzem prof. Adolfa Szyszko-Bohusza, a następnie przystąpiono do obrad.

Prof. Mehoffer wygłosił dłuższe przemówienie p. t.: »Wczoraj i dzisiaj w sztuce polskiej« (referat ten zamieszczamy jako artykuł wstępny w 1-szym numerze »Sztuk Pięknych« — przyp. Red.), dr. St. Tomkowicz »Sprawy konserwatorskie«, prof. dr. Jerzy hr. Mycielski »Dezyderata naukowe dotyczące historii sztuki w Polsce minionego wieku«, dr. M. Treter »Organizacja zbiorów państwowych« i J. Warchałowskiego »Polska sztuka dekoracyjna wobec wystawy paryskiej«.

Po wysłuchaniu tych referatów i po przeprowadzeniu wyczerpującej dyskusji powzięto następujące uchwały z poleceniem, aby prezydium Instytutu przedstawiło je Rządowi:

1) Instytut uważa za wskazane wobec przeprowadzonej redukcji urzędów konserwatorskich umożliwić najszybsze powołanie do życia Rad Konserwatorskich ze względu na potrzebę zainteresowania sprawami konserwatorskimi szerszych warstw fachowych, a nawet obywatelskich.

W szczególności rozpatrując rządowy projekt Rad Konserwatorskich Instytut uważa za konieczne prosić o poczynienie następujących zmian:

I. Opinia Rady Konserwatorskiej powinna mieć charakter nie tylko doradczy, lecz poniekąd obowiązujący odnośnie urzędów konserwatorskich. Rada Kon-

serwatorska powinna mieć prawo inicjatywy w sprawach opieki nad zabytkami, oraz prawo opinjowania i stawiania wniosków co do wydatków na konserwację zabytków.

II. W składzie Rady Konserwatorskiej powinni się znaleźć miłośnicy i znawcy sztuki ze sfer obywatelskich przynajmniej w równej liczbie, jak przedstawiciele instytucyj naukowych.

III. Przewodniczący Rady powinien być wybierany w głosowaniu tajnym zwykłą większością głosów. Obowiązkiem jego czuwać nad normalnym zastosowaniem ustawy z roku 1918 o opiece nad zabytkami sztuki i kultury oraz w szczególności nad przeprowadzeniem uchwał Rady w życie.

IV. Uchwały Rady Konserwatorskiej zachowują moc obowiązującą mimo nieobecności na posiedzeniu konserwatora.

Instytut uważa za wskazane zwrócić przy tej sposobności uwagę na konieczność jak najszybszego wykonania inwentaryzacji zabytków.

2) Przy Krakowskim Oddziale Instytutu tworzy się Komisję Naukową, której zadaniem będzie organizowanie wystaw poszczególnych artystów polskich pierwszej połowy XIX wieku. Komisja ta będzie zarazem centralą naukową do wydawnictw monografii tych artystów.

3) Polski Instytut Sztuk Pięknych wyraża opinię, że celem uregulowania stanu muzealnictwa w Polsce, wprowadzenia jednolitości w państwowej polityce muzealnej, oraz ustalenia racjonalnego sposobu zawiadywania zbiorami państwowymi artystyczno-zabytkowymi należałoby:

1) Wszelkie sprawy muzealne zespolić w jednym urzędzie Ministerstwa W. R. i O. P. jako organie politycznym do spraw muzealnych w Polsce.

2) Zawiadywanie wszelkimi zbiorami państwowymi powierzyć jednemu kompetentnemu urzędowi wykonawczemu, a mianowicie Dyrekcji Zbiorów Państwowych, która, ze względu na swą fachowość podlegałaby bezpośrednio Ministrowi W. R. i O. P. i zawiadywałaby zbiorami na podstawie statutu, uchwalonego przez Radę Ministrów.

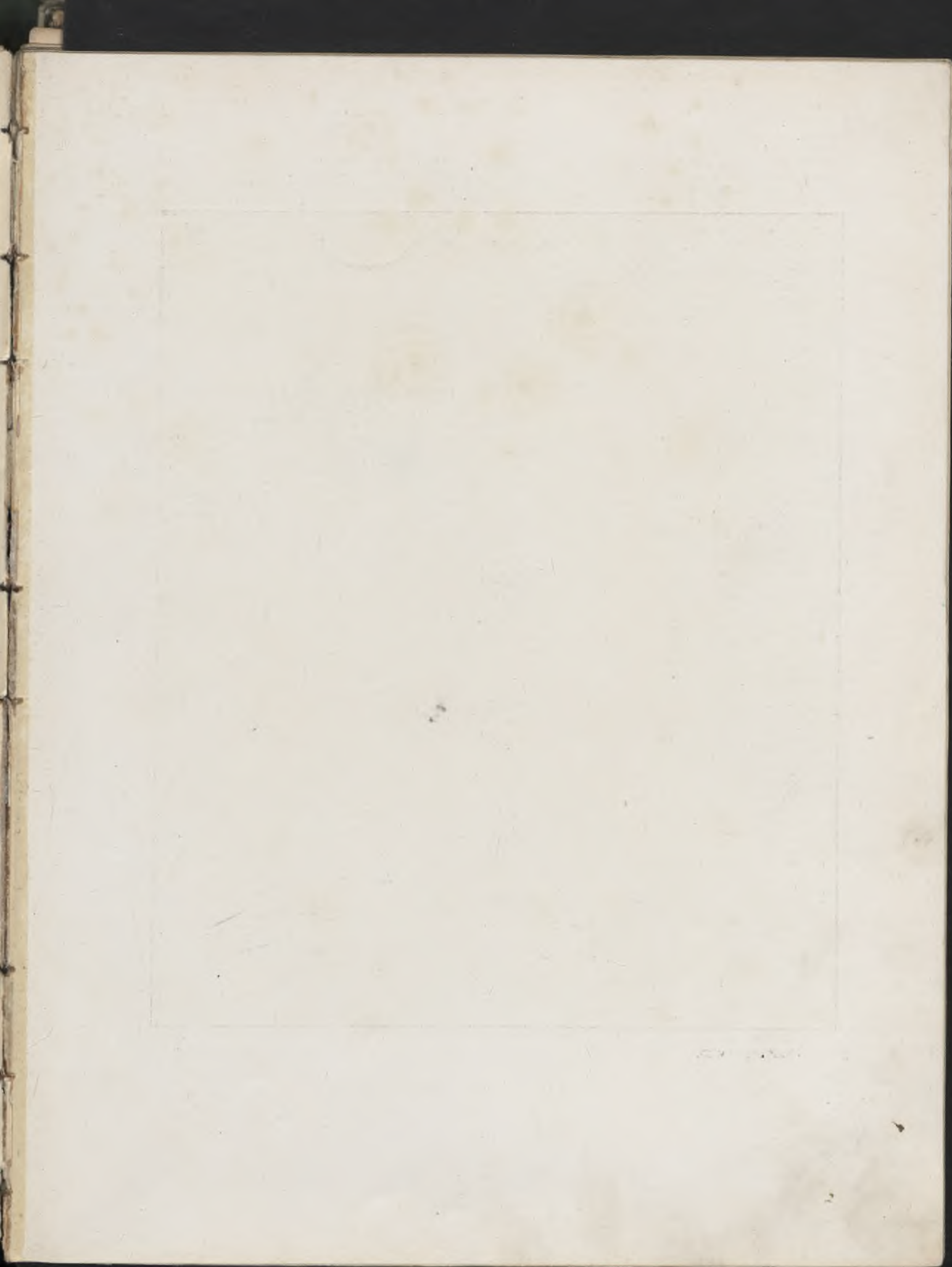
3) Ze względu na to, że zbiory państwowe stanowią własność całego Polskiego Narodu, a zawiadywanie nimi powinno odpowiadać postulatowi naukowym i artystycznym, oraz opinii sfer fachowych, należy co prędzej wskrzesić Komitet Zbiorów państwowych, jako organ doradczy i kontrolny, a w skład jego powołać prócz delegatów zainteresowanych urzędów także przedstawicieli nauki i sztuki.

4) Polski Instytut Sztuk Pięknych wyraża opinię, że sprawa udziału Polski w Międzynarodowej Wystawie nowoczesnych sztuk Dekoracyjnych i przemysłowych w roku 1925 w Paryżu jest pierwszorzędną dla Państwa, i że społeczeństwo polskie i świat artystyczny mogą wymagać zupełnie jasnych, a ze względu na ostatni już termin szybkich decyzji w tej sprawie ze strony Polskiego Rządu.

Następnie w myśl statutu ustalono kandydatury na członków czynnych (w liczbie 30) i członków współpracowników (w liczbie 45), które mają być przegłosowane na jesiennym zebraniu Instytutu. Wreszcie uchwalono rozpocząć w najbliższym czasie wydawanie własnego czasopisma artystycznego.

Najbliższe Walne Zgromadzenie Instytutu odbędzie się w początkach listopada b. r.









JÓZEF PANKIEWICZ

WIZYTA (1923)





JÓZEF PANKIEWICZ

PORTRET WŁASNY (1924)

## JÓZEF PANKIEWICZ.

**D**WA obrazy — dwa wrażenia — jak dwa akordy — jeden pełny, tryumfujący, drgający — drugi, jak zdaleka wtórująca mu pobudka — brzmia mi w tym momencie, gdy nie bez wzruszenia rozpoczynam notatkę. Pierwszy — jak owa pełnia przyływu, gdy fale już nie szarpia powierzchnię, a powierzchnia morza pręży się całą potęgą głębi... Drugi, jak daleki rozprysk białych pian szturmującej fali, tak żywy, tak porywczy że, zda się mimo oddalenia, słyszeć szum i łoskot szturmów...

Pierwsze, a raczej dominujące wrażenie, to bogaty ekran dojrzałych, głębokich kolorów, skojarzonych w spokojne akordy kształtów. W dyskretnym światłocieniu wystawy Bernheima



rondo obrazów Pankiewicza: kwiaty, owoce, pejzaże — a na tle ich sylweta przyblakłego fauna o dowcipnym profilu: to Fénéon, powściągliwymi gestami, tłumaczący komuś powaby lśniącej rybią łuską »martwej natury«.

To rok 1922, pierwsza zbiorowa wystawa Pankiewicza w Paryżu.

Ale oto tamten daleki ton szturm: przymykam oczy i tracę na chwilę ekran wystawy. Wnętrze kawiarni Blicklego — za oknami ciągnie ludek Nowym Światem — studenckie czapki o wytartych daszkach, z załamaniem à la Maciejówka — Warszawianki. Tutaj grupa zasłuchana, nad nieodzowną czarną kawą. Przystanął na chwilę Podkowiński, wiecznie gdzieś śpieszący... Pawliszak zadarł do góry wojowniczy profil. Młodszy Levy z nikłym uśmiechem miesza łyżeczką w wypitej filiżance. Pankiewicz, pykając kaporalem i łyskając okularami opowiada o Luwrze, w Luwrze — o pejzażu starych mistrzów — z pejzaża — wyrasta krzak na wicherze w pustkowiu Ruisdael'a. Widzę go, czuję go, choć na chwilę coś mi się w wyobraźni miesza: ten krzak żyjący wichrem i tamten biblijny, gorejący, z którego przemawia Pan do Mojżesza? Daleki, daleki rok 1894 — rok w którym poznałem Pankiewicza i całą tę grupę młodych argonautów.

Dawne czasy! Czasy, kiedy zmierzchnął już genjusz Gierymskiego, nie bardzo zrozumiany w nastrojowej Warszawie — twardy, jak biały dzień, stanowczy, bezkompromisowy. Witkiewicz, sadowiąc się w Zakopanem, walczył o prawa »główki kapusty« do honorów malarstwa — i o styl zakopiański. Podobno główka kapusty przeżyła styl.

Formowały się przedwczesne dla publiczności ruchawki krytyczne, w których Sygietyński, wspierany przez Dygasińskiego i Gruszeckiego, wydawcę *Wędrowca*, starał się wtórować literackim objawieniom dalekiego *plein-air'u*.

W tym to momencie, kiedy dojrzał w Paryżu, odcyszczając paletę z monachiszczyzny, Chełmoński, nad mglistym firmamentem Warszawy wschodziła niepowседневnej świetności podwójna gwiazda: Pankiewicz — Podkowiński.

Na wiosnę 1890 roku Warszawa oglądała nie bez zgorzzenia pierwszy bodaj obraz impresjonistyczny p. t. *Targ na kwiaty przy kościele Madeleine*. Autorem obrazu był Pankiewicz. Odtąd on i Podkowiński, z którym razem wrócił z Paryża, nie przestali gorszyć publiczności i nawet »dobrze myślącej krytyki« orgią impresjonistycznych malowideł. Co było wrzucania ramionami, co dowcipów o szpinaku, o jajeczniczy ze szczypiórkiem. Ba! nawet ubolewania, że malarz, który »tak dobrze się zapowiadał« (*Targ za Żelazną Bramą — aż druga wzmianka w Zachęcie i... medal srebrny w Paryżu!*), tak się marnuje. I ten drugi, »taki zdolny« — Podkowiński (*»jakie on, panie, kobiece akty malował!«*), również się zaprzepaszcza! Fioletowe damy nad zielonym bilardem, nieprzyzwoicie zażółcona w słońcu łąka, jeszcze damy (*»ani domacać się aktu!«*) na pastewniku... Znowu żółtka w fiolecie! Pamiętam, jak ktoś ubolewał, że nawet kaczeńców na łące nie widać — a żółta!...

Niestety! Z podwójnej gwiazdy młodego impresjonizmu polskiego jedna była tylko świetnym, przemijającym — meteorom! Podkowiński załamał się tragicznie w pełnym wzlocie — załamał się na obrazie *Szał*, na większym, na rok przed śmiercią, wybuchu. Pankiewicz w takiej chwili, tracąc wiernego i cennego towarzysza boju, musiał się poczuć bardzo samotnym. Zbyt szybko pierzchły wiosenne entuzjazmy, przygasły też w ciężkiej walce o byt świetne promienie wschodzącej doby malarskiej. Przez lat blisko dziesięć Pankiewicz nie odwiedza Paryża, gdzie Claude Monet, Pissaro, Sisley, Renoir stwarzają atmosferę nowoczesnego malarstwa, gdzie Cézanne daje wskazania malarskiej syntezy, gdzie ogromną, wezbraną falą płynie w łożysku starej kultury twórczość epoki...

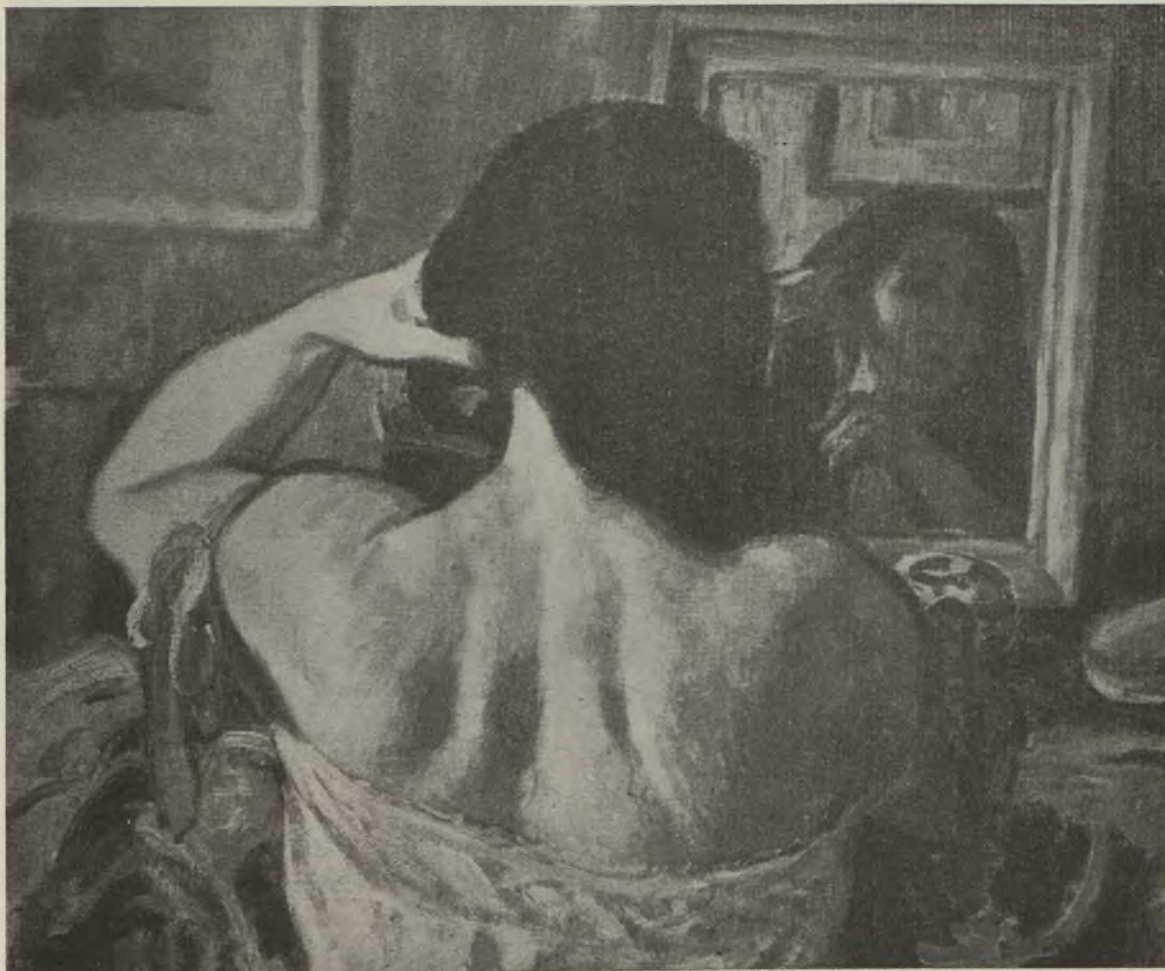
Na te właśnie lata samotności i twardej pracy w domu przypada niewątpliwie kształtowanie się w Pankiewiczu nieprzejednanej, zawziętej, fanatycznej mocy charakteru, która pozwoliła mu przetrwać, rozwinąć się, dojrzeć, zwyciężyć!

Żyjący na wicherze krzak Ruisdael'a stał się — symbolem ludzkiej duszy!...



## II.

Nie popełnimy tu impertynencji pisania o całej, ogromnej pracy Pankiewicza, dziś obejmującej okres 1884—1924! O takiej pracy wolno pisać tylko na tle wielkiej, zbiorowej, retrospektywnej wystawy malarza. Nie zdobyliśmy się dotąd na taką. Nie można machnąć piórkiem »na pamkę« o takiej walce i takiej zasłudze. Pisząc o czyimś poemacie, można na upartego



JÓZEF PANKIEWICZ

PRZY TOALECIE (1910)

z pamięci cytować, jeśli się ma dobrą pamięć. Ale niema takiej pamięci wzrokowej, któraby zatrzymała na siatkówce panoramę paruset płócien, stanowiącej ciąg twórczej pracy malarza. Tu zwłaszcza, u Pankiewicza, gdzie cechą jest żelazna logika etapów, gdzie w czterdziestoletniej pracy artysty skryzalizowała się *cała wiedza nowoczesnego malarstwa*. Bardzo życzę Polsce Jego możliwie pełnej wystawy, obejmującej cały ten okres, a raczej cykl okresów. Dałaby ona młodemu niepospolitą ciągłość rozwoju malarskiego, w której z trudnością orientują się dziś na dorywczych eskapadach do Paryża.

Reminiscencja powyższa o latach podwójnej gwiazdy młodego impresjonizmu jest, że tak powiem, moją prywatną własnością. Epizod z przypowieścią o krzaku Ruisdael'a dla mnie osobiście był zbyt pamiętnym momentem w historii poznania Pankiewicza, bym się mógł nim nie podzielić z czytelnikiem.





JÓZEF PANKIEWICZ

KARP (1921)

Pamiętam, jak mi tam, w kawiarni Blicklego, zadrżało serce do dalekich skarbów, do dalekich świątyń sztuki. Odtąd płynęły szeregi lat, kiedy stała się możliwą dla mnie pielgrzymka po polskich i światowych »miejscach cudu«. W pielgrzymce tej, na wielu rozstajach, w momentach własnej, intensywnej pracy — czy gdy zbierałem dokumenty polskiej sztuki, by się podzielić niemi z publicznością francuską, czy kiedy starałem się dać na użytek Polski pewne etapy rozwoju sztuki powszechnej (*La Pologne Contemporaine*, czasopismo *Sztuka*) — obcowanie z Pankiewiczem było mi kordjałem, wzmacniającym energię, zaparcie się, skalę pracy.

W tych to latach wypróbowałem doskonałość Jego przewodnictwa — czy gdyśmy od Orange, przez arlejańskie muzeum, przez Aliskampy grecko-rzymskie, przez Nimes i Avignon wędrowali na południe, czy gdyśmy studjowali objawionych na wystawie w Luwrze przez Bouchot'a Prymitywów, czy kiedy trzeba było zorjentować się w rozrzuconym, a jednak logicznym przepychu szkół i kierunków, gdy impresjonizm, prosty kult słońca, rozpękł, jak dojrzały granat, dając początek symbolizmowi, pointilizmowi, cloisonné'istom, syntetystom, deformistom, neotradycjonistom i t. d., i t. d.

Pamiętam, że w tych bogatych latach doświadczenia, kiedy obok Monet'a i Renoir'a wyrastały kapitalne syntezy Cézanne'a, kiedy Gauguin, Van Gogh, Signac, Seurat, Seguin, Bernard, Filiger, Denis, Sérusier — nie mówiąc o Carrierze, o Puvis de Chavannes, o Rodin'ie — wypełniali każdy swe przeznaczenie — żywych, życie dających źródeł, z których popłynąć



miały nowe, wiecznie nowe dopływy, dążące do odwiecznego, nigdy nieobjętego oceanu piękna — pamiętam wpływ przewodnictwa Pankiewicza. Tu muszę wspomnieć i samotnego Mazura w Bretanii, Ślewińskiego, również towarzysza w tych wędrówkach. Z tych czasów zostały dwa dokumenty — unikaty obu tych przezczystych krzewicieli kultu plastycznego — wyznania Ślewińskiego o szkole z Pont=Aven i studjum Pankiewicza o prymitywach flamandzkich (*Sztuka*, 1905). Obu ich skusiłem do zabrania głosu, na moment odrywając od benedyktyńskiej pracy malarskiej.

Ale i Ślewiński, jak ongi Podkowiński, jak potem Stanisławski, nie dotrzymał długo kroku przemianom epoki. Ślewiński zresztą wcześniej zasklepił się w nauce mistrzów z Pont=Aven, może bardziej śladem Filiger'a, niż Gauguin'a, nie wyszedłszy już niemal do końca z formuły płaskich, czystych (mniej lub więcej) kolorów, z obwódkowej kompozycji swych małosłonecznych, malowanych na płótnie, witrażów. I znowu Pankiewicz przetrwał, jako jedyny, dotrzymujący kroku przemianom, przewodnik.

Ascetyczne lata kultu Gierymskiego, twarda dyscyplina pracy malarskiej z epoki, gdy Pankiewicz, przyćmiwszy słoneczność wizji, malował przeważnie efekty wieczorne z ulic Warszawy, jak Rynek Starego Miasta, Dunaj Wązki, Rynek o zmierzchu, Nokturn, Łabędzie z Saskiego Ogrodu, Brzask, znowu Wieczór, Szary Pejzaż, Deszcz (1892—1898), zrobiły swoje. Z tego dziesięciolecia Pankiewicz wyszedł, jak mnich z klasztoru, gdy po odbytych okresie zamknięcia, umartwień i dyscypliny, staje na progu jego, ale już mocny do podjęcia walki z szatanem na rozstajnych drogach świata.

Prawdziwie niczem były głupkowate niezrozumienia czy złośliwości publiczki; niczem ubolewania »dobrze myślących krytyków«, w porównaniu z próbą, która oczekiwała teraz zwolonego apostoła sztuki!

Zbawienne etapy realizmu i plein-air'u, t. j. odwołanie się do obserwacji bezpośredniej i wyjścia z pracowni na światło, były stosunkowo nieskomplikowaną filozofją plastyki. Reakcja prze-



JÓZEF PANKIEWICZ

TARAS W MADRYCIE (1917)



ciwko konwencjonalizmowi, akademickości, przywrócenie praw »głównie kapusty«, t. j. wszelkiej pod słońcem naturze w malarstwie — to była po prostu poranna kąpiel nowoczesnego malarstwa — akt zdrowia i zdrowego sensu.

Ale inaczej było z impresjonizmem. Kierunek ten, zresztą prawy potomek po-



JÓZEF PANKIEWICZ

PORTRET CHŁOPCA (1920)

przednich, miał jedną ambicję — prawdziwą ambicję jedynaka, któremu »wszystko wolno«. Impresjonizm w pierwszym momencie (który w zupełnej czystości przetrwał może tylko w dziełach Claude Monet'a ?) jest jedynie pogonią malarza za słońcem. Niebezpieczna impreza, choć tak w malarstwie nieunikniona. Tylko Baudelaire w poezji, tylko Cézanne w malarstwie odczuli, zrozumieli, jak łatwo w tej pogoni podzielić los Ikaru: spalić skrzydła i rozbić się. Pogoń za słońcem doprowadzała, wobec niemożności osiągnięcia bezpośredniego zwycięstwa, do pogoni za — wrażeniem, dalej do kultu wrażenia i wkońcu do tak niebywałej anarchji wrażenia i »swobody« na płótnie, o jakich się przedtem nie śniło ni majstrom, ni fuszerom!

To już pamiętamy wszyscy. A im dalej odbiegały od ogniska pracującej Francji, te błędne ogniki anarchji malarskiej, tem beznadziejniej, tem brutalniej, tem fałszywiej, tem krzykliwiej święcił się oplakany tryumf Ikarowego kultu!

Za pomocą niepoliczonych operacyj sofistyki wszystko, co nie znało lub nie znosiło





JÓZEF PANKIEWICZ

SAINT-TROPEZ (1922)

(Zakupiony do Muzeum Luxemburskiego w Paryżu)

kultury, dyscypliny, syntezy i po prostu — pracy w sztuce, podstawiło pod teorię wrażenia własne widzi mi się — kaprys, zboczenie, przypadek, fryzjerską zręczność, sklepikarskie oszustwo, brak znajomości rysunku, kalectwo i, ochrzcivszy to wszystko mianem »indywidualności«, — urągało sztuce. Pamiętne są przerażające zboczenia symbolistów, impresjonistów i onanistów, wrażenia na wszystkich rynkach (głównie na rynkach!) Berlina, Wiednia, Monachjum, Skandynawji i Rosji.

Tymczasem nawet we Francji wielu traciło wiarę w sztukę, choć nie przestawało uprawiać malarstwa. Tworzyły się zamknięte kapliczki indywidualizmu, w których obdzierano kościoły sztuki. Poszczególne tezy lub etapy malarskiego doświadczenia stawiane bywały jako ostateczne objawienia twórczości. Kapliczki co rychło przerabiano na stragany, gdzie artysta, pod nosem konkurenta, sprzedawał »jedyne, nieomyślne, absolutne« mydło swych fantasmagoryj technicznych. Ale we Francji — w ogromnym ogniu twórczym, w tej olbrzymiej kuźni, zwanej tradycją, przy tych tysiącach, co roku mobilizujących się do zdobycia mistrzostwa terminatorów malarstwa — wszelkie zboczenie było natychmiast sprostowane, wszelki fałsz — wynicowany, wszelki stragan przewrócony, gdy zawadzał na drodze sztuki. Bo sztuka tu nigdy nie przestała być arką przymierza między indywidualnością artysty a doskonałością dzieła.

Dlatego to tutaj, podczas gdy spekulacja na giełdzie towaru artystycznego szalała (i szaleje) najbardziej, — pod okiem nieubłaganego jasnowidzenia genjuszu cały ten ruch stał się analityką metod twórczych, doprowadzając zawsze do potrzeby jedności-syntezy.





JÓZEF PANKIEWICZ

PIWONIE (1923)

Niemal w tym samym momencie, gdy impresjonizm dawał początek rozproszeniu mało-wiernych po manowcach wrażenia — genjusz Cézanne'a ostrzegał i wskazywał drogę!

»Odkryłem — mówił Cézanne — że słońce jest to obiekt, nie dający się reprodukować, lecz jedynie przedstawić«.

Prawda, że nigdy nie brakowało tutaj tych, którzy widzieli jasno. W roku 1846, mówiąc o rysunku, Baudelaire wyraził tę samą formułę tak:

»Idzie nie o to, by kopjować, lecz by interpretować« (str. 140-a, *Curiosités esthétiques*, wyd. 1884).

Tymczasem jednak, upiwszy się słońcem, malarstwo uprawiało orgię wrażeniowego anarchizmu, właśnie reprodukując i kopjując własne wrażenia (a raczej siłąc się o to), nie zaś przedstawiając i interpretując je.

Powtarzam: zbyt wielu malowało, którzy nie wierzyli nigdy lub przestali wierzyć w sztukę, utożsamiając wszelką jej dyscyplinę ze — sztucznością! i szukając jedynie — sensacji. Jest to okres, gdy przy ogromie i skomplikowaniu zadań analizy wystąpiła, udając lub biorąc siebie za syntezę, pod wszelką postacią spekulacja.

Spekulowano więc na kaprysie, przypadku, kalectwie, doktrynie, smaczku, zręczności,



brzydocie, kropkowaniu, patrzeniu przez szparę, prymitywności, ludowości, archaiczności, kolorowości, bezkolorowości, witrażowości, płaskości, wypukłości, niezrozumiałości — aż doszło wreszcie i do oślego ogona, który na jednej z wystaw wyraził niewyraźne, t. j. szczyt ludzkiej głupoty i kręactwa!

Trzeba się tu porozumieć wyraźnie. Dla Francji i dziejów sztuki plastycznej — okres tej spekulacji na wrażeniu nie przedstawiał zbyt wielkiego niebezpieczeństwa. Tu i owdzie snobizm



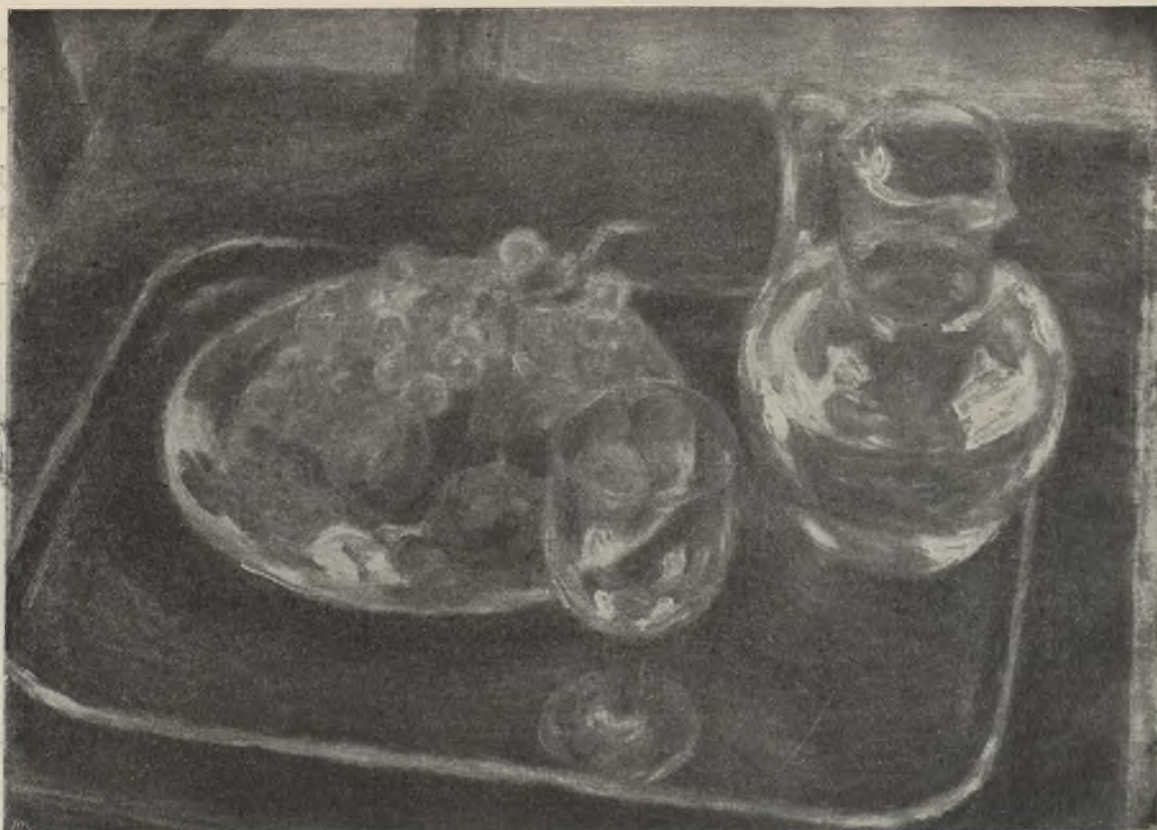
JÓZEF PANKIEWICZ

SZCZĘŚLIWE ŻYCIE (1922)

płacił frycowe, tu i owdzie grupka pacykarzy *minorum gentium* marniała w manjerze i tancie, w zarozumiałości i ograniczeniu... Ale siłą wyżej już zaznaczonych, nigdy nie uspio-nych potęg — tradycji i genjuszu — każdy manowiec, każda bocznica, każde bajoro, nawet malarskie, było natychmiast uregulowane, skanalizowane i połączone żywym nurtem na pożytek stającej się wiecznie sztuki. Owszem, jak słusznie notuje doskonały malarz i krytyk, Maurice Denis, nigdy »sztuka nie obcowała tak blisko z naturą, nigdy tak bogate żniwo nowych motywów nie było danem malarstwu, jak w tej epoce« (pisał to 1896 roku — patrz *Théories*, str. 50). I powiada dalej: »Realizm i impresjonizm są to dwa okresy płodne, które przygotowują może w nowych składnikach nowe odrodzenie klasycyzacji«.

Tak — ale to w ognisku twórczym Francji, pod bezsenną kontrolą genjuszu i tradycji... Gdzieindziej — manowce nie prowadziły — nigdzie, bocznice — udawały bezkarnie drogę, a bajora — cuchły! A w beznadziejnej atmosferze »wolności i nastroju« — malarze zapominali — malować, zadawalniając się figlami!





JÓZEF PANKIEWICZ

KARAFKA I OWOCE (1920)

### III.

Powróćmy tutaj do Pankiewicza.

Zostawiliśmy go w momencie, gdy po dziesięcioletnich blisko rekoilekcjach w Warszawie ten mnich benedyktyński pracy stawał na progu świata i jego pokus.

W 1898 roku Pankiewicz udał się po raz drugi do Paryża.

Kiedy studjował tu ongi Rodakowski, kiedy potem pracował Gierymski, kiedy nawet Pankiewicz w roku 1889 poraz pierwszy zawitał nad Sekwanę, wyznam, zadania ich były bardzo uproszczone. Każdy z nich potrzebował tylko dobrze otworzyć oczy, a droga słała się sama w przejrzanej atmosferze epoki. Tu i ówdzie walka dwóch prądów, starcie się młodych ze starymi — ale w wielkim łożysku sztuka płynęła jednym nurtem, nie rozbijając się na sto odnóg. Czy nie tak szybko zorientował się n. p. Grottger, gdy po pobycie w Wiedniu i Monachjum stanął wobec malarstwa francuskiego na krótko przed śmiercią (1867)? Czy nie tak prędko otrząsnął z siebie tutaj wszelką manjerę Chełmoński po roku 1880?

Inaczej działo się z malarzami, którzy trafili do Paryża na schyłku XIX i w początku XX wieku. To, że w 1889 roku Pankiewicz odrazu dojrzał Monet'a i pociągnął za sobą Podkowińskiego — to było jeszcze wyrazem stosunkowo łatwego tryumfu ich młodej spostrzegawczości, w tym momencie Claude Monet, odkrywca słońca, musiał czynić — i czynił na Francuzach również — zaiste — oślepiające (choć otwierające oczy) wrażenie!

Ale gdy tuż z nim, tuż obok niego, tuż po nim nastąpiła ta niebywała ruchawka, wywołana impresjonizmem, gdy się zaroilo mrowiem talentów, setkami dróg, odkryć, objawień wywołanej orgji analitycznej — rzeczy stawały się znacznie trudniejsze!

Jaki taki, przyjrząwszy się w tłoku czemuś, co mu najbardziej przypadało do gustu, brał, jak swoje, doświadczenie Filiger'a czy Bernard'a, Serusier'a czy Gauguin'a, Van Gogh'a czy





JOZEF PANKIEWICZ

PIGMENTY (1919)

Maurice Denis'a, trochę później Picass'a, Guerin'a, Matisse'a i t. d. — i zasiadał sobie w kącie, mając wielki proceder nieomylnego malarstwa!

Wielka była w takich razach bezkarność: kto tam poznał w nastrojowej imprezie, w indywidualnej swobodzie takiego, powiedzmy, Berlińczyka czy Wiedeńczyka — wielką, bezwrotną, jednorazową pożyczkę, zaciągniętą ongi na szerokim świecie?

Ale twardą szkołę przeżył Pankiewicz! On stosunkowo mało się nastrajał, ale dużo — malował. To nie tak powszechne wśród malarzy, jakby się zdawało. Malując, nie przestał nigdy wierzyć w sztukę. I to jest dość rzadkie — rzadkie, zwłaszcza, gdy analfabeci wszelką »sztukę« uznali za »literaturę«, biorąc tem samem rozbrat z wszelkiem zaciekaniem się, badaniem, dochodzeniem, dyscypliną. Po co? Ma się indywidualność i umie się zrobić nastrój — reszta to dla »burżujów« i »pedantów«.

Otóż Pankiewicz, mający już we krwi ten niepokonany nałóg do malowania i wiarę w sztukę, miał dwie doskonale asekuracje na uroki i pokusy kapliczek i sklepików: tęgą znajomość fachu i — o, rozpusto! — duszę! Znajomość fachu pozwalała mu szybko orjentować się w technice nowych szkół, dusza — prowadziła bez szwanku przez mydlane bańki nastrojów...

Takie to proste, nieprawdaż? Trzeba mieć tylko pierś ludzką i w piersi dość tchu — można wtedy wędrować bez znużenia, ale z pożytkiem. Tak, ale, by to zdobyć, trzeba może długoletnich rekolekcji, trzeba mokoła, walki, pracy i jeszcze raz pracy, wiary — i dobrej wiary....

Pankiewicz, rozpoczynając lata wędrówki po rozstajach sztuki nowoczesnej, był dojrzałym człowiekiem, wyhartowanym, jak stal, jasnym, jak brylant. Przypadały te lata na męski wiek malarza, objęły (od 1898) mniejwięcej ćwierć wieku, nie zdołała ich przerwać nawet wielka wojna (taki już Pankiewicz) i to są po części te właśnie lata, o których tu przez szacunek dla ich pracy mówić nie będę »na pamkę«. Natomiast pomówimy o ostatnim dziesięcioleciu Pankiewicza — od wybuchu wojny do dzisiejszego momentu.





JÓZEF PANKIEWICZ

AZALIA (1910)

Ale szkoda, wielka szkoda, że cały ten wstępny okres przed zdobytym mistrzostwem — okres walki z pokusami łatwej syntezy! — od roku 1898 do 1914 mniej więcej nie może być tutaj przedmiotem szczegółowej, bacznej analizy. To w tym okresie Pankiewicz odkrywa osta-



tecznie swój stosunek, swoją metodę badania i korzystania z poszczególnych manewrów na wielkich błoniach malarstwa współczesnego. Stosunek ten (przez niektórych tak fałszywie utożsamiany z eklektyzmem!), sam w sobie już jest nieocenioną zdobyczą, zbawiennym rozszerzeniem horyzontu pracowni i muzeum na cały warsztat stającej się sztuki. Okres to nasamprzód w pracy Pankiewicza bogaty w portret, który wzmocnił poczucie charakteru w rzeczach,



JÓZEF PANKIEWICZ

PORTRET ŻONY ARTYSTY (1922)

potem w akwafortę i *pointe-sèche*, gdzieś artysta rozwinął, uzupełnił, wysubtelnił lub wzmocnił rysunek, potem w pejzaż pod różnymi szerokościami geograficznymi, gdzie należało rozwiązać problemat różnicy światła, potem zetknięcie się i przewalczenie całej serji przedstawiających się za syntezę manier i etapów traktowania obrazu, jako techniki kładzenia farb i kompozycji płam. Tu każdy szczebel doskonałości, każde »odkrycie« nowego sposobu mogły się stać kresem, zamknąć horyzont i wpędzić w manjerę — a to się nie stało!

I w tym samym okresie »pokus« styka się Pankiewicz z odpowiedzialnym, niełatwym obowiązkiem dydaktyki w sztuce! w roku 1906 mianowany profesorem Akademii krakowskiej, musi czuwać nad grupą młodych malarzy, których trzeba przez etap uczniostwa przeprowadzić bez narażenia ich na naśladownictwo. To tak charakterystyczny szkopał uczelni!



Przy głębokiej sumiennosci, wobec Jego silnego poczucia odpowiedzialności, ten stosunek mistrza do uczniów — tem bardziej zaostrza jego krytycyzm, tem mocniej pobudza go samego do dalszych studiów, do poczucia się w ciągłym, twórczym kontakcie ze stającą się sztuką. To jest już w naturze tego człowieka, że ani zdobyte mistrzostwo, ani ofiarowane stanowisko nie będą dla niego nigdy synekurą lub emeryturą, pretekstem do zasklepienia się i skostnienia w tej czy innej formie mandarynatu.

Ale trudno! o tych latach — decydujących z punktu widzenia formowania się tej niepospolitej siły — mówić tu, z braku dokumentów przed oczyma, nie będziemy...

#### IV.

Wystawa Pankiewicza u Bernheima, pod cieniem tej właśnie Magdaleny, gdzie ongi młody malarz szkicował swój Targ na kwiaty, dała w roku 1922 komplet prac (około 50-ciu), z których czytelnik ma przed oczyma wybór w tym numerze *Sztuk Pięknych*.

Tak jest: »bogaty ekran dojrzałych, głębokich kolorów, skojarzonych w spokojne akordy kształtów«. Nie wyrażę lepiej całości wrażenia tej wystawy, ani może wogóle mistrzostwa, osiągniętego przez Pankiewicza w tych latach.

Jestże to kres tej wędrówki — jestże to dosyt tak bliski zawsze przesytu, jestże to ostateczna równowaga w groźnym sąsiedztwie z nieruchomością? Nie: powtarzam, że Pankiewicz nie zna zasklepienia się nawet w doskonałości.

Ale zdaje mi się, że jest to moment w jego twórczości, gdy po dyscyplinie całego życia Pankiewicz sięgnie do głębi własnej duszy i stamtąd wydobędzie — całego siebie. Tak mnich, zwalczwszy pokusy, może już przemawiać do tłumu, bo da mu tylko — własną swoją prawdę.

Kiedyś mówił mi Pankiewicz: »Indywidualność jest założeniem wszelkiej pracy twórczej, ale celem jej jest zawsze doskonałość dzieła«. To — dyscyplina całego życia.

Jest pewien stopień doskonałości, który właśnie woła do indywidualności: idź i czyn! Rozpętanie Prometeusza jest za tę cenę. Demostenes długo nabierał kamienie do ust, by mimo tej przeszkody grmiącą wymową zapanować nad łoskotem fal. Lecz pewnego razu odrzucił kamienie i stanął nie na brzegu morza, lecz wobec tłumu. Wtedy skończyła się dyscyplina, wyzwolił się w nim — on sam. Kamienie — to metody, doktryny, sposoby. Nikt lepiej i jaśniej od Pankiewicza tego nie zrozumie.

Na wystawie u Bernheima miałem przejmująco silne poczucie, że Pankiewicz osiągnął pożądaną skalę doskonałości i odrzuca — kamienie.

Epoki mają każda swoją miarę doskonałości. Nawet Rafael nie przekroczy tej granicy, choćby ta zakreślona była na podwójną miarę wieków w porównaniu z innymi.

Każda epoka twórcza ma swój romantyzm i swój klasycyzm: lata wędrówki, lata budowania — szukanie i znalezienie. Cóż z tego, że inni po nas znowu — znajdą? My teraz musimy dać głos temu, cośmy znaleźli sami. Każde świadome łamanie się z dyscypliną jest romantyzmem, każde przyjęcie dyscypliny ze świadomością — jest klasycznością. Dyscyplina zorganizowała indywidualność: dzieło może i musi powstać, dojrzałe i swobodne. Tak rośniemy i krzepniemy z dziecka w mężczyznę — ale nic z tego, co było indywidualnością dziecka, nie zostało zgubionem w mężu: to ta sama istota, tylko już zdolna do czynu. To czyn — dzieło — będzie jej wyrazem, gdy wyrazem dziecka mógł być tylko — kaprys.

Epoka dzisiejsza poczuła potrzebę dojrzałości nie od dziś — od Cézanne'a datuje się pierwszy błysk tej świadomości. Skojarzyć w akordy zdobycze i doświadczenia epoki, dać jej wyraz zupełny. Impresjonizm i jego przemiany nagromadziły wspaniałą materjał. Właściwie co uczyniła ta epoka? Zanalizowała mechanizm mistrzostwa malarskiego. Co pozostaje jej do uczynienia? Synteza tych zdobyczy, t. j. tchnienie duszy własnej we własną doskonałość. Gdy już jesteście my, chodzi o to, jak długo będziemy żyli. Miarę życia określa genjusz — aż do złudzenia nieśmiertelności!



Uwagi te bynajmniej nie są dygresjami piszącego. One płyną z nurtem sztuki, one tają się w obrazach Pankiewicza.

Cała sztuka nowoczesna, stając wobec arcydzieł mistrzów, miała to właśnie do rozwiązania: jak oni kojarzyli w nieśmiertelną całość dzieł akordy swej wiedzy i genjuszu — duszy i mistrzostwa? Na czym to polegało?

I każdy artysta przed pustym płótnem ma to samo zadanie do rozwiązania. I każdy badacz wobec epoki, jak epoka sama, nie inaczej formułuje pytanie. Różnica — w odpowiedziach.

Każde przeczenie jest romantyzmem, każda odpowiedź prowadzi do klasycyzacji.

Na wystawie u Bernheima Pankiewicz miał kilka wcześniejszych obrazów. Były to pejzaże z nad Sekwany i serja kompozycji z Hiszpanji. Proszę uważnie porównać te obrazy z serją pejzażów i kompozycji z nad morza Śródziemnego.

Pankiewicz bawi w Hiszpanji przez lata wojny. Nie mając pracowni, zakwaterowuje się w Prado i kopiuje Veroneza, Tintoreta, Rubensa. Dobrze spędzenie czasu. Ale jednocześnie afrykański blask Hiszpanji doskonale nadaje się do pewnych studiów nad światłem. Można tu wypróbować skuteczność »rozbijania płaszczyzny zapomocą plam czystych kolorów«. Te witrażyny domów w Madrycie na płasko rozdzielające obraz, ten górski pejzaż z San Rafael, ten widok z tarasu pracowni artysty z perspektywą na Guadaramę (1915—17) — to ostatnie decydujące tony jednej z analiz światła i barwy z lat poprzednich: poszukiwania nad światłem zapomocą »czystego koloru«, wszczęte przez Gauguin'a, prowadzone przez Serusier'a, Seguin'a, a i przez Pankiewicza. Ale już pejzaż z nad Sekwany (1920) znaczy kres tym poszukiwaniom: ostatecznie płaskie plamy czystych kolorów, uczyniwszy swoje, t. j. wyleczywszy malarstwo z dziur w kolorystycznych kompozycjach, zostały odesłane tam, skąd przysły: do techniki dywanów, witraży, bardzo szerokich dekoracji, gdzie są konieczne. Pejzaż nad Sekwaną łączy nas z momentem studiów pod genialnym przewodnictwem Cézanne'a. Tak prześliczne srebrno-zielone kompozycje z *Les Andelys*. Jesteśmy w pejzażu modelowanym; światłocien wstąpił ponownie w swe prawa. Ale i bez płaskich plam dziury zniknęły w szerokiej harmonji przesyconych światłem barw. »Poezja malarstwa!« — mówił o Cézannie najwierniejszy Serusier. Niewątpliwie interpretacja, nie zaś imitacja natury — trwałe odgrodzenie się od fotograficznych szkopułów plein-air'u. Ale zarazem wyzwolenie i od dekoracyjnej monomanji: ani fotografia, ani dekoracja — obraz! Coraz dalej od zgiełku teorii, coraz bliżej starych mistrzów. Na obrazie Pankiewicza z roku 1910 z St. Tropez praca nad tą kompozycją Cézanne'a jeszcze może wyraźniejsza. Grupa drzew po prawej stronie, wijąca się w dolinie droga, góry. Oto w tych kilku obrazach z Hiszpanji, z nad Sekwany, z dawnego pobytu w St. Tropez, chwyta ostatnie echo wędrówki Pankiewicza wśród pokus — doświadczeń.

Tak atleta, już spokojny po zwycięskim biegu, jeszcze w szybszym oddechu, w drganiu arteryj zdradza przebyty wysiłek.

Niezmiernie ważna serja z St. Tropez nad morzem Śródziemnym, wszystkie z roku 1922, przenosi nas w świat wielkiej, wyzwolonej z wszelkiego przymusu, kompozycji malarskiej.

Na pierwszych planach najczęściej taneczne ronda pinji, a z pod ich parasolów wzrok ogarnia daleką światłość rajskiej krainy, czasami szafirowy skraw morza — zawsze szeroką przestrzeń powietrza i nieba. Przeważają tony jasnej, młodej, delikatnie żółtej lub srebrnej zieleni, szare oliwki, srebrno-żółte pędy wina, pęki młodego listowia figi.

Prawa, przywrócone światłocieniowi, obecność barwy lokalnej, otwierająca się głęboko perspektywa, skutek tych założeń modelowanie się, wypukłość przedmiotów, zaakcentowana z wyraźnym upodobaniem — oto elementy nowej kompozycji. Ale co innego wpuścić nanowo wszystkie te czynniki na płótno, a co innego — ulegać im! Płótno tak samo nie musi być terenem popisu wypukłości czy światłocienia, jak nie musi być terenem wirtuozerii dekoracyjnej na płasko i konieczności — czystymi barwami!



Kompozycja jest podporządkowaniem wszystkich technik jedności dzieła. O jakości dzieła stanowi wybór i zamiar i wreszcie owa, jak chce Baudelaire, »królowa władz duszy — wyobraźnia« — mówi gdzieś: *»l'imagination fait le paysage!»* I to wielka prawda, skoro dajemy sobie w malarstwie prawo — wyboru! Wybór nie jest samowolą, wyobraźnia nie jest kaprysem, obraz potrzebuje dojrzałości techniki i aktu pracy duchowej.



JÓZEF PANKIEWICZ

SAN RAFAEL (HISZPANIA 1915)

Oto otwiera się droga do — klasycyzmu. »Ostatnio odkrytym we Francji wpływem jest Ingres« — powiada gdzieś Maurice Denis. Szczęśliwe odkrycie.

Zresztą pejzażyści odkryli też starego Poussin'a — i ten miał szczęśliwą rękę do wyrażenia genialnej myśli.

Pamięta też o nim Pankiewicz w doskonale rajskim krajobrazie p. t. Szczęśliwe życie (St. Tropez, 1922). Błogo tu błąkać się samotnie, a we dwoje! Więc pejzaż nie tylko rozszerzył się głębią perspektywy, ale nawet poczyna zaludniać się, a ludziom w nim wolno czuć!

Ciekawe zdobycze, nie bez trudu dokonane. Ba, ale dziełem człowieka miał być trud, odkąd został wygnany z raju. Nawet raj starych mistrzów był już rekonstrukcją (w trudzie) utraconego raju natury. Lecz idźmy dalej. Bogatym wkładem w nasze koncepcje malarzkie jest martwa natura Pankiewicza. (Nigdy się nie mogę dość nadziwić tej nazwie, stosowanej do kwiatów i owoców!)





JÓZEF PANKIEWICZ

DAMA CZYTAJĄCA (1922)



1870

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...





JÓZEF PANKIEWICZ

PORTRET ZBIOROWY RODZINY L. (1924)

Tak zwana martwa natura jest zawsze albo pejzażem albo portretem. Skoncentrowane wartości pejzażu w zastawie stołowej, w ugrupowaniu sprzętów, owoców, ryb czy kwiatów. Skoncentrowane wartości portretu w charakterystyce róży czy tulipanu, bukietu piwonji, grupy anemonów. Pejzaż podręczny w niezmiennym świetle, portret, w którym sami dobieramy sobie modele, o pełni koloru i wyrazu.

Zarówno jako pejzaż czy jako portret pojęta martwa natura daje malarzowi niewyczerpany skarb kompozycji, niewyczerpaną pełnię barwy. Ciekawe uwagi o owocach Cézanne'a daje już przytoczony Serusier: »O jabłku pospolitego artysty mówi się: zjadłbym je, o jabłku, namalowanym przez Cézanne'a: jakie to piękne!« W istocie, istnieje jeśli nie uduchowanie to zwizualizowanie przedmiotu w pewnych jego ujęciach. Ale ja jednak, patrząc na owoce, kwiaty Renoir'a, chciałbym je — pogłaskać. Za piękne, by je jeść lub powąchać, zanadto jednak są zmysłowe, by zadowolić się tylko patrzeniem. Malarze — i kobiety — to rozumieją.

Baudelaire dzieli rysunek na trzy kategorie: realistyczny czyli głupi, charakterystyczny i imaginacyjny. Czy tylko rysunek tak się da podzielić? Zdaje mi się, że wszelkie odtwarzanie czy interpretowanie idzie po jednej z tych linii. Jabłko pospolitego malarza — do zjedzenia! to interpretacja realistyczna (głupia, bo jednak jeść tego nie można). Owoce Renoir'a należą do typu charakterystycznego: pewne cechy owocu lub kwiatu, jak puszek brzoskwiń, wilgotne oczy anemonu, podniesione są do takiej potęgi, na jaką kwiat i owoc zdobywają się tylko w pewnych momentach. Renoir to uwiecznia. Owoce Cézanne'a są prawie natury imaginacyjnej: w czymś zupełnie przekraczają charakter natury, są stylizowane. Martwe natury Pankiewicza mają niezmiernie ciekawy charakter, gdzie wpływ obu mistrzów jest obecny. W kwiatkach przeważa Renoir. Ale mają — **jak każdy obraz Pankiewicza** — i wyraźnie jego, pankiewiczowską cechę. Są to interpretacje najdalej posunięte



w szacunku dla przedmiotu. Interpretacje, nie kopje modelu. Tulipany są ogniste, wiją się, jak płomienie, stulają, jak kielichy, wybuchają. Anemony chłoną lub promieniają tajemną wilgocią, patrzą, urzekają. Taca z winogronami, kielichem i dzbankiem kryształowej wody — to przede wszystkim: taca zapraszająca, sama podająca się taca. Ryby na serwecie wywierają swoją rybność szkliwem oka, lśnieniem łuski, śliską sprężystością muskułu, ciała.

Oczywiście, że jesteśmy tu głównie w tej drugiej kategorii, może najważniejszej w malarstwie — interpretacji akcentowanej, charakterystycznej.

To są najczęściej portrety, rzadziej pejzaże, jak u Renoir'a. Cały zysk czysty z długich dochodzeń malarskich streszcza się w tych kompozycjach. Nasycone kolorem, rozkosznie ujęte w formie, wypełniające płótno, jak bogaty, pełny akord wypełnia słuch, kompozycje te reasumują wiedzę Pankiewicza i podkreślają jego cechę kierowniczą w twórczości.

Cechą tą jest dobra wiara, lojalność artysty do swojego wrażenia. Żadnej spekulacji na smaczku czy nastroju. Nastrój? — Biały dzień.

Prześliczną jest, pełną wdzięku niewymuszonej tkliwości kompozycja z postacią kobiecą (seledyn, aksamit, kryształowe światło, płatki przezroczyście kwiatów — całość wkołysana w atmosferę zacisza).

Ale skoro podkreśliłem lojalność, jako wielką, twórczą sprężynę tych kompozycji, tych interpretacji, to trzeba natychmiast stanąć przed portretami Pankiewicza, by to do głębi zrozumieć.

Portret żony, portret artysty, portret (oczywiście!) chłopczyka z Konstancina, wielkiego przyjaciela malarza. Nieporównana charakterystyka trzech spojrzeń, trzech uśmiechów i trzech — szczerości? Zapewne, że tu wszystko gra: linja, barwa, układ — ten delikatny ton jasnosrebrnej zieleni — i to głębokie, kryniczne piękno cudnych oczu. Ten kwiecisty czerwień dywanu i jasny blond główki dziecinnej. Szczerość, dużo szczerości dookoła tej twarzy, złagodzonej odbłaskiem przebytych prób, i z poza okularów życzliwy sceptycyzm spojrzenia. Te trzy postacie nie mają nic do ukrycia: tak są posadzone w oku widza! Jedno tylko spojrzenie — spojrzenie dziecka, i tak być musi — ma tę migotliwość nieśmiałości, która na chwilę pierzchnie w zupełnym zaufaniu. Tytuł tych trzech nieporównanych strof szczerości mógłby być: Od realizmu do znalezienia Siebie.

Kwitnąca szczerość płócien Pankiewicza w istocie dobiega pełni.

Baudelaire (jeszcze raz, zresztą Pankiewiczowi to sprawi przyjemność) mówi:

»Dobry obraz, wierny, a równy marzeniu, które go zrodziło, powinien powstać, jak powstał świat. Podobnie, jak dzieło stworzenia, które oglądamy, powstało z wielu aktów tworzenia, gdzieś poprzednie były uzupełniane zawsze następnymi, podobnie i obraz, prowadzony harmonijnie, składa się z serji obrazów, malowanych jeden na drugim, gdzie każdy nowy pokład malowania daje marzeniu coraz więcej życia i stawia je na coraz wyższym szczeblu doskonałości«.

Cudowne to określenie — nie tylko co do *techniki* kładzenia farb, ale i co do samej *wizji* tematu.

Wizja po wizji stwarza jedność kompozycji — wizja obiektywna, wizja charakterystyczna, wizja idealizująca, wizja dzieła sztuki.

Jakże daleko tu od eklektyzmu! A jaka wierność wrażeniu, doświadczeniom własnym, przedmiotowi kompozycji, ideałom sztuki i życia, mistrzom-przewodnikom po tych dantejskich kręgach stawania się sobą w swojej własnej skali doskonałości!

## V.

Streścimy te i tak nazbyt krótkie notatki o olbrzymiej pracy i niewyczerpanym temacie.

Pankiewicz w pełni swego mistrzostwa stał się jednym z najważniejszych ogniw, łączących polskie malarstwo z rozwojem malarstwa powszechnego (mówię: powszechnego, nie tylko współczesnego). Należy on jaknajściślej do świetnego, a nielicznego szeregu pionierów. Tak



przed nim Rodakowski i Gierymski, po części Michałowski, łączyli nas z potężnym nurtem czystej, niezmaconej spekulacją sztuki.

O nim i o tych kilku malarzach-drogowskazach można powiedzieć, iż »w epoce niepokoju i sztuczności posiadali szorstką szczerłość, rozmiłowanie się w prawdzie prymitywów« (Mauclair o Manet'cie). Szczególnie określenie to stosuje się do Pankiewicza w okresie walki z »pokusami« pseudo-syntezy. Pankiewicz rozwiązuje zagadnienie niezmiernej doniosłości, mianowicie zagadnienie sumiennego stosunku malarza do ruchu malarskiego epoki. Nie naśladownictwo ani eklektyzm, lecz badanie wszystkich metod, wykrystalizowanie z nich zasadniczych wartości, wiedzy malarskiej — oto etap Pankiewicza.

»Szkóły nie są niczem innym, jak zorganizowaną władzą inwencji — wielka, zbiorowa twórczość jest myślą o tysiącu rąk« (Baudelaire).

Szkółą jest epoka, terminatorem w niej sumienny malarz. Termin trwa tak długo, jak długo *kryształizuje się pojęcie doskonałości dzieła malarskiego*. Pewniki te w nauce stały się obowiązującymi, w sztuce — trzeba je dopiero ustalić. Przeciwno takiemu pojęciu pracy w sztuce wrzask podnoszą wszystkie samorodki, samozwańce, spekulanci i wałkonie w imię — pożałuj, Boże — indywidualności. Płonne zastrzeżenia, indywidualność — to nie paniątka w fartuszkach — nie boi się próby! A jeśli się boi — to tem gorzej dla niej. Nauka w sztuce nie zmniejsza ani o cal świeżości i naiwności wrażenia.

»Za każdym razem, gdy biorę się do malowania — czuję, że się rzucam do wody, by nauczyć się pływać«.

Słowa te wypowiedział jeden z najuczestniejszych i zarazem najindywidualniejszych twórców epoki: Edward Manet.

Utrwaliwszy w epoce Gierymskiego tęgi, mocny sztafaż rysunkowy swych kompozycji, Pankiewicz, wraz z epoką, a pod genialnym technikiem Claude Monet'a, oddał się studjowaniu światła w malarstwie (t. j. jego wyrażalności w barwie). Studja te, jak wiemy, objęły całą analitykę malarstwa. Ruch ten, oczyszczając paletę z konwencjonalnych półtonów, rozstrzygając po drodze kwestję dekoracyjności, przywracając po kolei właściwą wartość barwie i światłocieniowi, lecząc radykalnie malarstwo z fotograficzności, rozszerzając zakres techniki — musiał w końcu doprowadzić do syntezy. W pewnym momencie ustalono nareszcie pewnik — zdawałoby się — aż nadto oczywisty (a jednak tak trudny do przyjęcia dla niemalarza!), że »obraz jest to przedewszystkiem pewna płaska powierzchnia, pokryta barwami, w pewnym porządku ułożonemi« (M. Denis). Właśnie to przedewszystkiem — a potem już kaprys, natchnienie, wrażenie, nawet spekulacja...

Synteza, a więc kompozycja malarza, odtąd, po przywróceniu praw wszystkim metodom pracy, byleby zapewniały jedność i doskonałość dzieła, stała się coraz wyraźniej troską malarstwa. Malarstwa — i całej sztuki nowoczesnej. Wtedy, pod wpływem głównie Cézanne'a, odwołując się do wielkich tradycji, odrzucając wszelką błagę jak i wszelki gotowy przepis na doskonałość — podniósł się ogromnie cały poziom zbiorowej pracy malarskiej.

Wyrażeniem tego właśnie podniesienia poziomu w sztuce polskiej jest Pankiewicz. W tym samym momencie zresztą całe nasze malarstwo poczyną korzystać w pełnej skali, czerpiąc nareszcie z pierwszej ręki, t. j. z Paryża, wskazania i metody pracy. Jednakowoż rola Pankiewicza nie traci, lecz owszem, zyskuje na tym tle odrodzenia polskiej twórczości. Jedni bowiem, jak Podkowiński, w zaraniu tej doby przedwcześnie giną. Inni, jak Ślewiński, zasklepiają się w pewnej fazie tej epoki. Inni jeszcze, jak Boczańska, począwszy ongi od Carrière'a, dochodząc maestrii osobistej, wyspecjalizowują się w wirtuozostwie, nie otwierającem drogi nikomu, prócz im samym. Wyspiański ginie rychło, przenosząc zresztą swoją twórczość w sfery teatru i poezji. Malczewski cały jest pochłonięty wizją wewnętrzną swego jedyne go i osobliwego talentu. Przedtem Chełmoński, po kąpielii paryskiej, wrócił raz na zawsze do cudu czterech pór roku pejzażu polskiego, stając się przedewszystkiem poetą polskiej wiosny i zimy. Wyczółkowski,



raz wybrawszy się na »bajecznie kolorowy« jarmark barw, nigdy stamtąd nie wrócił. Pracuje (zakrótko) Stanisławski, pracują Mehofer, Aksentowicz, Dębicki, Masłowski, a zawsze warunki życia lub upodobania osobiste prowadzą ich pracę do jakiejś przystani, pełnej wdzięku i wartości, ale gdzie w słodyczy wrażeń lub w kłopotach osobistych nieraz osłabną echa wielkiej walki o sztukę, toczącej się na Zachodzie.

Otóż w tem świetnym gronie polskich talentów przeznaczeniem Pankiewicza było: płynąć i płynąć z nurtem wielkich przemian malarstwa powszechnego. Żadnej chwili nie zapragnął Pankiewicz na wieczność, żadnej nie powiedział: »*Verbleibe doch, du bist so schön!*« Nie zapragnął innej poezji, jak sama poezja walki, pracy, dochodzenia, stawania się, doskonalenia, analizy i syntezy samego malarstwa. Pankiewicz żyje substancją malarstwa, fazy jego przemian są mu jak pory roku, jak fantasmagorje wyobraźni dla innych.

Kiedyś, gdy w galerji dziejów polskiego malarstwa wejdziemy do sali Pankiewicza, zrozumiemy, jakim nieocenionym wkładem w kulturę plastyczną kraju była ta sumienna, zawzięta, mądra wędrówka Pankiewicza na półwiekowej arenie zapasów sztuki malarskiej.

Wtedy mniej będzie rozbitków naszych po świecie, mniej bałamutów w kraju.

Kult pracy i wiedzy malarskiej, najczystszy, zbawiennie szczery, znalazł w nim tak potrzebnego w bogatym, ale swawolnym środowisku polskim, pioniera.

Paryż, w lipcu 1924.

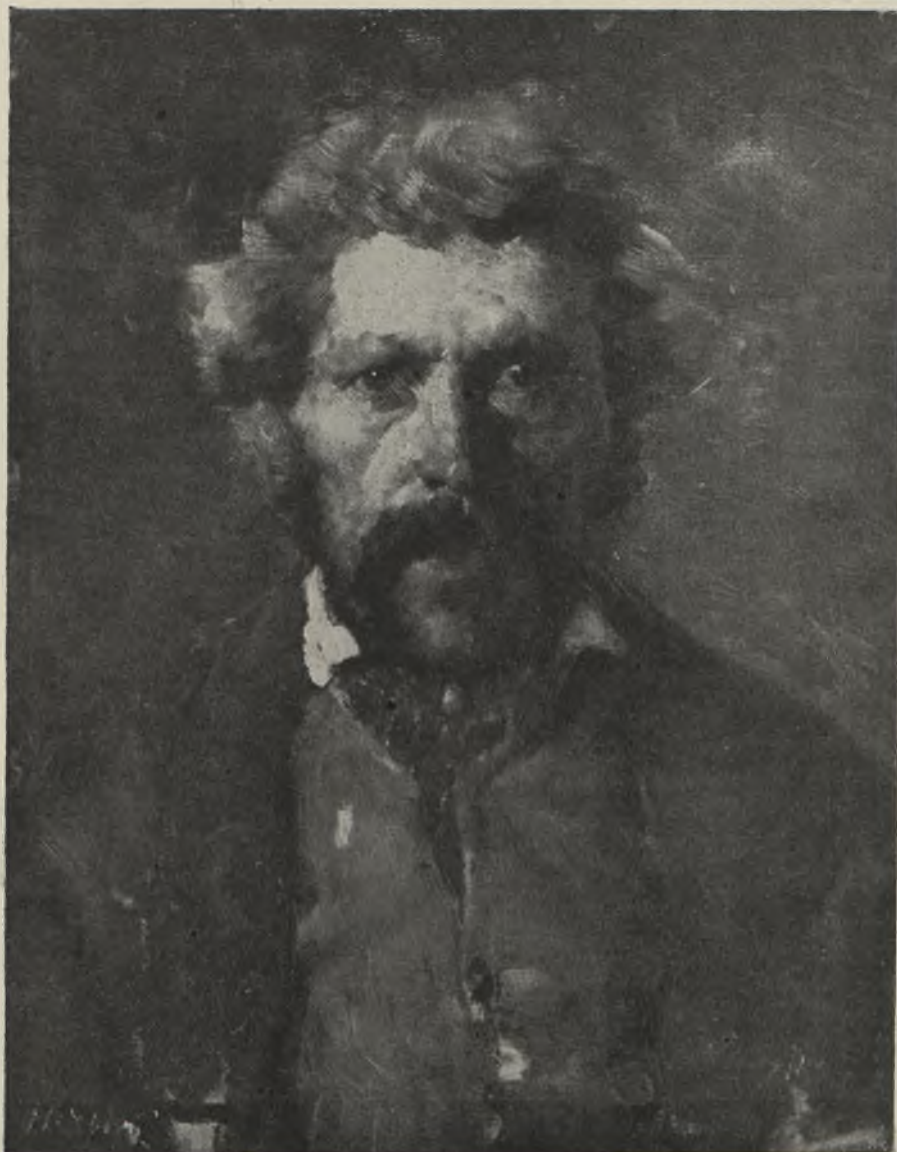
*Antoni Potocki.*



JÓZEF PANKIEWICZ

WIDOK Z OKNA (1920)





ST. DĘBICKI

STUDJUM (1886)

(Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego, Lwów)

## STANISŁAW DĘBICKI (1866 – 1924).

Żałoba, która latem b. r. okryła krakowską Akademię Sztuk P. z powodu śmierci ś. p. prof. Stanisława Dębickiego, spotkała się z żywym i szczerym oddźwiękiem zarówno w polskich, jak i w obcych (zwłaszcza w Austrii i w Czechach) sferach artystycznych.

Poza tym światem plastyków i literatów, wśród szerszej publiczności, Dębicki bardzo mało był znany. Nie narzucał się nigdy i nikomu, reklamą gardził, od wystaw publicznych prawie z reguły stronił, o popularność nie dbał i nie zabiegał zupełnie. Żywiąc w swem sercu głęboki i szczerzy kult dla prawdziwego artyzmu, żył wyłącznie sztuką, lekceważąc sobie niemal wszystko, co ze sztuką samą nie miało ściślejszego związku. Był typowym malarzem, duszą nawskróś artystyczną i miał w sobie, pomimo całej swej psychicznej młodości, coś z usposobienia i romantycznej wobec świata postawy dawnych twórców biedermeierowskiej epoki.



Pochodził z Małopolski wschodniej, urodził się 1866 r. w Lubaczowie, w tamtych też stronach, małowniczych, a przez zubożałą ludność zamieszkałych, spędził swe młode lata, uczęszczając do szkoły realnej w Kołomyży. Następnie w latach osmdziesiątych ubiegłego wieku, kształcił się w Krakowie i Wiedniu, poczem wyjechał na dalsze studia do Monachjum i Paryża, gdzie, nie przejmując się bynajmniej wpływem swych nauczycieli Fremiet'a i Dagnan-Bouveret'a, poznał dokładniej ówczesne kierunki w sztuce francuskiej i zasmakował w triumfującym już wtedy na Zachodzie impresjonizmie.

Wróciwszy z tych zagranicznych wycieczek do kraju, do Lwowa, gdzie ostatecznie na stałe osiadł, wziął Dębicki udział w wystawie malarstwa polskiego, urządzonej w r. 1894 w związku z Powszechną Wystawą krajową we Lwowie.

Znakomity ówczesny krytyk, Dr. Konstanty M. Górski, zdając sprawę z lwowskiej wystawy sztuki współczesnej w »Przeglądzie Polskim«, zwrócił przedewszystkiem uwagę na fakt, że doskonałe prace Stanisławskiego (nadesłane z Kijowa), obok portretu St. Dębickiego, są jedynymi niemal okazami impresjonizmu na tej wystawie. Witold Pruszkowski, Leon Wyczółkowski, Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz nie brali w owej wystawie udziału, co z zalem zaznaczył K. M. Górski w swem ciekawem studjum, pisząc następnie:

»Żał mi, że p. St. Dębicki nie wystawia pejzażowych studjów. Pomogłyby mi one nie mało do bronienia całego impresjonistycznego kierunku. Spotykam się tylko z portretem pastelowym, modelowanym, nie mówię: dobrze, ale wytwornie; okazuje się stąd, że niektórzy nasi »wrażeniowcy« — wyraz to Gersona — lekceważą rysunek dlatego, że tak chcą, a nie przeto, że nie umieją rysować«.

Sąd K. M. Górskiego, który, gdyby żył dłużej, stałby się niewątpliwie C. Maclair'em



ST. DEBICKI

(Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego, Lwów)

DO CHAJDERU (1919)





ST. DĘBICKI

KĄPIEL W PRUCIE (1887)

(Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego, Lwów)

polskiego impresjonizmu, okazał się ogromnie trafnym. Dotyczył jednej tylko pracy Dębickiego, ale cała późniejsza twórczość malarstwa tego artysty dowiodła niezbicie jego słuszności.

St. Dębicki był bowiem przede wszystkim znakomitym rysownikiem, co zresztą nie przeszkadzało mu bynajmniej w niektórych pracach malarskich być *pur sang* impresjonistą, t. zn. operować głównie nie linią, lecz plamą świetlną i barwną.

Rozporządzając ogromną skalą talentu, znając w całej rozciągłości sposoby i środki techniczne nie tylko w zakresie malarstwa, ale i grafiki i rzeźby, Dębicki nie zacieśniał się w żadnym kierunku. W r. 1897 wystawił w Krakowie swą rzeźbę p. t. »Hucuł«, zajmował się też z powodzeniem medaljerstwem, o czym świadczy np. medal pamiątkowy Władysława Łozińskiego.

Malował olejno i akwarelą, rysował pastelem, kredką, piórkiem i ołówkiem, a czasem na japoński sposób, pędzlem, tworząc portrety, pejzaże, sceny rodzajowe, ilustracje, rysunki dekoracyjne w zastosowaniu do grafiki drukarskiej (okładki, inicjały, przerywniki i t. p.), plakaty reklamowe i kupieckie etykiety, a w dziedzinie dekoracyjnego malarstwa ściennego pozostawił po sobie takie trwałe i cenne pamiątki, jak sceny z dramatów polskich w foyer lwowskiego teatru (wydał je swojego czasu A. Altenberg w barwnych pocztówkach), oraz jak boczna kaplica lwowskiej katedry, przyozdobiona jego kompozycjami religijnymi i zdobną polichromją.

Umiejąc ogromnie wiele, ceniąc szczerze *metier* malarza, Dębicki nie starał się nigdy o to, by olśnić widza za wszelką cenę samymi tylko, choćby najbardziej sztucznymi efektami formy i techniki. Głównym celem jego artystycznych wysiłków i zamierzeń było zawsze malarskie opracowanie danego wątku czy tematu, a nie zagadnienie formy, wzięte samo dla siebie.

Forma bez jakiegokolwiek treści, to abstrakcja jeno, którą posługujemy się w rozumowaniu, w estetycznych dociekaniach, dla plastyka niema ona żadnego waloru, nie posiada bowiem żadnych cech realnego bytu. Dopiero w określonym jakimś motywie może się ona ucieleśnić i nabrać znamion konkretnych, tak, że staje się widocznym i koniecznym współczynnikiem wszelkiego wogóle, nie tylko malarskiego czy rzeźbiarskiego, artystycznego utworu. Nie treść (temat, wątek, motyw) ale przede wszystkim forma decyduje o tem, czy dany produkt można uważać za dzieło sztuki, nie w treści i nie w materiale, ale w sposobie opracowania ich przejawia się artyzm istotny. Z drugiej jednak strony, owa treść i materiał wyznaczają niejako



z góry kierunku, w którym może kształtować się charakter formy; istnieje tedy ścisła i bezwzględna, wzajemna zależność między temi dwoma współczynnikami każdego wogóle dzieła sztuki.

Jest to tylko przyjętym konwenansem pracownianego żargonu, że we wszelkich dyskusjach deklinuje się ciągle »formę«, a pomija się zupełnie »treść«, ów niezbędny formy odpowiednik, jakgdyby jakikolwiek twórca, plastyk, muzyk czy poeta, mógł operować samą tylko abstrakcyjną ideą, t. j. czystą formą w oderwaniu od treści; wszakże nawet ornament, nawet utwór muzyczny, bez owej »treści«, niewiadomo z jakich logicznych powodów na banicję skazanej, obejść się zgoła nie może: stanowi ją w ornamencie — obrany roślinny czy geometryczny motyw, w utworze muzycznym — obrany przez kompozytora muzyczny t. zw. temat.

Dla Dębickiego punkt wyjścia stanowił tedy zawsze dany temat, a nie czysto formalny lub techniczny problem, narzucony *a priori*. Na tem zresztą zasadzało się jego subiektywnie naturalistyczne w sztuce stanowisko.

Był jednym z tych, którzy wierzą głęboko, »że sztuka jest widzeniem duszy rzeczy«.

Obok malowniczych pokuckich pejzaży, obok barwnych scen z życia huculskiej, lubował się Dębicki w oddawaniu życia małych miasteczek i przedmieść, gdyż w subtelny sposób wyczuwał ich duszę.

Zależnie od tematu i nastroju, zmieniał koloryt, nasycenie światła i barwy, nawet sposób prowadzenia pędzla po płótnie czy papierze.

Umiał być pogodnym i jasnym w tych pejzażach i scenach z potocznego życia, kiedy świetlany impresjonistyczny koloryt harmonizował z barwą uczuciowego nastroju. Potrafił być jednak smutnym i ponurym, jednostajnym i szarym w kolorze, poważnym i surowym w linii, gdy szło o smutek i nędzę przedmiejskich domków i chałup, dawnych kołomyjskich niezgrabnych lepianek, o przejmujące widoki huculskich czy żydowskich pogrzebów.



ST. DĘBICKI

(Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego, Lwów)

POGRZEB HUCULSKI (1889)





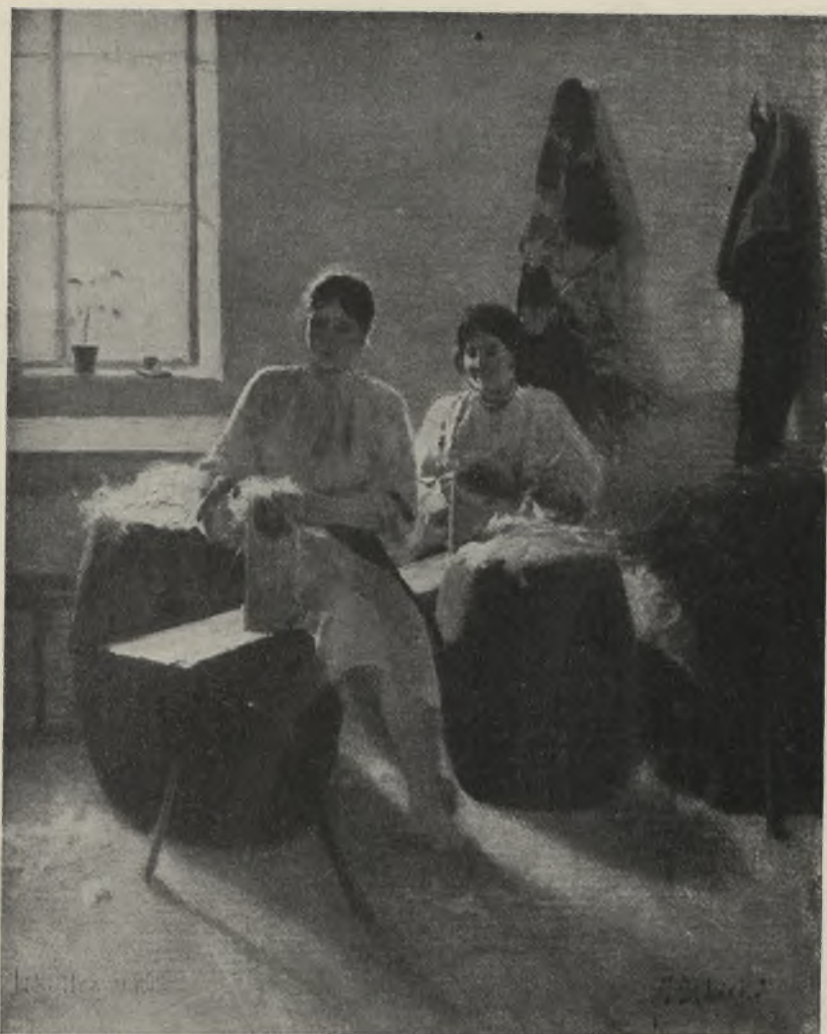
STANISŁAW DEBICKI

PORTRET WŁASNY (1920)









ST. DĘBICKI

SKUBANIE LNU (? 1889)

(Ze zbiorów bl. p. Dra B. Steinberga, Kraków).

Małomiasteczkowe żydostwo pociągało go swym odrębnym charakterem, odmienną psychiką, a brudne małe żydziaki nie odstręczały go bynajmniej swem niechlujstwem. Widział i w nich budzącą się ludzką psychę — po przez mgłę nędzy i biedy, zaniedbania i opuszczenia, po przez ciemną zasłonę przesądu i zacofania.

Słynny był jego »Mały Rabin« (reprodukowany kolorowo w »Sztuce Polskiej« Altenberga), a zwłaszcza »Pogrzeb żydowski w małym miasteczku« (własność Galerji Miejskiej we Lwowie).

Jako portrecista przejawiał osobliwy talent w malowaniu dzieci; znowuż umiał odczuwać ich duszę, rozumieć odrębny świat ich zainteresowań, czemu znakomity dał wyraz w swych świetnych ilustracjach do bajek L. Rydła, J. Kasprowicza, M. Konopnickiej i i. W r. 1909 namalował dwa doskonałe portrety dzieci: córeczki Alfreda Altenberga i synka prof. B. Gubrynowicza.

Talent jego ilustratorski, poza książkami dla dzieci, poznać można z licznych okładek książkowych, znaków i godeł firmowych, ekslibrisów, a nadewszystko z graficznego wyposażenia »Legend« Andrzeja Niemojewskiego, oraz z przerysów i pomysłów zdobniczych, rozsypanych hojną ręką artysty w dziesięciu tomach »Chimery«.

Warto też przypomnieć, że St. Dębicki był jednym z pierwszych, który u nas tworzył rysunki i akwarelki specjalnie dla ilustrowanych kart pocztowych, wydawanych z inicjatywy





ST. DĘBICKI

SZKIC DO OKŁADKI „LEGEND” NIEMOJEWSKIEGO (1901)  
(Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego, Lwów)



księgarni Altenberga. Owe »inkunabuły« polskiej pocztówki, którymi w swoim czasie zachwycał się Miriam w »Chimerze«, są już dziś ogromnie rzadkie.

Nieuczestnicząc niemal z zasady w publicznych wystawach, niewysuwając swej osoby nigdy na pierwsze miejsce, zamykał się Dębicki chętnie w swej pracowni, studjując japońskich drzeworytników, których miał zbiór pokaźny. Pilnym też bywał gościem w muzeach i bibliotekach, wertował z rozkoszą stare książki i manuskrypty, teki z rycinami. Pracował ogromnie wiele nad pogłębieniem swej artystycznej kultury, osiągnął też niecodzienny jej poziom.

Z bolesnym uśmiechem patrzył na fakty, świadczące o nieszczerym do sztuki stosunku naszych publicznych instytucyj i większości społeczeństwa. Po wojnie — jak nam wszystkim dobrze o tem wiadomo — zaczęło być u nas pod tym względem jeszcze gorzej i stan ten trwa dotychczas. Dębicki, szczerzy entuzjasta prawdziwego artyzmu, pełen prawdziwego kultu dla sztuki, odnosił się do tych niepokojących zjawisk ze smutną rezygnacją. Objąwszy jeszcze w 1909 r. dział malarstwa dekoracyjnego po St. Wyspiańskim w krakowskiej Akademii, poświęcił się niemal wyłącznie pracy pedagogicznej, biorąc żywy udział w sprawach umiłowanej przez siebie instytucji, która również na nadmiar zainteresowania ze strony powołanych do tego czynników skarżyć się nie może.

Z tego zaszczytnego stanowiska profesora krakowskiej Akademii wstąpił w mroki śmierci, zostawiając liczną i bogatą, ale ogromnie rozprószoną po sobie spuściznę.

Artystyczny dorobek St. Dębickiego byłby nieporównanie większy i dla sztuki naszej cenniejszy, gdyby mu było danem żyć w innych, pomyślniejszych dla sztuki warunkach. I to jednak, co, jako owoc wielkiego trudu i mozółu, po nim pozostało, każe nam na zawsze czcić w St. Dębickim wybitnego twórcę i rzetelnego artystę.

*Mieczysław Treter.*



ST. DĘBICKI

(Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego, Lwów)

KAWIARNIA PARYSKA (1890)



## PIERRE BONNARD.

Bonnard, podobnie jak Matisse, należy do najwybitniejszych spadkobierców wielkiej tradycji impresjonizmu. Zależność tego malarza od Renoir'a i w dalszym stopniu od neo-impresjonistów z Gauguin'em na czele jest znaczna.

Podobnie jak Matisse, należy już do historii malarstwa, gdzie zajmuje poczesne miejsce. Powodzenie jego malarstwa, po za bezwzględniemi wartościami kolorysty i dekoratora, zawdzięcza coś i tematowi jego płócien. Bonnard, dziecko szczęścia, jest przede wszystkim malarzem życia bogatego, szczęśliwego, upływającego w czarowanej atmosferze południa, wśród rozkosznej roślinności. Obrazy jego — to bukoliki. Tłem ich jest zupełnie rajska roślinność, dalekie rozświetlenie morza, sceny dostatku, dosytu, trochę sennego używania. To, w połączeniu z bardzo szlachetnym, ale stosunkowo łatwym (po Renoir'ze) ujmowaniem tematu w bogatej gamie pełnych kolorów, nie mogło nie zapewnić mu powodzenia. Jeśli Matisse irytuje nieraz, wywołuje polemiki, nie zważa na zarzuty ignorancji wirtuozeryjnej techniki — Bonnard jest powszechnie uznany, lubiony, ceniony. Powtarzam: dziecko szczęścia! Matisse jest jakby gentlemanem malarstwa nowoczesnego, pełnym kaprysu i fantazji, Bonnard bogatym, życzliwym, gościnnym mieszczańskim, niczym Wierzynek, spraszającym na królewską ucztę barw.

Jeżeli w obrazach Matisse'a, po za analogją z nieuchwytną arabeską, nie podobna dopatrzeć się innej dyscypliny, innego szematu, jak kaprysu wiecznie zmiennego wrażenia, to w obrazach Bonnard'a jest zupełnie wyraźna kom-



PIERRE BONNARD

AKT POD SWIATŁO (1908)

(Fot. Bernheim Jeune Paris)

pozycja, że tak powiem, bukietowo-owocowa. Od czasów Renoir'a kompozycja ta jest uświęconym szematem zwłaszcza dla kolorystów. Płótno jest tu więc traktowane jak bukiet kwiatów lub patera z owocami: wszystko gra pełnią, głębokością koloru, nigdzie przerwy. Ciała, drzewa, obłoki, skrawki nieba, morza, żagle, twarze, zwierzęta — to wzorzysta tkanina, kolor przy kolorze — wiązanka kwia-





PIERRE BONNARD

BIAŁY KOT

(Fot. Bernheim Jeune Paris)

tów, gdzie kielich tuli się do kielicha, nie dając wprost miejsca na t. z. tło.

Kapitałna technika walorów pozwala na zupełną powietrzość w tym tłoku barw. Układ ich, cokolwiek tapicerski, jest rozkoszą zmysłową, niemal dotykającą.

Oto martwe natury o charakterze pejzażów na tle kremowego piasku plaży, karafka z burztynowym winem, patera z owocami, szklanka — wszystko rozstawione tak, jak wille lub klomby w pejzażu.

I odwrotnie: pejzaż w tych »martwych naturach« zjawia się, że tak powiem, na stole czy też na lamperji okna, obok bukietu kwiatów jak — drugi bukiet.

Za koszem z owocami odsłania się daleka w półcieniach, prawie nierealna perspektywa pokoju — a tam solidny fotel wznosi się brutalną, mocną bryłą wśród pierzchających kolorów.

Impertynenckie przecięcia figur cieniem. W pejzażach skrawki nieba i morze, powprowadzane między figurami lub drzewami, jak barwne kwiatki mozaiki.

Smuga cienia złoto-fioletowego przecina pomarańczowy płat światła. W cieniu dziewczyna za stołem z fiołkowym spojrzeniem w nieco przysłoniętych oczach.

Niekiedy bogaty kosz z owocami (rajskimi, naturalnie) tak monumentalnie złoty, że obok zmalowałaby figurą Wolności z Nowego Yorku.

Rzadkiej piękności kwiaty — płatki jak motyle purpurowe, różowe, fioletowe — róże — skupione w niebiesko-zielonym cieniu.

Trzy pejzaże w zachwyceniu kolorystycznym widziane. Zwiesza się frendzla liścia palmowego tuż nad oknem widza odsłaniając czarowną głębię ciemnej zieleni. Kwitną w niej płomienne barwy kwiatów. W głębi takiego raj, wśród obszarów pejzażu, w złotej kotlinie jakieś szczęśliwe miasto na morskim wybrzeżu.

Złoto Bonnard'a ma szlachetność barw roślinnych i złotych liści, kwiatów i zboża dojrzałego.

Fiolet jest nasiąknięty szkarłatem. Zielen jest kolorów niejadalnych. Ton pomarańczowy obfituje. W gąszczach ciemnozielonych kwitnie najczystszy karmin, najgorętsze kadmum. Kompozycja przebiega wszystkie stadja mozaiki i dywanu. Jest to scienza gala kolorystyki.

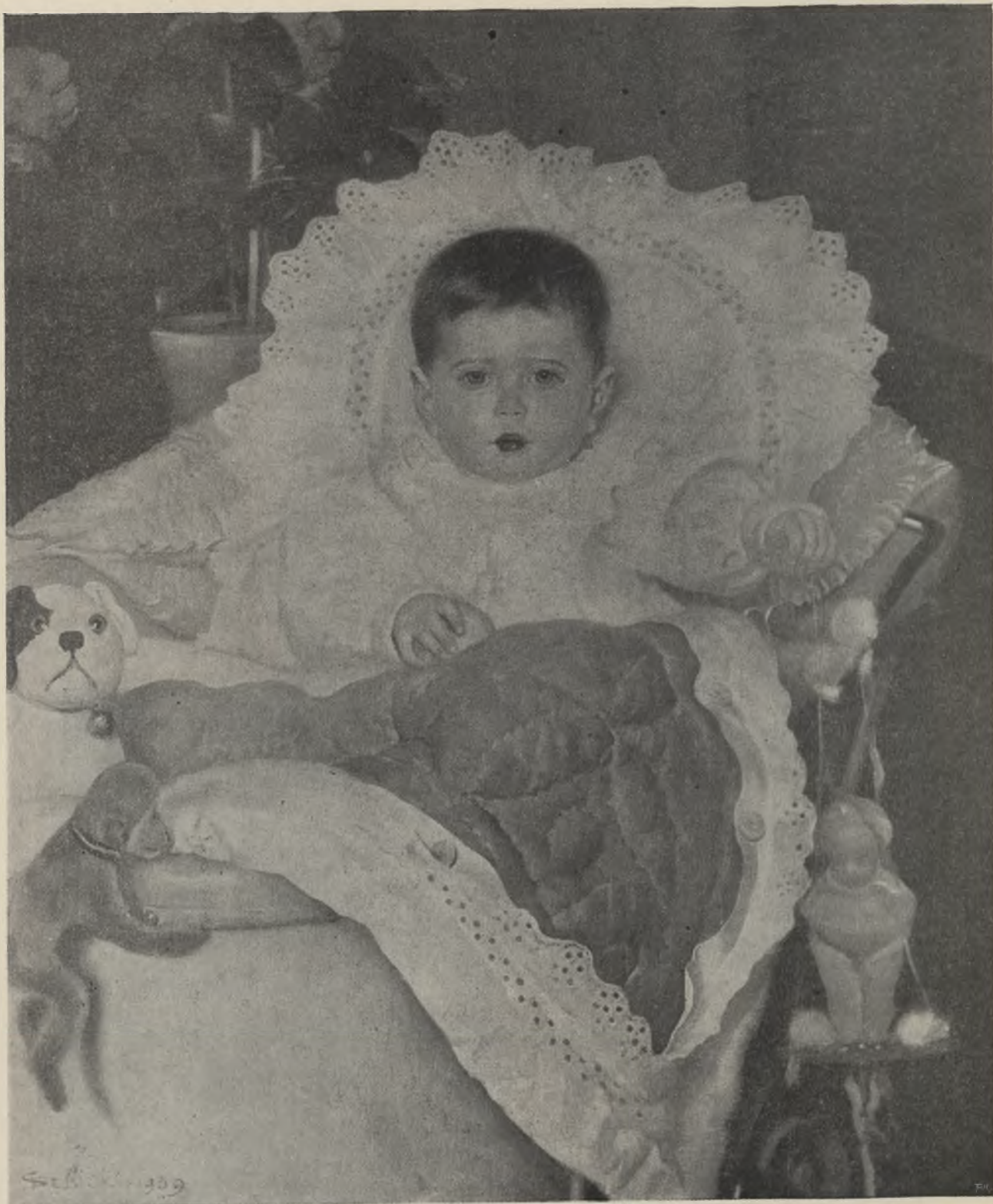


PIERRE BONNARD

KWIATY

(Fot. Bernheim Jeune Paris)





ST. DEBICKI

PORTRET DZIECKA (1909)

(Ze zbiorów bł. p. A. Altenberga, Lwów)





PIERRE BONNARD

(Fot. Bernheim Jeune Paris)

PRZY STOLE

Zapewne, że jest to spadkobierca Renoir'a, pamiętający o Watteau. Nieomylny instykt, doskonała technika, spokojny rozum go prowadzą. Powtarzam — niekiedy jakiś liść palmowy, jakiś za zręcznie wpięty kwiat-kolor przypominają, że tapicer czyha zawsze na malarza-dekoratora!

Bonnard i Matisse — to dwa doskonale etapy nowoczesnego malarstwa, na których

warto studiować zdobycze impresjonizmu i wszystkich jego pomniejszych odnóg.

Ale podczas gdy Matisse'a nie podobna naśladować, nie popadając w afekcję monszlanckiej wirtuozjerji, tak nieznośnej w drugorzędnych jegomościach — Bonnard uczy z uśmiechem skomplikowanej zapewne, ale jednak dostępnej sztuki, cokolwiek stosowanej, doskonałego operowania bogactwem koloru. A. P.

## SZTUKA ZAGRANICZNA NA XIV MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE W WENECJI W R. 1924.

Jeśli pawilon centralny, obejmujący niemal wyłącznie utwory sztuki włoskiej, nie mógł sobie nawet rościć do tego pretensyj, aby stanowić wierne odzwierciedlenie obecnego stanu plastyki we Włoszech, to działy sztuki obcej na tej wystawie mają jeszcze bardziej przypadkowy charakter.

Wystawa poprzednia, XIII z rzędu (w r. 1922), jak widać to i z jej katalogu i z licznych poświę-

conych jej wydawnictw, była pod tym względem stanowczo ciekawszą, była nawet bez porównania bliższą prawdy, jako wierniejsze odbicie dzisiejszych w plastyce prądów i kierunków.

Tłumaczy się to przede wszystkim tem, że naogół w dość wielkiej mierze dopuszczono wtedy do udziału w wystawie t. zw. lewicę artystyczną. W rozumieniu szerszego ogółu





CHARLES GUERIN

(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

DAMA W BRANZOLETACH

zwiedzających, lubujących się, zarówno jak u nas, w szablonie utartych form, w łatwych efektach ponętnego, zbanalizowanego doszczętnie tematu (czar niewieściego wdzięku, urok nastrojowych pejzażyków w popularnie oklepanej podanych formie), była to wystawa »brzydka«, co składano głównie na karb feralnej cyfry (trzynastka), a trochę na brak smaku i odwagi u poszczególnych członków komitetu.

Nic dziwnego, wszak wśród wielu rzeczy innych (zwłaszcza w niemieckim pawilonie), które prowokowały swą nową i jakoby dziwaczną formą, Prof. Carlo Anti i Aldobrandoni Mochi ukazali oczom zdumionej publiczności osobną salę, wypełnioną okazami dawniejszej i nowszej rzeźby murzyńskiej, wypożyczonymi z muzeów Rzymu i Florencji.

Zamiast obudzenia sprzyjającej ciekawości,





F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR

WNĘTRZE IZBY

(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

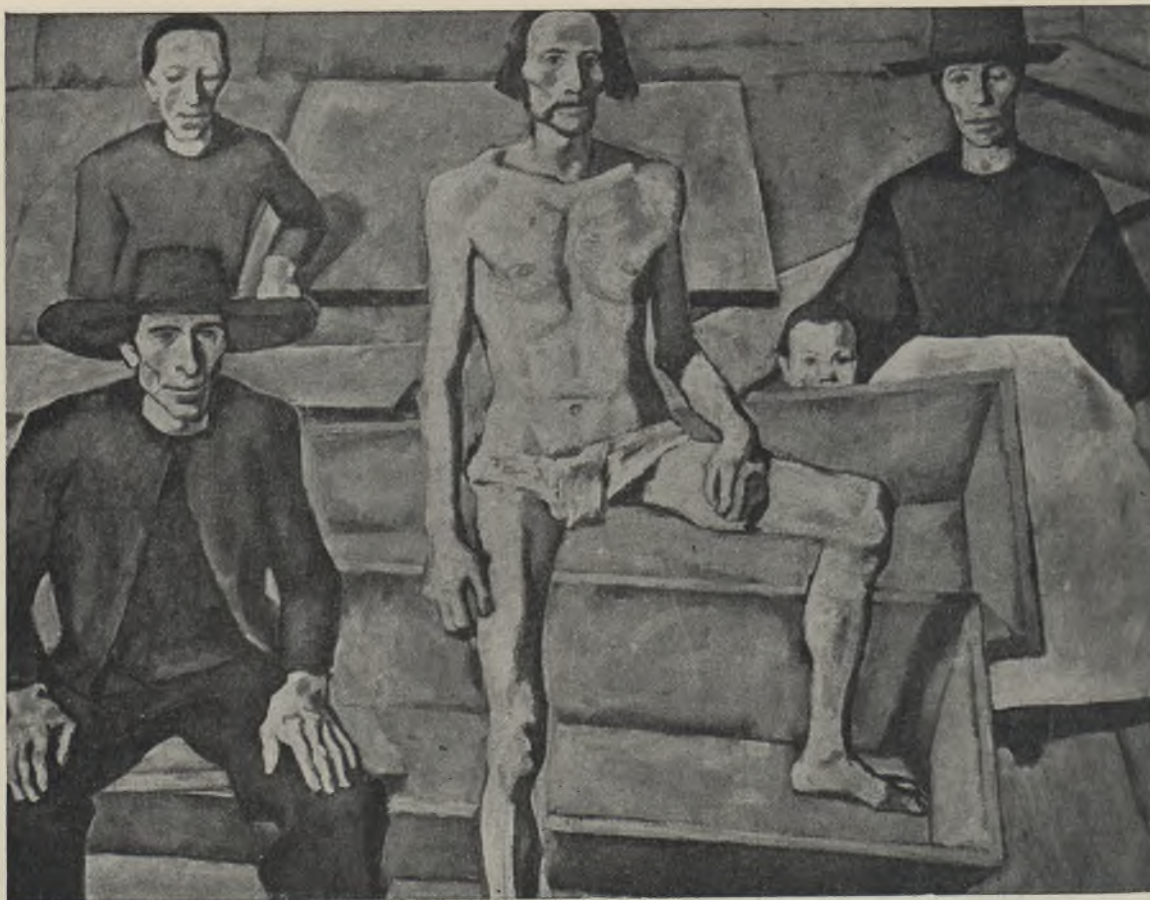
chęci poznania odrębności form tej egzotycznej sztuki, ściągnięto na siebie raczej gromy potępienia, daremnie prof. C. Anti tłumaczył w katalogu charakter plastyki murzyńskiej, przypominając zresztą, że w Paryżu np. zajęto się nią bliżej zaraz po roku 1905, t. j. w dobie pierwszej reakcji przeciw impresjonizmowi.

Nauka nie poszła w las — wobec czego na wystawie tegorocznej, poza jedynym pawilonem Rosji sowieckiej, artystyczna lewica świeciła naogół nieobecnością, a zaszczyt reprezentowania jej, w mniemaniu szerszego ogółu, przypadł niektórym post-impresjonistom i neoklasykom.

Na uroczystym otwarciu wystawy, w obecności włoskiego króla, zaprotestował wprawdzie donośnie Marinetti przeciw niedopuszczeniu do udziału w wystawie futurystów — ale gorący jego protest spotkał się z pobłażliwym uśmiechem zebranego tłumu, on sam zaś, Marinetti, niedwuznacznie skarcony, musiał z pola ustąpić.

To też zagraniczne działy weneckiej wystawy, w myśl intencji głównego komitetu, pozbawione zostały niemal zupełnie jakiegokolwiek skrajnego, a choćby tylko zdecydowanego charakteru. Materiał nadesłany przebrakowano oczywiście bardzo starannie (czuwali nad tem poszczególni delegaci i komi-





ALBIN EGGER LIENZ

(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

ZMARTWYCHWSTANIE

sarze, dbając o honor i poziom swego kraju), miernoty i tandety artystycznej przeszło przez te gęste sита dość mało, mniej, niż w dziale włoskim, ale ogólne wrażenie było jednostajne, nudne, pozbawione silniejszych momentów.

Z działów zagranicznych weneckiej wystawy wychodziło się przeważnie z tem przekonaniem, że plastycy ci, których dzieła oglądało się w danym pawilonie, zasługują bezwzględnie na szacunek, podziw i uznanie, bo to wirtuozi formy i techniki, ludzie, którzy ogromnie wiele umieją, ale którzy zarazem, niestety, niewiele od siebie mają do powiedzenia: w nienowym sposobie o nienowych mówią rzeczach.

Dotyczy to nawet i przedewszystkiem może, Francji.

Na wystawę francuską złożyło się najpierw dwadzieścia kilka płócien, wypożyczonych z Galerji Luksemburskiej, dalej, szereg

dział z kolekcji Kojiro Matsukata w Paryżu, a wreszcie po jednym, po dwa utwory różnych wybitniejszych malarzy, dość dyskretnie reprezentowanych, jak gdyby specjalnie chodziło o zniwelowanie zbyt wydatnych indywidualnych różnic. Piętno muzealne, tem wyrazistsze, zyskał francuski pawilon dzięki mało ciekawej wystawie zbiorowej Charles Cottet'a (około 40 prac, nużących jednostajnością formy i kolorytu).

Aman-Jean, Besnard, Chabas, Denis, Dinet, Flandrin, J. P. Laurens, H. le Sidaner, Lhermitte, Raffaëlli, L. Simon, F. Valloton — czyż mogą oni uchodzić za wyrazicieli dzisiejszej plastyki francuskiej i nowych jej aspiracyj?

Nie, raczej Waroquier, Roussel, H. Ottmann, Marchand, Marquet, Lebasque, Gerner, Guérin, Asselin, gdyby dzieła ich były liczniej i bardziej śmiało wybrane. A Braque, Ma-





GUSTAW VAN DE WOESTYNE      PORTRET MALARZA  
V. DE SAEDELEER'A  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

tisse, Dunoyer de Segonzac, Friesz, Derain, Vlaminck, Rouault, oraz »nawrócony« i klasycyzujący obecnie Picasso? — Tych nie było wcale.

Na pociechę stwierdzić trzeba czempredzej, że pawilon niemiecki był sto razy mniej ciekawy i zupełnie już chyba pozbawiony współczesnego wyrazu, zdawał się natomiast konkurować z jakąś galerją, nieomal retrospektywną, wystawiono 83 dzieł 76 artystów, więc był to rodzaj powszechnego i równego głosowania szarego tłumu. Wśród wielu innych, narzucali się oczom zmęczonego widza przede wszystkim: Erler, Herterich, Pankok, Putz, Pietsch, Samberger, Stuck, Uhde, Zügel — hej! dawne, przedwojenne, dobre, ale dziś już niemal zapomniane, czasy!

Francja zaś, mimo wszystko wyszła z honorem, dzięki kapitałnemu biustowi An. France'a

(A. Bourdelle'a), a zwłaszcza dzięki bogatej kolekcji rysunków, z wystawą zbiorową J. L. Forain'a, oraz E. Degas'a na czele; nadto, zebrano tam utwory takich artystów, jak: Puvis de Chavannes, Signac, Steinllen, Rodin, Legros, Lepère, Renoir, oraz A. Maillol.

Węgrzy zorganizowali swą wystawę bardzo dobrze, planowo, rozsądnie. Dopuścili tylko siedmiu swych malarzy, ale przyjęli za to 133 ich dzieł. Wśród malarzy zdarzył się wprawdzie jeden, Rippl-Ronai, który pastele smaruje tak, jakby posługiwał się farbą olejną, a w obrazie olejnym daje efekt pastelu, ale było tam poza tem kilku doskonałych impresjonistów, wśród nich J. Rudnay, malarz i grafik o hiszpańskim wprost temperamentem i charakterem, St. Szönyi, autor nieprzeciętnych studjów figuralnych (także akwarele i grafika) oraz żywych pejzaży, a wreszcie J. Vaszary, iście malarski talent, krzepki także w rysunkach, pozostających pod szlachetnym wpływem francuskim.



A. BOURDELLE      PORTRET ANATOLA FRANCE  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)





G. ANIENKOW                      PORTRET TROCKIEGO  
(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

W Pawilonie Hiszpańskim u wstępu, na głównej ścianie, raził olbrzymi rozmiarem, potworny brakiem artystycznej kultury obraz Ed. Chicharro p. t.: »Pokusy Buddy«. Pominąwszy jednak jego odpowiednik w rzeźbie, t. j. »Braciszka Marceliego« (marmur V. Macho), którego umieszczono jakby w kapliczce, na szczęście za zasłoną, można i tam było znaleźć rzeczy znakomite. Wśród rzeźb, do-

bry akt w drzewie José Capuz, wśród grafiki prawdziwie cenne akwaforty M. Gil Castro, oraz gwasze Rob. Domingo. Val. Zubiaurre, dając jeszcze jeden festyn ludowy, w znanym bengalskim kolorystyce, nie dał nic nowego.

Zaprezentował się natomiast świetnie (niestety dwoma tylko utworami) José Gutierrez Solana, bardzo ekspresyjny, nader silny w wyrazie dzięki umiejętnemu układowi twardych cieni, przypominający nieco ducha Goyi Rig. Soler, wreszcie J. Ramon Zaragosa, autor naturalistycznie pojętego »Garncarza«. M. Vives Benedito swoją »Naturą« spokrewnił się, drogą wyraźnej zależności, z Mają Goyi i z Olympią Manet'a. F. de Soto-Mayor Alvarez dał obraz, jakby polski i w temacie i w formie: Dziewczyna wiejska, w barwnej chustce, z kogutem.

Malarstwo angielskie najmniej może dawało widzowi emocji: dużo poprawnie malowanych płócien. Wyróżniał się korzystnie W. Nicholson (20 prac, ciekawych pod względem kompozycyjnym), J. C. Peploe (Studio: Volume e profundità), F. Dobson (rysunki



WALTER UFER

SNIADANIE

(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)



sepją), oraz świetny akwafortcista C. R. W. Nevinson. Dwa brzozy wystawiła tam H. Gaudier Brzeska, malowane »kwiaty« S. de Karłowska, a L. Pilichowski portret G. K. Catchpole'a, generaln. sekretarza »The Faculty of Arts«.

Japonja zajęła małą salkę w centralnym pawilonie, grafika nieciekawa. Za to malowidła T. Kono i Matsumoto Tetsuka — hors concours!

W tymże samym pawilonie wystąpiła Rumunja. Zebrano 106 dzieł 36 artystów, efekt dość nikły: Rodica Maniu, A. Verona, I. Steriady, oraz I. Tonita, wytworny w linii, dyskretny w barwie — to malarze z rumuńskich najwybitniejsi. W dziale rzeźb: G. Brancusi O. Spaethe.

Stany Zjednoczone Ameryki, które zamierzają w najbliższym czasie wznieść w Wenecji własny pawilon, wystąpiły na razie dość skromnie, nadsyłając 75 obrazów, wybranych przez »American Federation of Arts«. Znany jako fałszywy i zawodny system: po jednym utworze każdego artysty, dał i tym razem wynik ujemny, w formie przeciętności, choć ogólny poziom wcale wysoki. Dział ten był jednak bez porównania ciekawszy, aniżeli angielski. Portrety (L. Betts, Lydia Field Emmet, J. Mc. Lane, R. Philipp, Douglas Volk) znamionuje odrębność ujęcia, wyraz wdzięku i życia. Wśród obrazów figuralnych najlepsze: E. L. Blumenscheina (Indjanka), E. Martin Hennings'a (Indjanka na koniu), L. Kroll'a (Na wzgórzach), oraz W. Ufer'a: Śniadanie, wśród pejzaży: Regata żaglowców — G. Pearse Ennis — oraz sprowadzony do jednego tonu widok morski, niemal *en grisaille*, Johna Sloan-



A. G. VERONA

STRAŻNIK NASZYCH PÓL

(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

Naogół, artyści amerykańscy mniej mają sztucznej, salonowej pozy i łatwego szyku, niż malarze angielscy, przez to są i żywotniejsi i ciekawsi.

Belgia utrzymuje swe wystawy zawsze na ogromnie wysokim poziomie artystycznym. Niema i tam żadnych rewelacyj, jak niema ich gdzieindziej, ale jest szereg dzieł znakomych, które stanowią trwałe i cenne dorobek sztuki dzisiejszej czy wczorajszej doby.

Niezapomniane są zwłaszcza pejzaże Fransa Hensa, malowane z pasją, szerokimi kleksami, swobodnie, sprowadzone w kolorze właściwie do jednego, molowego akordu tonów miękkich, szarawych, widoki te, mające za temat drzewa, a specjalnie morze i morskie wybrzeże, posiadają niezwykle silny indywidualny wy-





N. ECKMAN

PRZODOWNICY

(XIV Międzynarodowa Wystawa w Wenecji)

raz. Taki malarz, czujący potęgę morskiego huraganu, urok rozkołysanych wiatrem bałwanów, przydałby się Polsce.

Drugim dzielnym pejzażystą, ciekawym zwłaszcza w sposobie rozplanowania plam barwnych na obrazie, okazał się I. Opsomer, zajmujący jest też A. Saverys.

Z malarzy starszych, znanych i uznanych, był E. Claus, zmarły w b. r. pionier belgijskiego impresjonizmu, James Ensor, A. De launois i Rik Wouters, lubujący się w orgii świetlanych intensywnej barw, który wystawił też szereg dobrych bronzów. Gustaw van de Woestyne nadesłał ciekawie namalowany portret malarza V. de Saedeleera, portret, przypominający kompozycyjnym ujęciem głośnego ongi »Hiszpana w Paryżu« (portret malarza Fr. Iturino przez H. Evenepoel'a), a budzący

wraz z nim reminiscencje portretu włoskiego wodza del Borro (w Galerji berlińskiej, dawniej przypisywany Velazquezowi).

Eug. Laermans zajął w głównej sali poczesne miejsce swemi 12 płótnami. Wszystkie, jak i inne, dawniej znane, pokrewne w sposobie malowania Breughelowi, ale przejawiające zarazem przy realistycznej formie wybitny pierwiastek mistyczny, głębię wyrazu, na którą zdobywa się tak często Laermans, odcięty od świata zaporą swej głuchoty od lat młodocianych. Zresztą, są to obrazy raczej rysowane, niż malowane. Farba służy tylko do zabarwienia lednostajnych, gładkich płaszczyzn w granicach wyrazistego konturu.

Należy jeszcze zanotować szeroko malowany akt F. Schirren'a, dwa obrazy figuralne K. Peiser'a i doskonałych »Narzeczonych«



C. Permeke'go, przypominających Van Gogha.

Holandja poprzestała wyłącznie na grafice i to grafice ostatniej doby. Przeważały drzeworyty, mniej lub więcej pomysłowe w sposobach technicznych, zwykle bardzo dobrze komponowane i zdecydowane w swoim wyrazie. Obok rycin bardzo skomplikowanych były też utwory, chlapiące się naiwną prostotą ubóstwa formy. Ekspresjonizm liczy wśród grafików belgijskich wielu zwolenników. Z nich najwybitniejsi: J. Collette, J. Wiegiers, N. Joep, N. Eekman, S. Jessurum de Mesquita, H. van der Stok, L. Schelfhout, Fokko Mees, L. Wenkebach.

Kiedy już w pawilonie belgijskim G. Latinis, budujący obrazy z uproszczonych elementów, z jednolicie barwionych płaszczyzn, oraz A. Mambour, z lekka kubizujący duchowy uczeń Cézanne'a, uświadamiali widzom nieco wyraźniej ostatnią w sztuce epokę, to pawilon rosyjski dał najlepsze odzwierciedlenie chaosu i zgiełkliwego zamętu w dzisiejszej plastyce. Jeśli idzie o plan i artystyczny sposób zaaranżowania wystawy, o smak w sposobie jej skomponowania, jest to pawilon bezsprzecznie najgorszy. Jeśli zaś idzie o zestawienie obok siebie różnych szkół i kierunków i podkreślenie, że w sztuce sowieckiej jest wszystko, od wytwornie poprawnych, akademickich w rysunku portrecistów aż do najbardziej skrajnych, futurystycznych dadaistów, to jest to pawilon jedyny w swoim rodzaju.

Niektóre liche okazy dostały się tam wskutek źle i niesmacznie pojętej komunistycznej propagandy. Ogółem pomieszczono około 600 eksponatów, a więc o dwie trzecie za dużo. Rzecz prosta, trudno je tutaj choćby najpobieżniej opisywać lub charakteryzować.

Nad całą wystawą góruje ogromnych rozmiarów portret L. Trockiego, pędzla G. Anienkowa. Jest to bezsprzecznie jedno z najciekawszych płócien na weneckiej wystawie.

Różne ingredjencje, smakowicie modne, składają się na to wyborne zresztą pasticcio. Z każdego »-izmu« potrosze (naturalizm, ekspresjonizm, kubizm, futuryzm), a całość, mimo wszystko, nie pozbawiona jest charakteru i specyficznej mocy. Niezła to próbka nowego genre'u, »sowiecko-dworskiego« portretu.

A pozatem? większe kolekcje prac N. Andrejewa, P. Konciałowskiego, P. Kuzniecowa, Aleksandry Exter (wybitny talent dekoratorski), K. Malewicza, E. Przybyłskiej, A. Ostroumow=Lebiedewy, grupy plastyków ormiańskich, rzeźby w marmurze A. Matwiejewa, w drzewie S. Konienkowa i B. Vatahina, a wreszcie sztuka stosowana, czasem »stosowana« do propagandy (np. ceramika).

Z artystów innych narodowości, wystawiających swe prace luźnie, w centralnym pawilonie (jak np. H. Glicenstein, L. Kamir, A. Boberg, P. Bezrodny), jest najbardziej godnym uwagi Albin Egger=Lienz, który nadesłał nową swoją kompozycję, p. t. »Zmartwychwstanie«. Rzecz to o wysokich walorach, wprawdzie nie czysto malarskich (jednostajny brunatny ton), ale potężna, jeśli idzie o siłę statycznego wyrazu, niesamowita w swym odrębnym nastroju.

Młodzi artyści włoscy, niedopuszczeni do udziału w międzynarodowej wystawie weneckiej, zorganizowali pokaz swych dzieł osobno (XV Mostra di Ca' Pesaro). Poziom ogólny — średni.

Jak z powyższego przeglądu wynika, Polska i tym razem (tj. zarówno, jak w r. 1922) udziału w weneckiej wystawie nie wzięła. Dziwi się temu komitet wenecki, z gen. sekretarzem p. Vittorio Pica na czele, dziwią się obcy, francuscy zwłaszcza krytycy (por. np. »L'Amour de l'Art«, Nr. 7, str. 239). A my? My, znając dobrze nasze stosunki, dziwić się temu nie mamy prawa!

*Mieczysław Treter.*



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ.

= Świeżo otwarta wystawa w lokalu Miejskiego Muzeum jest więcej, niż licha. Tu i ówdzie zabłąkało się kilka ciekawszych utworów, jak akt Weissa, pastele Axentowicza, akwarela Pautscha, główka Vl. Hofmanna, ale reszta! Na smutnem tle tej reszty uwydatniają się tylko prace dwu bydgoskich artystów, a mianowicie A. Procajłowicza i B. Bartla. Zdawałoby się, że specjalnie Muzeum Miejskie, jako w zasadzie poważna i oficjalna instytucja, powinna dbać o wysoki poziom wystaw, urządzanych w swym lokalu. U nas niestety inaczej, choć obecny stan rzeczy piętnuje nawet prasa miejscowa.

## GRUDZIAŃ.

= Stanisław Błoński otworzył tu wystawę swoich akwarel i szkiców, mających za temat wyłącznie zabytki architektoniczne i poszczególne historyczne miejscowości, rozrzucone w różnych stronach Polski. St. Błoński jest niejako turystą-pieczurem i rysownikiem-inwentaryzatorem. Wystawy jego mają znacznie propagandowe oraz krajoznawcze, mniej artystyczne. »Głos Pomorski« (Nr 236), pisząc o tej wystawie, dodaje: »Reasumując powyższe, należy wyrazić organizatorowi szczerze uznanie oraz skromną radę, aby na jeździwszy się z wystawą do syta, zabrał się w którejkolwiek z akademij do rzetelnego studjum i pracy nad malarstwem«.

## KRAKÓW.

= Wystawa »Sztuki Rodzimej« nie odniosła nadzwyczajnego artystycznego sukcesu. Cwikliński, Gedliczka, Kowalski, Krasnowolski, Michalski, Jaxa-Malachowski, Ruzamski, Stankiewiczówna, Terlecki, Drabik — to materiał bardzo różnorodny, któremu trudno przypisać jako główną cechę wspólną: rodzimość sztuki, zwłaszcza, że rodzimość ta nie zasadza się na temacie. Matejko n. p. malował widok Bosforu, a nie stał się już przez to malarzem tureckim, zarówno, jak malujący Egipt T. Ajdukiewicz nie jest zapisany na kartach sztuki egipskiej.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Piękn., obok wystawy »Sztuki Rodzimej«, zebrano szereg prac innych artystów, jak: Bukowski, Uziembło, Hiroń, Soldinger, Szwarz, Klimowski, Rudzka, Gałęzowska, Bielecki, Wadowski. Wyróżniały się korzystnie minjatury J. Gałęzowskiej, pejzaże H. Uziembły, portret kobiety J. Bukowskiego. Do ciekawostek należą zdobnicze malowidła na szkłe M. Ja-

noszanki, których kolekcję wystawiono w tylnej, niezbyt jasnej salce.

= Zbiorową wystawę prac prof. T. Axentowicza urządzono w salach »Polskiego Akropolisu« na dochód budowy domu »Związku Młodych Polek« (maj-czerwiec 1923). Wystawa, zawierająca około 40 prac, była urządzona z wielkiem znawstwem, a obejmowała okres ostatnich kilkunastu lat pracy tego tak cenionego artysty. («Posłowie polscy w Paryżu 1573», portret ks. Pajczkowskiego, Rektora Krzymuskiego, »Rodzina artysty«, portrety hr. Franciszkowej Potockiej z córką, ś. p. Epstejnowej, hrabianek Tyszkiewiczównych, Aug. Raczyńskiej, żony artysty, Franciszkowej Giełgudowej i t. d. i szereg wykwintnych, jak zawsze, i z wielką maestrią wykonanych studjów pastelowych).

= Karol Frycz objął kierownictwo kursu dekoracji teatralnej w Krakowskiej Akademii Sztuk Piękných.

= Na fasadzie gmachu Banku Polskiego umieszczono w tych dniach pod attyką dwie grupy rzeźbiarskie, wykonane w sztucznym kamieniu przez art. rzeźbiarza p. Hukana. Rzeźby te stoją niewątpliwie na poważnym poziomie artystycznym i znamionują znaczną umiejętność artysty operowania większymi masami rzeźbiarskimi, jakoteż rzetelny wysiłek artystyczny. Wrażenie całości byłoby zadawalniające, gdyby nie brak dostatecznego zestrojenia jej (tak co do samego charakteru kompozycji, jakoteż i traktowania formy) ze stylem fasady gmachu, wymagającym stanowczo bardziej klasycznego ujęcia formy i większego spokoju w sylwetach. Grupa po prawej stronie fasady, oglądana z boku, razi ponadto zbyt silnem pochyleniem głów, co daje sylwetę zanadto rozbitą, o zmaconym rytmie, czerwony zaś kolor sztucznego kamienia, zamiast pomagać do zestrojenia tej rzeźby z tłem, podkreśla raczej jej pewną w stosunku do architektonicznego otoczenia obcość. Uwagi te nie mają być jakimiś zarzutami krytycznemi, czynionemi artyście, płyną one raczej z potrzeby ściśle fachowej oceny tak rzadkiego u nas zjawiska, jak większa rzeźba, użyta jako dekoracja gmachu publicznego.

= Celem uczczenia 50-letniej rocznicy pracy artystycznej Jacka Malczewskiego związał się z inicjatywy krakowskiego Związku Plastyków szerszy Komitet, składający się ze sfer artystyczno-kulturalnych i z reprezentantów naszych władz. Równocześnie z pro-



jektowanym obchodem urzęda Krakowskie Towarzystwo Sztuk Pięknych wystawę zbiorową prac Jubilata, która zajmie cały gmach a będzie otwartą w połowie listopada b. r.

Z powodu tego jubileuszu ukazały się dwa artykuły, poświęcone charakterystyce twórczości J. Malczewskiego, pióra Vlastimila Hofmana («Nowa Reforma» Nr. 240 z dn. 20 października 1924) i A. Waśkowskiego («Głos Narodu» Nr. 240 z 20 paźdz. 1924).

#### L W Ó W.

= W lokalu przy pl. Akademickim 1. otwarto w październiku pod nazwą wystawy »Sztuki Młodej« wystawę prac Emila Kunkego i Aleksandra Riemera. Obaj ci artyści hołdują nowszemu prądowi artystycznemu. E. Kunke tonie w abstrakcji, fantazując, nieraz w interesujący sposób, na różne tematy, Al. Riemer odznacza się bardziej zdecydowanym temperamentem malarskim, co przejawia się zwłaszcza w jego kolorystyce.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto z końcem października nową wystawę, a mianowicie prace pięciu artystów: Mieczysława Reyznera, Józefa Pieniążka, Marjana Ruzamskiego, Kazimierza Rutkowskiego i Stanisława Kopystyńskiego.

#### L U B L I N.

= Zachęta Warszawska nadesłała nam tutaj część eksponatów ze swej ostatniej wystawy w stolicy. Znalazł się więc Marjan Mokwa ze swą kolekcją oraz inni zwolennicy Zachęty, jak Ziomek, Piątkowski, Fidanza, Martowski, Dzierzbicki, Puffke, Masłowski, Zawadzki i Jaroszyńska. Reporterowi »Głosu Lubelskiego« (Wats), który zachwyca się »bajecznymi« obrazami M. Mokwy i wysokim, w jego mniemaniu, poziomem wystawy, zdarzył się oryginalny lapsus. Czytaliśmy więc (w Nrze 287). »Niewątpliwie i Lublin, idąc za przykładem Warszawy, nie wypuści ze swych rąk tak cennych prac i dzieł, jak są prace Mokwy«. Otóż przykład Warszawy polegał na tem, że faktycznie wypuściła ona całą kolekcję M. Mokwy ze swych rąk — inaczej przecież lubelska jego wystawa nie byłaby doszła do skutku.

#### Ł Ó D Ź.

= W Miejskiej Galerii Sztuki, pozostającej pod dykcją M. Dienstl-Dąbrowy, otwarto sezon jesienny w październiku wielką wystawą, na którą złożyło się około 350 utworów. Obok działu retrospektywnego, urządzono osobno wystawę Warsz. Tow. Artystycznego, wystawę zbiorową Wł. Skoczylasa i I. Lichtensteina oraz kilku artystów miej-

scowych. Katalog skomponowano wadliwie. W dniu 1 listopada nastąpiło otwarcie wystawy Tow. Artystów Polskich »Sztuka« (ogółem około 100 obrazów, reprezentowani: Axentowicz, Jarocki, Mehoffer, Pautsch, Si-chulski, Wyczółkowski, Filipkiewicz, Kamocki, Weiss, Pieńkowski). Nadto wystawiono kolekcję prac W. Dyźmańskiego z Warszawy.



PIERRE BONNARD

W LESIE

(Fot. Bernhelm Jeune Paris)

= Sprawy, dotyczące Miejskiej Galerii Sztuki omówił obszernie w osobnym fejetonie H. E. Markgraf («Neue Lodzer Zeitung», Nr 256), podnosząc znaczenie tej artystycznej instytucji dla rozwoju kulturalnego miasta.

#### P O Z N A Ń.

= Środowisko artystyczne, jakim Poznań zaczynał być w pierwszych latach po wojnie, należy już niemal do przeszłości. Nawet »Świt«, nie umiając się utrzymać na wyżynach, na których postawił go pierwszy prezes, F. Pautsch, stracił swój przepyszny lokal i tonie już w pomroce zmierzchu. Wystawy nasze stają się nudne, artyści pozamiejscowi coraz rzadziej biorą w nich udział. Ostatnia wystawa w Tow. Przyjaciół Sztuk P., o niskim naogół poziomie, zgromadziła prace: J. Rosena, P. Stachewicza, W. Roguskiego (znowu Madonny), K. Zyberk-Platera, Al. Augustynowicza, Ad. Hannytkiewicza, St. Sonnewenda, J. Krzyżańskiego, Ad. Batyckiego i i.



## S O S N O W I E C.

= Staraniem Tow. Artystyczno-Literackiego Zagłębia przystąpiono do urządzenia w salach »Trocadero« trzeciej z kolei, jesiennej wystawy obrazów, rzeźb i kilimów. Wzięli w niej udział m. i.: Weiss, Jarocki, Podgórski, Filipkiewicz, Kamocki, Wodyński, Trzciniński, Grabowski, Grein, Wodzinowski, Wojnarski, Machalski, Araszkiwicz, Janczyk, Rembertowski, Rykała, Axentowicz. Ogółem zebrano około 100 eksponatów, tworząc interesującą całość. Wystawie tej poświęcił osobny fejleton w »Polonji« katowickiej Cw. (Nr 25), omawiając głównie utwory artystów z Zagłębia.

## W A R S Z A W A.

= Wystawy w Zachęcie, bojkotowanej wobec nieustępliwego jej stanowiska w dalszym ciągu przez większość plastyków i przez najpoważniejsze organizacje artystyczne w kraju, mają charakter przypadkowy i odznaczają się bardzo niskim poziomem. Po wystawie dzieł ś. p. Mordasewicza, Mikosa, Doskowskiego, Domaradzkiego, Trzebińskiego i Kopczyńskiego, otworzono wystawę Grupy XII (z porządnym wyjątkowo katalogiem) oraz innych zwolenników Zachęty, jak Wywiórski, Żukowski, Krasnodębski, Stępski, Bagiński, Szwoch. P. Austenowa zapełniła całą salę kilimami: niesmaczne w kolorze, przypominają one raczej krzyżowe robótki na kanwie.

= Warszawskie Tow. Artystyczne, aby dać możność wystawiania artystom, którzy w Zachęcie nie wystawiają, urządza Salon Doroczny w sali Stowarzyszenia Handlowców, przy ul. Siennej, w dniu 3-go grudnia. Warszawskie Towarzystwo Artystyczne Salonem tegorocznym wznawia tradycyjne »Salony«, urządzone w Tow. Zachęty Sztuk P., zainicjowane przez Zarząd Tow. Artystycznego w 1899 r.

= W Salonie Cz. Garlińskiego (przy ul. Mazowieckiej) wystawiono dwie kolekcje prac, a mianowicie J. Kozuchowskiego i Al. Manna. Widoki z Paryża, Rouen, Anglii, Normandji, stanowiące zarazem ciekawe studia kolorystyczne, wystawił J. Kozuchowski, który nieźle włada techniką impresjonistyczną. Znany zaś, jako rysownik i grafik, Al. Mann, wystawił tym razem akwarelowe widoki z różnych stron Polski, w których uwzględnia zwłaszcza pełne uroku fragmenty starych uliczek i zabytkowych budowli.

= W Salonie Sztuki przy ul. Marszałkowskiej 69 wystawiono zbiór akwarel Józefa

Toma (także szereg autolitografji) oraz kolekcję prac Marjana Szymanowskiego, który w swych subtelnych, miękko stosowanych utworach osiąga szlachetny efekt japońskich drzeworytów barwnych.

= Wystawa prac J. Pankiewicza, profesora Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, zostanie otwarta w pierwszej połowie listopada b. r. w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego przy ul. Mazowieckiej. Ilustrowany katalog tej wystawy jest już w przygotowaniu. Wystawa dzieł prof. Pankiewicza, obejmująca także najnowsze jego utwory, świeżo nadesłane z Paryża, stanowić będzie jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznego sezonu Warszawy.

= W siedzibie Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości, t. j. dawnej Kamienicy Baryczków na Starem Mieście, przygotowuje się wystawę karykatur polskich. Program wystawy obejmuje cały wiek XIX aż do dzisiejszych czasów. Wystawa może wypaść bardzo ciekawie, niemniej jednak trudno się pogodzić z myślą, że w nastrojowych i muzealnych, zabytkowych wnętrzach z XVII wieku znajdzie pomieszczenie około 40 dużych, barwnych karykatur K. Sichulskiego, przewiezionych z Zakopanego od Karpowicza, oraz par excellence współczesne mimo wszystko rzeczy, jak analogiczne rysunki i malowidła »Zielonego Balonika« z »Jamy Michalikowej« w Krakowie. Czy uniknie się przykrego dyssonansu? Byłoby może lepiej poprzestać w domu Baryczków na samych »zabytkach«.

= W dniu 12 października b. r. otwarto w głównej sali Pałacu Staszica wystawę p. t. »Kościszko w Ameryce«. Złożyła się na nią kolekcja p. Al. Kahanowicza, który od lat kilkunastu zbierał w Ameryce polonica wogóle, a zwłaszcza pamiątki historyczne i artystyczne, dotyczące Kościszki, a więc sztychy i ryciny, autografy i dokumenty, obrazy i t. p. Wśród obrazów znajdują się tam utwory: J. Chełmońskiego (cztery, z lat 1877-1882), St. Chlebowskiego, A. W. Kowalskiego, Fr. Streitta, Z. Ajdukiewicza, H. Bakałowicza, M. Wywiórskiego, J. Wodzińskiego i i.

## W I L N O.

= Od niedawna zaczął tu wychodzić tygodnik dla spraw teatru, muzyki, kinematografji, sztuk plastycznych, literatury i wychowania estetycznego p. t. »Wileński Przegląd Artystyczny«. W piśmie tem ukazało się ilustrowane sprawozdanie wileńskiej wystawy sztuki i rzemiosł oraz kilka sylwetek



artystycznych, m. i., M. Kuleszy i Br. Jajmonta, pióra Feliksa Lubierzyńskiego.

= W dniu 31 października odbyła się u nas uroczystość odsłonięcia modelu pomnika Adama Mickiewicza, według projektu prof. Pronaszki. Model pomnika, 12'50 m wysoki, wznosi się nad brzegiem Wilji.

#### ZAKOPANE.

= Nowe czasopismo, wydawane nader starannie, na pięknym papierze i z dobrymi reprodukcjami, p. t. »Giewont«, przynosi w Nrze 1, m. i., osobne artykuły, poświęcone szkole przemysłu drzewnego w Zakopanem i Towarzystwu »Sztuka Podhalańska«.

= W Trepsiu nad Białką, małej i zapomnianej wiosce, świeżo do Polski na Spiszu przyłączonej, znajduje się stary, drewniany kościółek z XVI-go wieku, choć niezwykle cenny, opuszczony i zaniedbany, na zagładę skazany. W środku znajdują się bardzo ciekawe malowidła ściennie, pędzla Jana Ratułowskiego z 1647 r. Z malowideł tych sporządzono kopje pod kierunkiem prof. Kotarbińskiego. Idzie jednak bodaj o zabezpieczenie dachu przed zimą, inaczej zabytek ten, w odległości trzech godzin drogi od Poronina, zniszczyje doszczętnie. Za miesiąc lub dwa może już być na konserwację zapóźno!

#### LONDYN.

= Staraniem National Gallery, Millbank, urządzono bardzo ciekawą wystawę kolekcji Williama Burrell'a. Reprezentowani byli bogato zwłaszcza artyści francuscy, jak: J. B. Corot, E. Manet, H. Daumier, E. Degas, E. Boudin, G. Courbet, H. Fantin-Latour, J. B. Chardin, J. F. Millet oraz A. Rodin (płóc bronzów). Poza tym był tam portret Velazquez'a («Marianne of Austria as a child»), obrazy L. Cranacha, J. Reynolds'a, Le Nain'a, H. Raeburn'a, G. Romney'a, W. Hogarth'a, N. Maes'a (wizerunek starca) i inni. Ogółem zebrano ponad 130 obrazów różnych szkół i epok, od XV do XX wieku.

= W pierwszych dniach października otwarto w Leicester Galleries zbiorową wystawę prac Lucien'a Pissarro.

= Dawna Tate Gallery, nazwana obecnie National Gallery Millbank i stanowiąca osobną sekcję National Gallery przy Trafalgar Square, rozrasta się ogromnie. Świeżo ukazał się jej oficjalny katalog w XXIII edycji (387 stron druku). Kolekcja J. M. W. Turnera (1775—1851) posiada osobny katalog i powyższym katalogiem nie jest objęta. Nadto wydano w osobnym zeszycie »National Gallery Millbank—Illustrations« pyszne reprodukcje w światło-

druku 175 obrazów i rzeźb z tej galerji. Nawiasem wspomniawszy, Franka Brangwyn'a reprezentuje tam jeden jedyny obraz (The Poulterer's Shop), a słynnego portrecistę J. S. Sargent'a, obrazów dwadzieścia cztery.

#### PARYŻ.

= Znany krytyk artystyczny André Salmon w liście do redakcji »Craponillet« stwierdza, że mimo swego nazwiska ani nie jest ani nie pochodzi z żydów.



PIERRE BONNARD

MOTYW Z S. TROPEZ

(Fot. Bernheim Jeune Paris)

= Wśród wystaw październikowych w prywatnych salonach sztuki, zasługują na uwagę: Grande Maison de Blanc — Asselin, Clairin, Guillaumin, Pequín i inni; Chéron — Bando, Gal. Druet — L. Maillol, Grégory Gluckmann, G. Georges Petit — André Hurtret, Clowis Terraire, Lemoine-Lagron, Laure Bruni.

#### WIEDEN.

= Staraniem Tow. Popierania Sztuki Współczesnej doszła w Wiedniu do skutku bardzo ciekawa wystawa w gmachu Secesji. Złożyły się na nią obrazy i rzeźby, w ilości 181 sztuk, wyłącznie post-impresjonistycznych kierunków. Wystawa miała charakter międzynarodowy, jakkolwiek równomierne uwzględnienie głównych narodowości było z góry rzeczą wykluczoną. Zebrano dzieła takich artystów, jak: Manolo, H. Laurens, Archipenko, Barlach, E. de Fiori, G. Kolbe, W. Lehmbruck, Emy Roeder, J. Stursa (rzeźbiarze), oraz malarzy: Picasso, Dunoyer de Segonzac, Rouault, Metzinger, F. Léger, Le Fauconnier, Gleizes,



Dérain, Friesz, M. Chagall, G. Braque, K. Hofer, W. Kandinsky, Al. Jawlenski, P. Klee, Kokoschka, H. H. Kamerlinghones, Vlaminck, Toorop, Schmidt-Rottluff, M. Pechstein, J. Sluyters i w. i. Z artystów polskich nie było oczywiście ani jednego, bo nikt się o to nie postarał. Natomiast Czesi byli reprezentowani dość licznie.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= O Pałacach Wiejskich i Dworach z epoki po Stanisławie Augustie i Budowniczym Królewskim Jakubie Kubickim — opracowali Tadeusz Szydłowski i Tadeusz Stryjeński. — Kraków 1925, Gebethner i Wolff, str. 50 z 40 reprodukcjami.

Jest to cenny przyczynek do dziejów polskiej architektury w dobie klasycyzmu, tem cenniejszy, że autor tekstu, Dr. T. Szydłowski, opisał szczegółowo szereg znamienych dla epoki zabytków i związał je z budownictwem St. Augusta, J. Kubickim, o którym dotąd niewiele posiadamy dokładniejszych wiadomości. Ponadto, Dr. T. Szydłowski odmawiał zwięźle ale nader trafnie tło historyczne i skreślił pokrótce genezę stylu Ludwika XVI, który w Polsce uległ pewnym przeobrażeniom i słusznie teraz nosi obecnie nazwę Stylu St. Augusta. Opisy pałaców w Białaczewie, w Bejskach, w Igołomji, w Pławowicach, dworów w Witkowicach i w Nadzowie, ilustrują nie tylko doskonałe zdjęcia fotograficzne wnętrza, architektonicznych fragmentów i t. p., ale zarazem szczegółowe pomiary i zdjęcia architektoniczne, dokonane przez arch. T. Stryjeńskiego, z wyjątkiem zdjęć z dworu w Witkowicach, których dokonał arch. Z. Gawlik. Opisane budowle uwypuklają nam żywo działalność J. Kubickiego, przynajmniej na obszarze dzisiejszych województw Kieleckiego i Krakowskiego. Pozostaje do bliższego zbadania działalność Kubickiego w innych stronach Polski. Studium Dra T. Szydłowskiego stanowi nie tylko pierwszy krok na tej drodze, ale zarazem i przykład godny naśladowania.

= Dr. M. Sobeski, prof. Uniw. Pozn. »Filozofja Sztuki«, dzieje estetyki, zagadnienie metody, twórczość artysty, wyd. II, str. 344, cena zł. 10. — Wydawnictwo księgarni Uniwersyteckiej Fiszer'a i Majewskiego w Poznaniu.

= Wiktor Dock: Na rozdrożach polskiego formizmu. Tarnów 1925, skł. gł. w księgarni Z. Jelenia.

Autor charakteryzuje podłoże ideowe i główne przejawy polskiego formizmu. wraz z jego »kultem beztreściowości« i z hasłem »czyste

formy«, poczem stawia mu nagrobek w następujących słowach: »Dlatego też formizm prędko podzielił los wszelkich epigonizmów: zmarł niemal wcześniej, zanim się jeszcze dobrze narodził. I nie pozostawił nic po sobie, nawet — żalu!« Problemy formizmu w plastyce autor naogół pomija, bez głębszego ich rozważania.

= W zeszycie 84 czasopisma włoskiego »L'Eroica, Rassegna Italiana di Ettore Cozzani«, wydawanego w Medjolanie, na przepysznym papierze, znajdujemy m. i. artykuł Aleksandra Kołtońskiego, poświęcony artystycznej twórczości Wł. Skoczylasa, a zwłaszcza jego grafice: »L'Arte di Ladislao Skoczylas« (str. 32—36). Ponadto zeszyt ten zdobi sześć drzeworytów Skoczylasa, odbitych czarną i czerwoną farbą.

= »Architekt« w zeszycie za ostatni kwartał b. r. przynosi dalszy ciąg opisu historycznego Zamku Kr. w Warszawie (epoka Wazów), dokończenie uwag dr. Pajzderskiego o literaturze, odnoszącej się do architektury w Polsce, uwagi Seagera o »korzystnem oświetleniu galerji obrazów i muzeów«, ważne i aktualne, z powodu ogłoszonego konkursu na muzeum w Warszawie, w którym należałoby uniknąć dawnych błędów, dalej objaśnienia projektu prof. Szyszki Bohusza na kościół pod wezwaniem Opatrzności Boskiej i na dom XX. Misjonarzy we Lwowie, nekrolog przedwcześnie zmarłego architekta Stępkowskiego, wreszcie komunikaty, odnoszące się do wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu.

= Francuskie publikacje artystyczne. — Nakładem znanej paryskiej firmy Bernheim-Jeune, ukazał się cały szereg wytwornie wydanych monografij artystycznych. H. de Régnier, członek francuskiej akademji, napisał tekst do dzieła p. t. »Renoir jako malarz aktów« (40 plasz, w tej liczbie trzy barwne), Th. Duret opracował monografię o Van Gogh'u oraz o Edw. Manecie, G. Jean-Aubry o Boudin'ie, mało znanym, wczesnym impresjonście, u którego w latach pięćdziesiątych kształcił się wielki Monet, G. Lecomte wydał książkę o Pissaro (32 plasz i tekst), Arsène Alexandre o Claude Monet (46 plasz). Ponadto ukazały się »Uwagi o rysunku« Ludwika Hervieu, oraz rysunki Eug. Delacroix z przedmową G. Janneau (wydanie luksusowe, w 150 numerowanych egzemplarzach, z dziesięcioma faksimiljami rysunków, akwarel i pasteli, przechowywanych w Luwrze paryskim). Szesnaście reprodukcij z obrazów Van Dongen'a p. t. »Wenecja« wydano z przedmową G. Bauera, a tyleż Henri Matisse'a (z 1921 r.) p. t. »Nice« z wstępem pióra Ch. Vildrac'a.



W najbliższym czasie mają się ukazać, nakładem tejsamej firmy, następujące artystyczne publikacje: »L'Atelier de Renoir« (800 reprodukcji), Guillaumin (przez G. Lecomte'a), K. X. Roussel (przez L. Cousturier), Berthe Morisot (przez G. Janneau), wreszcie Marc Elder'a: »A Giverny, Chez Claude Monet«. Krótko mówiąc, jedna firma księgarska w Paryżu potrafi wydać w ciągu jednego tylko roku więcej artystycznych monografij, aniżeli

wszystkie firmy wydawnicze polskie, razem wzięte, w ciągu lat dziesięciu. Nawiasem trzeba dodać, że monografie artystów polskich są niemal wszystkie zupełnie wyczerpane i można je nabyć tylko okazyjnie. Szkoda, że żaden z księgarzy polskich nie stara się być godnym następcą zmarłego i nieodżałowanego Alfreda Altenberga. Dziedzina sztuk plastycznych leży w księgarstwie naszym zupełnie odłogiem.

## V A R I A.

= Przygotowania do wystawy paryskiej. Dnia 24 ub. m. rozstrzygnięto drugi konkurs na rzeźbę, która ma stanąć w dziedzińcu pawilonu polskiego na wystawie paryskiej. Z 14 prac, nadesłanych w modelach i fotografiach, sąd konkursowy, w skład którego wchodziłi pp.: T. Breyer, J. Czajkowski, K. Jankowski, B. Czarkowski, W. Jastrzębowski, Cz. Młodzianowski, Z. Otto i delegat J. Warchałowski, uznał za najodpowiedniejszą rzeźbę figuralną p. t. »Rytm«, której autorem jest art. rzeźbiarz Henryk Kuna. Postanowiono zwrócić się do autora o wykonanie tej rzeźby w odpowiednich rozmiarach na wystawę. Natomiast konkurs na witraż do przedsionka kapliczki nie dał pozytywnego rezultatu, postanowiono więc zwrócić się do pięciu artystów o opracowanie w krótkim terminie nowych projektów.

= Muzeum Narodowe w Warszawie. (Uwagi o »Programie i warunkach LXXXIV-go konkursu«), ogłoszonego przez warszawskie Koło architektów.

W kulturalnem życiu Warszawy zaszedł fakt, mający znaczenie nietylko lokalne. Stolica polska otrzymała wreszcie gmach na pomieszczenie cennych zbiorów muzealnych, które wskutek nieodpowiedniego budynku nie mogły być dotychczas dostępne w całym swym bogactwie i świadczyć tak swoim, jak i obcym o naszej przeszłości. Stolica bogatego i wielkiego kraju bez Muzeum Narodowego!

Dotychczasowy brak monumentalnego gmachu idzie w parze z nędzą muzealną na całym terytorjum Rzeczypospolitej. Nie wiem, czy doliczylibyśmy się choć dziesięciu budynków, które od chwili założenia fundamentów były z góry przeznaczone na muzea. Jak na polu organizacji muzeologii, tak i pod względem posiadania celowo zakładanych schronisk dla zabytków przeszłości, stoimy bardzo daleko za zachodem, ba nawet w tyle za najbliższymi sąsiadami, u których przynajmniej centralne ośrodki posiadają »ad hoc« wzniesione budowle. U nas zaś, począwszy od wielkich miast a skończywszy na prowincji,

z bardzo nielicznymi wyjątkami, zbiory mieszczą się to w domach czynszowych, to w budynkach poklasztornych, byłych koszarach, zamkach i t. d. Większa część tych gmachów i — ruder nie nadaje się wcale na muzea. Dodajmy do tego, iż brak funduszków nie pozwalał najczęściej na nieodzowne przeróbki, któreby umożliwiły jakieś takie zbliżenie wewnętrznych urządzeń do pojęcia nowoczesnego muzealnego budynku. A czasem nawet potrzeby takich adaptacyj nie odczuwa się tu i ówdzie wcale. W naszych wyjątkowo niewesołych stosunkach już samo opanowanie kilku ubikacyj i ustawienie w nich zbiorów zalicza się do wielkich zdobyczy. Cóż myśleć o przeróbkach, skoro np. jedno z naszych najbogatszych muzeów nie może wykołatać suchego magazynu na bezcenne zabytki i konserwuje je w wilgotnej ruderze. Gdzież marzyć o nowych zakupach i ratowaniu unikatów prywatnych z rąk handlarzy, skoro bezczynnie można tolerować dziurawy dach w największej polskiej bibliotece tak długo, póki tafla lodu wśród starych druków nie zmusiła nareszcie do niesienia doraźnej pomocy.

Wspomnieliśmy o wyjątkowych wypadkach, w których udało się kilku upartym jednostkom wystawić gmach, służący wyłącznie dla celów muzealnych. Zasługa to nieoceniona, a użyteczność budynku niewątpliwa — mimo wielu zastrzeżeń. Bo, powiedzmy otwarcie i w niczem nie umniejszając wdzięczności dla ich twórców, niewiele z tych budowli to istotnie »muzea« w pełnym słowa znaczeniu, przeciwnie czasem wprost przestroga, jak nie należy stawiać muzealnego gmachu.

Nic dziwnego. W kraju, w którym dotąd zaledwie kilka specjalnych schronisk dla zbiorów wzniesiono, w którym muzeologia i jej problemy stoją na niskim poziomie, niema wcale praktyki w zakresie architektury i konstrukcji muzeów, przedewszystkiem konstrukcji wewnętrznej, najważniejszej w naszym zagadnieniu. Zarówno wśród architektów, jak i wśród muzealistów. Główną uwagę poświęca



się drugorzędnym sprawom i robi błędy, których można przecież z łatwością uniknąć. Ale trzeba skromnie powiedzieć sobie, iż przy braku własnej praktyki i własnych wzorów, dla oszczędzenia naszej kulturze niebezpiecznych i niedołącznych eksperymentów, narazie musimy sięgnąć po przykłady do obcych i zaznajomić się z wiedzą wypróbowaną za granicą.

Przy opłakanym stanie naszych zbiorów każdy wysiłek ku zrealizowaniu budowy muzeum jest bardzo ważnym krokiem naprzód. Cóż dopiero, gdy idzie o muzeum stołeczne! Więc z tego punktu widzenia decyzja wzniesienia gmachu Muzeum Narodowego i ogłoszenie konkursu na projekt budowli jest dużym postępem w naszym kulturalnym i naukowym życiu. Wierzmy, iż inicjatorzy doprowadzą do końca rozpoczętą akcję w niedługim czasie i że nie zabraknie im energii w pokonaniu nieprawdopodobnych trudności, jakie zwykle w podobnych kulturalnych sprawach hamują szybkość wykonania. Ku chlubie Warszawy stanie gmach pierwszorzędno znaczenia.

A teraz cały szereg zastrzeżeń. Niemilo je wysuwać na samym wstępie zamierzonej akcji i krytykować pierwsze kroki. Od nich jednak zależy, czy stolica otrzyma znowu o jeden czynszowy dom więcej czy też naprawdę muzealny budynek.

Nie można się oprzeć uzasadnionym obawom przy czytaniu »Programu i warunków LXXXIV konkursu, ogłoszonego przez Warszawskie Koło Architektów na budowę gmachu dla Muzeum Narodowego w Warszawie«. Po takiej lekturze, dostarczanej razem z planem sytuacyjnym budowlanej parceli kandydatom konkursowym, trudno nie podziwiać niebywałej bez troski w traktowaniu tak istotnego zagadnienia. Cała treść robi niepoważne wrażenie, nie świadczy o wielkiej znajomości konstrukcji muzeów, a warunki na szablonowy gmach np. sądu powiatowego bywają zwykle o wiele staranniej i dokładniej podawane, niż na budynek, którym chce się szczyścić nasza stolica, jako pierwszym w kraju muzeum.

Aby się nie zdawało, iż krytykujemy gośłownie, przytaczamy rozbiór wspomnianego druku.

Naprzód »Słowo wstępne«. W pierwszym ustępie stawia autor zasadnicze pytanie, jaki powinien być przyszły gmach muzealny jako dzieło architektoniczne. Odpowiedź określa zupełnie zgodnie z zasadami muzealnych zagadnień przeznaczenie budynku. Ma »być odpowiednim i godnym pomieszczeniem przedmiotów, dla których ma być zbudowany, mianowicie zabytków, obrazujących tysiąc-

»letnią kulturę Polski, oraz obcą, jako materiał porównawczy. Punktem wyjścia do rozwiązania architektonicznego są zatem owe przedmioty, one tam powinny panować, z nimi powinno się przedewszystkiem liczyć, dla nich ten gmach budować«.

Dotąd wszystko w porządku. Istota muzealnego budynku jest należycie ujęta. Ale już następne rozważania są stanowczo niezrozumiałe w stosunku do powyższej zasady i nie wiadomo właściwie, w jakim celu je przytoczono. Nie wyjaśniają one ani problemu muzealnego, ani sprawy architektonicznej gmachu. Najwyżej są niedołącznie umotywowanym pragnieniem samego autora, aby budynek nosił na sobie piętno klasyczne.

Podajemy dosłownie ten passus po zapytaniu, »jakie są te przedmioty, co one mówią«.

»Polacy-Słowianie są tubylcami, od niepamiętnych czasów w Europie środkowej osiadłymi. O swoistej kulturze ludu rolniczego, czerpali oni zdawien światło zawsze z Rzymu, niekiedy dorywczo z Grecji. Podłożem ich kultury i motywem niezmiennym jest Zachód, Wschód naleciałością, modą czasem o fali silniejszej, niekiedy słabszej. Starcie się na polu chwały rycerstwa polskiego z Turkami i Tatarami wzbudziło w niem zainteresowanie formami, dotąd nieznanymi, egzotycznymi tych ludów wschodnich, formami, działającymi na wyobraźnię polską tak przez swoją oryginalność, jak przez szacunek dla waleczności tych azjatyckich przeciwników. Począwszy od schyłku w. XV, stało się modą, aczkolwiek niezbyt rozpowszechnioną, wprowadzanie do ubioru męskiego i uzbrojenia motywów wschodnich. Modzie tej hołdowało zwłaszcza rycerstwo ukraińskie. W w. XVII dla zadowolenia tych upodobań powstała t. zw. sztuka lwowska, pierwotnie przez rzemieślników ormiańskich uprawiana. Upodobania te dosięgły jednak najwyższego swego rozwoju po wyprawie wiedeńskiej, gdy za chlubę poczytywano zaznaczenie swego udziału w tem zwycięstwie przez zdobienie mieszkań tkaninami, używanie broni i rzędów wschodnich, jako przedmiotów zdobycznych. Poza tem za przykładem króla otaczano się strażą i służbą, przebraną za janczarów, pajuków itp. Część szlachty, która hołdowała temu smakowi, czyniła to z uśmiechem, jakby w poczuciu maskarady, świadomie przebrana.

»Promienie kultury, pomimo tych odstępstw powierzchniowych i częściowych, szły wciąż niezmiennie z Zachodu: z Włoch, z Rzymu i Padwy, z Francji i jej Wersalu, z Flandrii i Holandji, skąd obok wiedzy i poloru cią-



»gnęły nieprzerwanym szlakiem dzieła sztuki, »aż wreszcie w czasach Stanisławowskich »ostatecznie zwyciężyły pierwiastki zachodnie, »klasyczne.

»Te są zatem podłoża, na których rozwi- »jała się i krzepła własna kultura plastyczna »polska: jędrna, mocna w kształtach, logiczna, »zastosowana do potrzeb, barwna bez krzy- »kliwości, zamaszysta ze spokojem, uśmiech- »nięta z powagą, dobroduszną z dostojen- »stwem, słoneczna lecz męska, poetyczna »bez mistycyzmu. Takim duchem tchną przed- »mioty muzealne, takim przejęte powinny być »wnętrza, takim przeniknięta być winna fa- »sada«.

Dobrze, to wszystko jest prawdą albo, o ile idzie o uogólnienie autora o naszej kulturze, może jest i prawdą, ale gdzież jakkolwiek związek ze sprawą architektury budynku? Do czego służą te poetyckie definicje, co ma wspólnego współczesny gmach muzealny, jego wnętrze i fasada z historią wschodnich wpływów? Przecież u licha nie potrzebujemy się obawiać, aby polscy architekci stawiali Muzeum Narodowe w Warszawie w stylu minaretów czy cerkwi ruskich! Jeżeli te odżegnania autora przed ewentualną wschodnią konstrukcją mają być tylko umocnieniem tezy o klasycznym stylu muzealnego gmachu, to przecież nie zawadziłoby im nadać trochę głębiej przemyślanej formy i wykazać naprawdę związek między dawną kulturą a nowoczesnym wnętrzem muzealnym, którego w tym ustępie absolutnie nie widzimy. I powiedzmy z góry: wolimy wogóle nie widzieć. Trudno bowiem wyobrazić sobie, w jaki sposób wedle tej recepty rozwiąże architekt zagadnienie fasady w nowoczesnym budynku, w którym nagromadzono okazy tysiącletniej kultury. Czy ogłaszające konkurs Koło Architektów zdaje sobie sprawę z tego, co wydrukowało?

To, co powiada dalej »Słowo wstępne« o wnętrzu muzealnym, jest znowu zupełnie słuszne. Szafy, witryny, gabloty widać są objęte tym konkursem, skoro o nich autor wspomina. Czy jednak słusznie obarczono ich projektowaniem architektów? Zdaje się, że projektodawcy winni najwyżej oznaczyć miejsca, w których chcą umieścić muzealne umeblowanie. Z drugiej strony jedynie wskazaną rzeczą byłoby udzielenie w warunkach bardzo dokładnych wskazówek w sprawie rozstawienia szaf i gablot, ich rozmiarów, konstrukcji i t. d. Skoro warunki określają istotę muzealnych sprzętów, to widocznie najniepotrzebniej oddają ich skomponowanie projektodawcy-architekcie, ale w takim razie nie dają mu żadnych, ale to żadnych in-

strukcyj. Bo jakkolwiek zupełnie słusznie podkreśla się ich użyteczność, nierzucanie się w oczy, unikanie zbytej suchości, a jednocześnie pozbawienie wyraźnych akcentów stylowych i harmonizowanie z obiektami muzealnymi, to przecież wszystkie te definicje są bezwarunkowo niewystarczające dla wyrażenia życzeń i zapatrywania muzealisty.

Zgodzimy się zato bez zastrzeżeń na ujęcie wyglądu sal, przedsionków i wnętrz, które nie powinny się wybijać, lecz mają harmonizować z zabytkami, gdyż te przedewszystkiem ton nadają.

A potem znowu niepoważne słowa o fasadzie: »tam zabytków niema, tam ich nie »widać, obecność ich powinna jednak być »przeczuwana. Duch, który z nich tchnie, »stonowany, zmatowany, dyskretnie ujęty, »bez wybitnych akcentów, wyrażony raczej »w bryle i sylwecie, niż w motywach zdobniczych, powinien być w tej fasadzie uwypatniony. Jednym słowem, gmach ten powinien być w duchu kultury polskiej, co nie »oznacza specyficznego jakiegoś stylu. Rozwiązania mogą być różne, talentom twórczym nie należy nakładać pęt, talent może »tworzyć szczęśliwe niespodzianki. Wyznamy »jednak, że my widzimy ten przysły gmach »klasycznym, zgodnym z architekturą najlepszej epoki rozwoju miasta (Teatr Wielki, »Bank Polski, Ministerjum Skarbu i t. d., jednak bez suchości i nudy ich stylu, lecz »w połączeniu z wdziękiem Łazienek)«.

Co to wszystko znaczy? Rozumiemy tylko jedno: że styl klasyczny znajduje najwięcej łaski w oczach autora. To jednak sprawa osobistych upodobań, które nie powinny się być znaleźć w programie konkursowym. Na szczęście dopuszczono łaskawie talenty twórcze do wypowiedzenia się także i w innych kierunkach architektonicznych, a zatem możemy chyba być spokojni, iż nietylko klasycyzm zadecyduje o przyjęciu tego lub innego projektu. Jaki jednak jest związek między fasadą, duchem kultury polskiej a duchem stonowanym, zmatowanym, dyskretnie ujętym raczej w bryle i sylwecie, niż w motywach zdobniczych, tego napróżno próbujemy dociec.

I znowu zgoda na uwagi, aby gmach nie był krzykliwym i niesmacznym.

Zdaje się, że w pewnej sprzeczności z postulatem klasycznego stylu stoi dalsza część warunków konkursu. Czytamy wyraźnie: »Na kompozycję architektoniczną gmachu »powinien wpłynąć również punkt obserwacyjny, z którego gmach będzie widziany »najlepiej i najdłużej, a który zaważy na »krajobrazie dzielnicy«. A poprzednio: »Pro-



»jektowana aleja... z uwagi na malowniczy »charakter krajobrazu... będzie zczasem »opracowywana jako szczególnego znaczenia »kompozycja architektoniczna o charakterze »monumentalnym«. Czyż w takich okolicznościach, zależnych od topograficznego i dekoratywnego ujęcia przyszłej alei, można przyznawać zgóry przewagę pewnemu określonymu stylowi? Tem więcej, że warunki w dalszym ciągu podkreślają istnienie obecnych zabudowań na placu muzealnym i podnoszą ich naogół niekorzystne tło. Wprost trudno pomyśleć o jakimkolwiek narzucaniu stylu, choćby w tak pobłażliwych dla innych rozwiązań słowach.

Niestety, nie koniec na tem. Gdybyż przynajmniej tyle samo wskazówek dano w sprawie najważniejszej, t. zn. w sprawie sal muzealnych. Jedynie dla działu Muzeum Wojskowego przytoczono szereg postulatów, jak hallę, otwarte podwórze, odległość widza od ściany, z rozwieszonymi obrazami i t. d. Natomiast zapomniano zupełnie o niezbędnych, naszym zdaniem, wyraźnych, a nie ogólnikowych wskazówkach dla twórców planu, o zwykłych wnętrzach i o ich układzie wzajemnym. Tam, gdzie raz na dziesięć lat ogłasza się konkurs na budynek muzealny, gdzie żadnej a żadnej praktyki architekt w tym kierunku nie posiada i posiadać nie może, uważamy za niezbędne podanie w warunkach konkursu nawet bardzo drobiazgowych instrukcyj ze strony muzealisty. Nawet wyliczenie pomieszczeń dla administracji nie jest bez zarzutu. Staranny program konkursowy nie powinien pozostawiać domysłom projektodawcy ilości pracowni, z których części wymieniono z zakończeniem »i t. d.« Zgadujcie, co się ma mieścić w tem »i t. d.« i czego wymaga dyrekcja Muzeum Narodowego?

Krótko mówiąc, nawet w kraju, gdzie są specjaliści w konstruowaniu muzealnych gmachów, gdzie budowa muzeów nie należy do tak rzadkich, jak u nas, wypadków, tego rodzaju ułożenie warunków byłoby niedopuszczalne. Nie każdy budowniczy, mający chęć ubiegania się o nagrodę za projekt, może ustawicznie odnosić się do ogłaszających konkurs po wyjaśnienia, choćby na przykład w sprawie tego »i t. d.« lub w sprawie bardzo nieszczególnie określonego rozkładu sal.

W tych dniach przeczytałem w »Kurjerze Warszawskim« artykuł o »Muzeum rzemiosł

i sztuki stosowanej w Warszawie«, z pocieszającą informacją, iż dyrekcja i komitet tej instytucji planuje budowę nowego gmachu, którego szkice są już gotowe. Dla wzniesienia nowej i celowej budowli, dla zaznajomienia się z organizacją muzeów i ich stroną techniczną, nie obawiano się podróży dyrektora do Wiednia, Pragi, Drezna i Berlina, celem zebrania na miejscu wzorów i informacji, których zapewne ślepo nie będzie się naśladować, a tylko zastosuje logicznie do naszych potrzeb. O ileż korzystniej występuje traktowanie poważnego zagadnienia przez dyr. Żnińskiego.

Dla korzyści kulturalnych nietylko stolicy, ale i całego kraju, w imieniu wszystkich, zainteresowanych sprawą projektowanego gmachu, chętnie widzielibyśmy dodatkowe wydrukowanie o wiele ściślej sformułowanych postulatów w sprawie przyszłego Muzeum Narodowego.

*Juljan Zborowski*

kustosz Muzeum im. Chałubińskiego  
w Zakopanem.

*Przyp. Red.*

Ponieważ sprawa Muzeum Narodowego w Warszawie jest pierwszorzędno ważna i obchodząca całe nasze społeczeństwo, zamieszczamy chętnie powyższe »uwagi«, gdyż uważamy, że rzeczowa krytyka może się w znacznej mierze przyczynić do usunięcia niedomagań czy niejasności tego przez Warszawskie Koło Architektów ogłoszonego konkursu, ogłoszonego trochę może za dorywczo, bo czyż w tej tak trudnej a ważnej sprawie nie należało się porozumieć z szerszym kołem osób w Warszawie i poza Warszawą, których głos i rada bardzo mogłyby się przydać.

Nie pragnąc bynajmniej osłabiać rzeczowej krytyki, zawartej w tych p. Zborowskiego uwagach, cenionego powszechnie kustosza Muzeum Zakopiańskiego, musimy zaznaczyć, że zdaniem naszym, odnoszą się one raczej do I-szej części tych »warunków«, zatytułowanej »Słowo wstępne« a zredagowanej nie przez Koło Architektów. To »Słowo wstępne« zamiast podać w jasny sposób potrzeby gmachu ze stanowiska muzeologa utrudnia orientację projektującego zbyt częstą frazeologią. Natomiast część II (czyli właściwe warunki konkursu), zredagowana przez Warszawskie Koło Architektów, ujmuje sprawę zupełnie wyczerpująco.









JAN STANISŁAWSKI

TYCZA (KRAKÓW 1902)

(Własność Muzeum Narodowego w Krakowie).





STANISŁAW WYSPIAŃSKI      PORTRET JANA STANISŁAWSKIEGO  
(Własność p. E. Reichera, Warszawa).

25 stycznia 1909 r.

**P**ROSTOTA jest cnotą, z którą się człowiek rodzi, lecz którą bardzo łatwo utraci. Jest ona jednak przywilejem wielkich artystów. O Stanisławskim można powiedzieć, że głównym rysem jego charakteru było to, że był on prosty jak dziecko. Nawskroś prawy i czystego serca, miał on w swoim charakterze wiele wspólnego z Mickiewiczem. Jeżeli kogo kochał, to całą mocą duszy – może wyżej nad siebie. Zawsze pełen pogody, kiedy trafił na pokrewną duszę, siał światło wielkiego rozumu wokół siebie. A był to człowiek i umysłu niepospolitego, stąd wypływało głębokie jego pojęcie o sztuce, która była duszy jego powiernicą. Obrazy Stanisławskiego to całe szeregi coraz nowych harmonij kolorowych, które on, wpa-  
trzony w naturę, po swojemu z całą szczerością malował. Jakże wiele wykazuje malarskiej doskonałości, kiedy uderzony blaskami słońca, przegładającego się w zło-



tych kopułach kijowskich cerkwi, oddaje je zdumiewającą prawdą i coraz to w inny sposób! A jego zachód słońca na stepach, oświetlający wiatraki, ileż ma drżącego w powietrzu złota wieczoru! Muszę pominąć wiele wybornych efektów natury, przez niego odtworzonych, z których każdy odznacza się zupełną zmianą środków malarskich (mam tu na myśli efekty nocne i wieczorne z coraz to nowemi harmonjami).

Wspomnienie napisane piórem wielkiego rosyjskiego malarza Niestierowa, pełne serdecznego żalu i ognia, z jakim mówi o Stanisławskim, niech wypełni to, czego brakuje we wspomnieniu o tym nieskazitelnym człowieku i wielkim artyście.

Z sercem przepełnionym żalem, piszę te kilka słów wspomnienia po stracie przyjaciela.

JÓZEF CHELMONSKI.



JAN STANISŁAWSKI

RÓŻE (SIENIAWA NAD ROSIĄ (1904)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

## JAN STANISŁAWSKI

(1860—1907)

**N**IEBAWEM, dnia 10 stycznia, przypada 18-a rocznica zgonu Jana Stanisławskiego. Przez te 18 lat przeredziły się szeregi jego kolegów, uczniów, przyjaciół i towarzyszków, przez te 18 lat przeżyliśmy wypadki dziejowe, tak pełne wielkości i grozy, iż przygłuszyły wspomnienia dawne i zatarły wrażenia, które obiecywaliśmy sobie przechowywać w pamięci wiernej i wdzięcznej. Nim zatrą się do cna, czas, by je wznowić i ocucić i nie dopuścić, by w zapomnieniu ury=





JAN STANISŁAWSKI

WIECZERZA (1892)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

wała się nie serdeczna, wiążąca świat artystyczny polski z jednym z najwybitniejszych, szczerych wyznawców i namaszczonej wielkich kapłanów rodzimej sztuki. Miałki, wolno a uparcie warstwami osiadający kurz zapomnienia przysłonić nam nie może tego wielkiego artysty, co, wraz z Chełmońskim, był natchnionym piewą krajobrazu polskiego; tego nauczyciela, co niecił zapał do sztuki w sercach uczniów i całemu szeregowi wybitnych malarzy wskazał drogi prawdziwej twórczości; tego człowieka prawego, mądrego i bystrego, pełnego radosnej pogody i serdecznego ciepła, z którym niestrudzenie krzewił wkoło siebie poczucie, zrozumienie i czynną miłość piękna.

Zamieszczony poniżej artykuł znamienitego malarza rosyjskiego, M. Nesterowa, ogłoszony tu po raz pierwszy, choć napisany przed 16 laty, przypomni najważniejsze fakty z życia Stanisławskiego, wskaże nam znamienne rysy jego charakteru i twórczości; opowie powstanie jego portretu, wiszącego w Muzeum Narodowym, i dzieje przyjaźni tych dwu szlachetnych artystów o gorącym sercu, co umieli, wbrew wszystkiemu, co ich dzieliło, wzajemnie się zrozumieć i ocenić.

Dzieje artystycznej twórczości Stanisławskiego wypisane są na ścianach Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie rozwieszono jego obrazów zbiór poważny; istny skarbiec drobnych klejnotów, małych rozmiarów a wielkiej treścią wewnętrzną, nietylko czarujących nas blaskiem i harmonią kolorów, lecz niewołących zarazem zaklęciem w nie uczuciem. (Niestety, niektóre z nich, malowane olejno na kartonach, ciemnieją i z wolna tracą blask pierwotny, iż ma się przejmujące wrażenie, że w naszych



oczach życie w nich zamiera). Tam tylko, patrząc na ten bogaty zbiór jego obrazków (których wyborowy skrót uzmysławiają reprodukcje, zamieszczone w niniejszym zeszycie), widz, miłośnik malarstwa, zdać sobie może sprawę z twórczości Stanisławskiego: z jego głębokiego uczucia piękna przyrody i zdolności oddawania go w najsztudniejszych odcieniach techniką, olśniewającą swem mistrzostwem.

Bo Stanisławski był poetą krajobrazu: natchnionym piewcą, któremu, na widok



JAN STANISŁAWSKI

SZARY MUR (1884)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

cudów przyrody, dusza się śmiała w upojeniu radosnem, to znów rozpływała w smętnem zadumaniu i zachwycie, podczas gdy, posłuszna, nastrojowi duszy, ręka artysty wyśpiewywała hymn podniosły blaskami kolorów, zestrojonych w harmonijną gamę o śpiewnym, niemałym muzycznym rytmie. I człowiek aż zdumiewa się, jak taki nadmiar uczucia mógł znajdować ujście w tak misternie precyzyjnym wykonaniu. Lecz ten dar właśnie jest dowodem, że Stanisławski był urodzonym malarzem z Bożej łaski, i że trafnie rozumiał swe powołanie, gdy, niewolony przymusem wewnętrznym i instynktem niechybnym, porzucił zawód naukowy, by niepodzielnie oddać się malarstwu, które jedyne dawało mu możliwość ujawnienia całej istoty i treści jego pogodnej a płomiennej duszy. Kto chce ją odczuć i ogrzać się jej ciepłem, niech wpatruje się w niemem skupieniu w te cudne zwidzenia: okiem dojrzone, sercem odczute, z głębi duszy kolorami wyśpiewane obrazki — pieśni tego natchnionego poety-malarza.

Najwięcej grozi zapomnienie Stanisławskiemu — człowiekowi: krzewicielowi kultury, artyzmu i piękna. Na tem polu zasługi jego są niezmierne, lecz wpływ jego



działał tu wprost na umysły żywe, nieutrwalany niczem i niczem nie chroniony przed niepamięcią. I aż dziwna, że taki wpływ wywierać mógł człowiek, co nie miał daru słowa. Stanisławski nie lubił pióra, które snąć nie nadawało się do wyrażenia jego uczuć i myśli. Artykułu nie napisał żadnego, mowy nie wygłosił nigdy. Pamiętajmy wszakże, że był to człowiek wykształcony wszechstronnie, zajmujący się żywo wszystkim: i sztuką, i piśmiennictwem, i nauką, i mający o wszystkim stanowczy sąd własny;



JAN STANISŁAWSKI

DNIEPR SZAFIROWY (1903?)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

teatru miłośnik zagorzały i zapalony meloman; człowiek mądry i bystry, zrównoważony umysłowo, duchowo potężny, a uczuciowo wrażliwy, gorący, wybuchający i porywczy, mający namiętne umiłowania i wstępy bezwzględne; cieleśnie olbrzym barczysty i brzuchaty, zwalisty i ciężki, a równocześnie krzepki, rzeźki i żwawy, z pozorami zawadjacko=rubaszego szlachcica z XVIII wieku łączący wyborny smak subtelnego estety, obejmującego w zaciekawionem naprężeniu wszystkie dziedziny myśli i w każdej chwytającego w lot najłżejsze odcienie; pocziwy grubas, niedźwiedź=mruk, niezdarnie i kłopotliwie szukający wyrazów, by niespodziewanie błysnąć olśniewającym określeniem obrazem lub dowcipem ciekawym, a ostrym, jak szpada; myśliciel i marzyciel, w gryzający się we wszystko i mózgiem i sercem, to popadający w niemy zachwyt i smętną zadumę, to znów śmiejący się z całej duszy, pogodnie i wesoło, i wchłaniający w siebie z łakomą rozkoszą całe piękno świata i radość życia. A przytem człowiek, nieznający udania i pozy, wyrzucający z siebie wszystko na ciepło, wprost z duszy, — zawsze taki szczerzy, serdeczny, wylany. Bujna i bogata natura jego umiała złączyć w zwartą





JAN STANISŁAWSKI

WIATRAKI (BOJARKA 1905)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

całość: zdrowy rozum chłopski z marzycielstwem rzewnym, ironiczny dowcip z żarliwością patryjotyczną i religijną; zamiłowanie przeszłości z wszystkimi tradycjami szlacheckiej z nowożytnym umysłem badawczym i poglądem szerokim; brutalną porywczosć z tkliwością czułą; żywiołowe wybuchy temperamentu z wyrafinowanym smakiem i wytrawnego męża dojrzałą rozważą, wyrażaną z ujmującym uśmiechem, niemał dziecinnie naiwnym.

Raz, pamiętam, w jego obecności mówiono o kimś, co tak przebiegle około swych spraw zabiegał, że dziwowano się, jak on chytrze dla swej korzyści wszystko zgóry obmyśla i oblicza. Stanisławski słuchał, kręcił się, w końcu huknął: »To nie to. Nie rozumiecie! On nic nie oblicza: jemu tylko zły interes... śmierdzi!« Przytaczam to, bo i o Stanisławskim powiedzieć można, że były rzeczy, które i jemu wręcz »śmierdziały«. Gdy ktoś uraził jego świętości zasadnicze: jego pojęcie ojczyzny, wiary i sztuki, Stanisławski przestawał rozumować, a wybuchał namiętnym stekiem wyrazów grubych i przekleństw dosadnych, za które, opamiętawszy się, wnet przeproszał z rozbijającą prostotą. Ale były też i rzeczy, które równie silnie Stanisławskiemu »pachniały«. I wtedy też nie rozumował, jeno coś mruczał, głową kręcił, a twarz mu jaśniała wyrazem radosnej i błogiej ekstazy.

I w tym właśnie, w tej bezwzględnej szczerości i wybuchowej bezpośredniości uczuć tkwiła przeważnie tajemnica jego wielkiego wpływu, który wywierał na swych uczniach. Bo ci uczniowie, to były też natury artystyczne, wrażliwe, zapalne i naiwne,



więc instynktownie przenikające tego profesora=olbrzyma, którego oblicze, jak niebo wiosenne, raz zachmurzało się ponuro, to znów wyjaśniało słonecznie. Wierzyli mu zawsze, czy wybuchał zapalem, czy wpadał w furję na widok jakiej nieszczeroci, pozy, udanego mizdrzenia się do sztuki. Przebywał z nimi dużo; na wycieczkach koczował społem po chałupach chłopskich lub z Krakowa dojeżdżał do ich obozowiska. Wtedy, bywało, pani Stanisławska warzyła przywiezioną z miasta strawę, do której gromadka zabierała się z żarłocznością wilczą, by potem wieść z profesorem przy stole poufałe pogwarki, które, pod takim przewodem, wzbijały się nieraz wysoko i stawały nieocenioną dla młodzi strawą duchową. A potem ruszano z przyborami w pola, lub też uczniowie pokazywali profesorowi swe prace. I wtedy rozgrywały się te sceny wymowne, sceny wpół nieme, urozmaicane kręceniem głowy, mrużeniem, ruchami ręki i urywanymi wykrzykami, w które młodzież wsłuchiwała się z zapartym oddechem. Żywo pamięć, jak raz podszedł z kolei do Stanisławskiego mały uczeń głucho=niemy i, nieśmiało postawiwszy przed nim swój obrazek, przykucnął, podniósł wpół ręce, rozwarł usta i w twarz profesora wpił się wyczekująco wytrzeszczonymi oczyma: tak natężony w skupieniu wyraz niewają chyba skruszeni grzesznicy, zawiśli między obawą potępienia wieczystego a nadzieją rozgrzeszenia, co otwiera wrota raj. Głucho=niemy naśladował bezwiednie ruchy głowy i rąk Stanisławskiego, którego zmienny wyraz twarzy odzwierciedlał się migawkowo i na jego licu, aż zerwał się na równe nogi i jął bić się pięścią w piersi i czoło, dając nie-



JAN STANISŁAWSKI

SŁONECZNIKI (POPÓWKA 1905)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).





JAN STANISŁAWSKI

STOGI (PUSTOWARNIA 1903?)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).



JAN STANISŁAWSKI

SOBOR MICHAJŁOWSKI W KIJOWIE (1903)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).





JAN STANISŁAWSKI

STODOŁA (PUSTOWARNIA 1902)

(Własność Muzeum Narodowego w Krakowie).









JAN STANISŁAWSKI

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

CHATY (POPÓWKA 1904)



JAN STANISŁAWSKI

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

UKRAIŃSKA WIOSKA (19??)



dwuznacznie do poznania, że zrozumiał, że już wie, że pojął, którądy wiedzie droga na wyżyny sztuki. Z jaką niecierpliwością oczekiwał on następnych odwiedzin mistrza w nadziei, że na jego obliczu ujrzy może ten radosny uśmiech, co mu będzie podnietą, otuchą i nagrodą najwyższą!

W tej jego bezpośredniej a wybuchowej wrażliwości tkwiło źródło wpływu Stanisławskiego i na kolegów i na cały zgoła kulturalny Kraków. Mały, stary Kraków miewa chwile wzlotów górnych i miewa chwile zastoju duchowego, w których gleba jego, jakgdyby wyjałowiona wysiłkiem, ugoruje przed plonem przyszłym. Przytem, jak w każdym małym mieście, środowisko tutejsze sprzyja skupianiu się kółek i koteryj, współzawodniczących w stawianiu ołtarzy umówionym w poufnym gronie wielkościom. Otóż w chwili takiego odrętwienia Krakowa, jak szczupak w zastalą sadzawkę, wskoczył nagle, wprost z rwących nurtów paryskich, młody artysta, zapalony, niecierpliwy i porywczy. I on mógł tu ugrzęznąć i rozdrzemać się, gdyby był uległ atmosferze powszechnej, polegającej na nagminnym stękanii i narzekaniu. Ale jałowe zrządzenie należało do tych rzeczy, których nie znosił, które mu wręcz »śmierdziały«. Jego rozum chłopski nie pozwolił mu też wpaść w drugą skrajność: w szamotanie się bezowocne, by rozpocząć od zreformowania całego społeczeństwa. Chciał oddychać swobodnie, całą piersią, lecz na to nie potrzebował powietrza całego Krakowa, od Podgórza po Krowodrzę; na to wystarczał mu świeży powiew w małym bodaj kółku, tuż wkoło siebie. Więc, nie mieszkając, skupia żywioty pokrewne i zakłada



JAN STANISŁAWSKI

WIES UKRAIŃSKA (POPÓWKA 1903)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).



stowarzyszenie »Sztuka«, któremu tem zapewnia żywotność i rozmach, że wnosi w nie cały swój zapał z wszystkimi umiłowaniami i wstrętami, ze swem instynktownym i namiętym rozróżnianiem tego, co mu »pachnie«, a co mu »śmierdzi«, czego zresztą teoretycznie nie określa i nie obwieszcza, jako wyrozumowany dogmat nieomylny, jeno uważa to za niezbędną podstawę, bez której nie sposób działać społem i tworzyć. Jest stanowczy, twardy i bezwzględny, sam wszystko »wącha« i sędzi



JAN STANISŁAWSKI

MALWY (192?)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

bezlitośnie, nie dbając o żadne względy, o stosunki, zażyłość, przyjaźń, zasługi społeczne, zwietrzałe wawrzyny, czy ołtarze, okadzone po przyjaźni. Sądzi surowo, lecz bezstronnie, jak mu nakazuje sumienie artystyczne, z którym za nic nie wejdzie w targi; swoją niewątpliwą szczerością nawet przeciwników rozbraja, a wszystkich zachęca i podnieca swym rozpędem.

I, choć w wąskim kółku, może już swobodnie oddechać, bez czego nie mógłby śmiać się do życia pogodnie i po innych dziedzinach rozglądać, wypatrując rzeczy, co cieszą umysł i podnoszą serce. A że jego wiecznie łakoma ciekawość obejmuje wszystko, co się z ruchem artystycznym i umysłowym łączy i kojarzy, więc nie-





JAN STANISŁAWSKI

RYSUNEK Z NOTATNIKA

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

spokojny szczupak przeskakuje ustawicznie z jednego stawku do drugiego, wszędzie nieci życie i kolejno mać wodę we wszystkich zastałych sadzawkach. Wpływ wywiera tem silniejszy, że z tem środowiskiem krakowskiem zrosł się, że stał się jego osią, czy rozpędowem śmigłem, że je pokochał. Nigdzie nie prawi kazań, nie wygłasza przemów, jeno wciąż maluje swe małe obrazki=cudy i wciąż rzuca się zamasyście, to nawymyśla i naklnie od wszystkich djabłów, to takim uniesieniem buchnie, że ledwie tlejący ogień rozdmucha w płomień jasny, to źgnie znienacka swym dowcipem, nie chybiającym sedna, to zaśmieje się radośnie i pogodnie, tak szczerze, z całego serca. Do tego śmiechu, jak ćmy do światła, ciągną z gnuśnego mroku pokrewne dusze, stęsknione za świeżem i krzepkiem źródłem, z którego bije taka radość i taka pogoda. Tem źródłem — piękno we wszystkich przejawach.

Tego piękna wyznawca przejęty, jego apostoł żarliwy i bałwochwalczy czci=ciel, malarz=piewca, krzewiciel życia: Jan Stanisławski, zasługuje chyba na to, byśmy jego pamięć chronili od śmiertelnej pleśni zapomnienia.

Kraków, w październiku 1924 r.

TADEUSZ ŻUK-SKARSZEWSKI



## WSPOMNIENIA PRZYJACIELA

(JAN STANISŁAWSKI).

(Przekład z rękopisu rosyjskiego).

**N**AZWISKO Stanisławskiego, którego pośmiertna wystawa w Krakowie, Warszawie i Wiedniu wywołała tak wielkie wrażenie, jest u nas (w Rosji) niemal nieznaną, jak nieznaną jest zmarły niedawno Wyspiański i całe to pokolenie, któremu przypadło w udziale tworzenie nowej sztuki polskiej. Po sławnym piewcu starej Polski – Matejce – pokolenie to zdołało z innymi ideałami, lecz z tą samą miłością, oddać usługi sztuce narodowej.

Jan Stanisławski urodził się w r. 1860 w samym sercu Ukrainy, w okolicy Śmiły i Korsunia, we wsi Olszanie, niedaleko miejsca urodzenia Szewczenki, którego dobrze znała stara jego niania. Znała ona całe mnóstwo pieśni ludowych i często je śpiewała przyszłemu artyście.

Ojciec jego był początkowo profesorem w Uniwersytecie charkowskim, aż do wypadków r. 1863, które na umyśle dziecka odbiły się mglisto, lecz nie zatarły się nigdy.

Profesor Stanisławski był poważnym uczonym, a zarazem poetą. Jego przekład na język polski »Boskiej Komedji« Dantego jest jednym z najlepszych. Profesor=poeta lubił odczytywać to, co napisał, w rodzinnym kółku, tak, iż mały Jan już w dziecięcym wieku poznał dobrze treść i postacie tego poematu. Ojciec lubił też czytać dzieciom (a czytywał ślicznie) poetów polskich, dla których podziw i miłość, zwłaszcza dla Mickiewicza, wryły się raz na zawsze w umysł i serce pacholęcia.



JAN STANISŁAWSKI

(Litografia).

KOŚCIÓŁ SAN MARCO W WENECEJI



Dziad Stanisławskiego po kądzieli, były żołnierz wojsk polskich i gorący wielbiciel Napoleona, zaszczerpił też wnukowi uwielbienie dla wielkiego wodza i »boga wojny«. Nieraz dziad i wnuk spędzali razem godziny na kreśleniu planów bitw napoleońskich, co tak się wraziło w umysł dziecka, że Stanisławski w ostatnich jeszcze



JAN STANISŁAWSKI

S. PIETRO (WERONA)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

latach życia, w chwilach depresji duchowej, żałował niejednokrotnie, iż nie poświęcił się zawodowi wojskowemu.

Ukończywszy wydział matematyczny Uniwersytetu warszawskiego, Stanisławski wstąpił do Instytutu technologicznego w Petersburgu, lecz tutaj Ermitaż okazał się tak niebezpiecznym współzawodnikiem Instytutu, że młody uczoney porzucił raz na zawsze naukę i całkowicie oddał się sztuce.

W roku 1883 ukazał się pierwszy jego obraz »Opuszczony wiatrak« i zwrócił na się powszechną uwagę. Tegoż roku początkujący artysta wyjechał do Krakowa, by wstąpić do Szkoły sztuk pięknych, której ster dzierżył wówczas Matejko. Tutaj, pod kierunkiem prof. Łuszczkiewicza, wraz z kilkoma kolegami, Stanisławski wydaje »Polski świat w zabytkach sztuki« i często krąży po starożytnych zaułkach Krakowa, by

szkicować stare budowle w dzielnicy żydowskiej. Lecz wkrótce Kraków już mu nie wystarcza. Matejko, pochłonięty własną twórczością, niewiele czasu poświęca Szkole (do jednej z figur w »Dziewicy Orleańskiej« pozował mu Stanisławski), więc młody malarz postanawia opuścić Kraków i przenosi się do Paryża, gdzie wstępuje do Szkoły Carolus'a Duran.

Na jego wrażliwą naturę Paryż i jego sztuka wywierają wpływ olbrzymi. Silnie





JAN STANISŁAWSKI

WERONA

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).



JAN STANISŁAWSKI

WIDOK NA OSOBITE (ZAKOPANE 1901)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).





JAN STANISŁAWSKI

KWITNĄCE JABŁONIE NA DĘBNIKACH (KRAKÓW 1903)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).



JAN STANISŁAWSKI

BIÓRKÓW (MIECHOWSKIE. 1907)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).



jednak rozwinięta indywidualność nie pozwala mu poddać się jakiemubądź kierunkowi wyłącznie, a coroczne letnie wycieczki na Ukrainę utrzymują ścisły związek z ojczyzną. Najbliższym może ze wszystkich artystów był młodemu Stanisławskiemu mieszkający wówczas w Paryżu, znakomity malarz polski, Chełmoński, który właśnie dochodził do naj-

bogatszego, najcharakterystyczniejszego i najbujniejszego okresu swej twórczości. Długie godziny spędzali oni ze sobą na rozmowach i wspólnych marzeniach o »czystym pejzażu«.

W Paryżu bawił Stanisławski lat dzie sięć z górą. Śmierć ojca (1884) i ciężkie położenie materialne rodziny utrudniały mu drogę sztuki, lecz nie zachwiały jego postanowienia oddania się jej całkowitego, i 24-letni artysta, bardzo (jak sam mawiał) niezgrabny w rysunku, lecz głęboko czujący piękno przyrody, przemógł siłą woli wszystkie przeszkody, stawiane mu przez życie, i w r. 1890 jego prace przyjęto do »Salonu«. Wkrótce potem Reiche kupuje od niego 30 studjów, płacąc po 20 franków za sztukę; wspominając o tem, Stanisławski mawiał, że nigdy nie czuł się tak bogatym!

Niebawem zabły snęły mu widoki jeszcze większego bogactwa, gdy tak jemu, jak i Chełmońskiemu, Goupil zaproponował, by malowali wyłącznie dla niego. Umówienie wszakże swobody tkwiło w tych artystach zbyt silnie, iż obydwaj odrzucili te tak ponętne propozycje. W r. 1893 Stanisławski pielgrzymuje po Włoszech, dokąd później jeździł jeszcze sześciokrotnie; zachwyca się niemi i maluje sporą ilość studjów, a ponadto szkicuje wszystko, co go uderza, w małych albumach=notatnikach, które stanowią poniekąd dziennik jego artystycznego życia.

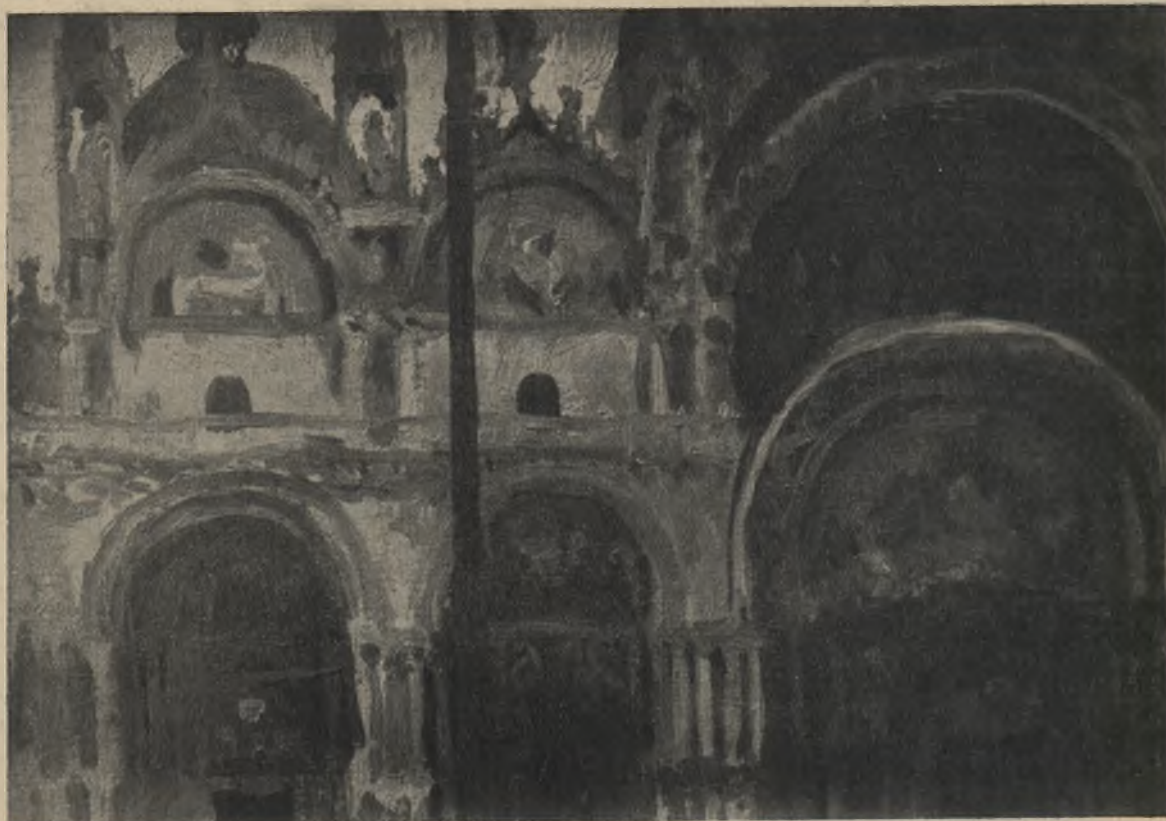


JAN STANISŁAWSKI

WIOSNA (19??)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).





JAN STANISŁAWSKI

KOŚCIÓŁ SAN MARCO W WENECJI (1904)

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

W kraju nie znano go jeszcze. Na tak zwany »impresjonizm«, z którym Stanisławski sympatyzował, patrzano tam wówczas z niechęcią lub wręcz się z niego natrząsano. To też pierwsze obrazy, które znalazły się na wystawach krajowych, spotykały się z niemiłosierną krytyką, a lody przełamał dopiero wystawiony we Lwowie w r. 1894 »Wieczór« (nabyty przez Józefa Kościelskiego).

W rok później, na zaproszenie Juliana Fałata, Stanisławski maluje krajobraz w panoramie »Przejście przez Berezynę«, a gdy następnie, po śmierci Matejki, Fałat obejmuje dyrekcję Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, i Stanisławski tam się przenosi, mianowany profesorem pejzażu (1897).

Odtąd przez lat dziesięć, aż do samej śmierci, Stanisławski pracował w tej Akademii z całym oddaniem i zapałem. Młodzież znajdowała w nim zawsze porywającego, serdecznego kierownika; częste, wspólne wycieczki w Tatry miały żywy, przyjacielski charakter i na długo pozostaną w pamięci uczestników, jak pozostanie w pamięci i sam Stanisławski ze swą przepiękną twórczością i płomiennym uwielbieniem życia.

\*

Poznałem Stanisławskiego, czyli »Jana Antonowicza«, jak go nazywano w towarzystwie rosyjskim, w domu Prachowa w Kijowie, w czasie robót nad polichromją soboru św. Włodzimierza. Pamiętam, że od pierwszych dni naszej znajomości ten człowiek, ciężki na oko, sympatyczny, subtelny duchowo, prawy i szlachetny, zyskał odrazu moją sympatię. Stosunek nasz jednak rozwijał się powoli i nie było w nim



gwałtownych skoków i porywów. W ciągu długich lat obaj badawczo wpatrywa-  
liśmy się w siebie nawzajem, a dopiero w ostatnich latach, mimo, że żaden z nas  
nie był w możności ani na jotę ustąpić ze swych najdroższych marzeń, mogliśmy  
sobie nakoniec powiedzieć, że nasza przyjaźń jest prawdziwa, silna i niezmienna,  
gdyż przywykliśmy szanować nawzajem niewzruszoność naszych wier. Rozumiałem  
jego ból, on odczuwał mój smutek. W mojem życiu kijowskiem ostatnich lat Sta-  
nisławski odgrywał wyjątkową rolę; przyjazdu jego oczekiwałem z upragnieniem,  
przybycie jego z Krakowa stawało się dla mnie prawdziwym świętem i ulgą dla  
duszy; te jesienne spotkania w Kijowie bywały wzajemną oceną skończonego  
sezonu roboczego.

Małemi swemi obrazkami=studjami Stanisławski umiał mówić o cichem szczę-  
ściu, o pięknej młodości. Jakże dobrze było z nim marzyć! W jego sztuce tkwiła  
taka głębia uczuć.

Poezja cichych wieczorów ukraińskich, dnieprzańskich stepów, miasteczek wło-  
skich: jakiejś Werony lub Pizy, z ich minioną kulturą, z tem zamyśleniem starców,  
co przeżyli sławne czasy; we wszystkich studjach=pieśniach zawiera się tyle tej  
melancholji słowiańskiej, która i nam, Rosjanom, jest tak miła i bliska i tak słodko  
sączy się w serce. Słuchając pieśni tego poety Ukrainy, mimowoli, ze wzruszonym  
sercem, zapomina się o dramacie historycznym, dzielącym dwa narody.

Cudowna, jednocząca moc żyła w osobistości Stanisławskiego i żyje w jego



JAN STANISŁAWSKI

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

TATRY (1902?)



dziele. Jego symboliczne znaczenie jest wielkie i jego imieniem świecić się winna jedna ze zwycięskich kart dziejów narodu polskiego. Niedawno temu, w r. 1905, w drodze do Paryża, spełniając daną Stanisławskiemu obietnicę odwiedzenia Krakowa, zajechałem tam z rodziną. Gościnnie przyjęci, spędziliśmy w Krakowie trzy



JAN STANISŁAWSKI

(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

TYNIEC (1904)

dni i te dni pamiętne mi są na zawsze. W zapoznawaniu nas ze znakomitą niegdyś stolicą królów polskich, w świetlaniu drogiej Stanisławskiemu przeszłości, historii, religii, obyczaj, kultury, — było tyle piękna i poezji! Zapalając się sam, porwał i mnie. W jego wzruszającym zachwycie nad Ojczyzną było i głębokie znaczenie i zadatek przyszłego życia. Gdym go słuchał, budziło się we mnie pragnienie jeszcze silniej ukochać naszą Rosję, aby tą miłością rozpalić serca tylu zimnych rodaków, obojętnych na losy Ojczyzny.

Lato 1906 r. spędziliśmy, ja i moja rodzina, pod Śmiłą, niedaleko rodzinnych okolic Stanisławskiego, dokąd też, oddawna zaproszeni, przyjechali: Stanisławski i jego żona, prawdziwa jego przyjaciółka, całym sercem dzieląca z nim jego prace, plany i marzenia. Niezmiernie ucieszyliśmy się jego

przyjazdem, ale po pierwszych zaraz powitaniach spostrzegliśmy wyraźnie, że zaszło z nim coś niedobrego. Schudł, zmizerniał; olbrzymia jego postać ugięła się. Ziemiasto-żółty kolor twarzy i silna zadyszka rzucały się w oczy. Ostrożnymi zapytaniami dowiedzieliśmy się, że przebył w Krakowie ciężką chorobę serca i nerek; że omal nie umarł; że go lekarze wysyłali do Egiptu, ale że on, zamiast Egiptu, wołał Ukrainę.

Stanisławscy postanowili pozostać u nas kilka dni. Jakieś niejasne uczucie natchnęło mię myślą skorzystania z jego pobytu u nas i namalowania jego portretu. Zgodził



się chętnie. Nie czekając, natychmiast wziętem się do roboty i kilka dni pracowałem w jakimś dziwnym podnieceniu nerwowem. A gdy potem pokazałem gościom skończone dzieło, posłyszałem słowa wielkiego uznania, przyczem, pomnę, Stanisławski zauważył: »To piękny portret na moją wystawę pośmiertną«. Widząc jednak, że nas zmartwił, obrócił rzecz w żart — i my tak pragnęliśmy, aby to był, jeśli nie żart, to i nie przecucie złowieszcze!

Przez cały czas naszych seansów



JAN STANISŁAWSKI SZKIC KOLOROWY Z NOTATNIKA  
(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).



JAN STANISŁAWSKI RYSUNEK Z NOTATNIKA  
(Własność Muzeum Narodowego, Kraków).

pogoda była prześliczna. Po jasnym, słonecznym dniu zapadał cichy zmierzch, a potem następowała noc, taka gwiazdzista, gwiazdzista! I my zwykle po robocie i po spóźnionym obiedzie wynosiliśmy krzesła na środek dziedzińca i, zasiadłszy wygodnie, długo i milcząco wpatrywaliśmy się w mirjady tych jasnych, mrugających gwiazd, wsłuchując się w tajemniczą ciszę, rozlaną dokoła. Jak piękne, wymowne były te pamiętne noce! Zrzadka tylko przerywało spokój urwane zdanie, westchnienie. Czasem wszyscy wracali do domu i zasypiali, a ja ze Stanisławskim długo jeszcze siedzieliśmy, wpatrując się w gwiazdy, wmyślając się w sens życia, — w piękno wszystkiego, co żyje...

Skończony portret darowałem żonie Stanisławskiego, przyczem oboje wyrazili myśl, by go z czasem zapisać Muzeum Narodowemu w Krakowie. Potem widzieliśmy się ze Stanisławskim jeszcze w Kijowie we



wrześniu. Do późnej nocy przesiadaliśmy na przyjacielskiej rozmowie, a w kilka dni przyjechali się pożegnać. Był w dobrym usposobieniu, iż moje obawy o jego zdrowie zaczęły się rozpraszać. Porzuciwszy myśl o Egipcie, pojechał do Krakowa. Jego list stamtąd, otrzymany w grudniu, brzmiał smutno i zagadkowo, a w styczniu 1907 r., bawiąc w Petersburgu, dowiedziałem się, że Stanisławski cicho zmarł w Krakowie 10 stycznia.

Nie będę mówił, jak wielką była moja boleść! A teraz, kiedy już Stanisławskiego niema pośród nas, wolno mi powiedzieć:



JAN STANISŁAWSKI

(Według zdjęcia fotograficznego z r. 1903).



JAN STANISŁAWSKI

TOPOLE

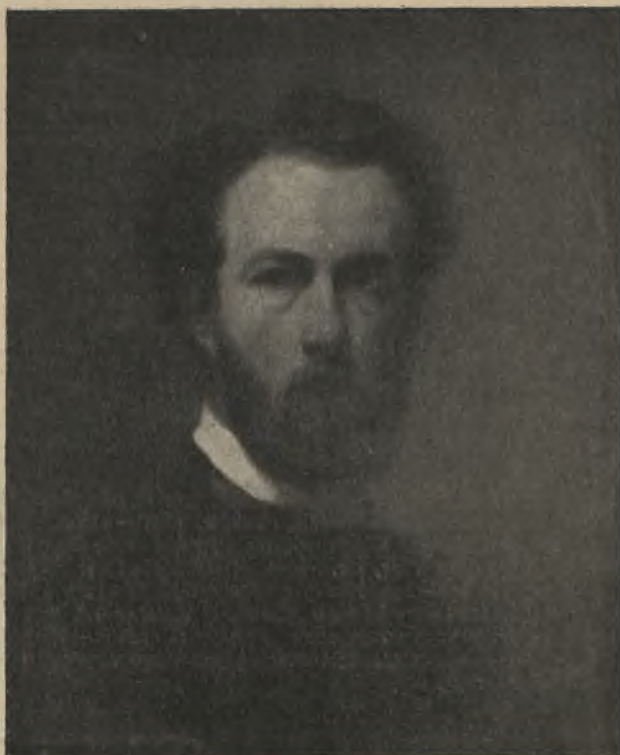
(Autolithografia).

Szczęśliwy naród! jasna i promienna przyszłość kraju, gdzie bywają ludzie, podobni Zmarłemu, kochającemu gorąco Ojczyznę i Sztukę miłością czynną, twórczą, piękną! Skarby ich ducha są nieprzebrane za życia, a gdy ci dobrzy siewcy zejną ze swej niwy, z owoców poznacie ich.

MIKOŁAJ NESTEROW.

1908. r.





H. RODAKOWSKI                      PORTRET WŁASNY (1849?)  
(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).

## HENRYK RODAKOWSKI

(1823—1894)

Znakomity i szlachetny artysta, który za życia cieszył się ogromnem i zasłużonem uznaniem, twórca nowożytnego portretu polskiego, który zdobył najpierw sławę światową na terenie najtrudniejszym, bo w Paryżu, a potem dopiero zyskał rozgłos i więtość w kraju — rasowy malarz w wielkim stylu Henryk Rodakowski dziś, w trzydzieści lat po śmierci, został już, niestety, nieco zapomniany. Dwie są tego przyczyny: najpierw dzieła jego, znajdujące się przeważnie w prywatnem posiadaniu, nie są dla ogółu dostępne, powtóre, o ile w latach 1894—1897 pisano o nim bardzo wiele z racji udziału artysty w wystawie krajowej we Lwowie, a potem jego śmierci, o tyle później zapanowało o nim w naszej literaturze głucho milczenie. Dwa razy je tylko przerwano: raz w r. 1904, gdy K. M. Górski dał dwa krótkie teksty do reprodukcji dwu obrazów artysty w »Sztuce Polskiej« i w r. 1923 dzięki pięknemu, pełnemu polotu i pietyzmowi artykułowi, napisanemu dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Rodakowskiego przez jego córkę chrzestną, znaną poetkę, Marylę z Młodnickich Wolską (Rzeczpospolita Nr. 294).

Przed dwoma laty rodzina artysty zaszczyciła mię prośbą o napisanie monografji o Henryku Rodakowskim. Zobowiązania tego jednak dotychczas nie mogłem wypełnić, nie tylko dlatego, że u nas człowiek, nie posiadający osobistego majątku, musi oddawać się kilku zawodom równocześnie, ale przede wszystkim z powodu trudności w skompletowaniu materiałów. Jest to przeszkoda niemała, jeśli się zważy, że obrazy Rodakowskiego rozrzucone są na przestrzeni pomiędzy Lwowem, Krakowem, Warszawą, Poznaniem, Wiedniem, Paryżem a południową Francją; że są to przeważnie portrety, znajdujące się w posiadaniu osób prywatnych, do których nie zawsze można dotrzeć, wskutek czego kilkunastu dzieł artysty, a wśród nich kilku bardzo ważnych, nie znam dotąd z autopsji.

Zanim tedy uda mi się te trudności pokonać i upragnioną monografję napisać, korzystam chętnie z zaproszenia redakcji »Sztuk pięknych«, aby narazie dać miłośnikom sztuki przynaj-



najmniej krótki szkic biografii i estetycznej oceny dzieł Rodakowskiego. Ponieważ zaś idzie w tym zarysie o przypomnienie rzeczy dosyć już zapomnianych, przeto będę musiał powtórzyć częściowo szczegóły, znane już w literaturze \*) prostując je jednak, uzupełniając licznymi nowymi, które czerpię z listów i dokumentów, udzielonych mi przez rodzinę artysty, oraz z bardzo cennych »Wspomnień o moim ojcu«, napisanych przez córkę Rodakowskiego, panią Marię Woźniakowską, która była łaskawa dać mi je w rękopisie do użytkowania.

Henryk Hipolit dw. im. Rodakowski pochodził z rodziny szlacheckiej i ziemiańskiej, herbu Guczy – Żetymian, osiadłej w Małopolsce wschodniej. W zapiskach Archiwum aktów grodzkich i ziemiańskich we Lwowie przodkowie jego występują w wieku XVII. Urodził się we Lwowie d. 9 lipca 1823 z ojca Pawła, wybitnego adwokata, członka Stanów Galicyjskich i Marji z Singerów. W domu jego rodziców panowała atmosfera nawskróś galicyjska i austriacka, atmosfera zupełnego pogodzenia się z rozbiorem Polski i porzucenia wszelkich marzeń o wskrzeszeniu jej niepodległości. Ojciec jego, znany ze swej niepokalanej uczciwości, ale trzeźwy, realny i praktyczny, a przytem despotyczny, dwu synów oddał do wojska austriackiego (późniejsi generałowie Józef i Maksymilian), a Henrykowi, nie licząc się z jego skłonnościami artystycznymi, wyznaczył karierę prawnika i dyplomaty. Należy to wszystko mieć w pamięci, aby sprawie=

\*) Jan Bołoz Antoniewicz, Katalog wystawy sztuki polskiej od 1764—1886, Lwów, 1894 str. 221—226; Dr. Stanisław Tomkowicz, Henryk Rodakowski, Kraków, 1895 — stron. 23; Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne, szkice i notaty, Warszawa, 1895, str. 9 i nast.; Prof. Dr. Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, Kraków 1897, str. 495—523; Stanisław Witkiewicz, Sztuka i Krytyka u nas 1884—1890, Warszawa 1891, str. 236—239. Nadto artykuły Stanisława Tarnowskiego (Przegląd Polski 1873, str. 205), Marjana Sokołowskiego (Świat, 1895, str. 36) i inne cytowane przez Dra Emanuela Świeżyńskiego, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904, Kraków, 1905, str. 487 i 488, tudzież szereg niezannotowanych przez niego recenzji i wzmianek w pismach francuskich, niemieckich i polskich od 1852—1895.

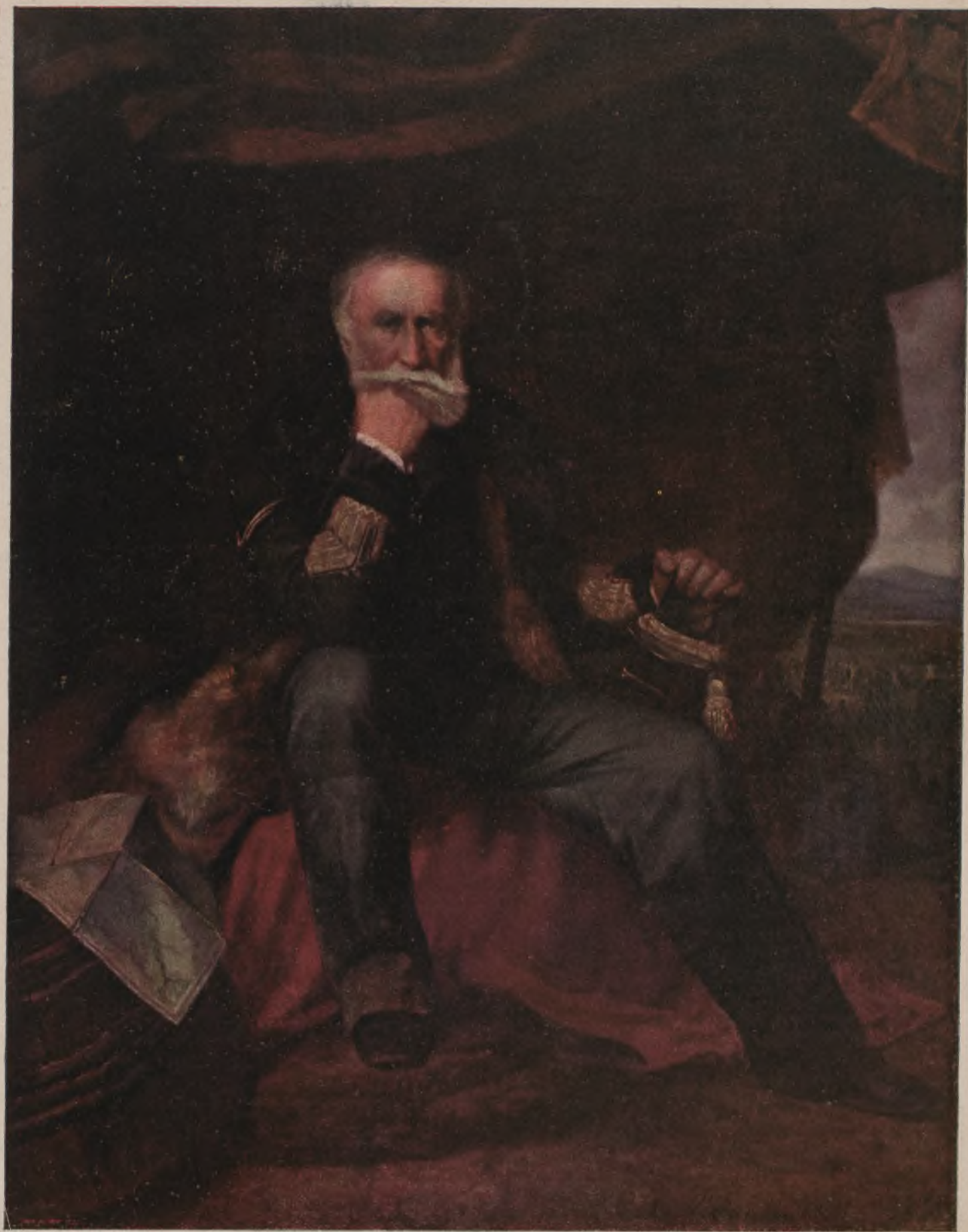


H. RODAKOWSKI

WOJNA KOKOSZA (1871)

(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).





HENRYK RODAKOWSKI

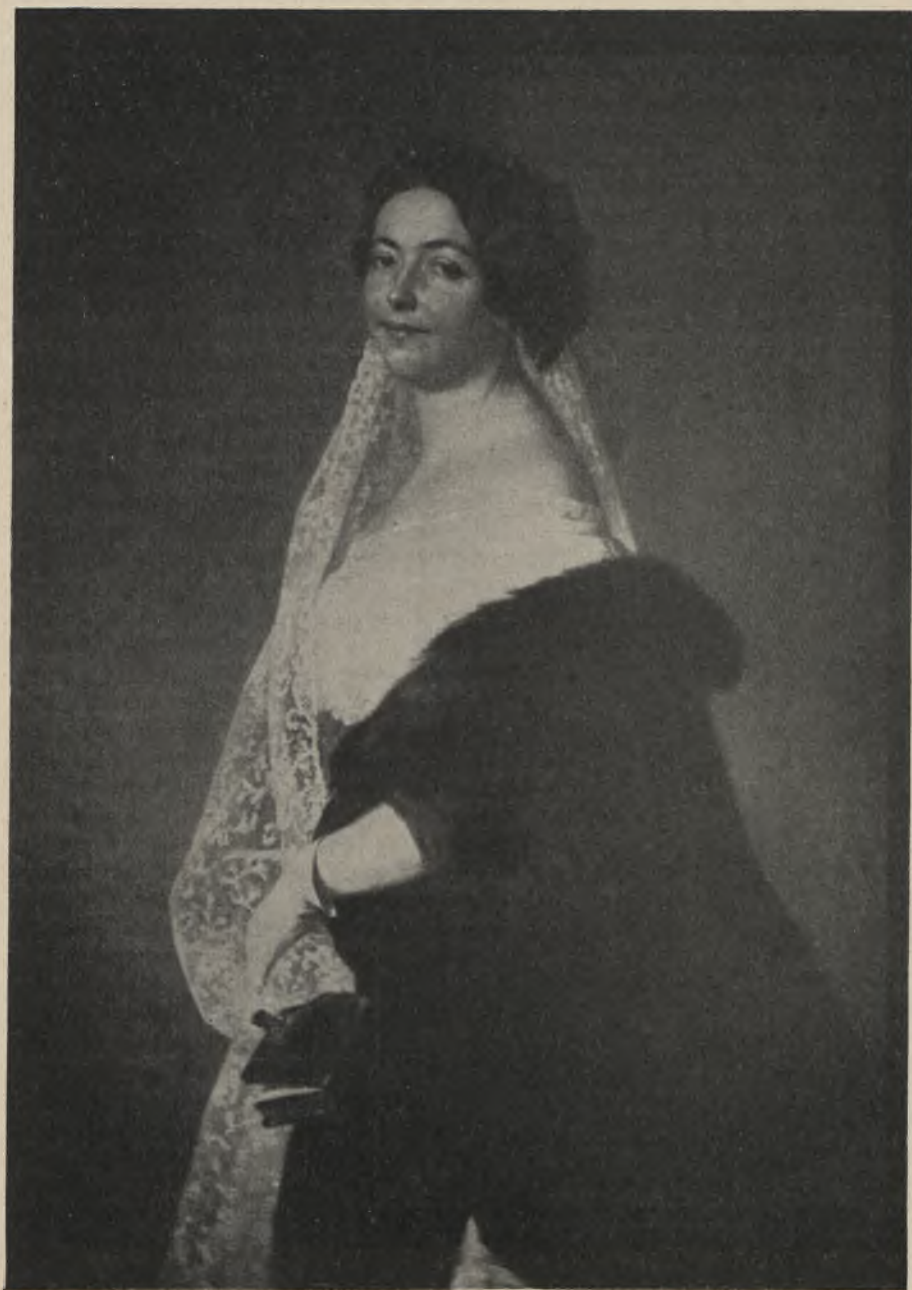
PORTRET GEN. DEMBIŃSKIEGO (1852)

(Własność Muzeum Narodowego w Krakowie).









H. RODAKOWSKI

PORTRET WANDY Z RODAKOWSKICH  
MÜLLER WANDAU, SIOSTRY ARTYSTY

(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).



dliwie ocenić polskość artysty, który, chociaż wychował się w domu austriackim, najlepsze lata młodości spędził zagranicą i ożenił się z cudzoziemką, jednak czuł się Polakiem i swego patriotyzmu niejednokrotnie szczerze składał dowody. Oddany w dziesiątym roku życia do wiedeńskiego Theresianum, pozostał w tej, słynnej niegdyś w Austrii, pepinjerze wysokich dostojników państwowych przez lat dziesięć (do 1843), t. j. przez całe gimnazjum i dwa lata studjów prawniczych. Z drugiego roku jego pobytu w tym zakładzie pochodzi miniaturowy jego portrecik, wykonany we Wiedniu w r. 1834



H. RODAKOWSKI PORTRET OTYLII Z HR. WRANGLÓW  
JÓZEFOWEJ ROZWADOWSKIEJ, BRATOWEJ ARTYSTY (1855)  
(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).

przez Roberta Theera. Przedstawia on miłutkiego chłopczynę w strojnym mundurku szkolnym z epoletami. Mały studentek tęsknił jednak za domem rodzinnym i dwa razy usiłował uciec z zakładu, oczywiście bezskutecznie. W r. 1836 wielu uczniów w Theresianum uległo zatruciu grzybami, kilku zmarło, Rodakowski zaś uległ ciężkiej chorobie, której trwałym następstwem było osłabienie pamięci także wzrokowej, szczególnie dla malarza dotkliwie. Mimo to z tego roku pochodzą pierwsze próby rysunkowe robione głównie podczas wakacyj, które przyszedł artysta spędzić u rodziców na wsi w Zabłotowie. Zamiłowanie do sztuki wzrastało w nim coraz bardziej, to też od 1841 r. począł usilnie nalegać na ojca, by mu pozwolił poświęcić się malarstwu, w czym pomagała mu matka i wuj Florjan Singer. Po wykonaniu, na dowód swych uzdolnień, czterech olejnych studjów głów, uzyskał jesienią 1843 tyle, że mu pozwolono opuścić Theresianum i uczyć się malarstwa, pod warunkiem, że ukończy studja prawnicze, co istotnie nastąpiło, jak świadczy dyplom z 8 października 1845.

Pierwszym nauczycielem jego, jako artysty, był wybitny przedstawiciel ówczesnego wiedeńskiego *genre'u* Józef Dannhauser (nie Waldmüller, jak twierdził Wojciech Gerson w artykule warszawskiego »Echa« z 1892), a po tegoż przedwczesnej śmierci w 1845 r., dwaj zdolni malarze rodzajowi i portreciści Franciszek Eybel i Fryderyk Amerling. Z tego wiedeńskiego okresu nauki Rodakowskiego przechowały się dwa akwarelowe portrety: ojca w mundurze członka Stanów Galicyjskich i wuja Florjana Singera z małemi siostrzenicami,

a nadto rysunkowe portrety brata Józefa w mundurze kadeckim i dwu starszych panów z rodziny artysty. Wszystkie te prace wykazują biegłość ręki daleko już posuniętą, a zarazem typowy charakter wiedeński.

Sztuka naddunajskiej stolicy nie wystarczała jednak młodemu artyście, przeto postanowił studjować dalej w Paryżu i, osiągnąwszy zgodę ojca, który wreszcie musiał zrezygnować z marzeń o synu dyplomacie, udał się tam w r. 1846 powolną drogą przez Niemcy. Z podróży przysyłał długie, ilustrowane rysunkami listy, świadczące o wysokiej już dojrzałości umysłowej i poważnym na świat poglądzie.



Na firmamencie sztuki paryskiej, »jak dwa na słońcach swych przeciwnych bogi« królowali wówczas dwaj wielcy malarze: burzliwy, nerwowy romantyk, Eugeniusz Delacroix (1798—1863), który namiętne wichry, wstrząsające jego niespokojną duszą, zaklinał w obrazach, oszołomiających niezrównaną orgją kolorów — i wyniosły, spokojny, majestatyczny klasyk, mistrz rysunku i dostojnej linii, nie naśladowca, ale naprawdę wskrzesiciel antycznego piękna, Jan August Dominik Ingres (1780—1867). Obok tych nieśmiertelnych, którzy trwałą sławę zdobyli w historii sztuki, dziś dla nas znacznie poniżej nich, ale dla współczesnych niemal na równi z nimi, bogatą działalność rozwijali i krusze laury przemijającego uznania zbierali malarze historyczni, którzy, działając na filisterskie instynkty burżuazji, w zachwyty ją wprawiali popularyzowaniem w swych utworach znakomitych ludzi i głośniejszych wydarzeń przeszłości:

Eugeniusz Devéria, Kamil Roqueplan, Mikołaj Robert-Fleury, Leon Cogniet, Aleksander Hesse, a przede wszystkim najbardziej ceniony wódz ich Paweł Delaroche (1797—1856). W związku z nimi pozostawali bataliści Raffet, Horacy Vernet i dobijający się sławy Meissonier, osobno stali uczniowie Ingres'a Hipolit Flandrin i Ary Scheffer, wreszcie portreciści: niesłychanie przez swą epokę przeceniony, elegancki malarz arystokracji Franciszek Winterhalter (1806—1873), a dalej Gigoux, Ricard, Dubufe, Giraud, Chaplin i Cabanell.

Rodakowski, przybywszy do Paryża, przyłączył się do kręgu malarzy historycznych, gdyż wstąpił do szkoły jednego z najbardziej wśród nich, jako artysta i pedagog cenionych, Leona Cogniet'a (1794—1880), którego uczniami z

Polaków byli nadto Florjan Lunda, Wojciech Gerson, Tytus Maleszewski, Franciszek Tępa i prawdopodobnie Roman Postempki. Pięcioletni pobyt w pracowni *du père Cogniet* zdecydował o jego przyszłości artystycznej, skierowując go na drogę malarstwa historycznego i portretowego. Mocny jego talent jednak i wysokie o sztuce pojęcie ochroniły go od płytkości tego środowiska i kazały mu widzieć cel swój raczej w klasycznej wzniosłości Ingres'a. Wyłącznie w ten ideał zapatrzony, nie miał w ciągu całego swego długiego, bo przeszło dwu-



H. RODAKOWSKI

PORTRET LEONJI Z BLÜHDORNÓW  
WICEHRABINY DE ROMANET (1871)

(Własność p. R. Blühdorna we Wiedniu).



dziesięcioletniego, pobytu w Paryżu zrozumienia dla nowatorskich tendencji poetów krajobrazu, ziemi i pracy dla niej, Milleta i całej szkoły z Barbizon z Corotem i Teodorem Rousseau na czele, a gdy genialny Gustaw Courbet zaczął w r. 1855 z brutalnym rozpędem propagować naturalizm, odnosił się do niego niewątpliwie z największą niechęcią, jak o tem świadczą spisane później jego teorie estetyczne.

W pracowni Cogniet'a, gdzie go z powodu wytwornych form towarzyskich i zamiłowania do porządku przezwano *l'aristot*, zawarł Rodakowski serdeczną przyjaźń z kolegą swym Alzaczykiem Holzapfl'em, młodzieńcem o naturze poetycznej i marzycielskiej, który skończył tragicznie, bo, gdy mu do »Salonu« nie przyjęto jego obrazu, popełnił samobójstwo. Pamięć jego utrwalił artysta w przemiłym, pełnym subtelności portreciku akwarelowym (własność córki artysty w Krakowie). Drugim jego doząnym przyjacielem z tych czasów był Jules Ravel, malarz miernych zdolności, choć bardzo płodny, ale najlepszy druh i towarzysz.



H. RODAKOWSKI PORTRET (1843)  
(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).

Z końcem roku 1850 młody artysta, po ukończeniu nauki u Cogniet'a, przyjechał na dłuższy pobyt do kraju i wtedy odwiedził go w jego lwowskiej pracowni wybitny mecenas sztuki Gwałbert Pawlikowski, który, zachwycony pracami Rodakowskiego, poświęcił im dłuższą, entuzjastyczną ocenę, datowaną ze stycznia 1851 r., a więc na rok przed śmiercią. (Ogłosił ją w r. 1854 w swym wydanym w Warszawie »Pamiętniku sztuk pięknych« B. Podczaszyński, a przedrukował prof. Mycielski w swej »Historji malarstwa polskiego«). Pawlikowski wymienia tam następujące dzieła artysty: portret własny (z 1849) i portret ojca (malowany w 1851, lecz wykończony i datowany dopiero w 1852 — oba te obrazy znajdują się w posiadaniu syna artysty w Krakowie), a nadto szkice, przedstawiające walkę Rzymian z Frankami według Chateaubriand'a *Les Martyrs* i scenę walki na barykadach podczas rewolucji paryskiej z 1848, wreszcie portret arabskiego konia, będącego własnością Juljusza hr. Dzieduszyckiego, oraz studja pejzażowe i rodzajowe. Do tych młodzieńczych utworów artysty dołączyć wypada drugi portret własny z r. 1850 (w Muzeum Lubomirskich we Lwowie) i dalsze szkice, będące — jak świadczą tytuły — typowemi wypracowaniami szkolnemi w uczelni Cogniet'a. Są one wymienione w sporządzonym własnoręcznie przez Rodakowskiego, w ostatnich latach jego ży-

cia, francuskim spisie »kompozycyj« (z wyłączeniem portretów): »Matka Grakchów, okazująca swe dzieci«, »Karol IX przed zwłokami Coligny'ego«, »Scena z rzezi galicyjskiej 1846 r.« i »Henryk III, odbywający wjazd przez Rondel w Krakowie«.

Wszystkie te kompozycje historyczne zaginęły. Natomiast oba autoportrety (popiersia), a zwłaszcza portret ojca (cała postać siedzącego w fotelu starszego mężczyzny) świadczą o bardzo już wysokiej umiejętności malarskiej. Prostota układu, precyzja techniki i przenikliwość charakterystyki psychicznej w portrecie Pawła Rodakowskiego są już zapowiedzią tych dzieł, które niebawem zjednać miały artyście świetny tryumf. Z tego samego czasu pochodzi też niewątpliwie drugi akwarelowy portrecik ojca (zmarłego 28 października 1851), odzianego w mundur członka Stanów Galicyjskich (u rodziny w Wiedniu).

Kamieniem węgielnym sławy Rodakowskiego stał się wystawiony w salonie paryskim w r. 1852 słynny portret generała Henryka Dembińskiego (dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie), który prócz pierwszorzędnych zalet portretu w wielkim stylu ma nadto kapitalne cechy pełnego poezji i romantyki wojennej obrazu historycznego. Zjednało mu to dzieło medal złoty I klasy, do czego niemało przyczynił się Delacroix, a nadto wielkie uznanie krytyki artystycznej i prasy codziennej, które głośnem echem odbiło się w kraju. Jedyny *Constitutionnel* w arty-



kule z 1 lipca 1853 pozwolił sobie na krytykę ujemną, wyraźnie stronniczo twierdząc, że po- stać generała niema w sobie nic z bohatera, lecz przypomina raczej konduktora omnibusu (!). Ciekawym przyczynkiem do dziejów chwały tego portretu jest znajdujący się w pozostałych po artyście papierach wiersz Cyprjana Norwida z września 1856, skomponowany w drodze powrotnej z pracowni Rodakowskiego, a dołączony do listu do Juliusza Kossaka (w Paryżu *rue de Vanneau* 39). Ogłoszenie tego dla Muzy Norwidowej wielce charakterystycznego utworu, który autor każe czytać »akcentem greckim« rezerwuję sobie do przyszłej monografii.

Jeszcze większy sukces przyniósł artyście wystawiony w »Salonie« z r. 1853 portret matki, namalowany zapewne na podstawie szczegółowych szkiców, wykonanych w czasie pobytu we Lwowie w latach 1850—1851. (Innego typu rysunkowy portret matki, z koronkowym stroi- kiem na głowie, znajduje się u rodziny w Wiedniu). O tym obrazie, monumentalnym w swej naturalności i prostocie kompozycji, świetnym w modelunku i karnacji twarzy i rąk, niezrównanym w ekspresji psychicznej, tchnącej pogodą, dobrocią i słodyczą, nie- zwykłe pochlebnie wyraził się Delacroix w swym *Journal'u*, entuzjastyczne pochwały oddawali mu krytycy tej miary, co Teofil Gautier (w *La Presse*) i Merimée (w *Le Moniteur*).

Rodakowski stał się teraz w Paryżu głośną osobistością, chętnie witana w najlepszych sferach. Był stałym gościem w Hotelu Lam- bert i u ks. Marceliny Czartoryskiej, poznał Mickiewicza, który — rzecz dziwna — zrobił na nim raczej niesympatyczne wrażenie, cieszył się względami i życzliwością wiel- kiego Fredry, żył w przyjaźni z jego synem Aleksandrem, skompromitowanym wówczas w Austrii z powodu udziału w powstaniu węgierskim, a córce Zofji (późniejszej hr. Szeptyckiej) udzielał lekcji rysunków. W bli- skich stosunkach pozostawał także z Ludwi- kiem Wodzickim i Janem Tarnowskim, póź- niej z Julianem Klaczką i Kalinką, serdecz- nie przywiązany był do niego bibliotekarz Czartoryskich Rustejko. Najgorętsza przy- jaźń łączyła go jednak z Juliuszem Kossa- kiem, a zwłaszcza z Leonem Kaplińskim, którego płomienny, rewolucyjny, poezją trzech wieszczów przepojony patryjotyzm korzystnie wpływał na Rodakowskiego, budząc w nim uczucia narodowe, przyćmione pobytom w Theresianum i w Wiedniu. Artystyczną pamiątką tego zażyłego współżycia trzech malarzy jest akwarela Rodakowskiego, przedstawiająca przyjacielską trójkę w pracowni artysty. (Wł. inż. Z. Rodakowskiego w Krakowie).

Po r. 1853, z którego pochodzi także rysunkowy autoportret artysty, przedstawiający go w całej postaci przed sztalugami (wł. p. M. Woźniakowskiej w Krakowie) był Rodakowski poszukiwanym portrecistą, ponadto komponował obrazy historyczne i rodzajowe, tak, że dzie- sięciolecie 1853 do 1863 jest okresem największej jego płodności. Rok 1854 przynosi portret krytyka i konserwatora działu malarskiego w Luwrze Fryderyka Villot (w Muzeum Wersal- skiem) w czarnym surducie na tle ciemno-czerwonym, do którego odnosi się następująca wzmianka (w *Journal'u*) Delacroix pod datą 30 czerwca 1854: »Byłem w pracowni Villot'a. Widziałem jego portret, zrobiony przez Rodakowskiego. Rodakowski wpada w brak poczucia szerokości. Zrobił z tego biednego Villot'a chudeusza, co nie jest zgodne z prawdą«. W tym samym roku powstaje portret hr. de Laborde i hr. Wodzyńskiej (Gerson pisze o »Wodziń- skiej, co jest bardziej prawdopodobne, bo szlacheckiej rodziny Wodzyńskich nie zna Niesiecki, ani jego wydawca Bobrowicz), w roku 1855 portret ks. Aleksandra Czartoryskiego, pełen pro-



H. RODAKOWSKI. PORTRET P. ASZPERGEROWEJ (1842)  
(Własność p. A. Gielgudowej, Kraków).



stoty i subtelności w wyrazie zadumy, w 1856 portret hr. Rogera Raczyńskiego, który ma należeć do najlepszych dzieł artysty. W latach 1853—1856 powstał też prawdopodobnie akwarelowy portret baronowej Barbier na koniu.

Na początek roku 1857 przypada portret zmarłego przed niespełna dwoma laty Adama Mickiewicza, jedyny, jaki Rodakowski zrobił według podobizny, a nie z natury. Wyraża się o nim bardzo pochlebnie redagowany przez Teofila Gautier *L'artiste*, z 12 kwietnia 1857. (Data zatem 1859 podawana przez dra Tomkowicza i prof. Mycielskiego jest mylna). Portret ten ofiarował artysta księciu Napoleonowi Bonaparte do *Palais Royal*, gdzie spłonął w 1871 w czasie komuny paryskiej. W tym samym roku — jak stwierdził p. André Perraté, jeden z kustoszów Muzeum w Wersalu («Sztuka» A. Potockiego, luty 1905) — powstał portret Marszałka Pelissier, księcia Malakoff, zwycięzcy z pod Sebastopola. Jest to jednak rzecz słaba, nienaturalna w układzie i konwencjonalna w wyrazie.



H. RODAKOWSKI

ROZNOŚCIEL TELEGRAMÓW

(Z albumu Pałahickiego (1867).

własność p. Straszewskiej w Biórkowie).

H. Piątkowski, a za nim prof. Mycielski piszą o zamówionych przez rząd przed r. 1870 do Wersalu portretach marszałków Mac Mahona, księcia Magenty i Canroberta. Córka artysty zaznacza jednak wyraźnie, że nigdy o tych portretach nie słyszała, nie znalazła ich również w Wersalu p. Perraté. Także o zanotowanym przez tych autorów rzekomym portrecie sędziwego ks. Adama Czartoryskiego milczą krytyki współczesne, które wymieniają tylko portret ks. Aleksandra Czartoryskiego. Prof. Mycielski wspomina nadto o nieznanym pozatem portrecie hr. Jana Działyńskiego z r. 1875 (a więc z epoki lwowskiej Rodakowskiego?), tego samego, którego znakomity portret z 1864 pędzla Kaplińskiego był na wystawie lwowskiej w 1894.

Sukcesy portrecisty nie zadawały jednak Rodakowskiego, który marzył o wielkiej sztuce, a tą, według zapatrywań epoki, był jedynie obraz historyczny. Zaczął więc, tuż po »Dembińskim«, w r. 1852 malować olbrzymie płótno na temat chocimskiego zwycięstwa Jana III, mierzącym — jak podają współczesne wiadomości dziennikarskie — 20 stóp długości a 12 wysokości i zawierające 125 osób. W r. 1855 »Bitwa Chocimska« była skończona. Lecz wtedy spotkał artystę bolesny zawód: obrazu nie przyjęto na wystawę, a dopuszczono na nią tylko trzy już poprzednio wystawione portrety (Dembińskiego,

matki i F. Villot'a). Maxime du Campo w artykule *Revue de Paris* z 1 sierpnia 1855, pełnym szczerzej sympatji i dla Polski, a pogardy do Rosji, napiętnował ostro ten wyrok jury jako niesprawiedliwy. Rodakowski poszedł temu nieznanemu sobie jeszcze wówczas krytykowi podziękować osobiście, co skończyło się uściskami i wspólnie wylanymi łzami rozczulenia. Zawiązała się między nimi wtedy przyjaźń, prawdziwa i długotrwała. Lecz niesłuszne potępienie »Bitwy Chocimskiej« przez sędziów wystawowych skończyło się dla niej tragicznie: artysta w przystępie rozdrażnienia, niezmiernie rzadkiego u tej natury jasnej, pogodnej, zrównoważonej i nawskróś optymistycznej, zniszczył płótno, tnąc je na kawałki. P. Woźniakowska przypomina sobie, że w domu rodziców widziała gdzieś na schodach, w cieniu wiszący fragment tego obrazu, który potem przepadł przy jakiejś przeprowadzce, prawdopodobnie spalony przez artystę. Pozostał po tem dziele szczegółowy opis treści (w paryskiej korespondencji »Czasu« z 24 i 30 marca 1855) i szkic przygotowawczy (u wnuka artysty p. Henryka Woźniakowskiego w Medyce).

Mimo tego niepowodzenia Rodakowski nie myśli ograniczać się w swej sztuce do malowania portretów. Wystawia więc w r. 1857 »Wnętrze cerkwi ruskiej«, o którym bardzo pochlebnie wyraził się *L'Artiste*, około r. 1860 maluje »Chłopkę, przesiewającą zboże«, »Chło-





H. RODAKOWSKI

PORTRET MATKI ARTYSTY (1853)

(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).



pów na jarmarku» i kompozycję zatytułowaną *Un Corps de garde*. Również utwór, wymieniony przez artystę w własnoręcznym spisie kompozycji jako *Un garde polonais en rouge* zdaje się z tego samego roku pochodzić. Z wyjątkiem obrazu »Chłopi na jarmarku«, który jest własnością hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego we Lwowie, wszystkie inne, częściowo sprzedane w Paryżu, są dziś nieznane.

Rodakowskiemu nie dawało jednak spokoju marzenie o stylowym obrazie historycznym, któryby mu powetował zawód z »Bitwą Chocimską«. Maluje więc i wystawia w »Salonie« z 1861 obraz p. t. »Hr. Wilczek błaga Jana III o pomoc dla Wiednia«, rzecz pozostającą pod silnym wpływem Paolo Veronese, którego artysta studjował nie tylko w Luwrze, ale i na miejscu w Wenecji, jak świadczy o tem jego kopia »Apoteozy Wenecji« z Pałacu Dożów (spalona

w czasie wojny, w Biórkowie w 1914 r.). Krytyka powitała tę kompozycję przychylnie, choć bez entuzjazmu. I dla tego dzieła los okazał się niełaskawym, gdyż, dostawszy się wcześniej w posiadanie Branickich, spłonęło w ich zamku Montrésor pod Paryżem, jeszcze za życia Rodakowskiego, jak mię — na podstawie opowiadań ojca — informował syn artysty. Pozostała po niem jednak rycina Alfonsa Leroy, wydana przez Goupil'ów 1864 i fotografie, które pozwalają ocenić wysokie zalety tego utworu: imponujące tło i akcesorje à la Veronese (kolumnada, chart), ugrupowanie postaci w kompozycji prostej i zwartej, akcją jasno i szczególnie podkreśloną za pomocą wyrazistej ekspresji twarzy i gestów. Jednolitością dramatycznie ożywionego nastroju, przewyższa ten obraz późniejszą »Wojnę Kokoszą«, która ma w sobie jednak więcej klasycznej monumentalności.

Jak widzimy, w tym czasie retrospektywna myśl Rodakowskiego była usilnie zajęta postacią Sobieskiego. To każe nam do tego właśnie okresu odnieść szkic (u p. Henryka Woźniakowskiego w Medyce) zatytułowany przez artystę w jego spisie kompozycji »*Sobieski demande la bénédiction du recteur*«.

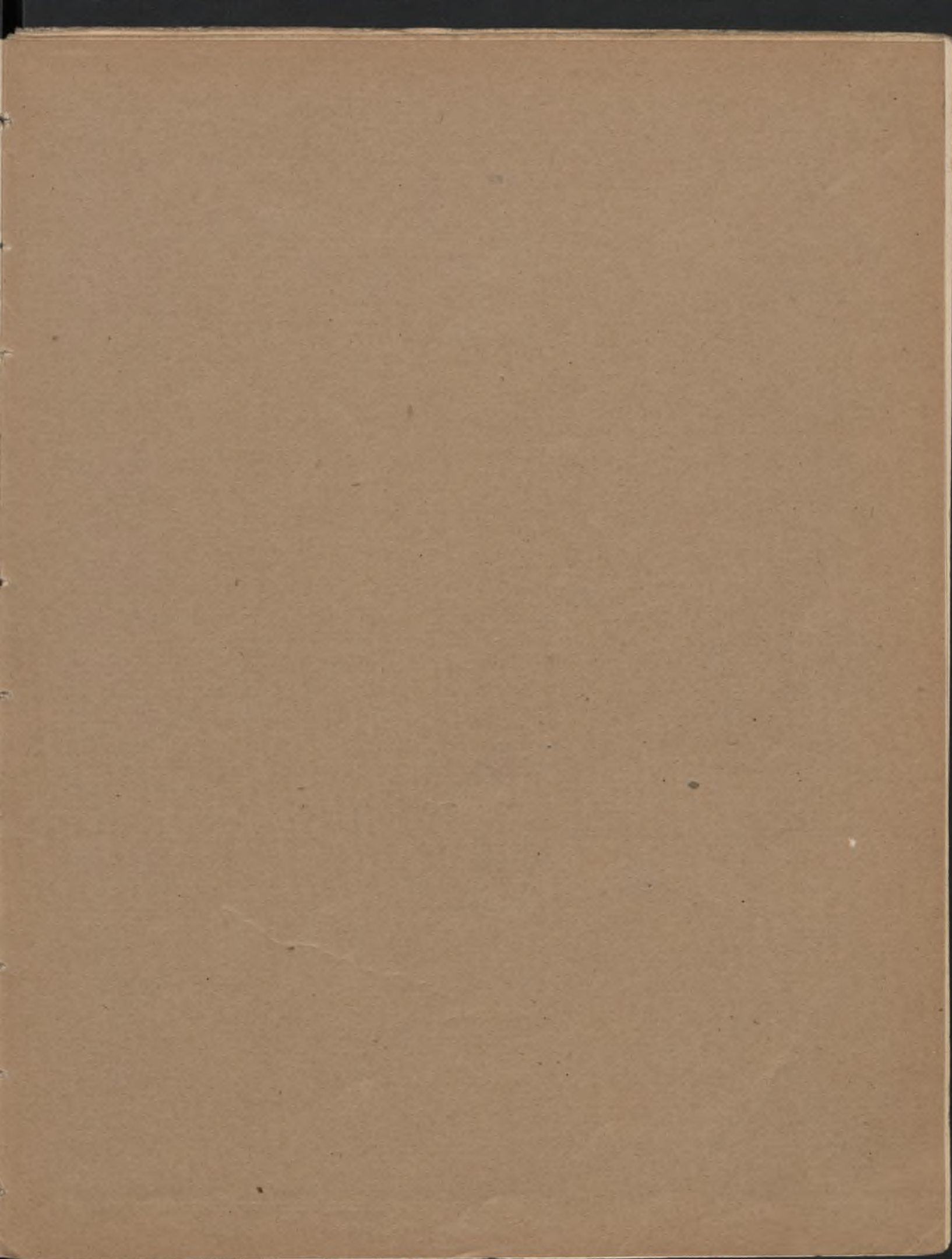
Z Paryża prócz wojażu weneckiego, odbywał Rodakowski inne jeszcze podróże. Był w Arcachon, czego dowodem pełen wycieczkowego humoru szkic ołówkowy, datowany »Arcachon 20/9 1862« (u córki artysty w Krakowie) i — jak sądzę — conajmniej trzy razy



H. RODAKOWSKI PORTRET WŁASNY ARTYSTY  
W OTOCZENIU SWYCH BRACI (1865)  
(Własność p. inż. Z. Rodakowskiego, Kraków).

jeździł do Wiednia i do kraju. Najpierw na ślub siostry Wandy, zaślubionej 9 stycznia 1858 z pułkownikiem Müllerem, namalował wtedy jego i ją (w stroju ślubnym), a nadto swoją bratową Otylię z hr. Wranglów Józefową Rodakowską. Pierwszy z tych kobiecych portretów odznacza się doskonałą kompozycją i żywością wyrazu, drugi niezwykłą subtelnością nieco sentymentalnie i romantycznie ustawionej głowy i przedziwnym modelunkiem twarzy, gorsu i rąk, zapowiadając późniejszy słynny portret wicehrabiny de Romanet. Druga podróż artysty do kraju uwierzytelniona jest listem Grottgera do matki, datowanym 1 września 1860 ze Lwowa, w którym znajduje się zdanie »Rodakowski tak się ekscytował nad moim obrazem« (»ucieczką Henryka Walezego« — por. Antoniewicz, Grottger, str. 244). Tu wspomnę nawiasowo, że Grottger zetknął się raz jeszcze z naszym artystą w Paryżu z początkiem roku 1867 i był zachwycony serdecznością jego i Kaplińskiego. (Antoniewicz loc. cit. str. 486). Trzecia podróż Rodakowskiego do kraju (względnie do Wiednia) zaznacza się dwoma portretami z r. 1863, należącymi do najlepszych, jakie stworzył: ciotki Babetty Singerówny (u p. Woźniakowskiej w Krakowie), który przy swym wytwornie dyskretnym kolorycie jest w charakterystyce psychologicznej istnym poematem na temat melancholijnie pogodnej starości i brata Maksymiljana Rodakowskiego, wstawionego w Austrii bohatera z pod Custozzy, w którym rycerska dzielność









HENRYK RODAKOWSKI

PORTRET P. BABETTY SINGER, CIOTKI ARTYSTY (1863)

(Własność p. Marii Woźniakowskiej w Krakowie).



z siłą została uwytatniona. (Portret ten wraz z szkicem przygotowanym do niego znajduje się u p. Mikołaja Rodakowskiego w Wiedniu).

W Paryżu po roku 1857 powstają następujące portrety: w 1858 autoportret, przed sztalugami z pendzlem w ręku na tle wykwintnej pracowni, rzecz o dużych wartościach formalnych (u p. inż. Z. Rodakowskiego w Krakowie), w 1861 barona Scipiona du Rouve (wł. córki hr. Anny de Divonne w Arles), w r. 1862 najlepszego przyjaciela Leona Kaplińskiego (u rodziny portretowanego w Warszawie), w 1865 żony Kamili i idealny portret kardynała, wreszcie portret prezydenta Devienne (u rodziny we Francji).

Tego ostatniego nie znam nawet z fotografii, portret br. du Rouze jest oficjalnym popiersiem starszego pana o rasowych rysach, łysiego i z dużymi wąsami, natomiast portrety Kaplińskiego, żony (u p. Z. Rodakowskiego) i kardynała (w Muzeum Narodowym w Krakowie) są arcydzielnymi dziełami sztuki, utrzymującymi się na wyżynach sławnego portretu matki.

»Kapliński«, mężczyzna na przełomie młodości i wieku męskiego, w czarnym aksamitnym ubraniu pracowianem, ma w swej szlachetnej, nerwowej twarzy, okolonej czarną brodą, całą intelektualną świetność i duchową wzniosłość tego romantycznego malarza — poety. »Kardynał«, do którego pozował *conciergerie* Rodakowskiego *père Motteaux*, łączy przepych jedwabnych i aksamitnych szat, danych w rozmaitych tonacjach czerwieni z wspaniałością gotyckiego tła kościelnego, Holbeinowską precyzją w traktowaniu twarzy, otoczonej wieńcem długich śnieżnych włosów z dostojną, skupioną powagą jej wyrazu i z wymową podniesioną do połowy piersi prawej ręki. Wreszcie portret Kamili z baronów Salzgeberów primo voto Blühdorn, którą artysta poślubił 28 listopada 1861, budzi podziw i głębokim akordem kolorystycznym ciemno-czerwonej kotary, ciemno-niebieskiego nieba i czarnej sukni aksamitnej — i niezrównanie miękkim modelunkiem twarzy, rąk i ramion — i majestatycznym spokojem układu i wyrazu. Artysta włożył w ten portret cały swój podziw i uwielbienie dla tej kobiety, którą pokochał pierwszą młodzieńczą miłością jeszcze jako student w Wiedniu w 1842 r., a która wprowadziła wyszła za bogatego bankiera wiedeńskiego, lecz po jego śmierci sama się pierwsza do dawnego wielbiciela zbliżyła.

Po ślubie państwo Rodakowscy zamieszkali we własnym »hoteliku« w Passy, który dla nich zbudował Normand, urządzając się nietylko ze zbytkiem, ale przede wszystkim z wielkim smakiem estetycznym. Sam artysta wymalował (1862) plafon w salonie, poświęcony apoteozie Raffaela i innych wielkich malarzy. W roku 1864 urodził się im syn. I wtedy Rodakowski powziął decyzję, która z punktu widzenia jego hedonizmu życiowego, dość silnie w nim rozwinętego, była wprost heroiczną. Postanowił opuścić ukochany Paryż, w którym od lat dwudziestu mieszkając miał sławę, przyjaciół i wyrobione, szerokie stosunki, porzucić swoje cudne gniazdko w Passy, gdzie mu tak dobrze było i, nie zważając na zrozumiały lęk nie umiejącej słowa po polsku żony przed pobytem w osławionym w jej rodzinnym Wiedniu »Bärenlandzie«, powrócić do kraju w tym jedynym celu, aby synowi dać wychowanie narodowe. Zamiar swój skutecznie w 1867, wbrew perswazjom jednego z braci generałów, który, ironizując słowiańską słabość do ziemi rodzinnej ostrzegał go, że we Lwowie, nie mając żadnych podniet artystycznych, zmarnuje swój talent, a natomiast radził mu przenieść się do Rzymu, gdzie, uciekły z swej rozkosznej Capuy, stanie się zawodowym malarzem, a nie amatorem. Była to aluzja



H. RODAKOWSKI

JACIO

(Z albumu Pałahickiego 1867).

(Własność p. Straszewskiej w Biłkowie).



do malej w ostatnich czasach produktywności Rodakowskiego, który istotnie, prócz wymienionych malowideł w ostatnim okresie paryskim wyrzeźbił tylko w 1864 (jedyna to jego na tem polu próba) gipsowy posążek arabskiego konia »Rakara« ze stada hr. Juljusza Dzieduszyckiego.

Po wyjeździe z Francji zamieszkał Rodakowski wraz z rodziną w Pałahiczach pod Tłumaczem, będących własnością brata Maksymiljana. W ten sposób świetny Paryżanin, sławny malarz, któremu Napoleon III jeszcze w 1861 dekretem z 2 lipca nadał był krzyż kawalerski Legji honorowej, znalazł się nagle na zapadłej, choć pięknej, wsi ruskiej. Czuł się tam jednak tak dobrze, że pozostał przez trzy lata, nigdzie prawie nie wyjeżdżając. Widocznie odnalazł związek z ziemią swej szlacheckiej i ziemiańskiej duszy. Znalazło to wyraz w przepysznym



H. RODAKOWSKI GAJOWY GREGORCIO  
(Z albumu Pałahickiego 1867).  
(Własność p. Straszewskiej w Biórkowie).

cyklu jedenastu akwarel, (własność wnuczki artysty p. Straszewskiej w Biórkowie), malowanych w czasie od 12/10 1867 do 18/3 1868. Te typy pałahickich parobków z końmi, żydów, przynoszących telegramy, pachciarzy, szynkarzy, gumienych, wójtów, wiejskich rzeźbiarzy, chłopaków stajennych, gajowych i dworskich listonoszów, tak dobrze znanych wszystkim, którzy część życia spędzili w wschodnich powiatach Małopolski, typy, przychwycone na gorącym uczynku ich codziennych zajęć, a przeto tchnące prawdą i bezpośredniością życia, nie tylko dlatego są tak cenne, że stworzył je mocny i zdrowy realizm, odrzucający chwilowo na bok wszystkie wyrozumowane reguły stylowości, ale z tego także powodu, że w nich po raz pierwszy silnie zabrzmiała u Rodakowskiego nuta swojska, ten ton, z którego tyle poezji i umiłowania ziemi wyczarował Słowacki, Zaleski, Goszczyński i inni piewcy życia ludu na wschodnich kresach Polski.

W Pałahiczach również powstaje w r. 1868 akwarelowy portret żony artysty w góralskim serdaku i czarnej amazonce ze spuszczoną woalką, siedzącej na siwym koniu arabsko-huculskim (wł. p. Z. Rodakowskiego w Krakowie), oraz osobno konterfekt tegoż konia »Farysa« (zaginiony), a nadto prawdopodobnie rysunkowy szkic portretowy pasierba Ryszarda Blühdorna, jako chłopca (u tegoż w Wiedniu) i może rysunkowy portret ojca pani Maksymiljanowej Rodakowskiej, barona Dözy de Yobahaza (wł. p. M. Rodakowskiego w Wiedniu).

Tam też od r. 1868 rozpoczyna się praca nad ostatnim wielkim obrazem historycznym, nad »Wojną kokoszą« (własność syna p. Z. Rodakowskiego w Krakowie) i trwa do r. 1870. Artysta, który wogóle pracował pomалу i z trudem (liczba trzydziestu lub nawet więcej posiedzeń przy pozowaniu do portretu nie należała do rzadkości) szczególnie nad tem dziełem, w studjach i szkicach przygotowanym jeszcze w Paryżu, mozolił się bardzo, a zwłaszcza z głową królowej Bony, kilkakrotnie przemalowywaną, długo nie mógł dać sobie rady.

W r. 1870 opuszczają państwo Rodakowscy Pałahicze i udają się w podróż do Francji, głównie ze względu na pasierbicę artysty, pannę Leonję Blühdorn, którą matka chciała w celach matrymonialnych wprowadzić w wielki świat francuski. Do Paryża jednak nie dotarli z powodu wybuchu wojny francusko-niemieckiej. Zwycięstwa Niemców napełniły Rodakowskiego gniewem i rozpaczą. On, którego tragiczne powstanie w r. 1863 nie wytrąciło z równowagi duchowej, gdyż pod wpływem swych dawnych arystokratycznych znajomych w Paryżu, późniejszych twórców krakowskiej szkoły politycznej, uważał je za poryw szalony i lekkomyślny, teraz, pomimo swych lat czterdziestu siedmiu, chce się zaciągnąć do legji ochotniczej,



aby walczyć za Francję. Dopiero perswazjom braci, a także listom przyjaciela Kaplińskiego, udało się odwieść go od tego zamiaru. Wtedy podążył z rodziną przez południową Francję do Włoch, których dotąd, poza Wenecją, nie znał. Był teraz u szczytu szczęścia, mogąc rozkoszować się uwielbianymi mistrzami *cinquecenta*, a zwłaszcza Raffaelem, którego czcił tak, że nigdy nie wymówił jego imienia bez zdjęcia czarnej aksamitnej czapeczki, którą w późniejszych latach stale nakrywał głowę.

Tam, we Florencji, powstał w 1871 r. słynny portret panny Blühdorn, późniejszej wicehrabiny de Romanet (własność rodziny w Wiedniu), ostatni z tych w wielkim stylu pojętych, świetnie skomponowanych portretów artysty, nie mających nic wspólnego z przypadkowością i efekciarstwem, których nienawdził, określając je krótko *ce sont des ficelles*. Kolorystyczna harmonja białej batystowej sukni, czarnego aksamitnego okrycia i czerwonej podszewki, pełen świeżości wiosennej wyraz młodej, choć niezbyt pięknej twarzy, a wreszcie cudownie subtelny układ i modelunek rąk — tworzą z tego dzieła całość czarującą. Gdy obraz ten znalazł się na wystawie paryskiej w r. 1872, spotkał się z jednogłośnym hymnem pochwalnym. Jules Claretie zestawiał go z dziełami Van Dycka (*Le Soir* z 8 czerwca 1872), wielbił go Chulibuliez w *Le Temps*, Clément w *Journal des Débats*, Duverger w *Revue des deux mondes*. Zabawnym szczegółem jest, że wszyscy krytycy, francuscy i polscy, z przekonaniem piszą o typowo polskich i słowiańskich rysach tej młodej damy, choć w żyłach p. Blühdorn płynęła czysta krew niemiecka.

Niemniejszym sukcesem cieszyła się wystawiona w tym samym »Salonie« »Wojna kokosza«. Krytyka francuska, znów jednomyślnie, uznała ją za najlepszy obraz historyczny na wystawie. Claretie przyznawał jej *une grande vigueur de coloris et une science de composition très souable*, Duverger pisał o *puissance sérieuse* tej kompozycji, »której nie można już znaleźć w szkole francuskiej« i zestawiał dzieło to z niektórymi utworami Roberta Fleury'ego. Nie zabrakło i oficjalnego uznania: za ten właśnie obraz Leopold II belgijski nadał naszemu artyście dekretem z 3 listopada 1872 krzyż kawalerski orderu Leópolda. Rodakowskiemu przypominały się najlepsze czasy pierwszych tryumfów. Za afront, jaki spotkał »Wojnę Chocimską«, miał satysfakcję zupełną.

Znacznie gorzej obeszła się z »Wojną kokoszą« późniejsza (nie współczesna!) krytyka polska, jednostronnie zasugerowana (genjalną potęgą i żywiołowym żarem uczucia, bijącym z płócien Matejki. Prof. Mycielski (loc. cit. str. 501 i 502) widzi w niej utwór »raczej nieprzyjemny«, twierdzi, że postacie jej teatralnie pozują, że są zimne, bezbarwne, prawie drewniane. Królowa zaś — zdaniem jego — »niby w wyrazie swym zły duch faktu całego, chce być strasznie dumna, tryumfująca i szydząca, naprawdę zaś jest afektowana i udaje tak źle majestat, dostojność i zwycięstwo, jak trzeciorzędna aktorka w piękny strój renesansowy odziana«. Sąd ten — mojem zdaniem — nie da się już dziś utrzymać. Kompozycja »Wojny Kokoszej« wykazuje i w idealnej rekonstrukcji architektury zamku lwowskiego i w mądrym ugrupowaniu osób monumentalną powagę i klasyczny spokój. Jej punktem centralnym jest dostojna, głęboko pojęta i naprawdę pełna wewnętrznego majestatu postać starego króla, którego twarz (rysami i sposobem oparcia głowy na ręce przypominająca »Demińskiego«) wyraża z suggestywną siłą ból i troskę o losy państwa. Zrozumienie tragizmu chwili i współczucie dla monarchy, maluje się w czcigodnej twarzy arcybiskupa Tarły. Całe złowrogie warcholstwo szlacheckie skupiło się w butnie do góry zadartej, djabełską, anarchiczną pychę tętniącej głowie Piotra Kmity. A Bona Sforza? Nie ma ona w sobie ani majestatu, ani dumy, ani radości ze zwycięstwa, których artysta najwidoczniej nie chciał w jej psychice wyrazić, ale jest w niej południowa żywość Włoszki (jak przedziwnie mówią nerwowe palce jej rąk), jest chytra przebiegłość i zmysłowość, znajdująca odbłask porozumienia w kornie schylonej postaci Gamrata, witającego ją z zachwytem, uwielbieniem i z cichym ślubowaniem niezmiennej wierności. Wreszcie odwrócony tyłem hetman Jan Tarnowski, który odczytuje zbuntowanej szlachcie dekret królewskiej rezygnacji, rysuje się olbrzymio na tle nieba i tworzy w swej przepysznej delji z zielonego aksamitu nietylko kolorystycznie piękną plamę dekoracyjną i konstrukcyjną przeciwwagę w stosunku do grupy wypełniającej prawą stronę obrazu, ale jest nadto ważnym ogniwem akcji w tym dramatycznym konflikcie pomiędzy niesfornym egoizmem szlachty a państwową myślą króla. Jeśli zaś uprzytomnimy sobie, że ten temat, napozór artystycznie niepłodny, obrał Rodakowski dlatego, ponieważ w buncie szlachty pod Lwowem ujrzał słusznie pierwszą zapowiedź upadku Państwa, stojącego wówczas jeszcze u szczytu potęgi i znaczenia, nie będziemy mogli »Wojnie kokoszej« odmówić także poważnej treści historjoficznej.

Z przepychu Veronesa i z imponującej wzniosłości Ingres'a zrodziło się to dzieło, na



którem Rodakowski wycisnął piętno swych klasycznych ideałów. Na dzieło większe i bardziej stylowe klasycyzm polski nigdy się nie zdobył. Dlatego — pomimo Matejki — należy się »Wojnie kokoszej« w historii malarstwa naszego miejsce bardzo zaszczytne.

Studja przygotowawcze do tego dzieła, które niewątpliwie, robione były jeszcze w Paryżu, zaginęły podczas pożaru w Bortnikach, o którym w dalszym ciągu będzie jeszcze mowa.

Owoce włoskiej podróży artysty są także cztery akwarelowe obrazki, przedstawiające alegorie pracy, wiary, obowiązku i miłości. (Wł. p. Ż. Rodakowskiego w Krakowie). Są to rzeczy słabe, zimne, przepełnione reminiscencjami sztuki późno-renesansowej, na której rachunek zapisać należy mnogość nagich postaci i trójkątne układy grup. Zaslugują jednak na uwagę o tyle, że po raz pierwszy przejawiała się w nich koncepcja kompozycji alegorycznej i mechanicznej, którą później, przy częściowym przetłumaczeniu tematu z klasycyzmu na realizm, rozwinięta została w fryzie malowideł sejmowych.

Powróciwszy do kraju w r. 1871, na lat dwadzieścia, zamieszkał Rodakowski z rodziną nie w Pałahiczach, które tymczasem przestały być własnością brata, lecz we Lwowie. Życie słabem tam również biło tętnem. Najwięksi ubyli: Grotger nie żył, Juljusz Kossak osiadł na stałe w Krakowie, pozostali tylko z wybitniejszych Andrzej Grabowski, Franciszek Tępa, Karol Młodnicki, Aleksander Raczyński, Parys Filippi i Tadeusz Barącz, który w r. 1874 wyrzeźbił medaljon z portretem naszego artysty w profilu, już wtedy łysego, lecz z bujną brodą. Żaden talentem, ani sławą nie dorównywał Rodakowskiemu, który, rzecz prosta, zajął wśród nich dominujące stanowisko i stał się wysoko cenionym i ulubionym portrecistą arystokracji. Utrzymywał też z nią bliższe stosunki, bo ta sfera odpowiadała najbardziej jego wrodzonemu zamiłowaniu do wykwiśniętej kultury towarzyskiej, do komfortu i estetyki życiowej. Szczególnie serdeczne stosunki łączyły go z czcigodnym domem tak bardzo dla kraju zasłużonego hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego, gdzie zaprzyjaźnił się z Kazimierzem Dzieduszyckim i poznał Wojciecha, którego wyjątkową inteligencję i erudycję bardzo szanował, choć jego groteskowy sposób życia genialnego niemal dziwaka mało mu przypadła do gustu. Tam także stykał się z Arturem Bartelsem, którego satyr i piosenek, śpiewanych przy fortepianie słuchał z upodobaniem.

Zasmakowawszy, w czasach pałahickich, w życiu wiejskim, kupił około r. 1880 Bortniki, majątek w powiecie bóbreckim, gdzie piękny dwór wybudował mu żyjący z nim w przyjaźni Julian Zacharjewicz. Zaczął się teraz dla niego znów okres sielski — anielski. Otoczony kochaną i kochającą go rodziną, poświęcał się swej sztuce i hodował róże, których miał w ogrodzie aż 240 gatunków, troskliwie pielęgnowanych przez specjalistę Czecha. Oczywiście konie i psy w tem życiu ziemiańskim nie małą odgrywały rolę. Wieczorem w kręgu lampy domowej, miał artysta zwyczaj przy głośniejszej lekturze szkicować piórkami, ołówkiem lub akwarelą. W ten sposób powstały robione dla córki rysunkowe bajki z życia jej lalek (niestety zaginione), oraz akwarelowe ilustracje do *Ilijady* i *Odysei* (własność p. H. Woźniakowskiego w Medyce), w Bortnikach odwiedzali go przyjaciele z lat dawnych. Przez tydzień gościli u niego Julian Klaczko z Aleksandrem Fredrą (synem), co upamiętnione zostało piórkowym portrecikiem zbiorowym z melancholijnym podpisem na temat minionej młodości i datą 15/8 1886. Wkrótce potem przyjechali do niego na czas dłuższy z Paryża kolega ze szkoły Cogniet'a Ravel i jego syn chrzestny Jules Bourdais, syn jednego z budowniczych pałacu Trocadéro. Rysunek portretowy z datą 4/11 1886 przypomina tę wizytę. Oba te rysunki znajdują się dziś w Biórkowie, gdzie również jest rodzajowo pojęta scena z małego miasteczka z notatką, iż uratowana została z teki bortnickiej, która wraz z wielu innymi szkicami spłonęła w czasie pożaru w dniu św. Piotra i Pawła 1883 r. Z Bortnik robili pp. Rodakowscy bliższe i dalsze wycieczki w sąsiedztwo, jak do hr. Reyów w Psarach i do hr. Karola Lackorońskiego w Rozdole, z którym artysta prowadził nieskończone dysputy o sztuce, przy oglądaniu jego wspaniałego zbioru reprodukcji, i gdzie po raz pierwszy zetknął się z Jackiem Malczewskim.

Tej idylli wiejskiej jedno tylko zagrażało niebezpieczeństwo: Rodakowski niepraktyczny i trochę życiem rozpieszczony artysta, który czuł się u siebie tylko w sferze marzeń, myśli i sztuki, nic a nic nie rozumiał się na gospodarstwie i na administracji. Wyzyskiwano go więc niemożliwie na wszystkie strony. Wreszcie aby się ochronić od dotkliwych strat majątkowych, postanowiono Bortniki sprzedać, co nastąpiło około r. 1889. Na krótko przedtem odbył Rodakowski z żoną i dorosłą już córką swą ostatnią podróż do Paryża. Gościł ich tam serdecznie Ravel, podejmował obiadem sławny wówczas malarz węgierski Munkacsy.

W tym długim okresie 1871 do 1889 powstała niewielka stosunkowo ilość dzieł Rodakowskiego. Należą tu przede wszystkim portrety: w r. 1873—4 brata Józefa Rodakowskiego



w mundurze pułkownika artylerji (u rodziny w Wiedniu), w r. 1874 marszałka krajowego ks. Leona Sapiehy (w krakowskim Muzeum Narodowym) i hr. Juljuszowej Dzieduszyckiej, w r. 1875 Alfonsyny z Miączyńskich hr. Włodzimierzowej Dzieduszyckiej (w pałacu Dzieduszyckich we Lwowie), w r. 1879 hr. Ludwikowej Wodzickiej, w r. 1880 marszałka krajowego hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego (w Muzeum Narodowym w Krakowie), w r. 1888 drugi portret żony (u rodziny Blühdornów w Wiedniu), wreszcie w r. 1880 członka Wydziału krajowego hr. Władysława Badeniego i jego syna Kazimierza, namiestnika Galicji, oraz marszałka krajowego hr. Jana Tarnowskiego. (Ten ostatni był w galerji marszałków w gmachu Sejmu galicyjskiego, lecz został zastąpiony portretem Pochwałskiego, obecnie znajduje się w Dzikowie).

Portrety te są utrzymane na wysokim poziomie sztuki doświadczonego i znakomitego malarza (zwłaszcza portrety brata, Włodzimierza Dzieduszyckiego i żony), lecz nie mogą się mierzyć z sławnymi portretami epoki paryskiej, której ostatnim świetnym przejawem był portret wicehrabiny de Romanet. Od r. 1889 dzieła Rodakowskiego wykazują znaczne już osłabienie siły twórczej, czego dowodem są wszystkie trzy portrety z tego roku.

Bardzo sympatyczną grupę utworów artysty tworzą portrety zwierząt, malowane z doskonałym zrozumieniem konstrukcji ich organizmów i z żywym wycuciem ich animalnej psychiki; tu wymienić wypada akwarelowy portret konia Highborn'a, z damskim siodłem przed białym dworem, datowany z Sorocka pod Tarnopolem w r. 1873, (u syna w Krakowie), przepyszny olejny portret naturalnej wielkości psa bernardyńskiego »Stróża« (u p. Woźniakowskiej w Krakowie) i olejny portret innego psa »Duxa«, zniszczony w r. 1914 podczas pożaru w Biórkowie.

Oprócz portretów powstają w epoce lwowskiej, względnie lwowsko-bortnickiej, trzy dzieła o treści zaczerpniętej z historii, przeszłej lub współczesnej i z dziejów kultury. Na rok 1876 i 1877 przypada »Hetman Koniecpolski, uwalniający jasyr pod Haliczem« (obraz niezupełnie wykończony, darowany przez rodzinę po śmierci artysty do Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, (szkic przygotowany u syna w Krakowie), na r. 1880 akwarele »Przyjęcie cesarza Franciszka Józefa I. w gmachu sejmowym«, rzecz mająca nie tyle znaczenie artystyczne, ile historyczne (była własnością cesarza austriackiego), wreszcie na lata 1880 do 1888 ostatnie na wielką skalę zamierzone dzieło Rodakowskiego: »Dobrodziejstwa kultury«, fryz, złożony z 11-tu oddzielnych obrazów, zdobiących dawną salę obrad Sejmu galicyjskiego, dzisiejszą aulę uniwersytecką. Cykl ten, zdobywając się na magnacki gest, ofiarował Rodakowski w darze krajowi.

Koniecpolski bardzo małą odgrywa rolę w obrazie, któremu nadał tytuł, gdyż jego rycerska i naprawdę piękna postać w oddali tylko zarysowuje się na koniu. Głównym tematem jest radość jeńców, którzy po oswobodzeniu witają się w uniesieniu z rodzinami. Obraz ten ma zalety idealnej kompozycji całości, nieskazitelnego rysunku, kilku dobrych głów portretowych i ładnego pejzażu naddniestrzańskiego z zamkiem halickim. Dodatnie wrażenie osłabia jednak środkowa grupa biegnących kobiet, zbyt salonowych, eleganckich i akademickich. Malarzem ruchu i ożywionej akcji nie był Rodakowski stanowczo.

»Dobrodziejstwa kultury« są owocem wielkiego wysiłku i długich studjów, o których świadczy kilka tek szkiców u p. Woźniakowskiej w Krakowie, a nadto luźne rysunki w Medyce, Biórkowie, u pp. Zaleskich we Lwowie i dwa kredkowe szkice chłopców w lwowskich zbiorach Orzecho-



H. RODAKOWSKI

PORTRET WŁASNY

(Własność p. Gielgudowej, Kraków).



wicza. Szkic całości spłonął w Biórkowie. Do prac przygotowawczych posługiwał się artysta przez czas jakiś pomocą młodego malarza Brylla, poleconego mu przez Matejkę. Poszczególne obrazy, malowane na płótnie, naklejonem na ścianę, przedstawiają, idąc od lewej ku prawej: Alegorię Wiary, Rolnictwo, Mojżesza, Handel, Likurga, Przemysł, Solona, Naukę, Justyniana, Sztukę i Alegorię Pracy. Obie personifikacje kobiece mają dużo wdzięku, postacie prawodawców są dalekiem i słabem echem proroków Michała Anioła z sufitów Sykstyń, z malowideł, ilustrujących rozmaite rodzaje pracy ludzkiej, najlepiej wypadło »Rolnictwo« z miłym pejzażem i doskonałymi figurami chłopów i żniwiarek, najgorzej »Sztuka«. Wogóle mamy tu szereg kapitalnych nieraz głów, postaci i całych grup, nie łączą się one jednak nigdzie w organiczną całość, lecz są mechanicznie ustawione obok siebie, rozpadając się na różne fragmenty. W częstem ustępowaniu zdrowego realizmu przed sztucznym i chłodnym akademizmem widoczne są następstwa podeszłego już wieku artysty. Braki te okupuje po części koloryt jasny, żywy i pogodny, który dekoracyjnie ożywia białość renesansowej sali posejmowej.

Dzieło to zimno przyjęto w kraju, nie miało też powodzenia w Wiedniu, gdzie ujemny sąd o niem wydał między innymi Em. Ranzoni (Neue Freie Presse z 11 stycznia 1889), podkreślając, że pod względem artystycznym stoi ono znacznie niżej od »Wojny Kokoszej« i portretu W. Dzieduszyckiego lub »Kardynała«.

Dla uzupełnienia wykazu prac artysty z okresu lwowsko-bortnickiego wymienić jeszcze należy olejny szkic roześmianej młodej dziewczyny z r. 1887 (u p. M. Rodakowskiego w Wiedniu), piórkowy rysunek głowy córki artysty (w Biórkowie), akwarelowy portrecik Marji i Zygmunta Rodakowskich, jako dzieci w włoskim ekwipażyku, zwanym *baruccino* (zaginiony), rysunek, przedstawiający samego artystę i obu jego braci przy sztalugach (u syna w Krakowie) i dość duży olejny obraz alegoryczny p. t. »Wizja w więzieniu«, który był na wystawie lwowskiej w 1894, a w r. 1914 spłonął w Biórkowie. Natomiast inny obraz olejny, który również wówczas spalił się, z zachwytem przez panią Woźniakowską i Wolską opisywany »Marzyciel« (młody malarz w stroju renesansowym, dumający na rusztowaniu, ustawionem na tle gotyckiego okna) należy niewątpliwie do lat czterdziestych epoki wiedeńskiej, do których odnieść należy również portrecik Aszpergerowej, która jako młoda gwiazda dramatyczna zbierała wtedy wawrzyny na scenie lwowskiej, i szkic rysunkowy młodej kobiety (u syna w Krakowie). Dla ścisłości nadmieniam, że szkicownik Rodakowskiego z licznymi rysunkami ma posiadać dr. Zygmunt Ehrenpreis w Krakowie, inna zaś księga szkiców artysty znajduje się podobno w Paryżu.

Z okresu pobytu we Lwowie dwa jeszcze fakty z życia Rodakowskiego zasługują na podkreślenie. W r. 1873 wziął udział w międzynarodowej wystawie powszechnej w Wiedniu i należał do grona sędziów artystycznych działu sztuki, za co postanowieniem cesarskiem z 27 października tego roku otrzymał krzyż kawalerski orderu Franciszka Józefa. W roku zaś 1877 uczestniczył w urządzonym we Lwowie cyklu odczytów o sztuce. Julian Zacharzewicz mówił wtedy o architekturze, Otto Hausner o rzeźbie, a Rodakowski o malarstwie. Odczyt ten wygłoszony 5 marca 1877, wyszedł niebawem w tym samym roku, we Lwowie, jako broszura, później zaś, rozszerzony nieco i zmieniony, pojawił się w »Tygodniku Ilustrowanym« w r. 1894, a w roku następnym p. t. »Kilka słów o malarstwie« wydany został osobno przez Gebethnera i Wolffa (stron 35). Jedyna ta teoretyczna praca Rodakowskiego zawiera niezmiernie ciekawe wyznanie jego wiary artystycznej, którego treścią jest bezwzględne przyłączenie się do klasycyzmu. Dwa zdania najlepiej charakteryzują jego poglądy: »Styl jest to poczucie wzniosłości, połączone z prostotą — coś odpowiadającego epicznej wielkości w literaturze«. A dalej: »Styl tylko formą daje się wyrazić, kolor stylu nie ma«. Dogmaty te podpisałby bez zastrzeżeń nie tylko Winckelmann, ale także Ingres! Nic dziwnego, że artysta, tak pojmujący kolor, nie miał zrozumienia dla impresjonistów. »Impresjonistom« — jak ich nazywa — zarzuca, że nie umieją obrazu »zbudować, skomponować, stworzyć«, w czem mu dziś, w epoce postkubistycznego klasycyzmu XX wieku musimy przyznać rację, choć Rodakowski nie dostrzegł tych olbrzymich nowych zdobyczy, które impresjonizm na stałe do sztuki wprowadził.

Po sprzedaży Bortnik przeniósł się artysta w r. 1889 ze względu na stosunki rodzinne żony do Wiednia, gdzie zamieszkał na Tuchlauben, 8. Utrzymywał tam bliskie stosunki z wybitniejszymi rodzinami kolonii polskiej, a przedewszystkiem z domem Filipa Zaleskiego, zawarł znajomość z rzeźbiarzem Zumbuschem, bywał u hr. Karola Lanckorońskiego, odwiedzał często obu braci Ajdukiewiczów w ich pracowni, która dawniej należała do Makarta, przyjaźnił się z eks-pułkownikiem i malarzem-amatorem Berresem, synem owego lekarza, który go niegdyś uratował od śmierci, gdy w Theresianum zatrut się grzybami. Przez trzy lata do kraju



nie zaglądał wcale, lecz miesiące wakacyjne spędzał z rodziną w Styrii lub Karyntji, a w zimie wyjeżdżał na krótko do Meranu, do brata Józefa. Tam pod wpływem rozmów z Ojcem Zbyszewskim, byłym Zmartwychwstańcem, po raz pierwszy zaczął się zagłębiać w problemach religijnych, które dotąd mało go zajmowały.

Malował już w tych czasach wiedeńskich bardzo mało. W pracowni przy Gusshausstrasse powstał tylko trzeci z rzędu portret żony w r. 1890 (spłonął w Biórkowie w 1914) i ostatnie jego dzieło: portret córki z r. 1891 (u pani Woźniakowskiej), rzecz mająca jeszcze duże walory formalne, choć wzrok artysty był wtedy tak już osłabiony, że — jak mówił — »końca pendzla nie widział«. Później zajmował się tylko projektowaniem ornamentów i deseni dla haftów żony i mniejszej wagi pracami dekoracyjnymi, jak trójdzielny parawan z alegorjami malarstwa, rzeźby i architektury, lub obramienie do fotografii z Raffaella — z motywem centaurów, chimer, feniksów i amorków (wł. p. Woźniakowskiej).

Pod wpływem nalegań córki lato 1892 spędził Rodakowski zamiast w Alpach w willi na Chramcówkach w Zakopanem i tak się od razu w niem rozmiłował, że później je kilkakrotnie jeszcze odwiedzał. Tam w domu pp. Dembowski spotykał się często z Sienkiewiczem, Witkiewiczem i ich przyjacielem Gnatowskim, który wtedy właśnie budował swoją »Kolibę«. Z Witkiewiczem prowadził długie dyskusje o sztuce, a choć on, zaprzysiężony klasyk, nie mógł się zgodzić z fanatycznym apostołem naturalizmu, mimo to sympatyzowali z sobą i szukali się wzajemnie.

Gdy z początkiem roku 1893 córka Rodakowskiego zaślubiła p. Woźniakowskiego, właściciela Biórkowa, położonego niedaleko od Krakowa, ale już z drugiej strony ówczesnego kordonu, artysta, pragnąc być bliżej niej, osiadł, w jesieni tegoż roku na stałe w podwawelskim grodzie i zamieszkał przy ulicy Krupniczej. Jak niegdyś we Lwowie, tak teraz w Krakowie zajął, po śmierci Matejki (1 listopada 1893) dominujące miejsce w świecie sztuki. Należał do tej elity umysłowej i artystycznej, która brała udział w słynnych w owych czasach zebraniach śródowych u sędziwego Pawła Popiela, gdzie najbliższymi mu byli Stanisław Tarnowski, Julian Klaczko i Stanisław Tomkowicz. Po ustąpieniu księcia Marcelego Czartoryskiego został prezesem Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, a 40 rocznicę jego pierwszego odznaczenia w Paryżu uczczono wręczeniem mu adresu, podpisanego przez artystów i dyrekcje Towarzystw sztuk pięknych ze wszystkich ziem dawnej Polski. Wreszcie, za przyczynieniem się ówczesnego namiestnika Kazimierza Badeniego, desygnowano go na następcę Matejki na stanowisku dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych. Niestety wiadomość, że propozycję tę zaaprobowano w Wiedniu, przyszła, gdy Rodakowski leżał już na łożu śmiertelnym. Umarł bez cierpień, po czterodniowej zaledwie chorobie, dn. 28 grudnia około godziny z nad ranem. Gdy go chowano w dzień Sylwestra, jasno było, pogodnie i słonecznie, jak jasne, pogodne i słoneczne było całe życie tego wielkiego artysty i dobrego człowieka, który dla wszystkich miał ujmujący, życzliwy uśmiech, kierował się zawsze dewizą »*doucement*«, wyrytą zamiast herbu na jego sygnecie i nieraz u kresu dni swych powtarzał: »Jaki ja byłem szczęśliwy w życiu!«

Nasza krytyka estetyczna oddawna wyznaczyła Henrykowi Rodakowskiemu bardzo wysokie miejsce w historii malarzy polskich. Ustalono, że jest jednym z najwybitniejszych portrecistów w ogóle, a bezwzględnie pierwszym i najzdolniejszym wśród tych, którzy około r. 1850 na widownię wystąpili. Grabowski Andrzej, Leopolski, Górecki, a zwłaszcza Kapliński zbliżali się do niego w swych najlepszych płótnach, lecz mu niedorównywali. Dzieła takie, jak »Demiński« i »Kardynał«, jak portrety matki, ciotki, żony, brata Maksymiljana, p. Blühdorn, Rogera Raczyńskiego, Kaplińskiego i Włodzimierza Dzieduszyckiego pozostaną na zawsze czołowymi utworami sztuki polskiej, a w całej sztuce europejskiej od drugiej połowy XIX w. nie wiele znajdują sobie równych. Przyszły potem pełne potężnej ekspresji portrety Matejki, które pociągały bardziej siłą subiektywizmu uczuciowego swego twórcy, przelewającego się w nich żywiołową falą. Nie umniejszyły one jednak znaczenia portretów Rodakowskiego, wyrosłych z zupełnie innych założeń i instyktów artystycznych, portretów nawskróś obiektywnych, będących rezultatami klasycznej konstrukcji i kompozycji i klasycznego na świat spojrzenia. Jako świetnego kompozytora portretu obiektywnego nikt go dotąd w Polsce nie przewyższył. Jeden Pochwański może kusić się o rywalizowanie z nim w swych najszcześniejszych momentach, inni, idący tą drogą, zbyt często zapominali, że akademicki portret oficjalny, portret fotograficzny, dzieli całą przepaść od posągowo klasycznej kompozycji portretowej Rodakowskiego.

O ile jednomyślnie ceniono Rodakowskiego, jako portrecistę, o tyle również jednomyślnie odmawiano mu talentu do malarstwa historycznego. Zarzucono mu w tej dziedzinie brak



wyobraźni dość lotnej i uczuciowości dość żywej, zaznaczono nieruchomą martwość i teatralną pozę. Wszystkie te obiekcje powtarzano tak długo i tak zgodnie, że w końcu sam artysta w ich prawdziwość uwierzył. Tymczasem — według mego przekonania — sądy te, z dzisiejszego, retrospektywnego punktu widzenia, wymagają zasadniczej korektury. Pozostaną one słuszne tylko wtedy, jeśli na obrazy historyczne Rodakowskiego (a mogą już wchodzić w rachubę tylko dwa: »Sobieski wobec posłów w Wilanowie« i »Wojna kokosza«) patrzeć będziemy przez pryzmat genialnych kompozycji Matejki. Ale Matejko był zupełnym fenomenem i wyjątkiem na obszarze całego malarstwa historycznego. To nie był wogóle malarz historyczny w zwykłym tego słowa znaczeniu, ale wspaniały wizjoner przeszłości narodowej. Nie ilustrował historii, ale ją przeżywał intuicyjnie i te swoje najgłębsze i najbardziej osobiste przeżycia wcielał w obrazy, płonące żarem namiętym uczucia.

Jeśli więc pozostawimy na boku Matejkę, jako twórcę zupełnie odrębnego, którego porównywać z jakimś Delarochem, Gallaitem, Wappersem, czy Pilotym znaczyłoby nie rozumieć najistotniejszej treści jego ducha i sztuki — czyjeż obrazy historyczne w Polsce będziemy mogli postawić ponad temi dwoma dziełami Rodakowskiego, a zwłaszcza ponad »Wojną Kokoszą«? Nie będą tu z pewnością utwory Lessera, ani Pillatiego, ani Loefflera, ani tem mniej Łuszczkiewicza czy Gersona, ani nawet Simmlera, mimo jego doskonałej zresztą »Śmierci Barbary Radziwiłłówniej«. Co więcej, jeśli idzie o monumentalną kompozycję historyczną, zrodzoną nie z oschłego pedantyzmu Corneliusa czy Overbecka, ale z klasycznej wzniosłości Ingres'a, to nawet na terenie sztuki europejskiej »Wojna Kokosza« Rodakowskiego nie potrzebuje obawiać się konkurencji.

Obok dwu wielkich romantyków: genialnego dramaturga Matejki i czarującego liryka Grottgera naczelne miejsce w sztuce naszej trzeciej ćwierci XIX wieku należy się klasykowi Rodakowskiemu.

Najdziwniejsze zaś jest to, że w tym epicznie spokojnym i wyniosłym klasyku tkwił malarz na wielkiego naturalistę. Dowodem tego jego obrazy o tematach chłopskich, niektóre grupy z fryzu sejmowego, a przedewszystkiem znakomite »Album pałahickie«. Gdyby Rodakowski jako malarz nie był wzrastał w Paryżu w cieniu majestatycznej postaci Ingres'a, ale gdyby los był go rzucił w krąg oddziaływań Courbeta, łatwo mogłoby się zdarzyć, że nie Witkiewicz, ale on właśnie mógł być pierwszym u nas pionierem nowożytnego naturalizmu. W każdym razie miał wielkie ku temu warunki, które jednak tłumili kierunek jego wychowania, a także jego wrodzony i nabyty arystokratyzm duchowy i życiowy.

Te podświadomie, wbrew teoretycznym ideałom, wyzwajające się w nim elementy naturalistyczne wiążą go zarazem silnie z ziemią polską i są rewindykacją na rzecz polskości jego sztuki, którą, nie bez racji, nazwano nawskróś francuską.

We Lwowie w listopadzie 1924.

WŁADYSŁAW KOZICKI.

## XVII SALON JESIENNY W PARYŻU

(SALON D'AUTOMNE)

Wśród trzech salonów nieoficjalnych, a jednak już uświęconych i przepełnionych, jak i dwie solenne hale płótna na wiosnę, Salon Jesienny ma swoją fizjonomję odrębną i, że tak powiem, stylizowaną. Najnowszy — Salon letni — jest jeszcze tylko noworodkiem chociaż o bardzo szczęśliwym przyjściu na świat, najdawniejszy z trzech — Salon Niezawisłych — rozpoczął do rozmiarów jarmarku w Chicago, nie zachowawszy, niestety, szczęśliwej chudości młodzieńczej. I owszem! jest raczej podobny do marcowego kawalera jowialnej tuszy, w jasnym garniturze i z prowokacyjną kamelją w klapie.

Natomiast Salon Jesienny, jak wyrósł ongi z szlachetnej choć umiarkowanej inicjatywy Carrière'a i Jourdain'a tak dotąd zachował te cechy: dystynkcja, miara, cokolwiek

doktryny, dużo smaku. Parę razy zanosilo się tu zanadto na monachijską Secesję z ubikacjami. Ale mocny instynkt i dobra tradycja francuzów zażegnały to »nastrojowe« niebezpieczeństwo. Natomiast, co cechuje Salon Jesienny, to wyższa niż w innych stopa intelektualna całości. Sprawiają to przedewszystkiem dorocznie urządzone retrospektywy wybitnych zmarłych malarzy. W tym Salonie można zawsze dużo się nauczyć, jeśli nie w dwudziestu salach bieżących, to w tej jednej, rekapitulującej czyjeś dzieło całego życia (w tym roku jest sala Steinlena). Istnieje również niewątpliwie pewna skala duchowa i w samym doborze eksponatów bieżących, którą gdzie indziej zanadto zanieczyszcza zupełnie bezmyślne pacykarstwo lub, jak w salonach oficjalnych, góry t. z. aktów t. j. po





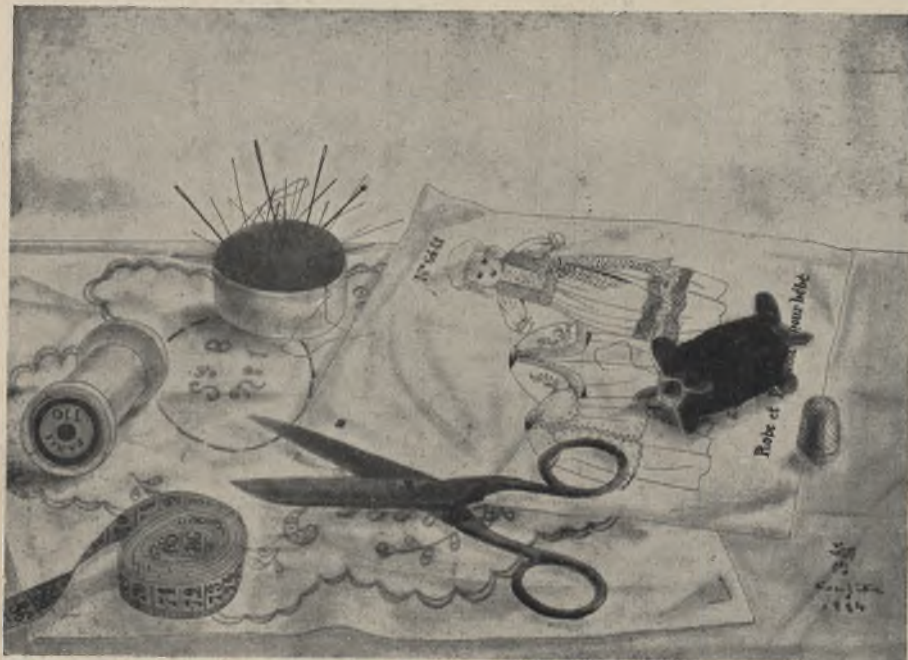
ASSELIN

(XVII Salon jesienny w Paryżu).



prostu cielska na sprzedaż, choćby nawet zdobionego »kwiatkiem« talentu, jak tu rzeźnicy zdobią sztucznym kwiatuszkiem okazałe sztuki cielęciny lub krowiny.

Wreszcie Salon Jesienny wprowadził i kontynuuje zwyczaj koncertów, deklamacji, odczytów, w których daje przegląd najnowszych prądów muzyki, poezji, teatru. Powtarzam! Salon Jesienny jest cokolwiek stylizowany, bez afektacji, ale nie bez pewnego przysmarzenia nagiej sztuki.



FOUJITA

(XVII Salon jesienny w Paryżu).

W tym roku krytyka jest szczególnie łaskawa na ten Salon. Sprawozdawca *Temps*, odwieczny Thiebault-Sisson w niepoliczonych kolumnach tekstu dowodzi nawet, że »Salon ten pozostanie datą w rocznikach sztuki« niby tak jak »rocznik« wina z dobrego roku?

Dobry rocznik wina odpowiada zazwyczaj latom suchym i słonecznym: nie za dużo wody, jaknajwięcej słońca. To warunki dojrzałości i mocy.

Czy salon tegoroczny im odpowiada? Co do wody, to jest tu jej niewątpliwie mniej niż np. w Salonie niezależnych. Co do słońca i dojrzałości jednak, wyznam, że nie uderzył mię niczem fenomenalnym. Może poziom ogólny skorzystania i przetrwania nauki impresjonizmu, cezanimu, kubizmu jest cokolwiek równiej rozdzielony w produkcji młodych, cokolwiek bardziej przemyślany.

Ale dzieł stanowczych nawet z tej tradycji (bo już tradycji!) wyrosłych — a cóż dopiero przekraczających ją — niema. Po części może to wina nieobecnych. Jak ich zbyt dużo w tym roku. Nie wystawiają Picasso, Braque, Derain, Vlaminck, Dufy, Bonnard, Matisse, Segonzac.... Ktokolwiek orientuje się we współczesnej sztuce francuskiej musi przyznać, że bez tych nazwisk niema właściwie dziś całości tej sztuki.

Andrzej Salmon nazwał kiedyś Picasso

animatorem, Derain'a zaś — regulatorem nowego malarstwa. Wyżej wymienione nazwiska mają właśnie te dwa walory w sobie: najwyższą miarę osiągniętych i najwyższą skalę zamierzonych dzieł... Brak ich pozbawia właśnie Salon tegoroczny epitetu zupełnie wyborowego »rocznika«. Ale po tych zastrzeżeniach wolno bezwarunkowo stwierdzić, że nikt nie przejdzie przez te dwadzieścia sal, nie znalazłszy niemal czegoś

godnego uwagi, a w całości — potwierdzenia faktu, że sztuka plastyczna jest w Paryżu naprawdę czemś tak żywotnym i radosnym, jak winnice w Burgundji lub Szampanji.

\* \* \*

Otrzeprawszy oczy z nieznośnego kurzu wernisażowego (okropna mieszanka piasku i pudru!), który tak dużo wpływa, niestety, na sąd zdawkowej krytyki, przeczekawszy, aż 30 tysięcy »wybranych przedefiluje przez salon w ślepych ale zwartych kolumnach — można wreszcie coś... zobaczyć!

Jak szczyty drzew z fal powodzi, tak oto z żywych bałwanów publiczności wynurzą się — obrazy. Ale to dopiero na trzeci dzień po wernisażu!

Patrzmy na razie na całość tego salonu, jak na olbrzymią paletę t. j. nie szukając



jeszcze obrazu, lecz dając oczom jedynie wrażenie rozartanej na tej przestrzeni farby. Ogromna moc czystego koloru uderza odrazu. Jest to paleta, na której domieszka białej farby nie dominuje. Pamiętam salony, gdzie nieprzetrawiony chromatyzm impresjonizmu pokrywał rodzajem białawej »magmy«, jak osad wapna na niedogotowanej wodzie, płótna całej wystawy.

Dziś »magma« wsiąkła w kolor — przetrawiła się, pozostawiając to, co ją ongi wywołało — więcej światła na każdym płótnie! Rzecz prosta, że wynika to bynajmniej nie z tego, że malarze »nauczyli się« w miarę używać bieli srebrnej czy cynkowej. Spójrzmy na rodzaj płótna: dawne »kawalki« czystej natury, wykrawki różnych »motyów« w stylu fotograficznym — znikły niemal zupełnie: zastąpiła je wszędzie — kompozycja. To kompozycja przetrawiła serwatkę impresjonizmu.

Może — może nawet za nadto? Nie tęsknię bynajmniej za serwatkowego koloru łąkami, za rozbitymi na miazgę grzędami kwiatów ani za »plamami« wypłowiałych cieląt na plamistym pastwisku. — Ale rad bym jeszcze oglądać jaką serię stogów, mostów czy frontonów, godnych starego Monet'a a odświeżającą, jak przedświtowy wiatr, atmosferę kompozycji pracownianych...

Jednakowoż, trzeba się cieszyć tem, co jest. Jest bezwarunkowo przetrawienie »motywu« — w kolorze, technice i strukturze — na rzecz kompozycji. To powszechne. Z drugiej strony kompozycje są na ogół wszechstronniejsze, mniej doktrynerskie w traktowaniu, niż to było w pierwszej dobie reakcji przeciw impresjonizmowi. Epoka płaskich pejzażów, witrażowych plak koloru z ołowianami obwódkami — nie obowiązuje już nikogo. Przywrócony niemal powszechnie światłocien, kolor lokalny akcentuje wypukłość przedmiotów. Oczywiście bez powrotu do ideału »jak w naturze«, ale w rytmie potrzebnym dla kompozycji planów przestrzeni.

Ślad kubizmu daje się wytropić nie na płótnach epigonów Picassa (ci nie mają znaczenia) ale — literalnie wszędzie. Ponieważ jednak wyraża się to nie w »kawalkach« martwej czy żywej »natury«, lecz w związanych całością koncepcji obrazach, w wolnych od przesądów szkolarskich (nawet najzbawieniejsze są jednak zawadą, póki nie są przetrawione) kompozycjach, więc ogólne wrażenie Salonu jest to, że jest bliższy tradycy



OTTMANN

(XVII Salon jesienny w Paryżu).

malarskich niż ostatniej »szkoły« z przed trzech lat...

To jest niewątpliwie dominantą tego Salonu. Uspokojenie w pogoni za ostatnią nowością analizy technicznej, zwrócenie się do



wartości koncepcyjnych, do operowania całością kształtem nabytków, bez fanatycznego wypierania się tradycji. I tu, łatwo to zrozumieć, niebezpieczeństwo momentu: eklektyzm, który czyha pod pretekstem syntezy. Ale kto by tam na razie o tem myślał! Jest już ogromną zdobyczą fakt, że kawałki, motywy, techniki zrastają się w usiłowanie — całości. Dalszy ciąg należy do przyszłości.

\* \* \*

Van Dongen, Lebasque, Laplade, Guérin, Marquet, Waroquier i młodszy: Friesz, Asselin, Marchand, Favory — to są najdojrzalsze akcenty Salonu. Obok nich szereg malarzy cudzoziemskich, w głębokim zespole z sztuką francuską. Wyznam szczerze, że ręce opadają na myśl o bezowocnym zdawaniu sprawy z 2 i 1/2 tysięcy eksponatów — na odległość tysiąca kilometrów wobec czytelnika, dla którego pozostała one mimo najwymowniejsze opisy — martwą literą! Sądy doraźne krytyki miejscowej nie mogą nas obowiązywać — zresztą trzeba je przyjmować dziś ostrożniej niż kiedykolwiek: koteryjność krytyki odpowiada koteryjom malarzy i... handlarzy obrazów. Sumiennosc? Ba, oto jeden z nich, nie najmniejszy, wymienia spokojnie Pankiewicza, nazywając go słusznie »majstrem polskiego malarstwa«, na nieszczęście Pankiewicza na wystawie... niema!

Co zostaje z najwymowniejszych i nawet najuczciwszych krytyk? Parę złośliwych dowcipów, prócz szczęśliwych charakterystyk — nie więcej. Salony Baudelaire'a są warte coś jedynie dzięki filozofji malarstwa, którą zawierają.

Zapewne, że Salon tegoroczny następcza dość materiału do filozofji. Tak np. można byłoby prześledzić w nim bardzo szczegółowo ślad bezdusznego eklektyzmu zręcznych, małpko zręcznych ale i małpko bezdusznym wirtuozów, którzy potrafią dziś na zawołanie uklecić modne płótno podparte kubizmem, podlane Cézannem, przypieprzone motywem murzyńskim i wreszcie skomponowane à la... Poussin. Można było by rozwieść się nad niebezpieczeństwem pozornej syntezy na usługach wcale niedwuznacznego karierowiczostwa, żądzy wybicia się ponad innych, bodaj za cenę skandalu.

Można by wreszcie po raz setny stwierdzić, że krytyka wyczerpuje się rychło w oddawaniu hołdu wedetom, lub w rozprawianiu się z osobistymi nieprzyjaciółmi, ale niema ani czasu, ani materialnej możności wyróżnienia i wydobywania młodych, nieznanych nowatorów. Tak było i tak będzie. Tak być nawet musi,

bo zjawisko Salonu jest jednak paradoksem, gdy się je sprowadza do kilkuset wierszy informacji! — Mówmy więc o wedetach, by przynajmniej dać ton i przykłady gustu i sądu współczesności.

Van Dongen, holender, szelmosko zdolny wirtuoz ma aż pięć płócien w honorowym Salonie wystawy. Czarowne tydki w jedwabnych pończochach, perły i aksamit, koty sjamskie, oczy a raczej niebieskie migdały kokot najmłodniejszych, podkreślone morderczo szminką — wreszcie murzyn autentyczny na użytek pań z towarzystwa.

Przed tymi obrazami tłum nie przerzedza się od rana do wieczora. Ciekawa rzecz, że pewne akcenty t. z. paryskości, graniczące ze skandalem, modą i sklepami biżuterji zawsze najjaskrawiej wyrażają — cudzoziemcy. Van Dongen objął posadę malarza konfekcji paryskiej po Boldinim.

Marchand daje dwie kompozycje, z których zwłaszcza »Natacha« zwróciła uwagę całej krytyki. Monumentalne ciało śpiącej Nataszy, na tle draperji — w głębi osoba czytająca książkę. Całość w układzie najwytrawniejszego tapicerstwa, ale za to w traktowaniu ma się wrażenie, że obraz w połowie robiony temperą, w połowie — olejno. Mimo monumentalności Nataszy draperje kłócą się i kolory się zjadają.

Asselin dał grupę kobiety z dziećmi, gdzie z niewyraźnego tła wykwitają jakieś kwiatki, jakby wpięte ręką... Guérina. Portret tegoż Asselin'a, przedstawiający pisarza Curnonsky'ego jest znowu inną próbą monumentalności: jest cały literalnie wymurowany lub raczej ulany z cementu (prócz twarzy) — oko łowi mimowoli szorstkość wapienną powierzchni, którą tak rozkosznie, ale na ścianach swoich murowanek umie operować Vlaminc...

Lebasque bawi się w przyjemne kolorki i buduje na szczęście w małym formacie rodzaj odaliski, której nogi są zadarte do nieprawdopodobieństwa. Przy tym akcie — drabinka. Czy to symbol? Matisse gra na zmysłach bez takich figlów. Może jednak najdojrzalszym na tej wystawie jest Favory. Jego obraz orgji trzech młodych par na jakimś rozkosznym krużganku jest kompozycją o zwałym rytmie ruchów i wyrazów, gdzie zuchwale temat jest zupełnie opanowany w doskonałej koncepcji plastycznej. Kolor gra jak tęgie wino i pozwala widzowi zrozumieć nastrój kompozycji.

Guérin i Laplade dają fac-simile samych siebie: Obłok Guérin'a nad młodą parą a'la Watteau jest jak najpiękniejsza dekoracja





FOUJITA

(XVII Salon Jesienny w Paryżu).

sceniczna. — Polne kwiaty Laprade'a w starym fajansie są urocze — jak zwykle. Może Marquet, syt zielono-niebieskich wirtuozerji wodnych odnowił się cokolwiek, nie opuszczając zresztą brzegu Sekwany czy Oise'y, ale dając tym razem przepiękną symfonię płowych tonów w pejzażu.

Othon Friesz dał jeden tylko akt w układzie uderzającej prostoty, gdzie wielka nagość tematu jest traktowana z niezmierną szlachetnością. Ładna rzecz.

Tyle o »wedetach« t. j. o tych, o których mówi tu z urzędu cała krytyka.

Salon Jesienny jest niezmiernie gościnny względem cudzoziemców. Biorą oni trzecią część miejsca — około 800 eksponatów. Tu wyróżniają się przeważnie hiszpanie, rosjanie i japończycy. Skandynawi i anglicy przechodzą w tym roku przynajmniej dość bezbarwnie, polacy wreszcie występują licznie i mają sporo

prac wytrzymanych w koncepcji i technice, ale na ogół mają może poziom zanadto podporządkowany jakiejś fikcji »europejskości«...

Rosjanie występują tłumnie, buńczucznie, nawet zuchwale, malują szeroko, na wielkich płótnach, nie zawsze usprawiedliwiając ten rozmach, ale na ogół z bardzo pięknym temperamentem, z bardzo silnym poczuciem własnej wartości, własnego słowa w języku wszechludzkim sztuki. Malarstwo ich — a i rzeźba — są dziś zwłaszcza pełne wspomnień z kraju, jakiejś nostalgji, żalu i goryczy — ale jednak zawsze i rozmachu.

Mieszczaninow daje ciekawą kompozycję: dziewczynę — karjatydę z kwiatami. — Malawin maluje szerokie kwieciste sarafany bab wiejskich, pani Gonczarowa ma grymas niesmaku dla burżujskiej szczęśliwości świata... I wielu, bardzo wielu z tej niepolitecznej emigracji rosyjskiej bije się na tych



szerokich płótnach, wśród jaskrawych tonów i obfitych kształtów o swoje prawo do życia po swoim. Nie podobna nie odczuć i nie ocenić tej mocy swojszczyzny, która ma swój świat i wcześniej czy później go wyrazi.

Ale jednak najciekawszym zjawiskiem sztuki cudzoziemskiej w salonie jesiennym jest



OTHON FRIESZ  
(XVII Salon Jesienny w Paryżu).

malarstwo japońskie. Japończycy są tu nie mniej liczni od Rosjan — i jeszcze bardziej akcentują swojszczyznę. Pracują we wszystkich kierunkach: fresk, obraz sztalugowy, sztych — wszystko uprawiają. Ale prawie zawsze wyraźny ślad tradycji japońskich — w ujęciu, w technice, często w materiale (na tkaninach i na papierze). Paręset lat temu Europa dała impuls sztuce japońskiej przez Włochy. Dzisiaj

znowu młoda Japonia pracuje w promieniach sztuki francuskiej. Zespół ten nie może nie wydać rozkwitu nowej szkoły japońskiej w przyszłości. Tymczasem wybijają się takie mocne swoiste indywidualności, jak wytworny i mądry Fujiita, malarz pierwszorzędnej techniki i nieprzejednanej wizji po swoim. Yarki czyli Bogini śniegów jest bardzo ciekawym wzorem jego widzenia tematu i nagięcia kompozycji pod jakiś wewnętrzny rytm japońskiej plastyki i koloru. Do japońskich malarzy w Paryżu powrócę w innym miejscu, temat to bowiem bardzo interesujący z punktu widzenia sztuki wogóle i bardzo aktualny.

\* \* \*

Udział polski. Tak by się nie chciało ani skrzywdzić ani przecenić swoich! Chciałoby się zastosować do nich najczystszą dobrą wolę, nieuprzedzoną a czujną, bodaj czytającą w ich zamiarach, nie tylko w dziełach dokonanych. — A jednocześnie — tak głęboko się odczuwa, że czas, by przemawiały same dzieła i nic więcej! Polakowi ciągle czemuś trudno być sobą — jakieś reakcje w nas fermentują, coś się w nas nie może wytrwać! Trzeba pracy i może chleba? Może jeden artysta przymierając głodem mimo to pracować twórczo i wydajnie, ale ogół musi żyć, by pracować, pracować, by skrytalizować swoje własne wartości. To przypominam społeczeństwu polskiemu, które powinno by raz swoich ludzi trochę sumiennie popierać, oceniać bez zbytku surowości, a zwłaszcza interesować się ich pracą, kochać ją nawet, kiedy jeszcze szuka i błądzi... Może zwłaszcza wtedy?

Pani Mela Muter po latach bardzo zawziętej, bardzo purytańskiej pracy dochodzi dziś do wielkiej dojrzałości kompozycji. Dwa jej portrety wybiły się na czoło wystawy i, choć zawieszzone obok sensacyjnego Van Dongena, nic a nic nie straciły na sąsiedztwie. I owszem może zyskały. Zwłaszcza portret muzyka w tonach płowych i jasno fioletowych jest rzeczą nawskroś harmonijną, zupełnie zrównoważoną, pełną wdzięku, co nic nie szkodzi charakterystyce bardzo głębokiej, pełnej wyrazu, tematu. Przed obrazem tym zatrzymują się chętnie artyści, podczas gdy panie z towarzystwa defilują przed murzynem i jedwabnymi łydkami Van Dongena.

Eugeniusz Zak wystawił szereg swoich głęboko przemyślanych kompozycji. Jest to transkrypcja kształtów i wrażeń na zupełnie własny język artysty. Dziwna i niełatwa transfiguracja motywów współczesności na jakiś hieroglificzny archaizm. Przytem technika doskonale zespolona z koncepcją każe przyjąć, że tak, jak jest — być musi. To się przyjmie



lub odrzuci stosownie do temperamentu, ale w całości, bo to jest całość — *ne varietur...*

Panie Alexandrowiczowa i Piramowiczowa nurzają się w kwiatach — P. Bara-Baranowski daje studjum. P. Black wystawia rzeźbę śpiącej, kutą w marmurze. P. Elhukén daje projekt domu mieszkalnego — P. Gotlieb ma dwa charakterystyczne obrazy: pejzaż i sceną miłosną. P. Hecht wystawia kilka mocno skomponowanych krajobrazów oraz ciekawą serię sztychów rylcem i igłą. P. Kamir ma spore płótno studjum figur w świetle wieczornem na tle morza.

P. Jarosz daje pejzaż. Krzypow ma sztych z Notre Dame. P. Kucembianka nie porzuca sfery teatralnej, tym razem dając łożę Fratellinich. P. Łazarska wystawia witrynę lalek, dających typy prowincji francuskich. P. Szczyt-Lednicka ma dwie rzeźby, z których *La Danse au Violon* ma linje monumentalne. P. Lewicka — polka-ukrainka — ma pejzaż i postać leżącą. P. Makowski daje spory obraz z bretońską wioską w tle. P. Menkes ma dwie kompozycje figuralne.

P. Lipszyc daje dwie rzeźby w drzewie, jakby karjatydy.

P. Kramsztyk ma tematy urozmaicone i technikę również. Ta mozaika jeszcze się uspokoi. Wyróżniam Poetę zaakcentowanego w większym skupieniu środków i wyrazu. P. Olesiewak zwraca uwagę dekoracyjnymi wartościami, które zresztą znajdują wyraz w próbach czarno-białej porcelany o motywach sportowych. P. Pająk ma trzy studia rozmaitej wartości.

P. Prochaska daje cztery sztychy niepozabawione charakteru. P. Reno ma portret panny de Gourmont. P. Zieleniewski ma dwie martwe natury. P. Zamoyski występuje z obfitym dorobkiem rysunków i rzeźby. Dwie głowy zwięźle scharakteryzowane, parę kompozycji. Do artysty tego, którego poznaję tu po raz pierwszy, prawdopodobnie wrócimy w przyszłości.

Wyróżniają się wreszcie — i są wyróżnione przez doskonałe zawieszenie — prace Skoczylasa. Przypuszczam, że w kraju są już dobrze znane te mocno a wytwornie cięte, bardzo ornamentacyjne typy *Zbójnika*, *Żebraka*, *Starego górala*. Przybawają do nich *Madonna*, cokolwiek zaplątana w draperji, ozdobny *Chrystus w kwiatuśkach* i wreszcie *Łucznik* czy *Apollo*? — przypominający piękną ilustrację *Ilijady* *Wyspiańskiego*.

Prace te dają atmosferę starego Zakopanego, małych na szkle, całego folkloru

podatrzańskiego w doskonałej transkrypcji osobistej! Zdaje mi się, że nie przeoczyłem żadnego z polskich artystów.

\* \* \*

Mówiąc o Salonie Jesiennym nie podobna mi podjąć szczególnie tematu tej politechniki sztuk pięknych, która wraz z obfitym działem architektury stanowi może jego główną zasługę.

W tej chwili wyraźnie już zarysowują się dwa wielkie działy, które w przyszłości zatrudnią i zdyscyplinują ten coraz bardziej niepoliczony tłum plastyków, dziś jeszcze nazbyt wyłącznie i nie zawsze z sukcesem oddający się malarstwu sztalugowemu.

Mówię tu o syntetycznej sztuce w nętrz, obejmującej meble, tkaniny, obicia, kobierce, sprzęty podręczne i t. p. z jednej strony, z drugiej zaś o nowej sztuce harmonizowania placów, ulic, frontonów, wystaw sklepowych i t. p., zwany urbanizmem. Rzecznikiem zapalonym urbanizmu jest sam Jourdain. Nowa architektura z zapalem przyjmuje tę sztukę zespołów. Mnożą się próby realizacji, miasta z wolna poczynają przychyłać się do nowych potrzeb estetycznych. Zapewne, że potrzebna tu interwencja nowego Hausmana, potrzebne zwłaszcza współpracownictwo nowej architek-



POMPON

(XVII Salon jesienny w Paryżu).



tury ze wszystkimi dziedzinami plastyki. Ale początek już dany na całej linii. Salon Jesienny stworzył ruch, wciągając do wspólnej pracy nad podniesieniem poziomu dekoracyjnego wielkie, potężne magazyny.

Pomona, Primavera, Maitrise t. j. warsztaty artystyczne Bon Marché, Gallerji Lafayette i Au Printemps zatrudniają legion artystów, wypracowujących modele mebli, sprzętów, obić, zabawek, naczyń, tkanin, biżuterji. — Obok dawniejszych prób Durio lub Saliqué'a, cokolwiek zacieśnionych do t. z. objet d'art lub kosztowności, istnieje cały szereg pionierów, którzy walczą z szablonami ludwików, empirów, bidermajerów, zdobywając prawo do życia współczesnym koncepcjom komfortu, estetyki, logiki dekoracyjnej.

W tym roku należy podnieść przede wszystkim wielką obfitość planów i modeli na konstrukcje betonowe. Konstrukcje te, rozporządzające materiałem płynnym, dającym się wylewać w tysiącznych formach, pozwalają sobie na wielką swobodę linii. Przeważa jednak szescian, jako podstawowa forma tych budynków. Płaskie — werandowe lub ogrodowe — dachy, zafamania frontonu dla najlepszego wyzyskania słońca, ogromne przestrzenie oszklone. Łatwo zrozumieć jaki w tem impuls do nowych prób dekoracyjnych, do

stosowania witrażu, roślin, ornamentu majolikowego i t. p. do budynku.

Urbanizm z inicjatywy p. Temporal'a zorganizował całą rotondę Pałacu sztuki, jako plac publiczny. Na wszystkich wylotach i przypuszczalnych skrzyżowaniach ulic skomponowano wystawy sklepowe: modystki, księgarni, złotnika, sklepu spożywczego i t. p. Doskonała dystrybucja światła, nie rażącego oczu przechodnia, ale zalewającego wystawy, pozwala wydobyć efekty koloru, podkreśla kształty przedmiotów wystawionych i niewątpliwie trafi do przekonania kupców.

Do urbanizmu i do sztuki wewnątrz wrócimy niebawem w skali wyczerpującej, gdyż wystawa dekoracyjna międzynarodowa da po raz pierwszy całokształt realizacji, do których impuls dawał Salon Jesienny.

Przy wejściu do Salonu honorowego wita przechodnia doskonały gips, przedstawiający Pelikana, praca rzeźbiarza Pompon'a. Jest to robota w dobrym i tradycyjnym stylu animalistów francuskich. Odrzuciwszy legendę o rozdzieraniu łona przez tego okazałego ptaka, zapieczętujmy sobie, że ma kapitalny worek pod szerokim dzióbem, który służy mu za spiżarnię ryb. To miły symbol dla Salonu Jesiennego: łona nie rozdziera, ale z obfitego połowu prądów i kierunków potrafił się zaopatrzyć solidnie.

A. POTOCKI.



VAN DONGEN

(XVII Salon Jesienny w Paryżu).



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ.

= »W Bibliotece Miejskiej otwarto ciekawą wystawę autografów polskich. Między innymi, są tam reprezentowani także plastycy polscy, jak np. Juliusz Kossak, M. E. Andrioli, H. Siemiradzki, Józef Brandt, Henryk Rodakowski, Teodor Rygiel, W. E. Radzikowski i szereg współcześnie żyjących artystów.

## KIELCE.

= Staraniem Sekcji Sztuk Plastycznych, istniejącej przy miejscowym Tow. Miłośników Sztuki, zorganizowano tu ciekawą wystawę w sali Resursy. Wzięli w niej udział przede wszystkim artyści kieleccy, przy udziale innych, pracujących na terenie województwa, a mianowicie z Sosnowca, Będzina, Olkusza, Miechowa, Staszowa, Sandomierza. »Gazeta Kielecka« zamieściła z tej wystawy (w nr. 47) szczegółowe i rzeczowo napisane sprawozdanie.

## KRAKÓW.

= W gmachu Tow. sztuk pięknych otwarto w końcu listopada jubileuszową wystawę dzieł Jacka Malczewskiego, obejmującą prace od r. 1874 do 1922. (Jasełka, Niedziela w kopalni, Rusalki, Błędne koło, Melancholja, Malarczycy, Cykl »Zatruta studnia« szereg portretów i t. d.). Wydano starannie zredagowany katalog, opatrzonego przedmową p. Leonarda Lepszego. Podkreślić należy energię, z jaką Dyrekcja Towarzystwa wystawę tę zorganizowała, przy czym jednak należy ubolewać, że (może dzięki pospiechowi) wystawa okazuje wielkie luki i mimo, że nazwana jubileuszową, nie daje należytego obrazu bogatej twórczości Jubilata. Wystawę tę powitał m. i. Franciszek Xawery Pusłowski pięknym fejetonem w »Głosie Narodu« (nr. 270 z dn. 26 listopada b. r.) pod tytułem: »Hołd Jackowi Malczewskiemu«.

= W lokalu Związku polskich artystów plastyków otwartą została w dniu 7 grudnia zbiorowa wystawa prac Jerzego Winiarza.

## LUBLIN.

= Miasto nasze, jak wiadomo, posiada uniwersytet, różne zbiory i inteligentne, kulturalne środowisko, garnące się chętnie do sztuki i nauki. Dlatego, bez względu na to, co czytamy w pismach stołecznych o warszawskiej Zachęcie, założenie filii Zachęty w Lublinie, powitaliśmy wszyscy życzliwie. Tymczasem... Tymczasem zanosi się na to, że fakt ten spowoduje obniżenie poziomu kulturalnego w naszym mieście, nie tyle może z powodu samych wystaw Zachęty o niskim naogół poziomie ile z powodu tego, co się o tych wystawach pisze w prasie lubelskiej. Oto, z powodu otwarcia nowej wystawy prac I. Cieślowskiego, M. Siemińskiego, Wł. Mikosa, Szluchy, i i. czytaliśmy w sprawozdaniu p. T. Śliwińskiego (w »Ziemi Lubelskiej«) że są to »prace najwybitniejszych artystów doby obecnej«. Nie wszyscy jednak w Lublinie są tego zdania...

## ŁÓDŹ.

= »Kurjer Łódzki« w swym dodatku niedzielnym z dn. 30 listopada, wydrukował, jako pierwszy, z zamierzonego cyklu, artykuł p. M. Asanka Japoła, p. t. »Tadeusz Korpal«. W monograficznym tym artykule czytamy na zakończenie takie zdanie: »Kęś swojej sławy — jakbyśmy powiedzieli za wielkim Tycjanem — okupuje artysta (Tadeusz Korpal) wielką pracą, która łącznie z talentem, dochodzi u artysty prawdziwego do tej miary Fidjuszowej, aby być nie tylko geniuszem miejsca, środowiska, ale swojego narodu, swojego plemienia... jest w drodze »ad astra«, na tej żmudnej, ale jak dotąd

owocnej, gdyż (sic!) zdołał na wystawie w »Palacu Sztuki« podbić i oczy amerykańnika, który wyróżnił zaszczytnie jego obraz, zakupując do jednej z galerii amerykańskich. W pełni rozwoju osiągnie wyżynę, aby chlubić swym nazwiskiem dopełnić karty malarstwa polskiego z krakowskiego środowiska«.

Otóż: p. Korpalowi wieszujemy »owocności« pracy i tegiego jej monografa, w sobie p. M. A. Japoła, galerji amerykańskiej nowego nabytku, »malarstwu polskiemu z krakowskiego środowiska« nowej karty, tak ładnie dopełnionej, a »Kurjerowi Łódzkiemu« niezrównanego korespondenta. Trudno jednak zamilczeć, że zazdrościmy też jednego. Czego i komu? — Zdrowego śmiechu czy telnikiem niedzielnym »Kurjera Łódzkiego«...

= Z powodu wystawy Tow. Artystów Polskich »Sztuka« w Miejskiej galerji, »Łódź w Ilustracji« zamieściła w nr. 13. reprodukcje prac Ign. Pieńkowskiego, Józefa Mehoffera, T. Axentowicza. oraz portretu Dyr. M. Dienstl-Dąbrowy, rysowanego przez Z. Kamińskiego.

## POZNAŃ.

= Stowarzyszenie Artystów wystąpiło z nową wystawą, którą cechuje poziom nieco wyższy od poprzednich. Wśród prac wystawionych, są utwory VI. Hofmanna, St. Gałka (pejzaże), A. Malinowskiego (kwiaty), Haupta (rzeźba), J. Mowickiego (pejzaże), Graczyńskiego (akwarele), Szmyta (portrety), Osseckiego, i i.

= Wystawę prac malarskich Władysława Lama otwarto w salce Instytutu Literackiego »Lektor« przy ul. Ratajczaka. Złożyły się na nią obok obrazów malowanych olejno, także liczne utwory graficzne, rysunki piórkiem, drzeworyty, akwaforty i suchoryty. Wystawa ta korzystnie odbija swym artystycznym poziomem od innych wystaw, które w ostatnich czasach mieliśmy sposobność oglądać w Poznaniu.

= W hallu »Hotelu Bazar« wystawiono cykl pastelii p. Leokadii Ostrowskiej, które miały za temat kwiaty. Cóż o nich powiedzieć? Hm! kwiaty, jak kwiaty.

## PRZEMYŚL

= W niedzielę dn. 30 listopada otwarto zbiorową wystawę około 100 prac art. mal. M. Strońskiego, ucznia akademji krakowskiej i wiedeńskiej. Prace M. Strońskiego, jak studja figuralne i portrety, martwe natury, oraz widoki architektury, cechuje wyrazisty i staranny rysunek. Zainteresowanie budzi wśród zwiedzających m. i. cykl włoski z widokami Rzymu, Wenecji i t. d. Wystawa ta przyczyniła się w wysokiej mierze do obudzenia żywszego tętna życia artystycznego u nas, środowisko przemyskie odnosi się do sztuki z życzliwą ciekawością, inicjatywa, energia mogłyby u nas wiele zdziałać.

= Muzeum Ziemi Przemyskiej, utworzonemu wśród największych trudności za czasów rządów austriackich, wspomaganemu wytrwale pracą i ofiarnością nielicznych, prawdziwie po obywatelsku czujących jednostek grozi zagłada. Kilka tomów »Rocznika Tow. Przyj. Nauk w Przemyslu« poinformowało chyba dostatecznie polski ogół o znaczeniu tego Muzeum dla ziemi przemyskiej, a jednak, rząd polski nie umie docenić jego znaczenia. Dep. Sztuki poza gołosłownymi zapewnieniami o swej »życzliwości« nie udziela mu żadnej pomocy. W ten sposób to, co zbudowano za czasów niewoli, niszczyje i ginie po odzyskaniu niepodległego bytu, wskutek niezaradnej polityki muzealnej ze strony Ministerstwa W. R. i O. P.

## STANISŁAWÓW.

= Osobny, świeżo zawiązany w naszym mieście komitet, ma zamiar urządzenia wystawy malarstwa, rzeźby i sztuki stosowanej. W miarę sprzyjających warunków,



komitet ten pomyśli o zawiązaniu stałego Tow. Przyjaciół Sztuk P., któreby mogło ożywić ruch artystyczny Stanisławowa. Przedstawicielem komitetu jest p. H. Ertel, radca kolei Państw.

#### WARSZAWA.

= Sprawa Zachęty utknęła w martwym punkcie. Wprawdzie, w pół roku po wybuchu zatargu, Dep. Sztuki Min. W. R. i O. P. zorientował się że jest jego obowiązkiem załagodzić konflikt, ale, jak zresztą było od przewidzenia, interwencja ta, prowadzona nieumiejętnie, nie odniosła żadnego skutku. Obecnie komitet wykonawczy Związków i Stowarzyszeń artystycznych komunikuje, że na konferencji, zwołanej przez Dep. Sztuki, w sprawie zaprzestania bojkotu dzisiejszego komitetu Zachęty i organizowanego przez niego Salonu, nie zapadły żadne konkretne uchwały, wobec czego ogół artystów w Salonie Zachęty udziału nie bierze.

= Zachęta, pomimo rozłamu wśród artystów, zorganizowała Salon doroczny. Biorą w nim udział znowu ciż sami, którzy wystawiają stale swe prace w Zachęcie, od czasu ogłoszenia bojkotu przez najpoważniejsze organizacje artystyczne warszawskie i pozamiejscowe z krakowską »Sztuką« na czele. Smutny więc ten Salon i kto wie, czy wiele honoru przyniesie stolicy. W skład jury wchodziło: 7 delegowanych przez Komitet jego członków, p. p.: Okuń, Popowski, Austen, Otto, Górski, Stępski, Cieślewski, oraz 7 wybranych przez ogół uczestników obecnego Salonu p. p.: Wankie, Sosnowski, Krasnodębski, A. Grabowski, Kopczyński, Zawadzki i Lasocki.

Niezależnie od Jury, kwalifikującego ekspozycję na wystawę, działa sąd konkursowy do rozdania trzech nagród za najlepsze prace wystawione, w skład którego wchodzi pp. Skotnicki, Otto, Krasnodębski i Gawiński, zaproszeni przez Komitet Zachęty, oraz pp. Austen, Kauzik i Słupski, wybrani przez wystawców. Oprócz tego przewidziane są również inne nagrody, których ofiarodawcom będzie przysługiwało prawo należenia do Komisji przyznania nagród.

= Wystawa prac Prof. Pankiewicza w Salonie Cz. Garlińskiego cieszyła się dużym powodzeniem i znalazła żywy oddźwięk w prasie. Wstęp do ilustrowanego katalogu napisał M. Treter. Z ważniejszych sprawozdań wymienić należy: Szcz. Rutkowskiego (Kurjer Polski nr. 327), M. Wallisa (Robotnik, nr. 328), J. Stebnowskiego (Polska Zbrojna, nr. 322), W. H. (Tygodnik Ilustrowany, nr. 48), W. Husarskiego (Wiadomości Literackie, nr. 46 i 47), J. Kl. (Kurjer Poranny, nr. 118), Wł. Wankiego (Świat z 29 listopada i Kurjer Warszawski), W. B. (Kurjer Czerwony, nr. 269), M. Tretera (Warszawianka, nr. 21). Przed otwarciem wystawy, nadesłał z Paryża Antoni Potocki artykuł p. t. »Zdobycie Prof. Pankiewicza« (Kurjer Poranny nr. 305).

= Wystawa akwarel Władysława Skoczylasa, otwarta w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego, objęła kilkadziesiąt widoków z Kazimierza nad Wisłą, z Wenecji, Bolonji i z Konstantynopola, oraz szereg większych kompozycji. Katalog poprzedzony krótkim wstępem M. Tretera, zdobi drzeworyt Skoczylasa. Akwarele te, starannie komponowane w linii i barwie, owoc wielkiej pracowitości artysty, cieszą się ogromnym powodzeniem.

= W gmachu Politechniki otwarto wystawę prac studentów architektury. Jest to obfity i ciekawy materiał, który powstał z notatek podróźniczych, zebranych na wycieczkach, organizowanych przez Związek Słuchaczy Architektury, zagranicę: do Holandji, Anglii i Francji, (pod kierunkiem prof. O. Sosnowskiego i Z. Kamińskiego), do Konstantynopola i Azji Mniejszej, a w roku ubiegłym do Włoch (pod kierunkiem prof. M. Lalewicza). Reprodukcje 17 akwarel i rysun-

ków z tej wystawy zamieściły »Wiadomości Literackie« w nr. 48 z b. r.

= Wystawę prac Wacława Pawliszaka otworzył Pałac Sztuki przy ul. Trębackiej 2. Na wystawę tę złożyła się pokaźna ilość, bo 50 obrazów Pawliszaka, wydobytych z ukrycia w różnych zbiorach prywatnych. Z powodu tej wystawy wydała firma starannie opracowany katalog, wydrukowany na kredowym papierze, ozdobiony siedmioma rycinami.

= W Salonie Sztuki Lewickiego (przy Marszałkowskiej 69), wystawił cykl swych obrazów Witold Gołębiowski. Są to przede wszystkim poważne studja martwej natury, na tle głębszych problemów kompozycji, kształtu i barwy, a następnie pejzaże, miękkie w syntezie, łagodnego nastroju. W założeniu silnie dekoracyjne, w wyniku bardzo różnolite, wykazują pewną chwiejność artysty w opracowaniu elementów formy i kompozycji.

= W Salonie Sztuki przy księgarni M. Arcta otwarto w końcu listopada wystawę zbiorową prac art. mal. Kazimierza Mory Brzezińskiego. Są tam pejzaże, kompozycje figuralne, projekty witraży i stylizowanych dekoracji. W technice staranne, wytworne, subtelne, wykazują te prace wyraźną nieraz zależność od sztuki Beardsley'a.

= Jak w r. ubiegłym, tak i b. r. Salon Sztuki Abe Gutmajera przy ul. Mazowieckiej zorganizował niewielką, ale ogromnie ciekawą i cenną wystawę retrospektywną malarstwa polskiego. Złożyły się na nią mało znane prace Jana Matejki (portret mężczyzny), J. Chełmońskiego, Juliusza Kossaka, Aleksandra i Marksa Gierymskich, H. Siemiradzkiego, J. Brandta, W. Czarochorskiego, Al. Orłowskiego.

= Szkoła Sztuk P. im. W. Gersona, która mieściła się najpierw w lokalu Warsz. Towarz. Artystycznego, a następnie w kilku różnych miejscach Warszawy, będzie mogła wnet zjednoczyć swe pracownie w lokalu przy ul. Składowej 3, uzyskanem od Muzeum Przemysłu i Rolnictwa.

= Komisje szacunkowe, wymierzające wysokość podatku artystom plastynom obchodzą się jak wiadomo, zupełnie bez udziału stron zainteresowanych, bez zasięgnięcia opinii ekspertów i t. d. W konsekwencji nakładane są tak wysokie opłaty od zupełnie dowolnie oznaczonych sum dochodów, że artyści nie mogą im sprostać. Władze skarbowe nie orientują się, że tak zwane dobre zarobki artystów w czasie dewaluacji naszej marki polegały na tem, że rozmaici spekulanci uciekając od dewaluacji kupowali za lichy pieniąż dzieła sztuki czyli że artyści robili bardzo złe interesy. Ustało to jednak z chwilą stabilizacji naszej waluty. Ciężki zastój finansowy odbił się w pierwszym rządzie na naszych artystach. Poza tem władze skarbowe wcieliły pracownie naszych artystów do kategorii »pracowni przemysłowych« i wymierzają naszym artystom »twarcom podatek »przemysłowy«!!!?

Zapytujemy, poco istnieje Departament Sztuki M. W. R. i O. P. i czy nie lepiej byłoby go nazwać Departamentem przemysłowym sztuki?

Gorąco polecamy tę sprawę panu dyrektorowi Departamentu sztuki. Co prawda, jest to trochę późno, ale lepiej późno, niż nigdy.

= Prasa codzienna warszawska porusza coraz częściej kwestję, związane z walką plastyków o swój byt, a w konsekwencji o byt, rozwój i rację istnienia polskiej sztuki, której zarówno obecne przesilenie finansowe, jak i zupełna obojętność ze strony rządu, zdają się wróżyć ostateczną zagładę. Znamienne i nader słuszne na ten temat uwagi skreślił Szczęsny Rutkowski w ar-



tykule pod smutnym tytułem: »Likwidacja polskiego malarstwa i rzeźby« (w »Kurierze Polskim«, nr. 300), podobnie, »O niedzy naszych artystów-plastyków« pisał Mieczysław Wallis w nr. 317 »Robotnika«, a »Kurier Poranny« zamieścił w nr. 319 opinię H. Szczyglińskiego, pod tytułem: »Dola wolnych zawodów w okresie obecnego przesilenia gospodarczego: Wysychają farby na paletach naszych mistrzów pędzla«.

#### BRUKSELA.

= Wśród ostatnich wystaw, organizowanych w prywatnych salonach sztuki, zwracały uwagę przede wszystkim dwie: w »Galerie Marteau«—André Lhote, a w »Le Centaure« Henry de Warquier.

#### PARYŻ.

= Ruch wystawowy osiągnął pełnię swojego natężenia. Poza Salonem Jesiennym cały szereg wystaw w galeriach prywatnych. W »Galerie Marsan« — ceramika Guinard'a i Halbout'a, w »Galerie Siot-Decauville« — rysunki i akwarele Gustawa Fayet'a, w »Galerie Barbazanques« Toulouse Lautrec, w »Galerie Marcel Bernheim« O. D. V. Guillonet (studja plein'airowe w ogrodzie), w »Galerie Devambeze« — Fouita, J. C. Contel i in., w »Galerie Cheron«—Heuzé (kompozycje na temat cyrku), w »Galerie Rodrigues« — Casimir Reymond, w »Galerie Billiet«—Georges Grosz, w »Galerie Druet« — Ferdinand Olivier, w »Galerie Pierre« Grünschweig (widoki podmiejskie), w »Galerie Henri« — Barat-Levraux, Bertrand, Marcel Roch, Favory, Durey, Ramey.

= Na opróżnione miejsce po P. Lotim, Akademia Francuska wybrała Alberta Besnard'a, znakomity ten malarz uzyskał w ostatecznym głosowaniu 16 głosów, przeciw 10 oddanym na Francis Jammes'a, 1 oddanemu na Poizat'a i 1 na Paléologue'a. W głosowaniu na członka w miejsce Fr. Masson'a, uzyskał Georges Lecomte 15 głosów, a z głosów innych, dostał m. in. 9 głosów B. de la Sizeranne.

#### KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= *Wiadomości konserwatorskie*. Miesięcznik poświęcony zabytkom sztuki i kultury, zaczął wychodzić we Lwowie, pod redakcją Bogdana Janusza. Zeszyt pierwszy, z 8 ilustracjami, wydany starannie przynosi m. in. sprawozdanie z IV. Zjazdu Muzeologów we Lwowie, który w niedwuznaczny sposób wyraził swą opinię o całej dotychczasowej działalności rządu, w zakresie muzealnictwa. Czytamy mianowicie (str. 30): »Przewodnią nutę wszystkich przemówień stanowił żal wielki do władz rządowych, które po macoszemu traktują najżywniejsze sprawy kulturalne, a prym w tem objął zwłaszcza tyle zasłużony i ofiarny kustosz »Muzeum Narodowego« w Przemyslu, inż. K. Osieński. W tragicznych wprost kolorach skreślił on gehennę istną starań i zabiegów jednostek, które krwawicę swą ongi ofiarowały na cele zbiorów przemysłowych, by dziś znaleźć się wobec nieuchronnej konieczności zlikwidowania ich, zawieszenia swej działalności. Wszelkie zabiegi i starania u władz okazały się głosem wołającego na puszczy. Burza oklasków po tem płomiennem przemówieniu okazała, że i reszta obradujących nie innych zaznała doświadczeń«.

Ze sprawozdania z działalności władz rządowych w zakresie muzealnym za dwa lata ostatnie, które złożył delegat Dep. Sztuki w Min. W. R. i O. P. (str. 31) »dowiedziano się, że zbiory państwowe posiadają już własne pracownie konserwatorskie dla obrazów, rzeźb, tkanin i stolarstwa artystycznego«. Niewiedziano widocznie, że pracownie te powstały jeszcze w r. 1922 i 1923, dzięki temu, że Dyrekcja Zbiorów P. należała wówczas do Min. Robót Publ., oraz, że obecnie nie-

które z tych pracowni mają być zwiniete! W każdym razie »sprawozdanie« to, streszczone przez »Wiadom. kons.«, wielce jest znamienne.

= Wśród nowych książek, wydanych ostatnio w Paryżu z zakresu sztuk plastycznych, zasługuje na uwagę książka J. E. Blanche'a o twórczości Manet'a, dzieło Henri Clouzot'a p. t. »Des Tuilleries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire«, dalej J. Vacquier'a p. t. »Les vieux hôtels de Paris. Le Faubourg Saint-Germain« (Tom VI-y, Serja 16, z 40 planszami), a wreszcie album Lucien Simon'a (64 plansz) z przedmową Louis F. Aubert'a.

= Tygodnik »Świat« w nr. 44 zamieścił krótką korespondencję z Paryża, pióra Stefana Kleczkowskiego o pracach malarskich Aleksandra Rzewuskiego, dodając równocześnie do tegoż numeru osobną planszę, z reprodukcją trójbarwną »Portretu Lady Michelham«.

= Forma plastyczna, Podstawowe zasady rysunku elementarnego napisał Józef Tor (z 26 rysunkami w tekście i 32 tablicami litografowanymi) Lwów 1925 nakładem księgarń naukowej.

= Mieczysław Skrudlik w »Gazecie Warszawskiej« (Nr. 308) poruszył ciekawą kwestję malarskich eksperymentów teatru, z powodu wystawienia »Opowieści Zimowej« Shakespeare'a w Teatrze im. Bogusławskiego, wedle inscenizacji Leona Schillera i projektów dekoracyjnych A. Pronaszki.

= W nr. 4 z b. r. czeskiego czasopisma p. t. »Pasma« (wydawanego w Brnie), zamieścił art. mal. M. Szczuka krótki artykuł w języku polskim p. t. »Ruch artystyczny w Polsce«, informując głównie o roli »Formistów« i niedawno zorganizowanego »Bloku«, który dziwnym trafem na pierwszym miejscu swego programu stawia: »nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych« i opowiada się za skrajną lewicą społeczną. Dlaczego? Trudno zgadnąć. Nawet skrajna lewicowość nie zastąpi w sztuce talentu, natomiast prawdziwy talent, bałamucąc się społecznie, bardzo łatwo zatraci artyzm, utonie w sosie agitacji, propagandy, frazesu i tematyzm.

#### V A R I A

= W związku z fatalnym stanem muzealnictwa polskiego, posłanka Sokolnicka ze Związku Lud. Nar. zgłosiła w Sejmie interpelację pod adresem ministra W. R. i O. P. Interpelacja powołuje się na artykuł p. t. »Bezprzykładne gnębienie kultury polskiej« (w »Gazecie Lwowskiej« nr. 222). Sprawy tej poświęciła też rzeczowy artykuł »Rzeczpospolita« w nr. 312, p. t. »Ratujmy Muzea«, zakończony energicznym apelem do ministra W. R. i O. P.

= Z powodu 65-lecia urodzin art. mal. Maurycego Trębacza, ukazały się dłuższe artykuły o jego artystycznej działalności w »Nowym Dzienniku« (nr. 268) i w »Neue Lodzer Zeitung« (nr. 207).

= W roku przyszłym ma być rozpoczęta budowa Wielkiej Bazyliki, która ma stanąć koło Liège, na miejscu, gdzie nastąpiło pierwsze starcie między wojskami belgijskimi i niemieckimi, które dało hasło do rozpoczęcia się Wojny światowej. Polsce ofiarowano oddzielną kaplicę. Do Komitetu Honorowego, oprócz przedstawicieli głównych państw zwycięskich, został zaproszony Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej p. St. Wojciechowski. Posel belgijski w Warszawie p. de l'Escaille, ma wkrótce zaprosić na naradę przedstawicieli sztuki, aby ustalili projekt wyglądu Polskiej kaplicy. Czy wybór tych przedstawicieli sztuki będzie zupełnie prywatny i dowolny, czy też miarodajne nasze czynniki, zrozu-



miawszy nareszcie znaczenie, jakie dla propagandy zagranicznej przedstawia sztuka, przeprowadzą tę sprawę w sposób któryby nie krzywdził naszej (mimo wszystkich niedostatków) kultury artystycznej?

= Władysław Pochwański, urodzony 13 kwietnia 1860 r. w Krakowie, zmarł tamże 1 listopada b. r. Syn malarza Kaspra Pochwańskiego, a młodszy brat znakomitego portrecisty, b. profesora Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kazimierza Pochwańskiego, od najmłodszych lat wzrastał i uczył się kochać sztukę wśród artystycznego świata krakowskiego z przed lat czterdziestu kilku. Pierwsze nauki pobierał w krakowskiej szkole realnej. Poświęciwszy się wcześniej malarstwu, kształcił się najpierw w szkole sztuk pięknych w Krakowie pod kierunkiem Łuszczkiewicza i Matejki, a następnie w Monachjum w szkole Seitz'a i Wagnera (1890—1891), skąd przywiózł doskonałe studia portretowe. Jego zamiłowaniu natury i wrażliwości na kolor i światło odpowiadał jednak więcej pejzaż i jemu też poświęcił głównie swą młodzieńczą twórczość, malując szereg dobrze skomponowanych i kolorystycznie ciekawych obrazów, które wystawiał wielokrotnie w Krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych aż do roku 1905. Trudne warunki życia zmusiły go wkrótce do zwrócenia swej działalności na inne pole, które dotychczas u nas leżało odłogiem, a na którym położył ogromne i niezapomniane zasługi. Oddał się z niezrównanym zaiste zapalem i znanstwem odnawianiu i naprawianiu starych lub zniszczonych obrazów, założywszy pierwszą tego rodzaju pracownię w Krakowie. Zasłynęła ona wkrótce w całej Polsce, z najdalszych zakątków Rzeczypospolitej zwożono Pochwańskiemu obrazy do jego wo-

rowej »kliniki«. Trudno dziś obliczyć, jakie ich mnóstwo, niszczonej po strychach, wilgotnych dworach i kościołach albo odratowanych z palącego się domu — uchronił niestrudzony Pochwański od zupełnej zagłady. Jedną z jego ostatnich prac wzorowo wykonanych, jest odnowienie znanego obrazu Szyndlera »W Kąpieli« (Muzeum Narodowe w Krakowie), zniszczonego zdawałoby się zupełnie (bo oblane terem) podczas wielkiej wojny zbrodniczą ręką furjanta. Pracą swą położył niezmierną (a niedocenioną niestety) zasługę dla narodowej kultury. W ostatnich latach już chory i upadający na siłach restaurował jeszcze obrazy sprofanowane ręką bolszewicką na polskich kresach. Trudny swój zawód znał świetnie, jak nikt przed nim w Polsce.

Ciężkie miał życie. Spłynęło mu ono na żelaznej istotnie pracy i ciężkiej walce o byt. Niesłuchanie zacny, gołębiej dobroci człowiek, szczerego pomazania artysta, miiłośnik gorący wielkiej sztuki, cichy a wielkiej zasługi pracownik, zeszedł do grobu strudzony istotnie śmiertelnie pracą, która pochłonęła mu życie.

Cześć jego pamięci!

WŁ. K.

= Ludwik Stasiak zmarły dnia 3 grudnia br., zdobył sobie znaczną popularność swoimi obrazami z życia naszego ludu (Powrót z jarmarku, Rybaczka z pod Melsztyna, W kruchcie, Twardowski na Krzemionkach, Na mogile Kościuszki). Oprócz tego jako publicysta wyróżniał się nieokielzanym temperamentem i ruchliwością. Jego boje o polskość Wita Stwożsa, o odebranie autorstwa wielu dzieł Piotrowi Vischerowi, walka z krytykami niemieckimi i z rzekomą »obojętnością« pod tym względem naszych uczonych są niezapomniane.









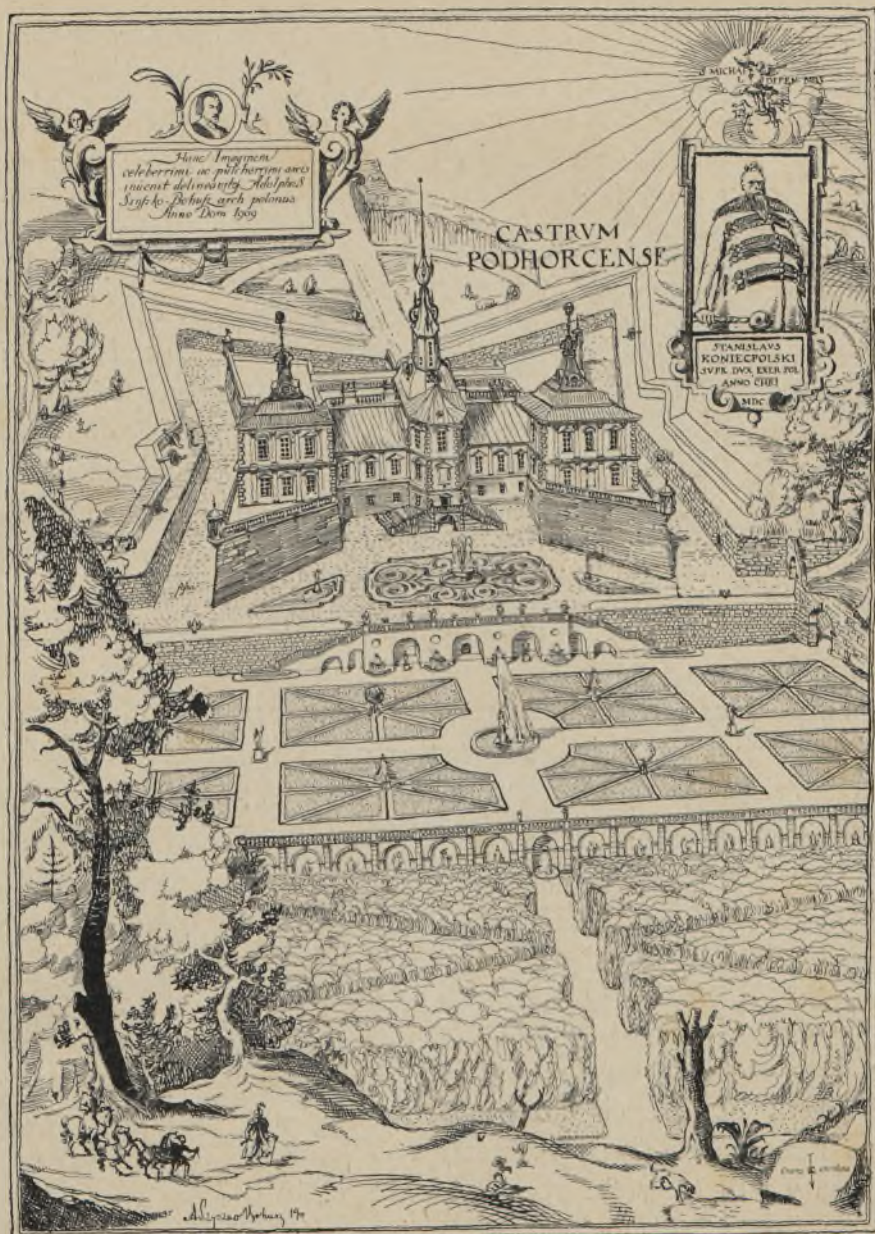


FRANCISZEK DE TROY  
(1645—1730)

KRÓLEWICZ JAKÓB SOBIESKI  
(1699)

(Ze zbiorów w Podhorcach).





A. SZYSZKO-BOHUSZ. Rekonstrukcja Zamku w Podhorceach z lotu ptaka.

## PODHORCE.

**I**LE ruin zamków i pałaców na naszej ziemi — tyle pomników chwały i potęgi naszych w większości wygasłych rodów magnackich. Wiśnicz Lubomirskich, Krzyżtopór Ossolińskich, Tenczynek Tenczyńskich, Szydłowiec Szydłowieckich, Krasieczyn Krasickich — leżą w ruinie. W ruinie tyle pomniejszych zamków, zameczków i dworów obronnych. Porównując ten smutny spis naszych ruin ze stanem rezydencji szlacheckich w takiej Francji lub Anglii widzimy dopiero w całej pełni bezbronność granic Polski. Te ruiny — to ślady najść szwedzkich, tatarskich, kozackich i moskiewskich. W naszych





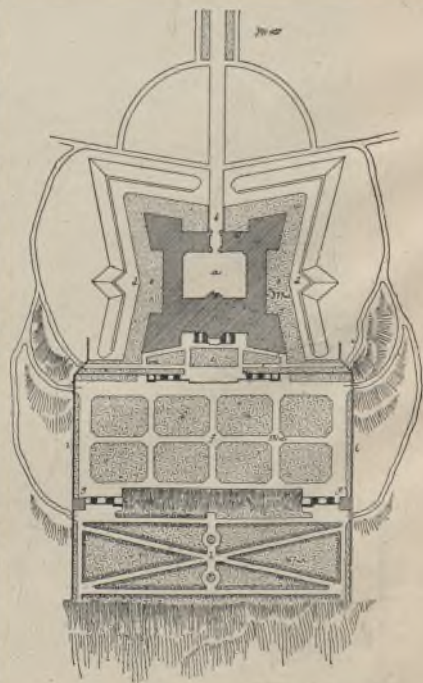
ZAMEK W PODHORCACH. Widok od tarasów.

obok Wilanowa jedyny może w swym rodzaju zachowany okaz rezydencji XVII wieku.

Niezapomniany czar owiewa wszystkie moje wspomnienia o Podhorcach. Zwarta masa zamku w księżycowej poświacie, tajemnicze aleje lip wiekowych, rozległe trawniki i gazony, tarasy, skąd szeroki i daleki widok ku północy, podworec z typową studnią, perspektywa długiej alei od zamku do kościoła i te cudowne wnętrza sal zamkowych o złożonych i rzeźbionych stropach, marmurowych posadzkach i odrzwiach. A swoiste piękno wieczorów spędzonych w półmroku lampy w niskich sklepionych izbach mieszkalnych parteru, udekorowanych starymi makatami i namiotami — rzekłbyś, że gościsz w namiocie baszy pod murami Wiednia. Pod czarem tego uroku zapominało się, że tyle brzydkich naleciałości późniejszych zeszcpeciło zamek, że z ogrodów i tarasów smutne tylko reszty nas doszły, że te romantyczne tu i ówdzie rozrzucone fragmenty rzeźb — to tylko ułamki dawnej dekoracji tarasów, tych figur, wazonów i pysznych wodotrysków, które tak krótko niestety czarowały całym przepychem włoskiego ogrodu. Jakież cudowne wrażenia sprawiać musiał na tych, którzy widzieli go jeszcze w całej okazałości. Posłuchajmy, co pisze taki pan Daleyrac, francuz, w swem dziele »Les anecdotes de Pologne«, wydanem w Paryżu w 1699 roku:

»Zamek w Podhorcach, chociaż nieco szczupły, jest bezwątpienia najpiękniejszą budową w Polsce, a nawet w każdym innym kraju należałby do gmachów niezwykłych. Zbudowany w dobrym smaku, składa się on

oczach ginie i marnuje się nasz kulturalny dobytek, pozostały jeno w okruchach po tylu najsłabszych. Oto Podhorcom, zamczkowi ocalałemu z tylu powodzi, grozi ruina nie mniej rozpaczliwa. Oto rezydencja, wypełniona do niedawna po brzegi pamiątkami i sprzętami starożytnymi, opustoszała i naga chyli się do upadku — i znów skutkiem najazdu nieprzyjacielskich hord bolszewickich. Ginie oto rezydencja ongiś jedna z piękniejszych w Polsce, a



ZAMEK W PODHORCACH. Plan sytuacyjny.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).

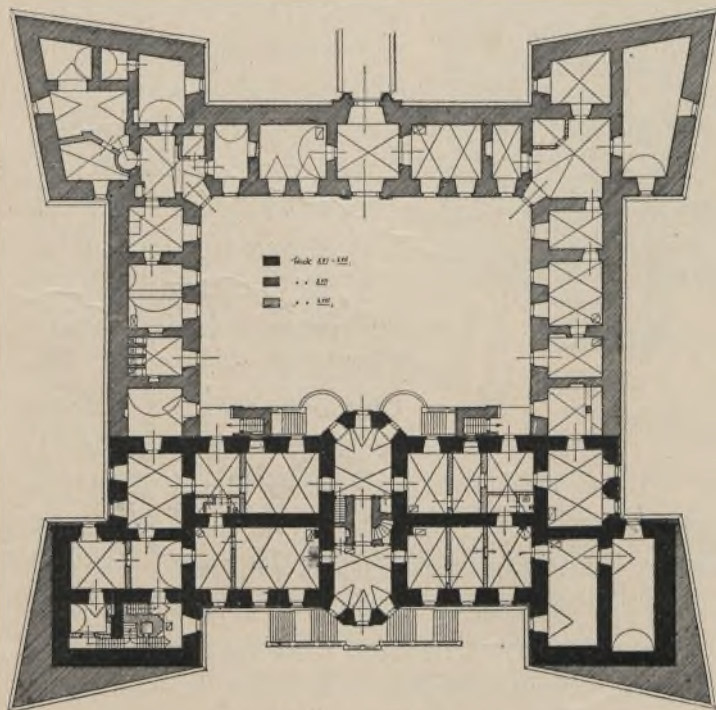


z głównego pałacu mieszkalnego, dwóch przybocznych pawilonów i małej smukłej wieży w pośrodku, ozdobionej kopułą i nadającej całemu budynkowi bardzo wspaniałą powierzchowność. Zbudowany jest cały z cegły, ozdobiony rzeźbą kamienną i ma chyba tę jedną wadę, że jest bardzo niewielkich rozmiarów i zbyt szczupły. Gdyby nie uderzająca piękność budowy i jej ornamentyki, nie można by nawet domyśleć się, że to zamek magnata. Leży on na krawędzi wysokiej góry, pod obroną czterech małych z cegły murowanych bastjonów z okopami i fosami o kamiennych kontrszkarpach z kontrminami.



ZAMEK W PODHORCACH. Widok od północy.

»Wszystkie te fortyfikacje zdają się jednakże służyć raczej dla oka, niż ku rzeczywistej obronie zamku. Niewielki podworec zamkowy zdobią bardzo okazałe galerie z poręczami, wykładane marmurem a połączone z długimi portykami na kolumnach. Wchodzi się do pałacu wspaniałymi schodami, pokrytymi kopułą. Apartamenta wewnątrz pałacu są dobrze rozłożone i nader ozdobne. We wszystkim panuje wytworność i przepych pański. Do pokoi prowadzą odrzwia marmurowe, a ściany lśnią się od złota i mallowideł. Podwójny rząd pokoi przypomina styl włoski, a zbiegają się one na koniec w jedną salę wielką o dwojgu drzwiach, prowadzących na balkon. Otwiera się stamtąd widok na bastjon i okopy, okryte kamieniami na kształt tarasów. Kaplica w środku zamku, mająca wysoką kopułę u

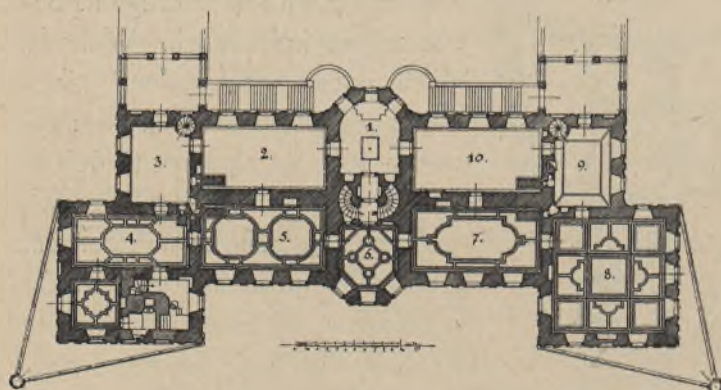
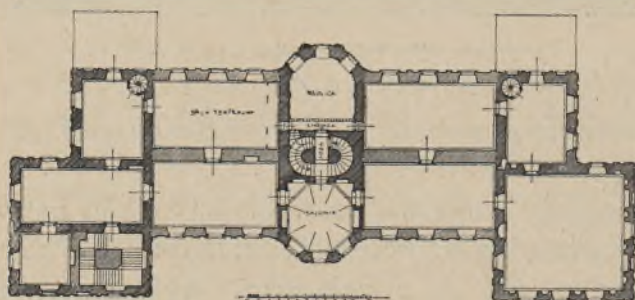
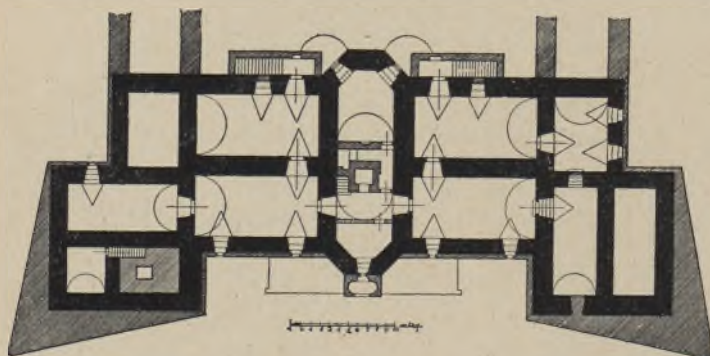


ZAMEK W PODHORCACH. Plan parteru.



szczytu, jest prawdziwym cackiem tak pod względem architektury i proporcjonalnych kształtów, jak i co do urządzenia swego wewnątrz, nadzwyczaj bogatego w malowidła i tysiączne ozdoby z marmuru i złota.

»Nic powabniejszego, jak widok z zamku. Ogarnia on nieprzejrane okiem płaszczyny, poczynające się u stóp góry, tudzież pięć czy sześć obmurowanych tarasów,



ZAMEK W PODHORCACH. Plany piwnic, I i II piętra.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).

które wznoszą się coraz wyżej, tworząc tyleż różnopoziomych ogrodów, obfitujących w grotty, statuy, sadzawki, pawilony na wielkich słupach murowanych, i w parapety wyłożone po wierzchu kamieniem. Z jednego ogrodu do drugiego prowadzą piękne schody, a po za ostatnim ogrodem rozpościera się aż ku gościńcowi poniżej piękny sad owocowy. Po prawej i po lewej stronie sadu wznoszą się dwie wielkie altany w kształt podkowy, skąd nowe schody prowadzą na sam szczyt góry. Na pierwszy rzut oka przypomina zamek podhorecki Chateau neuf w St. Germain, który takie samo prawie ma położenie.

»W wojnie domowej, która wybuchła po buncie ukraińskim, Podhorce ucierpiały wielce od kozaków, sam zamek wszakże, fortyfikacje a nawet jeden z tarasów czyli owych ogrodów uszły drażących rąk kozactwa i wydatkiem stu tysięcy talarów zatarto wszelkie ślady zniszczenia«.

Oto opis zamku z końcem XVII wieku, po inwazji kozackiej, a więc bądź co bądź niebłysz-

czącego już pierwotną swą wspaniałością. Pamiętać bowiem trzeba, że zamek w Podhorcach zbudowany został w pierwszej połowie XVII wieku (około 1635—1640 roku) przez hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego »dla uciech smacznego odpoczynku po wojskowych trudach i Rzeczypospolitej zabawach«, że nienaruszony pozostał póki życia hetmana. W dwa lata po jego śmierci, w roku 1648 poniósł zamek dotkliwe straty, bo »po wielkiej części rabie



chłopstwa został zrujnowany i napsowany\*. Syn hetmana Aleksander restauruje wprawdzie zamek, lecz wątpić należy, czy doprowadza go do stanu pierwotnego; wnuk Stanisław, umierając bezdzietnie, zapisuje go w r. 1682 królewiczowi Jakóbowi Sobieskiemu. Z tego okresu pochodzi opis przez Daleyrac'a. W roku 1720 w drodze kupna przechodzi zamek w ręce Rzewuskich. Stopniowy upadek tej świetnej rezydencji postępuje równomiernie z upadkiem państwa. Dachy się niszczą, tarasy zarasta zielsko, wały i bastjony rozpadają się. Obok sił elementarnych nad zniszczeniem pierwotnych Podhorzec pracuje ręka ludzka. Większej wygodzie gwoli właściciel zrzuca ową środkową wieżycę, o której wspomina Daleyrac, nadbudowuje natomiast drugie piętro nad środkiem zamku. Równocześnie z rozbiorami Polski postępuje dalsze spuszczenie zamku. Zbiory Wacława Rzewuskiego sprzedane zostają na licytacji w latach od 1782 do 1787 roku. Sprzedano wówczas wszystko: ubiory, klejnoty, srebra, brzozy, porcelanę, szkło, materje i tkaniny, broń, meble, obrazy, bibliotekę i wina. Były tam tarcze złotem inkrustowane, złote ładownice, sadzone brylantami i rubinami, srebrne rzędy, kulbaki, karabele w złoto oprawne, buzdygany i buławy hetmańskie, sa-



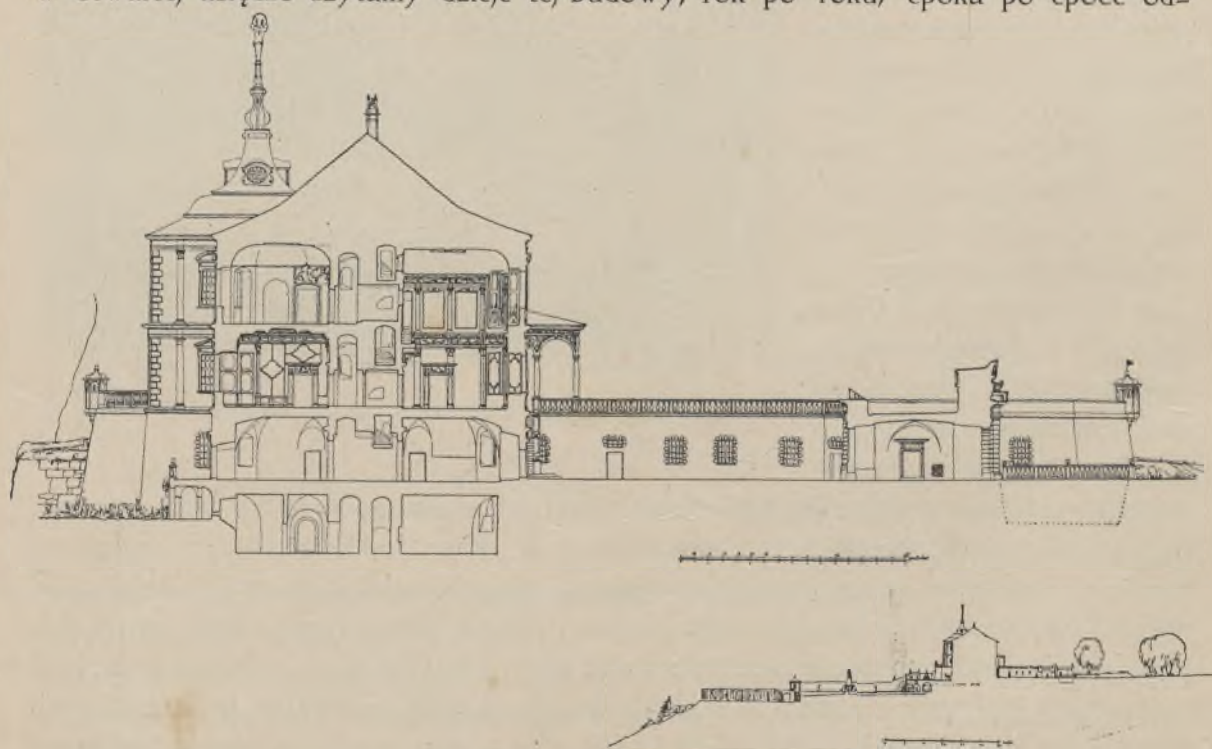
ZAMEK W PODHORCACH. Widok od podwórca.

hajdaki wykładane perłową macią, setki srebrnych talerzy, mis, półmisków, waz, lichtarzy, tac, roztruchanów, łyżek, noży, puharów, czar, flasz, kubków i t. d., mnóstwo naczyń, i wyrobów porcelanowych chińskich, saskich, gdańskich, wiele kobierców, makat, dywdyków, pasów, szpalerów, kotar i całych obić, przeszło sto zwierciadeł, liczne zegary, setki janczarek, rusznic, sztuków, szturmaków, fuzji, pistoletów i szabel, 14 armat spiżowych, dzwony z kaplicy, mnóstwo mebli gdańskich, kolbuszowskich lub głógowskich, a wśród innych ksiąg i rękopisów – starogreckie na pergaminie pisma. Co więcej, sprzedano 1600 arkuszy blachy miedzianej, zdartej z dachu zamku. A



więc to, czem się zachwycamy w Podhorcach, a raczej czem do niedawna zachwy= caliliśmy się, są to tylko marne i zapewne najmniej cenne resztki, ocalałe cudem od zagłady z owej ruiny materialnej Rzewuskich! Jakże wspaniale wyglądać musiał zamek przed ową nieszczęsną ruiną spowodowaną upadkiem politycznym i ekonomicznym państwa. Ostatni Rzewuski, Leon, stara się utrzymać zamek w możliwym stanie, łoży większe sumy na restaurację budynku, a umierając bezdzietnie w r. 1865 oddaje zamek rodzinie ks. Sanguszków pod opiekę. Pod światłą opieką ks. Sanguszków zamek zajaśniał odbłaskiem dawnych świetnych hetmańskich czasów. Pamiętamy go jeszcze w pełni tej dostojnej okazałości. Niestety, niewiele z niej pozostało. Kwaterunki różnych sztabów austriackich, węgierskich, a następnie ukraińskich i polskich nie przyczyniły się do utrzymania jego zbiorów w dobrym stanie. Najazd bolszewicki w r. 1920 roz= prószył zbiory, tak, że dziś puste sale, odarte z makat ściany, zawilgocone stropy i tu i ówdzie rozrzucone meble połamane witają zwiedzającego, przerażeniem okiem szukającego śladów dawnej świetności.

Wartość zamku podhoreckiego, jako jednej z nielicznych naszych siedzib wielko= pańskich z XVII wieku. z chwilą rozprószenia całego jego wewnętrznego uposażenia, upadła, miejmy nadzieję – nie bezpowrotnie. Wywiezione do Gumnisk i na Wawel zbiory wrócą do sal zamkowych, wyrestaurowanych odpowiednio, i zamek zajaśnieje dawnym blaskiem. Wartości natomiast swej historycznej i architektonicznej, jako jeden z również nielicznych podobnych zabytków naszej świeckiej architektury z XVII wieku, Podhorce na szczęście nie straciły mimo swych ciężkich przeżyć i ruin. Jak w otwartej księdze czytamy dzieje tej budowy, rok po roku, epoka po epoce od=



ZAMEK W PODHORCACH. Przekroje.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).



i środkowy wyskok nad kaplicą i pokojem chińskim; reszta zamku była tylko piętrową. Sylweta w ten sposób rozczłonkowana i koronkowo postrzępiona daleką była od dzisiejszej nieco surowej linii dachu. Wieżycę środkową i obydwie hełmy pawilonów łączyła balustrada na środkowym murze, ponad grzbietem dachu dwuspadkowego, ponad tę balustradę wystrzelały ponadto kominy, ukoronowane kamiennymi attykami. Obok dwóch sal II piętra, wypełniających wnętrza pawilonów, były dwa przedpokoje nieco niższe, pokryte rodzajem tarasów, na które wchodziło się kręconymi schodami. Tarasy te łączyły się ponadto z owymi chodnikami na ścianie kominowej. Jeśli do tego dodamy parterowe zabudowania podworca, mieszczące pokoje służbowe i kuchnie, oraz piękną bramę wjazdową, otrzymamy całość taką, jaką była za Konięcpolskich.

Za Sobieskich powstały pierwsze rysy w jednolitej budowie: dobudowano owe schody zewnętrzne i dwie loggie, gdzie owe miały pokrycie płaskie, dziło się z przedpokojów II piętra. Wstały dopiero za Rzewuskich, wieżyca środkowa, ówczesny Rzewuski w budowę na II piętrze wilonu do pawilonu jednolitym dawną lekką, urozmaiconą sylwety i ponurą sylwetę obecną. Dekoracja wielu sal, w tym sy-



ZAMEK W PODHORCACH.  
Konsola stropowa.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).

skie, piec kaflowe i prawie Zamek w Podhorcach, jako i odpoczynku stworzona<sup>\*)</sup>, mu-

Mamy też tutaj jeden z nielicznych przykładów włoskich ogrodów, wznoszących się na kilku tarasach — żywcem do nas z pod nieba włoskiego przyniesiony. Trudno dziś pomyśleć sobie willę włoską bez owych ogrodów. Zawieszane na tarasach (giardino pensile), komunikujących się za pomocą schodów zbieżnych i rozbieżnych, upiękzone bogatym deseniem rabatów, strzyżonymi drzewkami, labiryntami, nareszcie rzeźbami licznymi, rozrzuconymi gdziegdzie na ciemnym tle zieleni, w swej masie pochyłej tworzyły wdzięczne podłoże do rozmaitych sztuk wodnych. Wolnostojące wodotryski, stylizowane wodospady — kaskady, cysterny i sadzawki — wszystko znajdowało zastosowanie gwoli większemu upiękzeniu i ożywieniu martwej natury. Wiemy z rozmaitych opisów Podhorzec, że być może większy podziw u współczesnych osób wzbudzały ogrody podhoreckie, niż sam zamek. Specjalista sprowadzony z Rzymu, na stoku góry rozłożył tu wszystkie dziwy włoskie, w jakie ogrody rzymskie i florenckie obfitowały. Ks. Albrecht Radziwiłł w r. 1640 zapisuje swoje wrażenia po obejrzeniu całego — zapewne świeżo dopiero wykończonego ogrodu. Nie znajduje słów zachwytu, po-

udekorowane herbami Janina. Loggia rodzaj tarasów, na które wchodziło się z przedpokojów II piętra. Jednakże największe zmiany powstały w XVIII wieku. W 1778 r. ginie właściciel Podhorzec Wacław 4 sale i nakrywa całość od pałacem, dając zamkowi zamiast wety wesołego pałacu — suchą Z tegoż XVIII wieku pochodzi pialni Sobieskiego i pokoju chińskiego umeblowanie.

rezydencja wyłącznie dla zabawy siała posiadać wspaniałe ogrody.

\*) Zdaje się na to wskazywać napis, jaki niegdyś nad bramą wjazdową na tablicy marmurowej wryty widniał:

Sudoris Martii victoria,  
Victoriae Triumphus,  
Triumphus praemium Quies.





ZAMEK W PODHORCACH. Brama wjazdowa od strony podwórca.

równując ogrody podhorreckie do ogrodów Parmy, Villi Matthei, Capraroli i Florencji. On to notuje, że fontanny budował Rzymianin. Stanisław Żyznowski w r. 1659 notuje, że wodę do tych sztuk wodnych sprowadzono z daleka rurami spiżowymi. Ale już w kilka lat po wykończeniu ogrodu, bo w r. 1648 podczas rozruchów kozackich cały ogród aż po pierwszy taras, a więc zapewne i wszystkie misterne pompy

mistrza rzymianina zostały przez zrewoltowane pospólstwo zniszczone. W djarjuszu Stanisława Oświęcima pod r. 1651 czytamy, że ogrody były »zrujnowane i nadpsowane«. Na odtworzenie ich zapewne zabrakło funduszków i umiejętności – to też pozostały nawpół zrujnowane aż do dzisiaj. Z resztek jednak dziś jeszcze można w przybliżeniu odtworzyć całość.

Ogród właściwy, zamknięty od zachodu i wschodu dwoma murami potężnymi, związanymi z kontrszkarpami obwałowania zamku, składa się właściwie z trzech tarasów, stopniowo ku północy się zniżających, a połączonych schodami. Tarasy odgródzone były balustradami, upiększonymi w pewnych odstępach rzeźbami. Jeden z opisów (ks. Albrechta Radziwiłła) wspomina o portyku czyli galerji 200 kroków długiej, na kolumnach, zbudowanej u wstępu do ogrodu. Jest to jedyne niejasne miejsce w opisie – żadnych śladów jakiegokolwiek portyku na kolumnach niema – chyba, że była to budowa z drzewa – rodzaj altany upiękzonej pnąciami się roślinami.

Taras najwyższy, na poziomie fosy zamkowej położony (377 metrów nad powierzchnią oceanu), o kilkanaście stopni niżej podłogi parteru, miał na środku fontannę o okrągłej rzeźbami upiękzonej czaszy. Całą powierzchnię tarasu pokrywały kwietniki, ścieżki były wyłożone płytami czerwonego piaskowca – posadzka taka zachowała się na głębokości z stóp we wnęce pod schodami z zamku na taras prowadzącymi. Taras ten (e na planie sytuacyjnym) łączy się z niżej o 6 metrów leżącym tarasem drugim schodami rozbieżnymi. Balustrada upiękzona grupkami amorków, podtrzymujących wazony, otacza brzeg I tarasu.

Taras drugi, najobszerniejszy, dziś pokryty ośmiu dużymi trawnikami, musiał dawniej również mieć dekorację bardziej bogatą. Trawniki, wysadzane drzewkami strzyżonymi w koszach,



ZAMEK W PODHORCACH.  
Konsola stropowa.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).





ZAMEK W PODHORCACH.  
Konsola stropowa.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).

dekoracyjne rośliny pnące się po murach granicznych, jeden lub nawet więcej wodotrysków urozmaicały jego powierzchnię. Nie mało też urozmaicenia dodawał mur oporowy pierwszego tarasu. W ogrodach włoskich — gdy, jak to i w Podhorcach miało miejsce, musiano stwarzać taras sztucznie, na nasypie, zużytko- wywano przestrzeń pod nasypem na różne wnęki, ciemne i za- ciszne grotty, tak kontrastujące z gwarem i światłem tarasu. Ściana oporowa I tarasu w Podhorcach ma również jakieś arkady niby zamurowane, a wewnątrz, pod całym tarasem, wysoką halę sklepioną beczkowo, cofniętą o cztery metry od lica tej ściany oporowej w głąb ku fundamentom zamku. Hala ta, o wymiarach kolosalnych —  $5 \times 40$  metrów — nie jest już pierwotną. Wewnątrz rozróżniamy szczątki innych również z cegły wzniesionych zabudowań, jakieś resztki łuków i sklepień. Tu miały być owe wygodne łaźnie, o których wspominają opisy i podania. Przy znacznej bądź co bądź ilości wody, używanej do wodotrysków, nie było wcale rzeczą niepraktyczną urządzenie w tem właśnie miejscu jakiejś kąpieli. To też nie było to wcale wymysłem mistrza, który ogród Podhorecki zbudował. Villa Imperiale pod Pesaro \*) ma podobne zupełnie urządzenie. Pod tarasem, na którym rozkłada się ogród z trzema wodotryskami, w głębi, cokolwiek od frontu muru oporowego oddalony, znajduje się wielki, becz- kowo sklepiony zbiornik do wody, używanej do wodotrysków. Przestrzeń zaś po- między tym zbiornikiem a murem oporowym wypełnia w pośrodku salka sklepiona z górnym światłem (rodzaj grotty) z małym wodotryskiem w pośrodku i ławkami dookoła i dwie połączone z poprzednią podobne salki po stronach. Są to właśnie owe łaźnie.

W Podhorcach, o ile z resztek murów poznać można, było coś zupełnie identycznego, tylko zamiast dwóch salek widzimy resztki kilku mniejszych, również sklepionych pokoików. Ścia- na oporowa tarasu dru- giego dziś znikła prawie bez śladu. Resztki, jakie po stro- nach pozostały, pozwalają się domyślać, że była roz- członkowana pilastrami. We wnękach pomiędzy nimi, podług inwentarza z r. 1717. stać miało 18 figur gipso- wych. Górą szła balustrada, łącząca dwa pawilony na



ZAMEK W PODHORCACH. Wnętrze Kaplicy Zamkowej.

\*) Patrz Pat z a k: »Villa Imperiale«.



końcach tarasu zbudowane zdaje się już w końcu XVII wieku. Środek może miał jakąś czaszę z rodzajem kaskady.

Taras trzeci, o 4 metry niżej poprzedniego położony, pokrywają całkowicie krzyżujące się aleje grabowe. Zakończenia balustradowego zapewne już nie miał, mógł być natomiast rodzaj arkad strzyżonych w bukszpanie.\*)

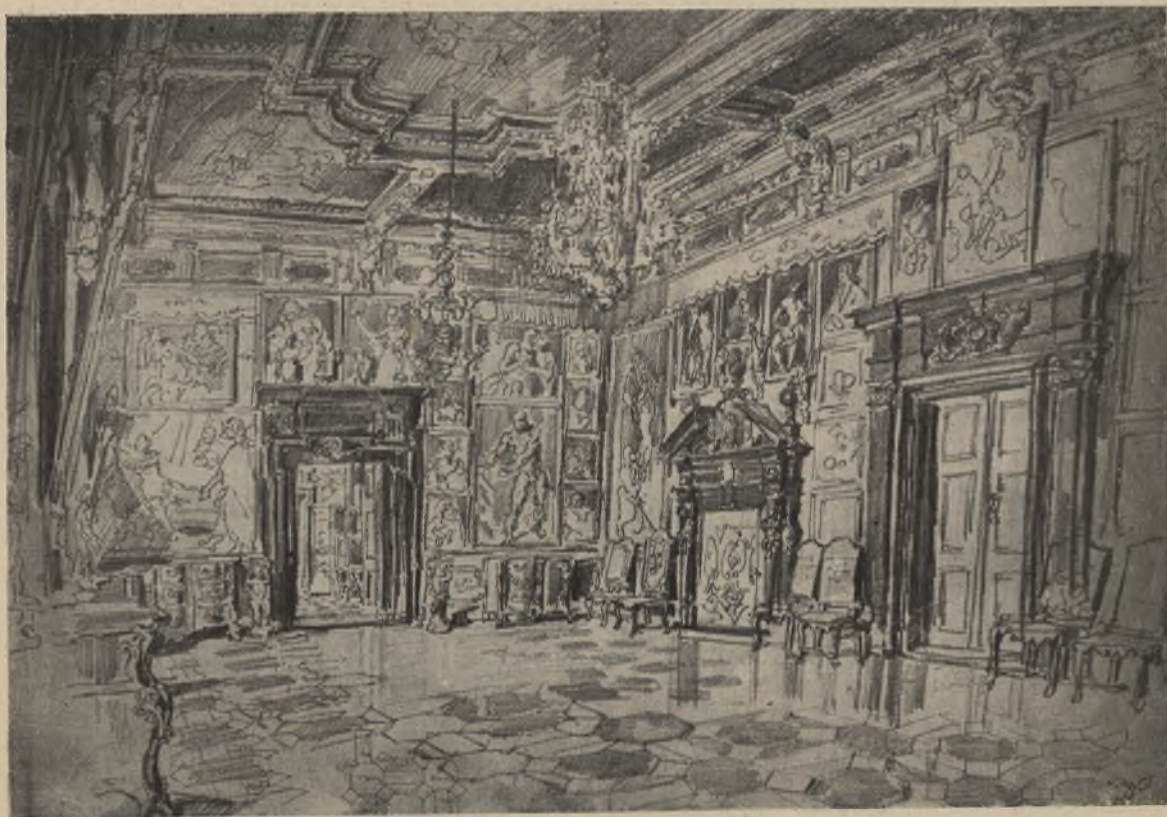
Poniżej, na pochyłości góry splantowanej w drobne tarasiki, była dekoracja z krzewów być może – winogrodu, całość u dołu zamykał stawek, do którego odpływały wody z całego ogrodu.

Tak wyglądał ogród włoski. Po za tem jednak, po za wałami zamku, na wschód, zachód i południe rozłożył się park, raczej przypominający ogrody francuskie. Olbrzymie lipy, pamiętające być może czasy Konięcpolskiego, otaczają dwie wielkie łąki od południa zamku. Wszędzie rozsiane resztki wodotrysków rzeźbionych z piaskowca wskazują, jak bogato wyposażonym był dawny ogród tarasowy.

Długa aleja lipowa łączy bramę zamku z szosą. W końcu alej, po za szosą widnieje wielka kolumnada kościoła.

Kościół, zwany przeważnie kaplicą większą, rozpoczęty roku 1752, a stawiany podług wskazówek Wacława Rzewuskiego, a planów niejakiego C. Romanus'a

\*) Tak jest na rysunku z końca XVIII w. w bibliotece podhoreckiej, przedstawiającym dość nieudolnie wszystkie trzy tarasy.



ZAMEK W PODHORCACH. Wnętrze sali karmazynowej.  
(Rys. Jan Matejko).



(podpis na projekcie w bibliotece Podhoreckiej), jest budową okrągłą w planie. Wysoki ten cylinder o nadzwyczaj grubych murach, przykrywa u góry półkolista kopuła z latarnią. Wewnątrz żadnych gzymsów, nazewnątrz gzymsy koronujące, pilastry, kapitele i inne ornamentacje, jak również obramienia okien, bazy i kordon, na który



ZAMEK W PODHORCACH. Wnętrze zbrojowni.

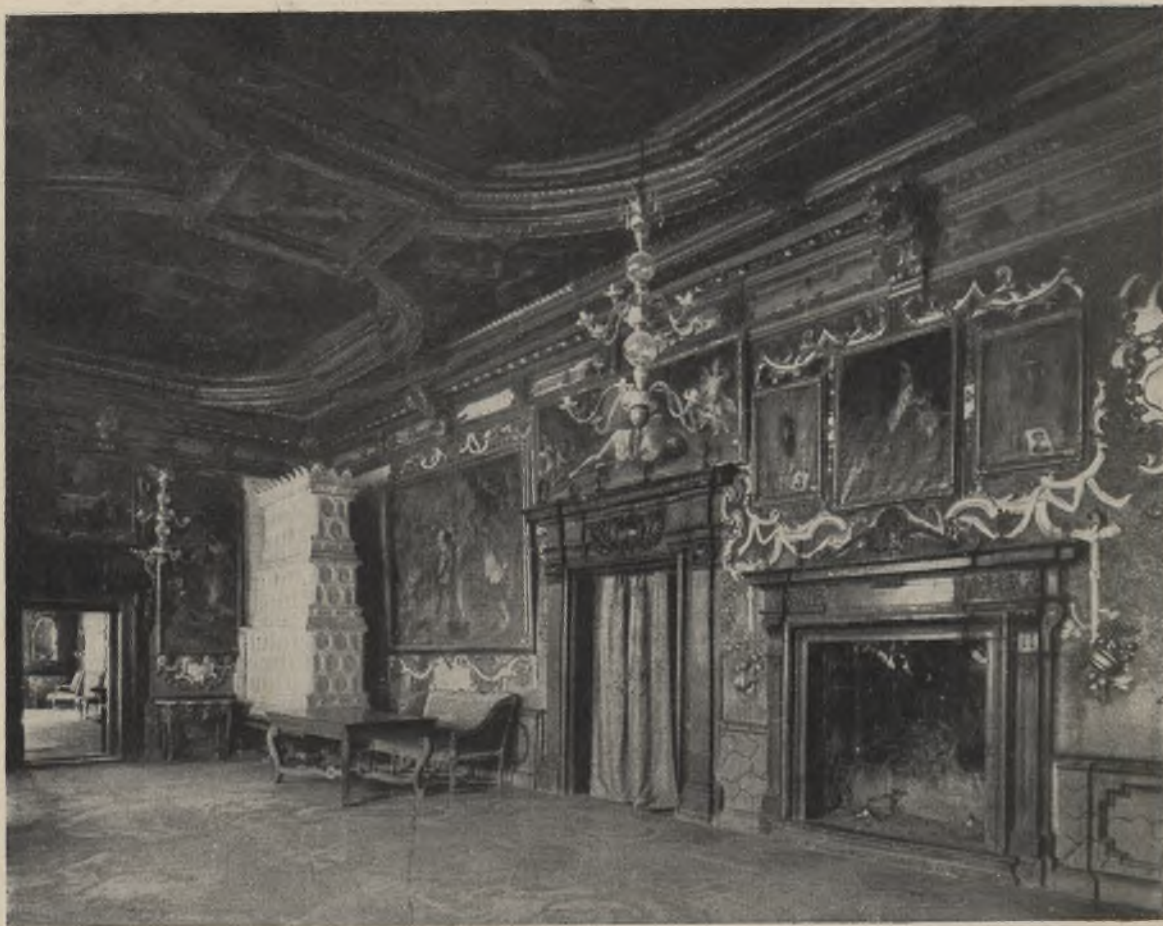
pilastry się opierają — z miejscowego ciosu, reszta muru i sklepienie — z cegły, latarnia drewniana, kopuła blachą pokryta. Największą ozdobą tego dekoracyjnie pomyślanego kościoła jest wspaniały na 14 kolumnach korynckich wsparty portyk, cały z ciosu. Kolumnada ta wraz z tympanonem szczęśliwie zakrywa niezbyt udolne proporcje samego kościoła, a zarazem tworzy piękne zakończenie perspektywy długiej alei wjazdowej.

Osiem figur ciosowych ustawionych na attyce kolumnady, mają wyraźny charakter włoskiego baroku, wpadającego w rokoko. Tenże charakter daje się odczuwać w ornamentach kluczów sklepiennych w oknach górnego szeregu, jak również w ramach nad drzwiami frontowymi. A jednak całość, wzorowana na włoskich zabytkach kościelnej architektury, przypominająca słynną »Supergę« pod Turynem, a więc pośrednio oczywiście również Panteon naśladowująca, ma w sobie dużo spokoju klasycznego. Niezawodnie C. Romanus rzeczywiście, jeśli nie był Włochem, przynajmniej



architekturę włoską znał i studjował – a wiemy, że poniekąd mogło to się z gustami samego Wacława Rzewuskiego zgadzać.

Kościół wykończono zupełnie w r. 1766. W roku tym biskup Antoni Wołkowicz nakazuje jego poświęcenie Antoninowi ex-prowincjałowi Kapucynów. Wnętrze



ZAMEK W PODHÓRCACH. Wnętrze sali złotej.

w tymże roku otrzymało dekorację. Na rok 1765 przypada pobyt Smuglewicza w Podhórcach. On to wraz z synem i przy pomocy ks. Bazyłjanina wymalował dekorację architektoniczną od strony ołtarza na wzór innym malarzom – Damjanowi, Wojciechowi, Konstantemu i Mikołajowi z Żółkwi, oraz Gurgielewiczowi i Witanieckiemu ze Lwowa. Dekoracja w stylu francuskiego rococo, czy raczej Louis XV, przypominająca kreacje Blondel'a, wykonana w tonach różowawo-szarych, z ornamentacją żółtawą, naśladuje pilastrowanie podpierające gzyms z wazonami. Kopuła również malowana techniką podobną, rozdzielona na 8 pól tyłuż gurtami, ma 8 medaljonów z wyobrażeniami Abrahama, Jakóba, Jessego, Dawida, Salomona, Manassesesa, Józefa i Izaaka. W tym samym stylu, tak przypominającym Wersal – szczególnie salę teatralną – wykonano wszystkie sprzęty. Wiemy z inwentarzy, że w r. 1765



snycerz Twardowski wykonał ramy do obrazów, konfesjonały, ambonę, ławki i chórek. Ze wszystkich tych robót jego, najbardziej oczywiście interesuje nas chórek, jako związany ściśle z architekturą.

Obiegający kościół dookoła chórek ten w swoim rodzaju jest arcydziełem. Nie



ZAMEK W PODHORCACH.  
Konsola stropowa.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).

jest niemożliwym wcale, że wykonany został podług rysunków Smuglewicza<sup>\*)</sup>, wiąże się też doskonale z dekoracją swymi kroksztynami i fantazyjnie nakształt małych kręconych kolumnienek rzeźbionymi balaskami.

Wejście na chór z kurytarza przy zakrystji dwoma ciasnymi przejściami w grubości muru.

Z architekturą kościoła pośrednio łączą się figury rzeźbione na cmentarzu kościelnym: jedna jedyna ocalała kolumna z figurą N. P. Marji — na łące przed kościołem. Druga leży w gruzach. Podług tegoż inwentarza, z którego wszystkie wiadomości dotyczące kościoła



ZAMEK W PODHORCACH.  
Konsola stropowa.  
(Rys. A. Szyszko-Bohusz).

czerpiemy, figury św. Onufrego i Antoniego, oraz figurę MBoskiej rzeźbił r. 1745 rzeźbiarz Leblas. Możliwym jest, że inne figury (na kościele zamieszczone) przez tegoż Leblasa wykonane zostały.

Do innych zabytków architektury, topograficznie z zamkiem związanych, należy cerkiewka unicka na zachód od zamku położona — typowa, drewniana cerkiewka z XVII wieku, która posiadała niegdyś rzeźbiony i malowany ikonostas z końca XVII



ZAMEK W PODHORCACH. Wnętrze pokoju chińskiego.

czy początku XVIII wieku (resztki w zamku), oraz karczma — dawniej stajnie hetmańskie — obok parku zamkowego, od wschodu. Olbrzymia ta budowa, mierząca 21,05 metry szerokości, a 86,80 metrów długości, pociąga oko swymi dachami mansardowymi i barokowymi szczytami, wspartymi na słupach murowanych. Wnętrze nic ciekawego nie zawiera.

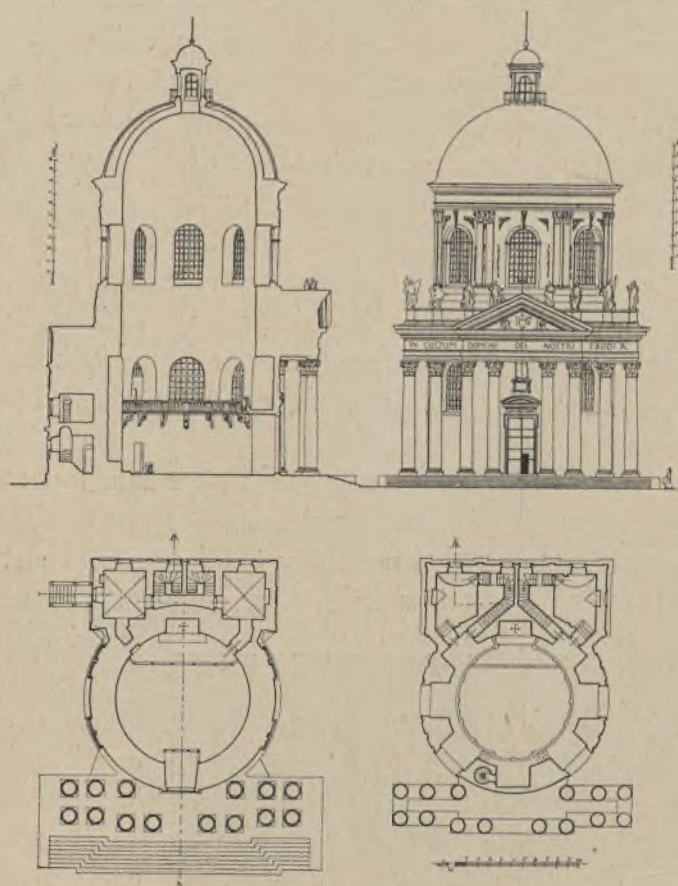
Wnętrze zamku, jak to wyżej zaznaczyliśmy, dziś przedstawia żalosną pustkę.

\*) W tekach Stanisława Augusta (Biblioteka Akad. Sztuk Pięknych w Petersburgu) są rysunki Smuglewicza nie tylko w zakresie dekoracji malarzkiej, lecz i architektonicznej.



Wszystkie obrazy, makaty i meble bądźto skradziono, bądź wywieziono przed kradzieżą. Co więcej, dzięki brakom w konserwacji, tu i ówdzie zaciekały dachy, wilgoć poczyniła spustoszenia w stropach i murach. Zanim sprzęty i obrazy wrócą do zamku, należy go odpowiednio wyrestaurować. Konserwator p. dr. Józef Piotrowski czyni usilne zabiegi, by to się stało jak najprędzej. Ufajmy, że przy pomocy Rządu światli właściciele niedopuszczą do ostatecznej ruiny Podhorzec, tak cennej pamiątki narodowej.

Dr. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.



PODHORCZ.  
Plany kaplicy.  
(Rys. A. Szyszko-  
Bohusz).

## PIĘĆ OBRAZÓW GALERJI PODHORECKIEJ.

**U**TWORY malarskie w znaczeniu artystycznym zamku w Podhorcach grają niezawodnie bardzo wybitną rolę, a zbiegają się głównie w ozdobienu monumentalnych rzeźbionych stropów z drzewa i stiuku, oraz ścian, w których boazerje wpuszczone są wielkie malowane płótna. Dekoracja ta cała jednak stanowczo nie stoi na wysokości architektonicznej wartości zamku, oraz jego dekoracji rzeźbiarskiej. W całości swej dotąd nie została ona naukowo zbadaną, na pewne epoki rozróżnioną, ani też ocenioną pod względem artystycznej wartości. Należy ją — jak sędzę — podzielić na trzy okresy trzech epok, związanych z trzema rodami, Podhorce budującymi i dekorującymi, w drugiej połowie wieku XVII, oraz przez cały wiek XVIII. To naprzód założyciel zamku, hetman w. kor. Stanisław Koniecpolski w r. 1637; z kolei jego następcą, zmarły w Podhorcach 1659 r., Aleksander Koniecpolski, wojewoda sandomierski; wreszcie syn tegoż, a wnuk hetmana, Stanisław, kasztelan krakowski, który ostatni



z roku w r. 1682 zapisuje Podhorce królewiczowi Jakóbowi Sobieskiemu. Z tego pierwszego okresu niezawodnie pochodzą główne plafony z portretami hetmana Stanisława i z gloryfikującymi jego czyny wojenne allegorjami, wszystkie — częścią akademicznie italianizujące, częścią o późno-flamandzkie wzory oparte. Epokę drugą wypełniają w tej mierze w Podhorcach Sobiescy, królewicz Jakób, u którego w r. 1687 bawi tam w odwiedzinach Jan III wraz z Marią Kazimiერą, a po śmierci króla, w skutek układów rodzinnych, królewicz Konstanty Sobieski, do którego należą Podhorce do r. 1725. W tym okresie — zdaje mi się — przybywają do zamku najbardziej wartościowe pod względem artystycznym obrazy religijne i historyczne, oraz portretowe, wiadomy jest bowiem wykwintny smak króla i królewiczów dla dzieł sztuki, czego dowodem choćby niektóre wybitne obrazy, zdobiące zamek w Wilanowie. Do Podhorzec przybywają wtedy głównie dwa piękne płótna flamandzkie, o których niżej, oraz najpiękniejszy zamkowy portret królewicza Jakóba, utwór znakomitego artysty francuskiego epoki Ludwika XIV. Jednym z dowodów na to, a mianowicie na istnienie już wtedy w zamku podhoreckim wielkich flamandzkich dwóch obrazów, jest kopia najgłośniejszego z nich, wykonana niezawodnie w samym początku XVIII w., jak o tem świadczy cała jej technika, a które to płótno przypada jeszcze na czasy Sobieskich i do dziś dnia w Podhorcach się znajduje.

Wreszcie okres trzeci obrazów w Podhorcach oraz jego dzieje aż w drugą połowę XIX w. wypełnia rodzina Rzewuskich. W r. 1725 nabywa Podhorce od królewicza Konstantego Sobieskiego Stanisław Rzewuski, pierwszy niebawem hetman w. kor. w tym rodzie, po którym ich kolejnymi właścicielami są syn jego, hetman w. kor. Wacław, t. zw. »hetman brodaty«, po nim syn tegoż, Seweryn, hetman polny kor., wreszcie znowu syn jego Wacław, znany do brze w dziejach i w literaturze początków XIX w. Emir, oraz ostatni z tej gałęzi rodu o trzech z rządu hetmanach, syn Emira, zmarły w Krakowie w r. 1869, Leon. Blisko więc lat 150 były Podhorce w ręku Rzewuskich, którzy zdobili je całym szeregiem dekoracyj wewnątrz, zwłaszcza stiuków, pieców i mebli w stylu Regencji oraz pełnego i późnego rococo, ale wszystko to razem wysokiej artystycznej wartości nie miało i raczej było objawem, jak te dwa wytworne style francuskie odbiły się na polskiej dalekiej wschodniej prowincji, wydając miły dekoracyjny zespół, ale bez cech głębiej artystycznych. Sądzę bowiem, że trzej hetmanowie Rzewuscy, oraz ich szalony prawnuk, orientalista Emir, nie mieli w sobie wyższego poczucia piękna, czego dowodem i XVIII-towieczna ich dekoracja zamkowa, i w tem stuleciu przybywające tam liczne, całkiem drugorzędne obrazy, o typie francusko-saskim szkoły Silve-



PODHORCE. Kaplica.



stre'a. Na ten okres przypada tam parę ładnych portretów z drugiej połowy stulecia, oraz cały kilkoletni pobyt na dworze Wacława »hetmana brodatego« — już starego dobrze w r. 1782, Szymona Czechowicza, którego twórczość, niedawno jeszcze bardzo szlachetna, a niekiedy i wykwiwna, była już wtedy na zupełnym schyłku, czego dowodem sto sześć od bardzo wielkich do małych obrazów, które w kościele, a zwłaszcza w zamku podhoreckim zostawił. Utwory te, typowe to okazy dogasającej i w Polsce zlekka zbarbaryzowanej sztuki epoki saskiej, które jednak ze względu na swą artystyczną wartość wystarczały zdaje się szlachetnemu patriocie, jakim był niezawodnie Wacław Rzewuski, znakomity zresztą człowiek i wybitny literat. Na początek wieku XIX przypada wreszcie w Podhorcach, mocno już opustoszałych za życia Emira i jego wysoce rozumnej żony Rozalji z Lubomirskich, już tylko jeden wybitniejszy utwór malarski, który kończy tę szlachetną, blisko dwuwiekową galerję.

Z trzech okresów powyższych wybieramy w studjum niniejszem pięć tylko obrazów, do wieku XVII i XVIII odnoszących się, które wśród bardzo licznych innych mają jedynie wyższy poziom piękna, a każdy z nich charakteryzuje wybitnie epokę i środowisko artystyczne, w którym powstał i wśród kilku innych, współczesnych mu, pięknie się odcina.

## I.

Najcenniejszym i najważniejszym obrazem, od lat niezawodnie przeszło dwustu w zamku w Podhorcach zawieszonym, jest płótno wielkich rozmiarów, dekoracyjne i wysoce efektowne, które już od lat 25 jest znanym powszechnie, młodzieńczym utworem jednego z największych malarzy Flandrii pierwszej połowy XVII wieku. Należy też obraz ten do przypieczętowanej już niejako literatury naukowej, dzięki odkryciu, dokonanemu w r. 1897 przez najznakomitszego i najwięcej zasłużonego dziś badacza historii sztuki w Holandji, Dr. Abrahama Brediusa. Utwór ten uchodził w Podhorcach przez przeszło dwa i pół stulecia za oryginał Jakóba Jordaensa (1593—1678), i jako taki wpisany był w najdawniejszy inwentarz zamkowy. Przedstawia on scenę z przypowieści Starego Testamentu o Miłosiernym Samarytaninie. Ceniono ten obraz już od przeszło dwóch wieków wysoce w podhoreckim zamku, skoro najpóźniej zaraz po r. 1700 wykonano zeń identycznych rozmiarów niezłą kopję, wiszącą (o dziwo!) w tej samej co oryginał komnacie, aż do wybuchu wojny w r. 1914. Dr. Bredius po odwiezdzinach Podhorzec przed laty dwudziestu siedmiu skonstatował naprzód, że z całym silnym i nieraz potężnym brutalizmem Jordaensa obraz ten nie ma wspólnego, że wyszedł bezpośrednio z najbliższego otoczenia Rubensa, a zrazu przypuszczał nawet przez czas jakiś, że jest to oryginał samego wielkiego mistrza z okresu jego młodości. Niebawem jednak stwierdził holenderski uczyony, że podhorecki »Miłosierny Samarytanin« jest całkiem autentycznym utworem młodzieńczego Antoniego van Dycka (1599—1641), w ślad za czem, gdy obraz został odczyszczony i odnowiony w Berlinie przez prof. Hausera, a następnie w r. 1899 wystawiony w Antwerpii na jubileuszowej wystawie ogromnej ilości dzieł Van Dycka, wszyscy uczeni europejscy, a głównie belgijscy, holenderscy i niemieccy, zgodzili się na to twierdzenie jednogłośnie. Należałem wówczas do komitetu urządzającego tę wystawę i stwierdziłem mogę wszechstronny tam sukces jedyne go dziś w Polsce wielkich rozmiarów utworu młodzieńczego ukochanego ucznia Rubensa. A twierdzenie Dr. Brediusa poparło nadto na wystawie właśnie zrobione nowe odkrycie, odnalezienie mianowicie wśród autentycznych rysunków Van Dycka w zbiorach żyjącego jeszcze wtedy znakomitego francuskiego malarza, Leona Bonnata, w rodzinnem Bayonne, bardzo ciekawego, choć pobieżnego nieco szkicu, wykonanego sepią, a odnoszącego się w każdym szczególe do podhoreckiego olejnego oryginału. I w ślad za tem wszyscy uczeni, a na ich czele nieżyjący już dziś znakomici Belgowie, Max Rooses i Henryk Hymans, dalej Dr. Bredius i Wilhelm Bode, w dziełach swych, czy w sprawozdaniach z wystawy, wciągnęli nasz obraz w zupełności do Van Dyck'owskiej naukowej literatury, niebawem zaś publikowany został głośny od tej chwili w nauce utwór we wspaniałej heljograwurze w przepyszny woluminie (o 60 heljograwurach) z tekstem holenderskiego poety i literata Pawła de Mont pt.: »Antoon van Dyck, de mens en de master (1900)«. Równocześnie prawie omówiłem i ja także powyższy obraz w mej monografji pt. »Antoni van Dyck« (1900, str. 264), a całkiem niedawno w wybornem, znanem niemieckim wydawnictwie »Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben«, ukazał się on w świetnie odbitej reprodukcji.

Utwór podhorecki Van Dycka wywieziony został w jesieni r. 1915 wraz z kilkoma najcenniejszymi przedmiotami z zamku przez śp. starego ks. Romana Sanguszkę, z wszystkimi zbiorami artystycznymi ze Sławuty, do Niżnego Nowogrodu, skąd, uratowany szczęśliwie, powrócił do Polski w początku r. 1924 i wobec bardzo znacznego zrujnowania podho-



Jeckiego zamku, znajduje się obecnie pod Tarnowem, w pałacu w Gumniskach, pod troskliwą pieczęcią ks. Eustachowej Sanguszkowej i jej syna, młodego ks. Romana.

Płótno Van Dycka jest nieledwie kwadratowych wymiarów, wynosi bowiem 1'85 m. wysokości na 1'71 m. szerokości. Scena, pełna prawdziwie młodzieńczego ruchu, sfocznona jest w i tak już znacznych rozmiarów płótno aż do samych jego krańców, w czym mamy także jeden dowód więcej, jak bardzo młodym był artysta, gdy obraz malował. Sam środek stanowi zakryty zresztą przez otaczających go mężczyzn wspaniały, biały koń hiszpański o rozwianej białej, jedwabistej grzywie, którego w górze widać tylko kark i pełen życia szlachetny łeb.



ANTOŃ VAN DYCK (1599–1641).

MIŁOSIERNY SAMARYTANIN (1618)

Na grzbiet konia ładuje piękny, nagi, na lewo stojący młodzieniec, przepasany tylko w biodrach blado-niebieską krótką oponą, również naga postać znalezionego przy drodze opuszczonego ranego, którego ciemnowłosa głowa opada mu na ramię, a cudny, nagi tors ułożony jest prawie horyzontalnie, noga prawa zwisa w dół, również naga, lewą zaś pokrywa aż po udo jaskrawo białe prześcieradło. Jako pendant do nagiej, atletycznej postaci swego pomocnika, stoi po stronie prawej obrazu wspaniała postać Miłosiernego Samarytanina. Ustawiona jest całkiem w profilu. Człowiek to w sile wieku, o szlachetnych rysach i czerwonej karnacji twarzy, z bujną, czarną brodą. Na głowie ma z lekkich materij uwity wielkich rozmiarów turban, o barwach białej, żółtej i błękitnej. Lewą ręką, odcinającą się czerwoną plamą na białym prześcieradle, podtrzymuje lewe kolano ranego. Całą postać pokrywa czerwony, o bujnych fałdach płaszcz, z pod którego widać tylko koniec prawej nogi, oraz nogę lewą aż do kolana, w żółtym jasno-cytrynowym bucie. To są trzy główne postacie utworu. Pobocznych komparsów stanowią: naprzód za plecami Samarytanina dwie postacie towarzyszące mu, otyły, starszy



człowiek, z czerwoną czapką w lewej ręce, a za nim widna sama tylko głowa młodziutkiej pięknej kobiety. Po stronie lewej stoi postać młodego murzyna, trzymającego za uzdę konia, widocznie stojącego w służbie Samarytanina, ubranego w jaskrawy strój wschodni, o barwach białej, czerwonej i niebieskiej, w turbanie na głowie, który ma w prawej ręce różgę i grozi nią białemu, o żółtych plamach psu, łeb ku niemu podnoszącemu. Wreszcie w samym rogu na lewo, jako tło srebrzystego łba końskiego, widny kawałek pejzażu, niebo o wielkim, białym obłoku, na prawo zaś, po za towarzyszymi Samarytanina, rysuje się lekko zaznaczone drzewo z owocami.

Karnacje wszystkich postaci mają główny ton żółto-czerwonawy, znacznie jednak bliedzy, niż we współczesnych utworach Rubensa. Modelunek wywołany jest głównie cieniami niebieskawymi i zielonawymi, co wszystko świadczy, wraz z całą kompozycją utworu, oraz typami jego postaci, o bardzo wyraźnem naśladownictwie utworów Rubensa z przed r. 1620, tak w samej płynnej, rozlewnej technice, jak i w barwnych zestawieniach karnacyj ciał, nagich zwłaszcza, oraz w migotających refleksach materij jaskrawych kostjumów.

Fenomenalnie wczesną była twórczość artystyczna młodziutkiego Van Dycka, którego w trzynastym roku życia Rubens przyjmuje do swej pracowni jako odrazu bardzo ukochanego ucznia, a w niej zostaje on aż do r. 1618, gdy ma miejsce jego wyzwolenie z pracowni mistrza, w ślad za czem w lutym t. r. przyjęty jest do Gildy św. Łukasza w Antwerpii. W drugiej połowie swej nauki u Rubensa maluje już Van Dyck na własną rękę całe szeregi bardzo niezwykłych utworów. Ma lat 17, kiedy puszcza w świat piękne popiersia Dwunastu Apostołów, wszystkie w zupełności typami, układem i techniką od wzorów mistrza zależne, a rozprószone dziś po różnych galerjach Europy, jest ich bowiem po kilka w Galerji w Dreźnie, w zamku Althorp hrabiego Spencer, w Galerji w Augsburgu, w Pinakotece monachijskiej, w zbiorach p. Franciszka Cook w Richmond itd. Na lata najbliższe przed r. 1618 przypada kilka Świętych Rodzin, oraz »Niewierny Tomasz« z Ermitażu petersburskiego — wszystko razem idące naturalnie zawsze od pracowni Rubensa. W r. 1617 również powstaje bardzo już piękna scena »Upadku Chrystusa pod krzyżem« ze wspaniałym zwłaszcza, prawie całkiem nagim aktem, z tyłu widzianym, Szymona Cyrenejczyka, niezmiernie bliskim nagiego młodzieńca, ładującego na konia rannego człowieka w podhoreckim obrazie. Utwór ten ołtarzowy znajduje się w kościele św. Pawła w Antwerpii, a jest najbliższym co do daty naszemu »Miłosiernemu Samarytaninowi«, który wszyscy uczeni jednogłośnie kładą na czas około r. 1618. Dwa te obrazy są też niezawodnie w twórczości Van Dycka ważnym etapem naprzód, po raz pierwszy bowiem 19-letni artysta układa w nich na wielkich płótnach kilka osób obok siebie w silnej, zbitej akcji, zawsze naturalnie z wzorami uwielbianego mistrza związanej. Wobec tego tedy stanowią te utwory jakżeby rodzaj granicy, przepoławiającej pięcioletnią twórczość wczesnej młodości artysty, co nadaje naturalnie i podhoreckiemu obrazowi w swoim rodzaju wyjątkowe znaczenie. Drugą połowę, trzechletnią, tego okresu, stanowią już coraz więcej rozwinięte sceny, naprzód religijne, jak kilka obrazów z »Męczeństwem św. Sebastjana«, dwa z »Samsonem i Dalilą«, dwa, bardzo głośnie, z »Wężem Miedzianym«, »Opłakiwanie Chrystusa«, trzech »Św. Hieronimów« na pustyni, dwa »Naigrawania się z Chrystusa«, »Wjazd Chrystusa do Jerozolimy«, wreszcie trzy wielkie obrazy ze sceną »Pocałunku Judasza«. Na ten okres również, począwszy od r. 1618, przypadają bardzo piękne, a dopiero niedawno przez naukę Van Dyckowi przyznane portrety męskie i kobiece, nader liczne, zwłaszcza w Galerji drezdeńskiej, w Galerji ks. Liechtensteinów w Wiedniu, galerji Ermitażu w Petersburgu, w Pinakotece monachijskiej, w Galerji brukselskiej, oraz w kilku prywatnych zbiorach belgijskich. Kończy ten okres, w lecie r. 1621 największe arcydzieło, zamykające tę pierwszą epokę twórczości Van Dycka: »Św. Marcin na koniu«, w kościele parafjalnym małego brabanckiego miasteczka Saventhem. Wszystkie wdzięki i wszystkie artystyczne zalety dwudziestodwuletniego mistrza spływają się w tym niezrównanym świeżością swą i urokiem obrazie, którego powstanie związane jest również z romantyczną pierwszą wielką miłością artysty do pięknej Izabelli van Ophem, córki znacznego pana w baronji Saventhem, której ręki ojciec czarująco pięknemu malarzowi odmówił, ale ona wierną mu została i nigdy za mąż nie wyszła. Po umieszczeniu obrazu w kościele zapadłego, prowincjonalnego miasteczka, opuścił Van Dyck na cały lat szereg rodziną Flandrję, wsiadając w Antwerpii 3 października na okręt, z którego wysiadł 20 listopada 1621 r. w Genui. I z tą chwilą skończył się okres twórczości malarza z lat młodzieńczych, a zaczął okres drugi, okres podróży po całych Włoszech, rozpoczętej naprzód dłuższym pobytem w Genui, a następnie przez cały lat szereg w innych włoskich miastach, w Wenecji, Mantui, Florencji, Rzymie, Neapolu, aż do sycylijskiego Palermo, gdzie wszędzie zostawiał liczne, efektowne obrazy ołtarzowe, oraz precudne, z całej swej twórczości może najpiękniejsze, portrety.

Zważywszy tedy wszystkie zebrane tu szczegóły i okoliczności, obraz Antoniego van





FRANCISZEK LE MOYNE  
(1688—1737)

(Ze zbiorów w Podhorcach)

HERKULES I OMPALE  
(1723)







Dycka w Podhorcach stanowi w dorobku jego utwór o dosyć niezwykłym znaczeniu, tak dla specjalistów historyków sztuki, jak dla wszystkich, którzy podziwiają niezrównany wdzięk i artystyczny polot tego największego po Rubensie flamandzkiego mistrza.

## II.

Drugi z kolei najpiękniejszy obraz galerji w Podhorcach wiąże się już w zupełności z rodziną Sobieskich i jej tam rezydowaniem, a w ślad za tem ze sztuką francuską końca XVII w. Portret to królewicza Jakóba Sobieskiego, najstarszego syna Jana III, urodzonego w Paryżu w r. 1667 w czasie pierwszej po ślubie podróży do Francji jego rozgrymaszonej matki. Jako piętnastoletni chłopiec otrzymał królewicz w zapisie od Stanisława Koniecpolskiego dobra podhoreckie wraz z zamkiem, ale ani wtedy, ani przez cały szereg lat następnych ukochany przez ojca »Fanfanik« naturalnie prawie tam nie przebywał, zostając zwłaszcza przy boku króla i biorąc w szesnastym roku życia udział przy nim w odsieczy Wiednia. Na dwudziesty rok życia królewicza przypadają odwiedziny u niego w podhoreckim zamku, króla i królowej. W roku 1691 zaś poślubia Jakób Sobieski Jadwigę Elżbietę Amelję, księżniczkę Neuburską, siostrę cesarzowej niemieckiej, żony Leopolda I., oraz nieszczęśliwej królowej hiszpańskiej, żony ostatniego z hiszpańskich Habsburgów, Karola II. Aljans ten, pod względem politycznym niby świetny, nie przysporzył jednak szczęścia rodzinie Sobieskich. Po nieznośnej matce Francuzce, dała obojętna dla Polski Niemka królewiczowi tylko trzy córki i zdaje się, że przyczyniła się również do postępującej zwolna obojętności Jakóba dla Polski, nie pomogła mu zaś w niczem do elekcji na tron polski po śmierci wielkiego ojca. Druga też połowa życia Jakóba Sobieskiego, którego ojciec kochał nadewszystko, a matka nie lubiła i wiecznie się z nim kłóciła, przypada już po największej części nie na Polskę. Po r. 1697 przebywa on głównie w Olawie na Śląsku, w skutek politycznych konszachtów z królem szwedzkim Karolem XII więziony jest wraz z bratem Konstantym od r. 1704 do 1706 w dwóch z rzędu saskich fortecach przez króla Augusta II, umiera zaś, wydawszy wszystkie trzy córki za cudzoziemskich książąt, nieledwie zapomniany, w Żółkwi w r. 1737.

Na początek tego okresu przełomowego w życiu Jakóba Sobieskiego po śmierci króla, a właściwie na równą nieledwie jego życia połowę, przypada przepiękny paryski jego portret w podhoreckim zamku. Jan III otaczał nadewszystko ojcowską miłością najstarszego »Fanfanika« i ukochaną »Pupusieńkę«, jedyną swą córkę Teresę Kunegundę. Królowa Marja Kazimiera nie miała ni cienia sympatji do najstarszego syna, a drażniło może jej powierzchowny umysł i zimne serce, poważne usposobienie młodzieniaszka, który już w szesnastym roku życia spisywał własnoręcznie łaciński diariusz wiedeńskiej Odsieczy. Nie pochlebiała też zewnętrzna postać królewicza estetycznym gustom jego matki. Wzrost miał on raczej mierny, był nawet zlekka ułomny, budowy ciała raczej wątej, a rysy twarzy były niepiękne, nic zaś polskiego w sobie nie mające. Jak portret jego świadczy, Francuz to raczej z typu zupełny epoki Ludwika XIV, podobny może do d'Arquien'ów, albo do Lagrange'ów, ale ani trochę do sarmackich Herkulesów Sobieskich, albo do rycersko-arabskiego typu Daniłowiczów. Twarz ma podłużną, brodę nieco spiczastą, wargę dolną zlekka naprzód wysuniętą, długi, jakby do dzioba zbliżony nos, twarz trochę śniadą, piękne tylko o miłym rozumnym wyrazie ciemno-szafirowe oczy, także raczej do oczu Marysienki podobne, aniżeli do jowiszowego spojrzenia Jana III. Takim go przedstawia nasz podhorecki portret w trzydziestym drugim roku życia, jeden z najpiękniejszych, jaki wogóle po rodzinie Sobieskich pozostał. Był on już po raz pierwszy publikowany przed laty 21 w albumie »Zabytków z wystawy wieku XVII«, wydanym z okazji wielkiej wystawy Sobiescianów w Krakowie w dwóchsetną rocznicę Odsieczy wiedeńskiej, na tablicy X. — Jak wszystkie portrety tej publikacji, tak i ten opatrzony jest moim komentarzem, może jeszcze nieco młodzieńczym, a reprodukcja portretu, wcale dobra jak na owe odległe lata, dzisiejszym przecież wymaganiom nie odpowiada już wcale.

Jak mówi niezawodnie współczesny napis na odwrotnej stronie płótna, portret malowany był w Paryżu w r. 1699 przez Franciszka de Troy. Mamy tedy przed sobą utwór pierwszorzędny portrecisty drugiej połowy panowania Ludwika XIV., dzieło artysty, który przed laty czterdziestu był zupełnie niedoceniany, a dziś postawiony został przez naukę jako jeden z trzech najznakomitszych malarzy portretów w Paryżu i w Wersalu między r. 1690 a 1740. Gdy w r. 1690 umierał ostatni we Francji wielki w swoim rodzaju zwolennik szkoły bolońskiej i stylu Poussina, klasyk Karol Lebrun, a gdy dogasał niebawem jego rywal, ale do tego samego należącego kierunku, Piotr Mignard, rozpoczynał się nowy okres francuskiego malarstwa, tak historycznego i dworsko-allegorycznego, jak portretowego, a kończący się kierunek t. zw. »poussinistów« zastąpił nowy, związany z kultem wielkich malarzy flamandzkich pierwszej połowy XVII w., zwłaszcza zaś Rubensa, kierunek t. zw. »podówczas rubenistów«. Malarstwo to ostatniego



dwudziestolecia starego Ludwika XIV., epoki Regencji i pierwszych lat dwudziestu rządów Ludwika XV, którego punktem centralnym, najświetniejszym staje się przez lat dwadzieścia niespełna tej miary geniusz, co Antoni Watteau, a dokoła niego grawitują malarze tematów historycznych, Antoni Coypel, Franciszek Lemoyne, bracia Boullongne, Jan Jouvnet, Jan Restout we Francji, portreciści Józef Vivien, Antoni Pesne i Ludwik de Silvestre w Niemczech i w Polsce, dalej malarze polowań i zwierząt, jak Desportes i Oudry, wreszcie najwięksi twórcy portretów tego okresu, z Wersalem już tylko częściowo, podobnie jak tamci wszyscy artyści związani, bo już prawie w połowie oddani Paryżowi, czyli nie jedynie dworowi, ale także najwyższym sferom szlachty i mieszczaństwa, głośni nietylko we Francji, ale na całą współczesną Europę: Hiacynt Rigaud (1659—1743), Mikołaj Largillier (1656—1746) i Franciszek de Troy (1645—1730). Dwaj pierwsi słynni byli również przez całe dwa wieki następne w świecie całym, a i historia sztuki także ich prawie wyłącznie jako wielkich portrecistów epoki uznawała i omawiała. De Troy, o lat dziesięć od nich starszy, a o wiele krócej żyjący, był tedy do niedawna w znacznej mierze zapomniany, w każdym zaś razie niedoceniany, tak przez historyków sztuki, jak przez posiadaczy jego utworów, oraz przez najbogatszych kolekcjonerów. Badania dopiero lat ostatnich postawiły go wreszcie na należnym mu miejscu, a p. Ludwik Réau niedawno podniósł słusznie, a z niekłamaniem oburzeniem, że Louvre do dziś dnia ani jednego malowanego przezeń portretu nie posiada. Franciszek de Troy należy niezawodnie do pierwszych we Francji malarzy portretów, którzy byli wyznawcami »rubenizmu«. Już współcześnie ceniony też on był bardzo wysoko i sławiony ogólnie, na równi z Hiacyntem Rigaud i Mikołajem Largillierem. Najwytworniejszy współczesny znawca malarstwa tej epoki, Mariette, w swym »*Abecedario*« pisze o artyście z podziwem, dodając: »Widziałem jego portrety, godne porównania z utworami najpiękniejszymi Van Dycka i Tycjana«. Niezawodnie jest w tych pochwałach znaczna przesada, ale w każdym razie portrety Franciszka de Troy nie odbiegają daleko w swej wartości od wspaniałych, pompacyjnych płócien Rigaud'a, oraz od pełnych niezrównanej wykwintności i błyskotliwości portretowych utworów Largillier'a. Są od nich o wiele prostsze, mają mniej blasku i dworskiej świetności, ale za to są może niekiedy głębsze ze względu na wyraz twarzy i mniej dbające o dekorację i pompę wielkoświatową, otaczającą portretowaną postać. Najpiękniejsze portrety Franciszka de Troy rozsiane są głównie po francuskich muzeach prowincjonalnych, w Rouen, Grenoble, Orleanie, Marsylii, Valenciennes, Tuluzie i w Wersalu, a ponadto bardzo piękny portret księcia du Maine z r. 1716 znajduje się w Galerji drezdeńskiej. Najwybitniejsze z nich posiadają dziś: Muzeum w Rouen portret księcia de la Force z r. 1711 i Muzeum w Grenoble precudny portret pięknej, młodej kobiety w czerwonej aksamitnej sukni, z rozkosznym małym dzieckiem, które jej podaje młoda mamka o obnażonych piersiach. I oto do tego szeregu przybywa dziś polski portret przez Franciszka de Troy, z pewnością nie gorszy od pięknych męskich jego portretów architekta Mansarta w Wersalu i rzeźbiarza Desjardins.

Portret Jakóba Sobieskiego, malowany olejno na płótnie, mierzy wysokości 78 cm. a szerokości 63 cm. Nosi on na stronie odwrotnej starą sygnaturę: »*Peint à Paris par François De Troy En 1699*«, wypisaną pendzlem olejną farbą w kolorze ciemno-szafirowym. Na blejtramie. widnieje nadto u góry również stary, ale już nie współczesny napis, że to oryginał artysty, »*recteur de l'Académie de peintures*«, którym był on rzeczywiście, ale raczej tylko jako adjunkt rektora w r. 1722, a że portret przedstawia Jakóba Sobieskiego w 32 roku życia. Wszystkie te szczegóły mówią tedy za zupełnym zautentycyzowaniem portretu, którego piękność i wytworność świadczy zresztą sama za siebie. Rysy twarzy królewicza opisane już zostały wyżej, właśnie na podstawie samego utworu. Na głowie ma on wielką perukę, miękką, jasno-popielatą, o lekkich refleksach blond, o puszystych, nie bardzo zbitych kosmykach. Niskie popiersie ustawione jest zupełnie nawprost, a głowa zwrócona nieco ku lewej stronie, trochę do góry podniesiona, z wyrazem w oczach rozumnym, ale może i zlekka pogardliwym. Ubrany jest królewicz w pomarańczowy surdut aksamitowy, bogato złotem haftowany, z szeregiem pięknie cyzelowanych złotych guzików, otwarty na piersiach, na których widnieje przezroczysty żabot z delikatnej koronki. Na ramiona narzucony ma płaszcz aksamitny o przepięknych świetlnych refleksach i miękkich fałdach, koloru jasno-wiśniowego, który Francuz nazwałby może »*vieux-rose*«. Wytworność i delikatność pendzla w traktowaniu twarzy i wyrazu oczu jest wprost mistrzowska, a świetność w malowaniu aksamitu, haftów daje się zestawić w zupełności z najpiękniejszymi w tej mierze utworami dwóch wielkich rywalów Franciszka de Troy. Zresztą co do wysokiej swej wartości mówi ten portret w zupełności wszystko sam za siebie i nic też dziwnego, że gdy po r. 1697 wracał ze swego krótkiego w Polsce pobytu na dworzec Sobieskiego do Francji młody a nie głośny jeszcze wtedy malarz, Franciszek Desportes (1661—1743), »wielki przyjaciel« Franciszka de Troy, ujrzawszy w ojczyźnie jego ostatnie portrety, wymalował



już tylko w r. 1699, a zatem w tym samym roku, w którym de Troy wykończył portret królewicza Jakóba, swój przepiękny portret własny w stroju myśliwskim (dziś w Luwrze), ostatnie swe portretowe dzieło. Mając uczucie, że nadal w tej dziedzinie rywalowi swemu nie sprosta, oddał się odtąd wyłącznie tworzeniu scen z polowaniami i ze zwierzyną. Wszystko to świadczy tedy dostatecznie o niezwyklej wartości artystycznej najpiękniejszego w Podhorcach francuskiego portretu i każe go zaliczyć do tych pięciu najbardziej tam wartościowych płócien, które studjum nasze dzisiejsze omawia.

### III.

Częściowo tylko do zagranicznej sztuki należy wielkich rozmiarów dekoracyjne przedewszystkiem płótno, które tu jeszcze z kolei określić i ocenić należy, powstało ono bowiem — jak sądzę — już niezawodnie w Polsce i tylko oparte jest w głównej swej części na pięknym utworze, z pod francuskiego niezawodnie pendzla wyszłym w końcu XVIII w. Do Rzewuskich już, i to w czwartej ich generacji Podhorce zamieszkujących, należy to piękne dzieło, które jest portretem jednej z kobiet najcudniejszej piękności w Polsce dogasającego francuskiego *»ancien-régime«*. Czy dla Podhorzec był ten portret zrazu przeznaczony, czy też później tam go umieszczono — przesądzać nie mogę, ale geneza jego i przybycie tam ostatecznie jest — zdaje mi się — jasne i oto, jak powstanie utworu objaśnić należy, oraz z Podhorcami związać przedstawioną na nim postać.

Wiele bardzo pięknych kobiet było w Polsce w epoce panowania Stanisława Augusta, a artyści obcy, czy polscy, malujący ich portrety, nawet nie całkiem doskonale pięknym dodawali na swych nieraz rozkosznych płótnach tych jeszcze wdzięków, których im naprawdę zabrakło. Ale było wśród nich kilka takich, które tych dodatków wcale nie potrzebowały, a do nich należały dla przykładu: Teresa z Ossolińskich kraiczyzna Józefowa Potocka, Barbara z Bieślińskich Kossowska, Julja z Lubomirskich Janowa Potocka, wreszcie z nich wszystkich może najpiękniejsza, Rozalja z Chodkiewiczów Aleksandrowa Lubomirska. Cudne to stworzenie urodziło się w wołyńskim Czarnobyłu w r. 1768, a żyło właściwie tylko życiem jakiegoś różnobarwnego motyla, albo ptaszka o przedziwnem, delikatnem upierzeniu. Na imię jej było Rozalja, a nigdy Róża, jak ją błędnie nazywa w swych *»Portretach pań wytwornych«* p. Stanisław Wasylewski, Rozalja bowiem i Róża, to imiona dwóch całkiem odrębnych świętych Dziewic, jak odrębne są imiona n. p. Grzegorza (Gregorio) i Jerzego (Giorgio). W szkicu swym ciekawym podał jednak autor, mimo tego błędnego imienia, po raz pierwszy szereg bardzo ważnych szczegółów z krótkotrwałego, a romantycznego życia tej ślicznej, biednej istoty. Była ona córką Jana Mikołaja Chodkiewicza, kasztelana żmudzkiego (1738—1781) i Alojzy, Ludwika z Rzewuskich, córki kasztelana krakowskiego Wacława, *»hetmana brodatego«*. Ślub ich odbył się w r. 1766 w Podhorcach, co było jakby przepowiednią, iż wnuczka ich znowu w Podhorcach nieraz rezydować będzie, i że przez nią portret jej nieszczęśliwej matki do Podhorzec ostatecznie zawinie. Między Czarnobyłem a Młynowem, dwiema rezydencjami rodziców, ale zwłaszcza w Czarnobyłu zesła młodość uroczej Rozalki, a nie Różyczki, jak chce p. Wasylewski, wydanej w młodziutkim wieku zamąż za ks. Aleksandra Lubomirskiego, rezydującego głównie w swem cichem lubelskim Opolu. Tam też przy boku poważnej teściowej minęły pierwsze lata po ślubie młodziutkiej mężatki, która już w r. 1787 w Kaniowie zwróciła uwagę pięknoscią swą i wdziękiem carowej Katarzyny, a o której wuj jej, hetman Seweryn Rzewuski, sławiąc jej wdzięki, pisał w prawdziwie częstochowskim wierszu:

A kiedyś chciała być znamienitą  
Byłaś kolącą  
Byłaś pachnącą  
Byłaś przyjemnie różą rozwitą!...

Ale już wkrótce małżeństwo dwudziestoletniej Rozalji poczęło mocno chromać, a modą epoki Warszawa współczesna, rozbawiona i zepsuta, w początku Sejmu Czteroletniego niedobrze na nią działała, młody zaś, niedawny austriacki uroczy porucznik szwoleżerów ks. Józef i jej się bardzo podobał. Niebawem jednak nawet *»Warszawa przednio nudną się wydaje«*, jak w liście swym pisze i w lipcu r. 1788 wraz z mężem jedzie po raz pierwszy do Paryża. Tam w sąsiedztwie Palais Royal rodzi się jej córka, Rozalja, poczem zaraz wchodzi ona w wielki świat paryski, w którym odrazu piękność jej ogromny ma sukces tak, iż zowią ją ogólnie *»la princesse Printanières«*. Zaznajamia się wtedy ze słynną byłą metresą Ludwika XV, panią Dubarry, bawi u niej w obyczajowo mocno podejrzanem Louveciennes i wydaje zwłaszcza dużo pieniędzy, robiąc nawet długi z wielkiem niezadowoleniem męża, który do Polski był powrócił, a ją samą bardzo niemądrze w Paryżu zostawił. Ale po roku tego paryskiego obytu wraca cudna



Rozalja pod koniec r. 1789 do Polski i bawi znowu blisko at trzy w Warszawie, gdzie piękność jej coraz to większe ma sukcesy a i serce po raz pierwszy, jak się zdaje, przemawiać zaczyna. W ciągu tych lat nawiązuje się mianowicie romans między Rozalją a młodym pięknym Tadeuszem Mostowskim, rozwiedzionym świeżo z brzydką Anną Radziwiłówną, należącym do t. zw. »stronnictwa patriotycznego«, a przyszłym znakomitym ministrem Królestwa Kongresowego Piattoli zowie go »*toujours incomparable*«, a ufny w jego polityczne zdolności król wysłał go w jesieni r. 1792 przez Szwajcarię do Paryża w celu układów z rewolucyjnym rządem



Nieznaný artysta ze szkoły Greuze'a.  
(Własność ks. Kazimierza Lubomirskiego w Krakowie).

ROZALJA Z CHODKIEWICZÓW  
KS. A. LUBOMIRSKA (1789)

francuskim. I oto zaraz za Mostowskim, z córeczką i całym dworem, jedzie do Francji ks. Rozalja, a on wspomina w swym pamiętniku, że w Lozannie »spotkał księżnę Lubomirską«. Bawią tam tylko czas krótki, poczem 10 października 1792 wyruszają do Paryża, już po słynnych wrześniowych tam mordach, wpadając w samą paszczę rozkiełzanego Terroru, Mostowski z dyplomatycznym paszportem, więc względnie nietykalny, ona, jak prawdziwy motyl bezwiednie w płomień wpadający. W pałacu niedaleko Pól Elizejskich mieszka polska księżna wśród tej najstraszniejszej, krwawej zawieruchy i odnawia znajomość z panią Dubarry, co miało ją niebawem o ostateczną katastrofę przyprawić. Wśród tego niewierny Mostowski zdradza ją, romansując z różnemi wielkimi paniami francuskimi, jak wogóle z całej tej miłosnej imprezy wychodzi on mocno ujemnie. Na wiosnę 1793 r., już zatem po straceniu króla, a za dyktatury Robespierre'a w Terrorze, aresztowani zostają Rozalja Lubomirska i Mostowski. On jednak po paru miesiącach w październiku ucieka do Polski, a Robespierre mówi później, że »gdyby nie był uciekł, poszedłby był pod gilotyne«. Rozalja Lubomirska tymczasem w strasznym więzieniu »*Petite Force*« zostaje i przebywa w niem jeszcze blisko dziesięć miesięcy. Żeby się ratować udaje nawet śliczne biedactwo, że jest w ciąży, a tymczasem Mostowski, nie wiedząc jeszcze coprawda o jej osta-



tecznej katastrofie, z obrzydliwym mimo to cynizmem pisze o niej w swym pamiętniku, przebywając wtedy w nader lekkim petersburskim więzieniu: »Uratowała się od gilotyny, udając stan odmienny. Ja niestety użyć tego sposobu nie mogłem«. Próżne są też liczne i gorące starania Polaków w Paryżu, oraz krewnych i znajomych w Polsce, a nawet samego Kościuszki, by ją ocalić i oto ostatecznie dnia 1 lipca 1794 r. »la Citoyenne Lubomirska« zostaje ściętą, nieledwie na cztery tygodnie przed 9 Thermidora, czyli przed upadkiem i śmiercią Robespierre'a. Takim był tragiczny koniec wśród morza krwi francuskiej tego cudnego, nieco



Nieznany artysta polski  
(1800—1806).

ROZALJA Z CHODKIEWICZÓW  
KS. ALEKSANDROWA LUBOMIRSKA  
(1768—1794).

pustego polskiego niewieściego motyla, który wpadł nieopatrznie w te straszne płomienie, jako może w pewnej mierze i niewinna ofiara swej pustoty i tak źle umieszczonych uczuć.

Nieliczne tylko portrety pięknej Rozalji, która w 26 roku życia ginie na rusztowaniu, po niej zostały. To naprzód niezbyt smaczna akwarella Bernarda z r. 1786, dziś w Muzeum Narodowym (oddział im. Emeryka hr. Hutten=Czapskiego), w Krakowie, dalej śliczna minjatura, już może w r. 1793 w Paryżu wykonana, o cudnie obnażonych ramionach, a w stroju już zupełnie antykizującym, w kilku istniejąca egzemplarzach, ale niezawodnie nic z twórczością pani Vigée=Lebrun nie mająca wspólnego. Wreszcie, dwa olejne portrety.

Pierwszy z nich, owalny, śliczny, o delikatnej wytwornej technice i pełen poezji kończącego się »ancien régime« znajduje się do dziś dnia w posiadaniu rodziny, będąc własnością ks. Kazimierza Lubomirskiego w Krakowie. Powstał on niezawodnie w Paryżu, w czasie rocznego tam pierwszego pobytu ks. Rozalji w r. 1788—1789. Ma ona na nim z pewnością nie więcej jak lat 20, a przedstawiona jest niżej pasa, w powiewnej, białej, mocno wyciętej sukni, obwiniętej z lekka spadającym, zielonawo-szafirowym płaszczem. W lewej ręce trzyma mały wianuszek, zwity z drobnych kwiatków, a główkę ma sentymentalnie nieco w górę wzniesioną,



z załzawionemi, ku niebu wpatrzonemi błękitnemi oczyma. Rysy delikatne, drobnutki, naprawdę śliczne, długa, cienka, prawdziwie łabędzia szyja, drobny nosek, o nieco do góry podniesionych różowych skrzydełkach. Włosy blond-złociste w miękkich kosmykach okalają małą główkę. Portret ten wyszedł niezawodnie z pracowni nieznanego jakiegoś świetnego artysty, najbliższego pracowni Greuze'a, może z pod pendzla jego wdzięcznej uczennicy, panny Joanny Ledoux (1767—1840). Nosi on na sobie bowiem wszystkie cechy czulego sentymentalizmu tej miękkiej malarskiej szkoły, a delikatnie zaróżowione karnacje dokoła warg, noska i na cienkich paluszkach rąk, świadczą o tem wymownie. Podajemy ten portret jako dowód zwłaszcza, do jakiego stopnia od niego jest zależnem trzecie znacznych rozmiarów płótno z podhoreckiego zamku, o którym tu z kolei wspomnieć należy.

Wielki to rozmiarami portret Rozalji z Chodkiewiczów Lubomirskiej, malowany olejno na płótnie, a mierzący z m. 80 cm. wysokości, na 2 m. 23 cm. szerokości. Głowa i popiersie, z małemi tylko odmianami, zależne są w zupełności od powyżej opisanego paryskiego portretu, gdy księżna Rozalja liczyła lat 20 i była w całej pełni swych młodocianych wdzięków. Głowa jest tylko zwrócona nieledwie w lekkim profilu na prawo, ale kolor włosów, oczów i rysów identyczny nieledwie z portretem, który do tego wzór stanowił. Tu jednakże mamy już do czynienia z wielką kompozycją, sentymentalnie allegoryzującą, a wymalowaną niezawodnie »*ad maiorem gloriam*« rodu Chodkiewiczów. Tło i głębię obrazu stanowią w całej jego połowie drzewa gęstego parku, otwartego tylko po lewej stronie w górze na małą kawałek błękitu. Na prawo widnieje wielkich rozmiarów kamienne, silnie już antykizujące mauzoleum. Na jego szczycie stoi popiersie hetmana Jana Karola Chodkiewicza, z brodą, w delji zapiętej pod szyją, pod niem leżą skrzyżowane buława i szabla, a na górnym cokole napis: »*Car. Chodkiewicz*«. U stóp pomnika, na niskiej podstawie leży nawpół postać smutnej, pięknej kobiety w szatach o antycznych fałdach, z głową podpartą na lewej ręce, której łokieć spoczywa na tarczy z Orłem i Pogonią. Ponad tym posągiem widnieje płaskorzeźbiony fryz ze sceną Złożenia do grobu hetmana Chodkiewicza, którego oryginalne resztki w kamieniu znajdowały się podobno jeszcze przed ostatnią wojną i przed bolszewickim zrabowaniem pałacu w Młynowie, w zbiorach tej rezydencji Chodkiewiczów. Wreszcie poniżej jeszcze leżącego posągu ułożone są na dolnych stopniach cokołu rzeźbione w kamieniu zdobyczne łuki, tarcze, kołczany, chorągwie tureckie, oraz kule armatnie. To prawa część całej kompozycji.

Na lewo, a nie całkiem w środku, stoi postać młodzianki, ks. Rozalji, która zbliża się do pomnika, niosąc w lewej ręce wiązkę polnych kwiatów, ofiarę na mauzoleum wielkiego pradiada, a ta zastępuje tu wianuszek z wyżej omówionego owalnego portretu. Strój jest już w całej pełni antykizujący: nogi białe, lekka sukienka dolna, biała, na niej krótka tunika bladzielona ze złotą frendzlą i takim stanikiem, przepasany wysoko pomarańczową szarfą, u piersi broszka z wielkim szafirem w środku. Na tunikę zarzucony w bogatych fałdach płaszcz rubinowo-czerwony, o ciepłych, pomarańczowych laserunkach. Wśród lekko sfalowanych, złocistych włosów taki sam mały złoty djadem, jak na owalnym portrecie, a technika karnacji oraz rysy z tamtym portretem identyczne, z temi samemi delikatnemi, blad-różowemi tonami i z tą samą miękką, rozlewną techniką.

Kto i kiedy ten portret malował? — Śmiem przypuszczać, że powstał on w pierwszym dziesiątku XIX wieku, a że go wykonać kazała córka świętej księżny Rozalji, nieledwie cudem w Paryżu u poczciwych drobnych mieszczan uratowana, od roku 1805 małżonka Emira Wacława, Rozalja z Lubomirskich Rzewuska. Wszystkie cechy antykizujące tego okresu nosi ten portret na sobie, a kto wie, czy go nie wykonał dla podhoreckiego zamku, zdolny podobno w Polsce artysta z Tryestu rodem, Józef Pietschmann (1758—1834), który między r. 1805 a 1810 najbliżej Podhorzec przebywał, między Lwowem mianowicie a Krzemieńcem, gdzie w Liceum był nauczycielem rysunków i malarstwa. W traktowaniu drzew parku, oraz w całym układzie i stylu portretu ma on wszystkie cechy tej epoki i tego artysty, które np. odnaleźć można na sygnowanym portrecie jego pendzla pani Petronelli z Suchodolskich Suchodolskiej, kasztelanowej radomskiej, w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

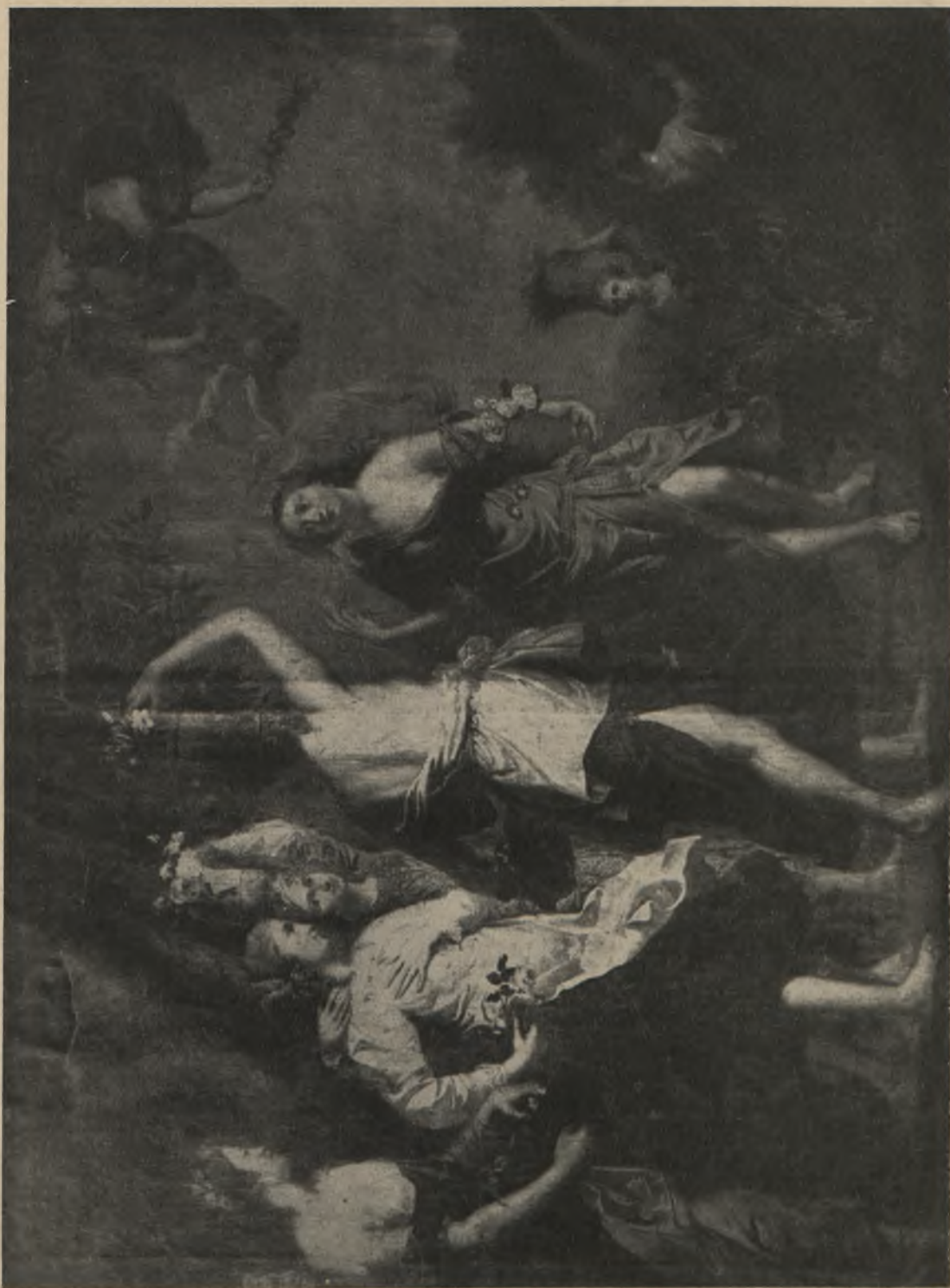
I oto trzeci z rzędu z naszych pięknych, a i historycznie ważnych podhoreckich obrazów, którym to studjum pobieżne dziś poświęcamy, sądząc, że opis ich i ocena stanowiąc może będą nie całkiem obojętny przyczynek do historii malarstwa zagranicznego, związanego przez nie wcale poważnie z temi wybitnemi obrazami zamku w Podhorcach.

JERZY MYCIELSKI

#### IV.

Historja jest często niesprawiedliwą, określa wartości, wyznacza miejsca w hierarchji, przykleja nazwy, jak na kropkach w słojach aptecznych — sama treść sztuki jej najczęściej





JAN VAN BOECKHORST (1605—1668).

POCHÓD DO ŚWIĄTYNI.



z rąk ucieka. Wszystko to mi na myśl przychodzi, kiedy patrzę na ten obraz, który wisiał w Podhorcach i nie zwracał uwagi, bo nie umiano go nazwać. Nie dostrzeżono w nim malarza wielkich wartości przede wszystkim kolorystycznych, a o których niestety słaba fotografia, wykonana przed wojną, pojęcia nie daje, dając wogóle liche wyobrażenie o obrazie, mocno zniszczonym, miejscami poza postaciami głównymi, mocno przemalowanym.

Przypadło mi przed wojną w udziale określenie autorstwa niektórych obrazów galerii podhoreckiej. Należy do nich także i ten. Przedstawia pochód do świątyni a jest dziełem Jana Boeckhorsta.

Malarz urodzony w r. 1605, zmarły w Antwerpii w r. 1668 był uczniem Jordaensa a malował w cieniu sławy Rubensa. Postać zaczyna się powoli wyłaniać z przeszłości. Monografje Rubensa zawierają obrazy, które przywrócono dzisiaj Boeckhorstowi. Słowniki i encyklopedje zawierają wyliczenia dzieł oddawna znanych Boeckhorsta, jak obrazy religijne w kościołach w Antwerpii, Brügge, Gandawie, Lille etc., mitologiczne w galerjach Monachium i Wiednia. Stare żywoty malarzy mówią o nim, że malował wielkie rozmiarem obrazy, bardzo dekoracyjne »pełne przepychu barw i bogactwa figur«, że odbył podróż do Włoch.

Rozpoczął od naśladowania Rubensa — zaczyna się zawsze od naśladowania. Potem się zmienił. Jest już sobą w pełni, kiedy maluje ten obraz, który jest w Podhorcach. Jest innym niż Rubens. Mniej w nim mięsa, muszkułów, modelunków, mniej krwi Rubensa, więcej linii wielkich i prostych. Wydłuża postacie, jakby im chciał odjąć ciężkość. Jest mniej brutalnym więcej nerwowym, wyrafinowanym. W kolorze brak mu napięcia Rubensa, ale skalę ma bogatszą kolorów, ma cudowną materję malarską koloru.

Pozatem jest prawie sensualny, jak jaki Francuz ósmnastego wieku. Czuje kobietę i jej wdzięk. Watteau ucieszyłby się, gdyby ten obraz zobaczył.

Przedstawia pochód idących wieńczyć kwiatami posąg w świątyni. Jest jakby pochodem muz czy gracyj, jest sam malowaną gracją. Na prawo Merkury z Amorem zlatuje z nieba. W głębi świątynia. Poniżej świątyni dwie postacie przemalowane całkiem, jakgdyby z nich chciano zrobić Poussina.

Malarz, który obraz malował, czuł zarówno rytm figur jak i umiał go stopić z wartościami świetlnymi i kolorowymi. Powstał z tego obraz, który jest rozkoszą dla oka. Czuł przede wszystkim rytm rąk i umiał te ręce malować. Ile jest z tego wszystkiego w tym ruchu rąk postaci idącej na przódzie, która odwraca się do towarzyszki, podtrzymując prawą ręką woal przejrzysty, przebiegający wokoło niej. Jest to piękno z jakiegoś malowidła wazy greckiej.

Dla tych rąk szukał ruchów różnorodnych. Ta, która obejmuje drugą za szyję jest nerwowa i subtelna, jak dłonie Van Dycka. Ta, którą trzyma na piersiach tamta, jest w kolorze i świetle tak ze suknią stopiona, że Rembrandt by się jej nie powstydział.

Nie zapomnijmy pleców postaci drugiej i profilu ostatniej.

Obraz z Podhorzec zbliżony jest najbardziej do obrazu w wiedeńskiej galerji państwowej, przedstawiającego podobny pochód. Inne są naturalnie postacie, inne w ruchach i akcesorjach, ale całość podobnie skomponowana i powtarza się Merkury. Inne również zestawienia kolorów, ale koncepcja malarska ta sama.

Obraz z Podhorzec, dziś w Gumniskach, zwinięty i niedostępny, nie mogę podać jego wymiarów dokładnych, liczy około dwu metrów długości. Jest mocno zniszczony, miejscami przemalowany, na szczęście w głównych postaciach nietknięty, zachował swoje kolorystyczne wartości, które wystarczą kiedyś, aby być chwałą malarza za powrotem w Podhorcach, aby ożyć z powrotem w tym rozkosznym Olimpie klasycznym, który się rozsiadł od trzech wieków pod tureckimi namiotami hetmana Stanisława Mateusza Rzewuskiego w Podhorcach.

## V.

Le Moyne jest mistrzem Bouchera. Jest ogniwiem w tej tradycji sztuki francuskiej, która jest najsilniejszą jej stroną. Boucher wyszedł z Le Moyne'a tak jak Cézanne wyszedł z Poussina, Renoir z Fragonarda, Degas z Ingres'a.

Le Moyne wprowadził Bouchera w ten świat klasyczny mitologii, raj ziemski Anakreonta, Olimp Owidiusza, którego sam był wielkim inscenizatorem, kiedy malował w Wersalu plafon Apoteozy Herkulesa, dzieło czterech lat swego życia, zawieszając w obłokach u stropu Wersalu sto kilkadziesiąt postaci bogów i nimf — aktorów apoteozy Herkulesa.

I nie wiem czy Boucher chodził do pracowni Le Moyne'a aby żartować, ale wiem, że przez całe życie zachował świętą pamięć mistrza, że kiedy mu później przyniesiono do uzupełnienia obrazy Le Moyne'a, nie chciał ich dotknąć, były dla niego des vases sacrés, je craindrais — powiedział — de les profaner en y portant la main.



François Le Moyne szedł drogą chwały oficjalnej. Prix de Rome, członek Akademii, profesor — w roku 1736 premier peintre du Roy, ale to zarazem już i koniec, rozgoryczony kończy samobójstwem w roku następnym.

Paryżanin, urodzony w Paryżu w roku 1688, w Paryżu zostawił większość swych dzieł. Freski w kościołach paryskich, głównie w St. Sulpice i w St. Louis, ale przede wszystkim Olimpowi imaginację swoją ofiarując, maluje plafon Herkulesa w Wersalu, obrazy Amor i Cefalus, Venus i Adonis, Herkules i Kakus, Herkules i Omfale i t. d.

Związany długą przyjaźnią ze starym Carsym Janem Franciszkiem, który sztychował także i portrety — przede wszystkim portrety Rigaud i de Troy, autora portretu Jakóba Sobieskiego, — między pracownikami obu panowała łączność najściślejsza. Le Moyne'owi powierzył Cars swego syna na naukę malarską, sławnego później rytownika Laurenta Carsa. W pracowni starego Carsa, który miał przywilej na druk tez, zarabiał sztychowaniem François Boucher.

Biedny Boucher, potrzebujący pieniędzy, dużo pieniędzy, aby je rzucać na swoje pasje i namiętności, choć później na usprawiedliwienie jego powiedzą biografowie qu'il n'employa jamais la séduction, zarabiający sztychowaniem nudnych solennych tez, Laurent Cars malujący i sztychujący razem z Boucherem obrazy Le Moyne'a, wśród których znajduje się Herkules i Omfale, sztychowany przez Carsa w roku 1723, a swobodne powtórzenie tego obrazu przez Bouchera potem w zbiorach pana de Sireul (po śmierci tego zostanie tylko już kopja, wykonana przez Fragonarda), — oto dziwny splót wielkich nazwisk około jednego obrazu, i środowisko z którego wyszedł Herkules i Omfale w Podhorcach.

Herkules i Omfale w Podhorcach, jest repliką odwróconą obrazu w Luwrze. Obraz w Luwrze w sali La Caze jest datowany i sygnowany w roku 1723. Nie mając sztychu Carsa pod ręką, trudno rozstrzygnąć jaki jest do niego obrazu w Podhorcach stosunek, czy odwrócenie kompozycji odnieść można do sztychu. Można tylko mówić o różnicach między obu obrazami, które w ruchu postaci zwłaszcza, są dość znaczne.

Procederem ulubionym preparacji Tycjana i Rubensa obraz w Podhorcach malowany jest en grisaille w tonie sepii, z zaznaczeniem tu i ówdzie koloru. Tycjan nazywał to »łożyskiem kolorów«, Rubens tą drogą doszedł do cudów, dość pamiętać portret Heleny Fourment z dziećmi w Luwrze.

To ustalenie walorów jednym obojętnym kolorem, pozwalało potem zabrzmieć fanfarą barw, malować po wyschnięciu bez obawy laserunkami, czy też »en pâte«.

Na tle pejzażu — pod namiotem materji zawieszony na drzewie siedzi Herkules. Stojąca obok Omfale, naga, przepasana skórą lwa nemejskiego, kładzie mu do rąk kądziel, którą ten, zwyciężony uśmiechem, przyjmuje. Na lewo Amor z kołczanem, śmieje się do widzów, podając czarę obojgu.

Ten kontrast między męskością Herkulesa, a kobiecością Omfale, oddany w Luwrze opozycją kolorów, tych czerwieni ceglanych, poussinowskich u Herkulesa a emalią perłową Omfale — w Podhorcach działa tylko różnicą walorów. W całości są zresztą różnice w ruchu i akcesorjach. Inny ruch głowy Omfale, inna nieco w ruchu postać Amora. Jest obraz w Podhorcach więcej rysunkowy, czuć w nim bardziej modela, co według jednych zaletą, według innych, raczej wadą być może. Wskazywać by to mogło, że poprzedził obraz w Luwrze, ale tego bez sztychu Carsa pod ręką rozstrzygnąć nie chcę. Obraz w Luwrze uderza przede wszystkim pełnią kolorów, tych tonów lakowych czerwieni, które Le Moyne zawdzięczał Wenecjanom.

Jest też w całej jego sztuce inspirowanej Corregiem i Veronesem pewien italianizujący rys, który łudził w Podhorcach wielu, uważających obraz za włoski, zanim tę omyłkę prostowałem.

Obrazy oba na wysokość identyczne, przeszło dwa metry liczące, na szerokość kompozycja w Podhorcach jest nieco zwężona.

Herkules i Omfale jest kartą tryumfalną Le Moyne'a, jest też jednym z przykładów tego klasycznego świata obrazów podhoreckich, na który poprzednia nam epoka patrzyła może nieco niesprawiedliwie, a na który my dziś spoglądamy z pewnem utęsknieniem. I te nimfy i gracje, których nie wystraszył ani szelest skrzydeł husarskich zbroi w Podhorcach, ani kotły i blachy kapeli janczarskiej ostatniego baszy chocimskiego — wygnała wielka wojna. Czeka ją rozproszone, aby wrócić w to jedyne dla nich tło, jedyną świątynią dla nich, — jaką jest zamek w Podhorcach.

STANISŁAW ŚWIERZ.





TEATR NARODOWY W WARSZAWIE.  
Rzeźba M. Lubelskiego.



TEATR NARODOWY W WARSZAWIE.  
Rzeźba M. Lubelskiego.

## NOWE BUDYNKI PUBLICZNE W POLSCE.

Mając w tym artykule do czynienia z tematem na wskrós plastycznym, pragnę się uciec do wyobraźni czytelnika i na wstępie poprowadzić go szybko po ulicach polskich miast, aby oczami stwierdził to, co się kiedyś w książkach jako mniej lub więcej znane opisał. Zajmiemy się nowym życiem miejskim, odkrywając tylko tu i ówdzie głowy przed pięknym śladem minionych wieków. Iść nam

źle, bruki wybite, bo stratowały je czas i wojska różnych narodów a samorządy nie mają pieniędzy na naprawę. Ulice nieuregulowane, poprowadzone licho, często bez sensu: szerokie jak rzeka przy małych domach, wąskie lub sztucznie krzywe wśród wysokich kamienic, a powiązane nieraz fatalnie i brzydko. Ale nie dziwmy się temu, rządy zaborcze nie dbały o plany regulacyjne miast, gminy



C. PRZYBYLSKI. Teatr Narodowy w Warszawie. (Widownia).



przeważnie nie uważały za potrzebne użyć architektury do budowy wielu domów tj. miasta, rozumiejąc mylnie, że do niego należy tylko budowa jednego domu. Kamienice dołem brudne, z tynkiem obolałym jak skóra w ospie, z rynnami płaczącymi przez dziury wyrwane psotą czasu, z nędzą jednostajnych okien o farbie dawno zetlałej i skopanemi bramami, które pośród paradnych wystaw sklepowych ukryte niecą przewrotną ciekawość zobaczenia szpetoty ludzkich klatek. Ale nie mamy czasu, bieda ciekawi literatów, więc zapamiętajmy sobie tylko, że to wierny obraz powojennego zubożenia, to plastyczny dokument dzisiejszego upadku dobrobytu społecznego, to epopeja nędzy dzisiejszej miast, układana przez samo społeczeństwo nie z słów, ale z kształtów. Biegając przez wiele ulic widzimy, że przewrót wojenny znać może najmniej w Warszawie a najbardziej w Krakowie, jednak to istoty spostrzeżenia nie zmieni. Dlatego idziemy dalej pełni żywego współczucia, troski i zamyślenia o trudzie przyszłych pokoleń, gdy

nagle uderza w nasze oczy radośnie monumentalny blok, mocne kolumny, rzeźby, kamienie, bronz i dostojna powaga całości. »Co to, czyje to, za czyje pieniądze?« — pytają przejezdni. — »Rządu odrodzonej Polski!« — odpowiadamy nie bez dumy i przystajemy sami. — »A tamten piękny gmach?« — pytają w innym mieście. »Potężnej instytucji finansowej« — brzmi odpowiedź. Zjawiska się mnożą coraz ciekawsze, słychać szmer komentarzy, padają już nazwiska architektów, widzimy jak garść ich rzuca między strofy smutnej epopei potężny rapsod o władzy i wielmożności. Przeważnie zakończmy wędrówkę. Posłuchajmy go, zob-



C. PRZYBYLSKI. Teatr Narodowy w Warszawie. (Proscenjum).

baczmy kamienne słowa rapsodu i rzućmy je na tło chwili, bo jeśli wszystko co człowiek Bogu i sobie buduje jest najwzrostronniejszym obrazem współczesności, to chyba i ten monumentalny patos musi mieć w niej swoje podłoże, mimo, że dokoła dusze i domy rażą narazie kontrastem przygnębienia.

Otóż ma naprawdę, lecz żeby to lepiej zrozumieć uprzytomnijmy sobie trzy sprawy. Po pierwsze: brak w Polsce przez długie lata zadań architektonicznych o charakterze reprezentacyjnym jako cechę okresu niewoli. Umyślnie nie mówię »wielkich« zadań, bo małych nie ma w sztuce i rozmiary o niczem nie roz-



strzygają. Niemal do czasu wojny charakter ruchu budowlanego był prawie wyłącznie spekulacyjny. Znaczny przyrost domów dochodowych w miastach skupiał koło tego zadania siły budowniczych polskich. Budząca się w ślad za Zachodem rewizja ekonomicznej wartości i higieny domów czynszowych i nawoływanie do budowy mieszkań odrębnych dla każdej rodziny odbiła się u nas silnym echem na wystawie architektury w Krakowie w r. 1912, jednak realizacja tych zamierzeń za nielicznymi wyjątkami nastąpiła z winy warunków znacznie później, po wojnie, kiedy wzrost kosztów budowy sparaliżował spekulacyjne budownictwo miejskie, a drobni kapitaliści, siłą rzeczy chętniej garnęli się do budowy własnego domu, gdyż to przedsięwzięcie było mniej ryzykowne i wyczerpujące ich zasoby. Przygotowanie wewnętrzne nabyte z odnośnych publikacji i przykłady podziały ożywczo na społeczeństwo i oto jesteśmy świadkami zjawiska, że dokoła niezdrowo przeludnionych i rozsypujących się, nie przynoszących renty, więc niekonserwowanych wysokich domów w centrach miast powstają masowo małe prywatne wille z ogrodami, osiedla urzędnicze, wojskowe



C. PRZYBYLSKI. Teatr Narodowy w Warszawie.  
(Garderoba).

i tworzą się powoli z poparciem rządu spółdzielnie na dogodnych dla udziałowców warunkach. Sprawa domu jednej rodziny z ogrodem jako zadanie architektoniczne rozrasta się i wypełnia niejedną pracownię architektury i wymaga osobnego studjum, jednak nie o nie tu chodzi, tylko o stwierdzenie kierunku obecnej twórczości i braku zadań reprezentacyjnych przed powstaniem państwa polskiego. Tu i ówdzie kościoły, szkoły, biblioteka, teatr należą w owym czasie do wyjątków.

Ale po drugie, koło tych wszystkich codziennych spraw pracowali artyści, których rodzaj wykształcenia zawodowego, nabyty w szkołach hołdujących przeważnie architekturze z początku XIX wieku kierował w stronę klasycyzmu, szerokich założeń, kolumnad, wielkich mas, na które życie nie dawało zbytu. Drzemało to wszystko w ich duszach tem silniej, że było owiane żywym odczuciem tradycji ostatniej z przed niewoli świątobliwej polskiej, wyrażonej w stylu Stanisława Augusta i niedługo potem żywiołowego wpływu epoki napoleońskiej, pamiętnej żarliwą, lecz zawiedzioną nadzieją. Śnił się wtedy w Polsce sen o potędze, jego kamienne neoklasycyckie ślady w ostatnich pałacach i dworach opowiadają po dziś dzień o tych jedynych czasach, których świadkowie niedawno pomarli.

I przypomnijmy jeszcze po trzecie gorące umiłowanie narodowych pamiątek, równe w chwili wskrzeszenia Polski onieśmieleniu własnej twórczej myśli, przypomnijmy sobie choćby niektóre mowy pierwszego Sejmu, mówione stylem Piotra Skargi, archaiczny styl jednego z projektów konstytucji, projekty architektów na dworce kolei w kształcie polskich dworów, banknoty z wizerunkiem Kościuszki i Kilińskiego, stroje i czapki ułańskie Legionów z r. 1914 i zalew polskich attyk na nowych prowincjonalnych domach byłego Królestwa i Małopolski — a porozumiemy się łatwo w rozpoznaniu tła, na którym powstały nowe reprezentacyjne budowle, jako wierny wyraz przełomu między tęsknotą za tem co przeszło, a chaosem współczesności. Powstała ona w zawrotnym pośpiechu organizacji władz, urzędów, wydawania ustaw i —



pieniędzy, których wartość z godziny na godzinę malała. Architekci otrzymywali zadania z poleceniem niezwłocznego rozpoczęcia budowy, konkursy ogłaszano z terminem nerwowo krótkim, pęd naprzód i siła żywiołu budziły radość, lecz nie dawały czasu do namysłu. W dziesięcioleciach niewoli nie zbudowano tyle na obszarze ziem polskich pomieszczeń na urzędy i instytucje, co w pierwszym kilkoleciu po wskrzeszeniu państwa. Nie wyda się więc nam dziwnym, że architekci budując te pierwsze gmachy publiczne na wolnej ziemi, wszyscy jak jeden sięgnęli po formy gotowe, na które złożyły się dawne studia szkolne i umiłowanie tradycji, zaprawione wewnętrzną potrzebą akcentów patetycznych godnych dziejowej chwili, chociażby treść budynków nie zawsze do tej egzaltacji dorastała. W ten sposób powstał szereg gmachów, których część tu reprodukuje. A ileż w idei podobnych śpi jeszcze na papierze i ile już rozpoczętych a nieukończonych!

Znamy więc tło ich powstania, zwróćmy z kolei uwagę, jakimi plastycznymi środkami wyrazili się artyści w tak ważnej architektonicznej sprawie. Otóż chęć zaznaczenia na zewnątrz monumentalnej potęgi odznacza wszystkich. Wszyscy realizują tę cechę zapomocą szlachetnych klasycznych form mniej lub więcej dosłownie powtórzonych. Monotonie jednakich otworów, czyli tragedję budowniczego kształconego na starych wzorach, pokonywują wszyscy za pomocą zcalania piąter pionowym podziałem kolumn czy pilastrów. Jedni czynią to ryczałtem, inni częściowo, ale pionowego motywu żaden nie ominął. Spokój i chłodna antyczność przypomina genialne nauki mędrca bez uśmiechu Palladia. Silny akcent osi budynku przez światłocien kolumn albo większe otwory, zwartość ogólnej sylwety i ominięcie dachu jako motywu, oto reszta cech wspólnych. Są jednak i różnice w wyborze wzorów, przeprowadzeniu

pomysłu i indywidualnych upodobaniach. Zobaczmy ten historyczny pochod z bliska.

Zgodnie z warszawską tradycją zaznacza Czesław Przybylski uskokiem w głąb i silnym portalem gmach Ministerstwa Spraw Wojskowych. Nudę jednostajnych dość otworów przerywa podziałem pilastrów i przeciwdziała jej dużem otwartem czołem atyki. Gdy



C. PRZYBYLSKI. Gmach Ministerstwa Spraw Wojskowych w Warszawie (Portal główny).

by akta tej budowy zginęły, o czas jej powstania spierać by się mogli nawet znawcy. W przebudowanym teatrze Rozmaitości łączy znów autor użycie tradycyjnych form z właściwym sobie artystycznym umiarem i smakiem.

Adolf Szyszko-Bohusz buduje gmach P. K. O. w Krakowie, Bez uwagi na





J. HANDZELEWICZ. Gmach P. K. O. w Warszawie.

otoczenie, na fatalne linje regulacyjne, które kiedyś chyba muszą uleść zmianie, stawia niezwykle szybko monumentalny blok na miarę rzymskich budowli. Jednolitość koncepcji jest tu największa, rytmiczny patos najsilniejszy. On jeden pochodem pięćdziesięciu dwu kolumn zagłuszył doszczętnie nudę biurowych pięter, kryjąc je poza zewnętrzną niezwykłością. Bogate rzymskie belkowanie, gzyms i bardzo wysoka attyka oglądane z bliska każą widzowi zapomnieć o grzechach sytuowania budynku i jego niweletty. Z strojnością fasady licuje jeszcze westibul i sala stiukowa z kopułą na I pięttrze, poza tem wnętrze mieści tylko biura. O jedną ulicę dalej widzimy ogromny tegoż artysty dom mieszkalny urzędników P. K. O. Poznać na pierwszy rzut oka autora po proporcjach budowli i pięknym a potężnym portyku, przez który, nie trzeba zapominać, wchodzi się tylko do drobnych mieszkań urzędniczych. Józef a Handzelewicza P. K. O. w Warszawie spędza nam rychło z oczu krakowskie wizje Rzymu. Architekt w ciasnym dość miejscu użył architektury słupowej tylko w dolnych

piętrach, licząc się zapewne z bliską perspektywą motywu, resztę budowy załatwia utilitarnie. Tegoż autora gimnazjum królowej Jadwigi w Warszawie cechuje chłodna poprawność. Marjan Lalewicz zbudował w Dolnym Bugaju P. K. O. aż renesansowo. Wyzyskanie nierównego terenu spowodowało budowę kilkoplanową, zwieńczoną w osi nad terasą klasycznym frontonem. Budzi ona może zbyt w Dolnym Bugaju wrażenie ambasady starej sztuki włoskiej. Bank Polski w Krakowie przy ul. Basztowej projektował śp. Kazimierz Wyczyński i prowadził budowę aż do czasu swej nagłej śmierci wspólnie z Teodorem Hoffmanem. Gmach ten powagą swą i proporcją pokonuje wszystkie publiczne budowle szeregiem na tej samej ulicy i sąsiednim placu stojące. Śmiałe kompozycje figuralne Karola Hukana zmniejszyły siłę osi budynku wyodrębniając kolumnowe pary, które już się nigdy w jeden główny akord nie złączą. Julian Nagórski miał trudne zadanie przy przebudowie domu na Nowym Świecie w Warszawie dla Instytutu wydawniczego »Biblioteka polska«. Parter budynku należy do charakterystycznych motywów architek-



J. HANDZELEWICZ. Gimnazjum im. Kr. Jadwigi w Warszawie



tonicznych Warszawy i stanowił niebezpieczne sąsiedztwo dla wszelkiego rozwiązania nadbudowy. Artysta dokonał jej stawiając dobre w rytmie i proporcjach kolumn piętro na osobliwie swojskim pełnym wdzięku parterze. Wnętrze księgarni na dobrych wzorach oparte. Ludwika Wojtyczki gmach Banku przemysłowego i giełdy w Krakowie t. zw. »Gródek« ma już swoją historję z powodu walk, jakie w tem mieście wywołał o wysokość. W ruchu było miasto całe, urzędy, ministerja. Góra budynku, cofnięta poza lico jest ustępstwem właścicieli i autora przed nakazem wielorakich komisji. W pierwotnym projekcie było tam w górze inaczej. Jednak zamierzony wysokości prawie nie zmieniono a wartość nieznacznego cofnięcia jest dla oświetlenia ulic problematyczna. I tu widzimy jeszcze w osi fasady kolumny prawie klasyczne, ale już bez belkowania, jeszcze po bokach dwa silne portale nawiązują do tradycji, jeszcze traktowanie ozdobnej wstęgi w półpiętrze zdradza upodobania historyczne, ale całość budynku ma już charakter nowoczesny. Ze wszystkich tu wspomnianych on jeden wkracza odważniej nieco w płynną jakby i nieujętą jeszcze jasnym pojęciem sferę współczesności.



J. NAGÓRSKI. Przebudowa kamienicy ul. Nowy Świat 23/25 w Warszawie.

Jaką jest ona, któremu z artystów będzie danem wchłonąć ją w siebie i wyrazić właściwym kształtem, niewiadomo. To jednak



J. NAGÓRSKI. Przebudowa kamienicy ul. Nowy Świat 23/25 w Warszawie.



jest pewnem, że przełom ma się ku końcowi i wyłania się z chaosu coraz wyraźniejsza sieć konkretnych zjawisk nowoczesnego życia w odrodzonej Polsce, na które musi się znaleźć nowe określenia w plastycznej sztuce i architekturze. Siły tego życia lekceważyć niewolno, ani nie godzi się jej pomniejszać zbytnią tęsknotą za tem, co minęło. Co innego cześć dla przeszłości i kultura artystyczną i szukanie dla siebie oparcia we wzorach ubiegłych wieków, a co innego ich powtarzanie i zamykanie oczu i uszu na wciskające się nowe życie. Człowiek który porozumiewa się radiotelegrafem z Chicago, wczoraj wrócił aeroplanem z Paryża i jedzie autobylem do huczącej grzotem młotów fabryki nie powinien wchodzić do swego domu przez grecki portyk, a wewnątrz siadać na meblach w stylu Ludwika XV. (Znam np. pewien dom o planie nowoczesnym więc z szatnią i umywalnią u wejścia. Ale równocześnie zażądał właściciel barokowej fasady.

Po pewnem zamieszaniu wypadły okienka tych niezbędnych a w baroku nieznanych ubikacji w środku pilastrów, które są jakby przeprute. Stoi ten dom na świadectwo jak często jeszcze uprawia się u nas w architekturze maskaradę zewnętrznych form niezgodną z duchem czasu).

Dekoracyjne stosowanie bogatych form historycznych do wnętrza niejednokrotnie pospolitych i wykonanych skromnie jak tego zresztą ogólny niedostatek dźwigającego się państwa wymaga, można przychylnie oceniać z punktu widzenia przełomu i tych wszystkich przyczyn, o których powyżej była mowa, zwłaszcza, jeżeli to historyczne teatrum motywów powtarzają mistrze, budząc wrażenia artystyczne. Ale radbym ażeby wrażenia artystyczne odnoszone z dzieła architektonicznego nie było nigdy wolne od skojarzeń myśli społecznych, ażeby widz równocześnie z odniesieniem dodatniego wrażenia wzrokowego mógł znaleźć związek pomiędzy dziełem architektury



M. LALEWICZ. Domy mieszkalne P. K. O. w Warszawie.



a gromadą ludzi, którzy je otaczają, pomiędzy formą artysty a tej gromady ludzkiej dążeniami, życiem, swoistą troską i radością, które to sprawy dzisiejsze napewno tak samo ważne jak sprawy naszych przodków powinna ta forma wyrażać. Inaczej architekci oderwani od życia staliby się podobni do mnichów przesuujących w ręku różaniec przepięknej modlitwy z przed laty, a przecież nie o różaniec chodzi tylko o modlitwę krwawej nad własnym wyrazem pracy.

Dlatego to, jakkolwiek z szacunku dla

talentów i zrozumienia powodów tej a nie innej formy uchylam czoła przed strofami przedstawionego tu historycznego o władzy i wielmożności rapsodu, wracam do epopei dnia i na pytanie, jakieby mógł usłyszeć od rodaka: czy mają się tworzyć dalej podobne strofy? odpowiem już teraz głośno i otwarcie: że właściwsze będą te, które bez zrywania z przeszłością opowiedzą prawdziwie i pięknie w nowej formie o nowym życiu dzisiejszem.

WACŁAW KRZYŻANOWSKI.

## RUCH ARTYSTYCZNY I MUZEALNY W ROSJI

Kto po dłuższym pobycie w Rosji dzisiejszej wraca na chwilowy odpoczynek do swego kraju i zapytywany o stosunki w państwie Sowieków staje przed sprawą odpowiedzi na rozliczne pytania — normalnie dające się ująć w twierdzenie lub przeczenie — z góry musi przygotować słuchaczy na oswojenie się z tym pewnikiem, że gdy o Rosję chodzi — nieledwie każda taka odpowiedź zawierać musi i »tak« i »nie«, dążące razem do wniosku mało oczekiwanego. Jest bowiem Rosja morzem rozruszanem gwałtownie przez obie rewolucje, głównie przez bolszewicką i wszystko co się w niem dzieje, nosi piętno tego stanu, gdzie spiętrzone reformatorstwem fale dają zrazu obraz chaosu faktycznego i pozornego, chaosu, w którym kipi wysiłek tworzenia zalewany bezustannie niszczeniem bądź świadomym bądź wlokącym się ciężko a przytłaczająco jak ławy uszeregowanych nieubłaganych konsekwencji. Za agresywnymi falami »tak« idą starcze »nie«, powstaje cofanie się i wir przeciwności a trudności. Nie »nabyta chyżość« lecz nowo nabyte spiętrzenia. W tych warunkach żadne obserwacje nie mogą być wyczerpujące, — w tych warunkach przede wszystkim wszystko łączy się z niebywałymi i nieoczekiwanymi komplikacjami. Umniejsza to, politycznie, rzeczywiste niebezpieczeństwo sąsiada — powiększa niewątpliwie na miejscu trudność wszelkich poczynań a zwłaszcza na polu tak idealnym jak twórczość artystyczna i muzealne budownictwo.

A dopiero w czasie rewolucji można się było przekonać, jak niebywałe są muzealne bogactwa Rosji, — jakie skarby spoczywały w mnóstwie pałaców i zbiorów prywatnych. Dużo w tem było nielegalnych i nieszlache-tnych zdobyczy wojennych — zwłaszcza z Polski i z szerokich przestrzeni Wschodu

ściągnięto ilości olbrzymie pomników sztuki dawnej — ale dużo też było obok tego kolekcjonerstwa legalnego i wielkiego nakładu pieniędzy dawnych i wczorajszych generacji. Nacjonalizacja i bezładna gospodarka elementów niekulturalnych poniszczyła bardzo wiele, zagroziła wszystkiemu. Edykt niedawny o rekwizycji sreber cerkiewnych i kościelnych zdawał się być już ostatnim ciosem w ten dział kultury wieków. I znów zrodziła się sytuacja zawierająca »tak« i »nie« w osobliwym mixtum compositum. Dawni muzeologowie rosyjscy przeważnie nie porzucili swych placówek, — rząd sowiecki udzielił pomocy finansowej bardzo a bardzo niewystarczającej — uczynili więc oni wysiłek osobisty niezwykle — wśród głodu i chłodu, przy pensjach po dzień zabójczo małych, i rzucili się hurmem do ratowania i zwożenia do muzeów wszystkiego, co tylko dało się uratować. Muzea tak liczne Moskwy i Petersburga i cały szereg dawnych jeszcze większych zbiorów prowincjonalnych — zapełniły się mechanicznie napływającymi skonfiskowanymi zbiorami. Sam przewóz, ochrona od wilgoci po składach, orientacyjna wstępna praca systematyczna, aby nie mówić o klasyfikacji, stała się potwornie ciężkim zadaniem, w części niewykonalnym, w części przez warunki ze-psutem — w części jednak wykonanem z podziwu godną ofiarnością sił umysłowych, nerwowych i fizycznych. A działy się rzeczy nie do opisania. Barki ze setkami historycznych armat ozdobnych, ewakuowane z Petersburga wskutek obawy ofensywy północnej, potonęły u celu podróży w Jarosławiu. Zbombardowanie tej Norymbergi rosyjskiej (szkoda artystyczna bardzo smutna) — przy zdobywaniu miasta w 1918 przez czerwoną armię — wytworzyło stosunki uniemożliwia-



jące tam normalniejszą pracę — a pomimo to dzięki małemu gronu ofiarnych ludzi te barki z armatami w całości wydobyto! Wśród tego armaty należne Polsce na podstawie ryskiego traktatu, piękne bardzo z XVI, XVII i XVIII wieku.

Inaczej nieznośnych kłopotów było wszę-

wincji, a obchodzi nas tu bardzo pokrewny ruch muzealny na Ukrainie, boć znacjonalizowano tam liczne wspaniałe rezydencje wiejskie możnej arystokracji i szlachty polskiej. Trzeba więc podnieść, że i tam, choć zrabowano i rozsprzedano mnóstwo — ocalało bardzo wiele i tak n. p. Humań

w swem muzeum posiada dziś dzięki temu dużą kolekcję największych malarzy polskich XIX i XX wieku, w tem miało Kosaków — niejednego Matejkę i wiele płócien i rysunków żyjących dotąd mistrzów pendzla, krakowskich i innych. Świadczą o tem urzędowe, drukowane sprawozdania. Co nacjonalizowano na terytorjum obecnej Rosji, rewindykacji nie podlega niestety, ale to co wypłynęło z rzeczy ewakuowanych, oddane być musi a mamy tak ciekawe znaleziska do wynotowania — jak odkrycie części zbiorów Muzeum podolskiego — wywiezionego 1914 — 1915 z Tarnopola — aż w odległym Kazaniu, gdzie ruch muzealny jest zadziwiająco poważny.

Szczególniejsze ogólne znaczenie będą miały niewątpliwie rozwinięte w tych ostatnich latach na nieposzrednią skalę badania uczonych rosyjskich i ukraińskich nad najstarszem malarstwem religijnem tych obszarów i nad sztuką ludową. — Co do pierwszego to, idąc w ślad Kondakowych i Uspenskich, Trubeckich i Cwietkowych, posunięto ogromnie naprzód tak zarówno badania jak i ra-

towanie ikon zwłaszcza średniowiecznych ze szkołą kijowską i nowogrodzką na czele. Konfiskata sukienek srebrnych («риз»), które w XVII i XVIII wiek ustroił tysiące ikon, pozbawił Rosję mnóstwa pięknych wyrobów złotniczych (z wpływami baroku polskiego), — jednakże przy tej akcji uczeni dokonali doniosłych odkryć, które bez najmniejszych wątpliwości zainteresują po opublikowaniu całą Europę i cały świat kulturalny. Niemcy, Anglja, Ameryka już dziś zaczynają dawać tego, i słusznie, przejawy. — Równocześnie



A. SZYSZKO-BOHUSZ. Domy mieszkalne P. K. O. w Krakowie. (Wejście główne.)

dzie wiele i wszędzie wiele z nich pokonano. Toteż taki Ermitaż z bardzo wybitnym dyrektorem Trojnickim na czele liczy dziś samych obrazów nie około dwa tysiące jak przed wojną, ale na pewno 4 razy tyle — a przez nagromadzenie mnóstwa wspaniałości z prywatnych i cesarskich, niedostępnych dawniej rezydencji — obejmuje skrzydłami, trzeba przyznać pieczołowitemi bardzo — jedno z największych w świecie skupień muzealnych. Podobnie jest w Moskwie i Kijowie, choć na mniejszą skalę, bywa tak i na pro-



udoskonalone w Rosji metody zdejmowania przemałowań późniejszych pozwoliły odkryć w wielkich i w małych ikonach średniowiecznych precudne akordy i harmonje wielkich plam barwnych, — mądrą architektonikę monumentalnie pojętych kompozycji — i o wiele większą różnorodność w stylu i ewolucjach szkół malarskich opartych bezpośrednio przez Kijów o Bizancjum, — a przez Nowogród i jego bliskie związki z Litwą Gedyminów i Witoldów wiążących się poprzez Polskę z głęboko ciekawem wczesnem malarstwem Zachodniej Europy. Niewątpliwie nadszedł już czas powszechnego zrozumienia, że wielkie piękno jest lub może być nietylko w sztuce ewoluującej coraz wyżej poprzez zgłębienie anatomji i perspektywy, poprzez pasję do realizmu lub kult dla antycznej Romy i Hellady, ale że jest i może być w sztuce zupełnie innej, — z elementami ciekawie barbaryzującego się Rzymu późnego cesarstwa i bizantynizującej Grecji, — z orientacją do płaskiej głęboko dekoracyjnej sztuki Wschodu — naiwnej lub świadomie uproszczonej w studjum przyrody, a zagłębionej w czystą ekspresję linii — w hieratycznie uroczysty dramatyzm lub spokój, we wszelaką linię, barwy i bryły stylizację. Tych drzwi wywalać nie trzeba, — zaczęli je już roztwierać tacy twórcy jak Puvís de Chavannes lub choćby szkoła malarska mnichów niemieckich z Beuronu, nie mówiąc o uczonych jak Strzygowski i i.

Z publikacjami z tej dziedziny jak dotąd słabo — brak na to środków — za to dużo prac wstępnych, studjów, wykładów, wystaw i szykowania się do coraz szerszych występów, którym przewidywać należy powodzenie daleko poza granicami Rosji. — Należna to pobudka, abyśmy na równi starali się otworzyć oczy Zachodu i Wschodu na nasz dorobek wiekowy, którego wartość rośnie ciągle w oczach najbardziej krytycznych ale i pracowitych odkrywców polskich. — A i przy tych badaniach rosyjskich jest też nasze słowo do powiedzenia. Wyżej cytowane sfery rosyjskie interesują się już mocno odkryciami fresków średniowiecznych w Polsce, uderzają ich zwłaszcza kapitalne freski XV w. w kaplicy zamkowej w Lublinie, a podpisany na nich mistrz Andrejko interesuje tym więcej,

że być może okaże się identycznym z największym malarzem religijnym Rosji owego czasu, Rublewym. Zagadkowe zjawienie się jego w Rosji dopiero w podeszłych latach życia zaczyna się rozjaśniać hipotezą przybycia z Polsko-litewskiego państwa i z kręgu tej białoruskiej względnie zachodnio-ruskiej szkoły malarskiej, podatnej już nawet na wpływy Zachodu, jaką otaczał się dwór Jagiełły i pierwszych u nas Jagiellonów. I znów tu rola polityczno-geograficzna Polski i jej Unia z Litwą, ten rozwój jej cywilizacji i te ułatwienia kulturalne, jakie stworzyła, dają jej — podobnie jak w XVII wieku — charakter ważnego współczynnika w ewolucjach cywilizacji w Rosji, charakter i zasługi w dziejowych kolejach ważne i zbyt mało znane i uprzytomniane na Zachodzie.

Obok tak ciekawego ruchu muzealnego w Rosji Sowietów niemniej godnym uwagi jest ruch na polu artystycznym. I tu występuje jak odpowiedź złączone »tak« i »nie« z rezultatem mało spodziewanym może. Zahamowało się z przedwojennej pracy i twórczości bardzo wiele — zamarło niestety niejedno cenne — afiszowało się krzykliwem pseudonowinkarstwem dużo pseudosztandarywch haseł i zgrupowań z rezultatem poprostu nieudolnym i niewątpliwie »rewolucyjność« takiej n. p. grupy niedawno w Moskwie wystawiającej — rewolucyjność oparta głównie na tematach walk barykadowych, scen fabryczno-robotniczych a malowanych słabo, bardzo słabo — niczego nikomu nie da. Ale obok tego wszystkiego pomimo szalonych wprost trudności i wśród warunków dla artystów najuciążliwiej przykrych, — powróciły nieco do życia niektóre działy przed wojną w Rosji świetnie stojące, jak zwłaszcza grafika i zdobnictwo książkowe. Rozwinęła się w kapitalnie ciekawy sposób sztuka prawdziwie twórcza grafiki i malarstwa w afiszu — dekoracyjna twórczość niepospolicie interesująca zwłaszcza w teatrze, przekształcając się bardzo rewolucyjnie ale i bardzo poważnie w godzien osobnych uwag współczynnik inscenizacji. To wszystko jednak wymaga nieco szerszych objaśnień, które do niedalekiej okładam okazji.

DR. MARJAN MORELOWSKI.



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ.

= Wobec zupełnego braku odpowiedniego lokalu wystawowego kilku artystów naszych wpadło na myśl wyzyskania do tego celu... okien sklepowych. To też w niektórych oknach wystawowych firm bydgoskich możemy oglądać obrazy olejne, a nawet płaskorzeźby. Bydgoszcz jest obecnie zbyt ważnym środowiskiem, ażeby mógł obejść się zupełnie bez skromnego bodaj lokalu. Przykład Łodzi winien zachęcić i nasze »miarodajne« czynniki. Słusznie nawołuje »Dziennik Bydgoski« z dnia 25 grudnia do wyszukania lokalu stałego na wystawy i pokazy (w artykuliku p. t. »Tułaczka artystów bydgoskich. Wystawa dzieł sztuki poza oknami magazynów kupieckich«).

## HRUBIESZÓW.

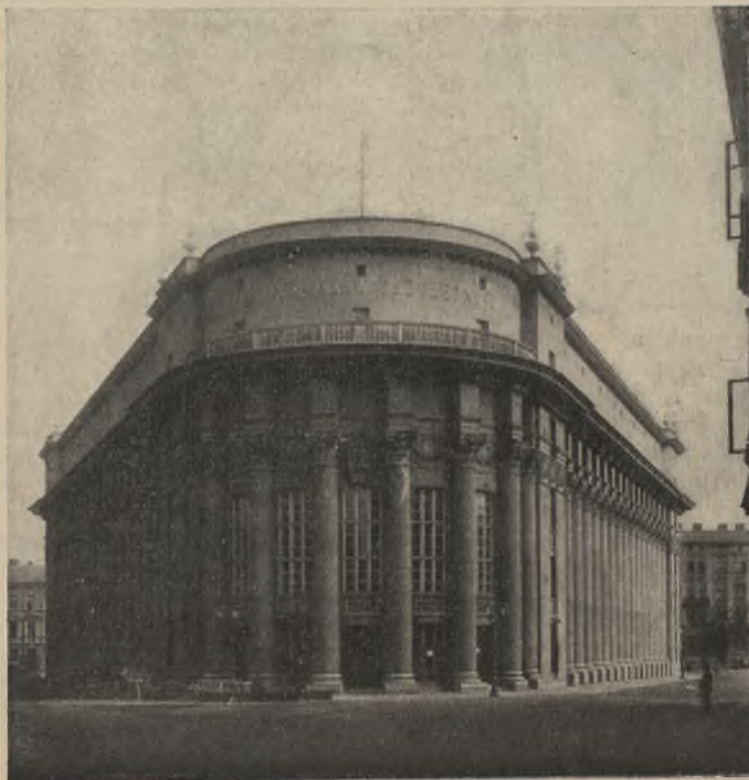
= Z początkiem tegorocznego sezonu doszła u nas do skutku niewielka wystawa, urządzona w sali gimnastycznej państwowego gimnazjum. Wystawa ta trwała tylko cztery dni, a zwiedziło ją z górą 500 osób; inicjatorem jej był prof. St. Leszczye-Przywara. Wystawione były prace pp.: Łotockiego ze Lwowa, Dr. Skrobiszewskiego, Leszczye-Przywary, Wańczyka i Padkowskiego, ogółem ponad 80 sztuk. Zainteresowanie, jakie obudziła ta amatorska wystawka, powinno by pobudzić do częstszego urządzania wystaw, choćby w szczupłych rozmiarach, ale o wyższym poziomie. Nie tak trudno byłoby może sprowadzić kilkanaście dobrych obrazów ze Lwowa, Krakowa, czy z Warszawy; byłoby to wielce pedagogicznie zarazem.

## KRAKÓW.

= W dniu 10 grudnia zmarł art. rzeźbiarz Zygmunt Langmann, ur. 1860 r. w Krakowie. W czasie re-



A. SZYSZKO-BHUSZ. Domy mieszkalne P. K. O. w Krakowie. (Fragment podwórza).



A. SZYSZKO-BHUSZ. Gmach P. K. O. w Krakowie.

stauracji Kościoła N. P. Marji, za czasów Matejki, ś. p. Z. Langmann wykonał tam chórek św. Cecylii, postacie sześciu proroków w prezbiterjum, oraz postacie dziesięciu świętych polskich w nawie głównej; dla katedry przemyskiej wykonał ołtarz gotycki, dla sądu okr. w Piotrkowie i dla Politechniki warszawskiej grupy alegoryczne. Był uczniem akademii krakowskiej, studjował w Rzymie i w Monachjum.

= W prywatnym »Salonie Sztuki« Wojciechowskiego zebrano pewną ilość obrazów i grafiki pod nazwą »wystawy gwiazdkowej«. Złożyły się na nią m. i. utwory: Fałata (kościółek w Bystrej), Weissa (akt kobiecy), Wyczółkowskiego (fragment z dziedzińca Zamku kr. na Wawelu), Cwiklińskiego (pejzaże tatrzańskie), Stefana Filipkiewicza (kwiaty i pejzaże), Rychter-Janowskiej (wnętrza starych dworców) i akwaforty Z. Stankiewiczówny.

## LUBLIN.

= Z kolei nadesłano nam z Warszawy cykl obrazów akwarelowych Bronisława Koczyńskiego i obrazów olejnych, mających za tło Egipt, Aleksandra Laszenki. Nadto, wystawiono m. i. prace Domaradzkiego, Iwanowskiego i Pstrokońskiego.

= W dniu 23 grudnia otwarto w salach uniwersytetu lubelskiego wy-





A. SZYSZKO-BOHUSZ. Gmach P. K. O.  
w Krakowie. (Wnętrze sali operacyjnej).



A. SZYSZKO-BOHUSZ. Gmach P. K. O.  
w Krakowie. (Wnętrze westybuli).

stawę obrazów i rzeźb, urządzoną w celu przysporzenia funduszków na budowę »Domu Żołnierza«. Wystawa ma charakter ściśle lokalny, złożyły się na nią prace miejscowych artystów, jak Wł. Barwickiego, Deca, Dylewskiego i Hołyńskiego.

#### L W Ó W.

= Wystawę Gwiazdkową otworzyło w okresie przedświątecznym Tow. Przyjaciół Sztuk P. Kazimierz Sichulski nadesłał Madonnę i cykl pejzaży, malowanych temperą i akwarelą. Pozatem wzięli w niej udział: Batowski, Reyzner, Rybkowski, Wygrzywalski, Erb, Kitz, Kostynowicz, Markowski, Łotocki, Malski, Rutkowski, Albinowska, Nowotnowa, Opolska, Harland-Zajączkowska, Chybińska, Hausnerowa i inni, a z grafików: Korzeniowska, Pieniążek, Rosenfeldówna.

= W lokalu Ligi kobiet urządził Związek Legionistów wystawę gwiazdkową, o zupełnie przypadkowym zespole, celem jej było przysporzenie funduszków, na budowę własnego domu. Znalazły się m. i. drobne utwory i szkice Reyznera, Rozwadowskiego, Wygrzy-

walskiego, Olpińskiego, Er'la, Balka, Gajewskiego i Łotockiego.

= Dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Juliusza Kossaka (ur. 1824, um. 1899) Zarząd Muzeum Lubomirskich, pozostającego obecnie pod kierownictwem dra Gembarowicza, urządził wystawę dzieł artysty, znajdujących się we Lwowie, w posiadaniu prywatnym i w zbiorach Biblioteki Pawlikowskich.

= Wystawa dawnych malarzy lwowskich, doszła do skutku dzięki inicjatywie Związku Artystów Małopolski Wschodniej, oraz współpracy Dra St. Zarewicz, kustosa zbiorów miejskich. Obejmowała ona okres stuletni, od końca XVIII po koniec prawie XIX wieku, uwzględniła 76 malarzy lwowskich, z czego prawie połowę artystów mało znanych lub zupełnie zapomnianych. Szczęśliwy pomysł zrealizowano jednak niezbyt szczęśliwie. Wystawa mieściła się właściwie kątem, w złych warunkach, trwała nader krótko, nie miała odpowiedniego katalogu, bo ten, który był, był lichy. Należałoby bodaj post factum wydać rodzaj albumu, czy pamiętnika tej wystawy, która żywo una-



A. SZYSZKO-BOHUSZ. Gmach P. K. O. w Krakowie.



oczniała dawne artystyczne tradycje lwowskiego środowiska.

#### POZNAŃ.

= Na łanach dwu pism poznańskich, a mianowicie »Kurjera Poznańskiego« i »Przeglądu Porannego«, wywiązała się polemika na temat fachowej krytyki w plastyce, między p. Edwardem Ligockim, a p. Zygmuntem



A. SZYSZKO-BOHUSZ.  
Gmach P. K. O. w Krakowie.  
(Szczegół fasady).

Zanozińskim. Polemika, jak bywa niestety najczęściej, zesłała na tory osobistej utarczki, nie poruszyła natomiast prawie wcale istotnych zagadnień, związanych z podstawami krytyki artystycznej. Szkoda, bo omówienie tych kwestyj przydałoby się zarówno krytykom, jak i publiczności czytającej, która w ogóle nie wie, co myśleć o krytyce w zakresie plastyki współczesnej.

#### STANISŁAWÓW.

= Komitet, związany w naszym mieście, o czym informowaliśmy w nr. 3 »Sztuk Pięknych«, zorganizował już pierwszą wystawę, która reprezentuje z górą czterdziestu artystów, malarzy i rzeźbiarzy, niemal wyłącznie małopolskich, ogółem zebrano ponad 150 utworów. Trudno je tu wymienić. »Kurjer Stanisławowski« (nr. 229), poświęcił tej wystawie szczegółowy fejeton pióra p. J.

Zarzyckiego. Inicjatorem należy się uznanie za podjęte trudy i starania, za zrealizowanie szczęśliwego pomysłu.

= Na wystawie Salonu Warsz. Tow. artystycz. Departament Sztuki zakupił do zbiorów państwowych następujące prace: Borucińskiego »Sokolnik«, Jasińskiego »Sw. Franciszek« i »Janosik«, Jabłońskiego »Rybacy«, Kamockiego »Sad«, Noskowskiego »Martwa natura«, Noakowskiego »Rysunek«, Pieńkowskiego »Obraz«, Stankiewiczówny z akwaforty, Strzeмиńskiego »Krajobraz«, Szczyglińskiego »Krajobraz«.

= Salon W. Tow. Artystycznego, otwarto w dniu 14 grudnia w gmachu Związku Handlowców. W skład jury wchodziłi: Br. Kowalewski, M. Boruciński, Wł. Skoczylas, Z. Stankiewiczówna i J. Szczepkowski, oraz H. Grombecki, St. Jakubowski i K. Strzeмиński, jako zastępcy. W katalogu wydrukowano na wstępie objaśnienie następującej treści:

»Artyści zebrani na wiecu po ostatniem Walnem Zebraniu Tow. Zachęty, uchwalili w Tow. Zachęty dzieł swych nie wystawiać, dopóki obecny zarząd jako nieprawnie urzędujący nie ustąpi i dopóki statut Tow. Zachęty nie zostanie zmieniony w tym duchu, aby połowę członków komitetu, artystów, wybierali sami artyści, a drugą połowę, miłośników, sami miłośnicy. Deklarację tę podpisało 144 artystów mieszkających w Warszawie, tudzież Stow. artystów »Sztuka« i Związek pow. artystów w Krakowie, Tow. »Świt« w Poznaniu, Tow. »Sztuka Podhalańska« w Zakopanem, i »Związek artystów« we Lwowie. Salon niniejszy jest zorganizowany przez tych artystów, którzy tę deklarację podpisali«. Słowa te tłumaczyły każdemu najlepiej, jakim sposobem doszło do tego, że najwybitniejsi artyści polscy musieli szukać schronienia aż w lokalu przy ul. Siennej, ani zbyt obszernym, ani też na ten cel zbyt odpowiednim. Pomimo trudnych warunków zdolano nieźle wystawić ponad 180 prac, zarówno artystów warszawskich, jak i pozamiejscowych, w szczególności zaś członków krakowskiej »Sztuki«.

= Nagrody w Salonie W. Tow. Artystycznego. Pomimo osławionego przemówienia p.



K. WYCZYŃSKI. Gmach Banku Polskiego w Krakowie.



A. Austena (przeciw artystom, zwalczającym obecny komitet Zachęty), które wywołało w stolicy niesmak i przykre zdziwienie, miasto uchwaliło wyasygnować do dyspozycji W. Tow. Art. kwotę 1000 zł na udzielenie nagród, za najlepsze prace, wystawione w Salonie W. T. A. Zarząd tego Tow. dołożył ze swej strony 200 zł. na ten cel i powołał osobną komisję, która wyznaczyła trzy równe nagrody im. st. m. Warszawy, po 400 zł. każda — i przyznała je następującym artystom: H. Grombeckiemu, za pracę p. t. »Anastazja«, Irenie Łuczynskiej-Szymanowskiej, za »portret doktorem F. S.«, oraz prof. Wojciechowi Weissowi, za obraz p. t. »Helenka«. W skład komisji wchodził pp.: Bylewski, Pruszkowski, Szczygliński, Skotnicki, Strzeмиński i Dr. Treter.

= Rozstrzygnięcie sporu o Zachęte.

W maju odbyły się, jak wiadomo, wybory do zarządu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Przeciw prawomocności tych wyborów zaprotestowali artyści. Zarząd protest ten zlekceważył i postanowił rządzić się dalej w zajętym gmachu. Obecnie Ministerjum Spraw Wewnętrznych, do którego artyści wnieśli odwołanie, unieważniło dokonane bezprawnie wybory. Postępowanie zarządu wywołało, jak wiadomo, zbojkotowanie Zachęty przez wszystkich wybitniejszych artystów polskich. Dalszą konsekwencją tego zasadniczego rozstrzygnięcia przez władzę 3-ej instancji musi być zwołanie Nadzw. Walnego Zebrania i dokonanie nowych wyborów. Jeśli i »miłośnicy«, którzy przez tyle miesięcy mieli możliwość zorientowania się, o co w tej sprawie chodzi, okażą rzeczywiście swą dobrą wolę, (nieraz powoływali się na nią), to spór o Zachęte można będzie ostatecznie zlikwidować, co sztuce polskiej tylko na dobre wyjść może.

= W jednym z numerów przeglądu tygodniowego, p. t. »Informacja Powszechna« ukazał się artykuł art. mal. Zygmunta Badowskiego (napewno nie bolszewika ani wyrotowca, choć przeciwnika obecnego Komitetu Zachęty) p. t. »Majak Zachęty«. Autor zaczyna od takiego założenia: Wyobraźmy sobie, że warszawska »Zachęta« spełnia swoje zadanie wobec sztuki, artystów i społeczeństwa — poczem kreśli obraz Walnego Zebrania takiej instytucji: »Przy stole prezydalnym, który zresztą nie przypomina w niczem ławy oskarżonych, a ni jednego adwokata... I tak snuje wątek swych różowych marzeń Z. Badowski, bo — nie orientuje się zupełnie, o co właściwie chodzi w tej całej sprawie walki o Zachęte. Wyjaśnił to dobitnie inny art. mal., a mianowicie p. Fr. Szwoch (w nr. 296 »Gazety Warszawskiej«), pisząc m. i.:

»Walka ta, która weszła obecnie w stan zapalny i doprowadziła do rozłamów wśród artystów i do tak zwanego bojkotu, nie tylko w Zachęcie się toczy, wiadomością jej jest dziś nawet Polska cała, gdzie w szerszych rozmiarach i pod innymi formami ta sama walka się toczy. Jest to bowiem walka ideologii narodowej z mętną, w cieniach Ghetta zrodzoną, ideologią między-narodówką«.

Co do poziomu artystycznego wystaw Zachęty, jest on bez zarzutu, co tłumaczy p. Szwoch, sam wystawiający w Zachęcie, w następującym krótkim, a oryginalnie sformułowanym zdaniu: »Bojkot więc Zachęty przez secesję wypadł tylko korzystnie na poziom jej wystaw«. Niech sobie bojkotują Zachęte tacy np. jak Noakowski, Weiss, Mehoffer! Jest zato p. Szwoch et consortes...

= W dniu 11 grudnia przyznano *ex re t. zw.* »Salonu« w Zachęcie, następujące nagrody:

1) Nagroda prezesa ministrów 1.000 zł. — Wojciech Kossak, za obraz p. t. »Z rozkazem«.

2) Nagroda st. m. Warszawy 500 zł. — Stanisław

Żukowski, za obraz: Z cyklu Łazienek królewskich, w Warszawie »Zielony gabinet«.

3) Nagroda wydawnictwa »Kurjera Warszawskiego« 300 zł. — Adam Styka, za obraz p. t. »Kobiety, myjące w koszach zboże« (Marakesz).

4) Pierwsza nagroda Salonu 1924 Tow. Zachęty Sztuk P. 1.000 zł. — Stanisław Masłowski, za obraz p. t. »Ule«.

5) Druga nagroda Salonu 1924 Tow. Zachęty Sztuk P. 500 zł. — Józef Rapacki, za obraz p. t. »Zima«.

6) Trzecia nagroda Salonu 1924 Tow. Zachęty Sztuk P. 300 zł. — Luna Drexlerówna, za rzeźbę p. t. »Kazanie«.

Fakt, że prezes Rady Ministrów uznał za stosowne w momencie zaognionego rozłamów wśród artystów,



L. WOJTYCZKO. Gmach Banku Przemysłowego w Krakowie. („Gródek“).

w momencie unieważnienia przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych ostatnich wyborów w Zachęcie, a więc i mandatów bezprawnie rządzącego komitetu, oddać do dyspozycji takiej właśnie instytucji — kwotę 1000 zł. w formie oficjalnej, państwowej nagrody, obudził w kręgach artystycznych Warszawy ogromne zdumienie. Zapewnie, żaden grosz, wydany na sztukę, nie idzie na marne, bo podtrzymuje wątły byt artystycznej naszej kultury, mimo to jednak rząd winienby niewątpliwie trzymać się jakiejś wyraźnej linii wytycznej w szafowaniu groszem publicznym. Wpływy i starania poszczególnych jednostek nie powinnyby odgrywać roli żadnej tam, gdzie idzie o sprawy publiczne. Taką zaś właśnie jest sprawa Zachęty, opanowanej przez grupę, która bezzasadnie przeciwstawiła się ogółowi twórczych artystów i najpoważniejszych artystycznych zrzeczeń.

— Salon Zachęty w świetle krytyki warszawskiej. Bogato ilustrowany katalog (co bezsprzecznie zasługuje na uznanie), stanowi zarazem trwałą pamiątkę i niezbitą dowód poziomu owego Salonu. W zdecydowany też sposób wypowiedziała się



na ten temat krytyka stołeczna. W artykule J. Kl. («Kurjer Poranny» nr. 341) czytamy:

»Smutno, ubogo, pusto, na tegorocznym »Salonie«, który wygląda jak błady cień samego siebie. Właściwie jest to pobojowisko, na którym zwycięzcy mają miny rozpaczelive i z żalem oglądają się na tych, co pole bitwy opuścili. Nudno...« a pod koniec artykułu:

»Jeżeli ostatecznie znajdzie się wśród kilkuset obrazów coś, o czym można rozprawić — to czemuż to jest wobec całości bezstylowej, szarej — którą oglądają cudzoziemcy ze zdumieniem, pytając: czy to doprawdy jest wszystko, co Polska dała najlepszemu z dziedziny sztuki? Gdzież jest wasza wielka kultura artystyczna, o której tyle się mówi w Europie? Gdzie są dziesiątki znanych nazwisk — wielkich talentów. Czyż to możliwe, że najpierwsza artystyczna instytucja w kraju doprowadziła do tego, że oni was opuścili i szukają sobie przypadkowych schronisk!«.

Szczęśny Rutkowski w »Kurjerze Polskim« (z dn. 28 grudnia) pisał:

»Dziwny, smutny, wprost pogrzebowy nastrój panował na wernisażu Zachęty. Ale dosyć było popatrzyć na ściany, aby zrozumieć powód tego nastroju: takiego rendez-vous miernot i lichot z całej Polski, z samym Męcino-Krzeszem i H. Stachiewiczem na czele, nie było chyba jak Zachęta Zachęta«. — poczem, wymienivszy niektóre obrazy, stojące na poziomie, wyraził się w ten sposób o całości.

»Można takie obrazy wystawiać na sprzedaż w drugorzędnych sklepach z ramami, ale nie w Dorocznym Salonie najlepszemu wystawowemu lokalu w stolicy Polski«.

Nawiasem mówiąc, w Salonie tym bierze udział około 20 kobiet, owszem, rys to sympatyczny, ale większość prac kobiecych przyczynia się tylko do tem silniejszego obniżenia poziomu całej wystawy.

A oto, co musiał stwierdzić nawet p. Władysław Wankie, sam pejzażysta, wystawiający w Zachęcie, gorący jej zwolennik, typowy przedstawiciel ideologii artystycznej obecnego komitetu:

»Rodzajem, który dominuje w Zachęcie jest »pejzaż«. Nie możemy jednak przyznać pejzażystom naszym zbyt wielkiej fantazji i ruchliwości. Zabrnęli wszyscy potrochu w jednych i tych samych motywach, nie widzimy pejzażu w wielkim stylu, kompozycji fantastycznych, lub bajkowych, monumentalnych, słowem twórczości. Nasi malarze odsłaniają przykładnie naturę tak, jak im się ona przedstawia — i to im zupełnie wystarcza...«

Tymczasem »pejzaż« na całym świecie już bardzo daleko postąpił, wielcy twórcy pokazali, że bodaj żaden rodzaj nie nadaje się do takich »swobód malarskich«, do takich wyjawień z ducha, do takiej swobody malarskiej, jak ten rodzaj właśnie. Czemu nie próbują?«

Jeden tylko («Kurjer Warszawski», nr. 342-343) rozbrajający głos zachwyty mamy do zanotowania. P. Antoni Urbański wystąpił w nr. 21 »Ilustracji«, w roli krytyka i znawcy sztuki współczesnej, operując zresztą bogatym zasobem czczych frazesów, zapożyczonych wyraźnie ze znanej już dobrze i wielce popularnej »estetyki« p. Wankiego, któraby zasługiwała na swego monografa, w stylu Boy'a, czy Makuszyńskiego. P. A. Urbański stwierdza:

»Salon doroczny w Zachęcie to obraz części całorocznego wysiłku sztuki polskiej, to pokaz naszego dorobku. Tu mamy syntezę (!) naszej twórczości powojennej, jej poczynania, przemyślenia, jej rozstrzygnięcia!!!« Winszujemy »Ilustracji« bystrego i wnikliwego krytyka, orjentującego się doskonale w naszej powojennej twórczości i w jej... syntezie.

— Sekcja Plastyków W. Klubu Artystycznego zorganizowała w grudniu cykl pięciu odczytów o sztuce: Dr. M. Sterling — od Michała Anioła do Picassa,

R. Zręhowicz: Drogi i bezdroża współczesnej plastyki, Dr. A. Lauterbach — Rewolucja czy ewolucja w architekturze, W. Husarski — Prądy klasyczne w sztuce współczesnej, St. Woźnicki — Źródła secesji niemieckich i modernizmu polskiego.

— W Klubie Artystycznym, w »Polonii«, urządzono ciekawą wystawę prac, głównie członków klubu. Reprezentowane są, jakby w misternym przekroju, wszystkie ważniejsze kierunki sztuki współczesnej. Wystawiono też m. i. piękny bronz Edwarda Wittiga.

— Sekcja Plastyków P. Klubu Artystycznego wystąpiła z inicjatywą w sprawie utworzenia w Warszawie centralnego muzeum reprodukcji i odlewów i ogłosiła następującą odezwę:

»W Polsce, pozbawionej dotychczas wielkich zbiorów muzealnych, musi powstać Muzeum Sztuki w reprodukcjach barwnych i bezbarwnych i odlewach, z działem bibliograficznym. Muzeum, obliczone na setki tysięcy eksponatów, obejmować będzie wszystko cokolwiek i kiedykolwiek powstało wartościowego w dziedzinie sztuki wszystkich narodów. Muzeum będzie urządzało wystawy okrężne po Polsce — będzie dążyło do zakładania na mniejszą skalę podobnych muzeów po miastach prowincjonalnych. Na początku skompletujemy sztukę zachodnią i środkowo europejską od pseudoklasycyzmu po modernizm ostatnich dni. Na zasadniczym tym kościecu przemyślimy dalszy rozwój Muzeum. Będziemy dążyć do tego — by nie zabrakło w niem niczego, — by wszystkie epoki i wszyscy twórcy byli wyczerpująco reprezentowani. Wielki ten czyn, mający dla Polski i wogóle dla Wschodniej Europy niesłychanie doniosłe znaczenie, winien być natychmiast zapoczątkowany«.

Utworzenie tego rodzaju instytucji byłoby krokiem nader doniosłym na drodze pogłębienia kultury artystycznej w Polsce, a zwłaszcza w stolicy.

— Wystawa karykatur, otwarta w kamienicy Baryczków na Starem Mieście, obejmuje zasadniczo eksponaty z całego XIX stulecia, jakkolwiek niebrak też utworów artystów współczesnych. Z głównych kolekcji prywatnych w Warszawie wydobyto wiele ciekawego materiału, ważnego także i dla dziejów grafiki polskiej. Do ciekawostek należą m. i. karykatury C. Norwida, J. Matejki, W. Wojtkiewicza, St. Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego. Wśród karykatur współczesnych artystów dominujące miejsce zajmują cykle karykatur Kazimierza Sichulskiego, sprowadzone z Zakopanego i z Krakowa.

— W Salonie Cz. Garlińskiego otwarto dnia 18 grudnia wystawę prac malarskich i graficznych Tadeusza Cieślowskiego (syna). Wystawiono tękę ośmiu drzeworytów, odbitych w Drukarni Wł. Łazarskiego, p. t. »Dawne Miasto«, kompozycje drukarsko-graficzne (zaproszenia, ekslibrysy), kilka »illuminacyj«, mniej ciekawych w formie, choć oryginalnych w kolorze, oraz próby akwaforty, sztychu i suchej igły. Na specjalne uznanie zasługuje wysoce artystyczne zaproszenie i katalog tej wystawy.

— W dniu 3 stycznia otwarto w Salonie Cz. Garlińskiego wystawę zbiorową ostatnich prac art. mal. Karola Bisego.

— W dniu 6 stycznia otwarto wystawę około 100 prac ś. p. Konrada Krzyżanowskiego w »Palacu Sztuki« przy ul. Trębackiej 2. Z okazji wystawy wydano też ilustrowany katalog, z krótką przedmową pióra Dra M. Tretera.

— Antoni Piotrowski (ur. 1853 r. w Kunowie) zmarł w połowie grudnia w Warszawie. Uczeń Gersona, potem Lindenschmidta w Monachjum i Matejki w Krakowie, wstąpił się jako batalista, zwłaszcza dzięki cyklowi obrazów z wojny bułgarsko-serbskiej 185 r., w której brał udział jako ilustrator pism an-



gielskich i francuskich. Malował nadto obrazy historyczne (np. Jan Kazimierz pod Beresteczkiem), portrety (np. portret Książa Aleksandra Batenberga, znajdujący się obecnie w królewskim pałacu w Sofji), oraz liczne sceny rodzajowe na tle życia wiejskiego. Jako malarz, odznaczał się żywym temperamentem. Władal techniką nader biegle, w sztuce swej był wyraźnym indywidualistą, zarówno, jak w życiu, prawdziwie polski, tegi malarz, jednostka ogromnie zacna: szlachetna, szczerzy artysta — zmarł w nędzy i w opuszczeniu... Zwłoki jego uczczono przed gmachem Zachęty, nad grobem przemawiali p. Strzebiński, prezes Zawodowego Związku Plastyków i p. Szczygliński, prezes Warsz. Tow. Artystycznego. Liczne jego obrazy z wcześniejszej epoki są w zbiorach sofijskich. Por. »Stranici iz istoriata na polskata žiwopis« (Sofja, 1922), str. 221—233, gdzie zamieszczono też 5 reprodukcji.

#### KOPENHAGA.

= Staraniem Tow. Sztuki Francuskiej urządzono w Kopenhadze niezwykle ciekawą wystawę nowszego malarstwa. Zebrano tam m. in. ponad sto płócien Henri Matisse'a, a w tej liczbie około trzydziestu, znajdujących się w kolekcji duńskiego zbieracza, Betzen Lund'a. Wystawę pomieszczono w kilku salach państwowego Gabinetu Monet i Medali. W ten sposób Kopenhaga ma doskonałą sposobność poznania u siebie na miejscu rozwoju malarskiego talentu tej miary, co Henri Matisse, jeden z najwybitniejszych twórców doby dzisiejszej. Polska, a specjalnie jej stolica, nie myśli naturalnie o tem, aby naśladować pod tym względem Danię i Kopenhagę...

#### PARYŻ.

= Salon artystów obcych. Zawiązał się osobny komitet z pośród artystów obcych, zwłaszcza zaś amerykańskich i angielskich, który zamierza stworzyć nowy salon doroczny, w czasie od stycznia do marca. Celem tego salonu ma być przedstawienie Paryżowi produkcji artystów obcych, wedle odmiennych zasad, aniżeli te, które stosuje się w salonach istniejących, idzie głównie o odpowiednie grupowanie przedstawicieli poszczególnych kierunków, o taki sposób wystawiania ich dzieł, aby rzeczywiście mówiły coś o rozwoju i postępie dawnych twórców. Komitet zastrzega się wyraźnie, że nie zamierza bynajmniej krytykować ujemnie swych paryskich kolegów, tem mniej, że u nich właśnie czerpie swe natchnienie. Nowy Salon, który powstanie zapewne w okolicach Champs-Elysées, ma czysto artystyczne cele na oku i jest dowodem coraz większego pogłębiania i różniczkowania się współczesnej kultury artystycznej w Paryżu.

= Muzeum Sztuki dekoracyjnej w Paryżu, przygotowuje na miesiąc styczeń wystawę sztuki francuskiej w dobie Richelieu'go i Mazarin'a.

= Wystawę książki artystycznej organizuje paryskie Musée Galliera. Wystawa ta obejmie zarówno stronę techniczną, jak i artystyczną książki nowoczesnej, uwzględni w szerokiej mierze najnowsze wynalazki w dziedzinie grafiki drukarskiej oraz intro-ligatorstwo.

= Kursy architektury w Trocadéro. W słynnym paryskim muzeum architektury i rzeźby porównawczej Trocadéro, zorganizowano cykl wykładów dla konserwatorów zabytków historycznych, wykłady te stanowią uzupełnienie studjów technicznych specjalnych, a obejmują nie tylko samą architekturę dawną i współczesną, oraz konserwację zabytków, ale także poszczególne działy przemysłu artystycznego, związanego z budownictwem. Wykłady, dostępne dla wszystkich, potrwają do czerwca.

= Rzeźba Houdon'a. W paryskim Muzeum Jacquemart-André, należącym do państwa, ustawiono

niedawno biust J. J. Rousseau'a, dłuta Houdon'a, nabyty przez Instytut. Jest to ten sam biust, który Houdon przesłał markizowi de Girardin i który stanowił wspaniałą ozdobę zbiorów w Château d'Ermenonville.

= Nowi członkowie paryskiej Akademji Sztuk P. Jako następców po malarzach: Sorolla y Bastida i James Shannon, wybrano w charakterze »membres associés« króla hiszpańskiego i Johna D. Rockefellera. Wybór Rockefellera jest aktem wdzięczności Francji za hojny dar w kwocie 18 milionów, które ten mecenas sztuki złożył na rzecz restauracji katedry w Reims, oraz zamków: Versailles i Fontainebleau. Oba te zamki, jak wiadomo, zaliczone są do muzeów narodowych i podlegają paryskiej dyrekcji generalnej.

= W setną rocznicę urodzin Puvis de Chavannes'a odsłonięto dnia 20 grudnia pomnik, poświęcony jego pamięci. Pomnik ten, dzieło rzeźbiarza J. Dubois, przedstawia biust znakomitego malarza, któremu hołd składa postać kobieca, symbolizująca malarstwo. W tym samym dniu ustawiono w Panteonie przed słynnym arcydziełem Puvis de Chavannes'a (»Św. Genowefa, patronka Paryża«) biust jego, dłuta A. Rodin'a.

#### PRAGA.

= Na dzień 10 stycznia zapowiedziano tu otwarcie wystawy polskiej grafiki współczesnej. Nadesłano ogółem ponad 300 eksponatów. Wystawa obudzi niewątpliwie duże zainteresowanie i przyczyni się do nawiązania żywszych stosunków sfer artystycznych polskich z czeskiemi.

= Wystawa zbiorowa prac Vlastimila Hofmana, urządzona w grudniu w »Topiówym Salonie« w Pradze czeskiej, wywołała szereg pochlebnych artykułów i notatek w całej prasie miejscowej. Niektórzy sprawozdawcy wzięli jednak z tej wystawy asumpt do kreślenia swych uwag na temat charakteru współczesnej plastyki polskiej wogóle, co ich doprowadzało z reguły do najfalszywszych sądów i uogólnień. Przedmowa do katalogu, mianująca VI. Hofmana najznakomitszym polskim artystą, zrobiła wiele złego, a czysto literackie wynurzenie się Przybyszewskiego, który nazwał malarza: »Fra Angelico Polski« — wywołało różne niepożądane komentarze. »Lidowá sentimentalita není jeste symbolem srdce národa« — stwierdziła np. praska »Tribuna« (z dn. 11 grudnia).

#### RZYM.

= W pięknym lokalu przy via dei Prefetti w Rzymie otwarto przed tygodniem wystawę malarstwa polskiego. Znajdują się tam utwory H. Siemiradzkiego, przypominane ze względu na łączność jego z Rzymem i rzymską kulturą, a pozatem obrazy kilku malarzy współczesnych, jest więc prof. Bakalowicz, którego utwory są przeważnie osnute na tle pejzaży trypolitańskich, prof. Kazimierz Stabrowski, który wystawił cykl widoków morskich z Sycylii, zwłaszcza z Taorminy i kilku innych. Ponadto, wystawiono polskie kilimy i batiki. W otwarciu wystawy wzięli m. in. udział ambasadorowie Skrzyński i Zaleski, p. Tomasini z małżonką, oraz ks. arcybiskup Cieplak. Zainaugurował wystawę Zygmunt Kulczycki krótkim wykładem o początkach i o rozwoju sztuki polskiej, ilustrując swe wywody pięknymi przeźroczkami. Prasa rzymska powitała tę dorywczo urządzoną wystawę z dużą sympatją. Szkoda wielka, że nikt u nas nie pomyśli o tem, aby zorganizować dział polski na międzynarodowych wystawach w Rzymie i w Wenecji, taki, któryby godnie mógł reprezentować współczesną naszą twórczość artystyczną. Wystawy bowiem o charakterze przypadkowym zadania takiego spełnić nie mogą.



= Sztuka rosyjska. Znany malarz i pisarz Jerzy Łukomski wygłasza obecnie w Rzymie cykl odczytów o sztuce rosyjskiej, o podstawach i o warunkach jej rozwoju i t. d. Wykłady te doszły do skutku staraniem Instytutu Europy Wschodniej w Rzymie i budzą naturalnie wielkie zainteresowanie we włoskich kołach artystycznych.

DETROIT (St. Zjedn. Ameryki północnej).

= W grudniu 1924 otwartą została wystawa międzynarodowa sztuki, zorganizowana przez Instytut Carnegie. Biorą w niej udział: Anglja, Francja, (Besnard, Denis, Derain, Friesz, Lebasque, Le Sidanier, Marquet, Valloton, Waroquier) Szwecja, Hiszpania, Włochy, Polska (Borowski, Boznańska, Władysław Jarocki), Rosja, Belgja, Czechosłowacja.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= W czasopiśmie «Nowe Życie» (5.XI) ukazał się artykuł Józefa Kalmera z Wiednia, poświęcony charakterystyce Eugenjusza Żaka, z pięcioma rycinami. Artykuł wysoce mętny i bałamutny. Czytamy tam m. i. takie np. zdanie: »Jeśli idzie o nazwę, to nie będzie dla nas Żak zwolennikiem neoklasycyzmu, jest on czemś więcej, nowym klasykiem« (str. 221). A jaka jest różnica między »nowym klasycyzmem« i »neoklasycyzmem«? Mniejsza chyba, aniżeli między węglem kamiennym i kamieniem węgielnym, i t. d. ...

= Redakcja »Tygodnika ilustrowanego« poświęciła tegoroczny swój numer gwiazdkowy działalności artystycznej Prof. Teodora Axentowicza. Prócz artykułów na ten temat pióra W. Husarskiego i Dra Fr. Kleina, które ilustrują reprodukcje z dzieł T. Axentowicza w liczbie siedemnastu, zeszyt ten przyniósł czytelnikom miłą niespodziankę w formie czterech plansz specjalnych, a mianowicie dwu rotograwjur i dwu druków trójbarwnych. Okładkę do tego zeszytu projektował Wacław Borowski.

= »Baltische Presse« (nr. 285 z dnia 13 grudnia) poświęciła z racji jubileuszu Jacka Malczewskiego osobny fejtton omówieniu twórczości malarskiej znakomitego artysty.

= Wł. St. Reymont: *Legenda. Z 5 drzeworytami Wł. Skoczylasa.* Warszawa, 1924, Nakładem Instytutu Wydawniczego »Biblioteka Polska«.

Książka ta w dużym formacie in 4<sup>o</sup>, odbita w 300 numerowanych egzemplarzach na czerpanym papierze, stanowi prawdziwe arcydzieło kunsztu graficznego; wydrukowano ją w Drukarni Wł. Łazarzkiego w Warszawie, znanej już dobrze z wysokiego artysty, na jaki potrafi zdobyć się w swych pracach.

= Baudelaire jako krytyk artystyczny, odznaczał się, jak wiadomo, nader wytrawnym sądem, tak, że jego artykuły o Salonie paryskim i o innych wystawach do dziś dnia nie straciły na wartości. Elie Faure wydał właśnie wybrane ustępy z artykułów Baudelaire'a p. t. »Verités critiques«, w osobnej książce, w tej samej kolekcji, w której ukazały się Pamiętniki Benvenuto Cellini'ego i pisma Eug. Delacroix. Warto przypomnieć, że »Przegląd Warszawski« ogłosił w Nr. 34-35 analekta z pism Baudelaire'a p. t. »O malarstwie«, w przekładzie B. Wydźgi, które obudziły i u nas ogromne zainteresowanie.

= Meisterwerke von Maurycy Gottlieb, (1856-1879). Herausgegeben von Verehrern des Künstlers. Wien, 1924, folio.

Wielbiciele znakomitego artysty zdobyli się na niezbyt odpowiedni akt pietyzmu. Przedmowa, pióra Dr.

M. Scheyera, porusza w sposób kokieterijny kwestję żydowską, zamiast wykazać, na czym zasadzał się niezwyczajny artyzm tak młodo zmarłego malarza.

= Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.* Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924. Str. XVI i 640.

= Oesterreichische Gallerie-Wien. Galerie des XIX Jahrhunderts im oberen Belvedere. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924, str. 86 tekstu i 445 rycin.

Katalog i reprodukcje wszystkich dzieł sztuki, które pomieszczono przed niedawnym czasem w górnym pałacu Belwederskim w Wiedniu.

= Paul Ganz: *Les Precurseurs de la Renaissance en Suisse.* Editions Jean Budry & Co., Paris. Ogłoszono subskrypcję na dzieło pod powyższym tytułem, które wyjdzie w najbliższych tygodniach, w 300 numerowanych egzemplarzach. Obejme ono 164 stron tekstu i 120 plansz z reprodukcjami, z których 12 wielobarwnych. Cena egz., zależnie od oprawy: 1200 i 580 fr. francuskich, w broszurze: 520 fr.

= Th. H. Bossert: *Das Ornamentwerk. Eine Sammlung angewandter farbiger Ornamente und Dekorationen. Unter besonderer Berücksichtigung der weniger bekannten Kulturen für den praktischen Gebrauch ausgewählt und mit Erläuterungen versehen. Mit einem Geleitwort von O. von Falke.* Berlin, 1924. 120 tablic z 1600 reprodukcji.

Jest to obok z dawna wyczerpanych dzieł Racine'a: »L'Ornement Polychrome« i Owen Jonesa: »Grammar of Ornaments« prawdziwe muzeum ornamentyki. Publikacja ta obejmuje zarówno europejską sztukę ludową, jak sztukę starożytną i sztukę dalekiego Wschodu, (Azja, Afryka, Oceania). Reprodukcje, w ilości 1600 sztuk, wykonano techniką offsetową i w druku 4-barwnym. Cena dzieła 195 fr. szw.

= Die Bronzeplastiken, Statuetten Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog mit den Abbildungen sämtlicher 495 Stücke bearbeitet von Leo Planiscig. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924.

Jest to czwarty tom publikacji Wiedeńskiego Muzeum Sztuki (Kunsthistorisches Museum in Wien, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, herausgegeben von Julius Schlosser), którego dział bronzów, świeżo przegrupowany, należy do do najbogatszych w Europie.

= Eugène Delacroix: *Oeuvres littéraires I. Etudes Esthétiques II. Essais sur les artistes célèbres.* Bibliothèque Dionisienne. Les éditions G. Crés & Cie. Paris.

Pisma literackie Eug. Delacroix ukazują się w piątej już edycji, pod kierunkiem Elie Fauré'a. Tom pierwszy obejmuje dwie części: *Doctrines, Impressions et Méditations*, oraz 3 artykuły w »Appendices«, tom drugi poświęcony jest charakterystyce artystów: Raphaël, Michel-Ange, Le Poussin, Puget, Prudhon, Thomas Lawrence, Gros, Charlet. Wydanie staranne, ilustrowane. Cena 15 fr.

= Teka graficzna 5-ciu (Bartłomiejczyk, E. Czerwiński, A. Herszaft, J. Waśków, W. Wąsowicz). Cena 50 zł. nakład F. Hoesicka 1924.

= Fresk (malarskie techniki monumentalne), napisał Tadeusz Seweryn, nakładem i drukiem Muzeum Przemysłowego im. A. Baranieckiego w Krakowie 1923.

»Fresk jest sztuką ludzi sprawnych silnych i zdecydowanych. Fresk to czysta sprawa.«  
(Michał Anioł).

Fresk w Polsce nie istnieje. Nie warunki klimatyczne stoją na przeszkodzie, ale brak atmosfery moralnej.



Wśród rozdygotanych nerwów, przypadkowości impresjonizmu (często dobrze maskowanego), wśród krótkiego oddechu poetów i artystów — niema miejsca na świadomy trud zbiorowy. Istnieją wzajemne spychania się, by na krótką choć chwilę wypłynąć na powierzchnię, zabłysnąć i znowu pograć się w Ni-cość i Zapomnienie.

Bakcył efemerydy przeżarł dzisiejszego człowieka i grasuje w Polsce wśród innych chorób zakaźnych.

By fresk stał się „zaistniał” jak się dziś mówi, trzeba psychiki ludzi budujących Piramidy, gdzie budowniczości, uczeni i artyści we wspólnym harmonijnym wysiłku oparli się Czasowi, stawiając pomnik ludzkiego Istnienia i Wiedzy. Malowidła w grobowcu Tutankhamena są natury freskowej. — Nakładem Muzeum Przemysłowego im. A. Baranieckiego w Krakowie, ukazała się skromna, lecz jak wymowna książeczka Tadeusza Seweryna pt.: „Fresk i malarskie techniki monumentalne”. Autor ten miłujący fresk dla niego samego, przeszperał, przejrzał i zebrał wszystko co mu dostępne. Sam będąc artystą-malarzem, opierając się na źródłach włoskich, angielskich i niemieckich, popierając własnym doświadczeniem i logiką rozumowania, prowadzi nas on uprzejmie przez pracownię chemika, i warsztat ucierającego malarza aż na rusztowanie, gdzie odbywa się praca malarza i artysty. Niefachowiec nawet czyta te rozkoszne stroniczki z podziwem dla chytrych średowiecznych recept i przepisów nie pozbawionych mistycyzmu z jednej a krzepkiej zmysłowości z drugiej strony. Wszak mistrz XIII-go wieku zaleca mieszać farbę lazuruową „cum lacte mulieris”, a w książce Cenino Ceniniego „Trattato della pittura” w nowym wydaniu pewne rady i wskazówki dotyczące fresku, są mocno wykropkowane przez... cenzurę.

Pomimo tych okropności godnych Boy'a — freski tych „lubieżników” do dzisiejszych czasów trzymają się wcale nieźle, mimo zmiennej pogody i deszczu. Raz po raz czytelnik ma możliwość stwierdzić błahość swych codziennych spraw i zainteresowań w porównaniu ze świętym żarem, jaki przepalał tych niebylegkich mistrzów Odrodzenia, dla ich zaciekleń wysiłków, by technikę i rzemiosło swej sztuki uczynić trwalsze i bardziej doskonałe. Nie odosobniony był fakt, że angielski malarz J. R. Herber we fresku „Lear i Kornelja” kazał sześć razy wyrębywać głowę króla, pięć razy głowę Kornelji, a malując ręce siedm razy odbijać kazał tynek i nakładać nowe wapno, tak że malarz pracujący z nim, z nieustannej irytacji na kaprysy freskarza, dostał pomieszania zmysłów i umarł. — Czyż nawet zdecydowany artysta — cygan, poganin i cynik paskudny, nie wzruszy się do głębi duszy — gdy się dowie czytając, że Fra Angelico, ten brat Św. Franciszka z Asyżu w dniu, w którym miał fresk rozpocząć, długo się rano modlił, spowiadał (a miał to czego biedaczek, miał?) i komunikował, by przystąpić z całym skupieniem do pracy, w czasie której z pewnością podlegał twórczej ekstazie czyli natchnieniu — tak przydatnemu czasem i poetom.

Przytoczone przez p. Seweryna przykłady, próby i doświadczenia, otwierają przed eksperymentującym artystą wielką skalę możliwości. Są wprawdzie miejsca dotyczące szczegółów techniki, z którymi niżej podpisany nie zgadza się, ale są to sprawy czysto fachowe, których słuszność wykazać trzeba praktyką i czego zrobić się nie zaniedba. — Miejmy odwagę zgodzić się z mistrzem Leonardem da Vinci: „że Sztuka to nie tylko Natchnienie i Woła ale i Wiedza”. Praca p. Seweryna łącząca treść ściśle naukową, chemicznie-fachową z wplątanymi raz po raz „malarskimi kawałami” ożywia całość. Jest ona szczególnie cenna, że ukazała się w czasie, gdy ludzie i artyści nie pojmują jeszcze całego znaczenia pracy w materiale, niedoceniają tej metody, której nic poważnie przeciw-

stawić niepodobna i która musi zmienić od spodu kierunek naszych wysiłków plastycznych. Sztuka wyszła z rzemiosła i musi do niego powrócić, jeżeli ma nastąpić jej Odrodzenie.

„Kto nie chce po męsku, jak mówi Michał Anioł, opanować swej wolnej nieskrępowanej twórczości i zniżyć się do rzemiosła — niech zajmie się pracą dla kobiet — lub maluje klejowo”. Kto wzdryga się przed trudem — niech gnuśnie wypowiada się w efemerycznej bańce mydlanej, zamiast — w granicie... Zapominać nie można, że nie jeden człowiek, ale wysiłek całego pokolenia dać może dopiero rezultaty. Miejmy odwagę czynienia błędów przy akompaniamencie drwin naszych bliźnich i uczmy się na nich. Oby trudności i kamienie dziś rzucane pod nogi artystom były stopniami dla tych, co przyjdą, bo, jak kończy Seweryn swe dziełko... „Fresk czeka na śmiałych i ofiarnych pracowników Nowego Renesansu”.

Jerzy Winiarz.

## V A R I A

— Państwo a sztuka narodowa. P. Józef Treпка zamieścił na ten temat w nr. 295 „Gońca Krakowskiego” nader trafne uwagi, domagając się od rządu naszego konkretnego popierania polskiej sztuki i nauki, a niepoprzestawania na głołosłownych zapewnieniach o życzliwości. „Sytuacja finansowa naszego młodego państwa jest ciężka — to pewnik. Ale mimo to, gdyby p. Grabski, który już tyle zdziałał dla jej uzdrowienia, był „mniej zahipnotyzowany” — jak ktoś trafnie się wyraził — stabilizacją naszej waluty, to może państwo zdobyć się mogło na większe, niż dotąd, ofiary dla celów kulturalnych, tj. dla celów nauki i sztuki. Wszakże dla pokrycia t. zw. „konieczności państwowych” środki zawsze znaleźć się muszą i faktycznie znajdują. A czyż nie jest także „koniecznością państwową” utrzymanie państwa polskiego na tym poziomie kultury, który posiada, a z którego spadnie bez istotnej ingerencji rządu...”

Państwo, które najpilniejszych potrzeb narodowej kultury nie uważa za „konieczności państwowe”, z wielkim trudem potrafi wpoić w swoich i w obcych zwiastca przekonanie, że — jest państwem kulturalnym.

— Los polskiego malarza na obczyźnie. Wiedeńska „Reichspost” z dnia 21 grudnia zamieściła artykuł p. t. „Strassenhandel mit Aquarellen, Ein Beispiel von der Notlage bildender Künstler”, w którym opisuje nędzę malarza, sprzedającego drobne akwarełki i rysunki piórkiem na ulicy, na Kärntner- i na Rotenturstrasse. Malarzem tym jest Julian Dembiński, wedle „Reichspost” wnuk generała, Henryka! Malarz Dembiński od 35 lat mieszka w Wiedniu, zarabiając dorywczo różnemi pracami malarskimi na życie. Przed trzema laty złamał jednak rękę, wobec czego musiał zaprzestać malowania większych olejnych obrazów. Zdarza się, że mijają tygodnie całe bez zarobku. Schorzały i wynędzniały malarz, człowiek 56-letni mieszka w ciemnej norze przy uliczce „Maria am Gestade” Nr. 3 (l. Bezirk). Czyż losem nieszczęśliwca nie mogłaby zająć się polska kolonia, tak liczna w Wiedniu?

— Niemcy a wystawa paryska 1925 r. pod tym tytułem zamieściła „Vossische Zeitung” (30 list. 1924) artykuł Dra Alfonsa Pütza, omawiający sprawę udziału Niemców w wystawie 1925 r. P. Léon Bérard, minister oświaty w rządzie p. Poincarégo, będąc zdania, że Niemcy, ponoszące winę wywołania wielkiej wojny, nie ukorzyły się mimo zwycięstwa Sprzymierzonych, nie wypełniły swych zobowiązań ustalonych traktatem wersalskim, a więc nie są godne uczestniczyć w kulturalnej pracy, jaką jest wystawa 1925 r., nie zaprosił ich do współudziału.

Sprawa ta (przed rokiem) narobiła dużo hałasu,



między innymi i w prasie francuskiej, zwłaszcza kiedy znany francuski krytyk, Waldemar George, wystąpił ostro przeciw tej decyzji rządu francuskiego. Ogół jednak opinii francuskiej artystycznej był zgodny z decyzją rządu. Dopiero François-Albert, minister oświaty za rządu p. Heriotta, postanowił zaprosić do udziału w wystawie tak Sowiety, jak i Niemcy. Po uznaniu Sowietów przed rząd francuski wysłano odpowiednie zaproszenie do Moskwy, które skwapliwie z podziękowaniem przyjął sowiecki komisarz ludowy dla spraw oświaty, p. Lunaczarskij. Autor artykułu twierdząc że sprawa zaproszenia Niemców do współudziału w wystawie paryskiej jest już także przesądzoną, zastanawia się, czy dość jeszcze czasu na zorganizowanie takiej wystawy, i biorąc pod uwagę rozwój niemieckiej sztuki, przemysłu artystycznego, przychodzi do wniosku, że Niemcy nie potrzebują się obawiać konkurencji na tej wystawie. Tembardziej, że właściwie zaproszone do współudziału narody nie wiele jeszcze na wyznaczonych im placach zrobiły. Pospieszyły się: Polska, Belgia i Danja. Anglja ogrodziła tylko swój plac, pokryły śliczną, nienaruszoną dotąd trawą. Czyż jednak kokolwiek wątpi, że Anglja nadąży Polakom? — zapytuje autor. Wysoko ceniąc twórczość i sprawność swego narodu, jest p. dr. Alfons Pütz jak najlepszych nadziei co do pawilonu niemieckiego i jego powodzenia i daje jedną tylko radę: że a d n y c h n a ś l a d o w a n i u, żadnego silenia się, by zaimponować bogactwem materiałów czy ilością wystawionych przedmiotów! Budynek wystawowy może być zupełnie niewielki, musi jednak zawierać możliwie najlepsze objekty. Nic, co nie odpowiada ostatnim i najsurowszym wymogom!

= Komitet Główny Działu Polskiego na międzynarodowej wystawie nowoczesnej sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925 r. utworzył Prezydium honorowe, do którego zaproszeni zostali pp.: ambasador francuski w Warszawie A. de Panafieu, ambasador polski w Paryżu A. Chłapowski oraz ks. Leon Radziwiłł.

= Na terenie międzynarodowej wystawy nowoczesnej sztuki dekoracyjnej w Paryżu, której otwarcie nastąpi 16 kwietnia 1925 r., powstaje budynek teatralny podług planów braci Perret. Teatr obliczony na 700 miejsc. Sala widzów ma formę wydłużonego prostokąta, w którym się mieszczą, wyłącznie nawprost sceny, zarówno parter jak loże i amfiteatr. Dookoła parteru biegnie korytarz, gdzie w pewnych momentach mogą rozwijać swą akcję aktorzy, otaczając w razie potrzeby widzów ze wszech stron; drugi korytarz — galeria biegnie dookoła amfiteatru i służy dla operatora światła. Największą inowacją jest wprowadzenie trzech niewielkich scen, z których pierwsza mieści się pośrodku, dwie drugie dotykają do niej pod rozwartym kątem po bokach, wszystkie trzy zajmują jedynie szerokość teatru, znajdują się więc nawprost widzów. Sceny te mogą służyć jednocześnie lub kolejno. Przedstawienia bez antraktu trwają najdłużej dwie godziny, a będą również przedstawienia znacznie krótsze.

Narody biorące udział w wystawie są zaproszone do zorganizowania kilku własnych przedstawień, gdzie na stronę dekoracyjną winien być położony główny nacisk. Wszelkie przedstawienia będą dopuszczone, o ile wnoszą nowe idee. Dział ten organizuje Komisja, którą pod przewodnictwem Paul Leona, dyrektora Sztuk Pięknych, stanowią pp.: administrator generalny Komedji Francuskiej E. Fabro, Falcou, naczelny architekt wystawy Bonnier, P. Ginistry oraz malarze J. G. Dommergue i Dathomas.

Prezes Komitetu Działu Polskiego na wystawie delegat Rządu p. Jerzy Warchałowski zainicjował niedawno w Warszawie zebranie, w którym wzięli udział dyrektorzy teatrów i artyści. Powzięto szereg uchwał, w myśl których Komitet wyłonił ze siebie Sekcję teatralną, która, obok zorganizowania na wystawie osobnego działu makiet i rysunków teatralnych w Grand Palais, wzięła na siebie również inicjatywę w sprawie udziału Polski w przedstawieniach w opisanym wyżej teatrze Perret'a na wystawie. Do Sekcji teatralnej weszli pp.: W. Drabik, K. Frycz, T. Gronowski, Cz. Młodzianowski, R. Ordyński i L. Szyller. Sekretarzem Sekcji jest dyrektor Leon Szyller (teatr Bogusławskiego w Warszawie). Ponadto utworzono dla działu makiet Komisję jurorów, którą składają pp.: J. Czajkowski, K. Frycz, W. Jastrzębowski, J. Osterwa, W. Skoczylas, A. Szyffman, L. Szyller i M. Treter.

Wysoki poziom sztuki dekoracyjnej naszych teatrów i nieustanne twórcze wysiłki artystów na tem polu nie pozwalają wątpić ani chwili, że polska sztuka teatralna zarówno w dziale wystawowym w Grand Palais jak i w teatrze Perret'a wybitnie miejsce wśród innych narodów zająć może i musi.

= W dniu 9 grudnia 1924 r. odbyło się drugie Walne Zgromadzenie Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, poświęcone sprawom administracyjnym. W szczególności dokonano wyborów członków współpracowników Instytutu. Skład Instytutu przedstawia się obecnie tak następująco: Oddział Krakowski: Członkowie czynni: Axentowicz, Ekielski, Falat, Gałęzowski, Laszczka, Malczewski, Mehoffer, hr. Mycielski, Pankiewicz, Pochwałski, hr. Raczyński, Szyszko-Bohusz, Tomkowicz, Wyczółkowski i Weiss. Członkowie współpracownicy: Bukowski J., Dunikowski, Jarocki W., Kunzek, Krzyżanowski, Mączyński, Pagaczewski, Stryjeńska, Świerż. Oddział warszawski: członkowie czynni: Kędzierski, Kotarbiński, Lalewicz, Noakowski, Masłowski, Przybylski, Szymanowski, Tichy, Treter i Warchałowski. Członkowie współpracownicy: Batowski, Borowski, Czajkowski J., Frycz, Gutt, Jastrzębowski, Maszkowski, Sosnowski, Świerczyński, Szczepkowski, Skoczylas, Szukalski, Tatarkiewicz, Trojanowski, Wojciechowski. Oddział lwowski: członkowie czynni: hr. Piniński, czł. współpracownicy: Minkiewicz, Podlacha, Kozicki, Sichelulski. Oddział poznański: członkowie czynni: Pautsch, Sobeski, czł. współprac. Marcinkowski. Oddział wileński: czł. czynny Ruszczyc, czł. współpr. Kłos, Remer. Ponadto w Paryżu czł. czynny Boznańska.

#### ERRATA.

= W numerze 3-cim »Sztuk Pięknych«, w pracy Wł. Kozickiego »Henryk Rodakowski«, sprostować należy następujące ważniejsze przeoczenia i omyłki druku: str. 120 w. 8, zamiast »Guczy Zetynian«, ma być »Guczy Zetynian«; str. 122 napis pod portretem kobiecym ma brzmieć: »Portret Otylji z hr. Wrangłów Józefowej Rodakowskiej, bratowej artysty (1858), własność rodziny w Wiedniu«, str. 123 w. 43 zamiast »Cabanel« ma być »Cabanel«, str. 126 w. 44 zamiast »Maxime du Campo«, ma być »Maxime du Camp«, str. 128 w. 20 zamiast »Goupiló'w« ma być »Goupil'a«, str. 129 w. 4 i 8 zamiast »du Rouve« i »du Rouze«, ma być »du Roue«, str. 130 w. 41 zamiast »Dözy de Jobahaza« ma być »Döry de Jobahaza«, str. 131 w. 15 zamiast »Chulibuliez« ma być »Cherbuliez«, a w w. 22 zamiast »Duveger« ma być »Duverger«, str. 133 w. 6 zamiast »1880«, ma być »1889«.









JACEK MALCZEWSKI

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

PORTRET WŁASNY (1901)





JACEK MALCZEWSKI

NIEDZIELA W KOPALNI NA SYBIRZE (1882)

(Wł. Adamowej hr. Skrzyńskiej, Kraków).

## WYSTAWA ZBIOROWA PRAC JACKA MALCZEWSKIEGO\*).

**S**IEDMDZIESIĘCIOLECIE Jacka Malczewskiego i pięćdziesięcioletnią artystyczną jego działalność uczczono w Krakowie przede wszystkim wystawą malarskich jego prac, chcąc przez to choć w części unaocznić, jak wiele znakomitemu artyście zawdzięczamy. Sześć sal budynku Towarzystwa Sztuk Pięknych a nadto jedną główną ścianę wielkiej sali Muzeum Narodowego w Sukiennicach wypełniono jego obrazami, atoli my, co znamy i śledzimy od lat wielu produkcję ukochanego artysty, wiemy aż nadto dobrze, że to zaledwo cząstka, zaledwo drobny ułamek tego, co on stworzył. Stają nam żywo w pamięci z dawniejszych wspomnień niezliczone inne obrazy, w tem liczne pierwszorzędne arcydzieła, których niestety nie widzimy na wystawie. Wiele z nich nie zdołano sprowadzić, o wielu innych nie podobna się dowiedzieć, w czyjem są dziś posiadaniu. Owoc pracy Malczewskiego idzie w tysiące obrazów i nie jeden lokal wystawowy, lecz może ze dwadzieścia budynków tego pomiaru mogłyby one bez trudności wypełnić.

W wystawie wszelako zbiorowej nie tyle idzie o ilość jak o jakość a nadto o wrażenie, jakie całość sprawia. Otóż wszelkie zebranie licznych prac tego samego artysty i zestawienie ich razem mieści w sobie pewne niebezpieczeństwo dla ogólnego efektu.

Widzimy to nieraz n. p. w muzeach, gdzie często z przesadą, mojem zdaniem, mylną i chybioną hołdują obecnie nadmiernie idei koncentrowania tworców tego sa-

\* ) Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie (listopad, grudzień, styczeń 1924/25).





JACEK MALCZEWSKI

(Wł. Edward hr. Raczyński, Rogalin).

OSTATNI ETAP (1885)

mego artysty obok siebie. Nawet wielkim mistrzom wyświadcza się przez to, zwykle, złą przysługę; uderza w takim zebraniu nieraz monotonia, ubóstwo środków, którymi artysta rozporządzał, w wyższym nierównie stopniu, aniżeli ich różnorodność.

Malczewski natomiast wytrzymuje próbę stanowczo zwycięsko. Nie dlatego, iżby w doborze tematów był zawsze nowym; wiemy przecież, iż choć nie robi nigdy »replik«, miewa swe ulubione w rozmaitych fazach twórczości kompozycje, powtarzające się z upodobaniem fantazje, niemniej też faworytalne modele. Rozporządza on wszelako tak niesłychanie bogatym zasobem malarskich środków i ideowych pomysłów, że każdy niemal jego obraz staje się nowym odrębnym problemem a rozwiązany jest w sposób, budzący wprawdzie czasem pewną opozycję, lecz zawsze żywy przy tem interes, często zaś podziw tak żywiołowy, iż wobec potęgi efektu byłoby wprost małostkowością podnosić jakieś drobniejsze krytyczne zastrzeżenia lub zarzuty.

Miałem sposobność niedawno (*Krakowski Przegląd Współczesny* zeszyt listopadowy w r. 1924), choć szkicowo tylko, wypowiedzieć swe zdanie o sztuce Malczewskiego w rozmaitych fazach jej rozwoju, nie będę więc tu powracać do tego rodzaju uwag ogólniejszej treści; chcę tylko dla ilustracji wspomnąć o paru ważniejszych pracach oglądanych na Zbiorowej Wystawie, które, ileż są w prywatnem posiadaniu, znikną znów niestety dla oka wielbicieli mistrza.

Pierwsza, młodzieńcza jeszcze epoka naszego artysty (sięgająca mniej więcej po r. 1888) reprezentowana jest na Wystawie stosunkowo niedostatecznie. Z tak niezmiernie charakterystycznych dla tego okresu »tematów sybirskich« widzimy tam parę zaledwo a z tych jeden tylko pierwszorzędnej jakości. Nie jest nim wszakże owa duża rozmiarami kompozycja, przedstawiająca nam *Niedziela w kopalni na Sybirze*, przeciwnie, ten właśnie obraz, swego czasu głośnie budzący zachwyty, wydaje się dziś, co jest niezmiernie wyjątkowem w pracach Malczewskiego, przecież nieco zwiędły i przestarzały. Wprawdzie zaprzeczyć się nie da, że twarze są indy=





JACEK MALCZEWSKI

(Wł. F. X. hr. Pułowski, Kraków).

RUSAŁKI (1888)

widualnie pojęte i każda z nich z osobna zasługuje na nazwę pięknego studjum malarskiego, ale całość nie zadawalnia, koloryt jest monotony i martwy, ugrupowanie figur schematyczne, oświetlenie prymitywnie »pracowniane«, słowem, pewien chłód wieje od tego obrazu i sprawia wrażenie, że zrobiony został »programowo«, lecz przecież nieco »na zimno«. To dziwne, gdyż Malczewski jest zresztą zawsze impulsywny i natchniony. Widocznie w tym razie młody artysta zbyt się trzymał na wodzy i czuł się zapewne nieco onieśmielony i skrupowany wobec podjęcia się tematu tak niezmiernie poważnego. Dziś w tego rodzaju kompozycjach malarskich nie wystarczy nam szlachetność intencji, choćby z poprawnością złączona, wymagamy nie tylko żywszego drgania życia w oddaniu przyrody, ale i szczegółów o charakterze rodzajowym, na obserwacji opartych a dających nam przez to piętno wydarzeń rzeczywistych.

Tym warunkom odpowiada też zupełnie drugi, mniejszy rozmiarami temat »sybirski«, noszący nazwę *Ostatni etap*. We wnętrzu ciemnej prawie izby odpoczywają wygnańcy pędzeni na Sybir; jeden z nich, młody chłopak kończy tamże biedny, złamany swój żywot. Agonję jego umiał artysta oddać bez wszelkiego melodramatycznego efektu, z przejmującym do głębi realizmem. Wyprężenie nóg chłopaka wskazuje już na trupią martwość kończyn, a szeroko rozwarte usta są objawem, że ostatnie to już widocznie chrapliwe i mozolne odetchnięcie konającego. Otoczenie biednego umierającego mało dłań zdradza współczucia i zgoła prawie żadnego zajmo-



JACEK MALCZEWSKI

(Wł. F. X. hr. Pułowski, Kraków).

RUSAŁKI (1888)





JACEK MALCZEWSKI

NIEZNANA NUTA (1899)

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

wania się jego osobą. Jeden tylko starzec tkliwie nań spogląda i trzyma mu przed gasnącemi oczyma mały krzyżyk; z innych figur zaledwie paru patrzy z pewnem zainteresowaniem, u wszystkich zresztą tępota i zupełna obojętność. Jeden z obecnych — widocznie żołdat rosyjski — siedząc na tej samej pryczy, gdzie leży konający, odwrócił się od niego i z najzupełniejszą obojętnością skrobie się w plecy — inni śpią i nie zwracają zgoła uwagi na straszny dramat konania, odbywający się tuż przy nich. Ten sposób ujęcia przedmiotu nietylko nie

umniejsza, lecz przeciwnie potęguje wrażenie tragiczności. Bardziej bowiem, niżli głośne objawy współczucia, podkreśla nam zgrozę bolesnych przejść i śmierci ten właśnie szczegół, iż inni, bądź skutkiem tępoty moralnej, bądź też bezradności i ostrzelania się z biedą, przyjmują grozę wydarzeń tak jak codzienny, powszedni wypadek życia z martwą obojętnością. *Ostatni etap*, choć nie brak tu niektórych młodzieńczych niedomagań w wykonaniu (n. p. koloryt nazbyt brudno-szary, zaniedbanie problemu oświetlenia i perspektywy głębi izby, co artysta zaznacza tylko skrótem, co prawda doskonale wykonanym, figur leżących na ławach) — jest już przecież realistycznym arcydziełem.

Świetniejszym jeszcze arcydziełem z czasów »sybirskiej« epoki był żywo mi dotąd stojący w pamięci obraz p. t. *Śmierć wygnanki* (pierwszy, noszący tę nazwę), w którym przejmujący dramatyczny realizm łączy się z poetyką podniosłością. Obraz ten nie mógł się pojawić na Wystawie, znajduje się bowiem we »Wigthman Art Gallery«, należącej do Uniwersytetu w Nôtre Dame (Indiana, St. Zjedn.), skąd niedawno nadeszła wraz z hołdem uznania



JACEK MALCZEWSKI

MODLITWA (1898)

(Wł. prof. dr. A. Łepkowski, Kraków).



dła mistrza wiadomość, że dzieło to budzi tamże żywy podziw i zachwyt, przyczyniając się do spopularyzowania naszych dawniejszych męczeństw w walkach o niepodległość i zjedania nam współczucia.

Obok tematów sybirskich zajmowały artystę w kilkunastu pierwszych latach jego działalności także przedmioty wzięte z życia wiejskiego ludu, te zaś prawie zawsze z pewną domieszką fantastyczności. Nuta ta wzmacnia się stopniowo, tak, iż ze światem i obyczajami ludu łączy się coraz częściej i coraz silniej dodatek ba-jeczności, produkt ima-ginacji poetyckiej artysty. Ten to konneks pociąga za sobą znamieny objaw, iż później najbujniej nawet ba-jeczny świat faunów, chi-mer i t. p. artysty posiada zawsze w pewnej mierze nasz etnograficzny chara-akter; znać, że te dziwy prze-cież na polskiej wyrosły gle-bie, żyją też one i poru-szają się wśród naszego rodzimego otoczenia, na-szych dworców wiejskich, chat i zagrod wieśniaczych, naszych kwiatów i warzyw, naszych okolei, zapór, studni z żurawiem i t. p.

Nim jednak wszedł ar-tysta na tę drogę, łączy on naprzód chętnie pewien ro-dzaj bajki romantycznej z lu-dowem, realistycznie nam zresztą skreślonym życiem wiejskim. Ten charakter ma np. owa ciekawa, niezwykle interesująca serja <5=ciu> niewielkich obrazów, gdzie nam artysta przedstawia zdradne niebezpieczne rusalki baśni ludowych w kształ-



JACEK MALCZEWSKI.

ANIOŁ I PASTUSZEK (1901)

tach żywo i nawskroś naturalistycznie oddanych zwykłych naszych dziewczek wiejskich. Trudno odgadnąć, czy mamy tu co do treści do czynienia z »cyklem«; w dwóch atoli z tych obrazków łatwo domyślamy się pewnego epicznego związku. Zaslugałaby przedstawiona tu opowieść na nazwę »idyli tragicznej«: W jednym z obrazków wabi, śmiejąc się i szczerząc zęby, dziewczka=rusalka młodego rybaka w nurty rzeki, podczas gdy w następnym widzimy, jak chłopak ten martwy leży w otoczeniu dziewczek, które śmieją się i natrzęsają z biednego topielca. W tych obrazkach pojawia się — może poraz pierwszy — u naszego artysty pejzaż wiejski, prawdziwie głęboki, oddany ze zrozumieniem nastroju przyrody i powietrznej per-spektywy. Coprawda, pejzaż to mroczny, ponury, bez słońca i żywszej wegetacji,



czuć w nim opary bagien, ale jest to właśnie w tym razie natura zastosowana wybornie do niesamowitego tematu.

W pierwszej sali Wystawy, wśród tworów młodzieńczych artysty jest naogół nieco »ciemno«, panuje tu wybitnie koloryt »tenebroso«. Uderzający od tego wyjątek tworzy portret małżonki artysty (malowany podobno w czasie narzeczeństwa), który wśród tych ciemnych prac tworzy dziwny kontrast, jakby kredowo=białą plamę. Portretowana przedstawioną nam jest w stroju wedle ówczesnej mody, na który



JACEK MALCZEWSKI

ANIOŁ I PASTUSZEK (1901)

składają się skomplikowane, jak to bywało wówczas, szczegóły toaletowe, wszystko zaś jest białe, zaledwo tu i ówdzie przechodzące w ton perłowy, oddane zaś na jednostajnie białym tle. Przedstawia nam się portret ten jako wyszukany »tour-de-force« kolorystyczny, w jakich się wówczas we Francji lubowano. Trudno nie przyznać wirtuozostwa w wykonaniu problemu, lecz zarazem zaprzeczyć się nie da, że nas dziś tego rodzaju portrety mało zadowolniają. Pragniemy zawsze czuć w portrecie, że model żyje i oddycha w atmosferze, w której go twórca umieszcza, tu zaś tego wrażenia nam brak.

Gdy się z sali, zawierającej wczesne prace Malczewskiego przechodzi do dwóch głównych sal, zawierających obrazy z dojrzałej epoki, odnosi się w pierwszej chwili formalnie uczucie olśnienia. Chwyta nas za oczy przedewszystkiem niesłychana bujność i różnaitość kolorytu, dalej

mistrzowska charakterystyka twarzy, uwypuklenie głów, tętno żywiołowe w każdej kompozycji, nie wyłączając tych, które najbardziej fantastyczne są i zagadkowe pod względem swej tematowej treści. Wszystko, co widzimy, występuje niemal z ram i tłoczy się na widza, jakby czarodziejską »witaliną« przez mistrza obdarzone.

Nawet najdziwniejsze mrzonki i kaprysy artysty stają się światem nawskróś realnym. Nie znam nikogo ze współczesnych malarzy, któregooby dzieła mogły wywołać w tym stopniu efekt wirującego dokoła nas ruchu i życia. A jednak jest przytem Malczewski dbały wielce o harmonję kolorytu każdego obrazu z osobna, co łatwo poznać przy dokładniejszym obejrzeniu szczegółów. Są obrazy rozmyślnie



malowane w tonach niezmiernie żywych, inne znów w przymgleniu, ale każdy obraz ma swój właściwy koloryt i nastrój — nigdzie przykrych dysonansów i kłócenia się barw. Paleta malarza jest niezmiernie bogata i urozmaicona; unika on tylko w stadjum swej dojrzałości właśnie zasadniczo owego ulubionego dawniej tonu ponurego, jak niemniej owych »brunatnych sosów«, w których lubowała się swego czasu szkoła monachijska celem imitowania »patyny« dawnych mistrzów.

Trzy, doskonale mi znane z dawniejszych czasów prace mistrza, które też i dziś bezsprzecznie musi się uznać za arcydzieła, z wielkim zadwoleнием spotykam na Wystawie. Data ich stworzenia przypada na lata między 1893 a 98. Dwa z tych potężnych obrazów, mianowicie: *Zaczarowane Kolo* i t. zw. *Melancholija* są ze sobą blisko pokrewne tak w koncepcji malarskiej jak i ideowej symbolice. W żadnej zresztą kompozycji artysty nie spotykamy tak wielkiej ilości rozmaitych postaci razem, a wszystkie one w obu obrazach mają charakter przeplatującej przez powietrze wizji. Znaczenie chwilowej zjawy uwydatnia nam artysta przede wszystkim rysunkiem, który wybornie co do każdej z osobna postaci oddaje iluzję unoszenia się w powietrzu, tak, iż wierzymy chętnie, że one bądź wirują (tak w *Zaczarowanym Kolu*), bądź kłębią się (w *Melancholiji*), pędzone jakąś tajemną nieprze-



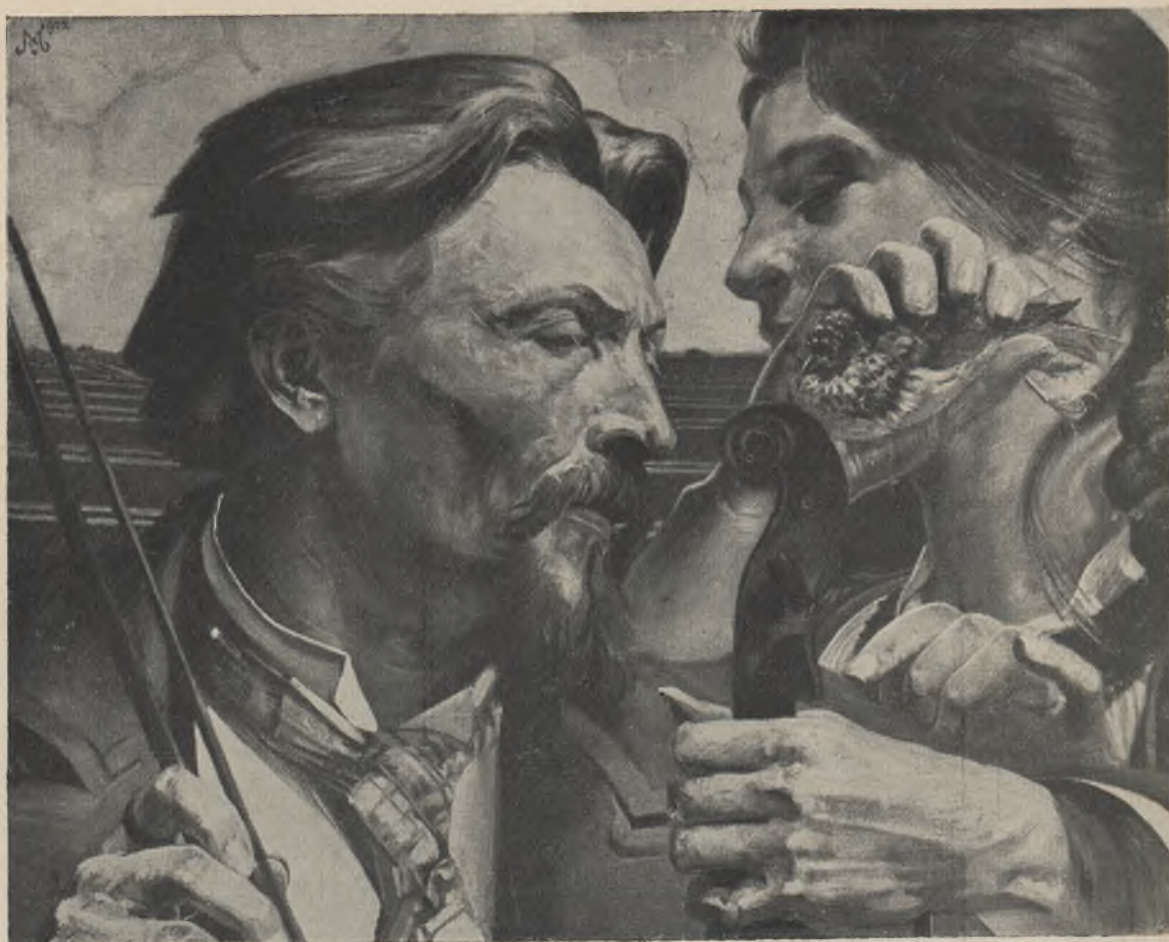
JACEK MALCZEWSKI

BRZEGI WISŁY (1902)

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

partą siłą. Pod względem schwycenia i oddania owego złudzenia pewnej »statyki lotniczej«, co, jak wiadomo, niełatwym jest zadaniem, mógłby nasz artysta iść w zawody z najświetniejszymi mistrzami w tym względzie, jakim, z dawniejszych malarzy, był przede wszystkim Tintoretto a z nowych n. p. José Benliûre (w swym sławnym olbrzymim obrazie: *Wizja w Koloseum*). Zauważyć przy tem należy, że widma Malczewskiego nie korzystają z owego, ogólnie wszelkim duchom — a więc i malowanym — służącego przywileju, że wolno im częściowo rozplywać się w mgłę lub





JACEK MALCZEWSKI

SKOWRONEK (PORTRET ART. MAL. ZEMBACZYŃSKIEGO, (1902)  
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

pomroku, mogą się tedy zadowolnić mniej poprawnym i precyzyjnym rysunkiem, — przeciwnie, duchy naszego artysty są wszystkie wyrysowane nader konkretnie i namacalnie a nadto, co szczególną sprawia trudność, ustawione w takich pozycjach, w jakich żywy model parę sekund utrzymałby się nie był w stanie.

Symbol, tak częsty w ogóle u Malczewskiego, tu wyjątkowo silnie w obu kompozycjach się narzuca i zmusza do wytworzenia sobie odpowiedzi na problem jego znaczenia, odpowiedź zaś ta wypada — zgodnie z myślą autora — tu i tam ponuro i pesymistycznie. W *Zaczarowanym Kołie* ukazuje się wizja chłopcu, pomocnikowi malarskiemu, siedzącemu na wysokiej drabinie pokojowej; treścią zaś jej jest wir rozmaitych postaci uosabiających uczucia i przejścia życiowe ludzi, od uciech i rozkoszy — po nieszczęścia niewoli, prześladowań i starczego schyłku. Także kolorystycznie zaznacza nam artysta, i to niezmiernie świetnie, owe przeciwstawienie obu części obrazu. Cały bowiem obraz promienieje jakby ustylizowany w barwach tęczy, kąt lewy, symbolizujący radość i rozkosz, ma ciepłe żywe tony złociste i czerwone, podczas gdy strona cierpień zapada w mroki fioletowo szare. Ta druga, ciemna i ponura strona obrazu stanowczo przeważa: »szczęście« wypełnia zaledwo drobny kąt Koła a nadto przedstawione jest nie jako pogodna radość życia, lecz jako pół=szalone zmysłowe upojenie — natomiast »cierpienia« zajmują większość





JACEK MALCZEWSKI

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

WILJA ZEŚLANCÓW NA SYBIRZE (1892)



1917





kompozycji, przedstawiając objawy pasowania się w walce, przygnębienia i rozpacz, w całości tedy dominuje wrażenie bólu, smutku i grozy. Czy mamy sobie tłumaczyć »symbol« li tylko jako wizję »malarską« chłopczyka malarczyka, w którym się budzi



JACEK MALCZEWSKI

ŚMIERĆ (1902)

powołanie artystyczne, czy też mamy go rozciągnąć szerzej i pojmować jako alegorię ludzkiego życia w ogóle? Co do mnie oświadczam się stanowczo za drugą, ogólniejszą interpretacją, która zresztą pierwszej wcale nie wyklucza, tylko ją pogłębia.

W obrazie zwanym *Melancholia* widzimy podobną, tylko bogatszą jeszcze o wiele w figury (nawet nieco zbyt niemi przeładowaną), przelatującą zjawę. W kącie



głębokiej izby siedzi, odwrócony od nas, malarz przy sztaludze, z płótna zaś jego wytryska rój chłopięcej dziatwy; na bliższym nam planie jest to już młódź uzbrojona, lecąca ku walce; dalej, w środku obrazu kłębi się »wiek męski, wiek kłeski« od postaci wskazujących ruchem i wyrazem na walki z jakimś niewidzialnym wrogiem, przyczem wielu z walczących pada pod ciosem i jako widma zwyciężone lub poległe snuje się ku frontowi obrazu; u kresu prawej strony szczupła już tylko



JACEK MALCZEWSKI

CHIMERA Z CHŁOPCEM (1904)

grupa starców dotarła do okna, dającego widok na krajobraz słoneczny i zieleńający, lecz starcom tym brak sił, by się wydostać na wolność; wreszcie, poza izbą, przy oknie nieco odchylonem stoi postać kobieca (widzimy zaledwo lekko zarysowany jej profil), w czerni, odwrócona od wnętrza. Co znaczy ta dziwna kompozycja? Niektóre cechy kłębiących się w wirze postaci (n. p. kosy poosadzone na drzewcach i inne rodzaje broni, także niektóre szczegóły odzienia przypominające ubiory naszych powstańców) pozwalają się domyśleć symbolu naszych walk narodowych i bezskutecznych dążeń do uzyskania wolności, a więc wizji artystycznej na ten temat. Lecz i tu interpretacja szersza ogólnie ludzka, jest dopuszczalna: możemy tedy w kompozycji, 'widzieć symbol ludzkich zmagani bezskutecznych, skierowanych ku

osiągnięciu jakiegoś idealnego, wymarzonego celu. Nadzwyczaj pięknym pomysłem tak ideowo, jak i pod względem wrażenia malarskiego jest to, iż ową zaporą, usuwającą możliwość wydostania się z więziennej atmosfery wnętrza na świat słoneczny, nie jest jakiś groźny tytan, demon lub kościotrup z kosą, lecz wątła postać kobieca w czerni, stojąca za odchylonem oknem; zaznacza to nam szczegółem tym wyraźnie, jak łatwym wydaje się ludzkości osiągnięcie upragnionego celu, a jednak łamie się wątłe życie w bezskutecznych zapasach, podjęta walka na marne idzie! Czy tytuł obrazu »Melancholja« odnieść mamy właśnie do owej tajemniczej postaci kobiecej w czerni? Tak zwykle przypuszczają, lecz, jak sądzę — niesłusznie. »Melancholja« to raczej owa smutna myśl o bezskuteczności ludzkich walk i zabiegów, którą nam obraz symbolizuje, podczas gdy sama czarna postać przy oknie jest raczej alegorią »ko-



nieczności«, »przeznaczenia«, »fatalności« lub też po prostu »kresu« — śmierci.

Trzecią pracą, zajmującą także honorowe miejsce w głównej sali Wystawy, jest obraz zwany zwykle mianem: *Malarczyk*. Wyjątkowa to kompozycja u naszego mistrza; widzimy bowiem na niej jedną tylko figurę na tle wielkiego rozmiarami pejzażu. Jest nią siedząca pod drzewem postać chłopaka a raczej już młodzieńca, widocznie pomocnika malarskiego, w odzieniu nędznym, podartym i plamami farb zabrudzonym; głowa pokryta niekształtnym, zdeformowanym kapeluchem, przysłaniającym część twarzy. Lecz ta część twarzy, którą widać, lśni niepospolitą pięknnością, a w spojrzeniu, w dół zwróconem, znać urocze marzenia, oddane nam dziwnie pięknie i przekonująco, bez śladu »przeromantyzowania« i przesady. O czym śni ten piękny chłopak? może snuje sny o swej przyszłej artystycznej świetności, może budzi się w nim dusza wielkiego artysty, choć biedak spełnia na razie tylko najniższe posługi malarskie? Ale z urokiem tych pięknych młodzieńczych marzeń dziwnie kontrastuje melancholija rozlana w całej kompozycji, szczególnie zaś nastrój (mistrzowsko oddany!) mglistego jesiennego krajobrazu. Mamy wrażenie, że te sny nie ziszczą się nigdy, zwiędną przed czasem, tak jak te zwiędłe liście z drzewa padające pod stopy biednego marzyciela. Prawdziwie



JACEK MALCZEWSKI

DO SŁAWY (1903)



J. MALCZEWSKI

PORTRET WŁASNY Z ŻONĄ (1905)

zachwycającą jest ta kompozycja w całej swej prostocie, świetny to przykład, jakim czarem poezji można nasycić temat nawet najzwyczajniejszy i traktowany ściśle realistycznie. Wielki artysta, nie wychodząc poza sferę czysto malarskiego studjum, daje nam tu istny poemat o tem, jak to biedę, marnotę i smutek życia okraszają sny młodości, choć one tylko marzeniem i nie wejdą zapewne nigdy w sferę urzeczywistnienia.

Przez szereg lat, głównie u przełomu minionego wieku, pojawiają się w pracach naszego artysty nie-



zmiernie często fantastyczne figury rozmaitych faunów i chimer, wzięte po części z mitologii starożytnej, lecz zawsze z indywidualnie pojętą odrębnością. Używa ich zwykle artysta — może aż nazbyt często — w zastosowaniu do rozmaitych, nie łatwo się tłumaczących, symbolicznych tematów, gdzie to Faun oznacza z reguły zmysłowość a Chimera (zwykle kobieta=półtygrys) zdradliwą i krwiożerczą złośliwość. Lecz w świecie baśni naszego artysty bywają w tym względzie i rozmaite niespo-



JACEK MALCZEWSKI

Z CYKLU „ZATRUTA STUDNIA“ (1906)

(Wł. Edward hr. Raczyński, Rogalin).

dzianki. Taką n. p. jest ów śliczny, drobny rozmiarami obrazek, gdzie to na tle pięknego wiejskiego krajobrazu opasła Chimera, dobroduszna tym razem, zasiadła wraz z chłopakiem-pastuszkiem do skromnej wiejskiej uczty spożywania pieczonych ziemniaków. Wygląda ona tu nader pacyficznie, wyduła tłuste policzki i dmuchaniem stuzdzi sobie zbyt gorącą strawę — istny potwór pota u=f e u! Ale może to tylko przybrana dobroduszność? może po połknięciu, karotofla jako »entrée« połknie i towarzysza-pastuszka na »grosse piece?«

Po fazie faunów i chimer, a po części równocześnie z nią, pojawia się u artysty rozmówienie w tematach nader tylko niejasno symbolicznych, gdzie na tle pejzażowym widzimy dwie tylko lub trzy (niekiedy rozdzielone na tryptyk) figury, zwykle w fantastycznym ubraniu, jakby zajęte rozmową lub

pogrążone w jakichś niezrozumiałych rozmyślaniach i kontemplacjach. Zestawienie tych głów — są to zwykle mezzo=figury — miewa rozmaity charakter, jak na przykład: sporu, zatargu lub też namowy, pokusy, przy trzech zaś postaciach niekiedy jakby rozmyślania i niedecyzji na rozdrożu. Symboliczna myśl tych koncepcyj przedstawia się z reguły jako zagadka nie do odcyfrowania, nie wiele nam to wszakże wadzi, bo nam autor daje kompenzatę w wyrazistości twarzy i świetności odpowiednio ustylizowanego krajobrazu. Twarze bywają malowane bądź w pełnym świetle, bądź wręcz pod światło, w którym to razie otrzymują dziwny fioletowo=szary ton; typy bywają najrozmaitsze, lecz odkrywamy w nich niektóre ulubione modele artysty. Nie brak też niekiedy główek dziecięcych, oddanych z mistrzowskim zrozumieniem naiwnej



ekspresji dziecięcego owa dziewczynka obraz należą do czarowana studnia. rowanem u »guśla=rzę ja wprawdzie dni, ale z niezrównaną cięca minka dumają= istotnie »zaczarowa=

Ogromnym u= bywają ich tła pej= sze prawie krajobraz ski, ale jakżeż przy= soczysta zieleń drzew łąk kwiatami lśnią= nie się lub srebrzenie

wiewem wiatru fal zboża w kłosie, tam znów bezbrzeżna przestrzeń oświetlona zamglo= nem słońcem, w którym to łagodnym tonie znikają lokalne barwy, a puste łany zoranej roli i las jesienny na horyzoncie wyglądają jak dalekie, bezbrzeżne, dziwnie zaróżowione przestworza. Prawdziwie, słowa są zbyt ubogie, by opisać bogactwo tych nastrojów krajobrazu, który choć sam w gruncie też »ubogi«, jest nam przed= stawiony okiem pełnego bogactw duszy, prawdziwego poety.

Zdarza się niekiedy, że owe tajemnicze »duety« i »tercety« są zarazem portretem kogoś ze znajomych; częściej jeszcze spotykamy się w tych scenach z podobną samego artysty, który sobie nieraz w tych bujnych fantazjach jakąś dziwną i niespodziewaną przeznacza rolę. Tak n. p. w owym bogato kolorystycznym tryptyku, gdzie mistrz Jacek przyjął na się rolę fauna z rogami na głowie i oparłszy swe herkuliczne (tym razem) ramiona na beczce, z wyzywającym humorem spogląda na widza. Na każdym ze skrzydeł tryptyku widzimy postać kobietą. Jedna z nich, dziewczyna o pełnych kształtach, nalewa na dłoń napój zaczerpnięty z beczki fauna i chce go skosztować; druga, znacznie młodszą, dziewczak o przemile figlarnem spojrzeniu, trzyma na kolanach próżny dzbanek. Czy i ona myśli o tem, iż czas skosztowania trunku na nią przyjdzie i uśmiecha się do tej myśli? czy też może



J. MALCZEWSKI PORTRET L. HR. PINIŃSKIEGO (1906)  
(Wł. L. hr. Piniński, Lwów).

wieku. Taką jest n. p. siedząca przy beczce, cyklu zwanego: *Za= Cóż nie jest zacza= rza* Jacka? Nie wie= w zaczarowanie stu= prostotą oddana dzie= cego dziewczaka jest niem«.

rokiem tych obrazów zażowe. Jest to zaw= rodzimy polski i wiej= tem rozmaity! Tu w bujnym maju lub cych, ówdzie złoce= chylących się za po=



JACEK MALCZEWSKI



(Wł. p. Holenderski, Kraków).



GROSZ CZYSZOWY (TRYPTYK, 1908)





JACEK MALCZEWSKI

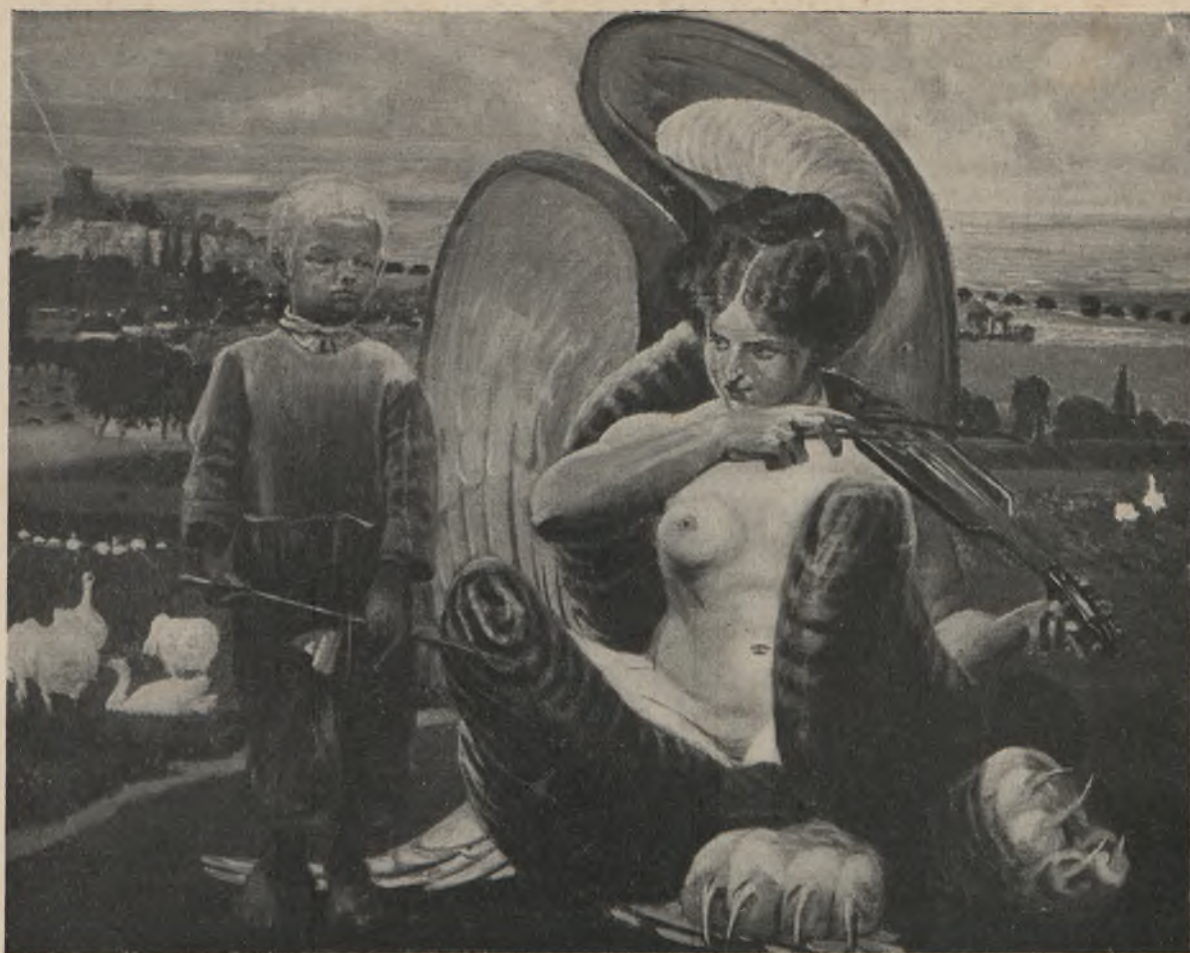
(Wł. Moderne Gallerie, Wiedeń).

PORTRET ŻONY ARTYSTY (1905)

sprytnie przejrzała złe intencje fauna i zdecydowaną jest nie dać się nigdy, tak jak tamta, »wziąć na kawał«? Jaką dać komentującą nazwę tej ciekawej i sugestywnej kompozycji? może: *Napój zmysłowości?*

Przeszedłem w ten sposób już do działu autoportretów; tych jest na wystawie istne »zatrzęsienie,« ale właśnie o tyle żywszy podziw budzi różnorodność ich wyrazu i otoczenia. Niektóre z nich są zgoła bez fantazyjnych dodatków, zawsze atoli w pewnym, zaznaczonym rozmyślnie, odrębnym nastroju. Jednym z najmiłszych mi jest mały rozmiarem portret artysty we futrze, zarzuconem na ramiona, na tle stylizowanego nieco widoku Wisły pod Krakowem. Niebo szare, zamglone, wstęga Wisły snuje się jakby wdal bezbrzeżną a wzgórze Babiej Góry, przyprószone śniegiem zdaje się być w ogromnej oddali i imituje, rzekłbyś, świętą górę Fudji, tak dobrze znaną z drzeworytów japońskich. Twarz artysty w kolorycie żywym o wyrazie śmiałym, jakby pełnego zaufania w swe siły, bez grymasu przesadnej arogancji, nie-rzadkim w innych autoportretach. Może też poczęści dlatego ten właśnie portret artysty=przyjaciela jest mi tak drogim, bo mam normalnie sposobność patrzeć nań codziennie w moim mieszkaniu. Na odrębną wzmiankę zasługują dalej oba, jako skrzydła tryptykowe do obrazu *Grosz czynszowy* dodane, profilowe autowizerunki, ciemne w kolorycie, jakby widziane w pomroku. Szczególnie prawy z nich jest wspaniałem arcydziełem tak pod względem niezrównanie śmiałego modelowania czaszki jak i w oddaniu wyrazu uroczystego podziwu i natchnienia pod wpływem nadziemskiej zjawy, zaznaczonej w głębi obrazu. Niechcę też wreszcie z pomiędzy autoportretów pominąć milczeniem jednego, który w znamienity sposób nastrojony





JACEK MALCZEWSKI

BAJKA (1908)

jest na wybitnie pesymistyczną nutę. Widzimy tu artystę, siedzącego w pracowni, postać jest w cieniu, malowana pod światło, a ruch, wyraz twarzy oznaczają głębokie przygnębienie. Na ostatnim planie, poza drzwiami pracowni, jaśniej majowa zielenią ogrodu, lecz jakby linją fatalności artystę od niej oddziela: oto dostrzegamy postacie kobiece (*Parki*), które przesuwają nić w poprzek przejścia, a jedna z nich ma już przygotowane nożyce do jej przecięcia. Symbol ten jest zaledwo zaznaczony w sposób dyskretny i nie narzucający się, wszelako nastrój bolesny wyraziście nam jest uwidocznił już przez sam kontrast mroczno=smutnego pierwszego planu w stosunku do wiosenno=słonecznej dali. I tu więc także uwydatnia się głębsza myśl poetyczna przy ścisłym realizmie malarskiego oddania.

Co się tyczy innych, poza autopodobiznami, prac portretowych mistrza, jest ich co do ilości na wystawie sporo, lecz dobór niezupełnie nazwać można szczęśliwym. Niektóre z nich należą do prac słabszych, tu i ówdzie pojawia się w nich ów, zapewne brakiem uwagi spowodowany błąd (niezbyt rzadki w pracach artysty z ostatnich lat kilkunastu), iż tułów figury jest nazbyt wydłużony w stosunku do rozmiaru głowy. Inne znów z wystawionych portretów są rzucone na płótno widocznie nieco pospiesznie i szkicowo.

Nie brak jednak kilku portretów istotnie pierwszorzędnej jakości. O jednym tylko wspomnę tu szczegółowo, jest on bowiem wielce charakterystyczny dla stylu=



zacji owych portretów, które artysta opatrza fantastycznymi dodatkami, mającymi na celu ilustrować myśl portretowanej osoby. Jest nim portret Władysława Szajnochy, profesora geologii i paleontologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pytam się, czy jest drugi malarz na świecie, któryby śmiał jako portret na serio wymalować jakiegoś pana w nowoczesnym garniturze z pince-nez na nosie w otoczeniu przedpotopowych potworów? Kompozycja tego rodzaju byłaby tylko możliwą jako rodzaj



JACEK MALCZEWSKI

SALOME (1905)

burleski i karykatury. Tymczasem Malczewski temu zadaniu, niemożliwemu na pozór, podołał: zrobił portret dziwny, unikat niezawodnie, ale portret poważny i bezsprzecznie świetny. Uczony geolog wpatrzony w dal z wyrazem głębokiego zamyślenia w twarzy, za nim zaś w głębi obrazu widać na tle egzotycznej roślinności, jakby w zamgleniu, potworne kształty dinozaurów; ma to nam ilustrować niejako wyobrażenia portretowanego o możliwym wyglądzie ziemi kiedyś w epokach przed setkami tysięcy lat. Lecz co nam głównie pod względem artystycznym zaciera ową dziwną dysharmonję zestawienia szczegółów w tej kompozycji, to wybornie zharmonizowany kolorystyczny zespół całości. Barwa togi profesorskiej i ubrania, w czym przeważa kolor szafirowy i granatowy, harmonizuje

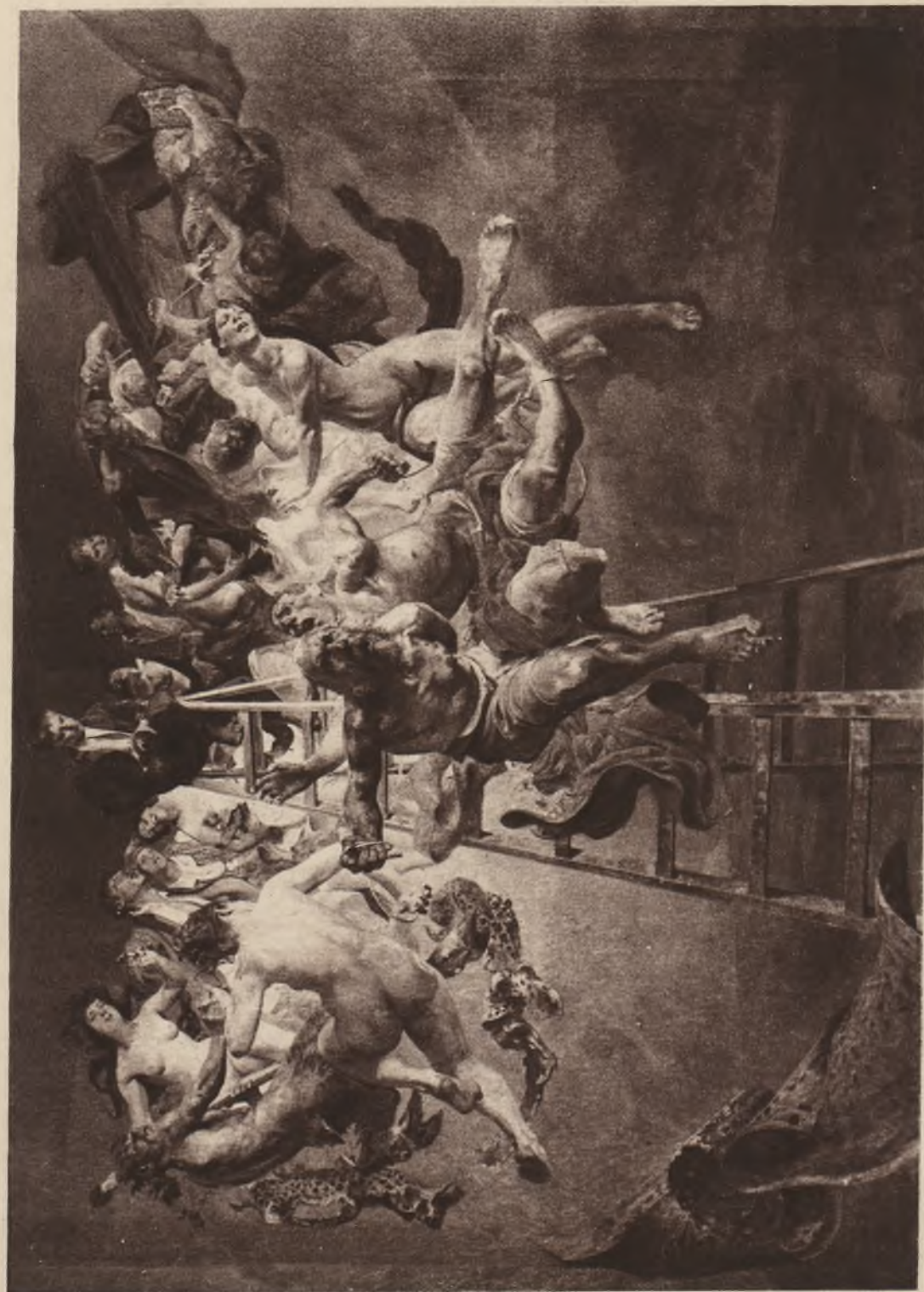
z błękitem nieba, podczas gdy zieleń roślinności i szarozielone kolory potworów tworzą jakby odbłyśki i wywołują odbicie w cerze portretowanego. Przeszkody samego założenia, niepokonalne na pozór, usunięte tu są magią kolorystycznej stylizacji; całość może się wydać co do treści dziwactwem, lecz w malarskim objawie jest niezawodnie arcydziełem.

Wreszcie wspomnieć należy o obrazach religijnej treści, których znacznie większą ilość stworzył artysta w ostatnich kilkunastu latach i gdzie zawsze postać Chrystusa (niekiedy jako wizja pojęta) w zestawieniu z jedną lub kilkoma figurami główną odgrywa rolę. W ocenieniu tych utworów oczywiście pierwszą i najważniejszą jest kwestja, jak pojął i odtworzył artysta samą figurę Zbawiciela, jak się wywiązał z tego niezmiernie trudnego zadania, o które tysiące się kusiło, i to przeważnie bez powodzenia, a ledwo nader nieliczni z pewnym sukcesem, oczywiście tylko nader »względem









BEŁDNE KOŁO (1896)

(Wł. Edward hr. Raczyński, Rogalin).

JACEK MALCZEWSKI



dnym». Otóż przyznać przedewszystkiem z uznaniem należy, że artysta w swej koncepcji nie imituje nikogo z dawniejszych mistrzów, stara się być samoistnym i oryginalnym. Ta twarz niezmiernie pociągła, o pięknym, w dal skierowanem spojrzeniu, okolona splotami gęstych rudawych włosów jest nie tylko niepospolicie »myśląca«, ale i tak niezwykle indywidualna, że nie zapomniana się staje, gdy się ją raz ujrzało. I to już bardzo wiele! Dodajmy do tego, iż niekiedy gest chwili i wyraz spowodowany przedstawionem zdarzeniem, niemniej zaś nastrój otoczenia, uwydatniają jeszcze wybitniej wielkość duchową tej wyniosłej postaci.

Tak ma się rzecz n. p. w obrazie: *Niewierny Tomasz*. Tam apostoł przedstawiony jest jako naiwny, przerażony, a w ruchu i wyrazie prosty, nieokrzesany, brutalny nawet robotnik z ludu, podczas gdy Chrystus, glorią owiany, pozwala marnemu śmie-

tnikowi dotknąć się rany, ale widocznie nie bez szlachetnej dłoń wzgardy, wyrażając niejako, iż nie fizyczne dotknięcie, nie wzrok nawet, lecz oko ducha powinno by mu było wskazać rozwiązanie wielkiej tajemnicy.

W dziwnej, nader oryginalnie pojętej a zarazem niepokojąco ponurej kompozycji *Kuszenie Chrystusa* przedstawia nam znów artysta jakby walkę, konflikt ideowy obrazowo określony, między potęgami Złego i Dobrego, przyczem przewagę zdaje się mieć raczej tytaniczny przedstawiciel idei Zła i Przewrotności. W twarzy Chrystusa dostrzegamy jakgdyby bolesne przygnębienie; czujemy wprawdzie, że Ten właśnie kuszony nie ulegnie namowom ani groźbom i jest wyższy nad nie, domyślamy się atoli w nim pewnego lęku i niepokoju, iż inni tej mocy Złego oprzeć się nie będą w stanie. — Można niezawodnie podnosić pewne zarzuty krytyczne przeciw obu powyżej wspomnianym artystycznym kreacjom, można nawet zasadniczo przenosić ideowo nad nie jakiś wręcz odmienny sposób ujęcia tych te-



JACEK MALCZEWSKI

KUSZENIE CHRYSYTA (1911)

(Wł. dr. St. Jakubowski, Kraków)





JACEK MALCZEWSKI



(Wł. p. S. Holenderski, Kraków)



ZATRUTA STUDNIA (1911)

matów, ale trudno nie przyznać, że wieje z nich coś zbliżonego do potęgi stylu Michała Anioła.

W innych religijnych obrazach artysty jest postać Jezusa spokojniejszą, wolną od wzburzenia i afektu, tak n. p. w *Groszu czynszowym* lub *Jawnogrzeszniczy*. Tu przedstawia nam się Jezus jako głęboki myśliciel, sędzia wydający werdykt nieomylny, ale przytem jako arbiter apodyktyczny, owiany majestatem, który po wypowiedzeniu swego zdania nie dopuszcza repliki, nie wdaje się w dyskusję z otoczeniem. Znana nam także z innych kreacyj Malczewskiego szlachetna, lecz nieco pogardliwa wyniosłość objawia się w typie Chrystusa w całej pełni. To też trudno nam go sobie wyobrazić jako krzewiciela idei pokory, rezygnacji, zaparcia się, a jeszcze trudniej jako pocieszyciela utrapionych lub miłośnika dziatwy naiwnej. Nie łatwo przypuszczamy, żeby słowa »Kazania na Górze« lub wezwanie: »Pozwólcie maluczkiem przystąpić do mnie!« – mogły wyjść z ust tej wyniosłej, wywołującej wrażenie »nieprzystępności«, postaci. Lecz któż wie? skala mistrza w od-



JACEK MALCZEWSKI

POWRÓT (1916)

daniu różnorodności psychiki jest tak bogata, że, gdyby obrał jakiś odmienny, nadający się do tego temat z życia Chrystusa, byłby mógł i temu zadaniu w sposób zadawalający podolać. To pewna, iż na podstawie tego, co Malczewski na niwie sztuki religijnej stworzył, żal, że jeszcze o wiele intensywniej nie pracował na niej, aż nadto jest uzasadniony.

Wypadałoby mi jeszcze może wspomnąć o dziełach naszego artysty wystawionych w Muzeum Narodowym w Sukiennicach. Zaniecham tego, nie chcąc nadmiernie przedłużać



artykułu, który i tak wyszedł znacznie poza określone granice. Obrazy Malczewskiego w Sukiennicach, będące własnością Muzeum lub tamże deponowane, są wogóle dokładniej znane naszej publiczności; o niektórych z nich wspomniałem zresztą już przy innej sposobności.



JACEK MALCZEWSKI

(Wł. p. Z. Ziembicki, Kraków)

PARKI (1916)

Konkluzję ostateczną pod wrażeniem zebrania większej ilości prac mistrza ująć można w następujące słowa: To, co artysta nam dał, jest niezmiernie bogate i budzące podziw, to, co ponadto mógłby dać, wprost bezbrzeżne; bo prawdziwie, siła jego twórcza przedstawia się tak tytanicznie, iż trudno sobie przedstawić jakieś malarskie zadanie, któremoby, o ile by się go podjął, nie zdołał sprostać.

Grudzień 1924 r.

LEON PINIŃSKI.





GŁOWY ZE STROPU „SALI POSELSKIEJ” NA WAWELU

## O „GŁOWACH” ZE STROPU SALI POSELSKIEJ NA WAWELU.

JAK baśń jakaś nieprawdopodobna a cudowna płynęła w niedawnych czasach niewoli wieść o minionej murów wawelskich świetności, wielkiego państwa ognisku i blasku, wolnego narodu chlubie, baśń, wobec której tem czarniejszą, tem bardziej gnębiącą i upokorzącą wydawała się hańba terażniejszości, której jakby symbolem była odrapana, przez austriackie żołdactwo zbezczeszczona prastara królów polskich siedziba.

Stał się jednak cud, przez wszystkich nas spodziewany i przeczuwany, jednakże dla nas wszystkich niespodziany, nastał nowy polski dzień, nowa polska zaświtała wiosna. A z nią jakby wiosny zwiastuny, jakby jaskółki z daleka nadciągać zaczęły po pierwszych ówczesnych burzach bolszewickiej potrzeby dawni ukochani wawelskiego grodu milczący mieszkańcy, oplakane dawno, choć nigdy niezapomniane, okruchy przedawnej świetności królewskiej siedziby: arrasagi jagiellońskie i głowy ze sali poselskiej, z trudem przez polską komisję rewindykacyjną z sowieckich pazurów wydarte.

O tych pierwszych będzie mowa w jednym w następnych numerów »Sztuk pięknych«, o drugich tutaj wypadnie pomówić nie w znaczeniu krytycznego rozbioru naukowo-estetycznego, ile raczej jako o czcigodnych świadkach świetności dawnej Rzeczypospolitej, które widziały blask polskiego rycerstwa wielmożów i patrzyły na samych królów pomazane głowy. Nie możemy mówić o nich tak, jak o jakichś w dalekich krajach widzianych arcydziełach, gdyż innym jest nasz do nich uczuciowy stosunek i pod pewnym względem bliższe nam są i droższe, niżli znacznie od nich większe obcokrajowe dzieła sztuki, jako nieme najświetniejszej epoki naszych dziejów świadki i kultury, owej epoki pełen wdzięku wykwit. Nieznani są twórcy onych głów, niewiadomo, czy miejscowe rodacze je rzezały ręce, czy też z dalszych stron





GŁOWY ZE STROPU „SALI POSELSKIEJ” NA WAWELU

sprowadzeni snycerze, raczej to pierwsze jednak należałoby przypuszczać, sądząc po pewnym bardzo oryginalnym, osobliwym ich charakterze, właściwym również rozmaitym ornamentom lub gzemśowaniu portali i okien wawelskich, które jako specyficznie Polsce właściwe uznać musiano. Wnosząc zaś z bardzo indywidualnego charakteru niektórych głów, musiało być wśród nich wiele mniej lub więcej wiernymi portretami wybitniejszych, z królewskim rodem coś mających wspólnego lub choćby tylko uderzających swą typowością czy też oryginalnością oblicza współczesnych ludzi, w znacznej conajmniej części krwi polskiej. Nie w tem bynajmniej jednakowoż tylko zasadza się swojskość i bliskość szczególnie duszy polskiej tych głów kolekcji, lecz w tem przeważnie, co swojskim czyni i drogim jakiś stary grat, choćby z obcego pochodzący warsztatu, ale zrośnięty z pewną rodziną, z pewnym środowiskiem, przesiąknięty jego atmosferą, nabrzmiały jego duchem, naładowany nim jak akumulator.

Jest ich 30, pozostałych z dawnych, wedle zapisków inwentarzowych, 190-ciu, jeżeli nie będziemy wliczali 5 głów znajdujących się w domu Matejki, których autentyczność nie jest stanowczo stwierdzoną, co do niektórych nawet mocno zakwestjonowana. Jedna z nich jest kopią głowy należącej do Zbioru Wawelskiego, inne są mniejszego formatu, a wszystko z innego drzewa, jak w Kolekcji Wawelskiej. Z omawianych 30-tu 24 powróciło na ojczyzny łono z Moskwy, z muzeum Rumiancewa, dzięki zabiegom polskiej komisji rewindykacyjnej na podstawie warunków pokoju ryskiego. Reszta: 6 głów znajdowała się w przechowaniu u ś. p. hr. Stanisława Tarnowskiego, w jego mieszkaniu na Szlaku w Krakowie.

Nie może ulegać wątpliwości, że głowy te w liczbie, jak wspomniałem 190, z których każda miała być inną, powstały w początkach panowania króla Zygmunta Augusta, jeżeli panowanie jego liczyć będziemy nie od wstąpienia na tron (r. 1548), a od czasu, gdy nosił tytuł królewski t. j. od r. 1530. Pierwszą niewątpliwą o nich wzmiankę znajdujemy w rachunkach





GŁOWY ZE STROPU „SALI POSELSKIEJ” NA WAWELU

zamku królewskiego z r. 1548, w których po raz pierwszy izbę poselską nazwano »staba ubi capita« (izba, gdzie głowy), gdy przedtem zwała się »staba magna e regione D. Bernardini« lub też krócej: »e regione Bernardinorum«. Izba tz. poselska, zwana tak prawdopodobnie dlatego, że jako jedna z najokazalszych w zamku służyła do uroczystego przedstawienia posłów obcych mocarstw, (choć wzmiankują również, że zbierał się w niej także sejm, jak np. przy wstąpieniu na tron króla Zygmunta III Wazy, któremu się w tej sali przedstawiali posłowie sejmowi), otóż ta izba t. z. poselska znajduje się na południowym końcu z piętra skrzydła wschodniego obok baszty Senatorskiej, które zostało wybudowane dopiero około r. 1540 za inicjatywą i staraniem Seweryna Bonera, najwcześniej w r. 1532 i powoli doprowadzone do wykończenia. W r. 1536 uległo to skrzydło pożarowi, tak częstemu niestety gościowi na zamku Wawelskim i w dawnej Polsce, poczem zostało odrestaurowane. Wspaniałość tej izby poselskiej, ozdobionej pięknymi, kolorowymi piecami, bogatymi podwojami »fladrowemi i sztukwerkowemi« budziła podziw u współczesnych i późniejszych, nie wyłączając zagranicznych bywalców z zachodu, którzy często w słowach pełnych entuzjazmu wypowiadają swój zachwyt nad przepychem tej izby, w czym niemała część tego zachwytu odnosi się do kasetonowego, bogato ornamentowanego i złotego stropu, ozdobnego na skrzyżowaniach belek rozetami a we wnętrzach kasetonów owymi 190 głowami snycerskiej roboty, tak utwierdzonemi na swych długich i nieco skośnie ustawionych szyjach, że twarze ich skierowane były wprost ku dołowi. Co do wielkości nie były one zupełnie równe, jak to na pozostałych głowach się widzi, na ogół nie dochodziły całkowicie do naturalnej wielkości, chociaż nie wiele im przeważnie do niej brakuje, niektóre zaś posiadają wielkość naturalną. Jak to wyraźnie widać na niektórych głowach, były one polichromowane. Izba poselska wraz ze skrzydłem, którego część stanowi, przetrwała szczęśliwie pożar za panowania Zygmunta III-go w r. 1595 i pożar w r. 1649, jednakże musiała zapewne





GŁOWY ZE STROPU „SALI POSELSKIEJ” NA WAWELU

pod względem bogactwa swego urządzenia i dekoracji podległ temu samemu chyleniu się do upadku, jak cały zamek, niezamieszkały i opuszczony, a niedostatecznie zapewne konserwowany, od czasu przeniesienia siedziby królewskiej do Warszawy i niemało też ucierpieć od pierwszego najazdu Szwedów, którzy na zamku gospodarowali przez 2 blisko lata. Aż wreszcie ostatecznego spustoszenia dokonał w r. 1702 drugi najazd szwedzki pod Karolem XII-m za panowania króla Augusta II-giego Sasa i pożar zamku tydzień trwający, który znaczną jego część zniszczył zupełnie. Ale i ten oszczędził izbę poselską, tak, że strop zdobny głowami ocalał. Zamek został tylko bardzo powierzchownie odrestaurowany i dachem pokryty i był odtąd chylącą się do upadku częściową ruiną, tak jak cała Rzeczpospolita, której był niegdyś królewską stolicą. Do owej restauracji zapewne odnosi się protokół komisji królewskiej, badający stan zamku. Wedle tomu II »Wawel« Stanisława Tomkowicza (Teka grona konserwatorów Galicji zachodniej VI) brzmi tytuł odnośnego dokumentu następująco: »Commissia z odprawieniem rewizji i odpisaniem inwentarzów w wielkorządach krakowskich za... króla J. M. Augusta II... dnia 30 miesiąca grudnia r. p. 1709 zaczęta a dnia 27 miesiąca stycznia r. p. 1710 skończona«. Zaś obchodząca nas tutaj krótka wzmianka o izbie poselskiej: »Podsiebitka z głowami różnym strojem wysadzana, ale z góry trzeba temu zabierzeć, ażeby nie wypadła, gdyż środkiem opada ex ratione stragarzów nagniłych«.

Z początkiem panowania Augusta III zamek był w takiej ruinie, że tenże przybywszy na koronację do Krakowa nie mógł w nim zamieszkać, konfederaci barscy, oblężeni w nim przez Rosjan w r. 1768 a więcej jeszcze rosyjskie później żołdactwo przyczynili się do jeszcze większego zniszczenia. Resztki sprzętów i cennych materiałów rozdrapywano, w czym ludność miejscowa również pomagała. Strop w izbie poselskiej przetrwał i te czasy bez większego widocznie uszczerbku, gdyż tak podróżnik Carosi w r. 1780, jakoteż inni cudzoziemcy w latach 1793 i 1796 świadczą o jego istnieniu, a X. Sebastjan Sierakowski, kanonik, w dziele swym »Architektura« wydanym w Krakowie w r. 1812 wspomina, że strop ten wraz z głowami istniał



jeszcze w całości w r. 1804, w którym dopiero (aż do r. 1807-go), rozbierać go zaczęli Austriacy, choć w innym miejscu podaje, że część głów już z końcem XVIII wieku została wywieziona przez Zarzeckiego. Również malarz Stachowicz przedstawia izbę poselską około tego czasu tj. pomiędzy r. 1816—1821 na obrazie namalowanym na uczczenie Uniwersytetu Jagiellońskiego i umieszczonym w Sali Jagiellońskiej Biblioteki uniwersyteckiej w sposób zdradzający, że posługiwać się musiał jakimś z istniejącego jeszcze stropu zdjętym rysunkiem, na co by wskazywał fakt, że na obrazie danym niektóre głowy dają się nawet zidentyfikować z niektórymi z ocalałych. W każdym więc razie strop ten wraz z przeważną ilością głów istniał jeszcze nietknięty na przełomie XIX-go wieku. Gdzie więc podziła się reszta z tych 190 głów, z których ocalało tylko 30, (a jeśliby nawet głowy z domu Matejki okazały się autentycznymi, to ostatecznie tylko 35)? Gdzie pozostałych 160 czy też 155 głów? Nie wiadomo, ile z nich odesłał Zarzecki, senator Rzeczypospolitej i późniejszy rezydent rosyjski, do Puław, do zbiorów ks. Adama Czartoryskiego. Czy była to tylko mała część, którą potrafił uchronić od grabieży austriackiej, czy też przeważna ich ilość? Zbiór ten puławski przewieziony został przez Moskali po pogromie powstania 1831 r. do muzeum Rumiancewa w Moskwie, znowu jednak nie wiemy, czy części tego zbioru nie ocalono przed konfiskatą, może w okolicy Puław, lub też czy po drodze do Moskwy nie utonął gdzieś w Rosji? Czy też znowu przeważna część głów powędrowała, jak uporczywa pogłoska utrzymuje, do Laxenburga, zamku Habsburgów pod Wiedniem? Wprawdzie jeszcze w czasie ich panowania zarządzone poszukiwania tak tam, jak i w innych ich zbiorach nie natrafiły na ślad tych głów, jednakże zeznania służby zamkowej, w czasie tych poszukiwań rozpytywanej, wskazywać się zdają, że pewna ilość tych głów zdobiła jakiś pawilonik ogrodowy z czasów Marii Teresy, zawieszona na jego zewnętrznych ścianach, a później w czasie gruntownej restauracji zamku porzuconą została na jakimś strychu wraz z resztkami jakowychś, jakoby również z Wawelu pochodzących, witraży. Zapomniane może jako bezwartościowe rupiecie, uległy zagładzie. Na pytania powyższe może już nigdy nie otrzymamy odpowiedzi i odnośne problemy będą darmo czekać rozwiązania. W każdym razie za tem, że głowy z Puław w rozmaite może płynęły strony, przemawia fakt, że 6 z nich znalazło się w rękach Konstantego Branickiego, ojca żony hr. Stanisława Tarnowskiego i tą drogą dostały się w posiadanie tego ostatniego i zostały na Wawel ofiarowane. Odznaczają się tem, że są zabejcowane na ciemno-bronzoowy, prawie czarny kolor, co naturalnie stało się w czasie późniejszym, gdyż pierwotnie musiały być tak samo polichromowane, jak wszystkie inne.

Cieszymy się na razie tą małą ocalałą resztą drogiego skarbu, który może kiedyś jakieś cudowne odkrycie w nowe nabytki wzbogacić i przypatrzmy się bliżej rzeźbiarskiej formie, charakterowi i artystycznemu poziomowi tych głów ludzkich w drzewie rzezanych. Po części była już mowa o stronie, że tak powiem, anegdotycznej tych głów, t. j. że przedstawiają bądź to portrety mniej lub więcej wierne, czasem tak dosadnie kształt i wyraz indywidualny charakteryzujące, że aż zbliżające się do karykatury, bądź też typy charakterystyczne współczesnego twórcom otoczenia, bądź też głowy fantazyjne, mniej lub więcej wpadające w groteskę, lub fantastyczność, czy też potrącające o strunę humorystyczną. Jedna z głów przedstawia niewątpliwie osobę z rodziny Habsburgów, spokrewnionej z królem Zygmuntem Augustem przez dwie jego żony, Elżbietę i Katarzynę, będące córkami cesarza niemieckiego Ferdynanda I Habsburga a siostrami jego córki Magdaleny, do których to obojga, tak jak spoglądają na nas ze swych portretów, owa głowa Wawelska jest niezwykle podobną. Długi, wystający nos, podłużna, wąska twarz, wysunięta naprzód wydatna broda i takąż sama wywinięta, typowa habsburska dolna warga, która nawet w domu habsbursko-lotaryńskim utrzymała się bez zmiany, nie może pod tym względem pozostawiać najmniejszej wątpliwości. Trudno przypuścić, aby tak wielka ilość głów — a prawdopodobnie nie chciano ich wykonania rozciągać na lata — była dziełem jednego rzeźbiarza; najprawdopodobniej więc pracowało nad nim więcej rąk. Daje się





PORTRET WLADYSLAWA REYMONTA (1905)

JACEK MALCZEWSKI









GŁOWY ZE STROPU „SALI POSELSKIEJ” NA WAWELU

też zauważyć wyraźna różnica w stopniu dojrzałości artystycznego wykonania. Jedna z głów, przedstawiająca młodego mężczyznę z wieńcem na głowie ma całą masę głowy przekrzywioną około swej pionowej osi i wykazuje wielką prymitywność rzeźbiarskiego wykonania, natomiast odznaczają się niektóre wielkim artyzmem i dojrzałym (a przytem subtelnym) ujęciem formy j. np. głowa chłopca z paziowską fryzurą o miękkim, pełnym wdzięku i finezji półuśmiechu, (bardzo prawdopodobnie portret jakiegoś chłopięcia wysokiej krwi), albo głowa kobiety z opaską na ustach, czy też głowy dziewczęce: jednej w berecie z piórami strusimi, drugiej ze skrzydełkami nad czołem, trzeciej w wianku na głowie, czwartej w berecie w tył podanym, o formach pełno okrągłych, miękkich, modelowaniem raczej kamienną techniką przypominające. Typem modelowania pokrewne są powyższym głowy męskie, należące do nieco mniejszych formatem, bądźto w wieńcach laurowych, bądź w koronach, z których jedna przypomina nieco typ króla Jagiełły a inne są doń nieco zbliżone o trochę cezarycznym pokroju. Przeciwstawiają się im głowy przeważnie męskie o charakterze rzeźbiarskim bardziej zbliżonym do renesansu niemieckiego z pewnymi (w niektórych) silniejszymi podźwiewkami gotyckimi o najczęściej bardzo charakterystycznych, wydatnych rysach, gdy wymienione poprzednio większy wykazują wpływ włoskiego Odrodzenia. I w pośród tych ostatnich są niewątpliwie portretowe, jak głowa z okrągłym krótkim zarostem na brodzie, w berecie z rozetą z przodu, o typie stanowczo polskim, odtwarzająca zapewne któregoś wybitnego członka królewskiego dworu, jak także głowa uśmiechnięta z podbródkowym, okalającym zarostem, w berecie w zęby, niemieckiego kroju, o wyraźnie niemieckim typie. Portretowymi też są prawdopodobnie z głowy z beretami w kształcie płaskich toczków z nausznikami, jedna brodata, druga z cienkim wąsem, młoda wielce interesująca. Natomiast niewątpliwie fantazyjną jest najmniejsza z głów, brodata i kędzierzawa z wian-



kiem na głowie i wydatnym nosem, której charakter przypomina typy barokowe, nawet do pewnego stopnia rodzajem modelowania. Podobnie głowa jakby żołdaka w hełmie antycznym, krzycząca szeroko rozwartymi ustami, jakoteż głowa z rozwianym włosiem i szerokimi otwartymi grubymi wargami, jakby głowa barbarzyńcy, gdy znowu głowa wąsacza w hełmie z wystającym nosem o dobroduszno-rubasznym wyrazie oddaje pewno któregoś ze straży zamkowej żołnierza. Partje oczu w niektórych głowach modelowane bardzo starannie, w innych całkiem ogólnie są zaznaczone, najwidoczniej z myślą o wyrażeniu reszty szczegółów polichromią, której ślady są w tem miejscu nieco widoczne, podobnie jak i na zaroście.

Kierownictwo odbudowy Wawelu zajmuje się obecnie planami nowego stropu izby poseselskiej, trzymając się przytem tych nikłych zresztą tradycji, jakie utrzymały się o wyglądzie dawnym. W kasetonach nowego stropu znajdują umieszczenie odzyskane głowy, powracając w ten sposób do dawnej swej odwiecznej siedziby, obok nich wyrosną nowe, już w nowej Rzeczypospolitej tworzone, nad którymi pracuje obecnie prof. Ksawery Dunikowski i będą zapewne życzliwie przyjęte przez dawne czcigodne siostrzyce i z niemi się w harmonijny zespół zestroją, jak nowe z dawnymi czasy zestroić się winny. I będą znów spoglądać z Wawelskiego stropu na toczące się dni nowych polskich dziejów. Oby spoglądać mogły na coraz większe krzepienie się duchów, na coraz większą pełnię światła i cnoty.

DR. HENRYK KUNZEK.

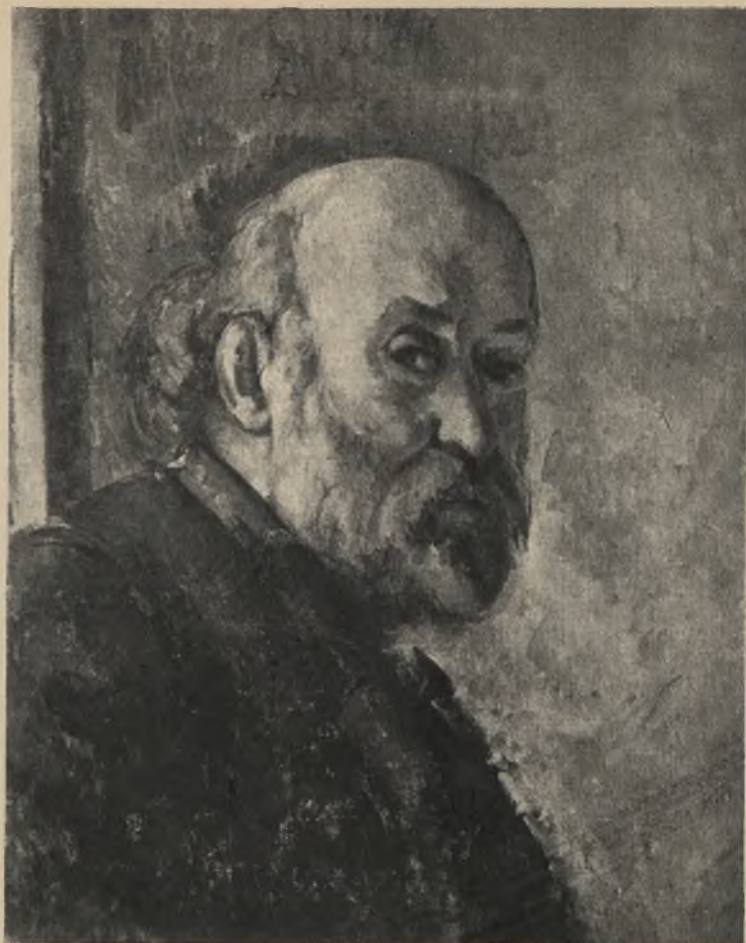
## PAUL CÉZANNE

(1839 — 1906).

JEST coś paradoksalnego w sławie Cézanne'a, nie łatwiej to wytłumaczyć, niż wytłumaczyć jego samego. Cézanne, jako zdarzenie, dzieli bezwzględnie na dwa obozy tych, co kochają malarstwo i tych, którzy przedkładają ponad samo malarstwo jego uboczne przydatki, literackie lub inne. Wiem, niestety, że interesowanie się malarstwem dobrze jest widziane. Dyskusje na ten temat nie są już tak namiętne i jednocześnie poważne, jak niegdyś. Za wiele zachwyków podejrzanych. Do sporów, toczących się między artystami, snobizm i spekulacja dopuściły publiczność, która bierze w nich udział stosownie do mody i własnego interesu. W ten sposób zdołano ze współudziałem publiczności — z natury niechętnej, ale zręcznie urobionej przez krytykę i handlujących obrazami — stworzyć apoteozę wielkiego artysty, który jednak pozostaje nawet dla tych, co go najszczerzej kochają, trudnym do zrozumienia. Nigdy nie spotkałem wielbiciela Cézanne'a, mogącego umotywować jasno i dokładnie swoje uwielbienie, rzadkiem jest to i wśród artystów najbezpośredniej odczuwających jego sztukę. Słyszałem słowa: wartość, smak, powaga, interes, klasycyzm, piękno, styl... Naprzykład o Delacroix lub o Monet'cie można krótką formułą wyrazić sąd umotywowany, łatwo zrozumiały, — jakże trudno być ścisłym gdy chodzi o Cézanne'a!

Tajemniczość, którą otaczał się w ciągu całego swego życia mistrz z Aix en-Provence, przyczyniła się niemało do zaciemnienia komentarzy, na czem, z drugiej strony, zyskał jego rozgłos. Był on nieśmiały, niezależny, samotny. Oddany wyłącznie sztuce, trawiony niepokojem i najczęściej niezadowolony z samego siebie, uniknął do ostatnich lat życia ciekawości ludzkiej. Obcym był nawet przeważnie dla tych, którzy powoływali się na jego metodę. Autor tych stronnic wyznaje, że w r. 1890, w epoce pierwszych swoich wizyt w sklepie kupca obrazów Tanguy,





CÉZANNE

PORTRET WŁASNY (OSTATNI)

uważał Cézanne'a za mit lub może nawet za pseudonim artysty wyspecjalizowanego w innych poszukiwaniach i podawał w wątpliwość jego istnienie. Później miał zaszczyt widzieć go w Aix. Słowa mistrza, które zebrał, wraz z temi, które E. Bernard ogłosił w *l'Occident*, posłużyły do rzucenia nieco światła na estetykę Cézanne'a.

W chwili jego śmierci artykuły dziennikarskie schodziły się przecież na dwóch punktach, i skądkolwiek były one inspirowane, pewnym jest, że uważać je można jako dokładny wyraz przeciętnej opinii. A więc w nekrologach przyznawano naprzód wpływ Cézanne'a na większą część młodzieży, a następnie, że zrobił on wysiłek w kierunku stylu. W ten sposób uznano, że Cézanne jest w pewnym stopniu klasykiem i że młodzież uważa go za przedstawiciela klasycyzmu. Na nieszczęście trudno jest mniej więcej jasno określić, czym jest klasycyzm...

Gdy po długim odosobnieniu na wsi wchodzimy do jednego z tych smutnych prowincjonalnych muzeów, jednego z tych cmentarzysk, gdzie opuszczenie, zniszczenie, odór stęchlizny i cisza uzupełniają, że się tak wyrażę, odległość czasu, szybko spostrzegamy różnicę dwóch kategorii dzieł wystawionych: z jednej strony szczątki starych amatorskich kolekcji – z drugiej nowe sale, gdzie komisje Rzeczypospolitej nagromadziły liche nowości, zakupione w dorocznych salonach, zależnie od intryg pracownianych lub względów p. p. ministrów. Wówczas to odczuwa się prosto i szczerze kontrast między dawnymi a nowoczesnymi dziełami. Stary kawałek





E. MANET (1832—1883)

MARTWA NATURA

jakiegoś Bolończyka lub ucznia Lebrun'a, zarazem mocny i syntetyczny, zdecydowanie przewyższa suche analizy i pretensjonalne fotografie kolorowe nasyconych medalistów!

Wyobraźmy sobie w tym środowisku — czysta hipoteza! — obecność jednego Cézanne'a. Tym sposobem zrozumimy go lepiej. Przedewszystkiem niepodobna umieścić go w nowych salach, tak dalece detonowałby wśród tych cikliwych anegdot. Koniecznym byłoby dołączyć go do starych mistrzów, do których zbliża się od pierwszego rzutu oka szlachetnością i stylem. Gauguin mówił, myśląc o Cézanne'ie:

»nic tak podobnym nie jest do croûte'y, jak arcydzieło. Croûte'a czy arcydzieło, nie możemy go rozumieć inaczej, jak w opozycji przeciw miernocie malarstwa współczesnego. Tu zjawia się nam już jedna z niewątpliwych cech klasycyzmu, styl t. j. ład drogą syntezy. W przeciwieństwie do współczesnego malarstwa, dzieło Cézanne'a, samo przez się, ma wartość dzięki jednolitości kompozycji, koloru i nade wszystko dzięki zaletom czysto malarskim. Anegdoty, ilustracje feljetonowych romansów lub epepei, pokrywające ściany muzeum, w którym wyobrażam sobie obraz Cézanne'a, nie mają innego celu, jak wzbudzić zainteresowanie przedstawionym tematem. Inne są studjami, mającemi za zadanie wykazać wirtuozostwo artysty. Dobrze czy źle płótno Cézanne'a jest rzeczywiście obrazem. Przypuśćmy, że zestawiono, dla innego doświadczenia — tym razem mniej chimerycznego — trzy dzieła tego samego rodzaju, trzy martwe natury: Manet'a, Gauguin'a i Cézanne'a. Zauważymy natychmiast obiektywność Manet'a: naśladuje on naturę po przez temperament, tłumaczy odzucia artystyczne. Gauguin jest więcej subiektywny. Obraz jego jest interpretacją dekoracyjną, nawet hieratyczną, natury. Przed Cézanne'em myśleliśmy tylko o malarstwie: ani przedstawiony przedmiot, ani subiektywność artysty nie zatrzymują naszej uwagi. Nie decydujemy równie szybko, czy jest to naśladowanie czy interpretacja natury. Wyczuwamy, że sztuka ta jest bliższą Chardin'a, niż Manet'a i Gauguin'a. Jeżeli od pierwszego wejrzenia mówimy: to jest obraz i obraz kla-



CÉZANNE

MARTWA NATURA





JACEK MALCZEWSKI

(Wł. Edward hr. Raczyński, Rogalin).

MELANCHOLJA (1910)







syczny, słowo to zaczyna nabierać znaczenia bardzo jasnego, znaczenia równowagi, pogodzenia obiektywności z subiektywnością.

W Muzeum Berlińskim np. wrażenie, jakie wywołuje Cézanne, jest bardzo znaczące, pomimo uroku *Oranżerji* Manet'a, *Dzieci Bérard* Renoir'a lub zachwycających pejzaży Monet'a i Sisely'a. Obecność dzieł Cézanne'a sprawia, że tamte obrazy upodobią się dla nas – niesłusznie zresztą, zrzędzeniem kontrastu, – do ogółu produkcji współczesnych, w przeciwieństwie do obrazów Cézanne'a, jakby utworów innej epoki, równie wyrafinowanych, lecz cięższych od najsilniejszych produkcji szkoły impresjonistycznej.

A zatem zdefiniujemy przedewszystkiem sztukę Cézanne'a jako reakcję przeciwko malarstwu nowoczesnemu i przeciwko impresjonizmowi. Już w początkowych pracach, poprzez wpływ Delacroix, Daumier'a i Courbet'a, stare obrazy muzealne są mu przewodnikami w poszukiwaniach. Współcześni rewolucjoniści nie ulegają bynajmniej atrakcji starych mistrzów, których Cézanne kopiuje. W domu jego ojca, w Jas de Bouffan, ze zdziwieniem widzimy wielką interpretację Lancret'a i *Chrystusa w Otchłani* podług Navarette'a.<sup>\*)</sup>

Należy zresztą odróżnić pierwszą manierę, inspirowaną przez Hiszpanów i Bolończyków – jak mocne i surowe portrety malowane szpachlą w kolekcji Pellerin'a, lub sławny wizerunek malarza Emperère'a – od dzieł drugiej maniery, pełnej świeżości i koloru.

W obu epokach Cézanne spełnia rolę oddziaływacza, usuwającego składniki efemeryczne, podrzędne, oparte na czystej wrażliwości właściwej sztuce nowoczesnej; przetwarza on w harmonijną i trwałą formułę pierwiastki zadawające jego powinowactwo z klasycyzmem. W pierwszej epoce widzimy, czym się stają dla niego Courbet, Daumier, i przez jaką odruchową pracę asymilacyjną rozwija on w kierunku stylu niektóre z ich klasycznych tendencji. Bez wątpienia nie osiąga on spokojnego piękna



PAUL GAUGUIN (1845–1903)

MARTWA NATURA



J. H. DAUMIER (1808–1879)

WAGON III KLASY

<sup>\*)</sup> Juan Fernandez Navarette (zw. Elmudo) ur. 1526 w Logranno, (był głuchy od 3-go roku życia), studjował we Włoszech. Obrazy jego zdradzają duży wpływ Tycjana, chociaż nigdy nie był jego uczniem. W roku 1568 powrócił do Hiszpanji, powołany przez Filipa II jako nadworny malarz. Umarł w r. 1572 lub 1579.

Nicolas Lancret, ur. w Paryżu r. 1690, uczeń Watteau, zmarł tamże w r. 1743.





CÉZANNE

PORTRET MALARZA EMPERÈRE'A

Cézanne wpisywał swą uczuciowość w z naturalizmem i konającym romantyzmem.

Tenże sam wzruszający konflikt, tę samą kombinację stylu i uczuciowości odnajdujemy w drugim okresie Cézanne'a, lecz tym razem impresjonizm Monet'a i Pissarra dostarcza składników, i wywołuje reakcje i przekształtowanie klasyczne. Kontrasty kolorów — rezultat studjów nad palety Cézanne, ujmując w dyscyplinę, przeciwstawienia tonów białych i czarnych okresu poprzedniego. Jednocześnie, modelację sumaryczną pierwszych swych głów zastępuje wyrozumowanym chromatyzmem w figurach i martwych naturach tej drugiej manieri, którą możnaby nazwać kwiecistą.

Impresjonizm — rozumiem pod tem słowem raczej ogólny ruch, który zmienił wygląd malarstwa współczesnego, niż wyłącznie sztukę Manet'a i Renoir'a — miał tendencję syntetyczną, ponieważ celem jego było oddać wrażenie, wypowiedzieć obiektywnie stan duszy, lecz środki jego były analityczne, gdyż kolor był dla niego tylko rezultatem nieskończoności kontrastów. Impresjoniści stwarzali światło, rozkładając je na kolor, dzielili kolor, mnożąc tony i odcienia, wreszcie zastępowali różnicę szarości tylomaż barwami. W tem jest wada zasadnicza impresjonizmu. *Le Fife* Manet'a w czterech tonach jest bardziej syntetyczny, niż najrozkoszniejszy obraz

i pełni Tycjana, raczej przez Greco'a zbliża się do Wenecjan. »Jesteś pierwszym w upadku twej sztuki« pisał Baudelaire do Manet'a. Taka jest wątpliwość malarstwa naszej epoki, że Cézanne zdaje się przynosić nam zdrowie i obiecywać odrodzenie, podając nam ideał bliski dekadencji weneckiej.

Pouczające zestawienie, nad którym chciałbym się zatrzymać: Cézanne i Greco. Greco nerwowy, cokolwiek narwany, pracą w odwrotnym kierunku wprowadza do tryumfującej dojrzałości szkoły weneckiej system dysonansów i wyegzaltowanych deformacji, które dały początek malarstwu hiszpańskiemu. Z tej gorączkowej starości wielkiej epoki zrodziła się z kolei zdrowa i silna metoda Zurbarana i Velazqueza. Ale podczas gdy Greco — zapewne znudzony perfekcją Tycjana — lubował się w wyrefinowanym naturalizmie i w imaginacji, —

surowe i uzasadnione syntezy, walcząc



CÉZANNE

KOPJA Z NAVARETTE'A  
„CHRYSTUS W OTCHŁANI“



Renoir'a, gdzie gra słońca i cieni stwarza niesłychanie rozległą gamę kolorów. Otóż w pięknym Cézanne'ie jest tyleż prostoty, powagi i wielkości, co w Manet'cie, a barwy zachowują równą świeżość i blask, jak u Renoir'a. Kilka miesięcy przed śmiercią Cézanne mówił: »chciałem zrobić z impresjonizmu coś solidnego i trwałego, jak sztuka muzeów«. Dlatego też bardzo cenił wczesne obrazy Pissarra, a szczególnie Monet'a. Monet był zresztą wśród żyjących jedynym, dla którego Cézanne miał wielki szacunek.

Tak więc wiedziony instynktem Latina, początkowo przez wrodzone upodobanie, a później z pełną świadomością swego dążenia i siebie samego, usiłował stworzyć z impresjonizmu rodzaj klasycyzmu. Nieustannie reagując przeciw sztuce swego czasu, jego silna indywidualność w tem usiłowaniu znajdowała pokarm lub pretekst do poszukiwania stylu: w niem czerpał on materiały dla swych dzieł. W epoce, gdy uczuciowość artysty prawie jednomyślnie uchodziła za jedyną rację dzieła sztuki, i gdy improwizacja — ten »szał duchowy, pochodzący z egzaltacji zmysłów« — dążyła do zniweczenia zarazem przestarzałych akademickich konwencji i nieodzownych metot, sztuka Cézanne'a zdołała zachować uczuciowości właściwą jej rolę, zastępując empiryzm refleksją. Zamiast notować chronometrycznie zjawiska, potrafił on zatrzymać wzruszenie chwili, przemęczając prawie swe studia z natury wyrachowaną i rozmyślną pracą. Komponował !martwe natury urozmaicając



CÉZANNE

OLIMPJA



IL GRECO (1545?—1614)  
(Wł. dr. Aur. de Beruete w Madrycie)

CHRYSTUS WYPĘDZA PRZEKUPNIÓW  
ZE ŚWIATYNI

celowo linie i masy, układając draperje według rytmów przemyślanych, unikając przypadkowości: szukał piękna plastycznego, nie tracając nic z prawdziwego motywu, tego motywu zaczątkowego, który chwytały w jego szkicach i akwarelach. Chcę mówić o tej delikatnej symfonii zestawionych odcieni, które oko jego spostrzegło od razu, lecz które rozum chciał niezwłocznie i odruchowo oprzeć na logicznej podstawie kompozycji, planu, architektury.

Nic mniej sztucznego — zauważmy zresztą — niż ten wysiłek połączenia stylu z uczuciowością. To, czego



inni szukali i niekiedy znajdowali w naśladowaniu starych, tę dyscyplinę, którą i on w pierwszych swych dziełach zapożyczał u wielkich mistrzów swego czasu lub przeszłości, — znajduje on nareszcie w sobie samym. W tem leży istotna charakterystyka Cézanne'a. Jego sposób myślenia, jego geniusz, nie pozwalają mu korzystać wprost od starych mistrzów. Względem nich znajduje się on w sytuacji analogicznej do tej, w jakiej zastaliśmy go w stosunku do współczesnych. Oryginalność jego znajduje podniecie w zetknięciu z tymi, których naśladuje lub których wpływowi ulega: ztąd jego uporczywa niezgrabność, jego błogosławiona naiwność i ztąd też jego nieprawdo-



CÉZANNE

KUSZENIE ŚW. ANTONIEGO  
(Wł. p. Pellerin w Paryżu)

podobna niezręczność, do której zmusza go szczerść. Dla niego nie ma mowy o stylizowaniu studjów, jak to robi w gruncie rzeczy Puvis de Chavannes. Jest on tak naturalnie malarzem, tak spontanicznie klasykiem! Gdybym się odważył na porównanie z inną sztuką, powiedziałbym, że tak się ma Cézanne do Veronese'a, jak Mallarmé w Herodjadzie do Racina w Bérénice. Posługując się elementami nowymi lub conajmniej odnowionymi, odmłodzonymi, nie zapożyczając od przeszłości nic prócz koniecznych form (w jednym wypadku alexandryn i tragedia, w drugim pojęcie tradycyjne obrazu skomponowanego) — odnajdują, poeta i malarz, język mistrzów. Obydwaj czują się w obowiązku przystosować się do wymagań sztuki i nie przekroczyć jej granic. Poeta chciał zawdzięczać całą ekspresję swego poematu temu, co jest, po za ideami i przedmiotem, czystą dziedziną literatury: dźwięczność słów, rytm zdań, ruchliwość składni — malarz pozostał malarzem przede wszystkim.



CÉZANNE

KOBIETA

Malarstwo waha się wiecznie między inwencją a imitacją. Raz kopiuje, to znów posługuje się wyobraźnią. Na tem polegają jego przemiany. Lecz czy tworzy naturę obiektywną, czy też tłumaczy wyłącznie emocję artysty, musi ono być sztuką piękną konkretnego, ażeby zmysły nasze odkrywały w dziele sztuki samem w sobie — niezależnie od przedstawionego tematu — nieskażoną rozkosz estetyczną. Sztuka Cézanne'a jest dosłownie tą właśnie sztuką istotną, której definicja jest mozolna dla krytyka, której realizacja wydaje się niepodobienstwem.

Najwięcej zadziwia w twórczości Cézanne'a poszukiwanie formy, lub ściślej mówiąc, deformacji. Pod tym względem najwięcej w nim wahań i poprawek. Wielki obraz *Kobiety kąpiącej się*, który pozostał niedokończony w jego pracowni w Aix,





CÉZANNE

MARTWA NATURA

jest z tego punktu widzenia typowym. Choć malarz powracał do niego niezliczoną ilość razy w ciągu długich lat, nie wiele zmieniał się wygląd i kolor obrazu, a nawet rozkład plam był dosyć stały. Za to wymiary figur były wielokrotnie prze-rabiane. Już to osiągały naturalnej wielkości, już to malały do połowy; ramiona, torsy, nogi były zwiększane i zmniejszane w proporcjach nie do pojęcia. W tym właśnie jest element zmienny jego dzieła; pojęcie formy

nie zawierało dla niego sylwety ani proporcji ustalonych.

Przedewszystkiem Cézanne nie rozumiał rysunku jako linję i kontur. Mówił on: »niema linii, niema modelacji – są tylko kontrasty. Gdy kolor jest w całym swem bogactwie, forma jest w swej pełni«.

To też w jego percepcji prawdziwie konkretnej przedmiotów forma nie jest oddzielona od koloru: uzależniają się one wzajemnie, są nierozzerwalnie związane.

Cała jego zdolność do abstrakcji – i tutaj widzimy o ile malarz bierze w nim górę nad teoretykiem – nie odróżnia innych form zrozumiałych prócz »sfery, stożka i cylindra«. Wszystkie formy sprowadzają się do tych tylko, które zdolny jest pomyśleć. Różnorodność gam kolorowych urozmaica je do nieskończoności. Forma jest dla niego objętością.

Zatem wszystkie przedmioty powinny mieć przede-wszystkiem swą wartość plastyczną, umieszczać się planami różnie odległymi od widza w domniemanej głębi obrazu. Jest w tem sprzeczność, zagrażająca pofalowaniem »płaszczyzny pokrytej kolorami ułożonemi w pewnym porządku«. Kolorysta przede-wszystkiem, Cézanne rozwiązuje tę antynomię za pomocą chromatyzmu, t. j. transponując walory czarne



CÉZANNE

KAPIACE SIĘ KOBIETY





CÉZANNE

WALKA SATYRÓW

i białe na walory kolorowe. »Chcę – mówił mi, śledząc na swej pięści przejścia od światła do cieni – zrobić kolorem to, co się robi biało i czarno wiszorkiem«.

Bryła znajduje u Cézanne'a swój wyraz w gamie kolorów, w serji plam: te plamy następują po sobie według kontrastów lub analogji, zależnie czy forma urywa się, czy trwa dalej. Nazywał to raczej modulowaniem niż modelowaniem. Znany jest rezultat mieniący się a zarazem jedyny tego systemu: nie będę opisywał harmonijnej pełni, radości światła jego obrazów. Jest to jedwab, perłowa macica, aksamit. Każdy przedmiot modulowany wyłania swój zarys większym lub mniejszym natężeniem barwy. W cieniu kolor jego zbliża się do gamy tła. Tło jest tkaniną tonów podporządkowanych i dostrojonych do głównego motywu. Całe płótno jest kobiercem, w którym każdy kolor gra oddzielnie, stapiając jednak swój dźwięk w całości. Wygląd charakterystyczny obrazów Cézanne'a pochodzi z tego zestawiania tonów jeden obok drugiego, z tej mozaiki kolorów oddzielnych, lekko zlewających się. »Malować – mówił on – jest to notować swoje wrażenia barwne«. Bachaumont w r. 1767 pisał o Chardin'ie: »Jego sposób malowania jest osobliwy. Kładzie on farby jedną po drugiej, nie łącząc ich prawie, tak, że praca jego podobna jest do mozaiki lub zestawionych kawałków albo do roboty zwanej »point carré«. Owoce Cézanne'a, jego figury niedokończone są najlepszym przykładem tej wznowionej metody Chardin'a.

\*



Cézanne jest jednocześnie wypełnieniem tradycji klasycznej i rezultatem wielkiego kryzysu wolności i światła, który odmłodził sztukę nowoczesną. Jest on Poussin'em impresjonizmu. Posiada finezję percepcji Paryżanina obok przepychu i bogactwa weneckiego dekadencji. Jest systematyczny, jak Francuz i gorączkowy, jak Hiszpan. Jest Chardin'em dekoracji, a niekiedy przewyższa Chardin'a. Jest w nim coś z Greco'a, a często ma zdrowie Veroneze'a. Ale wszystkie skrupuły jego woli, cała wytrwałość jego wysiłku, służyły mu jedynie do egzaltowania naturalnych darów.



CÉZANNE

Chcieliśmy tutaj tylko zdefiniować dzieło malarza, nie próbując wyrazić jego poezji. Cała magia słów nie zdołałaby wytłumaczyć temu, co go nie doznał, niezapomnianego wrażenia, jakie daje widok pięknego Cézanne'a. Czar Cézanne'a niepodobna opisać; niepodobna również wy-

powiedzieć szlachetności jego pejzażów, świeżości jego gam zielonych, czystości i głębi błękitów, wykwintu karnacji, blasku i aksamitu jego owoców. Lubił mówić z pozorną skromnością o swej »petite sensation« o swej »petite sensibilité«. Skarżył się, że Gauguin mu ją wziął i »włóczył na wszystkich statkach«. W istocie jego sztuka jest tak naturalna i konkretna, tak żyjąca i spontaniczna, że trudno jest inspirować się jego techniką i metodami bez zabrania jednocześnie najlepszej części jego samego. Dla Félibien'a, gdy mówi o malarzach – odczucie jest to: Przystosowanie rzeczy do umysłu lub Sąd, który umysł o nich wydaje. Obydwie operacje: aspekt i prospekt, jak mówi Poussin, są nierozłączne u Cézanne'a.

Organizowanie wrażeń – to dyscyplina XVII w., to rozmyślne oznaczenie granic pojemności artysty. Lecz prawdziwy artysta jest jak prawdziwy uczonek »naturą dziecinną i poważną«.

Dokonywa cudu zachowując wśród wysiłku i skrupułów całą świeżość i naiwność.

MAURICE DENIS

L'Occident, 1907.



CÉZANNE

MOTYW Z LEPTENNE



## SZTUKA POLSKA W POWOJENNEJ DOBIE.



CÉZANNE

LASEK W NEUILLY

Polska twórczość artystyczna i naukowa, przez długi okres stu kilkunastu lat zaborów i niewoli, była jedynym właściwie widonym znakiem życia narodu, wykreślonego z politycznej karty Europy. Bogałe piśmiennictwo, zarówno w zakresie literatury jak i nauki, udział polskich uczonych w pracach obcych kongresów i instytucyj, twórczość polskich muzyków i plastyków, zwłaszcza przejawiających specyficzne cechy narodowego charakteru i temperamentu w dziełach, które dorównywały swym artystycznym poziomem i siłą natchnienia współczesnym twórcom obcym — oto był najpotężniejszy i zrozumiały dla świata całego głos protestu żyjącej wbrew traktatom, a uciemiężonej przez wrogów Polski.

Rzecz oczywista, że rządy zaborcze nie miały w tem żadnego celu, ni interesu, by polską twórczość podsycać, by organizować i utrwalac w stałych formach kulturalne wysiłki podbitego narodu, by wreszcie, drogą celowej propagandy, zaznajamiać wszystkie kraje i narody z artystycznym i naukowym dorobkiem Polaków w Austrii, Niemczech czy w Rosji.

Wprost przeciwnie: rządy te w interesie własnym musiały dbać o to, ażeby świat zapominał, że istniało niegdyś polskie państwo, że naród polski żyje i tworzy.

Zdawałoby się, że pierwszym czynem rządu obudzonej z letargu do życia niepodległego Polski będzie — prócz równolegle z tem prowadzonych, planowych prac organizacyjnych na wewnątrz — olbrzymia jakaś manifestacja na zewnątrz twórczej potęgi narodu w dziedzinie sztuki i nauki, w tej jednej jedynej dziedzinie, w której Polska już w pierwszej chwili swojego istnienia mogłaby się zmierzyć z obcymi. Chwała polskiego oręża dowiodła naszej siły i energii, żywotności uczuć patriotycznych, nie mogła jednak zjednać nam sympatji pacyfistycznej raczej usposobionej Europy, znękaney długoletnią wojną, zniechęconey do »zakusów polskiego militarizmu«.

Zdawałoby się, że teraz właśnie, t. j. w jesieni 1918 czy bodaj 1920 roku rozpocznie się błogosławiona era rozkwitu polskiej sztuki i nauki, że przynajmniej rząd polski zrobi wszystko, aby rozkwit ten umożliwić, przyspieszyć, stworzyć dla niego najlepsze warunki.

Wiemy wszyscy, że stało



CÉZANNE

DRZEWA W ZIMIE



się inaczej. Ogół politykujących społeczników odnosi się do spraw polskiej twórczości artystycznej i naukowej, jeśli nie wprost wrogo, to zupełnie obojętnie. »Sztuka polska była nam potrzebna — twierdzą — dopóki byliśmy w niewoli, ona to podtrzymywała w narodzie żywego ducha, ona to przekazywała pokoleniom hasła niepodległości, dowodząc zarazem wszystkim, że żyjemy. Teraz zaś, po odzyskaniu politycznego bytu i własnej państwowości, nie czas na sztukę; ten luksus odłożyć musimy do czasu, kiedy utrwalimy podstawy gospodarcze naszego młodego państwa. Mniemanie takie rozpowszechnione jest szeroko. W konsekwencji, postulatów polskiej kultury, sztuki i nauki, nie uważa się u nas za konieczności państwowe, lekceważy się je i skąpi na nie grosza, a do kwestji racjonalnej państwowej polityki artystycznej nie przywiązuje się najmniejszej wagi.

Sprawy konserwatorskie, zabytkowe, stoją naogół u nas gorzej, niż przed wojną. Konserwatorowie, w uderzająco szczupłej liczbie, mają sobie powierzone nieprawdopodobnie obszerne okręgi, rozporządzają natomiast humorystycznie małymi kwotami. Muzealnictwo zaniedbane całkowicie, rząd do tej pory nie wie, jak sobie z tem poradzić: niema ani ustawy muzealnej, ani odpowiedniego organu nadzorczego, ani wytkniętego celu — rząd stara się o tem nie myśleć, a sejm skwapliwie mu w tem dopomaga; opinie sfer naukowych, fachowych, nawet państwowych rad muzealnych, powołanych do życia przez Ministerstwo W. R. i O. P., nie mają żadnego znaczenia, żadnego autorytetu: rząd wydaje decyzje z opiniami temi wprost sprzeczne, dla sprawy szkodliwe, decyzje, obniżające prestige władzy ogromem dyletantyzmu. Nikt wyraźnie przeciw temu nie występuje: stanowiska kierownicze powierza się ludziom niekompetentnym, ci godzą się na wszystko, urzędnik niższy — boi się stracić posadę, posłów sejmowych — nic te sprawy nie obchodzą, minister — nie ma na nie czasu, inni, albo się na tem nie znają, więc milczą, albo też, znając się, nie chcą się narażać.

Nawet takie sprawy, rządowi najbliższe, jak sprawa organizacji i rozwoju Zbiorów Państwowych, jak sprawa Muzeum Wojska Polskiego (połączonego z przyczyn zewnętrzných i bez istotnej racji z miejskim t. zw. Muzeum Narodowym w Warszawie), jak sposób zawia-  
dywania Wawelu, Zamkiem Kr. i Łazienkami Kr. w Warszawie i t. d. — nie tylko że nie posunęły się naprzód, lecz przeciwnie, w czasach ostatnich, cofnęły się pod niejednym względem w tył, a cofnięcia te grożą nieobliczalnymi stratami na przyszłość.

Nikt obcy nie uwierzyłby chyba, ile u nas ważą na szali względy i intrzygi osobiste, a jak małą odgrywają rolę względy czysto rzeczowe. Jakgdyby nasza republikańska demokracja wzorowała się na stosunkach, panujących na bizantyńskich dworach! Można być nieukiem, a piastować wysoki urząd i odgrywać rolę dygnitarza, bo w naszych stosunkach nikt na kompetencję nie zwraca należytej uwagi.



CÉZANNE

PORTRET ŻONY ARTYSTY





CEZANNE

CHŁOPAK

albo w imię politycznej kariery, bo na niej nic mu nie zależy.

Inaczej urzędnik-polityk, operujący siecią intryg dyplomatycznych sposobów, zapatrzony nie w swe zadania i w dobro sprawy, ale w chorągiewkę na swym dachu, aby wiedzieć zawsze dobrze, skąd nowy polityczny powiew nadchodzi. »Czemże jest bowiem polityk? Jest to zero, co się tyczy idei osobistych, miernota pod względem wykształcenia, człowiek, który dzieli wszystkie uczucia i namiętności tłumu, który wreszcie »nie ma żadnego zajęcia prócz zajmowania się polityką i który, skoro mu tej kariery politycznej brak, umiera z głodu« (E. Faguet).

Na takim tle, wśród manji politycznej ogółu, sprawy artystyczne i naukowe nie budzą żadnego zgoła zainteresowania i gleba polskiej kultury, w latach budowania państwowości i wzrastania pierwszego pokolenia, które nie zaznało niewoli, zupełnym leży odłogiem.

Artyści, nawet wybitniejsi i zasłużeni, tracą talent i ochotę do dalszej pracy w codziennej walce o byt, nikt o nich nie dba, nikt ich nie potrzebuje, a rząd nakłada na nich jeszcze podatki, jak na zakłady przemysłowe.

O prestige sztuki polskiej za granicą nikt zupełnie nie dba. Ileż dobrego mogłyby przy pewnych staraniach zdziałać pod tym względem nasze liczne placówki dyplomatyczne? Nie rozporządzają one jednak na ten cel żadnymi funduszami, nie abonują i nie kupują nawet tych czasopism i publikacji artystycznych, jakie w kraju czasem się ukazują.

Sprawę pawilonu własnego (dawniej niemieckiego) na terenie międzynarodowych wystaw sztuki w Wenecji zaprzeczono, choć były już na ten cel pieniądze!

Z nielicznymi i słabymi naogół wyjątkami, na wielkich międzynarodowych wystawach w Europie i w Ameryce, świecimy przeważnie nieobecnością. Liczne są natomiast wystawy poszczególnych jednostek czy grup prywatnych, które o współczesnej polskiej plastyce najfałszywsze dają nieraz wyobrażenie (np. w r. 1924: Gdańsk, Paryż, Praga, Rzym i t. d.).

Piśmiennictwo polskie w zakresie plastyki niezmiernie jest ubogie, uboższe, niż przed wojną.

»Im bardziej rozczłonkowana jest praca społeczna — mówił Emil Faguet w swym »Kulcie Niekompetencji« — tem dokładniejsza jest specjalizacja organów, im skrupulatniej przy powierzaniu funkcji zważa się na kompetencję, tem wyżej stoi społeczeństwo na skali społeczeństw ludzkich. Demokracje jednak są najczęściej zdania wręcz przeciwnego«.

U nas ani specjalizacją fachowych organów, ani też koniecznością kompetencji nikt nie zaprzęta sobie głowy — polityk, operujący najchętniej partyjnym wytrychem, otwiera z łatwością misternie skonstruowane zamki najbardziej nawet skomplikowanych zagadnień kultury, decyduje o wszystkim dość chętnie, bo nie odczuwa wątpliwości a wierzy w swój własny autorytet — i dość szybko, bo odpowiedzialność osobista prawie nigdy mu nie grozi.

Dlatego i w naszej dziedzinie jest tak bardzo źle, wprost beznadziejnie, dlatego wśród urzędników coraz częściej przeważa typ »polityka«, a nie fachowca, specjalisty w danym zakresie, który, mając odpowiednie wykształcenie i zdecydowane przekonania, niezbyt skłonny jest do kompromisu w imię wygody, własnej czy cudzej



JEAN SIMEON CHARDIN (1699—1778)

MARTWA NATURA





CÉZANNE

GRA W KARTY

Krytyka poważna, odpowiedzialna, szczerą a obiektywną, należy do wyjątków, rozwieliło się natomiast usłużne wzmiankarstwo, a nie douczeni malarze, obchodzący się doskonale bez wykształcenia filozoficznego i historyczno-artystycznego, coraz skwapliwiej i coraz częściej chwytają za pióro, zamiast za pędzel, wypowiadają apodyktyczne sądy, forują wyroki, nie gardząc bronią czysto polityczną, jak np. w sprawie Zachęty, ciągnącej się właściwie z górą dwa lata, co mści się dotkliwie na ogóle polskich artystów i na całej polskiej sztuce, bo sprawa ta obchodzi nie tylko stolicę.

Rząd, w zakresie szkolnictwa artystycznego, muzealnictwa, zabytków i pałaców czy zamków narodowych, w zakresie racjonalnej gospodarki zbiorami państwowymi, w zakresie popierania bieżącej produkcji artystycznej nie potrafił się dotąd zdobyć na żadne zasadnicze i celowe decyzje, nie umiał przeprowadzić koniecznej specjalizacji odpowiednich organów, nie kierował się dostatecznie względami czysto rzeczowymi, nie zabezpieczył żadnych praw czynnikom kompetentnym, z opinią ich naogół wcale się nie liczył.

Spółczesność w większości, a sejm niemal w komplecie, sprawami temi nie lubi się zajmować. Prasa codzienna, o ile względy partyjne czy osobiste inaczej nakazują, pomija kwestje takie przeważnie milczeniem i... niema dla nich miejsca na szpaltach swych pism.

Bilans smutny, przygnębiający.

Co robić, aby na przyszłość bodaj złemu zaradzić?

MIECZYŚLAW TRETER.



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## W SPRAWIE TOW. ZACHĘTY SZTUK P. W WARSZAWIE

Na Nadzw. W. Zebraniu Zachęty, w dniu 27 stycznia b. r., przed przystąpieniem do wyboru członków komitetu, zabrał głos prof. Tadeusz Pruszkowski i złożył imieniem licznej grupy członków rzeczywistych następujące oświadczenie, spowodowane rozესaniem przez komitet Zachęty broszurki, w której stanowisko opozycji zostało przedstawione w fałszywym świetle:

1. Nieprawdą jest jakobyśmy dążyli do opanowania niepodzielnie rządów w Zachęcie. Dążymy jedynie do takiej formy wyborów, która pozwoliłaby artystom wybierać artystów, obdarzonych z a u f a n i e m o g ół u kolegów.

2. Nieprawdą jest, jakobyśmy chcieli zburzyć i zniszczyć pożyteczną instytucję Zachęty. Widząc główne zło w niektórych punktach statutu, domagamy się jego rewizji i zmian w porozumieniu i za zgodą miłośników.

3. Zarzut dotyczący jakoby niewłaściwie obranej przez nas drogi zaskarżenia prawomocności zeszlórczonych wyborów jest niesłuszny. Posiadając bowiem władze p o l s k i e, powołane przez własne społeczeństwo do regulowania tego rodzaju spraw, uważamy drogę naszą za jedyłą i wskazaną do załatwienia i uregulowania spraw Zachęty.

4. Do obecnie ustępującego komitetu nie możemy mieć zaufania i nie możemy go popierać z następujących powodów:

a) Komitet Tow. Zachęty, którego obowiązkiem było jak najszybsze zlikwidowanie istniejącego zatargu, nie tylko nic nie przedsięwziął w tym kierunku z własnej inicjatywy, ale przeciwnie dołożył ze swej strony usilnych starań, ażeby spór ten do dnia dzisiejszego przeciągnąć. Dowodem tego jest: 1) niezwoływanie w ciągu roku zebrań artystów stosownie do uchwały W. Zgro-

madzenia; 2) zebranie takie, zwołane z naszej inicjatywy na d. 22 b. m., w celu osiągnięcia porozumienia się artystów w sprawach Tow. Zachęty, nie mogło osiągnąć zamierzonego celu wskutek tendencyjnego zredagowania przez komitet ogłoszenia, które ukazało się w pismach zbyt późno; 3) dwukrotną inicjatywę Departamentu Sztuki do osiągnięcia porozumienia komitet zignorował, niewysyłając upelnomocnionych przez siebie delegatów i nie reagował również na list naszego Komitetu Wykonawczego w tej samej sprawie, nie dając nawet żadnej odpowiedzi.

b) W sprawach swoich obowiązków, jako gospodarz wystaw, komitet obniżył poziom kultury artystycznej w stolicy wystawiając w przeważnej ilości prace o niskim poziomie artystycznym, a często wręcz dyktanckie, chcąc w celach agitacyjnych sztucznie zwiększyć liczbę artystów, wystawiających w Zachęcie.

c) Przyjmując na wystawę dzieła od Kunsthandlerów, będące ich własnością i sprzedając je w Zachęcie, komitet działa na szkodę artystów.

d) Komitet zakupuje dzieła członków komitetu do losowania, działając wbrew uchwale Walnego Zgromadzenia.

Z powyższych więc powodów na listę komitetu nie możemy głosować.

Stojąc na stanowisku, że listę artystów należy ustalać tylko w porozumieniu z ogółem artystów, a porozumienia tego z powodów wyżej wymienionych niemożąc osiągnąć — listy własnej nie wystawiamy.

Uważając, że cały kompleks spraw, związanych z wytworzoną w tej chwili sytuacją, uregulować może tylko zmiana niektórych punktów statutu, składamy

na ręce przyszłego komitetu podanie o zwołanie w najbliższym czasie nadzwyczajnego Walnego Zgromadzenia, które zadecyduje o konieczności wprowadzenia niezbędnych zmian do statutu i powoła w tym celu specjalną komisję statutową.

Pod koniec zebrania przewodniczący udzielił głosu p. Jerzemu Winiarzowi, który złożył deklarację, że Powszechny Związek Artystów Plastyków w Krakowie solidaryzuje się w zupełności z powyższymi uchwałami, zapadłymi na zebraniu warszawskich artystów plastyków, członków rzeczywistych Zachęty, w dniu 22 stycznia b. r.

Złożone przez prof. T. Pruszkowskiego oświadczenie jest równocześnie wyrazem opinii sfer artystycznych Warszawy, które w dotychczasowym bojkocie Zachęty brały udział a nawet poważnej grupy t. zw. miłośników w łonie Zachęty, tych nadewszystko, którzy nie pochwalają wprowadzenia metod i haseł politycznej agitacji tam, gdzie idzie naprawdę o sztukę.



CÉZANNE

KOCIOLEK





N. POUSSIN (1594—1665)

ZIWINA

### BYDGOSZCZ.

= W Muzeum Miejskim wystawiono cykl 30 dzieł Wojciecha Podlaszewskiego, młodego artysty, ucznia prof. Fryd. Pautscha. Prócz pejzaży, silnych w kolorze, zasługują na uwagę martwe natury, mniej może skonsolidowane w formie, odznaczające się jednak szeregiem zalet kolorystycznych.

### KRAKÓW.

= Z powodu setnej rocznicy urodzin Juliusza Kossaka, Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie urządził w »Domu Artystów« wystawę prac tego artysty. Myśl piękną zrealizowano fatalnie: zebrano wszystkiego zaledwie 60 prac Kossaka. Takiej wystawy nie wypadało urządzać w Krakowie, w mieście, z którym Juliusz Kossak związany był tyłoma węzłami. Jeśli wystawa, urządzona latem w warszawskiej Zachęcie (dwie duże sale), nie zasługiwała nawet na nazwę jubileuszowej, to cóż powiedzieć o krakowskiej?

= W salach Tow. sztuk pięknych po zamknięciu jubileuszowej wystawy Jacka Malczewskiego otwartą została 1. lutego br. nowa wystawa, w której wzięli udział:

A. Mroczkowski (zbiorowa wystawa, obejmująca 50 letni okres pracy tego artysty, a umieszczona w głównej sali gmachu), T. Cybulski (zbiorowa wystawa prac z podróży do Francji), J. Karszniewicz, L. Kowalski, T. Korpal, M. Ruzamski, J. Pieniążek, T. Waśkowski, Z. Dziurzyńska-Rosińska, S. Szwarz, B. Barbacki, F. Jabłczyński i S. Majchrzak (rzeźby).

### LUBLIN.

= W lokalu Muzeum lubelskiego, użyczonym tymczasowo warszawskiej Zachęcie dla urządzania wystaw sztuki współczesnej, otwarto wystawę prac grupy XII-u (Kędzierski, Okuń, Puffke, Grabowski, Pstrokoński i i.).

### LWÓW.

= Zw. Artystów Plastyków Małopolski Wschodniej otrzymał w drodze od magistratu lwowskiego grunt pod budowę własnego gmachu. Uchwała magistratu wymaga zatwierdzenia przez radę miejską — i tu sprawa utknęła w martwym punkcie. Trudno jednak przypuścić, aby Rada m. Lwowa, która tylekroć wykazała szlachetną ofiarność, gdy idzie o sztukę, o podtrzymanie pięknej tradycji kultury artystycznej Lwowa, zamierzała tym razem odmówić swej aprobaty.

= Poziom artystyczny pierwszej tegorocznej wystawy Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych znacznie jest wyższy, niż zwyczajnie, przedewszystkiem dzięki znakomitym autolitografom Leona Wyczółkowskiego,



N. POUSSIN (1594—1665)

BAKCHANALIE

pełnym uroku młodzieńczego rozmachu i świetnej charakterystyki w portretach, a przede wszystkim subtelnym w pejzażach, oraz w studjach drzew i kwiatów. Antyimpresjonistyczne portrety Zygmunta Radnickiego, operującego harmonjami barw lokalnych i bryłowatością kształtów, świadczą o stałym rozwoju jego talentu. Wystawę uzupełniają udane studia huculskie Marji Wodzickiej, tudzież projekty dekoracji teatralnych Konstantego Mackiewicza.

### ŁÓDŹ.

= Na zebraniu łódzkich pracowników miejskich postanowiono postawić w Łodzi pomnik dzieci łódzkich, którzy w roku 1920, jako żołnierze 28. pułku piechoty strzelców kaniowskich, padli w obronie Polski przed najazdem bolszewickim. Zebrani opodatkowali się na ten cel i wezwali inne organizacje robotnicze i pracownicze do opodatkowania się.

= Rok ubiegły w Miejskiej Galerji Sztuki w Łodzi zamknięto wystawą okręzną grupy XII-u, oraz wystawą »Sztuki Podhalańskiej« (m. i.: Z. Cwikliński, St. Kamocki, K. Kietlicz-Rayski, J. Kotarbiński, R. Malczewski, A. Terlecki, St. Ign. Witkiewicz, J. Wrzesiński, nadto grafika J. Glasnera i rzeźby J. Rykały). Poza to wystawiono rzeźby: A. Głowińskiego (biust marszałka W. Trąpczyńskiego i dwie inne), St. Ostrowskiego (biust marszałka J. Piłsudskiego), J. Biernackiego (»Satyr biegnący«) i i.

= W Miejskiej Galerji Sztuki otwarto w dniu 24 stycznia nową wystawę, a mianowicie prac Związku Słuchaczy Architektury Politechniki warszawskiej, prac H. Behrmana, Meli Muterowej, J. Pinksasa, M. Trębacza, oraz przedmiotów zdobnictwa Żeńskiej Szkoły przemysłowej w Łodzi.

### OSTRÓW MAZOWIECKI.

= Staraniem dyrektora tutejszego gimnazjum, p. B. Rydzewskiego i grona nauczycieli, z art. mal. F. Plazą na czele, urządzono tu niewielką wystawę dzieł sztuki dawnej i współczesnej. Prócz różnych przedmiotów, cennych nieraz zabytków dawnego przemysłu artystycznego (szkło, porcelana, tabakiery i t. p.), znalazły się tu również prace Grottgera, Wyczółkowskiego, A. Piotrowskiego i i.

### PŁOCK.

= Wystawa prac graficznych Feliksa Jabłczyńskiego obudziła u nas wielkie zainteresowanie. Do zrozumienia techniki graficznej przyczynił się wielce dłuższy fejsleton pióra Ks. A. Dmochowskiego p. t. »Kilka słów wyjaśnienia dla zwiedzających wystawę akwafort Feliksa Jabłczyńskiego«, zamieszczony w »Dzienniku Płockim« (nr. 13 z dn. 16 stycznia b. r.).



## POZNAŃ.

= Polemika na temat krytyki artystycznej, między p. Z. Zanoskim i p. Wł. Lamem a p. Edw. Ligoćkim — o czym informowaliśmy w IV-y m zeszyście »Sztuk Pięknych« — znalazła swój epilog w formie dwu listów p. E. Ligoćkiego i p. W. Lama, zamieszczonych w nr. 22 »Dziennika Poznańskiego« p. t.: »W imię godności sztuki«. Wynik jej, jak to zwykle zresztą w takich razach bywa, nie przyniósł ostatecznie nic konkretnego, poza niemylm zgrzytem.

## WARSZAWA.

= Instytut wydawniczy »Biblioteka Polska« święcił 7. grudnia 1924 uroczystość otwarcia nowego lokalu w własnym domu przy ul. Nowy Świat 23 w Warszawie, przerobionym dla użytku »Biblioteki polskiej« przez p. arch. J. Nagórskiego. Lokal ten, przeznaczony na księgarnię »Biblioteki polskiej« a urządzony (wedle pomysłu i pod nadzorem p. Nagórskiego) z wielkimi staraniami i smakiem, robi wrażenie nie handlu, ale wykwalifikowanych sal bibliotecznych, ozdobionych pięknymi plafonami przez art. mal. p. W. Borowskiego.

Ohy ten piękny przykład »Biblioteki polskiej« znalazł jak najliczniejszych naśladowców.

»Biblioteka polskiej«, która — pod kierownictwem prezesa jej dyrekcji, p. Władysława Kościelskiego — zajęła mimo krótkiego swego istnienia przodujące miejsce w ruchu naszym wydawniczym, życzymy, aby taką samą uwagę, jaką zwraca na literaturę, poświęciła i wydawnictwom artystycznym, aby odegrała w tym dziale taką rolę, jak niezapomniany ś. p. Alfred Altenberg, właściciel księgarni nakładowej we Lwowie.

W tym kierunku »Biblioteka polska« pierwsze kroki już poczyniła. Jednym z takich i to — może — najgłówniejszym, jest duże dzieło o plastyce Wyspiańskiego, którego druk już jest na ukończeniu, a które (wydane z inicjatywy i pod redakcją Tow. art. pol. »Sztuka«, z ramienia której kierują układem pp. Władysław Jarocki i Ignacy Pieńkowski) będzie zapewne najpiękniejszym i najkompletniejszym dziełem, które się z zakresu plastyki w Polsce ukazało. Dość powiedzieć że będzie ono wielkości dużego 4-ta, a zawierać będzie 20 plansz kolorowych, 70 rotograviur i około 100 reprodukcji w tekście.

= Konkurs (zamknięty) na projekty rysunków banknotów 100 i 20-złotowych rozstrzygnięty został 21 stycznia.

Zgłoszono do konkursu 7 prac, po rozpatrzeniu których zdecydowano:

Pierwszych nagród po 3000 zł. nie udzielać, drugie nagrody po 2000 zł. przyznano: p. Zdzisławowi Eichlerowi i Edmundowi Johnowi za projekty biletu 100-złotowego, trzecie nagrody w kwocie 1.000 zł. przyznano p. Józefowi Tomowi za projekt biletu 20-złotowego i p. Stefanowi Daukszy za projekt biletu 100-złotowego.

= Wynik wyborów w Zachęcie. Wobec unieważnienia przez Min. Spraw Wewn. poprzednich wyborów, które, jako przeprowadzone nieprawnie, dały powód do bojkotu Zachęty przez stulkilkudziesięciu artystów z całej Polski (nb. w tym wypadku trzeba ważyć nie tylko ilość ale i jakość tych nazwisk) — w dniu 27 stycznia dokonano nowych wyborów, wyniki był z góry do przewidzenia: zorganizowani świetnie miłośnicy, »z uporem« wybrali tych samych członków komitetu, dla zademonstrowania swej... siły także wobec M. S. Wewn., które śmiało wchodziło do spraw Tow. Zachęty. Do »uporu« tego wzywali w prasie: p. St. Popowski (Gaz. warszawska), p. F. Słupski (Kurjer warsz.) i p. Fr. Szwoch (Gaz. poranna z Grosze). Obecnych na Nadzw. W. Zebraniu było 488 osób, w tem 328 miłośników, znakomicie, jak partja polityczna, związanych solidarnością w imię nieustępowości, oraz 160 artystów. Na każdego z członków komitetu padło

niamal jednakowo (z niewielkimi różnicami) około 360 głosów — okoliczność także znamienna. Mimo wszystko, wybory te odbyły się prawomocnie — więc fakt ten powinien wpłynąć na stanowisko ogółu artystów wobec Zachęty.

Dalszy bojkot Zachęty wydaje się rzeczą i bezcelową i ze wszech miar szkodliwą: artyści, którzy do koleżeńskiejsolidarności wcale się nie poczuli, pozbyli się w ten sposób niebezpiecznych i niewygodnych konkurentów w Zachęcie i z pewnością pragnęliby dalszego bojkotu, na czas jak najdłuższy. A miłośnicy też są szczęśliwi, że pozbyli się z Zachęty wybitniejszych artystów, którzy niezawsze umieją słuchać... Prestige stolicy i samej Zachęty, wskutek bojkotu, ogromnie ucierpiał, obcy wyrabiali sobie na podstawie wystaw Zachęty (które w ostatnich czasach spadły poniżej wszelkiej krytyki) najfałszywsze wyobrażenie o fizjonomji współczesnej polskiej plastyki.

Artyści krakowscy (»Sztuka« i Powsz. Związek Art. Plastyków), lwowscy (P. Związek Art. Plastyków Wsch. Małop.), poznańscy (»Swit«), wileńscy, zakopiańscy (Tow. Sztuki Podhalańskiej), dali rzadki niezmiernie i doprawdy ofiarny dowód swej solidarności.

Grupa artystów warszawskich, walcząca o prawa artystów w Zachęcie — powiedzmy to otwarcie — nie umiała ani wziąć się do rzeczy, ani dopilnować solidarności miejscowych kolegów, ani przeprowadzić głównych swych postulatów, zmuszono tylko Zachętę do nowych, prawomocnych wyborów — to wiele, ale nazbyt mało, aby spowodować zupełną sanację anormalnych stosunków. Byłoby rzeczą śmieszną, gdyby powszechny bojkot Zachęty miał trwać aż do czasu, gdy... miłośnicy odstąpią od swego uporu, albo też gdy... artyści choćby nawet (w liczbie 140) potrafią na W. Zebraniu przegłosować miłośników (w liczbie 300)!

Z wymienionych powyżej względów, dalszego bojkotu Zachęty przez ogół artystów z całej Polski nie można uważać ani za racjonalny, ani za skuteczny.

= Rozstrzygnięcie konkursu na projekt Muzeum Narodowego. Juliusz Zborowski, pisząc w nr. 2-im »Sztuk Pięknych« o tym konkursie, stwierdził m. i., że »Program i warunki LXXXIV Konkursu« wykazują niebывałą beztroskę w traktowaniu tak istotnego zagadnienia: »Cała treść robi niepoważne wrażenie, nie świadczy o wielkiej znajomości konstrukcji muzeów« i t. d. Obecny stan tej sprawy musi budzić poważną obawę, czy ostateczny rezultat będzie pomyślny.

Sąd konkursowy stanowili: z ramienia magistratu: prezydent m. st. Warszawy, architekt p. Władysław Jabłoński, dyrektor Muzeum narodowego p. Bronisław Gembarzewski, prof. uniwersytetu warszawskiego dr. Jan Lewiński, z ramienia zaś Koła architektów: architekt pp.: Alfons Gravier, Franciszek Lilpop, Aleksander Raniecki i Jarosław Wojciechowski, t. zn., że nie było wśród sędziów ani jednego fachowego muzeologa, znającego dobrze teoretyczne podstawy muzeologii, dziś już osobnej nauki, wykładanej nawet na uniwersytetach, oraz znającego praktycznie najważniejsze wzory zagraniczne i dzisiejsze europejskie zasady i postulaty muzealne.

Dziś już nigdzie na świecie nie tworzy się olbrzymich muzealnych kompleksów, przeciwnie, stosownie do precyzyjnie i jasno, na naukowych podstawach opracowanego planu, tworzy się niewielkie całostki muzealne, o ściśle określonym programie, o zdecydowanym zupełnie charakterze. Nie buduje się też już nigdzie świątyni egipsko-greckich, unika się też pseudo-klasycyzmu, który »Program« wyraźnie zaleca. Od czasu bowiem wzniesienia w Warszawie gmachów Teatru Wielkiego i Banku Polskiego i t. p., minęło



sto lat, a przez ten czas nawet architektura postąpiła »niewiele« naprzód i innych już zupełnie trzyma się dzisiaj zasad.

Taksamo, nigdzie już na świecie nie stawia się dzisiaj muzealnych budynków w najbardziej ruchliwych i zgiełkowych miejscach, tam, gdzie krzyżują się największe arterje ruchu kołowego, gdzie tunelami podziemnymi biegą koleje i t. d. Przeciwnie, wybiera się miejsca ciche i urocze, z dala od ulicznego kurzu i węglowego dymu, w otoczeniu parków i ogrodów. W Warszawie za to wybrano na ten cel punkt krzyżowania się Nowego Świata z Aleją Jerozolimską, prowadzącą na most Poniatowskiego, pod którą przepływa obecnie tunel...

Sąd konkursowy wyróżnił projekty: Marjana Nikodemowicza ze Lwowa i Jana Bagińskiego ze Lwowa, z Warszawy: Goldberga i Rutkowskiego, Jerzego Müllera i Weinfeldta, Stachewicza, Zmierchowskiego, Dobrzyńskiej i Siennickiego, zaś z Krakowa: B. Tretera i Tichego.

Po rozstrzygnięciu konkursu pojawiła się w prasie warszawskiej wiadomość, że miasto nie zamierza wykonać żadnego z wyróżnionych projektów w całości, ale, posługując się metodą eklektyczną, traktować będzie prace wyróżnione jako »materjał«. Jesliby wersja ta miała okazać się prawdziwą, można sobie wyobrazić łatwo, w jak pięknej formie zrealizowanoby szczytną myśl wzniesienia monumentalnego gmachu na pomieszczenie licznie nagromadzonych zabytków, nieledwie z wszystkich dziedzin wiedzy ludzkiej i kultury.

= W dniu 24 stycznia, delegaci Warsz. Tow. Artystycznego złożyli p. premierowi Wł. Grabskiemu, jako ministrowi, specjalny memoriał w sprawie wyłączenia artystów-plastyków od podatku... *Przemysłowego* (sic!). Memoriał wykazuje jasno, że twórczości artystycznej niemożna utożsamiać z pracą przemysłową, ani nawet z takimi zawodami wolnymi, jak praktyka lekarska i adwokacka. Zniesienie podatku przemysłowego dla artystów w niczem nie uszczupli dochodów państwa, bo suma ta nawet w całości przedstawia się znikomo, natomiast dla poszczególnych artystów będzie znaczną ulgą, tem bardziej, że państwo nasze prawie niczem nie przyczynia się do podtrzymania sztuki, tem mniej do jej bujnego rozwoju i polepszenia warunków, wśród jakich tworzą artyści.

= Odczyty o sztuce. Polski Klub Artystyczny (Sekcja Plastyków) zorganizował drugi cykl odczytów o sztuce; prof. Stanisław Noakowski: Brunelleschi i Bramante, dr. M. Sterling: E. Greco, prof. Marjan Lalewicz: Palladio i jego wpływy; dr. Stefania Zahorska: Jan Matejko; arch. Lech Niemojewski: Narodziny konstrukturyzmu.



K. KRZYŻANOWSKI MOTYW Z MAŁEGO MIASTECZKA



K. KRZYŻANOWSKI PORTRET ŻONY ARTYSTY

= W Salonie Sztuki przy ul. Marszałkowskiej 69 otwarto w drugiej połowie stycznia wystawę prac malarzkich i graficznych Jadwigi Czarneckiej-Lewakowskiej. Wystawa ta objęła około pięćdziesięciu utworów, w różnej technice, przeważały pejzaże, akwarele morskie.

= Władysław Wankie, ur. 1860 r. w Warszawie, zmarł w dniu 23 stycznia. Po pierwszych studiach, odbytych w Warszawie, przeniósł się do Akademii monachijskiej, wystawiał prace swe w Monachium i w Berlinie, a w r. 1901 powrócił na stałe do Warszawy, gdzie należał do wybitniejszych i najbardziej czynnych przedstawicieli malarzy dawnego pokolenia. Jako pejzażysta, malował brudno i szaro, przejawiał jednak w wyraźnym stopniu odrębną indywidualność, fantazję, a nie poprzestawał na samym tylko niewolniczym kopiowaniu natury, którą szczerze miłował. S. p. Wł. Wankie pisał poza tem sprawozdania z wystaw w »Kurjerze Warszawskim« i w »Świecie«.

= Marjan Puffke, pochodzący ze znanej rodziny w Wielkopolsce (ur. 1888 r. w gub. kaliskiej), zmarł nagle w dniu 24 stycznia. Kształcił się w Warszawskiej Szkole rysunkowej, a następnie w Akademii Krakowskiej. Wystawiał od r. 1910, głównie pejzaże i plein'airowe sceny rodzajowe. S. p. M. Puffke, malarz utalentowany, człowiek zacny, serdeczny, szlachetny, w stosunkach z kolegami ogromnie prosty i miły, pozostawia po sobie żal szczerzy w kołach artystycznych Warszawy.

= Franciszek Łubieński, art. malarz, łodzianin, zmarł w dniu 5 stycznia b. r. w Warszawie. S. p. Fr. Łubieński był uczniem Akademii Krakowskiej, malował portrety, krajobrazy i typy ludowe.

= Antoni Lukaszewicz, art. malarz, zmarł w Warszawie w dniu 12 stycznia br., przeżywszy lat 63.

= Wystawa prac K. Krzyżanowskiego. W »Palacu Sztuki« przy ul. Trębackiej z otwarto już drugą z rzędu wystawę, która ma ogólniejsze znaczenie. Pierwsza wystawa miała charakter po części retrospektywny, gdyż sprezentowała nam i przypominała malarzką działalność Pawliszaka. Druga, obecna, zgromadziła ponad 100 obrazów i rysunków niez-



pomnianego artysty, ś. p. Konrada Krzyżanowskiego, wśród rzeczy wystawionych jest cały szereg utworów, wydobytych z ukrycia w różnych zbiorach prywatnych, których nie było dotąd na żadnej jeszcze wystawie.

Przeważa naturalnie portret, jako najciekawszy i najbujniejszy owoc malarzkiej twórczości K. Krzyżanowskiego. Obok portretu jednak, musiano zebrać poważną ilość pejzaży i notatek pejzażowych, z różnych stron Polski, od Kijowa po Kartuzy i po finlandzkie wybrzeża; dzieła te, ciekawe przykłady plein'airowego malarstwa Krzyżanowskiego, odznaczają się żywym i naogół silniejszym niż portrety kolorem, doskonały rysownik, operował w nich barwną plamą, emocjonując się zresztą równie głęboko, po malarzku, do obojętnego pozornie tematu brudnej miściny, jak do studjów i szkiców portretowych, które z pasją lubiał rzucać na płótno, ale wtedy tylko, kiedy model czemś go zainteresował.



K. KRZYŻANOWSKI

PORTRET DRA M. T.

= Pomniki. W Warszawie istnieją »na razie« Komitety budowy następujących pomników:

1. Fryderyka Chopina (wedle projektu Wacława Szymanowskiego).
2. Tadeusza Kościuszki (Komitet zawiązał jeszcze w 1917 roku).
3. Jana Kilińskiego (Komitet nosi się z myślą zszpecenia nim Rynku Starego Miasta).
4. Poległych lotników (wedle doskonałego projektu Edwarda Wittiga).
5. Nieznanego Żołnierza.
6. Bojowników o niepodległość.

A więc, zaledwie... sześć. Z tych jeden, komitet pomnika Nieznanego Żołnierza, traci rację bytu wobec uchwały Rady Ministrów, która kwestję miejsca

rozstrzygnęła, przeznaczając mianowicie na ten cel miejsce pod arkadami Pałacu Saskiego. Z innych Komitetów, tylko Komitet budowy pomnika lotników wykazuje odpowiednią energję. Inne śpią i w ten sposób »istnieją«. Słusznie Artur Sliwiński w »Świecie« starał się obudzić je z letargu. Niechże się rozwiążą, jeśli działać nie umieją!

#### WILNO.

Ze zbiorów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego skradziono autoportret Aleksandra Orłowskiego, malowany w 1817 roku akwarelą (wys. 36'5 cm. X szer. 28'5 cm.). Znakomity ten utwór był reprodukowany w nr. 2. »Alma Mater Vilnensis« z r. 1924, gdzie poświęcił mu osobny artykuł prof. Jerzy Remer.

Wskutek energicznych poszukiwań krakowskiego oddziału policji śledczej ustalono, że autoportret ten przywieziono do Krakowa, gdzie usiłowano go sprzedać za cenę 20.000 zł. Ponieważ sprzedaż nie doszła do skutku wskutek wysokiej ceny, dzieło wyjęto z ram i odesłano z powrotem do Warszawy. W ślad za obrazem wyjechał wywiadowca krakowskiej policji p. Nycz, i znalazłszy go, złożył w depozycie Urzędu śledczego w Warszawie.

Ramę odebrano w prywatnym mieszkaniu w Krakowie (przy ul. Rajskiej) i złożono również w Krak. eksp. urzędu śledczego.

#### FILADELFJA (St. Zjedn).

= 10 stycznia otwarta została międzynarodowa wystawa sztuki, w której z polskich artystów biorą udział: Wacław Borowski, Olga Boznańska i Władysław Jarocki.

#### KURYTYBA. (Parana—Brazylja).

= Prezydent stanu Parana uroczystie otworzył wystawę artysty malarza Ignacego Pieńkowskiego, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na otwarciu był obecny konsul polski p. Zbigniew Miszke. Wystawa cieszy się dużym powodzeniem.

#### LONDYN.

= W grudniu 1924 odbyła się u Chistie'go w Londynie publiczna sprzedaż kolekcji rysunków starych mistrzów, zebranej przez prapradziadka sprzedającego, p. John'a Edward'a Rudge, de Abbey Manor, Evesham, Worceserhire. Kolekcja ta była zupełnie nieznaną, gdyż trzymano ją od XVIII wieku w ścisłym ukryciu.

Przy sprzedaży uzyskano sensacyjne ceny:

Grawiura Rembrandta, datowana w r. 1656 (portret Arnoldus'a Tholinx, inspektora szkoły medycznej w Amsterdamie), uważana za wielką rzadkość (prof. Hind w swojej »Monographie des gravures de Rembrandt« zaznacza, że istnieją tylko dwa jej egzemplarze, jeden w British Muzeum, drugi w kolekcji Rothschilda), sprzedano za 3780 funtów. (Cena wywołania była 500 gwineji).

Grawiura Rembrandta »The goldweigher'ss Field«, sprzedana została za 1650 gwineji. Kupił ją p. Rudge w r. 1799 (vente Barnard) za półtora gwineji.

#### PARYŻ.

= Ponieważ Grand palais, w którym się odbywały wystawy »Salonów« francuskich, został tego roku zajęty przez międzynarodową wystawę dekoracyjną, wystawa Salonu Société nationale des Beaux arts odbędzie się tego roku wyjątkowo w Tuilleries, w dwu serjach: od 30 kwietnia do 28 czerwca i od 10 lipca do 1 września.

= Salon des Independants urządzony będzie w Pa-



lais de Bois. Ku uczczeniu 30 letniej rocznicy istnienia tego Salonu proponowana jest wystawa retrospektywna.

= W tym roku mija 160 lat od daty śmierci Louis David'a (w Brukseli, 29 grudnia 1825), a 50 lat od śmierci Jean-François Millet'a (w Barbizon, 20 stycznia 1875), Corot'a (22 lutego 1875), Barye'go (25 czerwca 1875) i Carpeaux'a (12 października 1875).

= W galerji Knoedlera (plac Vendôme) w Paryżu otwarta została wystawa prac portretowych p. Bolesława Jana Czedeckowskiego. Z powodu tej wystawy ukazał się artykuł p. E. Woronieckiego (z 4 reprodukcjami) w »Świecie« (17 stycz. 1925). P. Czedeckowski — jak donosi autor powyższego artykułu — »nauczywszy się w wiedeńskiej Akademji precyzyjności rysunku i wyzyskiwania walorów światłocienia« u prof. Buchera, a »walorów powietrza i światła w obrazie u prof. Pochwalskiego, wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, po drodze »wyzwała się z niewdzięcznego kolorytu szkoły wiedeńskiej, pogłębiając swe studia portretowe i wzbogacając je świetniejszą i żywszą szatą barwną« i zdobywa sobie tamże »licznych klientów z plutokracji amerykańskiej«. Z kolei losów zjechawszy do Paryża, powyżej wymienioną wystawą »ustala definitywnie poważne swe stanowisko wśród cenionych portrecistów paryskich. Po klienteli anglosaksońskiej ogarnia klientelę francuską, a wreszcie i polską, co, zwłaszcza tu na emigracji, bynajmniej do częstych rzeczy nie należy«.

»Nie upęda się jednak« — jak twierdzi p. Woroniecki — »za ekstrawagancją i sztuczną nieraz oryginalnością różnych modnych nowinkarzy«, wobec czego autor artykułu jest jak najzupełniej pewny, że artysta zdąży »już zapewne w bliskiej przyszłości stanąć w szeregu wybitnych portrecistów współczesnych«.

Co daj Boże, Amen.

Tembardziej zaś, że p. Czedeckowski — jak stale twierdzi p. Woroniecki — ma niezwykle »dużo wyczucia w malowaniu portretów pań. Jest to prawdziwa gama uroku niewieściego, poczynając od słodkiej urody kapłanek ogniska domowego, aż do olśniewających lwic salonowych i niebezpiecznie wysportowanych amazonek o pięściwej linii kształtów, ukrywających stalowe muskuły«.

P. Czedeckowskiemu winszujemy sukcesu na obu półkulach i tak wymownego monografa, zaś p. Woronieckiemu wyrażamy współczucie, że nie należąc do plci pięknej nie będzie miał swego konterfektu, wymalowanego przez tego przenikliwego chwałcę ukrytych uroków niewieścich. A może to i dobrze, bo miałby kłopot: jak dać się malować, czy jako kapłanka ogniska domowego, czy też jako niebezpiecznie wysportowana (nie wysortowana!) amazonka?

= Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Za dwa miesiące, a jak chcą oficjalne komunikaty, i kwietnia nastąpi otwarcie pierwszej po wojnie światowej wielkiej wystawy międzynarodowej, tym razem poświęconej sztuce dekoracyjnej w szerokim zakresie: architekturze, ogrodnictwu, teatrowi, modom, wszelkim działom przemysłu artystycznego i najprzeróżniejszym atrakcyjnym z temi gałęziami sztuki złączonym

W samym środku miasta, po obu brzegach Sekwany, na przestrzeni 28 hektarów pnie się w górę 120 pawilonów francuskich i obcych. Cała przestrzeń, obejmująca po prawym brzegu Sekwany Cours de la Reine a po lewym Esplanade des Invalides, zapelnio miasto budynków wystawowych, które z gorączkowym pośpiechem są wykańczane.

Dwadzieścia przeszło państw stanęło do popisu: Francja, Anglja, Szwecja, Szwajcaria, Norwegia, Finlandja, Rosja, Polska, Holandja, Monaco, Hiszpanja, Czechosłowacja, Węgry, Włochy, Chiny, Japonja, Ameryka południowa, kolonie angielskie i francuskie

i t. d. Nie biorą udziału Niemcy, w ostatniej zaś chwili cofnęły się Stany Zjednoczone. Półoficjalny komunikat francuski głosi, że nie posiadają one w tej dziedzinie sztuk dekoracyjnych niczego godnego pokazania. Nie wydaje się nam jednak, aby powód ten był istotny, gdyż właśnie w takiej wystawie, w dziale choćby architektury, mogłyby Stany Zjednoczone pokazać wiele bardzo ciekawych rzeczy z działu budownictwa żelazno-betonowych »drapaczy nieba«, w którym to dziale Ameryka północna produkuje bez konkurencji. Z tego powodu cofnięcie się Stanów Zjedn. robi w wystawie bardzo wielką lukę i bardzo utrudni ustalenie typu współczesnego domu i miasta, co miało być jednym z głównych celów wystawy. Mimo wszystko wystawa będzie niesłychanie ciekawą, gdyż obrzymbia część cywilizowanego świata stanie niebawem do wspólnego turnieju na terenie sztuki, związanej ściśle z życiem i postępem cywilizacji. Wystawa, jak wiadomo, wyłączając ze swego programu wszelkie style historyczne, imitacje, przeróbki i kompromisy, żąda wysiłku nowego, twórczego, oczekując, że z głębi zagadnień i interesów współczesnego życia wyłonią się nowe, lepsze, zdrowsze, a z czasem i piękniejsze formy.

Pawilon polski, położony niedaleko przy wejściu na plac wystawowy od »Concorde« (w Cours de la Reine) już w szkielecie gotów. Ma on w rzucie poziomym kształt podłużnego prostokąta: wejście, następnie rodzaj atrium, którego ściany ozdobione są (od wewnątrz naturalnie) dekoracją scrafitto według rysunków prof. Jastrzębowskiego, w środku rzeźbę p. Kuny, stąd wchodzimy do salki przechodniej, wyłożonej kafkami według projektu prof. Czajkowskiego (autora pawilonu wystawowego), wykonanemi przez p. Jagmina, naucz. państw. szkoły zdobniczej w Poznaniu, z tej salki na prawo i lewo dwie większe sale, ozdobione witrażami, wykonanemi według kartonów prof. Mehoffera przez zakład witrażowy p. Żeleńskiej w Krakowie, wreszcie sala główna, pomyślana jako gabinet przyjeść jakiegoś dostojnika naszego Rządu, ozdobiony 8 kolumnami z prawdziwego czarnego dębu, na których spoczywa ogromna kopuła, przykrywająca salę zamiast sufitu, a zrobiona z małych tafelek szklanych, osadzonych w szkielecie żelaznym. Po tej sali środkowej następuje druga sala większa, z której przez mały przedsionek wychodzi się na zewnątrz. Obie te ostatnie sale, tj. sala główna (salon przyjeść) i przylegająca do niej sala będą zapelnione meblami według rysunków pp. Józefa Czajkowskiego, Jastrzębowskiego i Kotarbińskiego, zaś ściany sali środkowej (głównej) ozdobione będą obrazami dekoracyjnymi p. Stryjeńskiej.

Nad środkową salą, przykrytą ową kopułą szklaną, wznosi się ogromna, dwudziesto kilku metrowej wysokości, wieża, w formie zasadniczej ostrego obeliska, wypełnionego szeregiem nawzajem się przenikających płaszczyzn, zrobiona ze szkieletu żelaznego, wypełnionego małemi tafelkami szklannymi. Wewnątrz wieży, a nad szklaną kopułą, umieszczony jest cały szereg lamp łukowych elektrycznych i reflektorów, zapomocą których można tę wieżę (tour lumineuse) od środka oświetlać, co da w nocy niebawem efekt wieży lśniącej srebrnym światłem na tle ciemnego, granatowego nieba.

Konstrukcja pawilonu, to jest cała murarka, stolarszczyzna i ciesielka, szkielec żelazny kopuły, wieże i t. d. zostały wykonane w Paryżu pod kierunkiem francuskiego architekta p. Gorges Raymond przy współpracy polskiego architekta w Paryżu p. Jerzego Gelbarta, według planów p. J. Czajkowskiego. Cała część dekoracyjna, to jest brama wejściowa, posadzka marmurowa i drewniana, kominek marmurowy, meble, gobeliny, lampy, witraże i t. d. zostały wykonane w kraju przez polskich rzemieślników, według rysunków im dostarczonych przez polskich artystów.



Poza tym pawilonem będzie Polska zajmować jeszcze dwa miejsca na placu wystawowym: 1) W Grand Palais, gdzie umieszczone będą trzy grupy: a) Książka, architektura, sztuka budowlana, witryny z rozmaitemi okazami sztuki stosowanej, kilimy, meble i t. d. Ta część będzie zaaranżowana przez pp. Jastrzębowskię i Karola Stryjeńskiego. b) wystawa projektów i makiet teatralnych, c) wystawa metod nauczania w szkołach przemysłu artystycznego i architektury. 2) Pawilonik na placu Inwalidów, który zawierać będzie w środku rodzaj małej otwartej sceny, gdzie projektowane jest pokazać szopkę krakowską, lajkonika, tańce góralskie, krakowskie i t. p. atrakcje. Po bokach będzie z jednej strony kaplica, fundowana przez m. Warszawę, a wykonana przez art. rzeź. p. Szczepkowskiego, z drugiej strony sala sprzedaży wyrobów ludowych, kilimów, miódów Fukiera i t. d. Przed tym pawilonikiem kiosk z płótna kilkukolorowego, na szkielecie drewnianym, w formie znowu ostrego obeliska, wysokości około 10 m, zawierający w dole kilka kramów z okazami sztuki ludowej.

Obelisk zakończony będzie figurą lajkonika krakowskiego, bardzo bogato i kolorowo ozdobionego. Kiosk ten skomponował p. Karol Stryjeński, dyrektor szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem.

Tak się będzie przedstawiał nasz udział w tym międzynarodowym turnieju. Jak on wypadnie w porównaniu ze współzawodnikami, pokaże się niezadługo. Ufamy że dobrze, bo wierzymy w energję organizatora tego naszego popisu, delegata Rządu p. Jerzego Warchałowskiego, który pracą wytrwałą, cichą a upartą zdołał przełamać tysiączne trudności, obojętność społeczeństwa, Rządu, potrafił zmusić ich do poparcia i zainteresowania się swoją ideą i doprowadza dzieło do końca. Śmiało rzec można, że pawilon na wystawie paryskiej, to jego dzieło.

Budowa pawilonu jest na ukończeniu, pomału zaczynają nadchodzić do Paryża materiały i przedmioty, przeznaczone do dekoracji zewnętrznej i wewnętrznej (dekoracja zewnętrzna jest bardzo skromna, polegająca prawie wyłącznie tylko na wyzyskaniu konstrukcji, prawie że wyłącznie linearna, bez używania ornamentu), zaczynają z Polski nadchodzić.

W tych dniach p. Warchałowski wyjeżdża już do Paryża, by doglądać osobiście wykończenia pawilonów i urzędzenia lokali wystawowych, by kończyć swoją pracę. »Sztuki Piękne« jak najserdeczniej życzą mu powodzenia.

#### PRAGA.

= Otwarta tu w pierwszej połowie stycznia wystawa prac, urządzona przez Związek Polskich Artystów Grafików, spotkała się naogół z nader życzliwym przyjęciem ze strony prasy czeskiej. Niektórzy jednak krytycy zwracają uwagę na fakt, że poziom artystyczny ogólny pozostawia nieco do życzenia, gdyż wystawiono m. i. i takie utwory, które nie odznaczają się niczem szczególniejszem i jako takie na wystawianie wogóle nie zasługiwały.

Pisze to m. i. Stepan Jež w artykule p. t. »*Polští Grafikové v Praze — Dum Umelcu*« (Cesko-slawenka Republika nr. 24 z dnia 25 stycznia), podkreślając zarazem wartość artystyczną prac Jozefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego, Władysława Skoczylasa, Władysława Jarockiego, J. Rembowskię, T. Hrynówskię, T. Cieślęskiego (syna) i A. Hechta. O pracach Z. Stankiewiczówny zauważa, że stoją one na wyższym poziomie, nie różnią się jednak niczem od wielu prac czeskich i innych, znanych w Europie, t. zn. że brak im silniejszej nuty indywidualnej.

= Od Nowego Roku zaczęło się w Paryżu ukazywać nowe czasopismo artystyczne, poświęcone sztuce plastycznej p. t. »*A. B. C. — Magazine d'Art*«.

= Wystawy w prywatnych galeriach. W *Galerie B. Weill* wystawiają: Charmy, Chagall, Van Dongen, Dufresne, Girieud, B. Halicka, Kissing, P. Krogh, Lewicka, Kubin, Jean Puy, H. de Waroquier, Utrillo, Susanne Valadon. W *Galerie Henri*: Wystawa drobnych obrazków, m. i. minjaturowy Renoir. W *Galerie Marcel Bernheim*: obrazy V. van Gogha, Guillaumin'a. W *Galerie Balzac*: widoki Paryża Adriona. W *Galerie Carmine*: cykl kompozycji dekoracyjnych, nadających się do wykonania w technice gobelinowej, pani Rif-Rousseau.

= W *Galerie de la Maison de Blanc* otwarto wystawę prac grupy malarzy z p. Kazimierzem Zieleskim. Inna grupa malarzy z p. Marcinem Samlickim, wystawiła swe prace w tymże samym czasie, tj. w drugiej połowie stycznia, w *Galerie Marsan*.

#### RZYM.

= Staraniem Koła rzymskich grafików otwarto tu z końcem stycznia wystawę prac Henryka Glicensteina, a mianowicie rzeźb, wykonanych w drzewie, akwarel, akwafort i suchorytów. Prasa rzymska, podkreślając polskie pochodzenie H. Glicensteina, przypomina zarazem, że artysta ten jest ściśle związany z Rzymem, bo mieszka tam prawie od lat trzydziestu.

#### WIEDENŃ.

= Portrety austriackich artystów. W gmachu Künstlerhaus'u otwarto w grudniu ciekawą wystawę portretów i autoportretów wiedeńskich malarzy i rzeźbiarzy. Wystawa ta obejmuje epokę od pierwszych lat XIX wieku aż po dni dzisiejsze i zebrała około 270 obrazów, rzeźb, plaket i medali. Najlepiej reprezentowany jest okres od r. 1850 do 1900. Z racji wystawy ukazał się bogato ilustrowany katalog, do którego przedmowę napisał dr. Hans Ankwich-Klee-howen.

= Galeria ks. Lichtensteina. Słynnej tej galerji, z pośród galerji prywatnych w świecie, obok Wallace Collection w Londynie, jednej z najwybitniejszych, poświęcono świeżo osobną ładnie wydaną książkę. Nakładem Kunstverlag Wolfram w Wiedniu ukazał się pięknie oprawny tomik, obejmujący trzydzieści reprodukcji barwnych (naklejonych na specjalne kartony) z wybitniejszych arcydzieł tej galerji. Jest tam więc m. in. Botticelli, Chardin, Correggio, van Dyck, Fr. Francia, de Heem, Lionardo da Vinci, Rembrandt, sześć Rubensów i t. d. Krótki tekst, charakteryzujący zwięźle zawartość tej galerji, wyszedł z pod pióra znakomitego historyka sztuki i dyrektora b. ces. galerji obrazów, Gustawa Glücka.

---

#### KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

---

= Jacek Malczewski: *Gazeta brukselska »Nation Belge«* z dnia 13 stycznia b. r. zamieściła dużą reprodukcję słynnego obrazu p. t. »*Błędne koło*«, z podpisem: »*Notre cliché représente une curieuse allégorie du peintre polonais Jacques Malczewski*«.

= Tadeusz Szydlowski. *O Józefie Strzygowskim i jego walce z humanizmem*. Kraków, 1925, skład gł. w księgarniach Gebethnera i Wolfa, str. 54.

Jestto doskonała rozprawa, określająca jasno stanowisko i metody prof. Strzygowskiego w dziedzinie historii sztuki i nauki o sztuce (»*Kunstwissenschaft*«). T. Szydlowski zapoznaje zarazem polskiego czytelnika z charakterem i z treścią podstawowych dzieł prof. Strzygowskiego, które w nauce europejskiej wywołały ogromnie wiele wrzawy. Tok wywodów prof. Strzygowskiego jest zazwyczaj mętny, mało przejrzysty,



przeladowany polemicznymi dygresjami, tem trudniejsze miał tedy przed sobą zadanie autor tego studjum. Z zadania jednak swego, autor, erudyta w szlachetnym tego słowa znaczeniu, wywiązał się wprost znakomicie. Rozprawy tej nie będzie mógł pominąć nikt, kogo zajmują problemy metod i zadań historii sztuki.

= Wacław Husarski: Malarstwo nowoczesne, z 30 ilustracjami. Księgarnia Biblioteki Dzieł Wyborowych, Warszawa, str. 138 i XVI tabl.

W zwięzłej tej książeczce autor kreśli rozwój nowoczesnego malarstwa, od klasycyzmu począwszy, aż po obecną dobę, dzieląc cały materiał na 4 okresy. I. (1790—1825): Klasycyzm; powrót do baroku; realizm. II. (1825—1860): Idealizm, Romantyzm. Realizm we Francji, w Niemczech. III. (1860—1895): Realizm i Impresjonizm we Francji, Realizm w Niemczech, Styliści. IV. (Od r. 1895): Secesja, Ekspresjonizm, Prymitywizm, Kubizm i jego odmiany.

Na tem tle, równoległe do sztuki europejskiej, autor wymienia ważniejsze etapy rozwojowe malarstwa polskiego. Omówieniu tej książki poświęcimy niebawem więcej miejsca.

= Helena d'Abancourt: Kraków i okolice. Przewodnik, z 49 ilustracjami. Nakład Ge'ethnera & Wolffa, str. 222 i plan miasta.

Przewodnik niniejszy, który wyszedł z pod fachowego pióra autorki całego szeregu cennych prac z dziedziny sztuki, jest istotnie »opracowany z uwzględnieniem zmian tak faktycznych, jak i pewnych przesunięć w sferze oceny i określenia zażytków« i na tem też polega jego wartość. Jestto *Cicerone*, z którym miło można chodzić po Krakowie, czasem dyskutując z nim uprzejmie, a czasem z nim się kłócąc: nigdy bowiem nie jest on, banalny czasem tylko zbyt małomówny, czasem może zbyt obiektywny, a w Sukiennicach wprost, nieznośny, gdy wymienia całą stronę nazwisk malarzy i rzeźbiarzy, bez dat, bez tytułów ich dzieł.

= Współczesnej francuskiej ilustracji książek poświęciła redakcja »The Studio« zeszyt specjalny w opracowaniu Leona Pichon'a *„The New Book Illustration in France“* — cena 38 fr., w kartonowej oprawie 52 fr.

= Sztuka Azjatycka. Nakładem firmy G. Van Oest w Brukseli, ukazało się w przekładzie francuskim dzieło Laurence Binyon'a p. t. *„L'Art Asiatique au British Museum Sculpture et peinture“*. Jest to tom szósty znanej kolekcji: *Ars Asiatica*. Cena książki, wydanej luksusowo, z 64 planszami poza tekstem, wynosi 200 fr.

= Jednym z ostatnich zeszytów *Revue Hebdomadaire* ukazało się krótkie a ciekawe studjum Maurice Denis'a, poświęcone charakterystyce twórczości Puvis de Chavannes'a.

= Dzieje Malarstwa w Polsce. W najbliższym czasie ukaże się ilustrowane dzieło Feliksa Kopery, poświęcone historii malarstwa w Polsce. Tom pierwszy obejmie średniowiecze, tom drugi wiek XVI—XVIII, a tom trzeci malarstwo wieku dziewiętnastego i doby bieżącej. Rzecz ta wychodzi nakładem Drukarni Narodowej w Krakowie.

= Dyliżans i poczta. Firma paryska L. Ciani ogłasza subskrypcję na ciekawą monografię Ch. Florange'a p. t. *„Étude sur les messageries et les postes, d'après des documents metalliques et imprimés“*, gdzie znajdzie się także szkic numizmatyczny o mostach i drogach, na podstawie żetonów, medali i t. d. Dzieło to będzie bogato ilustrowane: prócz plansz, zdobię je będzie około 500 reprodukcij (znaczków pocztowych i numizmatów). Cena przed ukazaniem się dzieła: 80 fr. francuskich. Książka ta zainteresuje zwłaszcza numizmatyków i filatelistów.

= O wystawy sztuki polskiej we Włoszech. Na ten temat, że wystawy takie są — przede wszystkim dla nas samych — wprost niezbędne, pisaliśmy już w »Sztukach Pięknych« niejednokrotnie. Obecnie notujemy głos p. Valeny, który w korespondencji swej z Rzymu (»Głos Pomorski«, nr. 17 z dn. 22 stycznia) pisze między innymi:

»Opinia prasy rzymskiej jest bardzo pochlebna, niekiedy wprost entuzjastyczna. Wogóle społeczeństwo włoskie odnosi się do Polaków, do ich sztuki zwłaszcza, z dużą sympatją i pieczołowitością. Trzeba więc wobec dorywczości tych wszystkich wystaw, choćby nawet ostatniej — głośno zaapelować do sfer artystyczno-literackich Polski, aby we własnym interesie zdobyły się na rzutkość i uchwyciwszy w rękę okazję wystaw międzynarodowych w Wenecji i Rzymie, nie omieszkaly zorganizować dział Polski malarstwa. Doprawdy, dopiero patrząc na ostatnie wysiłki malarstwa włoskiego czy francuskiego, widzi się wartość mistrzów polskich. Trzeba się starać, żeby zagranica dowiedziała się o nas, żeby porównując malarstwo polskie ze swoim, przekonała się o istotnej wartości naszego malarstwa. Człowiek mocny nie czeka sposobności lecz stwarza je sobie sam. — To samo można odnieść do narodów«.

Tak, o tem istotnie należałoby pamiętać, nawet w odniesieniu do sztuki!

Sprawa wystaw zagranicznych jest niesłychanie ważna, co »Sztuki piękne« już niejednokrotnie zaznaczały. Rząd nasz powinien zrozumieć, sztuka jest doskonałą formą propagandy i powinien i sam takie wystawy organizować i urządzać przez prywatne jednostki lub towarzystwa jak najusilniej popierać, naturalnie jednak pilnie kontrolować, czy poziom takich wystaw odpowiada godności naszej sztuki i nie naraża na szwank prestige u naszego narodu.

Bierzmy przykład z Czechów, małego narodu o skromnej sztuce, który powstał jednocześnie z nami i który także, może w innej formie, ma duże kłopoty finansowe. Mimo to Czesi nie opuszczają żadnej okazji, aby istnienie swej sztuki zaznaczyć i biorą udział we wszystkich wystawach zagranicznych, nie dziw więc, że liczą się z nimi. Drobnymi, ale bardzo charakterystycznymi faktami: W Paryżu w skrzydle końcowym Louvre'u, od rue Rivoli, znajduje się Muzeum sztuki obcej, jako oddział muzeum luxemburskiego, uważanego za najpoważniejsze na świecie muzeum. Otóż w tem muzeum Czechosłowacja tworzy zupełnie osobną grupę, Polacy zaś są wliczeni do grupy słowiańskiej, to jest Serbowie, Bułgarzy, Jugosłowianie i t. d. Widzimy, że mimo upadku dawnej Rosji, mimo wykreślenia jej z karty politycznej Europy, ta dawna Rosja zawojowała swoją sztuką Paryż, a przez Paryż wywiera ogromny wpływ na wszystkie mniej więcej cywilizowane narody świata. A dzieje się to dlatego, że ta część emigracji rosyjskiej, składająca się ze sfer arystokratycznych czy finansowych, która rozporządza kapitałami i teraz zdaje sobie sprawę ze znaczenia sztuki jako czynnika propagandowego i nie szczędzi pieniędzy na urządzenie rozmaitego rodzaju przedsięwzięciom artystycznym.

Czy u nas dzieje się coś podobnego? Mówimy wciąż o tem, że jesteśmy narodem biednym jeszcze, na dorobku, że Rząd nasz żyje jeszcze, mimo wysiłków p. Ministra Skarbu, deficytem, że kapitału u nas nie ma. Twierdzimy jednak, że mimo ciężkiego położenia finansowego są i u nas bogaci ludzie i z arystokracji i z finansjery, którzy, gdyby im na sercu leżało, z łatwością, mimo rozmaitych danin i podatków, mogliby pokryć koszty wystaw takich.

Tylko nie chcą.

A Rząd?



Proszę przejść się po naszych zagranicznych placówkach, co tam wisi na ścianach, jakie pisma i wydawnictwa leżą na stolach? Przypomina nam się, jak to przed 1 1/2 (zdaje się) rokiem poselstwo polskie w Londynie, chcąc ozdobić swe salony recepcyjne, wysłało do Warszawy swego urzędnika i ten zakupił pewną ilość obrazów (za znaczną sumę)... w sklepie farb p. Burowa w Warszawie. Nie chcę wyliczać już nazwisk autorów tych zakupionych obrazów, które »zdo-bią« salony recepcyjne naszego poselstwa w Londynie, ale można sobie wyobrazić! W sprawie tej wysłano z poważnych sfer artystycznych protest do Rządu, niestety jednak nie otrzymano żadnej odpowiedzi, nie wiemy więc, czy kupno to unieważnione zostało czy też obrazy owe wiszą w Londynie.

Ale to jest jeden przypadek, o którym wiemy, a o ilu takich faktach nie wiemy?

Przecież Departament Sztuki powinien temi sprawami się interesować i odpowiedni autorytet i bezwzględne posłuszeństwo odnośnych czynników sobie wywalczyć i być w stałym kontakcie, a nawet do pewnego stopnia kierować biurem propagandy prasy M. S. Z., które to biuro powinno odpowiednią ilość wydawnictw artystycznych, odpowiadających celom propagandy zagranicznej, prenumerować i wraz z urzędową pocztą rozsyłać naszym placówkom zagranicznym.

Trudno tu nie wspomnieć o sprawie możliwości nabycia przez nas pawilonu wystawowego w Wenecji, niestety zaprzepaszczono, jeśli nie na zawsze, to na bardzo długo przez nasze władze.

W r. 1920 urządził z ramienia Rządu naszego na międzynarodowej wystawie sztuki w Wenecji dział polskiej sztuki prof. Władysław Jarocki. Wystawy weneckie międzynarodowe, urządzane od 30 lat co każde dwa lata, są wystawami półoficjalnymi, bardzo wydatnie popieranymi przez rząd włoski, mają ustaloną, bardzo poważną reputację i są bardzo licznie odwiedzane przez dziesiątki i setki tysięcy turystów, którzy rok rocznie przez Włochy się przesuują. Nasza wystawa ówczesna odniosła bardzo duży sukces, pawilon polski uważano powszechnie za najlepszy na wystawie, obok belgijskiego. Wystawiali wtedy Włosi, Francuzi, Amerykanie, Szwajcarzy, Hiszpanie, Belgowie, Rosjanie. Wystawę polską urządzoną w pawilonie niemieckim (wybudowanym w roku 1914), który rząd włoski skonfiskował podczas wojny, a który — w czasie urządzania wystawy r. 1920 — udało się naszemu delegatowi wystawowemu, prof. Władysławowi Jaroickiemu kupić dla Polski za cenę 170.000 lirów. Był to pawilon murowany, z pięknym portalem kolumnowym, jakieś 200 m<sup>2</sup> zabudowanej powierzchni, z parkietową posadzką, kryty dachówką i t. d. P. Jarocki sporządził kontrakt kupna tego pawilonu, z miastem Wenecją kontrakt najmu gruntu, na którym pawilon był postawiony, zostawił w ambasadzie pol-

skiej w Rzymie na ten cel 20.000 lirów, zaoszczędzonych z funduszy wyasygnowanych mu przez nasz Rząd na urządzenie wystawy, uzyskał od zarządu wystawy weneckiej zezwolenie na spłacenie ceny kupna w 2 ratach i wróciwszy do Warszawy złożył odpowiednie sprawozdanie i wniosek kupna na ręce ówczesnego Departamentu Sztuki i Kultury. (Dla ścisłość zaznaczamy, że w owym czasie p. Jan Skotnicki obecny kierownik tego departamentu, nie zajmował jeszcze tego stanowiska i on nie ponosi winy tego przeoczenia).

Pawilonu tego nie kupiono, dlaczego, nie wiemy. Odkupili go Niemcy. Wiemy tylko, że kupno to było doskonałym interesem nawet jako lokata kapitału, gdyż cena ta była niesłychanie niską w stosunku do ówczesnych cen budowli we Włoszech. A już nie potrzebujemy — zdaje się — przedstawiać, jak byłoby dla nas korzystnym, mieć swój stały pawilon w tak ważnym miejscu stałych zagranicznych wystaw jak Wenecja i mieć możliwość urządzania nie dorywczych wystaw zagranicznych, ale pokazania w całym cyklu planowo zestawionych wystaw naszego dorobku artystycznego. Naturalnie o kupieniu czy zbudowaniu takiego pawilonu i mowy być nie może obecnie.

= Śp. Antoniego Piotrowskiego Rodzina prosi nas o sprostowanie informacji, zawartych w naszej o Nim notatce w Nrze 4 »Sztuk Pięknych« o tyle, że nie umarł On w opuszczeniu i nędzy, ale że przeciwnie otoczony był opieką Swej małżonki, syna i całej Swej rodziny, którzy naturalnie pokryli kosztą pogrzebu.

= Aktualny poemat. W nr. »Świata« zamieścił G. Daniłowski wiersz, p. t. »Artystom«. Przytaczamy tu z niego kilka urywków:

Sztuka jest jedną, jak jedną jest dusza  
I tylko w różnych formach się wylewa,  
Różnym sposobem struny serca wzrusza,  
Czarem barw, kształtów lub słowem, co śpiewa  
A więc artyści — to jedna rodzina.  
Pisarz czy rzeźbiarz, twórca malowidła,  
Każdego w słońce niosą świetne skrzydła,  
Które mu Muza w kolebce przypina.

A w czas niewoli, kiedy naród kona,  
Kto go ocala, czy ten, co grosz zbiera?  
Nie! krew burzyła »Reduta Ordona«,  
Serce szarpały obrazy Grottgera,  
Sztukąśmy tylko żyli w owej dobie  
I ona zasnęła nam nie dała w grobie.

Więc choć niejeden z was przymiera z głodu,  
I niejednemu nie starczy na trumnę,  
Pewni, że rdzeniem jesteście narodu,  
Możecie śmiało czoła wznosić dumne...



rys. St. Wyspiański





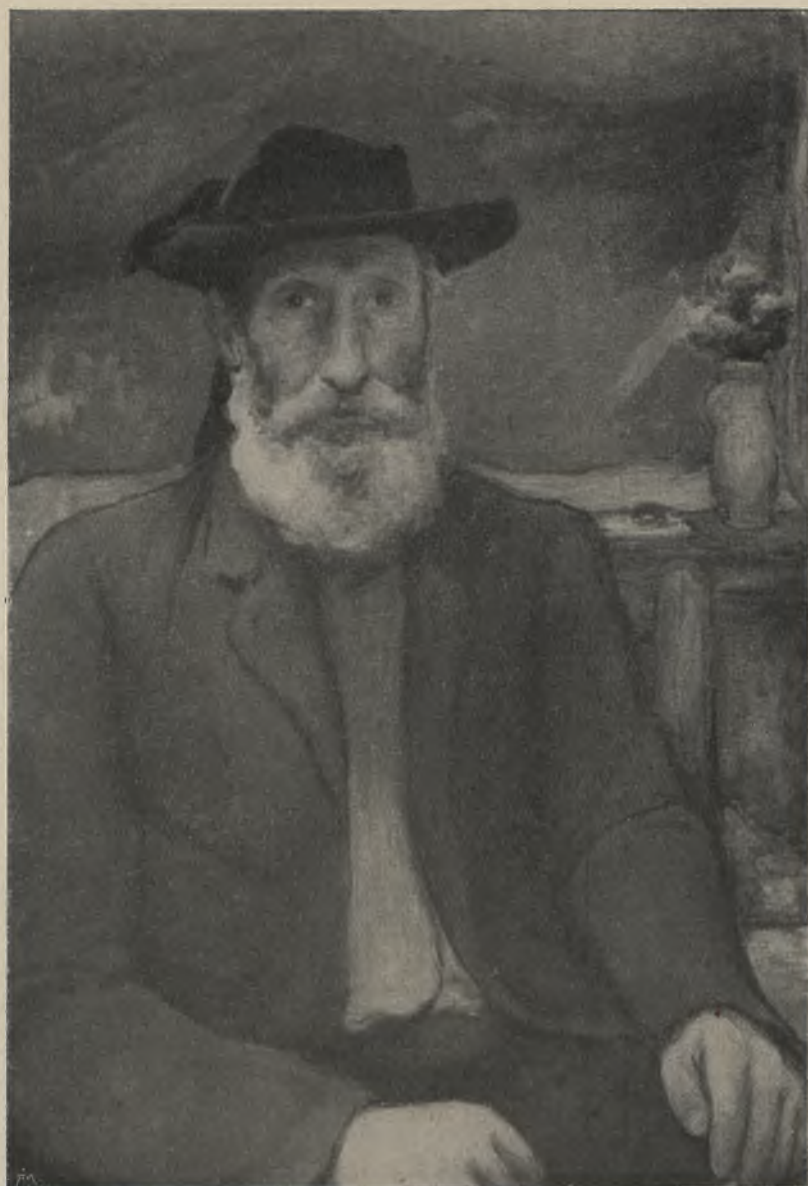




BRETONKI

WŁADYSŁAW SLEWINSKI





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

PORTRET WŁASNY (1916)

## WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

(1854—1918)

**Ś**LEWIŃSKI stał się malarzem będąc już mężczyzną w sile wieku, po bujnej i szalańskiej młodości, którą spędził w gronie młodych szlagonów, sam gospodarząc na Domaniewiczach nad Pilicą, z których, na szczęście, musiał »wypnąć« dość jeszcze rychło, by całą niewyżytą energię charakteru włożyć w sztukę. O bycie w kraju w tamtym okresie młodości nie wiele da się powiedzieć prócz tego, że żył w hulaszce grupie szlacheckiej, do której między innymi należał Wacław Karczewski, autor *Leny*, a która wślawiła się tem, że zawiązała osobliwe towarzystwo *Dziun-*





WŁADYSŁAW SŁOWIŃSKI

STUDJUM

dziurów, mających w założeniu jaknajszybsze puszczenie majątku w kawalerskich imprezach. Słowiński, że wszystko, co robił, robił z temperamentem, uwinął się i z tem zadaniem bardzo szybko i przy pomocy jakiegoś żydka = arendarza Domaniewice pętkły, a młody szalaowała za tę cenę wyrwał się ze swawolnej kupy synków szlacheckich i poszedł w świat za głosem tłumionego w hulankach powołania.

W Paryżu stanął w roku 1888 mając lat trzydzieści cztery, mało w kieszeni grosza ale za to niewyczerpany zasób malarskiego temperamentu.

W tym wieku, w którym wielu malarzy przebyło już szereg studjów systematycznych, wycierając do szczytu świeżość wrażenia po akademjach i muzeach, Słowiński





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

STUDJUM

wiński umiał niewiele, a choć widział dużo – czynił to z pełną animuszu fantazją, nie mając w sobie nic szkolarstwa.

Mamy więc do czynienia z bardzo silną, bardzo dziewiczą indywidualnością, dojrzałą już w momencie, gdy głos powołania wprowadza ją w samo ognisko przemian nowoczesnego malarstwa.

A Paryż w tym właśnie momencie wchodzi w najbujniejszy okres tych prze-





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

MŁODY BRETOŃCZYK

mian. Atmosfera paryska, zawsze tak bardzo, tak tradycyjnie przesycona sztuką, na tym schyłku wieku wyładowuje nagromadzoną elektryczność twórczą w krótkich, gwałtownych burzach.

Następują po sobie szybko: pośmiertna apoteoza Manet'a, tryumf impresjonizmu na rynku malarskim, założenie nowych salonów: niezależnych i jesiennego, z tych pierwszy pod znakiem neoimpresjonizmu. Występuje w dwóch odnogach dążność syntetyczna: Cézanne pochyla pod kątem swojej koncepcji cały ruch malarski, Gauguin, otoczony grupką młodych, wyrywa się również zupełnie z anarchii impresjonistycznej i wchodzi na drogi kompozycji.





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

PORTRET WŁASNY (1916)

Okres, w którym analiza coraz wyraźniej zostaje podporządkowana syntezie, z którego wyłoni się z czasem owa reakcja ku klasycyzmowi a przeciw anarchji wreszcie, o której wiedzieli od początku jasnowidze tacy jak Maurycy Denis, niewątpliwie najprzenikliwszy historjograf malarstwa tej epoki.

Słewiński, po paroletnim terminie w akademiach Montparnasse'u, orjentuje się w ruchu bardzo trafnie. Żyjąc w atmosferze najczystszej sztuki między malarską dzielnicą nowego Paryża a Bretanią, którą właśnie niedawno »odkryto«, nie może





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

KWIATY

obchodzi — młodych pociąga raczej Gauguin niż Cézanne — raczej pierwotność niż klasycyzm. Rozpoczyna się wędrówka malarzy do Concarneau, Pouldu — i niebawem powstanie »szkoła z Pont=Avenu«.

W liście, który pisał ongi do mnie, Ślewiński sam, z całą szlachetnością, z całym temperamentem wskazuje Gauguin'a, jako »mentora«, za którym poszedł. Tak było, tak być musiało. Mało nas tu obchodzi, czy ktoś uznaje czy nie istnienie »szkoły w Pont=Aven«. Wypisano sporo atramentu — jedni, by dowieść istnienia »szkoły«, inni, by mu przeczyć. Maurycy Denis bez ogródek tytuł ten utrzymuje i nawet stwierdza, że »szkoła z Pont=Aven poruszyła tyleż myśli, wpłynęła na tyluż artystów co ongi »szkoła z Fontainebleu«. Był »mentor« — więc była szkoła. Inny malarz i historjograf tego momentu Armand Séguin pisze:

»Przykład Gauguin'a zbudził tęgich

nie zetknąć się z tą właśnie grupą, która na schyłku wieku wyrażała może najzupełniej ducha przemian. Bretania między 1880 — 1900 odgrywała rolę taką, jaką w dwudziestoleciu następnem odegra Morze śródziemne: dawała artystom realny grunt, najbliższy ich własnego mirażu twórczego. W Bretanii szukał malarz ówczesny owej prymitywności, owej stylizacji i uspokojenia wrażeń na tle naiwnej twórczości miejscowej, na tle pejzażu o wielkich płaszczynach morza, o archaicznych, uproszczonych kształtach budynku, stroju. Później tak będą szukali inni naturalnego, tradycyjnego klasycyzmu w kompozycji wśród atmosfery śródziemnomorskiej, gdzie w oddaleniu błękitnieją wzgórza Poussin'owskie, gdzie rosną symboliczne oliwki, gdzie przetrwał odwieczny zrab kultury grecko-rzymskiej na tle modrej fali Odyseusza...

Tymczasem — w momencie, który nas



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

KWIATY



zapaśników do walki o szlachetny cel. Myśl jego, logika, charakter – wszystko nas skupiało przy nim w tej wioszczynie, która podobną się stała do ogrodu Platona. Z obskurnej oberży mistrz i jego uczniowie uczynili świątynię apollinijską – mury pokryły się dekoracją, nie oszczędzono jednego cala przestrzeni, piękne rysunki okolono pięknymi sentencjami, okna karczemne przekształcono na świetliste witraże. Tu Bernard zwiastował nowe prądy i doktryny, Filiger wy dobył na światło prymitywy religijne, Seruzier wytonowywał charakter chłopca bretońskiego, tu w pniu dębowym Gauguin wycieszał portret zasłuchanego w dobrej nowinie Hahn'a, jedno ze swych dzieł najmocniejszych, tu Chamaillard początkuje z teorią, która go miała nigdy nie opuścić, swe szkice...» Kiedy w 1889 w kawiarni Volpini zebrano całość prac tej grupy – wrażenie było bardzo mocne.

Na ten to właśnie moment przy-



WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

KWIATY



WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

OWOCE I KWIATY





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

Z BRETRANJI

bywa do Paryża Ślewiński i odrazu poczuwa się w tej atmosferze jaknajlepiej. Zaprzyjaźnia się z Seruzierem i O'Conorem, poznaje wkrótce »wściekłego Wincenta« Van Gogh'a. Z samym Gauguin'em, krążącym między Martyniką, Prowancją, Bretanią a Paryżem, spotkał się znacznie później, już po powrocie tegoż z Tahiti, więc w 1894. Lecz duch Gauguinowski bił w tamtym momencie z całego ruchu wśród młodych, zrywających z naturalizmem, niezadowolniających się impresjonizmem.

Gdziekolwiek Ślewiński się obrócił, spotykał tych żarliwych poszukiwaczy skupienia, intensywności, syntezy, którzy całą falangą parli naprzód i Maurycy Denis czy Bonnard, Matisse czy Emil Bernard, wszyscy młodzi mieli w tym momencie »oczy wypełnione przepychem wizji, które Gauguin przyniósł z Martyniki i z Pont-Aven« (M. Denis). »Był to dla naszej zepsutej epoki rodzaj Poussin'a, choć bez kultury klasycznej, ale jak Poussin zamiłowany w prostocie, jasności, ćwiczący wolę w szczerości, wiodący od syntezy do stylu«. W Pouldu, w Pont-Aven, w kawiarni Volpiniego, u handlarza obrazów Tanguy, w antresoli Goupil'a – wszędzie młoda sztuka witała Ślewińskiego tym przemożnym wpływem momentu. Sam nawet Cézanne – obecny zresztą na wszystkich tych popisach – działał raczej w tamtej chwili przez interpretację Gauguin'a i jego grupy, niż bezpośrednio: czas wpływu bezpośredniego Cézanne'a przyszedł cokolwiek później. Skarżył się nawet stary mistrz, że »pan Gauguin zabrał mi moją sensację i obwozi ją po wszystkich parostatkach





WŁADYSŁAW SLEWINSKI

MOTYW Z BRETANII









WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

Z BRETRANJI

świata». Na Montparnassie w słynnej kremerji Szarlotty Słewiński spotkał się ze Strindbergem i grupą młodych francuzów=literatów, wciągniętych również w te rozprawy o Gauguin'a i jego »szkołę«.

Szkoła ta, nie zrzekając się bynajmniej zdobyczy technicznych impresjonizmu, upajała się nową swobodą twórczą nieobrachowaną w skutki — swobodą interpretacji, transpozycji wrażeń, a nie tylko ich kopjowania. Szukano ekwiwalentów wrażenia w linji, barwie, płaszczyźnie — słowem komponowano w całej rozciągłości pojęcia. Syntetyzm malarski zrastał się z symbolizmem w poezji.

Chwila kipiała entuzjazmem, na tle politycznego ruchu łatwo zrozumieć, jakie na pełnego temperamentu mazura Słewińskiego wrażenie wywarło osobiste zetknięcie się z Gauguin'em. Rycerski, atletyczny, wybujały wzrostem, wspaniały w obejściu, świetny jeździec, tęgi szermierz, nieporównany kompan, ten pół=krwi egzotyczny potomek jakichś niemal hidalgów czy conquistader'ów, a w każdym razie z fantazji raczej bohater powieści Conrad'a, niż francuz współczesny — przypadł bardzo do smaku polskiemu szlachcicowi ów »Mentor« z Pont Aven'u. Zresztę urokowi jego nie oparł się nikt, kto miał sposobność bodaj raz jeden obcować z nim szczerzej. Gauguin bez cienia literatury był istnym wulkanem myśli, aforyzmów, legend, przy= powieści, które wytwarzały odrazu głęboką perspektywę duchową, na tle której dopiero, jak drogowskazy świetlne, występowały jego wskazania malarskie. Swoboda pracy





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

Z BRETANJI

twórczej — bezgraniczna z zewnątrz, o jakiej się nie śniło impresjonistom, podporządkującym się bądź co bądź pewnej uświęconej technice — z wewnątrz zaś potężna, niemal ascetyczna dyscyplina, wywierana nad sobą samym przez siebie samego — to był punkt wyjścia całego wpływu Gauguin'a w tym i następnym pokoleniu. Pewien mistycyzm, a raczej głęboki kult samej istoty wrażeń plastycznych («malarstwo nie jest li tylko sztuką wzroku» — mawiał) sprawiał, iż wobec obrazu Gauguin stawał nie jako pewny siebie wirtuoz t. j. fanfaron, płytko zadufany w swój nieomylny sposób, lecz jako odkrywca wiedzący z góry, że cokolwiek zdoła wyrazić — zatai się jeszcze w dziele ta cząstka niewyraźnego, której obecność odróżnia prawdziwe dzieło natchnienia, dzieło sztuki od majstersztyku rzemieślniczego.

Takie stanowisko odpowiadało jaknajgłębiej szerokiej, krańcowej, ale skupionej i poważnej naturze Słewińskiego. I dopiero na tle tej swobody i tej dyscypliny należy rozumieć wpływ Gauguin'a.

Dlatego to właśnie artyści, którzy z nim wyszli w drogę, mniej byli naśladowcami jego, niż kiedykolwiek którakolwiek grupa czy szkoła w stosunku do swego przewodnika. Zasady gauguinowskie ściśle malarskie (użycie czystych tonów barwy, podział obrazu na płaszczyzny, obwódkowe traktowanie sylwety i t. p.), postawione w obliczu dyscypliny wewnętrznej, musiały w każdym, co miał coś do powiedzenia, doprowadzić





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

Z BRETANII

do zbawiennej indywidualizacji pracy, do dzieła samoistnego. Nie da się to powiedzieć o każdym wpływie malarskim...

Podobnie jak Maurycy Denis, Vuillard, Van Gogh, lub Dufresnoy wziął i nasz Ślewiński z »mentora« tyle tylko, ile wynikało z samego poczucia głębokiej solidarności duchowej, którą odczuwał wobec wspólnych założeń pracy. Praca zaś ta miała przede wszystkim charakter nieprzekupiony. Wolę to określenie od wszelkich innych formuł niezależności. Nieprzekupioną przez całe życie żadnym względem czy względem dzikiem, jak kapłaństwo, była praca Ślewińskiego, jak i prace Gauguin'a. Nawet najśłodsze z przekupstw: schlebianie własnej manjerze było z niej bezlitośnie wygnane. Każdy swój obraz Ślewiński stawiał i prowadził w surowej krytyce, w rozważaniu niemal ascetycznym, w wyrzeczeniu się efektów postronnych, obcych samemu założeniu obrazu. Był więc potężny akord zespołu między płomiennym prymitywem z Tahiti a mazurem *in partibus infidelium*. Nawet umiłowanie do końca życia Bretanii miało u Ślewińskiego swój osobisty motyw obok wspólnej z Gauguin'em sympatii dla jej żarliwej, pierwotnej atmosfery. Bretanja, gdzie chłop się modlił, gdzie domy często kryto strzechą, gdzie na rozstajach pełno Męki Pańskiej, gdzie pola gryki rdzawieją obok srebrnych pól żytnich – była to dla Ślewińskiego najbardziej rodzima na obczyźnie kraina – najbardziej mazurska. Tyle, że miała jeszcze to okno na dalekie horyzonty marzenia – morze!





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

OWOCE I KWIATY

Ślewiński obrazami się modlił, w obrazach przeżywał tę samą nostalgię rodzi-  
mości w stosunku do Polski, jaka tajemnie nurtowała Gauguina w stosunku do jego  
egzotycznej ojczyzny podrównikowej. Tu zarazem i cała skala różnicy, wyrażająca  
się przede wszystkim w tak pokrewnej a tak odrębnej u obydwoch gamie barw:  
Gauguin ma gamę brawurową, przesyconą nawskroś czystym do ostateczności  
tonem – Ślewiński, bardzo intensywny w tonie, nie jest nigdy pyszny ani zuchwały.

Gauguin wygnał raz na zawsze wszelką – nawet niebieską szarość ze swych  
płócien («niema koloru szarego» – mówił) – Ślewiński zna jednak i stosuje ten  
gatunek światła, który Cézanne nazywał »gris clair« i w którym jak w atmosferze  
zanurzał swe pejzaże.

Gama Ślewińskiego, zwłaszcza w pejzażu, jest jasna i dyskretna, w martwej  
naturze – bardzo nasycona, więcej jaskrawa. Te rzeczy dają się z trudem określić





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie).

CZESZĄCA SIĘ KOBIETA

w słowach. Nazwał bym gamę Ślewińskiego srebrną, jeśli gama Gauguin'a jest złotą. Ale to są, niestety, tylko – słowa, gdy tam, na płótnach, kipiała praca, krystalizowały się wiedza i natchnienia tych mocnych ludzi.

Pamiętam z najwcześniejszych moich wizyt w cichej pracowni Ślewińskiego przy ulicy Nôtre Dame w Champs, w ogrodowym domku, kilka płócien, kilka motywów stale powtarzających się, przy których pracował długie miesiące – a nawet lata. Takim powracającym zawsze motywem była przede wszystkim fala morską, przedziwnie obrębiona pianami, rozprysnięta na skale w roztoczu harmonijnych linii brzegu i horyzontu. Uderzała wytworność tej kompozycji, stylizacja fali nie bez odcienia japońszczyzny. Potem rudowłosa akt czeszącej się przed lustrem kobiety, gdzie kaskada włosów pochłaniała artystę przez całe tygodnie. Cechą tych obrazów jak i martwej natury (kwiaty, owoce, książki) było zawsze poszukiwanie linii, podział planów obrazu za pomocą jakichś mocnych konturów, tworzących dyskretną, harmonijną arabeskę. W niej, jak w obramieniu, występowały duże pola jasnego malunku. W tym to mniej więcej okresie, gdy Ślewiński nadzwyczajnie szybko dochodzi do opanowania środków i pewności kompozycji, krytyka rodzima piórem jakiegoś matolka stwierdza, »że tak widzieć, jak Ślewiński, może tylko psycho=





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

KWIATY

pata dotknięty zboczeniem zmysłu wzrokowego...» Chodzi — oczywiście! — o nie= szczęsne »zielone tony« w skórze jakiegoś aktu. Ba, nie przekonał nas Veroneze ani Delacroix, nie przekonali impresjoniści, nie przekonał i Ślewiński swojego kry= tyka, że »zielone tony w żyjącej twarzy« są — i będą. Ale mniejsza. Na szczęście byli inni, którzy pracę Ślewińskiego odczuli i zrozumieli. Tu chlubne miejsce przy= pada przede wszystkim Mirjamowi, który we wstępie do katalogu wystawy Śle= wińskiego w 1897 roku pisze o jego »kompozycji nienaganej, o harmonizowaniu i transfiguracji tematu — o szerokiej spokojnej, jasnej duszy poety w tych obrazach« — Że Mirjam cechy te uznaje za cechy »szlachcica polskiego« (*gentilhomme campagnard polonais*) — o to mniejsza. Ale były one w istocie na płótnach Ślewińskiego.

Była też »prostota i ekonomia środków, jedność i stanowczość prowadzenia obrazu«, o których mówi dalej.

Takie sądy rozumnych i kulturalnych ludzi, z którymi żył wtedy Ślewiński, zastępowały mu i na długo zastąpić miały wszystko: powodzenie, zarobek, ba, nawet zetknięcie się z krajem, do którego zawsze tęsknił, ale dokąd chciał wrócić w całej świetności mistrzostwa i renomy...

Niekiedy uznanie krytyki polskiej przychodziło w formie, która bolała Ślewiń= skiego bardziej od wyżej przytoczonych sądów matołka: tak np. już znacznie później (około 1910), kiedy pisali o nim St. Pieńkowski lub Mitarski, podnosząc styl





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

BRETONKA

i wytworność jego prac, ale kopiąc przy sposobności jego ukochanego »mentora« i zaprzyjaźnionego z nim van Gogh'a, dla których w lojalnej duszy żywił niegasnący kult i którym zawdzięczał w istocie znalezienie – samego siebie!

»Szkola Gauguin'a – wyrokował polski krytyk – nie może być nawet nazwana szkołą ani kierunkiem«, »od Gauguin'ów(!) i Van Gogh'ów(!) różni się Słewiński tem, że oni byli w linji i barwie i w prowadzeniu pędzla ordynarni, podczas gdy Słewiński bywa wytworny«.

A tymczasem sam Słewiński tak o Gauguin'ie pisał: »Harmonista genialny, bogato uposażony od natury poczuciem wielkości i jemu tylko właściwym sposobem tajemniczego widzenia natury, był również Gauguin i doskonałym kompozytorem...





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

MODELKA PARYSKA (1916)

a kto mówi, że Gauguin nie umiał rysować lub że nie znał swego fachu — sam na siebie wyrok wydaje» i dalej pisze w liście do mnie: »Kochany Panie, niedługi pobyt Gauguin'a na horyzoncie sztuki z czasem będzie stanowił epokę w sztuce francuskiej, i to wielką, bo epokę odrodzenia«.

Zarówno więc nagany jak i pochwały krytyki polskiej drażniły artystę, który cenił płytkość jednych i drugich, a bolał tem więcej, im lojalniej, im głębiej kochał i Polskę, i »mentora...«

Antidotum na wszystkie niepomyślności było dla Ślewińskiego jedno: praca i jeszcze raz praca. Pierwszy pobyt w Paryżu, potem kilka sezonów spędzonych w Bretanii — to okres benedyktyńskiej roboty. Potem wyprawia się do Hiszpanji, skąd przywozi parę posępnych, intensywnej kompozycji o szerokich płaszczyznach barwy w głębokim cieniu. Z tego też okresu jest doskonały portret rembrandtowskiego światła o tonach ciemnofioletowych i pomarańczowych. Technika Ślewińskiego nabiera zupełnej pewności. Charakteryzują go dwie cechy rzadko się kojarzące:





WŁADYSŁAW SLEWINSKI

BRETONKA

stanowczość i dyskrecja. Sposób kładzenia farby jest również bardzo osobisty: jest to wcieranie tonów w płótno tak subtelną warstwą, że osnowa płótna zawsze wyraźnie przegląda przez farbę.

W tym to okresie malarstwo polskie posiadało swego pierwszego malarza kraj= obrazów morskich. Innego równej skali, co Słewiński w Bretanji, nie mamy i nie prędko posiadziemy, mimo iż mamy już polskie morze. Ale tam była – polska dusza.

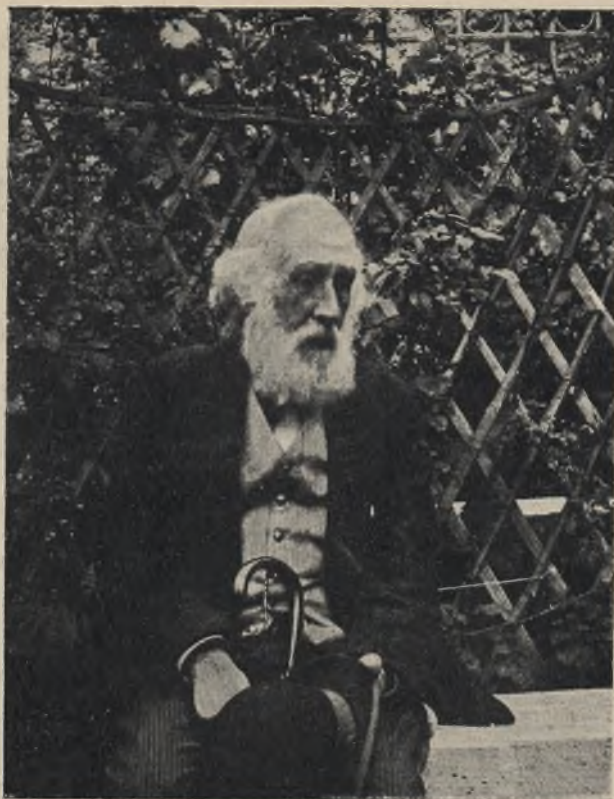
Od pierwszych prób stylizowanej fali, od bardzo pokrewnych Gauguin'owskim kompozycyjmorskich Słewiński stopniowo dochodzi do bardzo osobistego widzenia morza. Jego pejzaże z Douelan, z Belle=Isle, z Pont=Aven mają zupełnie swoistą poezję kolorytu – jasnego, pogodnego – gdzie morze jest niemal łanem kwitnących blasków. Fantastyczne grzebienie skał dzielą te dwa błękity – morski i niebieski – na szerokie rozlewiska pogody, zaledwie podkreślając poszarpaną linią granitów, ile grozy tai się w tych odbłaskach.

Rys ciekawy: Słewiński w pejzażach morskich nie potrzebuje wcale akcesoriów rybackich, łodzi, krabów itp. Wystarczają mu te trzy żywioły: fala, niebo, skała, wśród których buja czwarty – światło. Są to harmonje kolorystyczne bardzo czyste, bardzo szlachetne – śmiałbym powiedzieć polskie harmonje ukojonej w smutkach, ukołysanej duszy.

Słewiński w Paryżu, w Hiszpanji, w Bretanji, nie przestał marzyć o istnieniu na polskiej ziemi, o wzięciu się za bary z największą z trudności – z polskim kraj= obrazem. I po dwudziestu latach terminu pod obcym niebem, czując się naprawdę panem swoich środków twórczych – Słewiński wreszcie wybiera się do »starego kraju«!...

ANTONI POTOCKI





E. DEGAS

FOTOGRAFJA Z ROKU 1915

**EDGAR DEGAS.**

⟨1834 – 1917⟩

**D**EGAS nie lubiał aby o sztuce mówiono.

Do kogoś, który przyszedł, aby o nim napisać, powiedział: »Chce pan pisać o mojej sztuce, przyszedł pan porachować, ile mam koszul w szafie, niech pan powie, co pan chce pisać? chce pan tłumaczyć moją sztukę ludziom, którzy jej wogóle nie rozumieją?«.

Nikt też bardziej od niego nie nienawdził tłumu. Nikt nie starał się mniej o popularność za życia, ani nie myślał mniej o pośmiertnej toalecie swego cienia. Kilka pierwszych wystaw impresjonistów, z którymi łączyła go stara przyjaźń, czasem potem jeszcze jakiś rysunek lub pastel u Durand=Ruela czy Vollarda, wreszcie milczenie, cofnięcie się zupełne od wystaw – od ludzi. Samotność człowieka nerwowego i wrażliwego, który z melancholją i dumą kroczy swoją własną drogą, obojętny na tłumy, z pogardą patrzący na zaszczyty, godności.

Nigdy też sztuka Degasa popularną nie będzie, pozostanie zawsze sztuką wyrafinowaną.

– Wielki samotnik, który w gorączkowej pracy, zamknął się w pracowni na kilkadziesiąt lat życia, którym przestano się potem zajmować, czasem tylko jeszcze spotkał ktoś Degasa, przebiegającego ulicę Paryża, nie poznającego dawnych znajomych – aż zapomniano o nim.

Aż dopiero śmierć go przypomniała.

Rzucono się na olbrzymią spuściznę, na najdrobniejszy rysunek w orgii, która przekroczyła wszystko – jakgdyby chciano pomścić przeszłość.





E. DEGAS

STUDJUM DO GRUPY TANCEREK (rys. węglem)

Przez pewne nieporozumienie łączy się je u nas z nazwą impresjonizmu. Nikt bardziej od niego tego słowa nie nienawdził. Dla pierwszej wystawy proponował nazwę »La capucine« i chciał ten kwiat narysować jako godło dla grupy różnych indywidualności, które występowały razem w wielkich latach po roku 1870 z protestem przeciw jury oficjalnej sztuki.

Duranty, pierwszy z krytyków, próbował ująć w definicję malarstwo nowej grupy. Napisał broszurę »La nouvelle peinture«, napisał ją pod wpływem, pod dyktando Degasa. Obraził Renoira, o Monecie (którego sztuki Degas nie znosił) słowem nie wspomniał. Kiedy czytam pasażę tej książki, to tak jakbym słuchał Degasa mówiącego o sobie, kiedy mówi o ignorantach naiwnych i mędrkach, chcących odnaleźć naiwność ignorantów.

Żadna bowiem sztuka nie jest bardziej sztuką refleksji, świadomości, jak sztuka Degasa.

Dziś dzieło Degasa jest przed nami w całej pełni swego bogactwa, możemy na nie spoglądać ze wszystkimi jego kontrastami, sprzecznościami bogatej natury.

Powiedział o sobie: »Nie ma sztuki mniej spontanicznej od mojej, to co robię,





E. DEGAS

PRÓBA BALETU (ol.)

to rezultat refleksyj, studjowania starych mistrzów, i czy ja wiem czego? kwestja inspiracji, charakteru, cierplivej obserwacji».

Dzięki tej obserwacji głębokiej dostrzega rzeczy, których inni nie widzieli. »Malarze, tak się spieszą, — powiada — że uczyniłem swoje zajęcie z rzeczy, które oni pozostawili na drodze zapomniane«. Na tej drodze znalazł nieprzeczuwane, niedostrzeżone przez innych swoje tancerki, modystki, praczki, swoje akty kobiet, zajętych toaletą.

Sztuka obserwacji, refleksji, studjowania starych mistrzów. Degas od dzieciństwa marzył o Ingres'ie. Kiedy jako młody prawnik, przeszło dwudziestoletni (urodził się w Paryżu w roku 1834), rzuca prawo aby poświęcić się sztuce — zapisuje się do atelier Lamothe'a.

Louis Lamothe uczniem bezpośrednim Ingres'a nie był, ale w pracowni jego panował duch i kult Ingres'a. Śladami Ingres'a idąc Degas jedzie do Włoch (miał w sobie po rodzicach dużo krwi włoskiej), do Rzymu. Pociągają go prymitywi, a po nich Ghirlandaio, Mantegna. Pociąga go w nich to silne poczucie realizmu, ta pokora wobec natury, którą głosił Ingres. Jestto zarazem droga umysłu głębokiego, który wybiera twardą i powolną drogę rozwoju, unikając błyskotliwych ale i łatwych postępów.

Po powrocie do Paryża trzy pierwsze kompozycje historyczne — to preteksty do aktów, to zarazem hołd dla dwu ulubionych mistrzów, dla Ingres'a i Delacroix'a. »Nieszczęścia miasta Orleanu« jakby masakra ciał z Sardanapala Delacroix'a, prze-





E. DEGAS

PRZED BIEGIEM (ol.)

niesiona w średniowieczny epizod. »Młode Spartanki wyzywające chłopców do walki« i »Semiramis budująca Babilon«.

Z obrazami temi Degas nie rozstawał się nigdy, trzymał je do końca życia na sztalugach w pracowni, wracał do nich często, lubiał na nie patrzeć, jakgdyby do zapomnianej drogi młodości.

Z podróży do Ameryki, do krewnych, do Nowego-Orleanu przywiózł dokument realizmu »Le comptoir de cotons« (dziś w muzeum w Pau). Z tych czasów również mnóstwo portretów, które objawiła zeszłoroczna wystawa zbiorowa Degasa. Portret rodzinny Belotti. Portret Maneta. Portret Duranty'ego na tle biblioteki, którym inspirował się Cézanne w portrecie G. Geffroy'a (Boże! jak mi trudno uniknąć fałszywej erudycji).

Dwie jeszcze kompozycje historyczne i Degas poświęci się wyłącznie życiu współczesnemu.

Życie współczesne! Fala, której trudno się oprzeć.

Manet, Courbet, Renoir, Les Goncourt, Żoła, Duranty!

Z tego życia najpierw dwie karty smutne, tragiczne. »Le viol« i »Absynt«.

»Le viol« tak straszliwie tragiczny w tym kontraście z beznadziejnie banalną atmosferą wnętrza pokoiku oświetlonego lampą, o ścianach malowanych »w kwiatki«, z »żelaznem« łóżkiem w kącie, z »lustrem« na ścianie, z kobietą płaczącą na krześle, z mężczyzną opartym o ścianę, brutalnym, z rękami w kieszeni, ze zwierzęcym błyskiem białek świecących w cieniu.

I »Absynt«, dziś w Louvrze, znowu fatalna atmosfera kawiarni, o której





E. DEGAS

ROZMOWA (L. Halévy i M. Boulanger-Cavé)  
(około 1882, pastel i tempera)

(Zbiory M-me L. Halévy)

mówi Van Gogh, że można się w niej zrujnować, dojść do obłądu, do zbrodni. Atmosfera »Nocnej kawiarni« Van Gogha, absyntów Picassa i Rosyan z roku 1920, (nie pamiętam już nazwiska), »Café de la Rotonde« w Salonie jesiennym w 1920 roku.

\*

\*

\*

Ale dziełem Degasa, które go najbardziej dało poznać, które mu dało nazwę jest taniec — Opera.

Degas lubiał mawiać: »Muzy wszystkie mają każda swoją funkcję: Klio historję, Euterpe muzykę, Talia komedję, Melpomena tragedję, Erato poezję liryczną,





E. DEGAS

STUDJUM (pastel)

Polymnia odcę, Urania wiedzę, Kalliope poezję epiczną, Terpsychora taniec. Ale kiedy skończą swoje prace, biorą się do tańca razem.»

Lubił ten taniec, bo dawał mu możliwość obserwowania ruchu. »Nazywają mnie malarzem tancerek, ale nie rozumieją, że tancerka była dla mnie pretekstem do malowania ładnych materji i oddania ruchu«.

Pociągało go to niesłychane bogactwo ruchu jakie daje taniec. Pociągała atmosfera wieczornego światła. Powiedział: »Wam trzeba życia naturalnego, mnie sztucznego«.

Sztuczna atmosfera teatru. Śpiewacy i aktorzy, tancerze i tancerki, maszyniści, statyści, poczekalnie, kulisy, matki baletnic, muzyka, publiczność — ale przede wszystkim ta mała córka przedmieścia, gdzieś z Montmartre, czy Menilmontant, o wątych ramionach i płaskich piersiach (Francuz zawołałby »la poitrine hélas, trois fois hélas!«) raczej brzydka niż ładna, córka stróżki, która marzy, żeby zostać





E. DEGAS

(Louvre)

PRÓBA BALETU (1874, en grisaille)

gwiazdą, kiedy kończy swą arabeskę na scenie, lub kiedy biegnie po schodach do sali ćwiczeń.

Tej tancerce poświęcił swoje pastele, swoje rzeźby, swoje sonety.

Jej i koniom »pur sang« wyścigowym.

Sonety, pisane pour passer le temps, do których wagi nie przywiązywał; przytaczam tu jeden (w życiu takich ludzi nic nie jest bez znaczenia).

#### PETITE DANSEUSE

Danse, gamin ailé, sur les gazons de bois  
N'aime rien que ça, danseuse pour la vie.  
Ton bras mince placé dans la ligne choisie,  
Equilibre, balance et ton vol et ton poids.

Taglioni, venez, princesse d'Arcadie,  
Nymphes, Grâces, venez des âmes d'autrefois  
Ennobler et former souriant de mon choix,  
Le petit être neuf, à la mine hardie

Si Montmartre a donné l'esprit et les aïeux,  
Roxelane le nez, et la Chine les yeux,  
Attentif Ariel, donne à cette recrue.

Tes pas légers de jour, tes pas légers de nuit,  
Fais que, pour mon plaisir, elle sente son fruit,  
Et garde, au palais d'or, la race de sa rue.

DEGAS.









E. DEGAS

„LA FAMILLE MANTE“  
(pastel, okolo 1880)

(Wl. M-me Montgomery, Sears).





E. DEGAS

(Louvre)

NA WYCIĄGACH (ol.)

Tańczy ta mała »tancerka dla chleba«, przy dźwiękach smutnej arii Webera, wybrana przez Degasa mała istotka, rysując na deskach sceny arabeski cudowne, które oczy jego zamienią w arabeskę na płótnie.

Ornament nieskończony z rąk i nóg, przecinających się nawzajem w najbardziej nieprzewidzianych rytmach. Tumult sceny wypowiedziany zgiełkiem linii, cięciami pastelu o tonach gwałtownych, szarpanych, w których grzmiały fiolety, dźwięczą zielonie, świstają ostre jasno pomarańczowe żółcie.

Zapada kurtyna. — Obraz u Durand=Ruela. Migocą jeszcze w oczach rozdragne wstążki bukietów. — (Nikt tak jak on nie umiał oddać blasku kwiatów, przypiętych do łona tancerki).

Swoje tancerki zielone, swoje tancerki różowe, w sukienkach z gazy, czy »en tutu« Degas obserwuje wszędzie. Na scenie, na tle dekoracji Nittis'a, w sali spoczynku, we foyer repetycji (wówczas dla kontrastu wyrasta w pośrodku śmieszna figurka maitre'a baletu), w garderobie i za kulisami.

I znowu podnosi się kurtyna. Drgają kontrabasy i oboje. Światła ramp rozświetlają deski. Na scenę wpada pantomina. Comedia dell' arte!, którą tak bardzo lubiał. Arlekin i Kolombina. Arlekin, któremu umyka Kolombina, Arlekin którego otaczają i biorą dla siebie tancerki. Wpadają maski...





E. DEGAS

(Louvre)

KOBIETY PRASUJĄCE (ok. 1885, ol.)

Dzieło tancerek ciągnie się w nieskończoność...

Degas rozkochał się w tej arabesce obrazowej, melodji ruchu ręki i nóg, będącej transpozycją melodji, taktu arabeski muzycznej.

Takim notują go w roku 1874 J. i E. Goncourt, w paru uwagach swojego »Journalu«, kiedy tłumaczy swoje obrazy, komentując je mimiką, naśladowując w języku tancerek ich arabeskę, mieszając estetykę mistrza baletu z estetyką malarza, który rozprawia o »delikatnej błotności materji Velasqueza« to znowu o »sylwetkowości Mantegnys«.

I kiedy potem przyszła kolej na balety rosyjskie, które pamiętamy z czasów przed wojną, Książ Igor czy Snieguroczka w dekoracjach zmarłego przed kilku tygodniami Baksta, Degas zapalił się znowu do tej poezji pierwotnej tancerek w długich spodnicach, ruskich koszulach, w czerwonych butach z cholewami, roztupotanych z niewypowiedzianą furją. Tych studjów, tych rysunków nie mógł już wykończyć, nie pozwoliły mu jego biedne coraz mniej widzące oczy.





E. DEGAS

(Paryż, zbiory P. Rosenberga)

STUDIUM TANCEREK (1879, pastel)

Obok tancerek, śpiewaczki z Café-Concert. Cyrk. Miss Lola zawieszona u sklepień Cirque Fernando.

Równoległe pod względem rozwiązywania ruchu obok tancerek prawie — serie koni wyścigowych. To samo pojęcie ruchu. Ruch przeprowadzony przez szereg figur tam tancerek tu koni, które go sobie wzajemnie podają przechodząc przez całą gamę kolejną od spoczynku do biegu. Oto konie na jednym obrazie, które się z lekka niepokoją, przechodzą z wolna w grupę coraz bardziej niecierpliwą, aż się oddalą w pełnym galopie. Pojęcie ruchu rozwiązane.

Typy żokei i »gentleman-riders«, nerwowe linie »pur sang« o długich cienkich szyjach, niespokojnych, niecierpliwych.

Wszystko na tle pejzaży, które Degas malował jak Poussin z pamięci. »Gdybym miał władzę« — powiedział — »postawiłbym żandarmów, aby pilnowali, by ludzie nie robili pejzażu z natury«. Swoje pejzaże — wsiadał do pociągu, jechał kilkadziesiąt kilometrów za Paryż, patrzył przez okna wagonu, wchłaniał w siebie naturę, notatek żadnych nie robił — później z pamięci w pracowni malował.

Po okresie tancerek i śpiewaczek, nigdy nie zadowolony, wyruszył na poszukiwanie innych realizacji i znalazł je.... w praczkach i modystkach.





E. DEGAS

PRZY UMYWALNI (pastel)

Jakto? Degas, wyrafinowany, subtelny, wysiadujący w towarzystwie praczek i szwaczek, mówiący językiem praczek i prasowaczek, tłómaczący uderzenie koszuli żelazkiem »kolisto lub krawędzią«?

Ależ rozumię go doskonale. Im człowiek bardziej surowy, im malarz mniej wykształcony, tem więcej szuka »lepszego« towarzystwa, tem więcej chce zbawiać świat na płótnie, tem więcej żąda »wielkich tematów«, tem więcej chce »głów, które myślą«.

Nie ma w tych rzeczach Degasa nic z literatury.

Jedynie niebieskie i czerwone, nieskończenie bogate, tonacje bieli bielizny, jedynie różowości ciała pod światło w otoczeniu bielizny, jedynie ruchy twarde i mozolne, oddane z nieubłaganą ostrością obserwacji.

To znowu ręce delikatne modystek, ubierające w otoczeniu kolorowych piór, wstążek, materji to małe dzieło sztuki, jakim jest kapelusz Paryżanki; przymierzające go przed lustrem wpośród postumentów z kapelusikami.

\*

\*

\*





E. DEGAS

(muz. Luxembourg)

PORTRET MŁODEJ KOBIETY (okolo 1862, ol.)



Degas zamknął swoje malarstwo aktami malowanymi, a kiedy wzrok jego jeszcze więcej pochylił się ku słabości, rysowanymi już tylko.

Ingres mawiał, że »kamieniem próby malarza jest portret«. Jest nim także i akt. Dla mnie, chcąc się przekonać, dokąd kto zaszedł w sztuce wystarczy spojrzeć na jego rysowane akty. Nic tak człowieka nie obnaża, jak jego pojęcie aktu. Nie licznym tylko było danem powiedzieć słowo na ten temat, który dobywa z niego najwyższe wartości, jakie dać może uczucie, mózg, temperament — ogół bram akademizmu nie przekracza nigdy.

Jeżeli kiedyś wymawianem będzie nazwisko czyje obok aktów Ingres'a, Rubensa, Renoira, to będą niemi akty Degasa.

Aktami temi po raz ostatni publicznie wystąpił Degas w roku 1886, aby się prawie na zawsze od wystaw cofnąć.

Zatytułował je. »Kobiety, które się kąpią, myją, suszą, wycierają, czeszą lub są czesane«.

»Gdybym żył przed dwustu laty malowałbym Zuzannę w kąpielu, w naszych czasach maluję kobietę »au tub« powiedział.

Kobiety Degasa nie chcą też niczego symbolizować. Ani Djana, ani Wenus, ale kobieta współczesna.

Obserwator, wiecznie w poszukiwaniu niezwykłych ruchów, dostrzegł w ruchach kobiety, która jest sama, zajęta toaletą, na którą nikt nie patrzy, niedostrzeżone dotąd bogactwo. Dla tych rzeczy miał nieraz słowa prawie pełne okrucieństwa: »Chciałbym malować, une chatte qui se lèche, stworzenie zajęte sobą«.

Obserwuje je z jakąś średniowieczną surowością. Te akty w pośród alkow, w otoczeniu ręczników, miednic, szczotek, flakonów, grzebieni, prześcieradeł, zachowują swą czystość, nie dobywa się z nich żadna fałszywa zmysłowość. Poruszają się zawsze w granicach świętej Sztuki.

A niebezpieczeństwo było tak wielkie i tak łatwo było wpaść.

W tych aktach osiągnął Degas szczyt expressji rysunku i koloru.

Renoir opowiada, że z tej wystawy u Durand=Ruela wyszedł »épaté«. Wrócił wtedy z Włoch i był w poszukiwaniu tonu fresków w malowaniu olejnym. Ten ton fresków znalazł go zrealizowany pastelem u Degasa.

A akty rysowane Degasa? Renoir zapytany, co go najbardziej uderzyło w czyichś zbiorach: »Pozostał mi w oczach rysunek aktu Degasa, zwykły rysunek węglowy, w całym mieszkaniu widziało się tylko to, zabijał wszystko, to był jakby fragment Partenonu«.

Ażeby osiągnąć rezultaty, których szuka, Degas próbuje wszystkiego. Maluje farbą olejną, temperą, przerzuca się do pastelu, łączy pastel z temperą, pastel na podkładzie monotypu. Szuka w grafice... w akwafortcie, litografii, monotypie... nigdy nie zadowolony eksperymentuje nad papierami odbitek, tuszami kolorowymi, zarzuca i po kilkakroć podejmuje na nowo płyty, kamienie...

A potem rzeźbi...

Po kątach pracowni rozsypują się w pył, rozpadają zeschnięte, modelowane w glinie i wosku »Kobiety po kąpielu«, »piruety tancerek«, »konie galopujące«.

»Zostawić po sobie coś w bronzie, to za wielką odpowiedzialność« powiada skromnie, »to materja, która jest dla wieczności«. Te rzeźby, fragmenty pozostałe, godne drobnych bronzów renesansu włoskiego, odlał dopiero po śmierci jego z pietyzmem Hébrard.

Renoir woła: »Je vous dis le premier sculpteur. Voyons, c'est Degas!«\*

\* Redakcja pragnie rzeźbom Degasa poświęcić osobny artykuł ilustrowany szczerkiem reprodukcji, dlatego w niniejszym zeszycie nie poruszam dzieła rzeźbiarskiego Degasa. S. S.





E. DEGAS

(Louvre)

TANCERKA Z BUKIECIKIEM (ol.)





E. DEGAS

(Louvre)

„LE TUB“ (1886, pastel)

Przebiegłszy w ten sposób dzieło Degasa anekdotycznie, nie bez pewnego wahania przychodzi mi powiedzieć parę słów o jego rysunku, kolorze, kompozycji.

Cień Degasa niechaj mi wybaczy, że o tem mówię. On, który powiedział do Gsella: »Zakazuję Panu powtarzać naszą rozmowę o rzeźbie. Jest świętokradztwem to powszechne, pospolite gadanie o sztuce. Dziś o ideale w sztuce dyskutuje się w kantorach i poczekalniach omnibusów. Sztuka to tajemnica święta«.

Unikajmy w Polsce tej »analizy« niemieckiej, która »tłómaczy« dzieła sztuki nierozumiejąc ich.

Degas jest antytezą Cézanne'a, który powiedział: »nie ma linii, są tylko kontrasty«.

Dla Degasa linja jest wszystkim, Degas jest uczniem Ingres'a. Myśli Ingres'a to jakby duchowy portret Degasa: »Szukajcie przede wszystkim ruchu. Ruch to życie«. »Rysunek to nie tylko kontur, to także expressja«. »Do expressji dochodzi się przez rysunek«. »Expressja to część istotna sztuki«. »Linja to rysunek, to wszystko«.

Degas, zetknąwszy się z Ingres'em, otrzymał od niego to zdanie na drogę życia: »Niech pan rysuje dużo linii z pamięci i z natury a zostanie pan dobrym artystą«.

Ale linja u Ingres'a, Degasa, to nie kaligrafja czysta konturu, którą ogół uważa za tak zwany rysunek. Tym poprawnym konturem Klinger, Stuck wypowiadają ry-





E. DÉGAS

„LE CAFÉ-CONCERT DES AMBASSADEURS“  
(ol., okolo 1880)









E. DEGAS

STATYŚCI W BALECIE „ROBERT DJABEL” (pastel)  
(Muz. Luxembourg).

sunkowo najokropniejsze rzeczy pod względem formy. Rysunek dla Ingres'a, Degasa to przede wszystkim poczucie formy i jej wyraz, deformacje formy obiektywnej na rzecz wyrazu. Degas powiada: »Rysunek to nie to, co się widzi, ale to, co się chce drugim pokazać«. Dlatego rysunek jego jest taki suggestywny.

Tę koncentrację wyrazu, charakteru, zdobywa Degas na powolnej i mozolnej drodze i to go od impresjonistów dzieli.

Degas chcąc komuś dać radę mówił: »Niech pan zrobi rysunek, niech go pan zacznie na nowo, przekalkuje, i znowu zacznie i raz jeszcze przekalkuje«.

Degas postępuje zapomocą dekalki. Rysunek zostaje kolejno przeniesiony przez kalkę i praca doskonalenia postępuje dalej, aż do ostatecznego rysunku, który zawiera jakby nasunięte na siebie fazy kilkudziesięciu poprzednich. (Mówię o tem bo znam to »Atelier Degasa«, jego spuściznę, te setki rysunków, które poprzedziły każdy obraz olejny czy pastel). Pamięć odgrywa u niego dużą rolę w gromadzeniu kolejności ruchu, jak i obserwacja rzeźbiarska tego ruchu z różnych punktów.





E. DEGAS

SPIEWACZKA Z CAFÉ-CONCERT

(rys. węglem i pastel)

(Zbiory P. Gallimard'a w Paryżu).

Powiedziałem, że szuka tej wartości linii na płaszczyźnie, jej ornamentu. Jej podporządkowuje wszystko.

— »Jestem kolorystą zapomocą linii« — powiedział.

\* \* \*

Renoir, patrząc na obraz Degasa, powiada: »Degas stara się przeczyć kolorowi, ale mimo tego jest sam kolorystą, tylko nie lubi go u drugich: oto cała prawda«.

W początkach paleta Degasa jest najprostsza, prawie ograniczona do dwu kolorów, sprowadzona raczej do waloru czerni i bieli. Pewien obiektywizm nieco zimny. Prawie że Ingres'a wierny uczeń: »Point de couleur trop ardente, c'est anti-historique«. »Le ton historique laisse l'esprit tranquille«. (Słowa Ingres'a).

Ale Degas nie mógł pozostać obojętnym na kolorowy liryzm, z jakim wybucha młodzieńczy temperament jego drugiego mistrza: Delacroix'a. Powiedział kiedyś do Puvis de Chavannes'a, że uważa »Kobiety z Algieru« Delacroix'a za najpiękniejszy obraz na świecie.





E. DEGAS

KONIE WYŚCIGOWE (pastel)

Odtąd, od tej chwili wprowadzi do koloru ruch, całą namiętność uderzenia różnorodnego pastelem. Po obiektywizmie zimnym — bogactwo opozycji kolorów coraz bardziej śmiałych. Starałem się to ująć w obraz, mówiąc o tancerkach.

Ale to wszystko podporządkowane zawsze linii. Rezerwa do dywizjonistycznych teorii impresjonistów, nienawiść do malowania »powietrza«.

»Powietrzem, które widzimy w obrazach starych mistrzów — powiedział — od-  
dychać nie można«. Patrząc na czyjś obraz wzdycha: »Przynajmniej jeden, który  
nie maluje powietrza«. »Malarstwo to poprostu sztuka otoczenia tak ugru czer-  
wonego, aby zaświecił jak cynober«. Czyż to nie wykrzyknik Delacroix'a o błocie?

\* \* \*

W kompozycji u Degasa jest, jakby powiedział ktoś uczony w sztuce, dyscy-  
plina przypadku. Obraz wygląda jakby przypadkowy wycinek natury. W rzeczy-  
wistości wszystko jest świadome i celowe. Próbujcie usunąć jedną figurę przez  
pół przeciętą, jedną ćwiartkę koła powozu, szyjkę basów czy skrzypiec. Nie uda  
się to. Na odwrót nie ma ani jednej figury, któraby była niepotrzebną, wszystko  
skomponowane w przestrzeni, przestrzeni. Degas, który przez jeden rok ustawił  
w Louvrze sztalugi, aby zrobić kopię Poussina »Porwanie Sabine«, wiąże tradycję  
starych mistrzów z współczesnością życia sztuki impresjonistów. Przeszłość z teraz=





E. DEGAS

U MODNIARKI (pastel)

(Zbiory P. Gallimard'a w Paryżu).

niejszością. Jeżeli istnieje »lekcja Cézanne'a«, to oby istniała także »lekcja Degasa«, nie żeby go naśladować, naśladować niewolniczo sztukę francuską, ale lekcja pokory wobec natury, godności wobec siebie i kultu starych mistrzów.

Jak dla każdego wielkiego twórcy, sztuka była dla Degasa dramatem jego życia. Dramatem niemożność realizowania wielkich fresków, gdy danem mu było tylko malowanie małych obrazów sztalugowych. Dramatem to wieczne poczucie niezadowolenia, wieczne poszukiwanie nieziszczalnej doskonałości.

Z tych wiecznych poszukiwań płynęło kolekcjonerstwo Degasa, zainteresowanie się młodymi jak Gauguin, Van Gogh. Degas był wielkim kolekcjonerem, przede wszystkim Ingres'a i Delacroix'a, których wybitne dzieła, »upolowane« nie wiadomo gdzie i jak, posiadał. Degas znał dzieło Ingres'a prawie na pamięć. Jeżeli chodziło o zobaczenie nowego Ingres'a, on, który tak niechętnie Paryż opuszczał, nie wahał się wyjechać. Każdego, który wracał z Montauban czy Nantes, zaraz pytał: »a cóż Ingres?«. Toteż powiedział do Lapauze'a »Jeżeli kto powinienby wydać rysunki Ingres'a, to napewne ja«.

A po Ingresie — Delacroix. Degas, który nie lubiał rozstawać się ze swoimi dziełami, dla nowego Delacroix'a poświęcał każde i wówczas wędrowały pastele Degasa do Durand=Ruela i Vollarda.

Obok tych dwu — Manet, Cézanne, Renoir, liczne płótna Gauguina, Van Gogh, ze starej sztuki przede wszystkim dwa El Greco, z których jeden nabyty z kolekcji malarza Milleta (dziwne zaiste losy obrazu).

Z tego wiecznego niezadowolenia ze siebie płynęła i tak zwana »twardość« w stosunku do ludzi, tak zwana »zjadliwość« Degasa, jego sławne powiedzenia, pełne dowcipu.





E. DEGAS

(Paryż, Zbiory M-me E. Chausson).

KOBIETA CZESZĄCA SIĘ (pastel)



Degas był z ludźmi »twardy«. Vollard, który pisze o nim, poza kilku anekdotami, że nie znosił perfum u kobiet, kwiatów na stole, muzyki przy jedzeniu etc., poza zacytowaniem kilku sławnych »słów Degasa«, nie wiele umiał o nim powiedzieć. Nie znam książki Coquiota, z której niedawno zdawano w naszych pismach sprawozdanie, i nie jestem jej ciekaw. Rozumieją go Renoir, Puvis de Chavannes i Gauguin (w swoich »Avant et après«). Gauguin zawdzięczał mu wiele, więcej, niż to na pozór wygląda. W listach, w korespondencji często go wspomina.

Pod koniec życia przestał już Degas malować. Rzeźbił tylko: »Il faut, que j'apprenne un métier d'aveugle«. Straszliwe w swym wyznaniu grożącej ślepoty słowa.

Ciosem ostatecznym było zburzenie domu, w którym tyle lat mieszkał. Te wszystkie obrazy, rzeźby, teki ze zbiorami prznosić, przeprowadzać, ustawiać na nowo! To było ponad siły.

Do tych gruzów, do tych w pył sypiących się ostatnich dekoracyj swego życia wracał jeszcze, zbłąkany w długich, ustawicznych wędrówkach.

Król Lir, Homer, Rapsod Wyspiańskiego, z rozwianą siwą brodą, przebiegający ulice miasta, które tak ukochał. (Pod koniec życia głowa jego nabrała zadziwiającej piękności).

Popadał coraz bardziej w niepamięć. Pytano go, nie odpowiadał. »Rachuję« szeptem »moich dawnych zmarłych«, którzy go coraz bardziej obsiadali do koła.

Poszedł ku nim 26 września 1917. Miał lat ośmdziesiąt trzy.

Pochowano go obok ojca i matki na cmentarzu Montmartre. Niedaleko tego miejsca, gdzie jest grób rodziny Potockich.

\* \* \*

Przeglądałem kiedyś, przed laty, z P. A. Lemoisne'm, organizatorem zeszłorocznej zbiorowej wystawy Degasa, karnety rysunków, ofiarowane przez brata Degasa do zbiorów narodowych Bibliothèque nationale. Nie bez wzruszenia dotykałem tych kart, przerzucałem stronnice pełne rysunków i refleksji o sztuce. Na jednej z kart napisał Degas, pamiętam, te słowa:

»Oh Giotto, laisse moi voir Paris  
Et toi Paris, laisse moi voir Giotto!«

To westchnienie młodości, zrealizował je całym życiem.

Po przez sztukę Giotta, sztukę prymitywów włoskich, dojrzał najbardziej współczesne, niewidziane dotąd, nieprzeczuwane przez nikogo w życiu, rzeczy. Poprzez najbardziej współczesne życie Paryża, najbardziej wyrafinowaną sztukę, osiągnął nawiadłość i prostotę... *WIELKOŚĆ SZTUKI GIOTTA.*

STANISŁAW ŚWIERZ

## SZTUKA POLSKA W OPINII ZAGRANICZNEJ.

Gdyby jakiś europejski lub amerykański pisarz, estetyk czy historyk sztuki, chciał wnieść o rodzaju i wartości polskiej plastyki, zwłaszcza nowszej i współczesnej, z tego materiału, jakiby znalazł w największych, nawet światowych, bibliotekach, w najbardziej znanych i rozpowszechnionych publikacjach artystycznych, ogłoszonych w obcych języ-

kach, musiałby naprawdę do nader smutnego i mylnego dojść wniosku, że mówić już dziś o polskiej plastyce, jest rzeczą o wiele przedwczesną.

Tu i ówdzie, w jakimś czasopiśmie, rzadziej w książce, zabłąka się czasem jakieś nazwisko polskiego artysty, wyjątkowo nawet jakaś rycina czy reprodukcja, ale o cało-



kształcie polskiej plastyki w XIX i w XX wieku nigdzie poinformować się nie można, bo niema takiej książki w żadnym obcym języku, niema jej też, niestety, i w języku polskim. To też, jeśli sumienny i fachowy badacz europejskiej sztuki nowoczesnej z trudem niezmiernym dojść może do zebrania zdumiewająco szczupłych i fragmentarycznych wiadomości o stanie sztuk plastycznych w Polsce, ogół cudzoziemców dosłownie nic o tem nie wie, a nawet kwestją istnienia, rozwoju i obecnego charakteru polskiej sztuki wogóle się nie zaprząta.

Kiedy zapytałem pewnego wybitnego cudzoziemca i dyplomata, człowieka o nader rozległym horyzoncie umysłowym, co myślał o polskiej sztuce, dawnej i współczesnej, przed swym przybyciem do Polski, jak ją sobie wyobrażał — odparł: »Nie myślałem o niej ani źle ani dobrze, bo, przyznaję się, wogóle o istnieniu polskiej sztuki myśleć nie mogłem: za granicą nic się o tem nie wie, nic się nigdy nie słyszy, to też warszawskie budowle królewskie i prywatne zwłaszcza zbiory polskiej sztuki współczesnej stanowią dla mnie rzeczywiście niespodzianą rewelację potęgi i żywotności polskiego ducha w dziedzinie artystycznej kultury. Dlaczego jednak nic na ten temat nie publikujecie w językach dostępnych ogółowi cudzoziemców? Bodaż albumy, gdzie nawet same reprodukcje w obiektywny sposób zdołałyby przekonać obcych o istnieniu odrębnej i wartościowej sztuki polskiej? Wszak waszą to jest powinnością, nie zaś najbardziej choćby wam życzliwych cudzoziemców!«

Tymczasem u nas właściwie zupełnie nic się w tej dziedzinie nie robi. Wystarczy przypomnieć ze wstydem, że trzeba było aż inwazji rosyjskiej we Lwowie, a niemieckiej w Warszawie, aby na podstawie pysznie wydanych przez cudzoziemców publikacji reszta świata cywilizowanego mogła się dowiedzieć, jakie skarby sztuki dawnej i nowoczesnej należą można we Lwowie<sup>1</sup>, jakie wspaniałe budowle wznoszono w Warszawie<sup>2</sup> w epoce królów saskich w XVIII wieku.

Rzecz prosta, cudzoziemcy, zwłaszcza nasi sąsiedzi, niezawsze odnoszą się do Polski i do jej sztuki z nadmiernym entuzjazmem.

Dla ilustracji wystarczy może jeden znamieny przykład, zaczerpnięty z pięknie wydanej książki W. A. Wereszczagina o starym Lwowie, gdzie spotykamy się m. i. z sądem autora o polskim malarstwie<sup>3</sup>. Jakakolwiek idea artystyczna — dowodzi p. W. A. W. — budzi w Polsce o tyle interes, o ile spełnia tę lub inną misję narodową, polityczną. Na tej podstawie »więcej niż średni w rysunku i w kolorycie, polski »pieredwiznik«, Matejko,

którego działalność artystyczna sprowadza się do pogoni za sztucznym kolorytem i za taniemi efektami na tle narodowych polskich tematów, nazwany jest »ostatnim potomkiem artystycznego rodu tytanów, których ojcem Michelangelo« (!!) — zupełnie nieznanymi Michałowski zdobywa sobie znaczenie »nie tylko historyczne, lecz absolutne: niemożna do niego przykładać zwykłej historycznej miary«, nazywa się go »genialnym artystą o europejskim pokroju« — Siemiradzkiego wielbi się jako »wielkiego« — więcej niż skromny genre'ysta i portrecista [sic!] Brandt, nabywa »głośniejszej europejskiej sławy« itd. (przekład dosłowny odpowiednich zdań na str. 88 i 89 cytów. książki).

Na tem jednak nie koniec. Opisując lwowską Galerję Miejską, stwierdza autor, że najbogaciej przedstawia się w niej druga epoka malarstwa polskiego i zaznacza, że galerja ta szczyci się zwłaszcza 23 obrazami Matejki, 27 — Grottgera, 11 — Leopolskiego, 32 — Tepy, 11 — Siemiradzkiego, 32 — Malczewskiego, 15 — Pruszkowskiego. »Olbrzymiej jednak większości tych utworów niemożna ani popotępić, ani chwalić: lepiej pominąć je milczeniem« (str. 87)! Zarzuca im bowiem autor: brak wszelkiej indywidualności, lubowanie się w tematach »politycznych«, wzorowanie się na formach obcych i t. d. »Artyści ci... nie wnoszą ze swej strony do owego tryumfu bezosobowości absolutnie niczego nowego, samoistnego ni oryginalnego« (str. 88). Wreszcie, cała nasza krytyka artystyczna i historia sztuki, zaślepiona szowinizmem, nadająca wszelkim drobnym i ciasno pojętym narodowym interesom, ogólno-światowe znaczenie, stanowi walną przeszkodę w normalnym rozwoju polskiej narodowej twórczości, konkluduje p. W. A. W. (str. 89).

Jak wynika z powyższego, niezawsze dobrą jest rzeczą wyręczać się leniwie cudzoziemcami, jeśli idzie o publikowanie dokumentów naszej artystycznej twórczości.

Najkorzystniejszych nawet dla nas okazji nie umiemy nigdy wyzyskać dla odpowiedniej propagandy wśród obcych sztuki polskiej, a choćby tylko polskiego imienia. Jedyną w swoim rodzaju sposobność nabycia własnego pawilonu na terenie wystaw międzynarodowych w Wenecji, utraciliśmy wskutek niezaradności Ministerstwa Sztuki i Kultury w 1920 r. (por. »Sztuki Piękne«, Nr. 5, str. 244).

W muzeach europejskich świecimy prawie wszędzie nieobecnością i pod tym względem jest w gruncie rzeczy gorzej obecnie, po odzyskaniu niepodległego bytu, aniżeli dawniej, przed wojną. Wtedy bowiem w zbiorach wiedeńskich, berlińskich, monachijskich, paryskich, i t. d., można było dość łatwo napotkać



utwór polskiego artysty. W Wiedniu np. reprezentowali naszą twórczość Ajdukiewicz, Pochwalski, Rauchinger, Horowitz, Axentowicz, w zbiorach cesarskich był »Rejtan« Matejki i cykl Grottgerowski »Wojna« (przechowywany w zamku Gödöllö na Węgrzech), w *Moderne Gallerie*: Stanisławski, Mehoffer, Laszczka, Pochwalski, Sichulski, Fałat, Malczewski, Wł. Jarocki, Wyspiański, Filipkiewicz, Szczygliński i i. Obecnie zaś »Rejtana« i »Wojnę« mamy w Polsce (i słusznie), a w *Moderne Galerie* całą sztukę polską XIX stulecia reprezentuje jeden jedyny P. Michałowski (trzema utworami, nabytymi jeszcze w 1914 roku), bo niema tam na 455 dzieł sztuki żadnego innego dzieła polskiego artysty<sup>4</sup>).

W paryskim Muzeum Luxemburskiem, gdzie nawet mniejsze narody nieźle są reprezentowane, figuruje zaledwie kilka dzieł polskich: Boznańska, M. Muter, L. Pilichowski, Wł. Terlikowski, E. Zak<sup>5</sup>. W paryskim *Petit Palais* Wł. Jarocki. Czyż można to uważać bodaj za próbkę współczesnego polskiego malarstwa?

Niema też Polski zupełnie nawet w tak stosunkowo łatwo dostępnych muzeach, jak Muzeum Architektury i Rzeźby Porównawczej, Muzeum Etnograficzne (w Trocadéro), Muzeum Wojskowe w Pałacu Inwalidów. Nikt o to nie dba, nikomu na tem nie zależy.

W r. 1909 znakomity rzeźbiarz E. Bourdelle dał inicjatywę wzniesienia w Paryżu pomnika A. Mickiewicza, opracował też projekt, wykonał model pomnika, zawiązał się osobny komitet w tym celu, pod przewodnictwem prof. E. Denisa, a gmina m. Paryża oddała do dyspozycji jedno z piękniejszych miejsc na ustawienie pomnika. W ciągu trzech lat, tj. do r. 1912-go, zdołano zebrać na ten cel... 12 tysięcy franków (a trzeba ich było podówczas 50 tysięcy). Co dalej — niewiadomo, dość, że na owym placu stoi już jakiś inny pomnik, że prof. E. Bourdelle i cały Paryż i wszyscy kulturalni cudzoziemcy (bo o sprawie tej pisała w swoim czasie bardzo wiele prasa całego świata), nie mogą wyjść ze zdumienia: Polakom nic nie zależało na tem, aby w Paryżu stanął pomnik jednego z największych polskich twórców, pomnik, któryby głosił na cały glob ziemski chwałę polskiego imienia!...

My nie tylko, że sami nic nie robimy w kierunku informowania obcych o polskiej artystycznej twórczości, ale nawet życzliwym cudzoziemcom pracę nieraz utrudniamy, albo wręcz uniemożliwiamy. Kiedy np. prof. Ryszard Muther zwrócił się swojego czasu do jednego z polskich historyków z prośbą o materiał do opracowania malarstwa polskiego w XIX

wieku, otrzymał w zamian obietnicę i na niej musiał poprzestać. Wyszło z druku trzytomowe dzieło Muthera »*Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*«, prof. R. Muther zmarł następnie w szereg lat potem, ale materiału, o który prosił, nie otrzymał do śmierci.

Jakaż wobec tego wszystkiego może być opinia obcych o polskiej sztuce? Nie jest ona zła — gorzej, bo niema jej właściwie wcale: w głównych dziełach zbiorowych, w podstawowych kompendjach z dziedziny sztuki nowoczesnej, bez których nie obejdzie się w swej pracy żaden uczony, estetyk, krytyk, a nawet (w Europie, nie u nas!) dziennikarz i publicysta, niema o sztuce polskiej zazwyczaj wcale mowy, albo jest luźna jakaś i ogólnikowa, bardzo za to bałamutna informacja i pseudo-charakterystyka, okraszona przypadkowo — i to zapewne z trudem wielkim zebranymi — nazwiskami kilku artystów, czasem takich, o których nawet w Polsce pamięć zaginęła.

W książce Alfreda Kuhn'a<sup>6</sup> o rzeźbie XIX i XX wieku napróżnoby ktoś szukał jednego bodaj nazwiska polskiego rzeźbiarza. Zbyteczna zapewnić, że i dwutomowe dzieło Kineton Parkes'a<sup>7</sup> nie informuje obcych ani o rozwoju, ani też o obecnym stanie rzeźby polskiej.

O architekturze polskiej doby współczesnej trudno nawet Polakowi dowiedzieć się czegoś konkretnego, to też obcy milczą na ten temat również skwapliwie, jeśli nie liczyć przygodnie czasem podawanych widoków miast i poszczególnych budowli w zagranicznych czasopiśmie. W r. 1915 wydano wprawdzie osobne studjum o polskiej architekturze<sup>8</sup>, ale rzecz ta, zresztą mało dostępna, bo wydrukowana w niewielkiej liczbie egzemplarzy, należy raczej do pewnego rodzaju *curios'ów*: napisało to studjum dwu autorów, we wstępie czytamy, że jeden z nich, Francuz i architekt, nigdy w Polsce nie był, a drugi, Polak, na architekturze wcale się nie zna. Wynik pracy potwierdza to przyznanie się w całej rozciągłości...

Jeśli zaś idzie o grafikę polską, dość chyba znaną z wystaw europejskich, to i pod tym względem nie jest wcale lepiej i to pomimo łatwo dostępnych, jakkolwiek niezbyt obfitych materiałów, pomieszczanych ongiś w głównym czasopiśmie graficznym p. t. »*Die Graphischen Künste*«, gdzie nie brak było i polskich plansz oryginalnych i gdzie K. M. Kuzmany, znakomity, dziś już nieżyjący krytyk, zwracał wyraźnie uwagę na odrębne walory grafiki polskiej<sup>9</sup>. Mimo to, dwa podstawowe dzieła niemieckie o całej grafice współczesnej, przemilczają nawet fakt istnienia polskiej grafiki,



niewymieniając ani jednego z naszych artystów<sup>10</sup>.

Do tego, aby cudzoziemcy rozpisywali się obszerniej na temat naszej współczesnej sztuki zdobniczej — nie możemy mieć chyba słusznej pretensji, będziemy ją może mieli dopiero *ex re* paryskiej wystawy. Na razie z przyjemnością notujemy fakt, że tej dziedzinie naszej sztuki paryski miesięcznik *«L'Amour de l'Art»* poświęcił ponad połowę zeszytu<sup>11</sup>, zamieszczając w nim równocześnie około 30 reprodukcji.

Za to o malarstwo nasze możemy być spokojni, nieprawdaż? Tyle wystaw zagranicznych, urządzanych z powodzeniem zwłaszcza przez Tow. *«Sztuka»*, niedawna wystawa w Wenecji, w 1920 roku, z powodu i dla której nawet Ministerstwo Sztuki i Kultury przejawiało swą energję, wydając odpowiednią broszurę<sup>12</sup>, w rok potem wystawa paryska, a przed wojną jeszcze liczne artykuły w prasie obcej (np. Cz. Poznańskiego w *L'Art et les Artistes*), francuskiej, włoskiej, angielskiej, niemieckiej<sup>13</sup>, publikacje albumowe z barwnymi reprodukcjami, od *Sztuki Polskiej* niezapomnianego Alfr. Altenberga począwszy, a na wydawnictwie polsko-francuskim J. Lapiny skończywszy<sup>14</sup>, poważne studia, jak np. prof. M. Sokołowskiego<sup>15</sup>, ślicznie wydane i napisane książki, jak np. Fournier-Sarlovèze'a<sup>16</sup> o malarzach na dworze St. Augusta, entuzjastyczna broszura Berty Zuckerkandl<sup>17</sup> o wybitnie narodowym polskim malarstwie — to wszystko musiało niewątpliwie odnieść swój skutek, czyż nie tak?

Niestety! W kosztownie wydanym, zasadniczym dziele J. Meier-Graefe'go<sup>18</sup>, w dostępnej dla szerszego ogółu książce W. Hausensteina<sup>19</sup>, w systematycznie opracowanej monografii Maxa Deri<sup>20</sup>, niema ani jednej wzmianki o jakimkolwiek polskim malarzu!

Takich książek jest więcej, trudno je tu wszystkie cytować, nie wszystkie też są mi w tej chwili dostępne. Pocóż zresztą mnożyć dalsze, zbędne już przykłady? Bez niemieckich publikacji artystycznych, nadewszystko bez niemieckich kompendjów, trudno się dziś obejść nawet Włochowi czy Francuzowi. To też faktu konsekwentnego i jakby umówionego przemilczania sztuki polskiej przez niemieckich autorów, lekceważyć sobie nie można.

Można co najwyżej pocieszać się tem, że jeden z najpoważniejszych niemieckich historyków sztuki, dr. K. Woermann, zadał sobie olbrzymiego zapewne trudu i w nowym wydaniu swej głośnej *«Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker»* (Wiedeń i Lipsk, 1915—1922, sześć tomów), starał się bezstronnie poinformować swych czytelników o istnieniu

i rozwoju sztuki polskiej, dawnej i nowoczesnej, aż po ostatnie lata XIX stulecia<sup>21</sup>. *«Na ogólną ilość 3398 stron tekstu (razem z referatami bibliograficznymi i skorowidzami) przypadają na plastykę polską, jeśli już wziąć razem wszystkie wzmianki, dotyczące bądź bezpośrednio bądź pośrednio plastyki polskiej i plastyki w Polsce — 23 strony i 3 wiersze, a więc 0,007 całości»* — stwierdza M. Wallis. Z wybitniejszych malarzy polskich niema u Woermanna nawet wzmianki żadnej o takich, jak np.: Al. Orłowski, A. Brodowski, J. Simmler, W. Gerson, H. Rodakowski, Al. i Maks. Gierymscy, Wł. Podkowiński, J. Pankiewicz, J. Stanisławski, St. Wyspiański, L. Wyczółkowski, St. Masłowski, A. Kędzierski, St. Lentz, J. Mehoffer i w. i., nie mówiąc już o młodszych, choć w sztuce rosyjskiej np. W. zna i cytuje nawet najmłodszych. *«Nietylko żadna tablica barwna nie zwiastuje światu kras malarstwa polskiego, ale nawet żadna najskromniejsza ilustracja w tekście nie daje o niem pojęcia cudzoziemcowi»*. Wreszcie opinja o całej sztuce polskiej brzmi krótko: *«czy Polacy potrafią stworzyć coś odrębnego w dziedzinie plastyki — okaże przyszłość»*...

Jeżeli ktoś mniema, że tylko Niemcy, z powodu wrodzonej do nas niechęci, traktują sztukę naszą z niesłusznym lekceważeniem i rozmyślnie albo wcale, albo też bardzo po bieżnie o niej informują, to jest w grubym błędzie.

Weźmy do ręki jedyne typu kompendjum dzieło francuskie o całej sztuce XIX wieku<sup>22</sup> i spróbujmy poinformować się o plastyce polskiej. Są tam osobne rozdziały, poświęcone poszczególnym narodom: Francji, Belgji, Holandji, Skandynawji (Dania, Szwecja, Norwegja, Finlandja), Rosji, Anglii, Szwajcarji, Niemcom, Austrii (zarazem Węgrom, Czechom i ludom słowiańskim — *«pays slaves»*), Grecji i ludom bałkańskim, Hiszpanji, Włochom i Stanom Zjednoczonym. Polski wcale niema osobno wymienionej, nawet w indeksie. Poszukajmy jej tedy w rozdziałach, poświęconych Rosji i Austrii, pomijając ustępy omawiające architekturę, gdyż tam spotkamy tylko nazwiska artystów rosyjskich, wiedeńskich, czeskich, węgierskich, ale ani jednego polskiego.

W dziale sztuki rosyjskiej możemy wyłowić ogółem trzy nazwiska, zresztą podane tam jako artystów rosyjskich: *«le peintre de bataille Orłowsky (1777—1832)»* — (trudno! zdobyli się na monografię o Al. Orłowskim, pióra W. A. Wereszczagina<sup>23</sup>, Rosjanin, a nie Polacy), dalej: *Siemiradsky*, a wreszcie: *Joukoffsky* (zapewne St. Żukowski). To wszystko.



W dziale sztuki austriackiej, na końcu ustępu, poświęconego rzeźbie, czytamy następujące zdanie (str. 371): »Galicja wydała M. Gayskiego (1830 — 1894), Lewandowskiego, Barączę, Błotnickiego, K. Laszczkę, X. Dunikowskiego, W. Szymanowskiego, który wydaje się być pod wpływem Rodin'a, oraz B. Biegasa, który zdaje się kroczyć równocześnie śladami Rodin'a, Holendra Toorop'a i Belga Minne'a.« Tyle o polskiej rzeźbie.

A teraz, na str. 378, o polskim malarstwie: »*La Pologne autrichienne a produit les peintres...*« i t. d., poczem następuje wyliczenie malarzy w takim porządku: J. Peszka, L. Loeffler-Radymno, A. Grottger, J. Matejko »*ardent patriote et tempérament fougueux de coloriste*«, H. Siemiradzki, P. Stachiewicz, H. Lipiński, T. Rybkowski, W. Kossak, J. Kossak, A. von Kossak (*sic!* zapewne: *Adalbert*), P. Michałowski, J. Malczewski, J. Chelmoński, L. Wyczółkowski, S. Masłowski, portreciści: F. Tępa, K. Pochwalski, L. Wyczółkowski, Axentowicz, T. i Z. Ajdukiewicz (*Adjukiewicz*), A. Augustynowicz, Olga Boznańska, J. Styka — pejzażyści: A. Gryglewski, J. Fałat, J. Stanisławski, E. Trojański, F. Ruszczyk, E. Amęseder (*sic!*) — ilustrator F. von Myrbach *bien connu chez nous* (F. br. Myrbach=Rheinfeld, ur. w Zaleszczykach 1853 r., był uczniem akademii wiedeńskiej, a następnie C. Duran'a w Paryżu, gdzie mieszkał do 1897 r.), J. Mehoffer *portraitiste délicat* i twórca dekoracji ściennych i witraży w Krakowie, Płocku i t. d. Na tem koniec.

Artykuł o sztuce rosyjskiej wyszedł z pod pióra Al. Benois, o austriackiej etc. z pod pióra Aug. Marguillier'a, sekretarza »*Gazette des Beaux-Arts*«, po którym możnaby się spodziewać, że nie ograniczy się do korzystania z cytowanej przez siebie książki L. Hevesi'ego: *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert* (Lipsk, 1903), bo nawet u siebie na miejscu w Paryżu mógłby być uzyskać dość łatwo dokładniejsze informacje, dotyczące sztuki polskiej.

Dodajmy, że na 1000 rycin w tekście i 58 plansz osobnych, sztukę polską reprezentuje jedna jedyna, miniaturowa prawie reprodukcja (5 × 6 cm.) »Rejtana« Matejki...

Wydawnictwa Larousse'a, firmy jednej z najruchliwszych w Paryżu, rozchodzą się rzeczywiście na cały świat; tem ważniejsze są tedy, bo tem większe ich znaczenie, jako źródeł informacyjnych.

Nagromadziłem chyba dość dowodów na to, aby mózdz stwierdzić, że opinia zagraniczna o sztuce polskiej, zwłaszcza współczesnej, jest gorsza od złej — bo jest żadna!

Musimy temu przeciwdziałać wszelkimi siłami, a jeśli rząd nasz zająć się tem nie umie, nie może, czy nie chce, musimy rozwinąć inicjatywę prywatną i użyć własnej energii, własnych wpływów osobistych i własnych materialnych środków.

Piękny przykład dało np. Tow. Art. pol. »Sztuka« w Krakowie, wydając wspaniałe album jubileuszowe (1897—1922) z tekstem francuskim i angielskim i rozsyłając je bezpłatnie do głównych światowych środowisk artystycznych.<sup>24</sup>

Polski Instytut Sztuk Pięknych ma przed sobą ogromnie wdzięczne pole do pracy, na glebie świeżej, przez nikogo jeszcze prawie nietkniętej; niewątpliwie, w miarę sił swych i środków finansowych, P. I. S. P. potrafi spełnić i pod tym względem swe zadanie: uświadomi swoim i obcym fakt istnienia i rozwoju odrębnej, narodowej sztuki polskiej.

MIECZYSLAW TRETER

#### PRZYPISY:

<sup>1</sup> W. A. Wereszczagin: Staryj Lwow, Piotrograd, 1915 (Tipografja Sirius), str. 140 i 59 plansz z ilustracjami.

Album Starawo Lwowa (W. Wiereszczagin), Piotrograd, 1917, str. 12 nl. i 50 plansz z reprodukcjami. Album to stanowi uzupełnienie powyższej wymienionej książki.

<sup>2</sup> C. Gurlitt: Warschauer Bauten aus der Zeit der Sächsischen Könige. Berlin, 1916.

<sup>3</sup> Por. moją ocenę tej książki w »Muzeum Polskiem« (Kijów, 1918), tom II, str. 230 i nast.

<sup>4</sup> Oesterreichische Galerie — Wien: Galerie des Neunzehnten Jahrhunderts im oberen Belvedere. Mit 455 Abbildungen sämtlicher Kunstwerke. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Ges. m. b. H. in Wien, 1924. Str. LXXXV tekstu i 236 str. rycin, in 8<sup>o</sup>-lex. (Z przedmową F. M. Haberditzl'a).

<sup>5</sup> L. Bénédite: Le Musée du Luxembourg. Écoles Étrangères. (Musée annexe du Jeu de Paume — Jardin des Tuileries). Musées et Collections de France. Paris, 1924, H. Laurens, Éditeur, Librairie Renouard.

<sup>6</sup> Alfred Kuhn: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart. Mit 77 Netzätzungen & 19 Strichätzungen. Zweite, erweiterte Auflage. Delphin-Verlag, München (1922). Str. 134 in. 4<sup>o</sup>.

<sup>7</sup> Sculpture Of To-Day by Kineton Parkes. A survey of the sculpture of the present century in two volumes. Vol. I. America, Great Britain, Japan. Vol. II. Continent of Europe. (Universal Art-Series edited by Frederick Marriott). London, Chapman and Hall Ltd., New York, Charles Scribner's Sons. Medium 8<sup>o</sup>, 600 str. tekstu i 150 str. ilustracyj.

<sup>8</sup> Gaston Lefol. Architecte diplômé par le Gouvernement, et Ladislas de Strzembosz, Conservateur de la Bibliothèque Polonaise de Paris: L'Architecture Polonaise. Paris, Librairie Ch. Massin, 1915, str. 55 z 48 rycinami, in 8<sup>o</sup>-lex.

<sup>9</sup> K. M. Kuzmany: Jüngere oesterreichische Graphiker. I. Kupferstich und Radierung, II. Holzschnitt, III. Lithographie. Wien, 1908, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, XXXI Jahrgang. Por. sprawozdania moje w »Ateneum Polskiem« (Lwów, 1908), T. I. str. 258, T. IV. str. 115.



<sup>10</sup> H. W. Singer: Die Moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler. Zweite Auflage. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, 1920. Str. 543 in 4<sup>o</sup>, z licznymi rycinami.

C. Glaser: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Berlin 1922, str. 585 i 486 rycin, in 4<sup>o</sup>.

<sup>11</sup> L'Architecture, L'Art Décoratif et L'Enseignement professionnel modernes en Pologne («L'Amour de L'Art», 1924, n 8, Août). Tekst pióra T. Stryjeńskiego, J. Warchałowskiego, K. Stryjeńskiego.

<sup>12</sup> Dr. Wł. Kozicki: Sztuka Polska. Zarys rozwoju polskiego malarstwa i rzeźby. Warszawa 1920. Nakładem Ministerstwa Sztuki i Kultury, str. 20 i 32 rycin, tekst w języku polskim i francuskim.

<sup>13</sup> Por. np.: Die polnische Malerei der Gegenwart von Mieczysław R. v. Treter. (Oesterreichische Rundschau, Wien, 1910, Bd. XXII, str. 387), oraz:

Dr. Wł. Kozicki: Entwicklung der Malerei und Bildhauerei in Polen (Galizien, seine Kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung). Moderne illustrierte Zeitung »Reise und Sport«, Wien, 1913, str. 187 z licznymi rycinami w tekście i na osobnych planszach, in fol.

<sup>14</sup> Album de L'Art Polonais. Paris [1913], Édition I. Lapina © Cie. Tekst polski i francuski i pióra T. Jaroszyńskiego; 50 plansz trójbarwnych, in fol. Wstęp obejmujący 29 stron dwuszpaltowych, podaje zarys historii malarstwa polskiego od początków aż do wystąpienia Matejki, nadto, do każdej z 50 plansz dodano również w dwu językach tekst objaśniający.

<sup>15</sup> M. Sokółowski: Malerei und Plastik. (Die Oesterreichische Monarchie in Wort und Bild. — Galizien). Wien, 1896—1900.

<sup>16</sup> Fournier-Sarlovêze: Les Peintres de Sta-

nislas Auguste II, Roi de Pologne. Paris, 1907. Wydanie tej książki zawdzięczamy pośrednio staraniom prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

<sup>17</sup> B. Zuckerka: Polens Malkunst, Wien, 1915, str. 125 in 8<sup>o</sup>.

<sup>18</sup> Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite, umgearbeitete und ergänzte Auflage mit 643 Abbildungen, in drei Bänden. R. Piper & Co. Verlag, München. Str. 715 tekstu i 572 str. reprodukcji in 4<sup>o</sup>. Tom trzeci ukazał się w zimie r. 1923/1924.

<sup>19</sup> Wilhelm Hausenstein: Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei-Plastik-Zeichnung. Zweite Auflage. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart © Berlin, 1920. Str. XV + 376 + 32 rycin, in 8<sup>o</sup>.

<sup>20</sup> Max Deri: Die Malerei im XIX Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage, in zwei Bänden. Zweite Auflage. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin, 1920. Tom I. liczy 588 str. tekstu, tom II. zaś 200 str. rycin, oba in 4<sup>o</sup>.

<sup>21</sup> Por. szczegółowy artykuł M. Wallis'a w »Przebiegu Warszawskim« (nr. 23, z 1923 r., str. 272—279), p. t.: »Niemcy o malarstwie polskim — K. Woermann«.

<sup>22</sup> Le Musée d'Art. Galerie des chefs-d'oeuvre et précis de l'histoire de l'art au XIX siècle, en France et à l'étranger (1000 gravures, 58 planches hors texte). Ouvrage publié sous la direction de M. Pierre-Louis Moreau. Paris, Librairie Larousse, str. 418 in 4<sup>o</sup>.

<sup>23</sup> W. A. Wereszczagin: Russkaja Karikatura, III. — A. O. Orłowski, St Petersburg, 1913.

<sup>24</sup> »Sztuka« (1897—1922). Księga pamiątkowa Tow. art. pol. »Sztuka«, 63 reprodukcji siatkowych jednobarwnych, 63 rotograwjur i 2 plansze trójbarwne. Wydane w Krakowie (Tow. art. pol. »Sztuka«).

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### BYDGOSZCZ.

= Komitetowi sprowadzenia zwłok Sienkiewicza do kraju pozostało z tego obchodu nieco grosza. Postanowił tedy do tej reszty jeszcze dodać odpowiednią sumę, zebraną drogą składek publicznych i postawił w Bydgoszczy pomnik, a raczej biust wielkiego pisarza. Komitet nawiązał już rokowania w tej sprawie z prof. K. Laszczką.

### CZĘSTOCHOWA.

= Magistrat zainicjował myśl postawienia w Częstochowie pomnika ku czci H. Sienkiewicza. Realizacją tego projektu zajmie się wybrany już Komitet wykonawczy.

### KRAKÓW.

= W dniu 21 lutego odbyło się uroczyste wręczenie dyplomów honorowych trzem jubilatami i nestorom polskiego budownictwa: prof. Władysławowi Ekielskiemu, prof. Sławomirowi Odrzywolskiemu i radcy budownictwa Tadeuszowi Stryjeńskiemu.

= W znanym krakowskim Zakładzie witrażowym S. G. Żeleńskiego (którego kierownictwo po śmierci założyciela zakładu, ś. p. inż. S. G. Żeleńskiego, poślętego w r. 1914, spoczywa w ręku wdowy, p. Izy Żeleńskiej) pokazano zaproszonym ze sfery artystycznych gościom dwa duże witraże, świeżo wykonane według kartonów prof. J. Mehoffera, tudzież witraż wykonany według kartonu prof. Jastrzębowskiemu. Mają one zrobić pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu (vide »Sztuki piękne« nr. V z 15 lutego, kronika artystyczna, Paryż).

Witraże prof. Mehoffera, przeznaczone dla Katedry

wawelskiej, a wykonane sumptem krakowskich architektów (przy czym znaczną część kosztów pokryła p. Iza Żeleńska), zostaną po powrocie z wystawy paryskiej osadzone w oknach Katedry.

= Polski Instytut Sztuk pięknych. Dnia 6 marca b. r. odbyło się w Sali posiedzeń Akad. Sztuk pięk. zebranie członków czynnych i współpracowników oddziału krakowskiego P. I. S. P. Obecni byli: Axentowicz, Gałęzowski, Jarocki, Kunzek, Laszczka, Mycielski, Pagaczewski, Pankiewicz, Pochwałski, Świerż, Tomkowicz, Weiss, Wyczółkowski. Przewodniczącym oddziału wybrano W. Weissa, zastępcą jego J. Gałęzowskiego, sekretarzem H. Kunzeka, poczem omówiono cały szereg spraw i ułożono program pracy na rok 1925.

= W Tow. Sztuk pięknych otwarto dnia 1 marca b. r. wystawę: L. Chwistka (wystawa zbiorowa), A. Neumana (wystawa zbiorowa), większych kolekcji prac Aneri, R. Malczewskiego, L. Leszki, J. Handtkiego, J. Grossego, rzeźb L. Drexlerówny, drzeworytów W. Bieleckiego, projektu na witraż E. Czerwenki i innych.

= W salach związku artystów utworzoną została wystawa prac Jerzego Adama (Brandhubera).

### ŁÓDŹ.

= Zawiązał się tu osobny komitet organizacyjny, celem urzędzenia zbiorowej pośmiertnej wystawy zmarłego niedawno artysty malarza Łodzianina, ś. p. Franciszka Łubińskiego. Wystawa ma być otwarta z początkiem marca w Miejskiej Galerji Sztuki.

### POZNAŃ.

= Na dzień 8 marca zapowiedziano u nas otwarcie wystawy jubileuszowej dzieł Jacka Malczewskiego



w salach Muzeum Wielkopolskiego. Zarząd Muzeum uzyskał szereg obrazów znakomitego artysty z Krakowa, a nadto z prywatnych zbiorów poznańskich i ze słynnej kolekcji Edw. hr. Raczyńskiego w Rogalinie. W ten sposób Poznań wyprzedza Warszawę, która o jubileuszu J. Małczewskiego zupełnie zapomniała.

= A. Hannytkiewicz w nr. 33 »Dziennika Poznańskiego« tłumaczy potrzebę osobnej Szkoły Sztuk P. w Poznaniu i domaga się jej założenia. Dlaczego, dla kogo i pogo? Posłuchajmy, co mówi sam projektodawca:

»Należy więc przedewszystkiem odpowiedzieć na pytanie zasadnicze: czy rzeczywiście istnieje potrzeba szkoły sztuk pięknych w Poznaniu?»

»Sądząc z ilości mieszkańców — tak.

»Sądząc z zainteresowania się sztuką — może wy-dawałoby się, że — nie, jeśli bowiem sąd ten zależałby od ilości artystów, to Wielkopolski Związek Artystów Plastyków, do którego należą prawie wszyscy malarze i rzeźbiarze w Poznaniu, wykazuje liczbę nieproporcjonalnie małą w stosunku do ilości mieszkańców, bo za-ledwie około 60-ciu na przeszło 180.000 osób«.

A zatem? Brak pracowni malarskich i rzeźbiarskich w mieście nie dowodzi jeszcze konieczności zakładania nowej szkoły artystycznej, celem sztucznego fabrykowania artystycznego proletariatu, którego i tak mamy w Polsce aż nadto. Początkujący może nauczyć się bardzo wiele w istniejącej Szkole Zdobnictwa, bardziej zaś zaawansowany da sobie sam radę z pewnością.

#### WARSZAWA.

= Zaprzestanie bojkotu »Zachęty«. Komitet wykonawczy Związków artystycznych podaje do wiadomości ogółu artystów-plastyków, iż w myśl uchwały Walnego zebrania z dn. 25. bm. postanowili dotychczasowy bojkot Zachęty Sztuk Pięknych uchylić z następujących motywów:

Wobec przeprowadzenia legalnych wyborów na ostatnim Walnym zebraniu w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych i wobec zapowiedzi zrealizowania pewnych postulatów wysuwanych przez opozycję, ogólne zebranie Związków Artystycznych uchwala bojkot wystaw w Tow. Zachęty narazie przerwać, aby okazać dobrą wolę do załatwienia szkodliwego dla sztuki konfliktu, nie rezygnując ze zrealizowania swych najbardziej zasadniczych postulatów.

Stanowisko Komitetu Wykonawczego Zw. Art. zgodne jest w zupełności ze stanowiskiem zajętem w tej sprawie przez »Sztuki Piękne« (zob. nr. 5, str. 238: Wynik wyborów w Zachęcie).

= Związek »Rzeźba«. Dnia 21 lutego r. b. w Towarzystwie Artystycznym (Trębacka 10) odbyło się Walne zebranie członków Związku polskich artystów rzeźbiarzy »Rzeźba«, na którym dokonano wyborów nowego zarządu Związku. Zostali wybrani: prezes Tadeusz Bylewski i czterej członkowie zarządu: pp. Jasiński, Lubelski, Veith i Żurkowski.

= W Zachęcie otworzono wystawy zbiorowe prac Kazimierza Lasockiego, Stanisława Czajkowskiego, Juliana Fałata (zebranych z różnych czasów), Aleksandra Sarnowicza, Stanisława Przesłańskiego (choć przeważnie nie zasługiwały na wystawienie), Ludomira Janowskiego, oraz po jednej lub po kilka prac innych artystów. Wystawa ta jest pierwszą, zasługującą na poważniejsze traktowanie, wobec wyższego niż normalnie dotąd artystycznego poziomu, w pierwszym rzędzie dzięki salom: Juljana Fałata (zwłaszcza doskonała duża akwarela, przedstawiająca łośnia na tle ośnieżonego lasu sosnowego) i Stanisława Czajkowskiego (szereg szczyrych i z dużą kulturą malowanych pejzaży).

= Alfred Terlecki otworzył w dniu 25 lutego wystawę zbiorową swych prac w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego przy ul. Mazowieckiej. Na wystawę

tę złożyło się około 30 obrazów, głównie pejzaży trazańskich. Obrazy figuralne tego artysty są mniej ciekawe, niż widoki, miękko zazwyczaj zharmonizowane, traktowane dekoracyjnie.

= Komitet Tow. Zachęty Szt. P. ma zamiar przystąpić obecnie do urządzenia wystawy pod nazwą »Portret polski«. Wystawa ta ma wedle słów komunikatu Zachęty »skojarzyć w jedną całość w wszystko, co wydała nasza sztuka plastyczna w tym kierunku tak w przeszłości, jako też w twórczości współczesnej. W obu działach znajdują miejsce dzieła wybitnych artystów z dziedziny malarstwa, rzeźby, medalierstwa, minjatury i grafiki, rozmieszczone w ten sposób, aby w całokształcie swym dały zupełny obraz stopniowego rozwoju od 16-go (!) wieku aż do chwili obecnej portretu w rozmaitych jego formach i rodzajach«.

Rzecz prosta, tak szeroko postawiony program nie da się absolutnie urzeczywistnić i wystawa musi być rzecz poronioną. Wystawy tematowe są bardzo pożyteczne, bardzo ponętne, wartość jednak mogą mieć tylko wtedy, gdy zakres ich jest zupełnie ściśle określony. Pomysł zebrania w Zachęcie, w ciągu kilku tygodni, wszystkich wybitniejszych portretów, we wszystkich wykonanych technikach, od XVI-go wieku począwszy aż po dziś dzień — nazwać trzeba szczerze naiwnym.

= W »Salonie Sztuki« przy ul. Marszałkowskiej 69 otwarto wystawę prac art. malarki i minjaturzystki Joaniny Bobińskiej-Paszkowskiej.

= Oddział warszawski P. Instytutu Sztuk P. zebrał się w dniu 27 lutego w gmachu Szkoły Szt. P. na konstytuujące posiedzenie, na którym, po omówieniu szeregu spraw administracyjnej natury, wybrano przewodniczącym oddziału prof. M. Lalewicza. Obecni byli czynni członkowie P. I. S. P. pp.: A. Kędzierski, M. Lalewicz, St. Masłowski, K. Tichy, M. Treter i J. Warchałowski.

= Wystawa architektoniczna, urządzona w gmachu wydziału architektury Politechniki w dniach 7—15 lutego, wywołała liczne i zupełnie niedwuznaczne komentarze, oraz spotkała się z ujemnymi sądami krytyki w prasie. W grudniu rozesłały Zjednoczone Koła Architektów Polskich Warszawy, Lwowa i Krakowa odezwę, gdzie wystawie tej zakreślano szeroki zakres i przypisywano ogromne znaczenie: »...Oddawna w Kolach architektów — czytaliśmy tam — dojrzało przekonanie o gwałtownej potrzebie uwidocznienia sobie i szerszemu ogółowi ogromu niedocenionej pracy w zakresie nowoczesnej architektury polskiej — przez urządzenie w roku 1925, t. j. od 1-go do 14 lutego, Wystawy przeglądowej w stolicy państwa. Cechą zasadniczą projektowanej wystawy będzie jej charakter współczesny — będzie ona zatem przeglądem wysiłków opanowania zadań, stawianych architektom w dobie dzisiejszej z dziedziny plastyki, architektury wnętrza oraz rozplanowania miast i osiedli.

Poza doniosłym znaczeniem popularyzowania nowoczesnego budownictwa nie tylko w szeregach fachowców, lecz i w najszerszych warstwach naszego społeczeństwa, zamierzona wystawa będzie pobudką do ogólnego pogotowia projektodawców i niejako sprawdzeniem istniejącego dorobku architektonicznego w kraju przed wystawą międzynarodową w Paryżu, w kwietniu 1925 roku« (»Kurjer Poranny« nr. 356 z dn. 21 XII ub. r.)

Tymczasem wystawa ta nie odpowiedziała ani w setnej części powyższemu programowi. Szereg wybitnych architektów tak stołecznych jak i z poza Warszawy nie wziął w niej wcale udziału. Wynik ogólny — smutny, beznadziejny:

»Po przestudjowaniu bogatego materiału, zebranego na ostatniej wystawie, którą w naszych warunkach możnaby nazwać nieledwie Dorocznym Salonem Architektów, jeśli nie wogóle polskich, to przynajmniej



warszawskich, musiał dojść każdy obiektywny widz do stwierdzenia nader smutnego wyniku, wynik ten można by najkrócej sformułować w następujących słowach: wielu mamy inżynierów i budowniczych, niema jednak u nas prawie wcale twórców-architektów!« (M. Treter w »Warszawiance«, nr. 48 z dn. 17 lutego b. r.) — »Podobno wystawione projekty mają pojechać na wystawy zagraniczne. Niechże ręka Boska nas broni od tego zamiaru!« (J. Kleczyński w »Kurjerze Warszawskim«, nr. 46 z dn. 15 lutego b. r.).

= Pomnik Chopina. Model gipsowy pomnika Chopina wedle projektu W. Szymanowskiego ma być w najbliższym czasie przewieziony do Paryża, celem odlania w bronzie. Koszta odlewu wynoszą 200 tysięcy fran. franc. (73.400 zł.), zaś ogólne koszta, związane z odlewem, transportem i ustawieniem pomnika na granitowym cokole w Alejach Ujazdowskich w Warszawie, obliczane są na 200.000 zł. Na pokrycie tej sumy rząd wyasygnował 125.000 zł. a komitet zajmujący się pomnikiem Szopena zebrał drogą składek 25 000 zł. Pozostaje więc jeszcze kwota 50.000 zł. do zebrania.

= Sprawa budowy Muzeum Narodowego. Zanonotowana przez nas w nr. 5 »Szuk Pięknych« pogłoska, utrzymuje się niestety w dalszym ciągu i ma wszelkie cechy prawdopodobieństwa, oto, co czytamy np. w nr. 5-6 pomysłowo wydawanego tygodnika p. t. »Informacja Powszechna«:

»Komitet budowy gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie przystąpił do wyboru architekta, któremu ma powierzyć opracowanie planu budowy gmachu na podstawie materiału uzyskanego z konkursu oraz żądań komitetu«.

W związku z tem ukazał się rzeczowy dłuższy artykuł w »Kurjerze Warszawskim« (z dnia 14 lutego b. r.), gdzie autor, Tadeusz Pietrzkiwicz, przeciwstawia się w sposób kategoryczny fatalnemu pomysłowi plk. B. Gembarzewskiego i sfer decydujących miejskich, którzy nie zdają sobie sprawy z tego, czem jest konkurs, czem jest własność artystyczna, autorska, czem jest wreszcie dzieło architektury i jak ono powstaje. W cytowanym artykule T. Pietrzkiwicza czytamy m. i.: »Nato miast nie może być uznane za słuszne obowiązujące z góry powierzenie opracowania planów upatrzonemu przez komitet architektowi. Nie mówiąc już bowiem o tem, że dozwoleństwo nowemu projektodawcy korzystania z całości materiału kompozycyjnego konkursu, stanowiłoby niedopuszczalne w tym przypadku wyzyskanie obcych koncepcyj artystycznych, lecz, sądząc jedynie ze stanowiska celu, t. j. mającej powstać budowli — takie rozwiązanie sprawy projektu uznać należy za całkowicie mylne, gdyż sprzeczne z elementarnymi zasadami powstawania każdego dzieła sztuki, a więc i architektury. Co powiedzielibyśmy o dziele rzeźby np., które utworzoneby zostało przez jednego z artystów na mocy »syntezy« (?) szkiców kompozycyjnych innych artystów, wykonanych na ten sam temat?

»Zrozumienie niedorzeczności takiej syntezy jest, jak się zdaje, powszechne, i słusznie, gdyż skończone dzieło sztuki powstać może jedynie, jak roślina wyrosła z ziarna, jak każda zresztą całość organiczna — ze swojego własnego szkieletu kompozycyjnego. I w architekturze, jak w każdej dziedzinie sztuki, największy nawet geniusz nie wystarczyłby na to, aby z różnorodnych koncepcyj wytworzyć nową całość jednolitą«.

A jednak, faktycznie zanoszą się na to i jeśli sprawy tej nie ujmie w swe ręce zlekceważone przez miasto (samym podobnym pomysłem) Koło Architektów Warszawskich, które przeciwie konkurs ten ogłosiło, rzecz stanie się faktem, a zarazem świetną ilustracją wywodów Emila Faguet'a w doskonałej jego książce p. t. »Kult Niekompetencji«.

= Projekty na złote polskie monety wystawiono w Głównym Urzędzie Probiernym przy

ul. Złotej 22. Jakkolwiek w opracowaniu projektów brali udział liczni nasi rzeźbiarze, plon wystawy był nader nikły i słaby. Medalierstwo polskie współczesne — z nielicznymi wyjątkami — na niskim stoi poziomie.

= Przemysł artystyczny. W Domu Baryczków otwarto wystawę przeglądową okazów sztuki zdobniczej, urządzoną staraniem »Tow. Zdobnictwo«, zgromadzono tam wielką ilość eksponatów, z których ma się wybrać częściowo materiał dla wystawy paryskiej. Na najwyższym piętrze — rzecz zdumiewająca — wystawiono prace więźniów! Wszak wystawa ta, zarówno jak paryska, miała zilustrować twórcze przejawy w zakresie sztuk zdobniczych — a przecież niekażdy wypleciony koszyk i niekażda ręczna robótka stanowi już dzieło sztuki... W Zachęcie, trochę na parterze, trochę na piąterku, w ciemnych salkach, wystawiono prace szkół przemysłu artystycznego. Obie wystawy, pozbawione katalogów, urządzone naprędce, stanowią istny chaos, przekładaniec tandety z rzetelnymi dziełami sztuki. W ten sposób wystaw sztuki zdobniczej urządzać nie wolno, jeśli się chce we własnym społeczeństwie obudzić kult i zrozumienie dla artystycznego przemysłu. Trudne nad wyraz musiał mieć zadanie gen. komisarz paryskiej wystawy, J. Warchałowski, wyszukując nieliczne ziarna wśród niedbale w sterty zesypanej plewy.

= Czem są obecnie Zbiory Państwowe? Krótko mówiąc: materiałem tapicerskim do dekorowania sal podczas rautów i przyjęć reprezentacyjnych. W nr. 34 »Kurjera Warszawskiego« (z dnia 3 lutego b. r.) czytaliśmy następujące informacje w komunikacie o Balu Prasy:

»Komitet balowy nie szczędzi starań, aby jedyny ten reprezentacyjny bal, który corocznie gromadzi w salach pałacu prezydium rady ministrów elitę towarzystwa, wypadł szczególnie wspaniale. Dziś już możemy podać do wiadomości, że stylowe sale pałacu Radziwiłłowskiego zajaśnieją przepychem niezwykle cennych zabytków polskich, mebli, dywanów, gobelinów i kobierców. Wywiezione swego czasu przez Rosjan bezcenne urządzenia Zamku i Belwederu, zwrócone obecnie Polsce, rozwieszono będą na ten wieczór w salach balowych. Jest to jednym z powodów, dla których liczba gości będzie ograniczona«.

Zbiory Państwowe podlegają obecnie Dep. Sztuki w Min. W. R. O. P., a faktyczną opiekę sprawuje nad nimi, jak i nad zabytkami gmachami reprezentacyjnymi Kancelarja Cywilna Prezydenta Rzplitej. O tem, czem są Zbiory Państwowe we wszystkich krajach cywilizowanych, Rosji sowieckiej nie wyjmując, czem powinnyby i mogłyby być w Polsce, o tem dokładniej informuje studjum Dra M. Tretera o »Organizacji Zbiorów Państwowych Rzpltej Polskiej« (Warszawa, 1922), autor tego studjum, pierwszy dyrektor Zbiorów Państwowych, właśnie dlatego zmuszony był do ustąpienia, że nie mógł uznać zarządzeń — zresztą ze sobą sprzecznych — które nie dawały żadnej gwarancji autonomji ani też racjonalnego administrowania Zbiorami Państwowymi.

= Bal w Zachęcie. W ostatni poniedziałek karnawału, tj. w dn. 23 lutego b. r., odbył się w salach wystawowych Zachęty »I. Bal-Raut Artystów«, na rzecz funduszu zapomogowego dla artystów plastyków. Rok temu w misternem *bijou*, w Pałacyku Łazienkowskim, odbył się raut z tańcami, teraz w Zachęcie... gdzie w porównaniu z Łazienkami mniejsze zapewne niebezpieczeństwo groziło pomieszczeniom tam dziełom sztuki. Tylko, że specjalnie może Zachęcie nie wypadło w tym właśnie roku urządzać balu, w czasie istnego pomoru na art. plastyków: L. Stasiak, Wł. Pochwałski, A. Piotrowski, Wł. Wankie, Fr. Łubiński, A. Łukasiewicz, M. Puffke, Z. Dworzak, Wł. Majewski,



J. Mierzejewski — oto smutny poczet tych, którzy dopiero co odeszli!

= Sztuka czy pornografja? Z powodu wystawy aktów w Pałacu Sztuki przy ulicy Trębackiej, gdzie wystawiono też akt p. Niewiarowskiej pędzla K. Lasockiego, odrzucony przez Zachętę (dlaczego?!), wystąpił M. Skrudlik w Nrze 43 »Gazety Porannej« z grzmiącym artykułem p. t. »Sztuka czy pornografja?«, w którym ponad miarę udzielił pochwały artyście, a nagany — modelowi! Dostało się też przy tej sposobności i kostjumom i reżyserji i głosowi p. Niewiarowskiej i prowadzonej przez nią operetce. Artykuł spotkał się najpierw z sprzeciwem jednego z czytelników »Gaz. Por.«, który stwierdza, że t. zw. akt kobiecy od najdawniejszych czasów był uprawionym tematem sztuk plastycznych, poczem dodaje: »Już wieki średnie pokazały nam, jak dary Boże w pięknych kształtach wielbić i honorować należy, a jeżeli wężmiemy najmodniejsze dziś wydawnictwa fotograficzne Zachodu do purytańskiej Ameryki włącznie, to zobaczymy, że tam panie z najlepszego towarzystwa fotografują się w krajobrazie nago, oczywiście, o ile są piękne, i nikt się tem nie gorszy«.

Z doskonałą jednak odprawą spotkały się moralizatorskie wywody M. Skrudlika w obszernym artykule Stefana Popowskiego p. t. »Niecico o krytyce« (»Gazeta Warszawska« Nr 55), gdzie, wykazując brak ścisłości krytykom M. Skrudlika wogóle, autor dowodzi: »Tak, nagie ciało w sztuce, samo przez się jako motyw artystyczny, nie może być uważany jako objaw niemoralności. Inaczej trzeba by wyprzątnąć połowę dzieł sztuki z muzeów świata, a co gorsza, i Watykan i Sykstyne z Adamem i Ewą przed grzechem i po grzechu«. Echo tej sprawy dotarło i do Lwowa — por. lwowską »Gazetę Poranną« Nr 7339: »Czem się gorszy i bawi stolica, Niewiarowska i kult nagości«. Doskonały tytuł dla notatki o wystawieniu tego obrazu udał się warszawskiemu »Expressowi Porannemu« (Nr 44): »Niewiarowska—Lasocki w 1 akcie«.

= Władysław Majewski, artysta malarz, zmarł w dniu 4 lutego b. r., przeżywszy lat 41. S. p. Wł. Majewski, który dłuższy szereg lat spędził w Monachjum, malując portrety, studia figuralne, a w ostatnich czasach, już w Warszawie, przeważnie kwiaty i pejzaże, pozostawia po sobie żal szczery i głęboki, jako prawy artysta i zacny człowiek i kolega.

= Zygmunt Dworzak, uczeń monachijskiej Akademji, artysta malarz i restaurator obrazów, zmarł w Warszawie.

= Henryk Ochenkowski, doktor filozofji, historyk sztuki i muzeolog europejskiej miary, zmarł w dniu 21 lutego b. r. w Poli, we Włoszech. W Polsce niepodległej fachowiec tej właśnie miary okazał się zbyt cennym: przez długie czasy, nie szczędząc wysiłków, z niepojętą wprost cierpliwością, szukał dla siebie odpowiedniego warsztatu pracy muzealno-naukowej. Daremnie jednak, bo wysokie jego kwalifikacje naukowe osobisty takt i godność, zupełny brak oportunistów, stanowiły raczej przeszkodę. S. p. Ochenkowski został w spuściźnie szereg bardzo cennych prac naukowych, których nikt w Polsce nie chciał drukować...

= Irena z Nowińskich Czyżowska, artystka malarka, żona literata, zmarła w dniu 26 lutego b. r., przeżywszy zaledwie lat 27.

= Jacek Mierzejewski, artysta malarz, 27 lutego 1925 r. zmarł w Otwocku. Przeżył lat 41, uległ trwającej go chorobie piersiowej. Pamięci artysty, którego życie wypełniła czysta miłość sztuki, który unikał taniego rozgłosu, cały oddany sztuce, redakcja »Sztuk Pięknych« poświęci wspomnienie z reprodukcjami Jego dzieł.

## ZAKOPANE.

= Z początkiem lutego otwarto tu wystawę zbiorową kompozycyj Józefa Doskowskiego, opartych na czysto abstrakcyjnych tematach i pomysłach, jak np. Rycerskość, Światło, Modlitwa i t. d.

## BERLIN.

= W Galerji Alfreda Flechtheima urządzono wystawę zbiorową prac Utrillo'a.

## BUDAPESZT.

= Zarząd budapeszteńskiego *Nemzeti Szalon* (Salonu Sztuki) nawiązał rokowania z zarządem Związku Grafików Polskich, celem urządzania wiosną wystawy polskiej grafiki. W sprawie tej przybył do Budapesztu E. Czerwiński, celem ustalenia szczegółów tego przedsięwzięcia. Należałoby sobie życzyć, aby artyści polscy wystawili tylko prace, stojące na najwyższym poziomie, zwłaszcza, że grafika węgierska ma swoich bardzo wybitnych przedstawicieli.

## BRUKSELA.

= W salonie *Le Centaure* otwarto wystawę prac Othona Friesza, u L. Manteau — prac Utrillo'a, następnie L. Thévenet'a, a wreszcie Médard'a Verbrugh'a. Z ostatnich wystaw w Galerie Manteau zasługuje na uwagę zwłaszcza wystawa prac André Lhote'a, malarza, teoretyka sztuk plastycznych.

= »Fédération archéologique et historique de Belgique« urządziła w Brużes w sierpniu b. r. Kongres archeologów i historyków.

## LILLE.

= *Musée de Lille* otwarło po sześciu latach napowrót swoje podwoje. Podczas okupacji niemieckiej usunięto konserwatora Théodore'a i oddano rządy w ręce prof. Daemmbara, który obrazy z tego muzeum, co cenniejsze, wysłał do Valenciennes, a potem, pod naporem ofenzywy angielskiej, do Brukseli. Obecnie obrazy wyrestaurowane, wróciły na swoje miejsce. Prócz licznych Włochów, Holendrów, Flamandów, są tam m. i. dwa dzieła Greca, trzy Goyi oraz obrazy różnych artystów francuskich.

## LONDYN.

= W *Redfern Gallery* otwarto wystawy zbiorowe prac Paul-Emile'a Pissarro i Cecil Jameson'a.

## MARSYLIA.

= Z inicjatywy Carlo Rim'a, marsylskiego dziennikarza i publicysty, zorganizowano wystawę prac Honoré Daumier'a na rzecz budowy pomnika dla tego artysty, projekt monumentu zamówiono u Bourdelle'a.

## MOSKWA.

= Rosja sowiecka zdecydowała się wziąć udział w tegorocznej wystawie sztuk zdobniczych w Paryżu. W lutym wyjechał do Paryża prof. P. Kogan, dyrektor sekcji rosyjskiej, wraz z sekretarzem sekcji, Borysem Ternowiecem, celem zebrania odpowiednich danych na miejscu. Pawilon rosyjski, podług planu architektki Mielnikowa, stanie w sąsiedztwie pawilonu włoskiego.

## NEW YORK.

= John D. Rockefeller, junior, ofiarował na rzecz Metropolitan Museum 16.000 udziałów słynnej »Standard Oil Company of California«, które przedstawiają dziś wartość około 4.800.000 zł. Ofiarodawca nie położył żadnych zastrzeżeń co do przeznaczenia tej olbrzymiej sumy, tak, że Metropolitan Museum może nią swobodnie dysponować.



## PARYŻ.

= Wystawa sztuk zdobniczych. Rząd francuski, chcąc umożliwić poszczególnym artystom i ich grupom wzięcie udziału w wystawie, uzyskał u parlamentu kwotę miliona franków na ten cel. Paul Léon, dyrektor sztuk pięknych, nie chcąc rozpraszać tej sumy na drobne zasiłki, postanowił użyć jej celowo: artyści mają opracować projekt wewnętrznego urządzenia ambasady francuskiej, który zostanie wykonany za pieniądze rządu i stanie się po zamknięciu wystawy własnością państwową.

Projekt plakatu wystawy paryskiej opracowuje na zaproszenie komitetu organizacyjnego Bourdelle.

= Wystawę pejzażu francuskiego od Poussin'a do Corot'a, przygotowuje się w Petit Palais. Organizatorowi tej wystawy, H. Lapauze'owi, udało się uzyskać eksponaty ze zbiorów zagranicznych, a mianowicie z Austrii, Hiszpanji, Anglii, Włoch i Ameryki.

= Budżet Sztuk P. Z okazji dyskusji budżetowej zabiera w parlamencie głos zazwyczaj szereg posłów, którzy wypowiadają swe poglądy na państwową politykę artystyczno-zabytkową, a postępowanie rządu poddają często surowej krytyce. Zwyczaj ten w Polsce naogół nie znany (w sejmie sprawami sztuki prócz posł. Z. Sokolnickiej nikt się nie zajmuje), ma swoje dobre strony. W parlamencie francuskim zabierali w tym roku głos posłowie: H. Auriol, Vaillant-Couturier, Join-Lambert i Muller. Budżet sztuk p. wynosi 53 milionów fr., z tego przypada 37 milionów na cele konserwatorskie i muzealne, reszta zaś na sztukę dzisiejszą, jak szkolnictwo, zakupy państwowe, zasiłki dla artystów i t. d.

= Salon Niezależnych, z powodu trzydziestolecia swego istnienia, zamierzał zorganizować »wystawę retrospektywną«, na której znaleźliby się około siebie tacy np. artyści, jak Degas i Renoir, oraz inni, dziś już oficjalni przedstawiciele wielkiej sztuki francuskiej. Niestety, z powodu zbyt wielkich trudności, projekt ten nie dojdzie na razie do skutku.

= Pomnik Cézanne'a, nad którym pracuje Aristide Maillol w swej pracowni w Marly-le-Roi, jest już na ukończeniu. Życzeniem komitetu jest, aby pomnik ten stanął na tarasie Tuileryjskiej.

= Edmond Thoumy, komisarz generalny Société des Artistes Français zmarł w 58 roku życia. E. Thoumy, uczeń paryskiej École des Beaux-Arts, był cenionym architektem, z prac jego zwrócił na siebie uwagę zwłaszcza projekt rekonstrukcji budynku École des Arts Décoratifs, oraz projekt pałacu sprawiedliwości w Sofji, za który otrzymał medal złoty w Salonie 1914 r.

= Loutreuil, utalentowany malarz, którego prace, wystawione niedawno w *Galerie de la Maison de Blanc*, spotykały się z żywym uznaniem ze strony znawców, zmarł w szpitalu Broussais w biedzie i w opuszczeniu.

= André Derain, który od dłuższego już czasu nie wystawiał wcale swych prac na widok publiczny, zamierza podobno wziąć udział w tegorocznym Salonie Niezależnych.

= W *Galerie Briant-Robert* otwarto wystawę artystów amerykańskich, a mianowicie: John Barber, Marsden Hartley, George Biddle, Paul Burlin, Jules Pascin i Maurice Sterne, oraz rzeźbiarzy: Hunt Derich i John Storrs.

= Wystawa mistrzów impressionizmu, urządzona w lutym w *Galerie Durand-Ruel*, objęła dzieła Monet'a, Pissarra, Renoir'a i Sisley'a. Analożyczną wystawę urządzono w *Galerie Fiquet*.

= Grafice współczesnej poświęcono osobną

wystawę w *Galerie André* i w *Galerie le Garrec*. Nadto w *Galerie Visconti* wystawiono ryciny takich artystów jak: Asselin, Chagall, Derain, Dufresne, Fautrier, Gromaire, Matisse, Picasso i i.

= Maurice'a Utrillo dwa dzieła z kolekcji G. Aubry uzyskały na aukcji niespodziewanie wysoką cenę. Za *L'église bleue* zapłacono 19.050 fr., a za *Notre Dame de Paris* 16.000 fr.

= Niezwykła aukcja. W paryskim Hôtel Drouot odbędzie się w dniach 24 i 25 czerwca b. r., w trzech połączonych salach, licytacja kolekcji Maurice Gangnat'a, na którą składa się sto sześćdziesiąt obrazów Renoir'a, oraz szereg dzieł Cézanne'a i Vuillard'a. W związku z tą aukcją zostanie wydany luksusowy katalog z reprodukcjami, którego cena wyniesie 100 fr.

## PRAGA.

= Wystawa grafiki polskiej w gmachu parlamentu (»Dum Umelcu«) była w dalszym ciągu — zob. »Sztuki P.« Nr 5, str. 242 — szeroko omawiana w czeskiej prasie. Omówienia te, trzeba przyznać, były obiektywne, sprawiedliwe, ale niezawsze dla nas korzystne. »Venkov« z dn. 5 lutego b. r. podnosi wartość niektórych prac graficznych ale całości wystawy zarzuca bezwyrazowość, nadmienia, że z wystawy wychodzi się utrudzonym i z chaosem w głowie i wątpi, aby wystawa ta pozostawiła po sobie trwalsze wrażenie. Inny krytyk, J. R., w piśmie »28 Rijen« (z dnia 23 stycznia b. r.) wymienia bardzo wiele prac, zasługujących na uwagę, ale i on, chwalać naogół wystawę, nie czyni tego bez zastrzeżeń. Wystaw zagranicznych nie można urządzać na zasadach demokratycznych, t. zn. że każdy członek Związku ma równe prawa, przeciwnie, jury musi mieć władzę dyktatorską i być w swych sądach ogromnie surowe. Inaczej, mści się to dotkliwie na opinii, jaką sobie obcy wyrabiają o całej plastyce polskiej. W Pradze dostaliśmy nauczki, z której warto i trzeba korzystać na przyszłość.

Przykrą pamiątkę tej wystawy stanowić będzie jej katalog, drukowany w Pradze, ale w sposób nigdy u nas niepraktykowany; jest to istne *curiosum* grafiki drukarskiej: tekst katalogu poprzerrywany ogłoszeniami firm kupieckich, które polecają m. i. koks, drzewo na opał, mydło, czekoladę, trykotaże, lokomotywy (z ryciną!) i t. d. Całość robi okropne wprost wrażenie, czy nie było można wydrukować własnego katalogu w przyzwoitszej formie?

## RAPPERSWYŁ.

= Zbiory Muzeum Narodowego Polskiego, składające się, jak wiadomo, nie tylko z muzealników, ale także z bogatej biblioteki i ogromnego archiwum, mają być wiosną b. r. przewiezione do Polski. Część zbiorów ma podobno otrzymać m. Poznań na lat 25, za co zwraca część kosztów transportu, a *gros* zbiorów ma znaleźć pomieszczenie w Pałacyku Myśliwskim w parku Łazienkowskim w Warszawie, odległym bardzo od miasta tak, że korzystanie z tych zbiorów bardzo będzie utrudnione. Sam Pałacyk jest śliczny, na zbiory rapperswylskie jednak zupełnie nieodpowiedni.

## RYGA.

= Grupa artystów polskich, zjednoczona w »Błoku«, wzięła udział w międzynarodowej wystawie sztuki. Wystawa, której otwarcie miało charakter uroczysty, wzbudziła duże zainteresowanie, a prasa poświęciła jej sporo miejsca. Dziennik »Laikmets« pisał m. i.: »Nasi politycy pojmują zbliżenie kulturalne, jak dotąd, tylko za pomocą rautu, zalecamy jednak zwrócić uwagę na bardziej kulturalne pojmowanie owego zbliżenia, czego najlepszym dowodem jest przykład podobnej wystawy«.



## R Z Y M.

= Przygotowania do międzynarodowej wystawy sztuk (*Biennale Romana*) w pałacu wystawowym przy Via nazionale są w pełnym toku. Komitet wystawy zaprosił kilkunastu artystów polskich i oddał im osobną salę, która może pomieścić około 100 eksponatów. W wystawie biorą udział: Borowski, Gilewski, Hoppen, Kamińska, Kamiński, Kwiatkowski, Pruszkowski, Roguski, Rzecki, Skoczylas i Slendziński. Oprócz obrazów i rzeźb ma być wystawiona kolekcja polskiej grafiki (około 60 sztuk); organizowaniem działu polskiego zajmowali się pp. Gilewski i Slendziński.

= Art. mal. Stanisław Gilewski ukończył portret papieża Piusa XI.

## W I E D E Ń.

= Wystawę sztuki francuskiej zapowiadają na miesiąc kwiecień. Wystawa ta obejmie utwory najwybitniejszych mistrzów francuskich od początku XIX wieku aż po dzisiejsze czasy.

---

## K S I A Ź K I I C Z A S O P I S M A.

---

= Gauguin intime. Pod tym tytułem ukaże się wnet w Paryżu książka, wydana przez syna wielkiego artysty, imieniem Pola (Paul). Książka ta obejmie około pięćdziesiąt listów, pisanych do żony z Pont Aven, Pouldu, Martyniki, Tahiti, Paryża. Pola Gauguin, ur. w r. 1883, jest Norwegiem, poświęca się malarstwu i literaturze; w języku norweskim ogłosił książkę o swym ojcu. Inny syn P. Gauguin'a, Jean-René, ur. w r. 1881, jest Duńczykiem i rzeźbiarzem.

= Michel-G. Vaucaire: Foujita. (Les Éditions G. Grès & Cie., Paris), z 32 reprodukcjami na osobnych planszach: cena 6 fr.

= Jean de Bourgoing: Miniaturen von Heinrich Friedrich Füger und anderen Meistern aus der Sammlung Bourgoing. Vorwort von Dr Leo Grünstein. Amalthea-Verlag. Zürich—Leipzig—Wien. Cena egz. brosz. około 120 zł. Jest to wspaniałe wydane dzieło, ozdobione 50 światłodrukami, z których 15 jest wielobarwnych i w sposób nieprawdopodobnie doskonały oddaje urok miniaturowych oryginałów. Wśród reprodukcji pomieszczono dwie mało znane kompozycje na tle mitologicznym H. A. Fügera oraz szereg innych miniaturowych szkół francuskiej i austriackiej z końca XVIII i z początku XIX wieku.

= Carlo Carrà: Giotto (1267—1337). Étude de l'Oeuvre du Peintre — La Biographie avec 192 Reproductions hors texte en phototypie. Traduit de l'Italien par V.-A. Gauthier. Cena 90 fr.

= Marcel Aubert: Répertoire d'art et d'archéologie. Éd. Champion. Cena 30 fr.

= Gaston Charlet: La Décoration moderne dans le textile. Éd. Ch. Massin & Cie. Cena 130 fr.

= A. Fourreau: Berthe Morisot (Maîtres de l'Art Moderne). 40 plansz z reprodukcjami, prócz tekstu. Cena 12 fr.

= Dr Paul Richer: Nouvelle anatomie artistique. T. IV. Le nu dans l'art Égypte, Chaldée, Assyrie. Éd. Plon, Nourrit & Cie. Z licznymi ilustracjami. Cena 40 fr.

= Gustave Coquiott: Utrillo. Éd. A. Delpeuch. Z sześcioma planszami. Cena 7 fr.

= Teka Raoula Dufy. Nakładem *Galerie de l'Étoile* ukaże się w 33 egzemplarzach teka 12 autografij (6 barwnych i 6 czarnych) p. t. *La Mer*

Raoula Dufy, sygnowanych przez artystę. Cena w subskrypcji wynosi 1.300 fr., na chińskim papierze (*avec remarques* — 3 egzemplarze) — 3.900 fr.

= Zbiory moskiewskie. W Nrze 123 znanego tygodnika *Les Nouvelles Littéraires* Paul Morand zamieszcza w formie krótkiej notatki z katalogiem, szczegółowy wykaz arcydzieł sztuki najnowszej, jakie znajdują się w kolekcjach Morozowa i Szczukina w Moskwie; jak wiadomo, są tam m. i.: Śniadanie na łące — Monet'a, Kąpiel w Sekwanie — Renoir'a, Owoce, Jabłka i gruszki — Cézanne'a, Muza inspirująca poetę — H. Rousseau'a, Przechadzka więźniów — Van Gogh'a. Kolekcje te zostały przez sowiety upaństwowione.

= W *The Graphic* (luty 1915) zamieścił Kineton Parkes dłuższy artykuł o twórczości prof. K. Laszczyki, bardzo pochlebny dla naszego artysty.

Artykuł zdobną trzy reprodukcje z jego dzieł.

= W Nrze 1 rocznika 41 słoweńskiego pisma *Slovenske Poglady* zamieścił na str. 48—53 Szczęsny Rutkowski artykuł o współczesnym malarstwie i rzeźbie polskiej; artykuł ilustrują reprodukcje z dzieł Borowskiego, Skoczylasa i Wąsowicza.

= W Nrze 39 »Naszego Przeglądu Ilustrowanego« (Warszawa) pomieścił Michał Weizier ilustrowany artykuł o pracach malarskich Mojżesza Kislinga, mieszkającego w Paryżu.

= Na łamach »Rzeczypospolitej« wywiązała się polemika między W. Husarskim a R. Zrębowiczem na tle recenzji książki Husarskiego o malarstwie nowocześnie. W Nrze 55 wydrukowano »Obronę« W. Husarskiego i »Odpowiedź« R. Zrębowicza, którzy dowodzili słuszności swych zarzutów.

---

## Z O S T A T N I E J C H W I L I.

---

= Dowiadujemy się, że starania krakowskiej Akademii Sztuk pięknych o utworzenie oddziału swego w Paryżu zostały o tyle uwieńczone skutkiem, że na wniosek Akademii udzieliło Min. W. R. i O. P. roczny urlop prof. J. Pankiewiczowi celem zorganizowania i utworzenia w Paryżu osobnej pracowni, w której stypendyści akademii, ukończeni jej wychowankowie, mogliby pod nadzorem i kierownictwem jej kierownika dalej pracować i zaznajamiając się z zagraniczną kulturą, uzupełniać swoje wykształcenie artystyczne.

Faktowi temu może Red. »Sztuk pięknych« jaknajgoręcej przyklasnąć. Będzie on miał niewątpliwie, choć z powodów budżetowych w bardzo skromnych tymczasowo zakreślony ramach, wielkie znaczenie dla kształcenia naszej kultury artystycznej, po zatem taki zakład będzie także promieniował na zewnątrz i odegra dużą rolę w naszej propagandzie zagranicznej, co dla nas, o których wciąż jeszcze za granicą głucho, także jest sprawą ważną. Dla objaśnienia dodamy, że oddziały takie Akademii mają w Paryżu: Anglicy, Amerykanie, Belgowie, Niemcy, Rosjanie, Rumuni, Japończycy, Czesi i t. d.

Niestety uposażenie naszego Oddziału jest tymczasowe, z powodów budżetowych, bardzo skromne, oparte w przeważającej części na prywatnych subwencjach. W miarę poprawy naszych stosunków niewątpliwie Rząd nasz udotuje dostatecznie naszą placówkę artystyczną. Obecnie jednak musimy się zwrócić do wszystkich, którym rozwój naszej sztuki leży na sercu, z gorącym apelem, aby na ręce J. M. pana Rektora Akademii Sztuk pięknych w Krakowie nadsyłali datki, poparli te rozumne i konieczne poczynienia naszej najstarszej i najwyższej uczelni artystycznej.









BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)  
Rozmowa Boga Ojca z Noem. — Pièce septième de la série de la Genèse : Conversation de Dieu avec Noë.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 31. Jeden z 8 wielkich arasów groteskowych z cyframi Zygmunta Augusta.

La plus grande pièce de la série de 8 grotesques aux chiffres du roi de Pologne Sigismund Auguste (1548—1572) Comp. notre repr. No 44 de Cornelis Floris. Comp. aussi „Le mois de janvier“ de la série des „Mois grotesques“ attribués à Corn. Floris Cf. Baldass op. cit. et H. Schmitz „Tapisseries de la cour de Vienne“ 1922 Pl. XVII.

## ARASY WAWELSKIE ZYGMUNTA AUGUSTA ICH WARTOŚĆ I ZNACZENIE W DZIEJACH SZTUKI XVI WIEKU.

(Les 156 tapisseries flamandes du château royal de Cracovie (Pologne), et leur importance pour l'histoire de l'art du seizième siècle).

### I.

**M**IJAŁO 125 lat od czasu straszliwych rabunków Suworowa w Warszawie, gdy, przez postanowienia traktatu ryskiego, — oręż i dyplomacja polska wywalczyły dla zmartwychwstałego narodu ustalenie zasad różnorodnych restytucyj. Jedna z nich, — stanowiąca o zwrocie grabionego przez 5 ćwierci wieku olbrzymiego dobytku duchowego Polski, zdecydowała też in potentia o odzyskaniu tego klejnotu dawnej Rzeczypospolitej, za jaki uchodziły zawsze i jakim, zbadane, okazały się arasy Zygmunta Augusta, — w liczbie 156 sztuk wywiezione do Rosji w r. 1795.

Od postanowienia do wykonania droga jednak daleka. — Od trzech i pół lat walczymy w Delegacji polskiej w Moskwie o realizację tej i tylu innych spraw rewindykacyjnych. Dzięki



na wszystko niepospolitej energii i pomysłowości Prezesa Delegacji, Ministra Ant. Olszewskiego, — i na skutek dalszych kroków następcy jego p. E. Kuntzego i towarzyszy w pracy, — wróciło do ojczyzny swej sztuk 95, małemi partjami, z których każdą trzeba było z największym zdobywać trudem. Wróciły w tej liczbie wszystkie wywiezione z Warszawy olbrzymie sceny biblijne (18), za wyjątkiem jednej (19-tej) z historją Saula i Dawida, — wróciły wszystkie arasowe portjery, — przeważna część grotesków i werdiur z pejzażami i zwierzętami, — znaczna część arasów z dekoracyjnie ujętymi herbami a zatem przeważna ilość sztuk ze wszystkich grup arasowej kolekcji, służącej ongiś do obicia wielkich ścian świetlic wawelskich, do zawieszania między oknami, nad nimi i pod nimi, do ozdoby mebli i odrzwi, do owinięcia wokoło kolumn wawelskich, („pro columnis“ jak mówią stare inwentarze arasów). Wróciło dość, aby o całości kolekcji mieć wyobrażenie, aby ją zbadać, porównać z zagranicznymi, sądzić o jej genezie i wartości wydać. — Wróciło arcyzamało, aby nowa Rzeczpospolita polska miała się zwrotem  $\frac{2}{3}$  ukontentować. Dziś, gdy wyświetliliśmy mozolnie ale dokumentalnie, że wszystkie 156 sztuk w Rosji ocalały, — gdzie są i co przedstawiają, można uspokoić społeczeństwo, że nie znajdzie się rząd polski, któryby uważał artykuł XI traktatu ryskiego za wykonany, dopóki cała nieoddana reszta naszej nie przekroczy granicy.

Spuścizna ostatniego Jagiellona musi powrócić w całości na Wawel. Wskreszenie tego zbiorowego i wspianego pomnika sztuki, jakim jest zamek krakowski, postępuje naprzód, obchodzi żywo wszystkie warstwy narodu. Zagranica nawet, w osobie największych znawców sztuki i reprezentantów cywilizacji, uważa odnowienie tego najznakomitszego (jak nawet Niemcy opiniują), pałacu renesansowego środkowej Europy za sprawę doniosłą dla wszystkich ludzi kulturalnych. Arasy jagiellońskie są jego historyczną, nieodzowną, walną ozdobą. Tym więcej sądzimy że rząd sowiecki, który o tem dobrze wie, obecnie szybko spełni wykonanie uchwały polsko-sowieckiej między państwowej Komisji Specjalnej w Moskwie z dn. 23/XI. 1921 roku — która zdecydowała oddanie Polsce wszystkich 156 zabranych ongiś arasów. Sądzimy tak tym więcej, że rozdzielenie tej kolekcji, tak wyjątkowo jednolitej, urągałoby najbardziej nawet rudymentalnym wymaganiom kultury, a sowieci tak bardzo starają się okazać przed światem, że szanują wysoko postulaty sztuki i muzeologii. Nie zapominajmy, że w r. 1922 oświadczone nam przez usta najbardziej oficjalnie powołane, — w imieniu »Ludowego komisariatu spraw zagranicznych« w Moskwie, że zwrot całości arasów jest »sprawą honoru« Związku republik rad. Nadszedł już rok czwarty od tego czasu!

Strona polska zdana była zupełnie na swoje siły, gdy chodziło o odszukanie tej wielkiej całości. Sprawa przedstawiała się do niedawna jako wyjątkowo zawiślana i tajemnicza. Aż do wojny, opublikowane w Polsce badania pozwalały twierdzić stanowczo jedynie to, że 14 biblijnych arasów i 1 herbowy wiszą w Gatchynie, co zdawna wykryli Wł. Spasowicz i L. Siemiński («Dzieła T. I.») Gdzież ogromna reszta 142 sztuk, dokumentalnie pewna co do ilości, ale niejasna co do szczegółów wyglądu, a to na skutek trudności odszukania polskich, starych inwentarzy bardziej dokładnych niż ten, zbyt ogólnikowy, z r. 1704, który ogłosił ongiś Rastawiecki. Dopiero dzięki ułatwieniom, jakie stworzył przewrót 1917 r. i zorganizowana za rządów Kiereńskiego Komisja likwidacyjna pod kierunkiem Al. Lednickiego w Petersburgu, — udało się p. Al. Czołowskiemu wraz z p. B. Wydźgą odnaleźć oprócz owych 15 sztuk, siedmiesiąt parę dalszych głównie w zaniebanym Muzeum Stajni Dworskich a częścią w Pałacu zimowym i Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu. — Prof. M. Lalewicz i M. Piotrowski dorzucili cenne informacje co do 12 dalszych sztuk. Losy i miejsce znajdowania reszty t. j. ilościowo około  $\frac{1}{3}$  całości, — były okryte aż do r. 1923 mgłą niejasności tak wielkich, że dawały one pole do uporczywych twierdzeń, jakoby tych kilkadziesiąt tkanin przypadło bez wieści. Tymbardziej pociągającym był dla mnie obowiązek rozszyfrowania zagadki, — doszukania się żyjących jeszcze świadków istnienia i miejsca znajdowania tej reszty, — obowiązek doszperania się potrzebnych źródeł piśmiennych przy pomocy sił naukowych w kraju i w naszym petersburskim oddziale. — Szczególniej cenne usługi oddał tu ks. biskup M. Godlewski i p. St. Iskiński, dorzucił wartościowe swe pismo p. rektor A. Szyszko-Bohusz. Okazało się, że pomimo wydania nam w Gatchynie, na miejscu, w końcu 1921, — sztuk 15 — bynajmniej na tem, badania sal i składów tej olbrzymiej, a niestety niedostępnej nam w znacznej części rezydencji, nie może się skończyć. Okazało się, że było w niej bez porównania więcej innych jeszcze arasów, niż przypuszczało wielu i że dalsze zbieranie dowodów trzeba na tym terenie głównie skoncentrować. — Dowody te, najzupełniej już detaliczne odszukaliśmy powoli. Jeden z nich znalazł się w bardzo rzadkim katalogu gatchyńskich zbiorów z przed pół stulecia. Choć napisany po dyletancku z punktu widzenia oceny naukowej pochodzenia arasów, zawierał on, na szczęście, bardzo dokładny opis przeszło dwa razy większy





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 1. Część środkowa arasu ze stworzeniem Ewy, zakazem jedzenia owocu i grzechem pierwszych rodziców.  
(Série de la Genèse: Fragment central de la première pièce, représentant la création d'Eve et le péché de premiers parents).





BRUXELLES XVI S

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 2. Offiara Abła przyjęta i Kaina odrzucona przez Boga.

(Pièce troisième de la série de la Genèse: Les offrandes d'Abel et de Caïn).

liczby tych tkanin, niż to mógł podać L. Siemiński i jego następcy, wskutek utrudnień, jakie w Rosji zawsze polskim stawiano szperaczom. Co najważniejsze, broszura ta stwierdzała dobitnie ścisły związek scen biblijnych, — z Gątczyny już oddanych, — z nieoddanymi dotąd i schowanymi wielkimi arasami pejzażowymi, jakie katalog ten wymieniał, nawet z podaniem wymiarów. To zadecydowało o powodzeniu. Albowiem w Warszawie, — wraz z pp. T. Newlin-Wagnerem i A. Bachulskim doszukaliśmy się w Archiwum skarbowem kapitalnie cennego inwentarza wszystkich arasów, dokonanego w Polsce w r. 1731, — inwentarza przewyższającego inne, ogólnikowsze, opisem dokładnym każdej sztuki, podaniem nietylko każdej sceny ale i ścisłych wymiarów. Zasluguje on na opublikowanie go jeszcze w całości. Tymczasem zaś, — obok wskazówek świadków ocalenia tych arasów w czasie rewolucji, — analiza tekstu katalogu Gątczyny i porównanie go z identycznymi danymi dokumentu z r. 1731, — pozwoliły mi w formie ostatecznej wykazać stronie sowieckiej, że mowa tam o arasach jeszcze nieoddanych, że wiemy, gdzie były złożone, ba, nawet przedstawić wygląd i wymiary każdej bez wyjątku wywiezionej a dotąd nie zwróconej sztuki. — Jest dziś po uzupełnieniu informacji nieodwołalnie pewnym, że w Gątczynie ocalało 17 bardzo wysokich (c. 4 metry) werdiur ze zwierzętami, stanowiących dopełnienie serji takich samych co do typu i charakteru, — już oddanych i tu reprodukowanych. Ponadto stwierdziło się, że dwadzieścia kilka małych arasów, groteskowych i herbowych, pokrajano po barbarzyńsku w Gątczynie, za cesarskich czasów, dla obicia nimi okazałych mebli rezydencji! Te sztuki w r. 1917, pod kierunkiem powołanym z mebli zdjęto i złożono starannie w składach, na co posiadamy świadectwo. — W »Koniuszennem Muzeum« dało się wykazać, w dodatku, oprócz 4 nieoddanych



a znanych arasów herbowych, jeszcze jeden pejzażowy podługowaty, ostatni z tego typu werdiur. Tylko co do kilku sztuk innych badania dalsze są jeszcze potrzebne. (Werdiury groteski i jedna biblijna sztuka ze sceną przebrania się Saula za niewiastę)<sup>1</sup>. Miały one pójść dalej, do Liwadii, a w części do Woroncowa—Daszkowa, stamtąd znów do składów Mertensa w Petersburgu, które sowiety znacionalizowały.

Przedstawiłem tak pokrótce dzieje długich poszukiwań, nietylko uważając za obowiązek utrwalić nazwiska zasłużonych, ale także sądząc, że czytelnika polskiego zaciekawia z pewnością poznanie choćby części tych nieco osobliwych dróg i sposobów, za pomocą których wyławia się arasy nasze jakoby perły, zerwane ze świetnego stroju dawnej Rzeczypospolitej i pogrążone w ciemnym morzu rosyjskiem.

\* \* \*

Dawniejsza historia arasów od XVI aż do końca XVIII wieku, była przedmiotem usilnych badań, prowadzonych od stu blisko lat ze strony około 20 polskich uczonych. Oprócz wyżej wymienionych i oprócz włocho S. Ciampiego, — należą tu F. Bostel, S. Cercha, A. Chmiel, A. Grabowski, Z. Gloger, T. Korzon, J. Kołaczkowski, J. Korzeniowski, F. Kopera, A. Kraushar, J. Łepkowski, J. hr. Mycielski, J. Pagaczewski, A. Pawiński, K. Przeździecki, A. Römer, M. Sołowski, St. Tomkowicz<sup>2</sup>.

Dziś, gdy możemy na Wawelu i w reprodukcjach podziwiać same objekty, głównym zadaniem pracy takiej, jak niniejsza, winna być analiza samych estetycznych walorów tej kolekcji, jak i rozwiązanie skomplikowanych a niezmiernie pociągających zagadnień, obracających się nietylko około historii, jak około spraw twórczo-artystycznych. —



BRUXELLES XVI S. CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)  
Nr. 3. Kain wyprowadza podstępnie Abła na ustronie. — (Pièce quatrième d. l. s. de la Genèse: Caïn conduit traitreusement Abel à un lieu écarté).

<sup>1</sup> Wedle inwentarzy z r. 1731, 1768 widniał na niej napis: »Suspecta Sauli puellarum modulatio« wys. łokci 6 $\frac{1}{4}$ , szer. 5 $\frac{3}{4}$ , — a więc wielki. Była to jedyna sztuka nie należąca ściśle do serii »Potopu«. Z różnych danych źródłowych wnioskuję, że jestto resztką serii »Saula i Dawida«, którą w końcu XVI. w. wymienia spis arasów Zygmunta III.

Te i t. p. szczegóły podaję przede wszystkim w nadziei, że wśród szerokich kół czytelników »Sztuk Pięknych« znajdzie się jednostka, znająca Rosję i mogąca w poszukiwaniach tych kilku sztuk nam pomoc okazać.

<sup>2</sup> Patrz głównie »Sprawozdania komisji historii sztuki«, Akad. Umiej. i jej »Prace« od 1889 do 1923 r. jak i »Wawel« St. Tomkowicza i A. Chmiela, F. Koper »Dzieje Skarbca« oraz podane tu i tam szczegóły historyczne, dane źródłowe i bibliograficzne, dla których brak tu miejsca.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 4. Zamordowanie Abela. — (P. cinquième de la serie: Abel assassiné par son frère).

Zbyt znakomite są to kompozycje, aby nie należało nietylko określić szkołę, z której pochodzą ale i odnaleźć te wybitne indywidualności, jakim zawdzięczamy kartony, to jest projekty do nich, wskazać konkretnie mistrzów, którzy kartony te przemienili w tkaniny, — uprzytomnić związek tej całości z innymi, powiedzmy śmiało, najznakomitszymi w Europie serjami arasów.

Ale zanim się do tego przejdzie, jest rzeczą nieodzowną podkreślić, jak kapitalną była zasługa tych wszystkich, którzy się dawniej samą prawie tylko historją, losami tego zbioru zajmowali. — Przy tak kolosalnem oddaleniu od oryginałów, przy niedostępności kryjących je zbiorów rosyjskich — było dla tych uczonych nawet niemożliwem rozwiązać naszkicowane dopiero problemy artystyczne. Wszakże aż do dnia obecnego odzyskania arasów, — znaną była szerzej nauce naszej tylko reprodukcja jednej jedynej z pośród tych tkanin, publikowana w Tomie V. Sprawozdań Komisji h. sztuki Ak. Um. (Wejście do arki Noego). — Uczeni rosyjscy przez 126 lat znajdowania się arasów w ich ojczyźnie nietylko nie poświęcili im żadnego studjum, — ale nawet nie poczynili takich reprodukcji, któremi w Polsce na odległość możnaby się przynajmniej posługiwać. — A przecież Rosja posiadała na publikacje artystyczne środki tak olbrzymie i wydała dzieł tak bardzo wiele z tej wogóle dziedziny<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Jedyne wyjątki to: 1) arcyliche reprodukcje części werdiur z »Koniuszeneo Muzeum«, którego katalog z przed trzydziestu kilku lat zbywa je w paru słowach nawet nie wspominając, że są brukselskie XVI w., 2) przy paru planszach werdiur naszych w Albumie Akad. Sztuk Pięk. w Petersburgu nie ma nawet żadnego tekstu objaśniającego, tak, że mogły zupełnie ująć uwagi polskich uczonych.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 5. Uciezka Kaina przed pomstą Bożą. — (La fuite de Caïn persécuté par Dieu).

Skonfiskowanie w Polsce tych i wielu innych zabytków sztuki i wywóz ich w dalekie »septentriony«, zamierzony dla zagłady kultury u nas, równał się niestety wśród walących w naród piorunów niejednokrotnie także zagładzie ich pamięci w Polsce. Kapitalna, jak rzekłem, zasługa cytowanych pisarzy leży w tem, że nie wiedząc nawet bardzo długo, jak wogóle arasy nasze wyglądały, — wygrzebali oni z trudem, z pyłu wieków i archiwów, źródłowe o nich wiadomości. Oni to wskrzesili wogóle istnienie ich w narodowej świadomości, a z generacji w generację mnożąc zasób danych, rozbudzili poczucie społeczne ich wielkiego znaczenia. Stwierdzić należy z dumą, że w tym wysiłku stąpających długo po omacku, — w żmudnem rozświetleniu losów i charakteru znakomitej kolekcji, — objawił się przykład górny zrzeszonego, konkretnego patriotyzmu, opartego o kult naszej cywilizacji minionej dla dobra przyszłej, — a więc patriotyzmu wyższego ogólnoludzkiego znaczenia. Bez tej pracy dawniejszej rewindykacja byłaby wogóle nie mogła przyjść do skutku.

Jakże znamiennie odbija ta czynna i sumienna miłość dla pomników kultury od stosunku do naszych arasów ze strony czynników powołanych Rosji, — gdzie poto zdecydowano wywieźć je z Polski, — aby, jak wiele innych naszych kolekcji, trzymać je przez lat kilkadziesiąt po składach, — a potem, porozwieszawszy je prawie że byle gdzie i byle jak, w części — małej zresztą — pokrajać je dla adaptacji przy kominkach i po meblach cesarskich, — a w końcu, aż do dni zwrotu, wcale się nimi naukowo i artystycznie nie zajmować. Przywiązanie do nich wystąpiło



dopiero nagle, gdy je trzeba było oddawać, wystąpiło w postaci walki przeciw restytucji, poszukiwania argumentów *contra*, takich n. p. jak historia (błędna) o nabyciu legalnem arasów przez Rosję drogą spłacenia długów ostatniego króla polskiego (1).

I tu dopiero zajaśniało w pełni znaczenie stuletnich prawie badań wspomnianych uczonych naszych. Któż byłby w stanie na czas zebrać dokumentalne dane, zbijające niespodziane rosyjskie zarzuty, gdyby nie ta praca dawniej dokonana. Dzięki niej, zostały one obalone szybko i łatwo, — zniknęła zaporą w innych warunkach groźna. Streściłem wszystkie te rezultaty historycznych śledzeń w odnośnej replice, — a że ta opublikowana została w r. 1922 w »Dokumentach Delegacji Pol. Specjalnej« z. IV. i osobno, — nie będę obciążał niniejszego tekstu powtarzaniem detali, gdy spieszę do wysuniętych już zagadnień artystycznych. Krótka jeno przypomnę kilka faktów głównych z historii tak dramatycznej arasów a rozszerzę się nieco tylko nad zupełnie dotąd nieopublikowanymi szczegółami, dla ich osobliwości.

»Panegyricus« Stan. Orzechowskiego na zaślubiny Zygmunta Augusta z Katarzyną mantuańską z Habsburgów domu, wydrukowany w Krakowie w r. 1553, — stwierdza obszernie, że już w czasie tych uroczystości zajaśniała z podziwem gości cudzoziemskich, — główna część naszych arasów, kolosalne sceny biblijne, — na Wawelu, w łożnicy króla i winnych świetlicach. Czy już wtedy widniały, obok, arasy z pejzażami i zwierzętami, nie da się dziś ustalić bezwzględnie, jest to jednak w wysokim stopniu prawdopodobnem. — Noszą one bowiem w części znaki tychsamyh brukselskich mistrzów tkackich, co sceny biblijne, a w części innych mistrzów tamtejszych, współczesnych owym pierwszym. Nadewszystko przemawia jednak za tem fakt, że odznaczają się one uderzająco tymsamym stylem w traktowaniu przyrody i poziomem artystycznym również wysokim, — zupełną tożsamością wzorów na obramieniach bordiur, a nawet identycznością całego szeregu zwierząt, powtarzających się zarówno wśród naszych scen z Pisma św. jak wśród werdiur. — Nieco późniejszymi stylowo okazują się groteski i herbowe tkaniny, jedna z nich, największa nosi datę 1560, a odkryte przez St. Cerchę pisma Zygmunta Augusta dowodzą, że w ciągu lat 1561—1564 sprowadzał on dalsze sztuki przez Rodryka Dermoyen. — Bardzo nieobojętny to szczegół. Dermoyenowie, jak uczeni zagraniczni wykazali, byli przedsiębiorcami arasowymi dla najznakomitszych klientów, — dla królów szwedzkich (Böttiger), a nawet dla cesarza Karola V, tego czciciela sztuki w wielkim stylu a tychsamyh brukselskich warsztatów arasowych mecenasa największego. Jeden z tych Dermoyenów był w związku przez prace we Flandrii i podróż do Turcji r. 1533, z Piotrem Koecke van Aelst (Schmitz, Göbel i w. i.) — co pośrednio umacnia też i ilustruje poniższą tezę moją o współudziale tego ostatniego, znakomitego artysty, w wykonaniu części naszych arasów. Wyjaśnia to także, dzięki czemu i komu arasy nasze odznaczają się taką, nieznaną jeszcze arasom Rafaela (1515—1518), grą technicznie trudnych do uzyskania odcieni. — P. Koecke bowiem, z owym Dermoyenem, bawił w Konstantynopolu dla poznania sekretu szeregu barwików i wzbogacenia nimi warsztatów arasowych Flandrii.

Zygmunt August zapisuje testamentem wszystkie swoje arasy («flandryjskie opony, obicie» jak się wyraża), w dożywocie 3 siostronom a po ich śmierci zastrzega je spadkiem »jednej Rzeczypospolitej« warując uroczyście, aby służyły tylko dla dobra publicznego Rplitej a nie dla prywatnej korzyści przyszłych królów. Dzięki temu, stały się one częścią składową Skarbcza Koronnego. Chwilowo, po śmierci króla groziło niebezpieczeństwo przepadnięcia zo werdiurom i groteskom z herbami i satyrami oraz 9 scenom biblijnym. Te, w r. 1578 wywiózł siostrzeniec Zygmunta Augusta, Zygmunt III. Waza do Szwecji, ale do r. 1591 wróciły one wszystkie do Polski, co wynika niezbitnie z dokumentów archiwów szwedzkich ogłoszonych przez Böttigera.<sup>1</sup>

Sejm Rplitej jako najwyższy strażnik Skarbcza koronnego zazdrośnie a konsekwentnie, przez całe wieki, strzegł naszą kolekcję przed rozproszeniem. Dlatego to przetrwała ona aż do końca bytu Rplitej w tak wielkiej liczbie 156 sztuk, którą dokumenty z czasu Stanisława Augusta Poniatowskiego jednako zawsze podają. — W XVI i XVII w. było ich nieco więcej. W r. 1633 uczyniono wyjątek dla papieża Urbana VIII, któremu przez Ossolińskiego posłano 3 sztuki (sceny z dziejów Mojżesza). Takie wymienia opis Stanisława Orzechowskiego z 1553 roku i tych brak, badania moje, jak dotąd przynajmniej, wskazywałyby, że wśród zawichrzeń doby napoleońskiej, czy później, — przepadły w Watykanie. Jak bardzo wartoby je odnaleść i jak bardzo wogóle nasza serja arasów była w dawnych wiekach cenioną przez swoich i obcych — wskazują obok świadectwa z XVII w. u S. Ciampiego («Flosculi» 1830 i Bibliografia critica I. 1834) — starożytna zapiska o tych 3 sztukach darowanych papieżowi podana przez A. Römera i A. Gra-

<sup>1</sup> W dokumentach szwedzkich, u Böttigera, opisy są tak dokładne a napisy łacińskie naszych arasów, ich herby i cyfry są podane tak ściśle, że identyczność jest niezbitnie pewną. Znakomity uczoney szwedzki nie mógł tylko zorientować się, co to były za arasy i gdzie się znajdują. Teraz dopiero rzecz się wyjaśnia. Na Böttigera zwrócił mą uwagę prof. J. Pagaczewski.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)  
Stworzenie Ewy, zakaz jedzenia owocu i grzech pierwszych rodziców. — Pièce première de la série de la Génèse: La création d'Eve et le péché de premiers parents.









BRUXELLES XVI S.

Nr. 7. P'otop. — Le déluge (P. dixième de la série).

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)



bowskiego: »W Rzymie w takiej są estymacji, że tylko raz w roku na Boże Ciało wywieszają je a malarze zewsząd do kopiowania concurrunt« (zbiegają się) Ob. Spraw ozd. Kom. H. Sztuki VI i p. XI. Być może, iż arasów tych szukać należy dzisiaj w której z prywatnych kolekcji rzymskich, oddziedziczonych po rodach spokrewnionych z papieżami ubiegłych wieków. Jednostkom polskim, któreby w Rzymie zająć się tem chciały, zwracam uwagę, że istnieją dwie serje »Mojżesza« brukselskie z XVI w., z których jedna mogła najprędzej istnieć w osobnem »wydaniu« na Wawelu w XVI w.: 1) Serja wiedeńska reprod. u Baldassa (9 sztuk) i 2) resztką innej u bar. Erlenger w Belgji, repr. u Keulera i Wautersa w »Les tapisseries à l'expos. de 1880«.

Dziwnym trafem Wawel otrzymał jakby rodzaj rekompesaty za te utracone sztuki. Udało mi się natknąć u art. mal. Przybytniowskiego na 1 tapiserję z pierw. połowy XVII w. ze sceną z hist. Mojżesza, tkaną wedle kartonu XVI w. i namówić właściciela do skierowania jej na Wawel. Dzięki zajęciu się tą sprawą przez p. Szyszko-Bohusza i K. Mozera, — właściciel w bardzo obywatelskiem poczuciu sprawy, ustąpił tę tapiserję zamkowi krakowskiemu za nader niską sumę. Nosi ona znak wybitnego warsztatu brukselskiego pierwszej połowy XVI w., Franc. van den Hecke. (Porów. znak u Göbla i w. i.)

Gorliwa troska sejmu i dygnitarzy, ba nawet sejmików prowincjonalnych o całość naszej kolekcji, objawiały się, i to zdumiewająco silnie, nawet za dni największego naszej oświaty upadku, — w drugiej połowie XVII i pierwszej XVIII wieku. Istna burza zerwała się, gdy Jan Kazimierz, choć dla obrony Państwa, pozwolił sobie zastawić u kupca Grotty tę arcykosztowną puściznę jagiellońską. Echa protestów odbijają się później długo, — aż arasy, wykupione, wracają do rezydencji warszawskiej, gdzie oczywiście od czasu przeniesienia stolicy z Krakowa i one się znalazły. Służą do ozdoby zamku lub do podniesienia wspaniałości obchodów, w czasie pompy dworskiej i kościelnej, jak na Boże Ciało, — co jest w gazetach XVIII w. wzmiankowanem. — Dla malowniczości wspomnień, uprzytomnijmy sobie parę obrazów. Niewątpliwie, na modłę w zachodnich krajach powszechną, — wynoszono je dawniej na Wawelu w czasie turniejów na krużganki, — aby ozdobić miejsca, skąd patrzył król i najświetniejsze w koronie damy. — Arasy zwieszały się wtedy z balustrad i owijały wkoło kolumn. (Cytowane »pro columnis«). — Później, w Warszawie musiały one tworzyć efekt szczególnie osobliwy, kolorystycznie i światłocieniowo, gdy po śmierci kard. Karola Ferd. Wazy, osłonięto niemi chwilowo okna kościoła Jezuitów od wewnątrz, — gdzie wśród jarzenia świec odbyło się »theatrum żałoby«, na cześć zmarłego księcia krwi.

Podskarbi Wielki Koronny czuwał nad całością tego zbioru, — odpowiedzialny za to przed sejmem. — Bez zgody i kontroli skrupulatnej tego dygnitarza, sam król nawet nie mógł z arasów korzystać. Przenosiny ich, choćby chwilowe, odbywały się z zachowaniem zasad administracji wzorowej — to jest protokołu, spisów, »konotacji«. Dzięki temu to mogło dojść obecnie do odnalezienia tak dokładnych inwentarzy, ba nawet rachunków za utrzymywanie ich w porządku na składzie, aż po koniec XVIII wieku! — Stąd też wiemy, że z zachowaniem formalności użył ich jeszcze Stanisław August w czasie koronacji 1764 r. do ozdoby Zamku warszawskiego, że jednak później odnowiłszy go gruntownie, w nowym stylu, — oddał je do składów Komisji Skarbu. — Na ich miejsce sprawił, do wnętrza, oprócz obrazów, rzeźb i t. p. ozdób, bardziej dopasowane francuskie gobeliny, sprowadzone z Aubusson, z Beauvais i t. p. — Król dał przez to, raz jeden jeszcze, dowód swego wysokiego smaku o tyle, że arasy renesansowe winny wisieć w pałacu renesansowym jak Wawel, — a na zamku warszawskim klóciłyby się ze stylem francuskim Louis XVI. względnie stylem Stanisława Augusta. Mieliszmy tego jaskrawy przykład, gdy wróciwszy z Rosji, wisały jakiś czas na zamku warszawskim. Nieodpowiednie stylowe otoczenie wprost szkodziło całemu artystycznemu wrażeniu.

Dramatyczne dzieje arasów w dawnej naszej Rplitej zamyka finał dotąd w szczegółach nieopublikowany. »Zabrać wszystko (>wsio«) z ruchomości przynależnych koronie i państwu« brzmi rozbójniczy reskrypt Katarzyny II. do Suworowa zdobywcy Warszawy<sup>1</sup>. Wysłano prawie natychmiast Bibliotekę Żafuskich, oba główne archiwa warszawskie, koronne i litewskie, arsenał i t. d. O arasach, ukrytych w gmachu Komisji Skarbu narazie zapomniano. Odszukał je tam Buxhoevden komendant rosyjski Warszawy za rządów Suworowa, starannie poskładane w wiązki, sztuka za sztuką. Gdy w końcu 1795 r. pewnem już było, że Rosja odda Warszawę Prusom, generał odesłał Katarzynie II. całą kolekcję arasów jak i mnóstwo polskiego dobytku,

<sup>1</sup> »Generalissimus Suworow« Pietruszewskij'a. W tekście dla krótkości podawać będę tylko nazwisko autora, na dzieło którego powołuję się. — Na końcu pracy umieszczam spis najważniejszej użytковой literatury, z dokładnymi danymi.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 8. Noe z rodziną składa Bogu ofiary dziękczynne za uratowanie od potopu.  
Sauvé du déluge, Noë avec sa famille rend à Dieu des actions de grâces. (P. deuxième de la série).



którego transport wymagał kilku tysięcy (skonfiskowanych także) zaprzęgów. Opisuje to najdokładniej Boehlendorf, radca legacji pruskiej, w raportach swoich współczesnych z Warszawy do króla Fryderyka Wilhelma II, jakie niedawno odnalazłem w Tajnym Archiwum państwowym w Berlinie. Reasumując podobne wywiady donosi równocześnie minister Hoym temu samemu monarsze: »wszystko co tylko dla narodu polskiego wartość posiada, Rosjanie z Warszawy wywożą«.

## II.

Blisko sto oddanych już arasów, którymi pyszni się obecnie Wawel<sup>1</sup>, to cała galeria obrazów wyjątkowo wielkich, jeżąca się od najciekawszych czysto-artystycznych zagadek i zagadnień. Nie sposób podać to wszystko, co się w tej mierze powiedzieć winno i już zebrało. Kolekcja to tak przednia i tak wielka, że zasługuje na obszerną, przygotowaną już rozprawę.

Dla koniecznej oszczędności miejsca opuścimy tu szersze wyjaśnienia co do techniki arasów i dziejów ich rozwoju przed czasem ukazania się naszego zbioru. Informacje w tej mierze znajdzie każdy w cytowanych na końcu dziełach, częścią łatwo dostępnych, jak Müntza, Schmitza i w. i. Zresztą na pytanie to odpowiedziałem już pokrótce w przewodniku po naszej kolekcji, wydanym przez Dyрекcję Zbiorów państw. w r. 1923.

Zainteresowanie arasami, dzisiaj w Polsce wielkie, jest jednak bardzo, stosunkowo, nowem. Mimochodem przypomnijmy więc sobie, zgrubsza, czym się arasy różnią od innych wielkich tkanin dekoracyjnych, wyrabianych nie na bryty z ciągle powtarzającym się wzorem, lecz na sztuki zamknięte w ramach określonego pola, które wypełnia przemyślana dla niego i kończąca się w niem kompozycja, obraz lub ornament. Chodzi tu więc głównie o hafty, dywany i kilimy oraz o wszelakie tapiserje. Nie posiadamy rdzennie polskiego a ścisłego określenia obejmującego ogół tkanin tego rodzaju. Najlepiej więc, w tym celu, zgodnie z prof. J. Pagaczewskim używać terminu »tapiserje«, które stosują się bez względu na czas i pochodzenie takiej tkaniny — a więc taksamo do flamandzkich i włoskich arasów, jak paryskich »gobelinów«, francuskich »aubussonów« i t. p. Termin staropolski »szpalery«, przyjęty z zagranicy, jest u nas jako określenie mętny, w zasadzie oznacza tkaniny dekoracyjnie wyrabiane na bryty a w rozszerzeniu używany był także, ale wtedy winien oznaczać tańsze werdiury i tapiserje na meble. Jeszcze dalej idące rozpostarcie znaczenia wyrazu »szpalery« na tapiserje wogóle jest dzisiaj niewłaściwem (por. Göbel 185). O ile na dywanach rysunek barwny kompozycji »ustawia się« niejako ze sterzcących strzyżonych supełków, zawiązanych rzędami na osnowie, o ile na haftach ornament czy postacie naszyte są na gotową tkaninę, to w tapiserjach wogóle obraz jest w e t k a n y m w osnowę. Nitka danego koloru zajmuje tylko tyle przestrzeni, ile tkacz-artysta znajduje jej na wzorze (kartonie) dostarczonym przez projektodawcę-malarza. — Poszczególne takie partje łączy się (w odróżnieniu od pokrewnych kilimów) systemem łańcuszkowym, subtelnym, na pierwszy rzut oka niedostrzegalnym. — Istnieje oczywiście cały szereg innych tkaninowych technik (mieszanych), nas tu mniej już obchodzących.

Egipskie malowidła ściennie, greckie wazy, a zwłaszcza słowa Owidiusza (o Arachne) wskazują, że sekrety sztuki arasowej posiadała już odległa starożytność. Zetknięcie się Europy z Orientem, czasu krucjat, podnosi wysoko tkactwo artystyczne Zachodu. Prym bierze Francja. W XV wieku sztukę tapiseryjną podnosi wysoko zwłaszcza miasto Arras (obok Tournai). Stąd nazwa »arrasy«, którą powszechnie w nauce naszej — pisało się do »wczoraj« przez dwa »r« ze względu na nazwę miasta, — a która dziś wedle najnowszych prawideł ma jedno »r« — podobnie jak we włoskiem »arazzi«. Terminem tym oznaczamy tapiserje średniowieczne i renesansowe.

Od początku XVI wieku naczelne miejsce w tej produkcji obejmuje Brabancja a zwłaszcza miasto Bruksela. Można opieka Habsburgów a szczególnie cesarza Karola V i Marji węgierskiej, wdowy po Ludwiku Jagiellończyku, rezydującej jako namiestniczka Karola V w Brukseli, (zm. 1558), przyczynia się tak dalece do olbrzymiego rozwoju warsztatów arasowych tej stolicy i tego kraju, że nauka zachodnia liczy najświetniejszy jego okres we Flandrji do abdykacji Karola (1555 r.). Nazwać go należy istotnie olśniewającym wspaniałym. Jasnym jest, że najbliższe lata po abdykacji Karola V znaczyły się jeszcze produkcją wybitną i dopiero katastrofa wojny od r. 1566 obniżyła ją poważnie. Nawet w r. 1566 wytkano jeszcze tak świetny okaz jak wielki, słynny aras tronowy dla Habsburgów w Wiedniu, — o którego pierwszorzędnej wartości artystycznej przekona się każdy

<sup>1</sup> Ostatni transport 4 arasów (wążkie wysokie werdiury typu reprodukowanych tu Nrów 16—21) zatrzymany chwilowo na Zamku warszawskim, wróci również niewątpliwie na Wawel. Są to sztuki oddane wreszcie z liczby tych 17 które odkryliśmy w Gączynie (p. str. 2).





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)  
Nr. 9. Bóg Łogostławi Noemu i ukazuje mu łuk tęczy, znak przymierza. — Dieu bénit Noë (P. treizième de la série).



łatwo z pięknej reprodukcji u Schmitza »Les tapisseries de la Cour de Vienne« 1922, pl. XIX lub u Baldassa. Czem był zapal Habsburgów do zdobienia arasami rezydencji, sal zjazdów politycznych i ulic całych, kędy odbywali oni swoje ingresy, swoje pyszne i radosne »joyeuses entrées«, — o tem świadczą najlepiej kolosalne składy arasów pohabsburskiego dziedzictwa, składy Madrytu i Wiednia. Największe na świecie, liczą one tyle setek ogromnych okazów, — że dotąd nie zdołano ich w pełni naukowo opracować, — nie mówiąc nawet o możliwości godnego rozwieszenia wszystkich. Wiedeń dopiero przed paru laty uczynił duży krok naprzód, tak co do wystawienia arasów, jak i odnośnej publikacji, dokonanej pod red. L. Baldassa i 350 tablic obejmującej. Madryt dokonał niedawno postępu przez wielki tom E. Tormo Monzo y Sanchez Canton. Dowiadujemy się z niego, że królewskie pałace hiszpańskiej stolicy i Escorialu oraz Muzeum Prado obejmują 1620 tapiserji wykonanych od XV do pocz. XIX w. w różnych krajach. Grupa wyrobów brukselskich XVI wieku jest tam, podobnie jak w Wiedniu, jedną z najobfitszych i najbogatszych. Nie od rzeczy wspomnieć to tutaj tem bardziej, że, jak się niżej okaże, nasza skromna ilościowo kolekcja, właśnie po porównaniu z wszelkimi największemi nawet, przez pewne właściwości okaże się w części dorównującą jakościowo wielu najlepszym podobnym okazom Europy a w części zupełnym unikatem.

Istny kult Habsburgów dla sztuki arasowej, który zresztą spadkiem krwi i zamiłowań przeszedł na nich od książąt burgundzkich XV wieku, przejął także Zygmunt August tym łatwiej, że ciągnęła go do niego nietylko monarsza moda epoki, ale i bliska wielokrotna więź stosunków rodzinnych z domem austriackim. Wnuk Elżbiety rakuskiej, skoligacony z namiestniczką brukselską Marią węgierską, dwukrotny mąż księżniczek krwi habsburskiej, Zygmunt August tem łatwiej w arasach się rozlubował. Z natury stosunków i okoliczności do Brukseli, nie gdzieindziej, po nie z zamówieniami się zwrócił.

### III

Wykonanie arasów naszych w Brukseli, uwidocznione na nich przez wytkane znaki tamtejszych mistrzów-tkaczy, o których niżej — i przez stereotypowy znak ogólny: B tarcza B, oznaczający Brabancję i jej główne miasto, Brukselę — mówi wiele i mówi bardzo mało. — Wiele, — jeśli chodzi o warsztaty, — mało lub prawie nic, gdy rzecz idzie o wyświetlenie komu, jakim artystom przypisać należy kapitalną zasługę stworzenia w kartonach każdej z osobna kompozycji i jej bordiury.

O ile przy obrazie n. p. olejnym rozszyfrowanie zagadki autorstwa dzieła niepodpisanego obraca się najczęściej około jednej osoby, — o tyle przy tapiserjach sprawa przedstawia się jako bezporównania więcej skomplikowana. Samo wytkanie wedle wzoru wymaga, co prawda, wysokiego sui generis kunsztu, — ogromnego zwłaszcza poczucia tajników, to jest ograniczeń możliwości i zalet osobliwych danej techniki. Najdoskonalszy wzór (karton) — najbardziej choćby w detalach dokładny — nie może w pełni dyktować tkaczowi sposobów i procedurów, którymi należy oddać zamierzony efekt, — prawdziwie specyficzny, tapiseryjny, — wgłębiający się w naturę materiału i techniki a więc wtedy dopiero najpiękniejszy.

Mistrz-tkacz musi przeto wzór nieco przetwarzać, wedle wymogów i doświadczeń swojej sztuki, przez to samo okazuje się on do pewnego stopnia współtwórcą. Jednak kartony musiano przecie rozmiarami dopasowywać do wielkości przyszłego, często kolosalnego arasu, — pozatem ilość ich, potrzebna rocznie dla warsztatów Brukseli XVI w., była nadzwyczaj wielką. Wskutek tego, nawet gdy o jedną ale o nową serję arasów chodziło, — wykonanie w ostatecznych kartonach wszystkich detaliów przez jedną rękę stawało się niemożliwością.

Aby uprzytomnić ogrom pracy nad wykonaniem kartonów zgodnych z tkaninami — wystarczy powiedzieć, że oddane już w ilości 95 nasze arasy, gdyby liczyły tylko po 1 metrze długości — stworzyłyby, po dodaniu w tym kierunku, linję przewyższającą wysokość wieży marjańskiej w Krakowie. A przecie 9/10 sztuk naszych taką długość metrową przekracza. Dwa i trzy metry dla jednej są bardzo częste — a wśród biblijnych scen, 4 i 6 metrów dla jednej nie jest długością największą. Daje to razem linję circa 3 razy dłuższą od naszej wieży!

Oczywiście w tych warunkach potrzebnym jest do kartonów szereg wykształconych artystycznie pomocników, tak samo jak do tkanin. Góruje nad wszystkimi mistrz główny, właściwy projektodawca, — malarz. Ale tego zwykle wybierało się z pośród artystów najgłośniejszych — a zatem miał on jeszcze wiele innych zamówień. Toteż praca jego polegała, zasadniczo i nadewszystko, na stworzeniu w mniejszych rozmiarach serji kompozycyj spójnych przemyślaną treścią, pomysłami, ujęciem, stylem, — stanowiących »związaną« rze-





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 10. Dwaj synowie upitego Noego okrywają ojca, trzeci, drwiąc, trzyma się na boku. Po prawej Noe pracuje w winnicy.  
Noë enivré est couvert par un de ses fils, à droite; Noë dans sa vigne. (Pièce quatorzième de la série).



czywiście całość. Dla oszczędności czasu i na skutek znacznego ograniczenia w przestrzeni — w tych zasadniczych pierwszych wzorach=projektach — moc detali, bardzo zresztą ważnych, musiała być pominięta.

Dla wnikięcia w istotę arasowego piękna trzeba uwydatnić bliżej, jak ogromne znaczenie w tapiserji, obok zmysłu dla przejrzystego rozkładu wielkich ugrupowań, posiadają dekoracyjne szczegóły jak n. p. liście i konary drzew — pnące na nich i krzaki pierwszego planu. Na odwrót wielkie plamy, jak n. p. niebo, dale przestrzenne, obłoki, które wypaść mogą na fresku bardzo dobrze — na tapiserji z winy braków technicznych tkanego obrazu — wychodzą zawsze martwo i tępo.

Stąd potrzeba zapełnienia ich n. p. ptactwem, lub zakrycia ich gałęziami drzew. Taksamo n. p. gładkie, wielkie ściany architektury działają dobrze na fresku — ale w arasie, który się zlekka fałduje — gną się one i łamią, chybiając efektu. Stąd znowu potrzeba zapełnienia ich wielością wybitnych szczegółów. Bo uświadomijmy sobie nadewszystko cel ogólny wielkich płaszczyn wytkanych. Powinny one zasłaniać ścianę świetlicy, wypełniać ją możliwie pierwszym planem. Nie powinny zaś udawać sztucznie »okna«, z dalekimi tylko perspektywami. Tapiserja wisieć ma w zasadzie nisko, fresk może być — i bywa tak często — umieszczony wysoko. Tapiserję raz ogląda się z daleka — drugi raz z bardzo bliska. Pod grozą więc »rozmazania« plam jednostajnych, nudnie wielkich, trzeba w tych wielkich plamach stworzyć odmianę. Tak n. p. znaczną przestrzeń jednobarwnego w zasadzie płaszcza celowem będzie urozmaicić bogatym ornamentem. (Porównaj płaszcz Boga Ojca na załącz. planszy kolorowej).

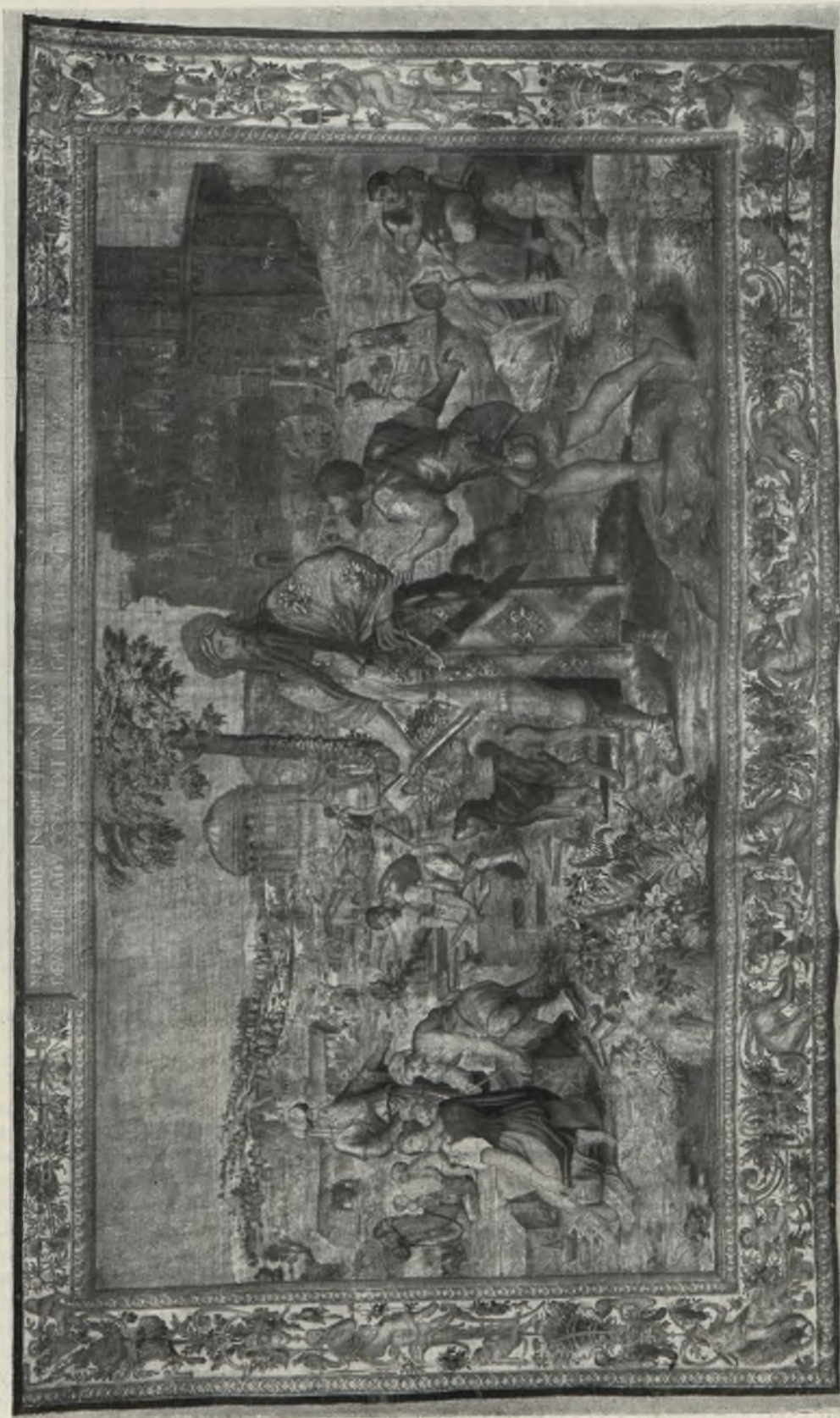
To wszystko rozumiano doskonale w Brukseli pierwszej połowy XVI wieku. Stąd i świetność jej dekoracyjnej sztuki tkaninowej. — Powiedzmy też śmiało i twardo: rozumiano to tam lepiej, niż odczuł i pojął Rafael w Rzymie, komponując kartony swoje do tkanych w Brukseli »Dziejów apostołskich«. — Zbyt wielkie u niego płaty nieba, płaty szat. Na dobitkę są one jednostajne dwojako, bo jeszcze i przez zbyt częste ograniczenie się do 2 lub 3 kolorów, które rozbite są w olbrzymiej przestrzeni na zbyt wielkie a nieliczne plamy. Stąd powstały kompozycje freskowe przez pomyłkę tkane. — Błąd Rafała rozumieli tak dalece artyści-tkacze Brukseli, że wbrew kartonom Mistrza, dodali przy ich wykonaniu, choć w niektórych miejscach (n. p. szata Chrystusa Pana) wzorzyste ozdoby, dla rozerwania oka.

Ale to poczucie znaczenia, jakie w wielkim arasie posiada gra umiejętnie rozłożonych detali, powiększa oczywiście ogrom pracy nad kartonem. — Proszę czytelnika przebiegnąć okiem tylko parę załączonych tu reprodukcji werdiur i scen biblijnych i przypatrzeć się temu bogactwu bluszczów i liści, — trawek i chwastów, — plam i centków na pniach i zwierzętach, — a na biblijnych scenach tej całej menażerji małp, lemurów, psów, krów, lwów i lwiatek, — ptaków i chimer, które obok akcesorjów stroju lub belek, kamieni i narzędzi budowlanych, zajmują bezustannie oko, przesuwające się od plam dużych spokojnych, do pól okraszonych różnaitością linii i barwy. — Najświetniej uderza nas takie prowadzenie oka widza w największych arasach »Wejście i wyjście z arki«, »jej budowa«. — Łatwo dziś stanąć na Wawelu przed oryginałami i uprzytomnić sobie niebezpieczeństwo wielkich plam n. p. strojów na gigantycznych bohaterach, gdyby nie owo umiejętne bawienie widza — od chwili do chwili — szczegółami i »małymi obiektami«. — »Małymi« tylko w stosunku do kolosalności lub wielkości arasu — ale w gruncie rzeczy tak znacznymi, że są zwykle naturalnych i ponad naturalnych rozmiarów. Wykrojone, same, mogłyby one starczyć za ścienny obraz z żywą lub martwą naturą — świetnie i precyzyjnie malowaną.

Nadmiar pracy nad tak sumiennie pojętymi kartonami powodował, że oprócz głównego malarza — projektodawcy i oprócz jego zwykłych towarzyszy=artystów — że tak powiem »szeregowców legji rycerskiej« — potrzebny był jakby młodszy rangą »sztabowiec« — wybitny w fachu, który przy boku kierownika miał za zadanie rozpracować szczegóły tego nieco ogólniej pojętego »planu batalji«, jaki w artystycznej kampanji, zmierzającej zwycięsko do wykonania nowej serji kartonów, stanowią — mniejszy rozmiarami a wielki ogólną koncepcją pierwotny »naczelnika«. — »Sztabowiec« ten, dopilnowując przeniesienia na wielkie rozmiary ostatecznego kartonu — figur i grup projektu mniejszego, nie tracił już przytem wiele czasu, bo praca ta była łatwą i dobrą dla młodszych, natomiast poświęcał się dokomponowaniu w odpowiedniej grze przeciwważnych efektów — tego mnóstwa cudnych fragmentów, jak zwłaszcza aglomeraty wykrotów i korzeni, liście i ich coraz nowy mozaikowy układ, — pasy i zygzaki kory drzewnej, — sierść i pancerze zwierzęcej odzieży, pawie oka ogonów. okulary sowych oczu i inne osobliwości ptasiego upierzenia, które wymagały kapitalnego znawstwa przyrody i umiejętności głębokiej dekoracyjnego jej spożytkowania.

Nowoczesny zmysł podziału pracy dla pokonania trudności i sprawniejszej organizacji,





BRUXELLES XVI S.

Nr. 11. Nimrod „największy z tyranów“ kieruje budową wieży Babel. — Nimrode „les plus grand de tyrans“ dirige la construction de la tour de Babel. (P. quinzième de la série).

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 12. Jehowa ukazuje się przy budowie wieży Babel.

Apparition de Jéhovah au dessus de la tour de Babel. (P. seizième de la serie).

jaki Flamandów cechował oddawna, spowodował, że wcześniej wyrobiła się w warsztatach kartonowych specjalizacja malarzy. Jedni wykonują dla tego samego kartonu same kwiaty, inni części pejzażowe i zwierzęta, inni znowu bordiury lub arasy herbowe, ich kartusze i ornamentykę i t. d. (Patrz Göbel p. 417 — porów. reprod. naszą nr. 30). Już w pierwszej połowie XVI w. znani są dokumentalnie jako tacy i to znakomici malarze, różni mistrze po imieniu i nazwisku, jak Van Liere, a zwłaszcza rodzina Tonsów, która nas będzie jeszcze bliżej obchodzić. Setki artystów znajdują przez wiek XVI i XVII. w Antwerpii i Brukseli — głównych wytwórniach wzorów — utrzymanie z tego właśnie rodzaju współpracy. To różniczkowanie grozić jednak mogło kompozycjom rozbiciem artystycznej jedności, stylu i charakteru. Zachowane są tego — nieliczne jednak — przykłady. Niebezpiecznym mogło się też stać zaczynające się pojawiać powtarzanie sztychów cudzych (n. p. Dürera) i przenoszenie ich na wielkie rozmiary arasów. — Mógł łatwo powstać chaos, partactwo i bezmyślne kopiowanie zagranicy — tańsze znacznie dla fabrykantów. Im więcej ubolewamy nad tem, że takie właśnie wady, dla chciwości zysków, rozpleniły się w przemyśle artystycznym Europy XIX w. i jeszcze dziś tak



trudne są do zwalczenia, tym więcej cenimy społeczeństwo Flandrii, Brabancji, że tak powszechnie prawie umiało podporządkować się garście najznakomitszych rodzimych indywidualności twórczych, które, skupiwszy wkoło siebie całe rzesze artystów, nadawały przez trzy generacje piętno swego ducha i kolejną jednolitość stylową ogromnej liczbie kompozycji. Zawładnąwszy tą wielką produkcją, uratowali ją oni w wysokiej mierze od wspomnianych niebezpieczeństw, — przez więcej niż pół wieku. Nawet później jeszcze przykładem swoim, siłą dzieł dokonanych oddziaływali hamująco na upadek szerzący się wskutek niebezpieczeństw wojenno-politycznych. W pierwszej ćwierci XVI w. są to Jan van Room i starsi członkowie rodziny Orley'ów, mocno jeszcze przesiąknięci wpływami średowiecza w swych kartonach, zapełnionych tak często a świądomie bardzo dekoracyjnie wielkimi postaciami, nagromadzonemi głównie na pierwszym planie. Z pośród nich wybija się następnie Barend van Orley, na przełomie pierwszego i w drugim ćwierćwieczu tworzący z całą plejadą towarzyszy szczególnie wiele znakomitych kartonów, owianych już bez porównania mocniej duchem włoskiego renesansu. Jak dalece zarządy miast pojmowały głęboki pożytek artystyczny takiej supremacji indywidualności wyższych, wskazuje fakt, że po śmierci Barendy (1541—1542) podtrzymują rocznymi wynagrodzeniami za kartony następców i uczniów jego: w Antwerpii Piotra Koecke van Aelst, — w Brukseli Michała Coxcyen (lub Coxcie, Coxcij), który pensje takie pobiera 20 lat. Bawi on aż do r. 1563 z drobnymi przerwami w tej stolicy Brabancji, i kieruje naczelnie wykonaniem wzorów do wielu seryj zamawianych przez najznakomitszych klientów jak n. p. Filip II hiszpański



BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 13. Rozprószenie się ludności po zawaleniu się wieży Babel.

La dispersion de la population par suite de l'écroulement de la tour de Babel. (P. dix-huitième et dernière de la serie).





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 14. Jedna z 48 werdiur, mających przedstawiać rozmnożenie się zwierząt po potopie.

Une des 48 verdures, composant la série de la „multiplication des animaux après le Déluge“.

i inni. — Twórczość Brukseli i Antwerpji w tej dziedzinie zaplata się do tego stopnia, że w tychsamyach arasach pola główne miewają sceny skomponowane w Brukseli, a wspaniałe bordiury — w Antwerpji. (Göbel i i.) Ujawnia się zupełnie tosamo w naszej serji wawelskiej. — Na skutek jednakże takiego stanu rzeczy powstaje we Flandrji ogromny związek stylowy między zupełnie różnemi serjami, — między wielu, nieraz wielkorzutnemi kompozycjami. To właśnie pozwala nam wyróżnić całą ogromną grupę różnorodnych arasów, brukselskich, zachowanych i rozprószonych po całym świecie, jako wybitnie związaną z Barendem van Orley i jego szkołą. Tosamo jednak utrudnia rozeznać szczegółowo rękę poszczególnych ważniejszych pomocników w tych kartonach, które można lub należy przyznać zasadniczo





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

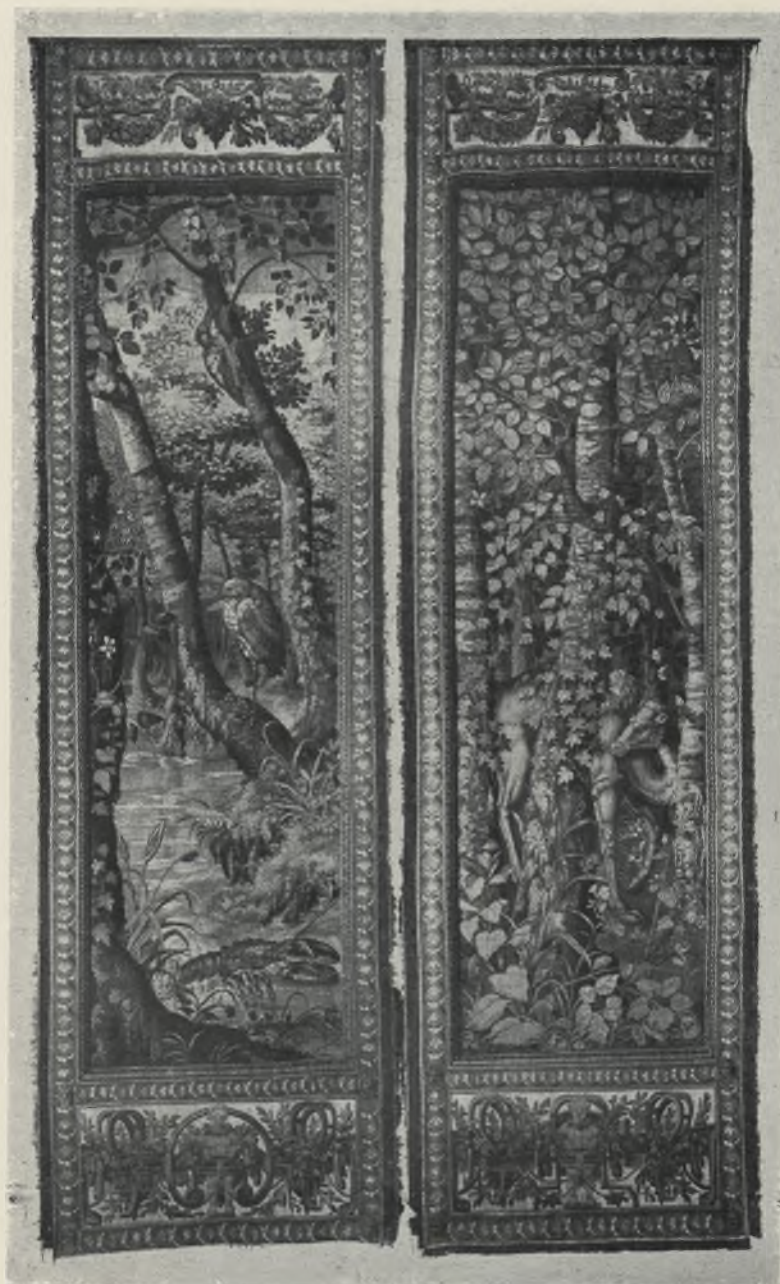
Nr 15. Verdiura z wydrą. — (Une des 48 verdures).

jednemu z trzech ostatnich wymienionych tu głównych kierowników artystycznych. Umiano wówczas zgrać się artystycznie tak dalece i wytwarzać tak piękną i pożądaną jedność stylową łączącą wszystkie detale i fragmenty wspólnie opracowanego kartonu, że, jak Friedländer mówi, dzisiaj nie sposób nieraz odróżnić od siebie zachowanych rysunków dwu bliskich sobie twórczością i epoką, jednostek jak n. p. B. v. Orley'a i Vellerta. — Podkreślam wszystkie te szczegóły, bo, jak się okaże, dla zrozumienia naszych arasów będą one miały duże znaczenie.

#### IV

Wskrzesić pamięć i nazwiska tych, którym zawdzięczamy kompozycje malarsko-tkaninowe, tak kapitalną stanowiące ozdobę Wawelu — to nie tylko sprawa koniecznej odpowiedzi na





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 16. Werdiura z wielbłądem. — (Une des 48 verdures)

Nr. 17. Werdiura z rakiem. — (Une des 48 verdures)

wien akademizm dawniejszego typu uczonych, oddzielający sztukę »czystą« i »wielką« od tak niezdarnie nazywanej »stosowanej«, — wywyższał przesadnie pierwszą, zaniedbywał drugą. Tym czasem rzecz jest w linii, w barwie, w użyciu jakiegokolwiek materiału, w koncepcji zadania, a nie w teoretycznych klasyfikacjach. Jeśli we Włoszech malarskie »sny o potędze« wyraziły się tak często we fresku, to w flamandzkiej sztuce XVI wieku znalazły one pole swoje w arasach, i wypowiedziały się z siłą i talentem niepospolitym. Najbardziej znani artyści tego czasu i milieu znikają na lata całe z dziejów malarstwa olejnego, — a dziś coraz więcej okazuje się, że pracowali oni wtedy nad kartonami do tapiseryj i że są to ich najznakomitsze dzieła.

W tych warunkach tym łatwiej plątały się wszędzie i jeszcze do »wczoraj« — pomyłki

zawszą cisnące się od widzów pytanie »kto?«, — to nietylko przyjemość rozplątania tak pociągającej zagadki, ale jeszcze hołd winny twórcom wybitnym. Do niedawna jednak poglądy na obchodzące nas autorstwo kartonów były bardzo sprzeczne lub niesłuszne. Od paru przeszło wieków błąkała się po Polsce opinia, że kartony te są włoskiego pochodzenia — że wykonał je nawet sam Rafael. Zanotował to S. Boni, sekretarz króla Jana III. (p. S. Ciampi). — W XIX i w początku XX wieku ci nieliczni polscy badacze, którzy widzieli arasy nasze biblijne przelotnie w Gatchynie, — przypuszczali z ś. p. prof. M. Sokołowskim, że są to kompozycje wytkane w Brukseli, wedle pomysłów włoskich uczniów Rafaela, G. F. Penni i G. de Udine. Jeszcze w r. 1922 rzuconą była prasie naszej z Gdańska przez p. Kienzler-Mistrzyńskiego hipoteza o Rafaellino dal Colle, uczniu Rafaela. Choć badania przeszło trzyletnie ugruntowały mnie tylko w tezie, którą rozwinąłem na początku 1922, («Sprawozdania z posiedzeń Kom. hist. sztuki» Ak. Um., z dn. 6. II. 1922 »Prace« K. H. S. T. III. z 1.), a która wskazuje co innego, bo ręce malarzy flamandów, a nie włosków, sądzę, że pożytecznym będzie wyjaśnić źródło tej pomyłki, bo ma ona pewne ciekawe podstawy.

Studja nad sztuką tapiseryjną posiadają przeszłość bez porównania młodszą, niż nad historją malarstwa. Pe-



co do autorstwa malarskiego różnych arasów. Przykład najlepszy wiąże się ściśle z serją biblijną Wawelu. — Bo oto conajmniej trzy, cztery repliki niektórych tych samych co nasze arasów, późniejsze wprawdzie i słabsze ale na tych samych kartonach oparte, znajdowały się od wieków w Hiszpanji i w Niemczech i znane były dobrze specjalistom-uczynom. Tymczasem co do jednych replik prof. E. Kumsch w swem dziele, wogóle bardzo sumiennem, »D. Wandteppiche im Hause Krupp«, Drezno 1913, — pisze, że wytkane były w XVII w. wedle kartonów XVI w., które przypisuje uczniowi Rafaela, Giulio Romano. (!) To samo powtarza, co do innych replik, monachijskich, oficjalny katalog w 10-tem już wydaniu. — Podobnie co do 4 sztuk z serji Noego w Madrycie identycznych z naszymi (repr. u Laurent) pisał Juan F. Riano w swym »Raportie« przy katalogu South-Kensington Museum, wielbiąc ich »high artistic merit«, że należy je przypisać Balt. Peruzzi lub któremu z porafaelowskich mistrzów Italji. Przy replice salzburskiej inni badacze autorstwo wogóle pominęli<sup>1</sup>.

Wszystkie te, jak się okaże, pomyłki mają swoją przyczynę nietylko w tem, że jak dotąd uczeni, studjujący arasy wogóle, zbyt jednostronnie stosunkowo zajmowali się techniką, historją i znakami warsztatów tkackich, — a grubo za mało stroną czysto malarską; porównaniem szczegółowem stylu danych arasów ze stylem rysunków i obrazów olejnych malarzy tego samego czasu. Jestto także skutek tego, że jeśli chodzi o repliki naszej serji i o nią samą, wawelską, (najstarszą), zwiódła widocznie wszystkich zależność duża odnośnych kartonów wprost od samego Rafaela i jego włoskich uczniów, co jednak bynajmniej



BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr 18. Werdiura z lwicą. — (Une des 48 verdu es).

Nr 19. Werdiura z jastrzębiem. — (Une des 48 verdures).

<sup>1</sup> »Österreich. Kunsttopographie T. IX. D. Kirchl. Denkmale d. St. Salzburg« v. H. Tietze u. Fr. Martin. Wien 1912. p. 70—73 i reprodukcje wszystkich 5 replik naszej serji Adama i Ewy, Kaina i Abła oraz jednej jedynej u nas brakującej, »Bóg ukazuje Adamowi zwierzęta«. Wszystkie ze znakiem Brukseli i sygnaturą J. Aertsa c. 1629 r. — Dalsze szczegóły o replikach podają niżej.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 20. Verdiura z łosiem. — (Une des 48 verdures).

Nr. 21. Verdiura z dzikim zwierzem, pożerającym zajęczka. — (Une des 48 verdures).

ste pomyłki dawnego rodzaju<sup>1</sup>. Drugi brak nawet przy słusznym zorientowaniu co do wielkiej roli B. v. Orley i jego szkoły, ujawnia się w zbyt małym jeszcze zróżniczkowaniu, wykazaniu udziału jego uczniów, P. Koecke a zwłaszcza M. Coxcyen'a, w grupie wielkiej arasów, słusnie tej trójcy ogółem przyznawanych.

<sup>1</sup> Przepisano tam np. sławną serię »Vertumnus i Pomona« z r. c. 1548 szkole malar. francuskiej, podczas gdy Tormo Monzo tak słusnie wykazuje dziś jej flamandzki charakter. Dodajmy, że arasы wawelskie pomagają rzecz udowodnić — bo na nich, taksamo jak w »Vertumnus«, spotykamy identyczne zwierzęta z kartonów B. v. Orley'a i Coxcyena, zaś część architektoniczna ma groteskowość bardzo pokrewną naszym groteskom i szkole Cor. Florisa.

nie znaczy, że są one ręki włosków, ba, nawet nie oznacza, aby do szkoły włoskiej, do czystego stylu Italji renesansowej należały.

Tego rodzaju błędy, wywołane podobnym wpływem tych czy innych włosków, popełniono w nauce nieraz w stosunku do różnych tapiseryj brukselskich tegosamego czasu. Właściwie dopiero w zupełnie ostatnich latach nastąpił postęp wyraźny, zwłaszcza dzięki studjom tak wybitnego M. Friedländera nad stylem i kartonami B. v. Orley i Piotra Koecke. U nas w tym kierunku zasłużył się głównie prof. J. Pagaczewski, który badając od lat gobeliny i arasы cudzoziemskie w zbiorach polskich, wydał podobnie pochodzenie niejednego z warsztatu kartonów B. v. Orley. — Im więcej dzisiaj zgłębia się twórczość malarzką, wyrażoną w olbrzymiej produkcji brukselskiej XVI w., tym więcej dochodzi się do wniosku niezbitego, a glorię Flandrii jeszcze bardziej rozniecającego, że najstynniejsze nawet kompozycje arasowe owego czasu nietylko w wytkaniu ale i w kartonach były dziełem tamtejszych artystów. Niemniej nawet w pracach najnowszych i uwzględniających nowe dowody zasług malarzy flamandzkich, jak w wielkiej publikacji L. Baldassa z r. 1920, spotykamy oczywi-





BRUXELLES

Rozmowa Boga Ojca z Noem: Bóg Ojciec (szczegół). — Pièce septième de la série de la Genèse: Conversation de Dieu avec Noë (détail).

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)









BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 22. Verdiura z kaczkami. — (Une des 48 verdurees).

Nawet ci uczeni, którzy w tak niedawno ogłoszonych dziełach zwrócili uwagę bliższą na tego ostatniego, poprzestali na paru krótkich słowach hipotezy, nie publikując żadnych bliższych dowodów. Odnosi się to do autorów największych i pełnych erudycji dzieł o tapiserjach flamandzkich jak H. Göbel («Wandteppiche» I, Die Niederlande, str. 668 Lipsk 1923). Wspomina on o cytowanych tu wyżej replikach naszych arasów biblijnych i nie znając wawelskich, rzuca tylko przypuszczenie o M. Coxcyen'ie, potwierdzając w ten sposób mimowiednie zapamiętania, jakie wyraziłem kilkanaście miesięcy przedtem. (Patrz cyt. »Sprawozdania« Kom. h. szt.) Drugie, ale także bliżej nieuzasadnione potwierdzenie, znalazłem w r. 1923 w obszernym cennym dziele »Los tapices del Rey«, przez E. Tormo Monzo i F. S. Canton, którzy powołują się krótko na obrazy Coxcyena w Madrycie i Eskurialu, jako dowody, ale nie publikując ich ani nie wymieniając, argumentację czynią niedostępną zagranicznej kontroli naukowej.

Nie spotkawszy pozatem nigdzie (nawet przy pomocy literatury u Göbla) popartego należnym materiałem sprecyzowania, które z istniejących po świecie arasów wogóle przyznać należy bezwzględnie Coxcyenowi, — a znalazłszy całą niewyzyskaną kopalnię dowodów w jego olejnych obrazach, — sądzę, że tymbardziej choć część tego żniwa, w miarę miejsca, tu podać należy.

A chodzi przecież o kompozycje niepospolite a więc i o mistrza o wiele ważniejszego niż się to może zrazu wydawać. — Nie jestto przecie czar pierwszej tylko radości z powrócenia nam wawelskiej kolekcji, że w Polsce budzi ona tyle głębokiego uznania i podziwu dla zalet. Za opinią taką stoją najtężsi u nas znawcy, uczeni i artyści. Co więcej repliki naszych sztuk, reprodukowane u tylu autorów, cytowanych w tym rozdziale, mają różne niedostatki, często wielkie. Nawet najlepsze sztuki madryckie szpeci powtórzenie niekompletne wawelskich oryginałów, a mianowicie obcięcie paru boków i części kartonów i t. d. Niemniej autorytety zagraniczne nazywają je »wspaniałemi«.

Fotografie zaś naszych sztuk, okazane uznanym powszechnie powagom zagranicy, jak W. Bode, H. Schmitz i inni, wywołały słowa rzetelnego zachwytu z silnym podkreśleniem, że dotyczy to taksamo werdiur i grotesków. Jeżeli więc los tak już poszczęścił, że nasza właśnie kolekcja przy swej imponującej liczbie tym więcej dała cech ogólnych i szczegółów, pozwalających na identyfikację z wielu obrazami Coxcyena i na wskazanie innych współdziałających artystów, to, — nie bacząc na to, kto się tem bliżej zajął, — nieobojętnem będzie może dla polskiego ogółu, że obok radości odzyskania tak cennej spuścizny, mamy w niej zbiór cenny dla zagranicy nietylko przez swe piękno ale i przez nowe światła, jakie rzuci na zagadnienia autorstwa dzisiaj coraz więcej naukę i znawców zachodnich interesujące a dotąd nierozświetlone należycie. — Wszak M. Coxcyen 20 lat życia (1543—1563) w okresie najlepszych sił swoich spędził nad dostarczaniem kartonów do arasów. (Ur. 1439 r. w Malines (Mecheln) — zm. 1592 (sic) tamże, p. Lexikony Wurtzbacha, Thieme-Beckera, Müllera i Singera etc.) — Neefs, jego źródłowy biograf, dowiódł dokumentalnie, że był to okres najwyższy w jego twórczości, uwieńczony sławą u współczesnych, — zatarty w świadomości potomnych, jeśli chodzi o wskazanie dzieł konkretnych.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 23. Verdiura z bażantami. — (Une des 48 verdures).

Okazuje się, że jedne z najpiękniejszych w niezwyklej ilości, zaprzepaściły się na długo w Rosji w postaci nie obrazów lecz naszych arasów i teraz dopiero na Wawelu do roli i do znaczenia swego wracają.

Aby jednak czytelnik mógł sam nabrać przekonania, jak dalece w arasach naszych zdradza się wszędzie ręka Coxcyena i aby przy tej okazji mógł tem głębiej rozsmakować się w rodzaju piękna jaki one przedstawiają, trzeba przejść razem z nim po tych drogach, które prowadzą bezpośrednio do rozwiązania zagadki autorstwa.

W zbiorze naszych tapiseryj ujawnia się przedewszystkiem połączenie silnych wpływów włosko=renesansowych z elementami rdzennie i tradycyjnie flamandzkimi. Dawno minęliśmy tę epokę, gdy ze staro=akademicką jednostronnością widziano piękno tylko w bardzo ciasno pojętej »czystości« stylu. Jeśli dziś wszyscy odczuwają i pojmują, jak wielki urok może być w gotyckiej świątyni, obudowanej renesansowemi kaplicami, — cóż dopiero mówić o pięknie kompozycji malarskich, w których dwa światy, włoski i flamandzki, wchłonięte jednak przez jedną indywidualność twórczą, łączą się i zaplatają, tworząc świat trzeci nowy, — właśnie przez brak jednostronnego italianizmu, przez »uflamandzowanie« go oryginalny, świeży. Tu tkwi jeden z naczelných uroków, jakim tchną nasze tapiserje. — W czym się on objawia, przez co wyziera z nich duch Flandriji, przez co Italji?

Jeśli od tej drugiej zacząć, to trzeba zaraz dodać, że w arasach wawelskich uderza nas nietylko wpływ renesansu włoskiego wogóle ale i szereg elementów szkoły malarskiej rzymskiej, wpływ Rafaela i jego uczniów więcej, niż który inny.

Renesansowemi z Włoch zaczerpniętymi są przedewszystkiem pewne ważne cechy kompozycji. Uderza w niej wszędzie patetyczność i szlachetność w pozach, — idealizm wyrazu twarzy, zwłaszcza postaci naczelných, przejrzystość w ich ugrupowaniu i wprowadzenie daleko idących perspektyw krajobrazu.

W przeciwieństwie do niedawnego stylu flandryjskich tapiseryj, — gdzie pierwszy plan grał tak dominującą rolę, — widzimy tu zwycięstwo wpływu kartonów Rafaela do arasów z »Dziejami apostołskimi«, które po wytkaniu ich w Brukseli (1515—1518) zrazu oddziaływały na resztę brukselskiej produkcji słabo i dopiero wsparte wpływem innych kartonów włoskich, jak zwłaszcza Giulia Romano, około r. 1535, poczęły silnie pociągać twórców arasów do rywalizowania z dziełami pendzla. (Patrz o tem szczegóły u Göbla i i.)

Ogólno renesansowy charakter bije niemięniej z pojmowania linji, zwłaszcza linji ciał, która dąży, w duchu Odrodzenia, ku zaokrągleniom i łagodnym przejściom; — bije z pojmowania kostjumu, w typie, w rzucie fałdów, we wszystkim, aż do obuwia, wzorowanym uderzająco na rzymsko=greckim antyku.

Co więcej: cały szereg postaci okazuje się przerobionym, ba nawet czasem poprostu prawie że powtórzonym z różnych bohaterów obrazów i fresków Rafaela — zwłaszcza z jego freskowych scen Genezy, Potopu i t. d. w Watykanie. Szczególowsze wyliczenie tych zależności





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 24. Werdiura z kozłem. — (Une des 48 verdures).

podałem w III T. »Prac« Komisji historii sztuki w sprawozd. z 16. II 1922, przeto ograniczę się tu do krótszych w tej mierze uwag. Nie jeden czytelnik znajdzie, sądzę, zajmującym wzięść do ręki jakiegokolwiek większe dzieło o Rafaelu — choćby nawet tylko wyd. Knackfussa, a lepiej tak rozpowszechnione »Klassiker der Kunst« i nie ograniczając się do podanych tu wskazówek — odszukać samemu resztę »pożyczek«. Najbardziej uderzający przykład nastęrcza postać Noego, w jego »rozmowie z Bogiem Ojcem«, (patrz pierwszą planszę kolorową). Jestto prawie dosłowna kopja (tylko w odwrotną stronę) mężczyzny, stojącego na słynnej »Disputa del Sacramento« Rafaela, luźnie na lewo od środka obrazu. Dają się zauważyć tylko nieznaczne odchylenia od oryginału. — Na arasie »Wejście do arki« (repr. nr. 6) syn Noego z workiem na plecach po lewej, a jeszcze bardziej Abel (repr. nr. 2) przyklękający (plecami do widza z rękami do góry) — wzorowani są na niezmiernie podobnej postaci we fresku »budowa świątyni Salomona«. Aby uprzytomnić, że zależności podobne — choć nieraz mniej silne — cechują mnóstwo malarzy tej epoki i późniejszych i że znane są nawet u wielkich mistrzów — przypomnijmy, że ta właśnie postać rafaelowska ma swój niewątpliwy rodowód ze znakomitej kompozycji Michała Anioła, »Kąpiący się żołnierze« (sztychowanej przez Marc Antonio Raimondi). W reprodukcji naszej nr. 1 (fragment z Ewą) widzimy w lewo Adama leżącego. Rozpoznamy łatwo, jak zaciążył na nim wpływ Rafaela, gdy spojrzymy na Józefa, we fresku gdzie on opowiada sen swój braciom. — Któż nie zna obrazu mistrza z Urbino »Transfiguracja Chrystusa Pana na górze«. W dole na lewo apostoł z księgą, z wyciągniętą naprzód nogą, dał prawie cały pomysł do syna Noego na arasie »Wyjście z arki« (w lewo pod ręką Noego — repr. w cyt. T. III »Prac K. h. szt.«).

Niemniej uwydatnia się duch sztuki rafaelowskiej w wyobrażeniach kilkakrotnych Boga Ojca, płynącego po przestworzach w otoczeniu lub jakby w »chmurze« aniołów. (Por. n. p. repr. 9 a zwłaszcza 12). W zasadzie, to koncepcja Michelangela Buonarotti, ale przejęta w tej że tak powiem transkrypcji, jakiej dokonał Rafael i jaką widzimy u jego uczniów n. p. u Rafaellino dal Colle (zwanym też »R. del Borgo San Sepolcro«) i różnych innych mistrzów n. p. u Dosso Dassi. (Szczególniej obfity materiał porównawczy do sprawy pokrewieństw z tymi dwoma ostatnimi artystami znajdzie czytelnik w dziele Patzaka »Die Villa Imperiale«, n. p. w repr. 177 i 187). Udział Rafaellina w freskach watykańskich jest dziś szerzej zbadany. — Z tego współautorstwa w dziełach, które na nasze arasy wpłynęły, mogła powstać błędna zresztą hipoteza o Rafaellinie jako twórcy naszych kartonów. Jestto tylko kwestja jednego wpływu więcej, podobnie jak możnaby tu mówić jeszcze nieco o wpływie Giulia Romano. — Najsilniej zaznacza się on w typie brodatych satyrów na pięciu jednakich wielkich naszych portjerach (repr. nr. 33), gdzie uderza nas silne pokrewieństwo z satyrem Giulia, na fresku mantuańskim »Uczta Kupidyna« w Palazzo del »Te«.

O wiele silniej choć ogólnikowiej odbija się wpływ Michała Anioła, tego gwałtownego w służbie u Juljusza II tytana. Nie chodzi tyle o drobne stosunkowo zależności n. p. głowy





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 25. Verdiura z zimorodkiem. — (Une des 48 verdure).

jednej z córek Noego (repr. nr. 9) od jednej z głów w »Złożeniu do grobu« Buonarottiego. Oddziaływanie jego wyraża się przedewszystkiem w dramatyczności naszych arasów, częstszej i innej niż u Rafała i jego uczniów, w większej ruchliwości linii i w jej niepokoju. — Oczywiście dramatyczność to więcej zewnętrzna. Mniej niż u wielkiego Włocha pochodzi ona z wyrażenia refleksu duszy na ciało, ale i w tej mierze główna scena »Potopu« — a zwłaszcza świetnie związana grupa boczna po prawej, posiada wartość bardzo nieprzeciętną. Wogóle cały ten aras tchnie dużą siłą w kompozycji.

Pomimo tylu wpływów włoskich uważniejsza obserwacja wskazuje, że malarz, któremu kartony nasze zawdzięczamy, do włoskiej szkoły i do włoskiej rasy należeć w żaden sposób nie mógł. Mówi o tem przedewszystkiem całokształt artystycznego »programu«, jaki się we wszystkich sztukach naszej kolekcji ujawnia. Kultura renesansu wyzwoliła mistrza z dawnych na arasach natłoczeń, dała mu jasną architektonikę mas i grup, mądre ich rozczłonkowanie. Zaważyła bardzo na krajobrazach werdiur, na tej przepięknej rytmiczności, z jaką na pierwszym planie pnie drzew, szerokie lub cienkie, dzielią obraz na części, tem silniej wydabiając dale i urocze fragmenty, jakie się między nimi kreślą. To znakomicie pojęta lekcja, dana przez pejzażową stronę obrazów włoskich np. weneckich, a zwłaszcza Tycjana. (Por. np. jego »Ucieczkę do Egiptu«, Prado, fot. Hanfstaengl).

Ale pod tymi nawet przejawami przebija się wszędy nie włoskość. Stanowi ją pojęcie arasu odmienne niż u Rafała i nawet u jego uczeni, stanowi ją tradycyjnie flamandzkie a głębokie odczucie, jak wielką wartość w kolosalnych przestrzeniach tapiserii posiada wypełnienie jej szczegółami rozmaitej wielkości. Zrozumienie tego łączy się, iście po flamandzku, z wyraźnym zmysłem, nawet z pasją realizmu, zużytkowanego zresztą nadzwyczaj dekoracyjnie. Jakość tych detali jest tak specyficzną a ilość tak wielką, że z tego punktu widzenia można mówić o przepaści, dzielącej kompozycje włoskie tego czasu, a zwłaszcza rafaelowskie, od naszych.

Nic bardziej pouczającego, jak porównanie sceny »Potopu«, u Rafała i w naszym arasie (Nr. 7). Choć środkowa np. postać mężczyzny, unoszącego z wody ciało utopionej kobiety, wziętą jest u nas właśnie z identycznego treści fresku watykańskiego, zależność ta okazuje się mało znaczącą w porównaniu do odskoku, jaki dzieli ujęcie tego samego tematu przez z mistrzów. Rafael hołduje tu klasycznej zasadzie jaknajwiększego ograniczenia się w szczegółach. Objawia się przez to najistotniejszym w cieleniu renesansu. W jednej scenie małopostaciowej, ale jaknajbardziej wszystko inne »reprezentującej«, zamknąć cały obraz! Oto jego program, tak blizki »jedności akcji« w klasycznym teatrze. Za ledwie trzy »dramatis personae« na pierwszym planie zwracają na siebie silną uwagę widza, — wyobrażają powszechną walkę z odmętami, podczas gdy reszta (i tak niewielka), tonącego tłumu, zaznacza się tylko w dużym oddaleniu. A u nas? Jak niezmierna różnica, — ile, pomimo mocnego całokształtu, odrębnych czynności rozmaitych jednostek, par i całych wielorakich grup, w kilku niedalekich od siebie i dalszych planach. Na fresku »wejście do arki« Rafael redukuje liczbę zwierząt do tego stopnia, że osłabia charakter sceny i wypadków, uniemożliwia odczucie momentu, — tego, co się ma tutaj dziać,





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 26. Werdiura z fantastycznym kozłem. — (Une des 48 verdures).

ratowania się wszechrodzajów — wszechstworzeń. Rafael, »boski« Rafael, dochodzi tu do suchości, do wykładania pendzlem intelektualnych zasad i »kanonów«, za mało, jak na obraz przepojonych życiem. Na wawelskim arasie (Nr. 6) procesja czworonogów, klucze ptaków, i sznury gadów, obejmują około 160 figur zwierzęcych. Dodajmy zaraz: pomimo mnóstwa szczegółów, jakże kapitalnie wybrnięto z niebezpieczeństw podobnej imprezy, jakże uniknięto gmatwaniny linii, nudnych powtórzeń; — jak zreżymnie rozplanowano wszystko, a drobniejsze plamy poprzedzielono wielkimi w bogatych stopniowaniach. Nawet od Buonarottiego, od tego ojca baroku, co taranem giganta walił w teorematy klasycyzującego akademizmu, różni się mistrz naszych kartonów mniejszym ograniczaniem we wielości. Daleki on jeszcze od tej lawiny eiał i linii, co charakteryzować będzie Rubensa i jego szkołę, ale on, mistrz naszych kartonów, umierający wtedy, gdy ten drugi ma lat piętnaście, zdaje się jakgdyby jego przeczuwać i jakby podświadomym instynktem zbiorowo ewoluującej rasy »ścieżki przed nim prostować«<sup>1</sup>.

Trzeba było bardzo wielkiej a prawdziwie artystycznej pasji do podpatrywania tyłu charakterystycznych detali przyrody, — trzeba było iście flamandzkiej zaciekłości w tego rodzaju realizmie, — aby z własnej woli narzucił sobie tak szaloną pracę, dla obdarowania arasów bogactwem jej rezultatów. W poprzednim rozdziale umyślnie zatrzymałem się dłużej nad sprawą rozpracowania w kartonach tej ich strony. Czytelnik przeto przewędrował już okiem po tyłu uroczych kątach i zakamarkach tego świata, bez których kolosalne tkaniny stałyby się nudne, pedantyczne w ciągłej uroczystości swoich wzniosłych bohaterów. Otoczeni tyłu skarbami mniejszych efektów, — grają oni przeciwnie potrzebną rolę wielkich akordów wśród gry motywów, biegu pasaży, wśród przejść frazowania. Co krok nowy przejaw flamandzkości pokrywającej włoskość. Naczelne postacie: oczywiście patetyczny idealizm, kult wielkości płynącej z Italji. Ale ustosunkowanie ich do »podwładnych«, wyodrębnienie rozmiarami: to przemiły podźwięk średniowiecza, co transponując dosłownie odczucie wyższości na proporcje, malował świętych jako wielkoludy nieba w otoczeniu maluczkich tego świata. Ta nuta gotyku w ówczesnych Włoszech przebrzmiała,

<sup>1</sup> W większej przyszłej monografji arasów będę bliżej wykazywać, że w obrazach »Raju« i t. p. kompozycjach malowanych przez Rubensa »na cztery ręce« z J. Bruegelem, przejawia się oczywisty wpływ niektórych obrazów olejnych Coxcyena i projektów do naszych arasów. Rubens notorycznie w kartonach XVI w. szperał, a dostęp miał do nich tymbardziej ułatwiony, że towarzysz jego Bruegel, wnukiem był Piotra Koecke, tak silnie związanego z Coxcyenem w twórczości arasowej. Tak np. w »Adam i Ewa w raju« Rubensa i Jana Bruegela (Muz. w Hadze, fot. Hanfstaengl), spostrzegamy niewątpliwe zapłodnienie ducha obu tych artystów przez układ sceny »Adam i Ewa u drzewa zakazanego« w obrazie tejże treści Coxcyena (Wiedeń Hofmuseum reprodukt. w »Pracach Kom. h. szt. T. III) i przez koncepcję ogólną pejzażu ze zwierzętami z arasów takich jak nasze z Rajem, z Noem i z werdiurami. Dają się skonstatować nawet jawne transkrypcje poszczególnych motywów i scenek zwierzęcych. Wobec osobliwszej może niespodzianki zawartej w podobnych obserwacjach spieszę zaznaczyć, że wraz z dowodowym materiałem przeszły już one »ogniową próbę« kontroli naukowej na posiedzeniach Kom. hist. sztuki. Tosamo odnosi się do motywu wielkiego wieńca kwiatów i owoców okalających medaljony, na groteskowych arasach, takich jak nasz (repr. Nr. 31) i na obrazach z arcypokrewnym wieńcem wokół medaljonu u Rubensa i J. Bruegela, a jak prof. J. Mycielski tak słusznie zauważył zwł. u Seghersa.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 27. Verdiura z grupą zajączków. — (Une des 48 verdure).

to dla każdego, co odczuwa piękno naiwności i tradycji, jeden urok więcej, — flamandzki nawrotem do dawnych wspomnień, — drogi osobliwością, wśród kompozycji, na szczęście nie zanadto recytującej renesans »na celująco«. Flamandzka to, sobiepańska niefrasobliwość, branie dobra «où je le trouve», — pełnemi garściami zewsząd, — ze swojej ziemiicy wiele i wiernie, po malarsku, szeroko.

Rozlubowany w dekoracyjności realizm, ciśnie się wszędzie, nawet do tych wielmożów, co są z Włochów wogóle ale tak po flamandzku... włoszaci. — Tak. Chcę zwrócić uwagę na to, jak charakterystycznie brukselski świat arasowo-malarski ujawnia się nawet w szczególności, jak owe brody: Noego, Boga Ojca czy Nimroda.

Rafaël i wszelaki typowy Włoch tej doby uogólniały tu, uszlachetniał, zaokrąglił. Nawet Michał Anioł w swym »Mojżesz« dawał renesansowo-barokujące, miękkie falistości obfitej brodzie. U naszych głównych bohaterów rozczłonkowano zarost w jaknajwiększą liczbę kosmyków. Uczyniono to gwoli zasadzie tapiseryjnego bogactwa, ale pojętego po flamandzku, prawie po średnio-wiecznym, — z podźwieniem doby burgundzkiej, z echem innego Mojżesza, nieśmiertelnej ręki Clausa Slutera, z niejakim gotycyzowaniem, jak często u zmarłego »przed godziną« Barend van Orley. Tegosamego ducha realizmu i bogactwa linii niespokojnych utrzymamy w grzywach arasowych lwów i w bogatych brodach wielbłądów, które Rafaël na swoich freskach, dla większej elegancji — z przekonaniem strzyże i goli, aby idealniej linię szyi wykaligrafować.

A oto koncepcja Boga Ojca. W całości, zwłaszcza gdy na przestworzach uniesiony, jest on »michelangelesque«. Ale wzorzystość szaty bardzo jest flamandzka a samo oblicze, to przejaw pojmowania północnego i germańskiego, — podźwiek typu, który renesansowi tamtych krajów przekazali z piętnastego wieku tacy jak Quentin Massys i inni. Podobnie z obliczem Ewy, której niewłoski charakter łączy się tak pięknie z linią italianizującą całości ogółem bardzo uroczej, — trochę może od dołu, w podstawach liniowego układu zbyt wiotkiej, czy chwiejnej. Powiedzmy odrazu: kto porówna tę Ewę z całą postacią »Ewy« Coxcyena na jego obrazie »grzech pierworodny«, ujrzy jasno tak silne pokrewieństwo, — że samo przez się nasunie mu się wrażenie tożsamości, nawet wspólnego, żywego modelu. (Obacz repr. w T. III. »Prac K. h. szt.«).

Ale wstrzymajmy się jeszcze przez chwilę z absolutnem przyznaniem autorstwa Michałowi Coxcij (Coxcyen). Arasy nasze stworzył niewątpliwie Flamand. Kto mógł nim być? Barend van Orley przychodzi na myśl, z konieczności, jest przez naukę rozpracowany bardzo. Źródła tak stare i pewne jak Van Mander, biograf malarzy XVI w., sam urodzony w r. 1548 i ze sztuką arasową związany blisko — potwierdzają, że jest on autorem słynnej np. serii arasów »Polowanie cesarza Maksymiljana« (zwanej »de Guise«). Wystarczy spojrzeć na reprodukcję jednej z tych scen, u nas pod nr. 39, aby ujrzeć uderzające pokrewieństwo pejzażów. To samo dotyczy zwierząt na wielu jego obrazach. Co do postaci ludzkich — to arasy nasze i arasy oraz obrazy Orleya łączy m. i. z Włoch pochodzące wywołanie efektu głębi przez »repousoir'y«, polegające na tem, że oś główna postaci przebija niejako pion





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 28. Werdiura z łaniami. — (Une des 48 verdures).

plaszczyny obrazowej. W tym to celu, kreśli się u niego, jak i na naszych arasach, tyle postaci skośnie w głąb lub naprzód się wychylających (Por. n. p. Abła na ar. nr. 2 i t. p.)

Pokrewieństw podobnych jest dużo — a jednak orleyowemi nasze kompozycje na pewno nie są. Mają tylko tyle jego ducha, ile się go widzi u ucznia. Barend a v. Orley znamionuje wybitnie: silniejsza krępość ciał, tęgość, zwartość rysunku, — nawet niejaka jego twardość. U nas faluje więcej miękości, nawet pewne tchnienie wczesnego bardzo baroku i wybija się, przy całej flamandzkości i swoistości stylu, tak bezpretensjonalne imitowanie jednej, drugiej postaci wprost z Rafaela — jakie nigdy B. Orleyowi w tym stopniu nie było właściwe.

Otóż te cechy własne i flamandzkie — te pożyczki z Santiago — to połączenie stylu Barend a i Rafaela, — są to znane i uznane wybitne cechy Coxcyena. Nazywano go Rafaelem flamandzkim. Już to wszystko starczyłoby za dowód. Nikt inny poza nim we Flandrii tego czasu, tak jaskrawie, jak na naszych arasach — nie zdradzał się takimi cechami w swoich obrazach. Coxcyen jeden, nikt inny — nawet nie Piotr Koecke, którego styl M. Friedländer tak uwydatnił — którego projekty z arasami cyklu św. Pawła tak ściśle porównał, że wszelkie możliwości wysunięcia tu osoby Koecke'a odpadają.

Rozejrzenie się w obrazach bardzo licznych Coxcyena na każdym kroku potwierdza nieodparcie tę tezę. Nie chcę sypać popisem erudycyjnym tytułów bez reprodukcji, na które miejsca za mało. Parę zestawień graficznych dałem w cyt. trzecim tomie »Prac Kom. h. sztuki«. Dlatego właśnie, dla wzbogacenia dowodów, załączam tu na odmianę reprodukcje z innych dzieł mistrza. — Kain na sztychu (repr. nr. 35) podpisanym po lewej: »Michael de Coxcij inv.« (to znaczy »invenit«, stworzył) — mówi sam za siebie, gdy go porównamy z tym samym Kainem na arasie nr. 2 — odwróconym tylko w przeciwną stronę, jak się to często w powtórzeniach dla odmiany czyniło. Nawet palce gryzie on ze złości taksamo jak na naszej tkaninie. Podobnie znaczącym okazuje się fragment obrazu, repr. nr. 36 — który malował Rafał Coxcie, syn Michała. Ten ostatni sam przezwany »Rafaelem flamandzkim«, ochrzcił dziecko swoje przez kult dla mistrza włoskiego temsamem imieniem. — Neefs, biograf Michała, dokumentami udowadnia, że ojciec, przekazał synowi swoje kartony. Rafał namalował więc reprodukuwaną tu postać z kartonu ojca do arasu wawelskiego »Potop« — patrz nr. 7, gdzie t a s a m a postać stoi w pośrodku sceny.

Podobnie znowu głowa Chama, syna Noego w głębi arasu nr. 10 (upicie się Noego), okazała się prawie identyczną z głową kata na »Męczeństwie św. Jerzego«, pendzla Michała Coxcyen'a w Antwerpii (repr. nr. 46). — Głowy innych synów (nr. 10) rozpoznajemy jako bezwzględnie identyczne, nawet w nachyleniu i skrócie, na »Zaśnięciu Matki Boskiej« M. Coxcyena w Madrycie i Brukseli<sup>1</sup>. (Album fot. Laurent »Museos de Espana« nr. 1598). Na tychże obrazach anioły uderzająco są podobne do aniołów, lecących w przestworzu, na

<sup>1</sup> Fot. brukselskie zawdzięczam uprzejmości p. Mahlera z Berlina.





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 29. Werdiura z jeleniem azjatyckim. — (Une des 48 verdure)

arasie nr. 8. Przykładów trząść można łatwo więcej; powyższe mogą zupełnie wystarczyć. Wspomnijmy jeszcze tylko, że wogóle głowy w naszych biblijnych arasach przypominają ciągle typy głów powtarzające się w bardzo wielu obrazach Coxcyena, w końcu już nie, jako pewnik, ale jako hipoteza, że głowa wodza na arasie nr. 13 miała prawdopodobnie za model swobodnie traktowany oblicze samego Coxcyena (repr. nr. 37). — Podobnie uwiecznił siebie P. Koecke, towarzysz naszego mistrza, na arasie »Jakób i Ezaw«, jak to wykazywał Destrée.

Jeśli więc chodzi o część figuralną arasów biblijnych, autorstwo Coxcyena nie może już pozostawiać wątpliwości. Kończąc tę część pracy, zaznaczamy jeszcze tylko, że szereg wykazanych pożyczek Michała Coxcie u Rafaela Santi — choć w części umniejszający jego oryginalność — nie powinien, bezwarunkowo, zbyt osłabiać wysokiej oceny jego kompozycji. Wspomniało się już, że nawet mistrz z Urbino ulegał silnym wpływom innych (od Perugina do Michała Anioła). Przypomnijmy za Chłędowskim, jak bardzo n. p. jego świat dekoracyjny, podziwiany w loggiach Watykanu, okazuje się pożyczonym, krok za krokiem, aż nazbyt z antyku. — Giulio Romano w tapiserjach swoich daje niejednokrotnie przykłady podobnie silnej zależności, nawet przenoszenia całej grupy z Rafaela — aby wskazać tylko na jego serię »Owoców wojny« i scenę »Pożaru miasta«. — Kolejno od G. Romana niejedną figurę lub grupę pożyczyci inni bardzo sławni — jak Lebrun w gobelinach »Histoire d'Alexandre« z serii »Scypiona« tego mistrza włoskiego.

Z punktu widzenia oceny oderwanej od osób i nazwisk, rozkoszującej się samem pięknem, — pożyczki z Rafaela w arasach wawelskich dodają im tylko wartości. Pomimo wszystkich zastrzeżeń jakie, z całą plejadą powag polskich i zagranicznych, musiało się wypowiedzieć w stosunku do Rafaela, jako twórcy arasowych zwłaszcza kartonów, — nikt nie będzie kwestjonował ogólnych wielkich jego zalet twórczych, a zwłaszcza zmysłu dla monumentalności w kreśleniu różnorodnie ustawionych postaci ludzkich. Ta właśnie cecha znamionuje n. p. Noego w »Rozmowie z Bogiem« — plansza kolorowa — lub Abła w arasie nr. 2 — wziętych z Rafaela. Nie przeszkadza to jednak stwierdzić, że inne postacie Noego i cały szereg figur bez porównania więcej oryginalnych od dwu pierwszych odznacza wielkorzutność lub wdzięk duży. Nikt też nie może zaprzeczyć, że, po troskliwszej analizie, w tapiserjach wawelskich obserwuje się talent wielki, umiejący pożyczki wtopić w nowe, bardzo tęgie ugrupowania i stopić razem w nowe ogromne całości. Kompozycje Coxcyena stanowią coś innego niż »wypracowania« na temat cudzych pomysłów. Stanowią pomimo wszystko świat bezwarunkowo inny niż rafaelowski — posiadający wiele indywidualności i odrębności flamandzkiej, pełnej swobodnego czaru. Podbija nas tu zmysł wspaniałości i bogactwa obok głęboko artystycznego talentu do silnego związania różnych członków i różnorodnych elementów malarskiego dzieła.

Wszystko to należało wyraźnie podkreślić. Nie wystarczy bowiem nigdy przestarzała i zbyt profesorsko-niemiecka metoda wykazywania ciągle tylko »wpływów«, — choć i tego





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 30. Jeden z 12 arasów z herbami Polski i Litwy. — Une des 12 tapisseries aux armes de la Pologne et de la Lithuanie.

zaniedbać nigdy nie można. W ocenie właściwej, właśnie na tem tle porównawczem, tym bardziej trzeba postawić i tym jaśniej można rozwiązać problem zasadniczy: czy i jak te wpływy przetrawiono, czy i jaki świat własny — po wielkich lekcjach wziętych — umiały stworzyć: inna rasa — inna szkoła, inna artystyczna indywidualność, w danem dziele razem zawarte. Odpowiedź dla arasów naszych wypadła w tej mierze — bardzo dodatnio.

## V

Zachodzi jednak pytanie, czy pejzaże i zwierzęta w arasach biblijnych i werdiurach też są tej samej ręki, co ludzkie postacie? W dużym stopniu tak, ale z zastrzeżeniami, na które przygotowałem czytelnika mówiąc o koniecznej współpracy mistrza animalisty i pejzażysty obok głównego kierownika w wykonaniu kartonów. Nie będę tu udowadniał bliżej, że wzory naszych werdiur i scen biblijnych wyszły z tegosamego warsztatu malarskiego, w tym samym mniej więcej czasie. Kto się wpatrzy bliżej w powtarzające się tu i tam stylowo tak niezmiernie bliskie a nieraz absolutnie identyczne zwierzęta, — w typy drzew i pni okrytych bluszczem lub winną latoroślą, w rodzaje dali, — zorientuje się, że innego zdania być nie można. Pejzaże, drzewa, zwierzęta wawelskie przypominają uderzająco te, które widzimy na »Polowaniach cesarza Maksymiljana« (por. repr. nr. 39) i które ze źródłową pewnością projektował B. v. Orley z pomocą mistrza Tonsa. — Przypominają one niemniej silnie te, które widzimy na serji »Abrahama« (Wiedeń) i na serji »Genezy« we Florencji (repr. w III tomie Prac Kom. h. Sztuki Ak. Um.). — Otóż rzecz znamienita: dwie te serje przyznaje się od dawna w nauce i powszechnie B. v. Orley'owi i jego szkole — a w ostatnich latach, przy rosnącym zrozumieniu roli i stylu Coxcyena, temu właśnie uczniowi Orley'a (Tormo-Monzo, Göbel).

Nie ulega kwestji, że Coxcyen w tej części pracy nad kartonami »naszymi« zużytkować musiał obfity materiał, jaki do różnych seryj już pod koniec życia jego mistrza w warsztacie się nagromadził. Poniżej przedstawiam na przykładach, jak dalece ściśle można udowodnić, że szereg zwierząt pochodzi bezpośrednio z różnych kartonów do innych seryj za życia i pod kierunkiem Orley'a już wykonanych. Nasamprzód jednak zwrócę uwagę na fragment olejnego obrazu Coxcyena w Wiedniu: »Wypędzenie z raju«, (repr. nr. 38), który wymownie udowadnia, że szereg zwierząt tam wyobrażonych dosłownie powtarza się, zarówno na naszych arasach biblijnych, jak i naszych werdiurach. (Porówn. lemura za nogami Adama, lwa z boku i czarną małpę z białym pyszczkiem, do tychsamych zwierząt u dołu, w środku i z boku





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 32. Drugi typ grotesków z serii 8 wielkich. — Une autre pièce de la série de 8 grotesques de grandes dimensions, (à Cracovie). Comp. nos repr. 43 et 44 de Corn. Bos et de Corn. Floris. Comp. les satyrs des „Mois grotesques“ (Mars) dans Guichard et Darcel „Les tapisseries“ du G. Meuble“.

arasu »ofiara Noego« — repr. nr. 8 i werdiury z jeleniem nr. 29 w prawo). — Podobnych przykładów z dzieł Coxcyena można podać więcej.

Jasnym więc, że Coxcyen w wysokim stopniu do stworzenia tej wielkiej galerji zwierząt, jaka dziś na Wawelu ożywia arasy, rękę swoją przyłożył, korzystając pozatem w pewnym zakresie z materiału warsztatu van Orley'a i jego głównego pomocnika Tonsa.

Przy uważnej obserwacji dają się zauważyć dwa pokrewne, ale odmienne nieco typy zwierząt. Jedne nieco surowsze w linii lub mocniej stylizowane, z nutą jakby nawet czasem zatracającą echem gotycyzowania (por. werdiurę nr. 28), ta grupa byłaby ręką Orley'a i Tonsa starego (który Barends przeżył). Drugie: to okazy miększe w linii, nieco jakby barokujące jak n. p. w werdiurze nr. 29 z wielkim jeleniem centkowanym (indyjskim) — którego wygięcia ciała nadają mu ogromnie dużo życia, jak to zauważył, patrząc na fotografię, prof. H. Schmitz,





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 33. Jedna z pięciu identycznych portjer z wielkimi satyrami. — Une des 5 portières identiques aux chiffres du roi Sigismond Auguste soutenus par de grands satyres.

Te stanowiłyby grupę »młodsza« ręki Coxcyena i—bądź »modernizującego się« pod jego batutą Tonsa starego, bądź jego syna. Rozdzielenie to jednak tylko od czasu do czasu da się wyraźnie przeprowadzić. Nie należy zapominać, że mamy tu do czynienia z jedną niezmiernie zgraną grupą artystów młodszych i starszych. Wszystkie zwierzęta cechuje ogółem realizm, pasja, tak szanowna, dokładnej obserwacji przyrody, ale zarazem zmysł dekoracyjny.

Podobnie ma się rzecz z autorstwem pejzażów. Wystarczy przyjrzeć się krajobrazowi w olejnym dziele Coxcyena »Grzech pierworodny« (Wiedeń, reprodukcja w T. III Prac Kom. h. szt.), aby ujrzeć ściśle, najbliższe pokrewieństwo z naszymi arasami, w dekoracyjnie pojętym wielkim drzewie pierwszego planu, — w gąbkach na horyzoncie, gdzie nad wodami, jak w naszych



werdiurach, bawią oko ptaki i zajaczki. Dwa wiedeńskie obrazy mistrza Michała cechują wymiary wąskie i wysokie, na obraz normalny niezwykle — wskazujące na charakter jakichś bocznych kompozycji. Jak dr. St. Turczyński trafnie zauważył, czynią one tak pod względem formy jak stylu wrażenie raczej kartonów na arasy, na typowe międzyokienne tapiserje, które scenami swemi uzupełniają wielkie arasy ścian głównych. — Tymbardziej związek ich z naszymi tkaninami uwidacznia się, a możliwe że kiedyś odnajdą się po świecie wytkane wedle nich arasy, z naszej, zasadniczo, serji pochodzące.

Realizm wawelskich krajobrazów arasowych — znamienny przejaw porzucenia sceneryj fantastycznych i ewolucji ku owej wielkiej sztuce pejzażowej, którą zabłysną później Flaman-dowie i Holendrzy, — mówi sam przez się, że mamy tu chyba do czynienia z fragmentami rzeczywistych przeważnie okolic. Wskazują na to i owe dworzyszczka lub kościółki, gotycko-flamandzkie, — mocno przypominające pejzażową część obrazów B. v. Orley (n. p. Ucieczkę do Egiptu — Wiedeń) lub J. Patiniera, co zgodnie z prof. Mycielskim zaznaczą.

Że zaś pejzaże nasze przypominają nam inne, znane z serji »Polowań ces. Maksymiljana«, — te zaś dokumentalnie pewnie przedstawiają »la forêt de Soigne, z okolic Brukseli«, przeto stoimy wobec silnego prawdopodobieństwa, że widz polski ogląda dziś na Wawelu rodzaj cyklu widoków z tych samych stron w XVI wieku, co byłoby niewątpliwie dość osobliwym. Uczni belgijscy, dla których »flamandzkiej« dумы wogóle arasy nasze będą drogą pamiątką i rewelacją, — sprawę tę pewno z zainteresowaniem zbadają.

Na czym polegała współpraca mistrza Tonsa z B. v. Orley w wykonaniu pejzaży i zwierząt słynnych »Polowań«? Zachowały się rysunki Barendy do owej serji (por. repr. u Guiffreya »Hist. des arts appliqués VI«). — Okazuje się z nich, że mistrz główny rzucał nieraz tylko zarys drzewa lub zwierzęcia, dawał koncepcję ogólną. Świetnie więc oddane na samych arasach bogactwo liści, bluszczów, kwiatów lub pni, — szczegóły dał lub odzieże zwierzęce, — to wszystko przeważnie pochodzić musiało z ręki Tonsa. Porównanie rysunków Orley'a i wytkanych arasów wskazuje, że Tons czynił ponadto samodzielne dodatki w postaci tych uroczych ptaków na gałęziach lub innych zwierząt i t. d., które okazują się nawet uderzająco podobnymi do naszych. Uwagi te wskazują dostatecznie, jak dalece współpraca mistrza Tonsa samego lub z synem, też w tej dziedzinie pracującym, musi przy arasach naszych przyjść na myśl. Za stopień wiedzy i talentu artystycznego wielbią Tonsa i łączą go z owymi »Polowaniami« najstarsze źródła do ówczesnej historii sztuki, blizkie jego epoce (jak Van Mander, Felibien, Sauval). Nauka francuska, hiszpańska, niemiecka, belgijska na równi — w osobie Guiffreya, Tormo Monzo, Hymansa czy Göbla — nader »poważnie« bierze to świadectwo pod uwagę. Wszystko to razem wzięte zniewala tym silniej osobę Tonsa, towarzysza prac B. van Orley'a i M. Coxycena, uwzględnić przy analogicznej części naszych kartonów.

Za mało miejsca tu, aby należyście wyświetlić genezę naszych pejzażów z punktu widzenia historii sztuki. Muszę się ograniczyć do wskazania, że obok omawianych już wpływów włoskich na powstaniu ich zaważyły silniej jeszcze germańskie. Holandia, jak M. Friedländer bliżej wykazuje, szczególnie przez miasto Haarlem, wcześniej wpływać zaczyna na podniesienie się i rozwój pejzażu ku przyszłej samodzielnej i wielkiej roli. Nie ulega kwestji, że holenderskie wpływy na naszych się arasach zaznaczają wyraźnie i że droga ku nim idzie od Geertgena tot St. Jans, poprzez takich jak Gerard Dawid i J. Patinier oraz Łukasz leydeński i Jan Cock. Ten, po ostatnich pracach berlińskiego uczonego, coraz się więcej wyjaśnia i z naszymi werdiurami niewątpliwie ma bardzo poważne punkty styczności. Ogółem werdiury nasze są to twory ogólnie niderlandzkiego ducha, uspokojonego w linii i rytmach przez wpływy włoskie.

Dla zagranicznej nauki reprodukcje tego rodzaju krajobrazów jak nasze, tak rzadkie w danym momencie XVI w. przez brak ludzkich postaci, cenną będą niewątpliwie niespodzianką.

Uczni obcy znajdą w nich pewno niemało materiału nowego, wyjaśniającego niejedną zagadkę. Z chwilą kiedy Polska te arasy napowrót posiadała i polski je Instytut publikuje, gdy tyłowiekowa jeszcze łączy je z Polską więz historii, niedobrze byłoby, gdyby z numerem niniejszym »Sztuk Pięknych« poszły w świat poto, — aby dopiero zagranica rozpracowała ich naukowe i kulturalne znaczenie. Jest rzeczą pewnego ogólnego naszego obowiązku i należynej ambicji, abyśmy się tu nie nazbyt dali obcym wyprzedzić. Oto dłaczego wydaje się piszącemu celowem, w tych choćby skromnych rozmiarach zmieścić jeszcze streszczenie rezultatów pewnych badań porównawczych.

Arasy nasze, zwłaszcza w części pejzażowej, zbudowane są, w dość małej zresztą części, na wzorze różnych seryj, o których niżej. Wyświetlenie tego punktu rzuca niewątpliwie pewne nowe światło na powstawanie kartonów arasowych XVI wieku wogóle i na powstanie kilku seryj bardzo cenionych a mocno przez naukę dzisiejszą omawianych. Jeden z przykładów





BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 34. Aras z datą 1560, z napisem łacińskim „podnózek stóp Twoich“, z orłem polskim i herbem „Korczak“ ofiarodawcy, którego ukazują litery C. K. C. H. (Christophorus Komorowski, Comes Horaviae). — Tapisserie à l'aigle de Pologne, offerte au roi en 1560 par Christophe Komorowski, dont les armes se voient sous l'inscription.

podałem wyżej w przypisku o słynnej serji »Vertumnusa i Pomony« (Wiedeń i Madryt). Wawelskie zaś tkaniny, a raczej ich kartony, dały różnym innym serjom a nawet i obrazom późniejszym wiele pobudek i bezpośredniego materiału. Nie mam tu na myśli tylko zwykłych replik, (choć i te są miarą wysokiej oceny i wziętości danych kartonów w społeczeństwach ubiegłych wieków), — lecz także zapożyczenie szczegółów i fragmentów i wpływy ogólniejsze.

Nasamprzód jednak trzeba wyświecić sprawę mniej lub więcej dosłownych powtórzeń.

Co do scen biblijnych wawelskich, to repliki z tychsamyh kartonów spotykamy jak dotąd aż 9 razy a mianowicie trzy z drugiej połowy XVI wieku, resztę z XVII w. Są to: 1) najstarsza po wawelskiej w Madrycie, trzy sztuki z serji Noego, z której posiadamy znacznie więcej bo 8 scen, 2) jedna sztuka ponadto z tegosamego co madryckie »wydania«, publikowana przez





Nr. 35. Fragment sztychu „Ofiara Kaina i Abła”, sygnowanego po lewej „Michael de Coxcij. inv.” (Porów. tę samą postać Kaina na arasie Nr. 2). — „Les ofrandes de Caïn”, gravure signée „M. de Coxcij. inv.” (à comparer à Caïn dans la tapisserie Nr. 2).

Szczególniejszą rzadkością zdają się być wawelskie werdiury, jako typ arasowych pejzażów bez postaci ludzkich. Po rozległych a nadaremnych poszukiwaniach sądziłem, że repliki odnośnie znajdują się przynajmniej wśród największej kolekcji tapiseryjnej świata t. j. w zbiorze królów hiszpańskich (1,620 sztuk, około 4–5 kilometrów długości, — sic).

Dzięki Dyr. Winklerowi (Berlin) otrzymałem od kustosa Muzeum Prado, Don Juan Allende y Salazar zawiadomienie, że takie werdiury »nie są tam znane«. Wspomina on tylko o całkiem innym typie słynnej, znanej z reprodukcji serji »grotesków z małpami«, — gdzie istotnie niektóre nasze zwierzęta (bażant i i.) powtarzają się prawie identycznie. — Przypisywane są one, przez Tormo Monzo i F. Canton, W. Tonsowi. Powstać miały około r. 1548, a więc mniej więcej wtedy, gdy i nasze werdiury, — być może nawet, że dopiero po r. 1555. W każdym razie pochodzą z tego samego atelier kartonów zwierząt, ręki uczniów i towarzyszy B. v. Orle'ya, z którego posiadamy nasze.

Jako jedyne dotąd znane mi werdiury, które można nazwać przynajmniej pokrewnymi naszym, przez styl krajobrazów bez postaci ludzkich, — mogę nazwać tylko z sztuki reprod. u Göbla Nr. 162 i 163. Ani trochę poziomem artystycznym nie dorównują one wawelskim. Nieco dalej stoi pokrewny aras z końca XVI w.

Göbla, znajduje się w Niemczech w rękach prywatnych, 3) w Monachjum (serja pierwszych rodziców) circa 1560, — 4) w Medjolanie, którą odkrył Dr. A. Bochnak, 5) w Salzburgu, na którą zwrócił mą uwagę Ks. Brzuski, 6) w »Altkunst« w Berlinie, 7) u Kruppa pod Essen, 8) na Zamku Sully, 9) w Madrycie (wtórna replika). Nawet najstarsza madrycka (p. 1) jest z dokumentalną pewnością młodsza od wawelskiej, która wobec tego okazuje się, przynajmniej jak dotąd, oryginałem, nie mówiąc już o tem, jak dalece prym ona bierze nad całą jakością i ilością złotej i srebrnej nitki. Nasza przewyższa nawet madrycką (p. 1), którą szpeci silne poskracanie kompozycji. Inne są jeszcze bez porównania słabsze. Ponadto nigdzie nie zachowało się tyle sztuk, co u nas wogóle, — zwłaszcza z historii Noego, — nie spotkałem zaś nigdzie scen z historią wieży Babel, których na Wawelu posiadamy cztery. »Serjalnie« brakuje u nas tylko jednego arasu, gdzie Bóg Ojciec ukazuje Adamowi zwierzęta, — a wogóle inne nasze sceny okazują się w replikach tak nieraz silnie poucinanemi, że zagubia się całkiem pierwotna kompozycja. Czasem to, co w wawelskim arasie tworzy tylko scenkę uboczną, użytkowano gdzieindziej jako treść całej osobnej tkaniny. (Krupp, Monachium, Berlin).



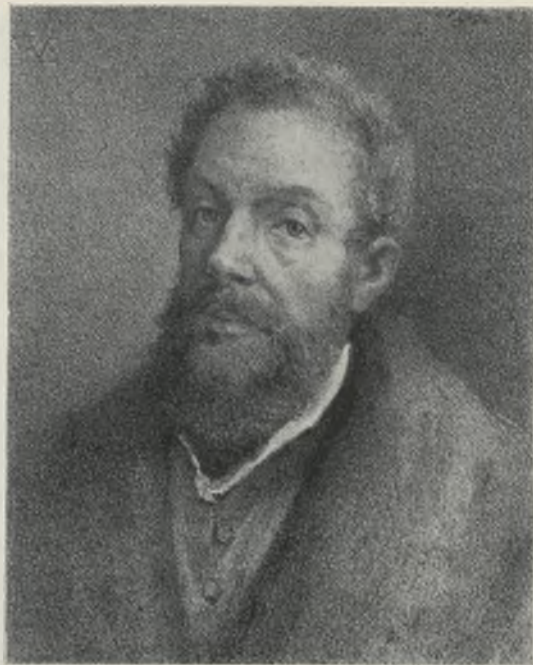
Nr. 36. Fragment obrazu R. Coxcie „Sąd ostateczny” w Malines (według Neefs'a). Porów. główną postać męską na środku arasu „Potop” (Nr. 7). — Fragment du „Judgement dernier” peint par. R. Coxcie (Malines), à comp. à la figure d'homme au centre de la tapisserie „le déluge” (Nr. 7).



z walczącymi potworami w Muzeum wrocławskim. W XVII wieku dość słabe naśladowania kartonów takich XVI wieku także się spotyka. Co nas Polaków szczególnie interesować musi, — w poznańskim Muzeum znalazł H. Göbel pokrewne dwie werdiury niderlandzkie XVII wieku, też bez figur. Byłoby niezmiernie pożądanem, aby te dwa tak rzadkie okazy poznańskie mogły się znaleźć na Wawelu jako cenne pendant! Wszystko, co się tu rzekło, uwydatnia tylko wyjątkową rzadkość werdiur wawelskich.

Oczywiście unikatami zupełnymi okazują się też nasze groteski, duże i małe, których jest tak wiele. Noszą one przeważnie cyfry króla polskiego, oraz herby Polski i Litwy i już z tego widać, że tkane były tylko raz, dla Zygmunta Augusta. Nigdzie nie spotkałem powtórzenia całości tych kompozycji np. ze wstawieniem innego herbu.

O części replik scen biblijnych, wyżej cytowanych, można powiedzieć, że są to nieraz raczej przejawy zapożyczeń fragmentów naszych kompozycji. W tym właśnie kierunku idzie jeszcze dalej fala wpływu kartonów do wawelskich arasów na późniejsze już zupełnie inne serje brukselskie. Dotyczy to zwłaszcza zwierząt i ptaków i t. p. detali z przyrody. O ile całości naszych werdiur spotkać gdzieindziej nie można, o tyle na poszczególne fragmenty natrafia się względnie



Nr. 37. Portret własny Michała Coxcie w kość. metrop. w Malines. — Portrait de M. Coxcie dans „La Circoncision“ (signée par lui-même); Malines, égl. metropol, d'à. Neefs. — Tête modèle pour celle du héros de la tapisserie Nr. 13 (?).



Nr 38. M. Coxcie: fragment obrazu „Wypędzenie z raju“ Wiedeń, muzeum pocesarskie, (z fot. Hanfstaengel.) — Por. wszystkie te zwierzęta z identycznymi na arasach: Nr. 8 „Dziękczynienie Noego“ (lew i małpa) i Nr. 29 werdiura z jeleniem (lemur centkowany po prawej). — Fragm. du tableau de M. Coxcie „Adam et Eve chassés du paradis“, Vienne, Mus. imp. — Comp. les animaux à ceux de notre tapisserie Nr. 8 (singe i lion) et du Nr. 29 verdure avec un cerf: singe, tacheté, à droite.

często. Po licznych porównaniach dochodzi się do przekonania: 1) że przy powstawaniu naszej serji pejzażów ze zwierzętami i przy komponowaniu pokrewnych fragmentów przyrody na naszych scenach biblijnych, nietylko zużytkowano w części dawniejsze a niedawne wzory podobnych fragmentów i detali z atelier van Orley'a, Coxcyen'a i pomocnika obu, — mistrza Tonsa, — lecz że powiększono wtedy na wielką skalę kolekcję różnych studjów z przyrody, gromadzącą się w tem atelier; — 2) że z tych właśnie zapasów korzystano długie lata następne przy tworzeniu różnych innych arasów figuralnych, gdzie partje pejzażowe i zwierzęce były potrzebne. Jako najpiękniejszy przykład wymienimy tu 3 sztuki z historją Noego w Madrycie (reprod. u Laurent i u Monzo i S. Canton). Szerokie śliczne ich bordjury skombinowano wyraźnie ze wspomnianego zapasu wzorów do »naszych« zwierząt, zwłaszcza ptaków. Cytowani autorowie udowadniają dokumentami archiwowi królewskich XVI w., że te 3 sztuki zamówiono w Brukseli w r. 1563 (skończono w r. 1567). Tesame sceny





Nr. 39. Aras z serji „Les belles chasses de Guise”, Paryż, wedł. Guichard et Darcel „Les tapisserie du G. M.” Wedle kartonów B. v. Orley'a i Tonsa. — D'après les cartons de B. v. Orley et (J.) Tons. Pour comp. à nos verdure.

biblijne, niemniej dokumentalnie istnieją na Wawelu już w r. 1553, są więc o kilkanaście lat starsze od replik madryckich. Ale i że na tych ostatnich pojawiają się w bordiurach zwierzęta tejsamej ręki, co na naszych werdiurach, których daty nie znamy, przeto mamy w tem zestawieniu nowy dowód na słuszność tezy, że werdiury Wawelu nie pochodzą z końcowych lat panowania Zygmunta Augusta, lecz z lat bliższych roku 1553. E. Monzo i S. Canton niemniej źródłowo wykazują, jak dalece kartony owych bordiur zwierzęcych cenit Filip II, król hiszpański. Zastrzegł on warunek swego specjalnego pozwolenia dla tych, którzyby kartony te chcieli jeszcze kiedy spożytkować w całości do arasów. Swoją zaś serję Noego, replikę naszej, tak wysoko stawiał on i jego następcy, że używano jej do ozdoby sal na największe uroczystości i zjazdy polityczne.

Podobne, często niewolnicze zapożyczenia z owego zapasu wzorów do werdiur wawelskich spostrzegamy w bardzo wielu innych brukselskich serjach, niewątpliwie drugiej połowy XVI i XVII wieku, jak n. p. 1) w serji Aleksandra W. (ogromny rak i dzik ten sam co na naszej reprodukcji nr. 17 i 14 por. Laurent 453, Madryt) — 2) w serji »Polowań« częścią wedle kartonów van der Streten, częścią wedle naszych jak n. p. w arasie »Chasse à l'autruche« u p. Braquenié — Keuller i Wauters pl. 36, gdzie chimera-jaszczurka skopiowaną jest z kartonu naszej werdiury nr. 25 — pantera także z naszych werdiur 3) w serji Herkulesa, — drzewa, wykroty i motyw kozła skaczącego na drzewo uderzająco wzorowane są na kartonach naszych werdiur n. p. repr. nr. 24. (Por. Darcel et Guichard, »Hercule et l'Hydre« — Paryż). Podobnie »nasze« zwierzęta spotykamy na 4) bordiurach serji groteskowych arasów drugiej poł. XVI w. w zamku berlińskim i t. d. Wszystkie te zapożyczenia, choć często bardzo dekoracyjnie wyzyskane, nie dorównują bezwarunkowo naszym kompozycjom.

Liczne repliki naszych scen biblijnych wskazują dowodnie, że kartony do nich były w Brukseli starannie przechowywane. Podobnie rzecz musiała się mieć i z kartonami werdiur, które wywarły swój wpływ, dziś już niewątpliwy, nawet i na malarstwo pejzażowe flamandzkie drugiej połowy XVI i pierwszej XVII stulecia. Wspomniałem już o wpływie oczywistym na pejzaże i wyobrażenia »Raju« u Jana Bruegela (młodszego), wnuka Piotra Koecke. To samo





Nr. 40. Cornelis Bos. Wzór do bordiury z r. 1552. (Berlin, Ornamentstichsammlung). Porów. bordiury horyzontalne arasów biblijnych np. róg Nru 7. — Corn. Bos, fragment de bordure gravé en 1552; à comp. à la bordure des tapiss. Nos 2—12 à l'angle.

dotyczy krajobrazów Roelanda Savery z dziewiczymi lasami i zwierzem — a jak dyr. W. Bode uwagę zwrócił — takżę i pejzaże Van Udena. Jeśli tu mowa o wpływach, to przy szeregu sztycharzy skonstatowałem aż zapożyczenia, zwłaszcza w dziedzinie wyobrażenia ptaków jak u J. Collaerta, J. Liefrincka, P. Götticha.

Naodwrot (mniejszy) szereg zwierząt i innych detali w serji wawelskiej daje się ustalić jako zapożyczony z różnych innych wcześniejszych znakomitych serji brukselskich pierwszej połowy XVI w. Tak n. p. jastrzębia siedzącego na ptaku (obacz rep. naszą nr. 19) powtórzono tu ze słynnej serji »Apokalipsy« (Madryt, Laurent nr. 436) — a jestto tym ciekawsze, że kartony do nich, przypisywane van Orley'owi, noszą ślady wyraźnego wpływu Dürera na wyobrażenia zwierząt, podobnie jak w niejkiej części u nas.

Duży zimorodek (obacz reprodukcję nr. 25) jest kopią tego ptaka ze ślicznej bordiury do serji arasów »Tryumfy Petrarcki« (Berlin, Zamek), której kartony pochodzą znowu z atelier B. v. Orley. — Wogóle ważnem jest, że jeśli takie i tym podobne »pożyczki« z zagranicznych arasów na naszych przychwycimy — to okazuje się raz po raz, że są to pożyczki prawie wyłącznie z tych tkanin, których kartony nauka zachodnia przyznaje dzisiaj coraz częściej van Orley'owi i jego kręgowi i które wogóle wszystkie napewno za jego dni w Brukseli wytkano. Są to obok już cytowanych nast. serje kolekcji madryckiej: »Fondation de Rome, Adoration des Mages, Vices et vertus« (dawniejsze). Repr. u Laurent nr. 434, 436, 476, 495, 514, 661.

Zestawienia te mają dla nas znaczenie. Wobec notorycznej wybitnej roli Tonsa, towarzysza Orley'a jako animalisty i pejzażysty w kartonach arasowych Brukseli z pierwszej połowy XVI wieku, tym więcej wzmacnia się teza o jego autorskim współudziale w kartonach do naszych arasów. Wśród ogromu pracy powtórzenie własnych lub cudzych pomysłów było tym bardziej naturalnem. Nadmiar ogólnego trudu i pewien z tego powodu pośpiech wywoływał nawet czasem pewne, jak n. p. przy owym zimorodku — pomyłki. Ptak ten bowiem w naszej kompozycji, w stosunku do otoczenia, okazuje się zbyt wielkim. Nie jest wykluczonem, że te duże wymiary bywają jednak umyślne, że odnoszą się do ogólnej idei przedstawienia zwierząt przedhistorycznych, »potopowych«. Konstatujemy w nich usterki, rzadko. Wszystko prawie skomponowano i powiązano wzajem doskonale, co czytelnik na reprodukcjach sam łatwo sprawdzić może. Najlepiej zaś na samych oryginałach przekonać się o wybitnej, tak częstej, sprawności rysunkowej i piękności doboru barw, we wszystkich pejzażowych i przyrodniczych częściach wawelskiej kolekcji.



Nr. 41. Corn. Bos. Wzór do bordiur (Berlin I. c.) r. 1552.





Nr. 42. Corn. Bos. Motyw dekoracyjny z r. 1546 (Berlin l. c.) — Por. wózki na rogach bordiur arasów biblijnych i Nru 14. — C. B o s. Gravure daté de 1546 A comp. aux bordures de nos tapisseries historiées et de la verdure Nr. 14.

## VI

Pozostaje, krótko omówić sprawę arasów groteskowych i bordiur tego typu na wielkich scenach biblijnych. — Przy załączonym materiale porównawczym, przynajmniej z grubsza, można sprawę wyjaśnić.

Groteskami nazywamy kompozycje fantastyczno-dekoracyjne, w dobie renesansu oparte w zasadzie na antyku, a przez połączenie realnych postaci ludzkich i zwierzęcych, prawdziwych roślin i motywów architektonicznych, z osobliwymi tworam i wyobraźni dających roztańcowaną uroczo całość linearno-barwnego układu, którego jedyny cel, zawierający tak głęboką rację w pozornej pustocie, zasadza się na bawieniu oka. Ukochał ten rodzaj renesans wszelkich krajów, przez wrodzoną sobie bujność i radość życia. Rozwinęła go specyficjnie północ Europy, a zwłaszcza Flandrja. Zaczerpnąwszy ze słońca Italji podstawowe zasady dekoracyjnego systemu — wprowadziła ona weń 1) więcej realizmu tam, gdzie operuje się elementami przyrody (ptaszki, osiołki, małpy, kwiaty, owoce, świece dymiące, różne narzędzia i t. p.), — 2) więcej nieokiełznanej igraszki linii, więcej swawoli wygięć. Do szczególnie typowych należą tu tyśiączne kombinacje t. zw. »Rollwerku« t. j. rodzaju ozdób w postaci różnych płaszczyzn wyginających i zwijających się jak skóra i blacha. Te właśnie cechy spostrzegamy, jako wybitnie panujące, w ornamentyce groteskowej naszych tkanin. Toteż mylili się gruntownie ci, co chcieli widzieć w nich »rafaelizm«, wzorowanie się na ornamentyce loggii watykańskich. Sławne kompozycje mistrza z Urbino są o wiele więcej oparte na antyku. Zarówno one jak bliższe naszym, groteski szkoły florenckiej — przedstawiają się jako kompozycje o wiele więcej logiczne, budowane z większym spokojem, z właściwym Włochom głębokim kultem architektoniczności pod pozorami kaprysu, nibyto wyłącznie tu rządzącego.

Tym, który szczególniej wcześniej (po r. 1540) we Flandrji rodzaj ten rozpowszechnił, jest Cornelis Bos, zdomowiony we Włoszech, z Antwerpią wielorako związany. Kto porówna reprodukowany tu jego motyw z wózkiem, z r. 1546 (nr. 42), z późniejszymi jego pomysłami z r. 1552 (nr. 40 i 41), od razu spostrzeże początkową większą powagę i logikę, większą »rzym-skość« w porównaniu do tych samych w zasadzie koncepcyj, ale jakże po flamandzku już wybujałych w r. 1552. — Gdy zaś spojrzymy na bordiury naszych scen biblijnych, poznamy natychmiast ogromne pokrewieństwo z owymi sztychami C. Bosa. Porównaj repr. nr. 7, róg dolny bordiury »Potopu« i bordiurę nru 14. I tu i tam widzimy ten sam zasadniczo motyw



Nr. 43. Corn. Bos. Wzór do bordiury z hermami i satyrami (Berlin l. c.). Por. bordiury pionowe arasów biblijnych i arasy groteskowe 31 i 32. — C. B o s. Bordure, à comp. à celles, verticales, de nos tapisseries historiées et des grotesques Nr 31 et 32.



wózka, którego »lejce« i system zaprzęgowy przedłuża się w tak zabawne paski i jarzma dla głów dziwoludków. Z C. Bosa poszedł pomysł ten na cały wielki szereg różnych ówczesnych flandryjskich tapiserij. Bordiury nasze tego typu okazują się prawie że identycznymi z bordiurami serji »7 grzechów«, którą po wywodach M. Friedländera wszyscy Piotrowi Koecke przyznają. Mistrz ten, jak wiemy, kierował produkcją wzorów arasowych w Antwerpi od r. 1541. On to wraz z C. Bossem i Cornelisem Floris rozbudował szeroko ten typ groteskowy, jaki później, daleko poza granice Flandrii, zapanował w Europie. Z tych względów bordiury nasze nazwę dziełem warsztatowym współtwórczem C. Bos'a i P. Koecke'a. Z porównania repr. nr. 42 oraz 40, 41 widzimy, że nasze bordiury stoją stylistycznie w pośrodku między pomysłami z r. 1546 a 1552 — są spokojniejsze od ekstremu a żywsze od początkowych. Jest uderzającym, jak ta pośredniość, dająca datę około 1549, pasuje do naszych arasów, które na Wawelu istnieją już w r. 1553 a tkane musiały być kilka lat — a więc mniej więcej od r. 1548. Niemniej na C. Bos'a wskazują nasze bordiury pionowe, jak to widać z repr. nr. 43.

Wyraźnie rozjaśnia się dziś także autorstwo wielkich grotesków jagiellońskich. Po fundamentalnym dwutomowym dziele R. Hedicke (»Cornelis Floris«) reprodukcją — mnóstwo sztychów P. Koecke'a, C. Bos'a i C. Florisa, a wyjaśniającą potężną rolę tego ostatniego w rozwinięciu się stylu dekoracyjnego Flandrii, — nie ma potrzeby bliżej udowadniać, że groteski nasze, w charakterze swoim tak flamandzko-antwerpijskie — tylko z tej szkoły wyjść mogły i musiały.

Załączona repr. Nr. 44 — z groteskowym pomysłem C. Florisa z r. 1554 — choć już z doby nieco późniejszej, bardziej surowej, daje nam jednak wielką jeszcze liczbę punktów stycznych z naszymi groteskami. Widzimy je w zasadzie medaljonu środkowego, — arasów wiążących go, — roślinności i osóbek zdobących a nadewszystko w tym systemie zawijających płaszczyzn, który tak dla C. Florisa i jego kręgu jest charakterystyczny. (por. repr. Nr. 31 i 32). Współpraca C. Bosa wobec takich sztychów, jak Nr. 43 z satyrami i hermami, zdaje się być niemniej pewną. Wiemy już, jak dalece w produkcji kartonów owego czasu »koleżeństwo broni« było silne. Nie pozwala ono zbyt rozdzielać tych artystów, którzy tak świadomie pracowali łącznie dla stworzenia wspólnego jednego, wielkiego stylu.

Ze wszystkich grotesków na pierwszy plan wybija się największy, z cyfrą Zygmunta Augusta i globem ziemskim poniżej, Nr. 31. — Z całą śmiałością rzecz można, że to jedna z najwspanialszych i najlepszych kompozycji tego rodzaju w całym północnej Europy renesansie. Podziwiamy tu prawdziwą »in varietate unitas, in unitate varietas«, do której stworzenia trzeba było istotnie technienia boskiego, owiewającego czoło artysty. Całość tej kompozycji przypomina najsilniej bardzo znakomite ale więcej zaplątane w rysunku arasy, zwane »les 12 mois grotesques« pochodzące z połowy XVI w. (Wiedeń, repr. Baldass, Schmitz). Nauka francuska nie od dziś ujrzała w nich rękę Cor. Floris'a, — a w ten sposób potwierdza się jeszcze raz teza o jego pracy nad naszymi kartonami. Groteski herbowe mają parę typów. Z tych Nr. 30, słabszy, zdradza rękę siły pomocniczej z tej szkoły. Nr. 45 zaś, o wiele piękniejszy, przez amorki i inne detale wybitnie przypomina bordiury arasów przyznawanych Piotrowi Koecke. Wszystkie cechy sty-



Nr. 44. Cornelis Floris. Jeden z licznych sztychowanych projektów na groteski z sentencjami, z r. 1554 (według R. Hedicke). Porów. arasy Nr. 31 i 32. — C. Floris. Grotesques de 1554 à comp. aux Nr. 31 et 32.



lowe i badania porównawcze pozwalają sądzić, że wielkie groteski tak jak werdiury i sceny biblijne mogły śmiało powstać przed r. 1553. Korespondencję Zygmunta Aug., z lat 1561—64 o dostawę dalszych arasów, przypisywałbym tylko małym groteskom typu nawpół werdiurowego i owym 5 portjerom z wielkimi Satyrami, — na które może patrząc, ułożył Jan Kochanowski pomysł utworu swego »Satyr abo dziki mąż«. Pomimo śmiałości pomysłu satyrów (opartego o Giulia Romano), widzimy tu już pewne nieskoordynowanie linearno-kompozycyjne (wielkie ramowe wygięcia eliptyczne i kółko u dołu) — cechy utworu lat późniejszych, słabnącej siły warsztatów flamandzkich.

Aras z r. 1560 (»podnózek stóp twoich«) — na którym odcyfrowanie liter zawdzięczam współdziałaniu prof. J. hr. Mycielskiego — patrz podpis pod repr. Nr. 34 — służył może jako jedna z ozdób wokoło tronu. Porównanie z analogicznymi groteskami madryckimi nasuwa myśl, czy nasze wielkie groteski nie służyły w części do zawieszenia u kolumn trzech ścian olbrzymiego łoża królewskiego. Małe niskie a długie araski (tu niereprodukowane), podobne bardzo kształtem do części składowych baldachimu tronowego, wytkanego dla Habsburgów w r. 1566 (Baldass) — mogły łatwo służyć do podobnego celu u nas, a w części, jako ozdoby nad lub pod okna. Wogóle z rodzaju całej kolekcji widać, że pomyślaną ona była, jako zbiór arasowych »opon« na wszelkiego rodzaju ścienne i meble, a ten charakter kompletu dodaje całości i nawet małym naszym sztukom cechy zbioru niezmiernie rzadkiego. Jakże pięknie ozdobią one Wawel, gdy w odrestaurowanych komnatach, okrywając tyle różnorodnych płaszczyzn, dadzą przykład renesansowego wypełnienia wnętrza, całością arasowego systemu dekoracyjnego!



Nr. 46. Głowa kata na obrazie Coxcyena „Męczeństwo św. Jerzego“ (Antwerpia) i głowa Chama (syna Noego) na arasie wawelskim Nr. 10 „Upicie się Noego“, — La tête du boureau dans le „Martyre de St. George“ de Coxcyen (Anvers), comparée à celle du fils de Noë de la tapisserie Nr. 10.

Madryt i Wiedeń skupiły taką moc tapiseriejnej Brukseli XVI w., że poza temi dwiema stolicami, większa ilość jej okazów nie jest łatwą do ujrzenia. Berlin, tak pyszny swemi różnemi tkaninami i dywanami wogóle, w tej dziedzinie z Krakowem nawet nie może iść w porównanie. — Co więcej Bruksela, to centrum wytwórni arasowych XVI w., skarży się dziś ustami Dyr. Destre'e, w jednym z dzieł jego, że tamtejszemu »Musée du Cinquante-naire«, szczególnie brak arasów z doby B. v. Orley i jego szkoły, z doby najświetniejszej. Wszystko to uwypukla także wartość naszej kolekcji dla Polski i Krakowa.

Madryt i Wiedeń skupiły taką moc tapiseriejnej Brukseli XVI w., że poza temi dwiema stolicami, większa ilość jej okazów nie jest łatwą do ujrzenia. Berlin, tak pyszny swemi różnemi tkaninami i dywanami wogóle, w tej dziedzinie z Krakowem nawet nie może iść w porównanie. — Co więcej Bruksela, to centrum wytwórni arasowych XVI w., skarży się dziś ustami Dyr. Destre'e, w jednym z dzieł jego, że tamtejszemu »Musée du Cinquante-naire«, szczególnie brak arasów z doby B. v. Orley i jego szkoły, z doby najświetniejszej. Wszystko to uwypukla także wartość naszej kolekcji dla Polski i Krakowa.

## VII

Kończąc, rzućmy okiem na całość arasowej produkcji, tak jak ona poprzez naszą ujawnia się kolekcję — i przypomnijmy sobie, jak skomplikowanem okazało się powstawanie kartonów i tkanin arasowych, ile talentów i prac o różnorodnym stopniu znaczenia grało przy tem rolę, — ile wszystko razem wymagało wysiłku i zdolności do harmonizacji sił.

Uprzypomnijmy sobie pozatem, że tak kolosalna twórczość wymagała jeszcze przygotowania wyjątkowo doborowych materiałów, w wełnianych osnowach, w jedwabnych i złotosrebrnych niciach, — że użytkowała ich, podobnie jak najlepszych barwików, olbrzymie ilości, — że zatem musiała być opartą o mocne podstawy przemysłowe i finansowo-handlowe, — aby dojść do tak olśniewającego, jak we Flandrii, rozwoju. Cała Europa zaopatrywała się tam w najpiękniejsze serie, cały świat stamtąd czerpał nauczycieli tego kunsztu, — cała Flandria dzięki temu rozkwitowi czerpała z niego jedno z głównych źródeł swych bogatych dochodów. Obok wielkiego czyru artystycznego, trzeba więc było, dla osiągnięcia takich rezultatów,



zgranej a różnorodnej współpracy wszelakich warstw i sfer tego społeczeństwa, — niewykluczając nawet prawniczych i administracyjnych, które licznymi przepisami, wyrokami i przywilejami, wzmacniały siłę wspólnej organizacji, zwalczały szkodliwą konkurencję i pomagały jednać potężną opiekę dworu rządzącego.

Toteż można powiedzieć, że poprzez fakt powstania tak ogromnej a powiązanej w całość kolekcji jak wawelska, i poprzez pokrewne jej serie-siostrzyce, przeziara obraz całego społeczeństwa flandryjskiego połowy XVI wieku, — ba nawet paru pokoleń, które, biorąc rzecz głębiej, na stworzenie owoców tak wspaniałych, jak nasz wawelski i t. p., — złożyć się musiały. A przecie nie wspominałem jeszcze, ile czasu i trudu wymagało wyszkolenie tej rzeszy artystów tkaczy, którzy tyle setek łokci kwadratowych, najtrudniejszych wzorów, tak subtelnie na tkaninę zamieniali. Jedną tylko serię »Zdobycia Tunisu« wykonywało przez 5 lat 84 jednostek w latach 1549—1554 pod dyrekcją jednego z największych mistrzów tkaczy, Wilhelma Pannemaker. (Znak jego spotykamy także 3 razy na naszych scenach biblijnych). Sił pomocniczych cały ten przedsięwzięcie potrzebował wogóle tak wiele, że wciągnięto w owej epoce do pracy, oprócz zastępów ludności miejskiej, także część włościańskiej.

Gdy się obejmuje okiem całość faktów i okoliczności, jakie dają obraz produkcji arasowej we Flandrii, — mimowoli przychodzi na myśl spostrzeżenia ogólnej i głębszej natury, któremi trudno się na zakończenie nie podzielić.

Poprzez dokonania podobne, jak »arasowe czyny« Flandrii XVI wieku, objawia się coś więcej, niż dzielność poszczególnych cechów lub korporacji, — objawia się przez nie nowoczesny i zarazem jakby ateński duch całego narodu, małego liczbą, znakomitego jakością, zgranego w sobie, duch narodu, który poprzez upowszechnione rozmówanie w sztukach pięknych i zwycięską moc rozległej a mądrej artystycznej organizacji, umiał sam siebie społem ubogacać duchowo i materialnie, a przez siłę męską tak wszechstronnego rozwoju, przez istną orkiestrację władz swoich i członów dla piękna i siebiepanstwa, okazał niewątpliwie niezwykły w człowieczeństwie swoim poziom i dostojność.

Ogrom niebywałej cierpliwości i zacieklej pracy, okazanej w tak kolosalnej i wartościowej wytwórczości, precyzja kół i kółek żywego organizmu, w jaki świadomie umiano się, gromadą, przemienić, aby celu dopiąć, — ma w sobie wielkość, która imponuje. Ma w sobie zadatek sprężystości i mocy narodowej, wytrzymałej na próbę wieków doświadczenia losu, hazardy życia.

Toteż głębiej patrząc, spostrzega się spójnię dziejową między owym zbiorowem dziełem artystycznym XVI wieku — a tym gromadnym także, ale pozornie tak odmiennym czynem, jakim okazał się zbrojny wysiłek Belgów w czasie ostatniej wojny światowej. Pomimo pozoru różnic, zachodzi tu niewątpliwie związek psychiczny, ukazujący się w bogactwie różnorodnych cnót, ogólno-człowieczych i obywatelskich, r ó w n o c z e ś n i e okazanych, w pospólnym uzgodnieniu ról i uporze olbrzymiego trudu, — w ścisłości organizacji, — w szeroko rozlanym i głęboko wpojonym kulcie wszystkiego, co piękne i wielkie, — co raz objawia się umiłowaniem sztuki, drugi raz — Ojczyzny i Niezawisłości.

Byłoby dobrze, gdyby rzesze polskie, zwiedzające Wawel, chciały wobec arasów pomyśleć dłużej i długo nietylko o tej niezwykłej lekcji piękna, ale i o lekcji ogólnej, jaka się na ich widok rozwiera. Lekcja to o wspaniałości zwycięstwa, zdobytego w batalji, wydanej radośnie jeżącym się wokół trudnościom; — lekcja to o batalji wygranej w stu arasach dzięki solidarności i karność w organizacji, dzięki uszczęblowaniu jej w długą drabinę sił niższych, średnich i wyższych, zjednoczonych miłością celu, rozumem i zyskiem słuchania jednej buławy. Lekcja to o czerpaniu mocy z soków tradycji i przyjmowaniu twórczych podniet z wszelkiego współczesnego dobra.



Nr. 47. Zestawienie fragmentów z obrazu Coxcyena i z wawelskich arasów tj. reprodukcji, Nr. 8, 29 i 38. — Tableau synoptique des repr. Nr. 8, 29 et 38 facilitant la comparaison des animaux du tableau viennois de Coxcyen à ceux de nos tapisseries



Znaczy się to wszystko niewątpliwie w zbiorowym arasowym pomniku sztuki, przysłanym z »flandryjskiego« kraju do polskiej Rzplitej — dla tej Najjaśniejszej reprezentantów godnych — Króla Jagiellończyka i Wawelu.

DR. MARJAN MORELOWSKI

Objaśnienie znaków wytkanych. Znaczna większość odzyskanych arasów zachowała na granatowych brzeżkach bordiur znaki tkackie. Oprócz ogólnego znaku B tarcza B = Brabant — Bruxelles, widnieją na nich znaki kierowników i najznakomitszych warsztów tkackich połowy XVI w. Część ich, na podstawie prac i tabel Wautersa, Müntza, Schmitza, Baldassa i ostatnio Göbbla, można z bezwzględną pewnością oznaczyć: 1) Znak: wielkie W z czwórką i krzyżykiem oznacza słynnego Wilhelma Pannemaker. Znak ten zachował się na arasach: »Prace Adama«, »Budowa arki«, »Upicie się Noego« (repr. nr. 10). — 2) Znak z liter I, A, T, G, okazał się znakiem Jana van Tigen, potwierdzonym przez niego samego w odkrytym jego liście = autografie. Widnieje na ar. »Zabicie Abła« (repr. nr. 4) i »Bóg błogosławi Noemu« (nr. 10) i wiele in. Identyczny znak nosi słynna mantuańska replika »Dziejów apostoł« Rafaela, którą Müntz w »La tapisserie« 204 i tabela 11 nr. 5, — nazywa jedną z najdoskonalszych. — 3) Na madryckiej replice tychże »Dziejów« Rafaela widnieje znak, bardzo częsty u nas, złożony jakby w sposób geometryczny z I, M, X, K, — dotąd nierozwiązany ale na skutek madryckiej repliki i t. p. uchodzący za znak jakiejś znakomitej firmy. 4) Znak F, N, v. G, — jest najprawdopodobniej odmianą znaku Franciszka van Geubel, — odmianą spotykaną na słynnych serjach »12 miesięcy«, »Dziejów apostoł« Cyrusa (Wiedeń i Madryt). Reszta znaków, o wiele rzadziej spotykana na naszych arasach niż te cztery, — nie jest jeszcze przez naukę wyjaśniona i nie będzie nią pewno dotąd, dopóki nie znajdą się bliższe archiwalne i t. p. pewne dowody, do kogo należały. Omówienie ich bliższe odpowiedniejsze jest do specjalnego artykułu.

#### Spis najważniejszej literatury:

1) Baldass L. Die Wiener Gobelins-Sammlung. Wien 1920. 2) Birk E. Inventar der... des Kaiserhauses Niederländer Tapeten. Jahrbuch d. Saml. d... Kaiserhauses. Wien 1883—86. 3) Böttiger J. Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter Stockholm 1896. 4) Darcel et Guichard. Les tapisseries du Garde-meuble. Paris 1877—81. 5) Destrée J. et Van den Ven L. Tapisseries des Musées du Cinquantenaire, Bruxelles 1910. — 6) Destrée J. Tapisseries et sculptures bruxel. á l'Exp. de 1905. Bruxelles 1906. 7) Friedländer M. Von van Eyck bis P. Bruegel. Berlin 1916. 8) Friedländer M. Peter Bruegel (B. 1921). 9) Tenze o B. v. Orley i P. Koecke: Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. XXX i XXXVIII. 10) Geoffroy G. Florence. (Hachette) t. II. 11) Guiffrey J. Hist. générale des arts appliqués. Paris. VI. 12) Göbel H. Wandteppiche. I. Die Niederlande. Lipsk 1923. 13) Hedické R. Cornelis Floris. Berlin 1913. 14) Hymans H. éd. Carel van Mander (Schilderboeck). Le livre des peintres. Paris 1884. 15) Jessen P. D. Ornamentstich, Berlin 1920. 16) Kumsch E. Wandteppiche im H. Krupp. Drezno 1913. 17) Laurent. Museos de Espana (Album fot) Madryt. 18) Migeon G. Les arts du tissu. Paris 1909. 19) Morelowski M. »O arasach Żyg. Aug«. Sprawozdania K. H. Szt. Ak. Um. 16. II 1922 (patrz opinię o powyższ. i wyjaśnienie co do znaków tkackich przez prof. J. hr. Mycielskiego na nast. pos. Wydziału t. r. 20) Müntz E. La tapisserie. Bibl. de l'Ens. d. B. Arts. 21) Neefs E. Hist. de la peinture... à Malines. Gand. 1876. 22) Schmitz H. Bildteppiche Berlin 1920. 23) Riano J. Raport on Collection of... Tapestries at the Royal Palace of Madrid, Descriptive Catalogue of the Art Objects... in the South Kensington Museum. London 1872. 24) E. Tormo Monzo y Franc. y Sanchez Canton. Los tapices de la Casa del Rey. Madryt 1919. 25) Valencia Cde. Tapices de la Corona de Espana Madr. 1903. 26) Wauters Alph. Le tapisseries bruxelloises. Brux. 1878. 27) Guiffrey J. Müntz, — et Pinchart A. Histoire générale de la tapisserie. Paris 1872—84.



BRUXELLES XVI S.

CHATEAU ROYAL DE CRACOVIE (POLOGNE)

Nr. 45. Drugi typ arasów z herbami Rplitej. — Une de nos tapisseries aux armes de la Pologne et de la Lithuanie.



## ODDZIAŁ PARYSKI KRAKOWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

Jak już *Sztuki Piękne* (w nr. 6, str. 292) krótko czytelników swych poinformowały, zdołano utworzyć — dzięki życzliwemu stanowisku Min-twa W. R. i O. P. — coś w rodzaju zawiązku *Prix de Paris* dla ukończonych a utalentowanych uczniów Krakowskiej Akademii. Prof. J. Pankiewicz podjął się zorganizowania w Paryżu odpowiedniej pracowni artystycznej, gdzie stypendyści Akademii będą mogli pod jego światłem i wytrawnym kierownictwem dalej prowadzić i pogłębiać swe studia.

Rzecz jest o tyle dopiero w zawiązku, że ze względów budżetowych dotacja na ten cel jest na razie minimalna i zanim rząd zdoła zabezpieczyć należycie byt Oddziału Paryskiego pod względem finansowym, wyznaczyć stały fundusz stypendjalny i t. d. — Akademia zmuszona jest oprzeć się tymczasem na subwencjach i darach osób i instytucyj prywatnych.

Miejmy nadzieję, że inteligentne i bardziej zasobne koła naszej inteligencji nie odniosą się obojętnie do tej ważnej sprawy, związanej z kształceniem naszej młodzieży, z przyszłością narodowej naszej kultury artystycznej, a nawet z *prestigé*m naszego państwa na zewnątrz, wobec całego cywilizowanego świata. Skoro oddziały takie posiadają wszystkie niemal narody, Rosji, Czechów i Rumunji nie wyjmując, trzeba, ażeby i Polska nie świeciła tam swą nieobecnością. Pamiętajmy, że nie tylko w sprawach bieżącej polityki, ale także w sprawach, dotyczących sztuki i umysłowej kultury — *les absents ont tort!*

Stałe utrzymywanie oddziału Krakowskiej Akademii w Paryżu dla określonej corocznie liczby stypendystów może mieć nader pomyslny i doniosły wpływ na dalszy rozwój i postęp sztuk plastycznych w Polsce. To też istnienie takiej placówki jest wprost koniecznością i szkoda ogromna, że dopiero teraz idea ta zaczyna się zwolna przyoblekać w kształty rzeczywiste. Już w r. 1920 p. Edw. Wittig czynił w tym kierunku wyjątkowe starania, miał nawet przyobiecaną na ten cel osobną willę i pewien fundusz (od jednego z prywatnych ofiarodawców) — natrafił jednak na tak nieprzewidywane przeszkody (nie w Paryżu, lecz w Warszawie), że projekt ten musiał upaść, oczywiście ze szkodą dla naszej artystycznej młodzieży.

Są u nas jeszcze nieliczne, choć wpływowe jednostki, które do Paryża jako do centrum artystycznego świata, jako do głównego środowiska europejskiego ruchu umysłowego, odnoszą się wręcz nieufnie i niezyczliwie,

uważając, że stamtąd przychodzą do nas różne wywrotowe w sztuce i niebezpieczne dla tradycji i kultury narodowej nowinki. Jest to stanowisko oczywiście błędne.

Najbardziej niebezpiecznymi nowinkarzami są ci właśnie, którzy Paryż znają z drugiej ręki, albo też, niczego nie nauczywszy się przedtem, zjechali tam na czas krótki, wszędzie niby byli, niczego naprawdę nie widzieli, wszystkiego powąchali, a nic gruntownie nie przetrawili. Taki typ, gdyby był kobietą, gotówby był przechadzać się w wiosenny poranek po ulicach Krakowa czy Warszawy w pomysłowo uproszczonym kostjumie artystek z *Folies Bergère* — zapewniając, że tak właśnie ubierają się w Paryżu, bo to jest *dernier cri!*

Natomiast sumiennie przygotowany do artystycznych studjów i poważnie pojmujący swe zadania stypendysta akademii, znalazłszy się w Paryżu na rok przynajmniej i pod życzliwą artystyczną opieką swojego kierownika, nie będzie uganiał za ostatnimi wybrykami błagi i mody (czego nie brak nigdzie, więc tem mniej w tak olbrzymim mieście, jak Paryż), lecz zorientuje się szybko i zacznie chłonać w siebie to wszystko, co dać może tylko Paryż, nie ów Paryż *étranger'ów*, szukających nowych sposobów młodego marnowania pieniędzy, ale ów Paryż dostojny i wielki, prawdziwie francuski, metropolja nie-spożytej energii i potęgi, mocy twórczej romańskiego ducha, Francji dawnej i współczesnej.

Wśród ogromnie żywego ruchu artystycznego, polegającego na stałym nawiązywaniu do tych lub owych *własnych* w sztuce przejawów, na obejmowaniu okiem tak szerokiego artystycznego horyzontu, że twórczość Egipcjan, Greków, Negrów, artystów gotyku i baroku, aż do wszelkich dzisiejszych »-istów« włącznie, wydaje się potężnym, jednym z wielu tylko ogniw złożonym, łańcuchem ewolucji — pogłębi się, rzecz prosta, duch młodego artysty, zbrojny odtąd w pancerz stalowy wobec wszelkich przejawów ciasnej wyłączności, wierzącej naiwnie w zbawczość jednej tylko jedynej plastycznej formy i koncepcji.

Zwiedzając zabytki i muzea, wystawy oficjalnych Salonów i licznych firm *kunstaenderskich*, wyrobi sobie z czasem, z konieczności, własne artystyczne kryterjum, które ułatwi mu orjentowanie się w tysiącznych możliwościach i przejawach ludzkiego ducha w zakresie plastyki, pojmie wreszcie istotną treść tej wielkiej, choć o zbanalizowanym brzmieniu, prawdy, że: *Ars una — species mille!*

Patrząc młodem i chętnem a ciekawem



okiem, w sposób niejako *fachowy*, na bieżącą produkcję artystyczną w Paryżu, nabierze niewątpliwie głębokiego szacunku dla samego *métier*, dla wysokiego poziomu technicznych umiejętności, ale przekona się zarazem — zwłaszcza na licznych wystawach oficjalnych Salonów, — że to jeszcze nie wszystko, a tylko niezbędnym i podstawowym warunkiem, że wła-

ściwa tajemnica wielkiej artystycznej twórczości zasadza się poza wszystkim innym na potęgę *własnego* w sztuce *wyrazu*, na bogactwie wewnętrznej treści duchowej, na podkreśleniu już *w formie* samej cech indywidualnej i narodowej odrębności.

Dlatego trzeba koniecznie, ażeby młodzież nasza jechała na studia artystyczne do Paryża.

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### KRAKÓW

= Z okazji setnej rocznicy śmierci Michała Stachowicza (1768—1825), urządzono w świetlicy Tow. sztuk pięknych wystawę prac jego, liczącą około 60 eksponatów.

Wystawa ta raz jeszcze niezbitą dowiodła prawdy, że cnoty obywatelskie pocziwego patrijoty choćby nawet przy Rynku Krakowskim urodzonego i zamieszkałego, nie zastąpią talentu i że ktoś, który malował czy rysował nieistniejące już (niestety) dzisiaj domy na Rynku Krakowskim, a na ich tle poumieszczał figury, mające przedstawiać n. p. przysięgę Kościuszki, ale malował to lichy, po dyletancku, może być oceniony i traktowany tylko jako mniej lub więcej miły anegdotyczno-nowinkarz, nic wspólnego ze sztuką nie mający, a prace jego mogą być cenne i zajmujące tylko jako materiał do badań nad polskimi strojami i obyczajami w początkach XIX wieku.

= W salach Tow. sztuk pięknych zamknięto wystawę, urządzoną 1 marca b. r., zupełnie nieoczekiwanie już po z tygodniach (co wywołało ostry protest jednego z wystawców, p. Abrahama Neumana, umieszczony na łamach »Naprzodu«), i otworzono nową wystawę, w której biorą udział pp. Aneri, Bielecki, (grafika), Chwistek (wystawa zbiorowa), Czerwenka, Glasner (grafika), Grosse, Handke, Leszko, prof. Mehoffer (4 portrety) i W. Wodzinowski, który w dużej sali Twa wystawił oprócz szeregu studjów i obrazów mniejszych, ogromny (8 metrowej długości) obraz, przedstawiający alegorię Polski, dzieło, w które autor, owiany uczuciem patriotycznym, włożył bardzo dużo wiedzy i pracy.

### LUBLIN.

= Przysłała nam Zacheła z Warszawy połowę swojego »Salonu Dorocznego«. Można sobie łatwo wyobrazić artystyczny sukces i wysoki poziom tej wystawy, jako cząstki osławionego »Salonu«, który w Warszawie uznano za najsłabszy ze wszystkich dotychczasowych. Nie przeszkodziło to jednak sprawozdawcy *Głosu Lubelskiego* (nr. 64), wygłosić takiego sądu: »Szereg obrazów pierwszorzędnej wartości uderza widza to swym rozmachem i brawurą techniczną, to znów subtelnością, precyzyjnym rozwiązywaniem zagadnień malarskich z całą różnorodnością koncepcyj kolorystycznych w interpretowaniu natury«. — Uderza czytelnika, który widział tę wystawę, śmiałość, bystrość i trafność tego sądu. Sprawozdawca *Głosu Lubelskiego* ma niewątpliwie zarówno zmysł spostrzegawczy, jak i dar orientowania się w sztuce współczesnej, choćby polskiej tylko — ogromnie silnie rozwinięty!

### LWÓW.

= Galerja Narodowa m. Lwowa pomnożyła swe zbiory dwoma obrazami, a mianowicie portretami rodziców Michała Alfreda Godlewskiego, pendzla tego artysty, lwowianina, który kształcił się w Wiedniu i w Paryżu, poczem szereg lat nauczał w szkołach realnych, w Czerniowcach i w Pradze. Od r. 1894

mieszkał stale w Wiedniu, gdzie też zmarł w r. 1918. M. A. Godlewskiemu poświęcił osobny artykuł M. Opalek w nr. 58 *Kurjera Lwowskiego*.

= Otwarta przed niedawnym czasem »Wystawa Pejzażów« w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, spotkała się z ujemną oceną całej nieledwie krytyki lwowskiej. Istotnie należałoby sobie życzyć, aby zarząd Tow. P. Szt. P. rozwinął energiczniejsze nieco staranie celem zaznajomienia Lwowa z tem, co się w sztuce plastycznej także poza Lwowem dzieje. Jeśli zaś absolutnie odpowiedniego materiału zdobyć niemożna, to chyba lepiej urządzić dobrą jakąś wystawę retrospektywną, aniżeli iść drogą najmniejszego oporu i otwierać liche wystawy bieżące.

= W Nrze 4 »Wiadomości Konserwatorskich«, miesięcznika wydawanego od jesieni z. r. we Lwowie pod redakcją p. B. Janusza, znajduje się artykuł p. Janusza o zbiorze dzieł sztuki, znajdującym się we Lwowie a należącym do p. S. Herzmanka. Autor artykułu między innymi wymienia olejny obraz, przedstawiający popiersie młodej panienki i stwierdzając w sposób stanowczy, »na pierwsze wejrzenie«, autorstwo A. Grottgera, dziwi się, dlaczego monografie Grottgrowskie go pominięły. Zaznacza dalej, że »malowidło olejne nie było właściwością jego« (tj. Grottgera), nie mniej jednak widzi w obrazie tym wszystkie cechy i zalety jego pendzla, dzięki którym portret ten stanowi »przedmiot pożądania wszystkich kolekcjonerów lwowskich«.

Niestety dołączona do artykułu reprodukcja, choć bezbarwna i licha, dowodzi niezbicie, że bardzo jest wątpliwem, by obraz ten, choć ma pewne cechy epoki Grottgrowskiej, był namalowany przez Grottgera, a już stanowcze stwierdzenie jego autorstwa jest zupełnie nieuzasadnione. Co zaś do twierdzenia, że obraz ten stanowi »przedmiot pożądania wszystkich kolekcjonerów lwowskich«, to zwracamy uwagę p. Janusza, że portret ten był przez długie lata w posiadaniu p. Heleny Dąbcańskiej, znawczyni bystrej i sumiennej, która go nigdy jako »pewnego Grottgera« nikomu nie przedstawiła — był dla niektórychcho (najwyżej) »domniemany«, »przypuszczalny«, »rzekomy«, — że p. Helena Dąbcańska, właścicielka najbogatszej z prywatnych kolekcyj lwowskich (od której obraz ów nabył p. Herzmanek), nie wahała się pozbawić swych cennych i wybrednych zbiorów tego właśnie »przedmiotu pożądania wszystkich«, że wreszcie obraz ten, choć dla wszystkich badaczy Grottgera był znany ze zbiorów pani Dąbcańskiej, przez żadnego z nich w rachubę wzięty nie został jako »niewątpliwe dzieło Grottgera«.

### ŁÓDŹ.

= Staraniem dyr. M. Dienstl-Dąbrowy i specjalnego komitetu, urządzono w lokalu m. Galerji Sztuki wielką wystawę pośmiertną obrazów Franciszka Łubieńskiego, na którą złożyło się około 300 prawie utworów jego pędzla i ołówka, prócz akwarel i płócien olejnych, wystawiono też pastele, rysunki kredką i węglem. Śp. Fr. Łubieński, najlepszy jako



portrecista, malował też i rysował portrety, akty, sceny rodzajowe, kwiaty i martwą naturę, a nawet próbował sił swych, co prawda z mniejszym powodzeniem, w dziedzinie alegorycznej kompozycji figuralnej. — Pożatem otwarto równocześnie, tj. również w dniu 8 marca b. r., wystawę zbiorową obrazów Aleksandra Laszenki, o motywach egipskich.

#### POZNAŃ.

— W Salonie Stowarzyszenia Artystów wystawione są obecnie prace Batyckiego, Gęstwickiego, Graczyńskiego, Haupta, VI. Hofmana, A. Karpińskiego, Malinowskiego, M. Stawińskiego, Szmyta, St. Wróblewskiego i Mieczysława Wójtkiewicza.

#### WARSZAWA.

— Wystawa *Portretu Polskiego* w Zachęcie: mąrzyli cudnie, srodze ich zbudzono. Po szumnych zapowiedziach — smutne artystyczne *fiasco*. Czytaliśmy m. i. w komunikatach: »Wielką pomocą dla komitetu zarządzającego wystawę stał się chętny udział właścicieli zbiorów prywatnych, którzy nadesłali niezwykle bogaty materiał artystyczny, który odpowiednio ukłasyfikowany i rozwieszony da doskonały obraz historii rozwoju portretu w Polsce w jej najznakomitszych przedstawicielach. Również ciekawym będzie dział współczesnych i żyjących artystów, uplastyczniający indywidualność malarzy, oraz ewolucyjne zmiany pojęć panujących w dziedzinie portretu. Najwybitniejsi żyjący malarze biorą udział w wystawie«. I jeszcze nazajutrz po otwarciu wystawy, przed odezwaniem się krytyków, czytaliśmy (*Kurjer Warszawski* nr. 67, z dnia 8 marca b. r.): »Wystawa portretów ma znaczenie artystyczne i pedagogiczne i jest okazem naszego dorobku twórczego na niwie portretowej, obrazującym cały ciąg rozwoju tej gałęzi sztuki w Polsce. Szczupłość pomieszczenia nie pozwoliła na rozszerzenie zadania, w formie jednak i w rozmiarach, w jakich się urzeczywistniła, jest ona niezwykle bogatą, przedstawia całość harmonijną i wartościową. W obrębie sześciu sal »Portret Polski« przedstawia się barwnie i pouczająco. Dział retrospektywny mieści wszystkie wybitniejsze jednostki od czasów Stanisławowskich aż do świeżo zmarłych artystów. Dział współczesny, w którym znajdujemy nazwiska w *wszystkich (!?)* żyjących portrecistów, jest wspaniały i daje miarę naszych sił, obecnie pracujących w tym kierunku mistrzów, obok zapowiadających się talentów«.

Wnet jednak potem odezwały się głosy krytyków artystycznych, rozwiewające mniej lub więcej brutalnie mgiełki samoułudnych kadzidel, snujące się dotąd po licznie rozsypanych komunikatach Zachęty.

»Obrazy, które w »Zachęcie« zebrano pod ogólnym tytułem »Portret«, inponują swoją ilością, ale znacznie mniej pod innymi względami. Zakres wystawy jest albo za duży, albo za mały. Jeżeli to miało być muzeum w miniaturze, muzeum, ogarniające dzieje portretu w Polsce, to powiedzmy odrazu, że z tego, co widać w »Zachęcie«, historyk sztuki nie mógłby sobie wyrobić pojęcia ani o tem, co Polska posiadała w ciągu wieków swojego istnienia, ani też o tem, jak u nas traktowano portret w ciągu ostatnich lat 150, ani o tem, do czegośmy doszli w drugiej połowie XIX wieku, ani wreszcie o tem, jak portret polski wygląda obecnie — powiedzmy, od r. 1900 do 1925.

»Z każdej epoki — począwszy od Stanisława Augusta aż do dzisiaj — wybrano po troszeczkę, ale wybrano nie to, co byłoby koniecznym, ale — przepraszam, mam takie wrażenie — co było pod ręką — w Muzeum miejskim i w stałych zbiorach »Zachęty«...

»Wystawa obecna, złożona przeważnie z dzieł średniej miary (i to określenie stosuje się do pokazanych nam utworów nawet wielkich malarzy), ze studjów portretowych więcej niż portretów, a niemały procent

stanowią tu nawet obrazy całkiem bez znaczenia, słabe, bez barwy, stylu i życia«. (*Kurjer Warszawski*, nr. 74 z dn. 15 marca b. r. — Jan Kleczyński).

»Mieli więc organizatorzy bieżącej wystawy, co prawda trudne, lecz jakże wdzięczne zadanie zilustrowania dziejów portretu polskiego. Tymczasem bezprzykładny dyletantyzm i wadliwa organizacja odebrały wystawie cechy celowej pracy artystycznej i naukowej. Komitet organizacyjny poprostu powyciągał z różnych ubikacyj jakąś stęchlą makulaturę malarską, której pełno w każdym folwarku, w każdym prowincjonalnym antykwaryjacie. Porozwieszano więc bezwartościowe płótna w przeraźliwej ilości, byleby otumanić publiczność. Straszliwy chaos, nieład, brak wytycznej cechują tę »Wystawę«. A już najgorzej z portretem współczesnym. Trudno o bardziej ponurą manifestację wojującego wstecznictwa i ignorancji«. (*Nasz Przegląd*, nr. 74 z dn. 15 marca b. r. — Leopold Strakun).

Swoich — poucza ta wystawa o niebywałej lekko-myślności i nieudolności Komitetu Zachęty. Obcych — informuje fałszywie i błędnie, a wysoce niekorzystnie, o polskim malarstwie portretowym.

— Nagrody w »Zachęcie«. Sąd konkursowy rozdziału nagród za najwybitniejsze dzieła na wystawie »Portret Polski« przyznał:

Najwyższe odznaczenie honorowe za wystawione dzieła artystom: Axentowiczowi Teodorowi, Boznańskiej Oldze, Fałatowi Julianowi, Kossakowi Wojciechowi, Malczewskiemu Jackowi, Madeyskiemu Antoniemu, Pochwalskiemu Kazimierzowi i Wyczółkowskiemu Leonowi.

Nagrody pieniężne podzielono w sposób następujący:

Nagroda Prezesa Rady Ministrów (1000 zł.) — Stanisławowi Zawadzkiemu za »Portret mecenasa Suligowskiego«.

Nagroda Miasta Warszawy (1000 zł.) — Konstantemu Górskiemu za »Portret Damy«.

1-sza Nagroda Kurjera Warszawskiego — Edwardowi Okunjiowi za »Autoportret z żoną«.

Trzy nagrody jednoznaczne Towarzystwa Zachęty S. P. (po 250 zł.) — Ludomirowi Janowskiemu za »Portret hr. Tyszkiewicza«, Antoniemu Kamińskiemu za »Portret Podkowińskiego«, Czesławowi Tańskiemu za »Portret Damy«.

Ogłoszenie wyniku sądu konkursowego odbyło się w gmachu Zachęty dnia 25 marca o godz. 1-ej w południe.

— Rady dla Tow. Zachęty Szt. P. z za oceanu. *Kurjer Poranny* (nr. 76 z dn. 17 marca b. r.) zamieścił list p. K. S. Jaworskiego, długoletniego członka »Zachęty«, który wytyka umiłowanej przez siebie instytucji, że stała się »osławionem arcybractwem wzajemnej adoracji«, i że nie spełnia podstawowych swych zadań. Podkreśla też, że Zachęta niedbając o zjednywanie nowych członków, nie wydaje obecnie żadnych premij: »Tą drogą rozchodzą się w tysiącach odbitek po całym kraju kopje dzieł sztuki polskiej, dziś stanowiące miłe pamiątki z niedalekiej przeszłości. Z wybuchem jednak wojny kulturalna ta działalność przerwana została, a dobra tradycja »Zachęty« winna być wskrzeszona i ze wzmoczoną energją w dalszym ciągu prowadzona.

»Jako wieloletni propagator tej idei rzec mogę, że w tym kierunku dużo jest do zrobienia. Dzisiejszy jednak kierunek Zachęty jest co najmniej mało zachęcający, jeżeli nie zgola zniechęcający. Słyszałem z ust kierowniczych instytucji, że się to nie opłaca (!!). Nie dba się o pomnożenie liczby członków i podczas gdy ja sam w roku 1923 zjednałem zgorą 3.000 członków, to w ostatnim roku ogólna liczba ich nie przynosi tej liczby. Tow. staje się zgromadzeniem arystokratycznym z pominięciem szerokich mas społeczeństwa, osławionem arcybractwem wzajemnej adoracji. Mówi się o zbyt



dużych kosztach reprodukcji arcydzieł i nie szuka się sposobów tańszego ich wyrobu».

= Wystawa ś. p. Sabatowskiego. W jednej z sal Muzeum narodowego urządzono wystawę obrazów ś. p. Ambrożego Sabatowskiego, artyście malarza z Kijowa.

Zgodnie z pozostawionym przez zmarłego artystę legatem, część tych obrazów ma zostać własnością Muzeum. Rodzina zajęła się zrealizowaniem jego woli.

= Wystawę prac ś. p. Wandalina Strzałeckiego (1855-1917) otwarto w »Domu Sztuki« przy ul. Chmielnej. Przypomniała ona twórczość zapomnianego dziś w Polsce romantyka-malarza, lubiącego się w historycznych tematach i w kontrastowych zestawieniach światła i barw.

= Michalina Krzyżanowska, wdowa po art. malarzu ś. p. Konradzie, urządziła zbiorową wystawę swych prac w Salonie Sztuki L. Lewickiego. Na ciekawą tę wystawę złożyło się z górą pięćdziesiąt obrazów, kompozycje, pejzaże, wnętrza, martwa natura i portrety.

= Wystawę prac Józefa Mieszkowskiego otwarto w Salonie Sztuki L. Lewickiego przy ul. Marszałkowskiej 69, w dniu 15 marca b. r. Składają się na nią ciekawie komponowane, soczyste w kolorze pejzaże, martwe natury i studia figuralne, portretowe.

= W. Husarski i W. Wąsowicz wystawili swoje prace dekoracyjne, obrazy i rysunki wzgl. drzeworyty, w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego przy ul. Mazowieckiej. W. Husarski wystawił hafty, zdobione przez siebie wyroby z porcelany wzgl. fajansu, oraz pomysłowo komponowane rysunki i obrazy. W. Wąsowicz, prócz podobnej ceramiki, zdobionej na swój znowu sposób, wystawił »draperje« (obrazy malowane na atlasie i jedwabiu), obrazy i drzeworyty. Z racji tej wystawy ukazał się starannie wydany katalog, odbity w znanej Drukarni Wł. Łazarzkiego.

= Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Wskutek pisma komisarza jeneralnego działu polskiego na wystawie paryskiej, proszącego o pomoc wysiłków komitetu organizacyjnego, magistrat uchwalił asygnować z funduszów dyspozycyjnych 2000 zł. na koszt instalacji działu polskiego na wystawie.

Dla zademonstrowania w odpowiednim dziale *Grand Palais* w Paryżu najbardziej ciekawych metod nauczania w zakresie zdobnictwa i przemysłu artystycznego, komitet kwalifikacyjny wybrał grafikony i niektóre okazy całego szeregu szkół polskich, będąc te reprezentowane:

Państwowa szkoła artystycznego przemysłu w Krakowie (kierownik p. Raszka), Szkoła przemysłu drzewnego w Zakopanem (pod kierownictwem Karola Stryjeńskiego), Miejska szkoła sztuk zdobniczych i malarstwa w Warszawie (kierownik art.-rzeźbiarz Szczepkowski), Warszawska szkoła sztuk pięknych (kierownicy odpowiedzialnych: J. Czajkowski, W. Jastrzębowski, M. Kotarbiński i E. Trojanowski). Kurs Tow. przemysłowo-ludowego w Kępnie Łowickiej.

Pozatem uwzględniono niektóre eksponaty ze szkoły sztuki zdobniczej w Poznaniu, z państwowej szkoły przemysłu artystycznego we Lwowie, z państwowego seminarjum dla nauczycieli rzemiosł w Warszawie, z państwowej szkoły koronarskiej w Zakopanem, z niższej szkoły rękodzielniczej miejskiej w Warszawie, z państwowej szkoły przemysłowej żeńskiej w Łodzi.

Znajdą się też na wystawie paryskiej okazy, uznawające twórczość dziecka, wybrane z Warsztatów krakowskich i z pracowni p. Antoniego Buszka w Warszawie.

= Park Łazienkowski. Kancelarja cywilna Prezydenta Rzeczypospolitej ogłasza, za pośrednictwem Koła planistów ogrodów i przy współudziale przedstawicieli Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości, oraz Towarzystwa urbanistów, konkurs na racjonalne

rozplanowanie parku Łazienkowskiego i terenów przyległych.

Termin składania prac konkursowych upływa dnia 15 października 1925 r. o godzinie 12-ej. Przed upływem tego terminu winny być wysłane pocztą prace zamiejscowe. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi przed 15-ym listopada 1925 r. Za najlepsze z nadesłanych prac przeznaczone są nagrody następujące: I - zł 6.000, II - zł 4.000, III - zł 2.000. Plany sytuacyjne, oraz warunki szczegółowe konkursu wydaje kancelarja warsz. Tow. ogrodniczego (Bagatela 3).

= Sprawa budowy gmachu dla Muzeum Narodowego zdaje się ulegać »zatuszowaniu«, co wiadocznie najlepiej odpowiada nietylko władzom miejskim ale i metodom obecnego kierownictwa Muzeum. Słuszne uwagi na ten temat czytamy w Nrze 75 *Warszawianki*, gdzie A. B. domaga się ujawnienia dalszych losów głośnego konkursu architektonicznego:

»Kwestja Muzeum Narodowego, chwilowo głośna, nagle ucichła. Co się stało z planami, konkursami i całym arsenałem kwestyj i zamiarów, kształtujących się naokoło Muzeum? - niewiadomo. Konkurs pierwszy (w Ratuszu) t. zw. próbny nie przyniósł pożądanego rezultatu... Był jeszcze jeden plan, rzucony widocznie ze sfer mało kompetentnych, aby z materiału pierwszego konkursu wybrać z każdego z wyróżnionych planów jakiś kawalek czy szczegół i z tego zlepić całość. Jest to rzecz całkiem niewykonalna, wątpić należy, czy znalazłby się architekt, któryby się podjął roboty, wykluczającej z góry wszelką inicjatywę i mającej wytworzyć jakiś cudacki utwór eklektyczny. Na tym martwym punkcie stanęła kwestja Muzeum. Niewiadomo, co dalej?»

Sprawa tak ważna i cały ogół interesująca, jak Muzeum Narodowe, powinna być ujawniona i wiadoma wszystkim, choćby to nawet stało w sprzeczności z uprawianym dotąd systemem okultyzmu w tych rzeczach».

= Pomnik Paskiewicza w Muzeum Narodowym? Pod tym tytułem zamieścił *Kurjer Warszawski* z dnia 19 marca alarmujący artykuł, podpisany Cz., w którym czytamy m. i.: »Magistrat m. stol. Warszawy zamierzył wydobyc na światło dzienne pomnik spiżowy ks. Paskiewicza, spoczywający po rzuceniu go z cokołu przed pałacem Namiestnikowskim pod arkadami w Alei 3-go Maja. Pomnik - według projektu - ma być przechowany w Muzeum Narodowym, mianowicie ma być wzniesiony na kamiennej podstawie w podwórzu domu Muzeum na Podwalu.

Sprawą zajął się Wydział VII techniczny - dział II-gi - komunikacji. Nie znamy motywów tego zamierzenia, natomiast bardzo wątpimy, czy zdobędzie ono uznanie z czyjejkolwiek strony między ludnością stolicy».

Zdziwienie też musi budzić pochopność magistratu w tej sprawie pod względem finansowym. Przewóz olbrzymiego posągu i ustawienie go na cokole pochłonie co najmniej około 20.000 zł. Gdy tyle pomników, drogich sercu polskiemu, nie może doczekać się realizacji, magistrat nie kwapi się z pomocą. A czyż pomnik Paskiewicza mamy przechowywać po wieczne czasy jako pamiątkę niewoli?!

Ponieważ zamierzenia magistratu są faktem, nie ulegającym wątpiwości, tkwi w tem jakaś zagadka, którą trudno rozwiązać. Poruszając więc tą sprawę publicznie, czynimy to w nadziei, iż ze strony władz miejskich nastąpi rychło wyjaśnienie».

Projekt taki nie mógł, rzecz prosta, powstać bez wiedzy Dyrekcji Muzeum Narodowego, której gorliwość w zgromadzeniu zbiorów, bez jakiegokolwiek planu i systemu, byle dużo i zewsząd, jest znana. Trudno, sam dyletantyzm i żyłka kolekcjonerska nie zastąpi naukowych kwalifikacji, jakich wymaga się przede-



wszystkiem od nowoczesnego muzeologa. Cytowany jednak artykuł zrobił swoje, spowodował zmianę projektu, o czym informuje list prezydenta miasta, inż. Wł. Jabłońskiego, następującej treści:

»Sprawa przeniesienia pomnika Paskiewicza w inne miejsce wynika jedynie wskutek konieczności przeprowadzenia remontu pomieszczenia, w którym posąg ten obecnie się znajduje, a które potrzebne jest Wydziałowi technicznemu na inny cel. Do czasu zdecydowania o jego losach, posąg ten będzie złożony w innym składzie miejskim, a mianowicie w składzie teatralnym.«

= W artykule p. t. »Muzeum Polskie na ziemi włoskiej« (*Kurjer Warszawski*, Nr 70 z dn. 11 marca b. r.) opisuje p. Roman Bratkowski willę Jana Styki na Capri, gdzie artysta ten zebrał wiele swoich utworów, a głównie obrazy i rysunki, ilustrujące »Quo Vadis« H. Sienkiewicza — poczem dodaje:

»Ciśnie się pod pióro myśl, której się oprzeć trudno. Czy nie byłoby właściwem, gdyby ten cykl znakomych płócien znalazł pomieszczenie w Warszawie. Byłoby to równocześnie uczczeniem pamięci Sienkiewicza i wzbogaceniem dorobku artystycznego. Lwów posiada »Polonję« Styki w ratuszowej sali i jego »Raclawice« w osobnym budynku parku Stryjskiego, a Warszawa cóż z jego dzieł posiada? Obrazy jego rozpraszają się zagranicą, w muzeach we Francji, w zbiorach amerykańskich, gdzie już przeszło trzydzieści obrazów się znajduje, a Warszawa?«

A Warszawa nie znalazła dotąd odpowiedniego miejsca ani na »Grunwald«, ani na »Rejtana« Matejki. Kompromituje się wobec swoich i obcych sposobem traktowania sprawy budowy gmachu dla miejskiego muzeum, zwanego narodowem. Warszawa, pod opieką skrzydłami magistratu i Dep. Sztuki, nie zdołała się jeszcze dotąd bodaj na projekt organizacyjny, na plan i program Polskiej Galerii Sztuki Współczesnej, która jest żywym postulatem nie tylko stolicy, ale i kraju całego! Cóżby więc zrobiła z obrazami Jana Styki? Wszak brakuje w Warszawie miejsca nawet na zbiory rapperswilskie! Zresztą, jak z dalszych słów p. R. Bratkowskiego wynika, obrazy te Warszawa już widziała, a w Rzymie uśmiecha się im cudowna perspektywa. Nie mamy tedy powodu do żartów:

»Mimo radości, jaką mi sprawiło widzenie tych dzieł w Capri, górę bierze nad nią egoizm patriotyczny. Wszak obrazy te były wystawione w Warszawie w r. 1902 na uczczenie jubileuszu Sienkiewicza, zasługą w tem była księcia M. Radziwiłła, potem świat cały obiegły, a dziś tu na tej pięknej wyspie mogą jedynie być dostępne tym, którzy zdala przez morze się zapędzą, szukając wrażeń piękna. Z myśli mojej zwierzyłem się mistrzowi, który mi rzekł, że już nie jeden Polak tę samą myśl poruszał. Inicjatywa musiałaby wyjść z grona obywateli naszych i mecenasów sztuki, a wówczas artysta sam przychyliłby się do jej urzeczywistnienia. Ale trzeba działać pospiesznie, bo do tego muzeum umizgują się Rzymianie. Powstał już zamiar nabycia tych obrazów dla Rzymu i utworzenia z nich osobnego muzeum w Rzymie, wówczas nasze marzenia przepadłyby na zawsze.«

A może tak będzie i lepiej?

P. Roman Bratkowski ulegając, czarowi widoków kaprejskich ocenia zbyt entuzjastycznie p. Jana Stykę. Niestety, nie przekona nas.

Lwów jest pożałowania godny, że posiada w sali ratuszowej obrazidło, które Bóg wie dla czego »Polonią« się nazywa. Kraków godzien jest gratulacji, że się wymigał od panoramy p. Styki w Barbakanie (Grunwald), co do Warszawy zaś, niechże ją Bóg i Matka Boska Częstochowska broni od jakiegokolwiek styczności z p. Styką.

Jeszcze tego Warszawie brakowało!!

## BERLIN

W *Galerie Flechtheim* otwarto w marcu wystawę prac Georges Rouault'a.

= Zainteresowanie kolekcjonerów i stałych bywalców w salach licytacyjnych, skupiało się w ostatnich czasach głównie na książkach, oprawach, rzadkich drukach bibliofilskich i t. p. Aukcja oryginalnych rysunków u Paul'a Graupe'go, dała naogół bardzo nikłe rezultaty. Sensację ostatnich czasów w tej dziedzinie stanowił tylko fakt nabycia na aukcji obrazu Maxa Liebermanna za cenę 12.000 marek (t. j. 15 tysięcy złotych polskich).

## BRUKSELA

= W *Galerie Manteau* wystawiono rysunki i manuskrypty Jana Cocteau. W *G. Centaure*: Ph. Morel i S. de Sutter: W *G. Giroux*: Victor Rousseau i Henri Manguin.

## DÜSSELDORFF

= Wystawę prac znanego niemieckiego artysty, Paula Klee, otwarto w *Galerie Flechtheim*.

= Zapowiedziano tu wystawę prac Pascin'a, cieszącą się obecnie ogromnym powodzeniem zwłaszcza w Paryżu.

## MARSYLJA

= W *Galerie Bokanowsky* wystawia obecnie L' Azaïs, na miesiąc maj zapowiedziano podobną wystawę w *Galerie Devambez* w Paryżu.

## MONACHJUM

= Miasto, które zakupiło pałacyk Lenbacha, wzniesiony w 1887 r. przez Gabriela v. Seidla przy Propyleach, otrzymało w darze od wdowy po znakomitym artyście słynny zbiór jego obrazów. Pałacyk Lenbacha przeznaczono na galerję obrazów jego imienia.

## NEW YORK

= Propagandą sztuki francuskiej zajmuje się tu osobny komitet: *Comité de diffusion de l' Art français en Amérique*. Biblioteka Publiczna wzbogaciła świeżo swój zbiór 205 oryginalnymi rycinami grafików francuskich. Od jesieni r. 1920, tj. od czasu zawiązania się tego komitetu, trzydzieści dwa amerykańskie muzea wzgl. podobnego typu instytucje publiczne nabyły z górą 400 dzieł francuskich artystów.

## PARYŻ

= Odznaczenie krytyka. Sekretarz generalny École du Louvre, znany krytyk sztuk plastycznych, Robert Rey, otrzymał nagrodę: *prix de la critique d'art (prix Frantz Jourdain)*, przyznaną mu przez Tow. Literackie (*Société des Gens de lettres*).

= W Muzeum Louvre' u otwarto wystawę rysunków Barye'ego, Délaacroix i Géricault'a, ofiarowanych w swoim czasie przez Leona Bonnat'a Muzeum w Bayonne. Poza tem wystawiono cykl kartonów, studjów i szkiców oraz rysunków, Ingres'a i Délaacroix.

= Krytyka paryska domaga się od Dyrekcji Muzeum Luxemburskiego bezzwłocznego wystawienia na widok publiczny kilku dzieł, niedawno ofiarowanych do tych zbiorów, a mianowicie dużego obrazu Renoir'a, aktu Falconet'a, i rysunków Seurat'a. Zupełnie inaczej niż np. w Warszawie, gdzie opinja wcale właściwie nie zareagowała na fakt przewiezienia z Petersburga Gabinetu Rycin Stanisława Augusta i ukrycia go w czasnych lokalach biblioteki warsz. uniwersytetu.

= W *Pavillon de Marsan (Musée des Arts Décoratifs)* otwarto doroczną wystawę współczesnej sztuki dekoracyjnej.



= W *Galerie Devambez* wystawia swe prace grupa artystów, a mianowicie: Céria, Clairin, Farrey, Fournier, Hayden, Kisling, Kramsztyk, Richard, Louis Riou, Sola, Zawado i Zak.

= W *Galerie Hodebert* wystawiono rzeźby Zadkina, w *Galerie Drouot* cykl wenecki de Waroquier'a, w *Galerie Percier* utwory Pruna, pozostającego pod wyraźnym wpływem ostatnich prac Picassa, a w *Galerie Vavin Raspail* obrazy Jean'a Dufy.

= W *Galerie Paul Rosenberg* zorganizowano ciekawą wystawę obrazów, poświęconą głównym kierunkom malarstwa XIX w., od Ingres'a aż po Cézanne'a.

= Rysunki mistrzów dawnych. Ogromne zainteresowanie wśród kolekcjonerów i handlarzy budzi zapowiedziana na koniec marca licytacja zbiorów Madame de V..., w Hôtel Drouot. Kolekcja ta składa się ze dwudziestu kilku oryginalnych rysunków takich mistrzów, jak m. i.: Rembrandt, Bol, Berghem, van Goyen, van der Meulen, Moucheron, Both, van Ostade, Dusart, H. von Kulmbach, Carracci, Domenico i G. B. Tiepolo, przeważają rysunki mistrzów francuskich XVIII wieku, a wśród nich niebrak F. Boucher'a, ni H. Fragonard'a. Wśród innych, zasługują też na uwagę dwa rysunki, ilustrujące w pyszny sposób świetność dawnych zabaw i uroczystości w 1765 r. Jeden z nich, to utwór J. M. Moreau-le-jeune: *Rejouissance du peuple sur l'Esplanade de la Porte de Mars, à Reims, le 27 Aout 1765* (rysunek piórkim, lawowany tuszem), drugi, van Blarenbergh'e'a przedstawia: *Perspective de l'illumination du Cours le Pelletier et de la Salle de Bal, à Reims, le 28 Aout 1765*.

= Rycina Lawrence-Bartolozzi: Miss Farren, uzyskała na jednej z aukcyj paryskich cenę 25.000 fr. Rembrandta: Jean Lutma, nabyty w r. 1892 na aukcji Hulot'a za cenę 4.500 fr., osiągnął obecnie cenę 123.898 fr.

= Tapiserje. Na jednej z aukcyj w Hôtel Drouot sprzedano m. i. dwie tapiserje z XVI i XVII w. (werdiura i scena mitologiczna), wyrobu flamandzkiego, za cenę 6.500 fr. i 16.850 fr. Pozaatem trzy bordiury, bardzo piękne i duże (szerokość 45 cm, długość 4 m 10 cm i 3 m 10 cm), doskonałe zachowane wyroby manufaktury paryskiej z XVII w., ocenione na 40.000 fr., uzyskały cenę zaledwie 25.000 fr. a więc bezwzględnie poniżej swej istotnej wartości.

= Ozdobne pudełeczka (tabakiery) z minjaturami, sprzedano na aukcji w Hôtel Drouot po bardzo niskiej stosunkowo cenie: 1.910 fr. (miniatura podpisana *Bourgeois*, z końca XVIII w.), 1.260 fr. także, z r. 1796, również podpisana), pudełeczko szylkretowe z minjaturą podług obrazu Fragonard'a: *Dites donc s'il vous plaît* (z początku XIX w.) uzyskała cenę 1.950 fr., a podobna z minjaturą sygnowaną *Isabey'a*, cenę 3.700 fr.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= W nr. 72 *Republiki* zamieszczono krótką korespondencję z Wiednia na temat niedawno tam otwartej wystawy malarstwa francuskiego w gmachu Secesji (zapowiedź tej wystawy podały *Sztuki Piękne* w nr. 6. str. 292); artykuł ten ilustrowano pięcioma, stosunkowo — jak na papier gazetowy — bardzo dobrze odbi-temi autotypjami. Rzadki ten fakt, że pismo codzienne poza polityką i sportem poświęca więcej miejsca plastyce, a nadto, że zamieszcza niezłe reprodukcje z dzieł francuskich mistrzów, zanotować należy z uznaniem.

= *Kurjer Gdański* z dnia 8 marca b. r. zamieścił krótki artykuł poświęcony Bolesławowi Szańkowskiemu, polskiemu portreciście, który zamieszkuje stale Monachjum.

= W nr. 5 francuskiego czasopisma *L'Art vivant*, poświęcono osobny artykuł, ozdobiony siedmioma reprodukcjami, pomysłowym lalkom p. Łazarskiej.

= *Der Querschnitt (begründet von Alfred Flechtheim, herausgegeben v. H. V. Wedderskop)*, przynosi w nr. za marzec b. r. wiele reprodukcji z utworów francuskich i niemieckich artystów, a między innymi dwa artykuły, poświęcone specjalnie plastyce: H. Zimmer'a o sztuce Azji centralnej (z powodu książki *Le Coq'a*), oraz szkic C. Einsteina, poświęcony charakterystyce twórczości Georges Rouault'a.

= Zapowiedziano ukazanie się w najbliższym czasie książki Maurice Denis'a, poświęconej twórczości Aristide Maillola, z 70 reprodukcjami jego prac.

= W znanej serii książek p. t. *Maitres de l'Art Moderne*, ukazał się świeżo tom siódmy, w opracowaniu Armanda Fourreau p. t.: *Berthe Morisot*, ozdobiony 40 heljogravurami. Jest to pierwsza wyczerpująca monografia, poświęcona tej znakomitej artystce.

= *Die Propyläen — Kunstgeschichte*. W wydawnictwie tem ukazały się dotąd następujące tomy: Eckar von Sydow *Die Kunst der Naturvölker und Vorzeit*, Wilhelm von Bode. — *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Max J. Friedländer. — *Die niederländischen Maler des 17 Jahrhunderts*, Werner Weisbach. — *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Gustav Pauli. — *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Cena jednego tomu, z licznymi reprodukcjami w autotypji, druku trójbarwnym, rotogravjurze i offsecie, wynosi od 40 do 55 Gm.

= Max Dvorak: *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*. München, Piper & Co.

= Emge: *Die Idee des Bauhauses*, Berlin Pan-Verlag, Rolf Heise.

= Hádschra Máktuba, urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas, Veröffentlichung des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie. Herausgegeben von Leo Frobenius und Hugo Obermaier. Mit 160 Tafeln, darunter 24 farbigen. Cena w opr. 70 Gm.

= Leonhard Adam: *Buddha — Statuen*. Stuttgart, Strecker & Schröder.

= A. v. Le Coq: *Buddhistische Spätantike in Mittelasiens*, Verlag Dietrich Reimer, Berlin.

= Leonhard Adam: *Nordwestamerikanische Indianerkunst*. »Orbis Pictus«, Band 17. Berlin, Wasmuth.

= Alfred Kuhn: *Aristide Maillol*, Leipzig, E. A. Seemann.

= *Architekt*, zeszyt I roku 1925, ukazał się w zmienionym formacie i w bardzo wykwintnym wydaniu pod redakcją prof. dra A. Szyszko-Bohusza (współredaktorami są: inni architekci Stanisław Filipkiewicz i Fryderyk Tadanier), po ustąpieniu długoletniego wydawcy i redaktora tego pisma, prof. W. Ekielskiego. Zawiera interesujące »Wrażenia z pobytu w kraju drapaczów nieba«, pióra prof. Fr. Polkowskiego, tudzież kronikę, w której w sposób bardzo rzeczowy omówiona jest m. i. sprawa konkursów ex re nieudalonego konkursu na Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie.

= *Południe*, zeszyt II roku 1925, wydany starym i wykwintnie, ozdobiony licznymi ilustracjami ukazał się w księgarniach.





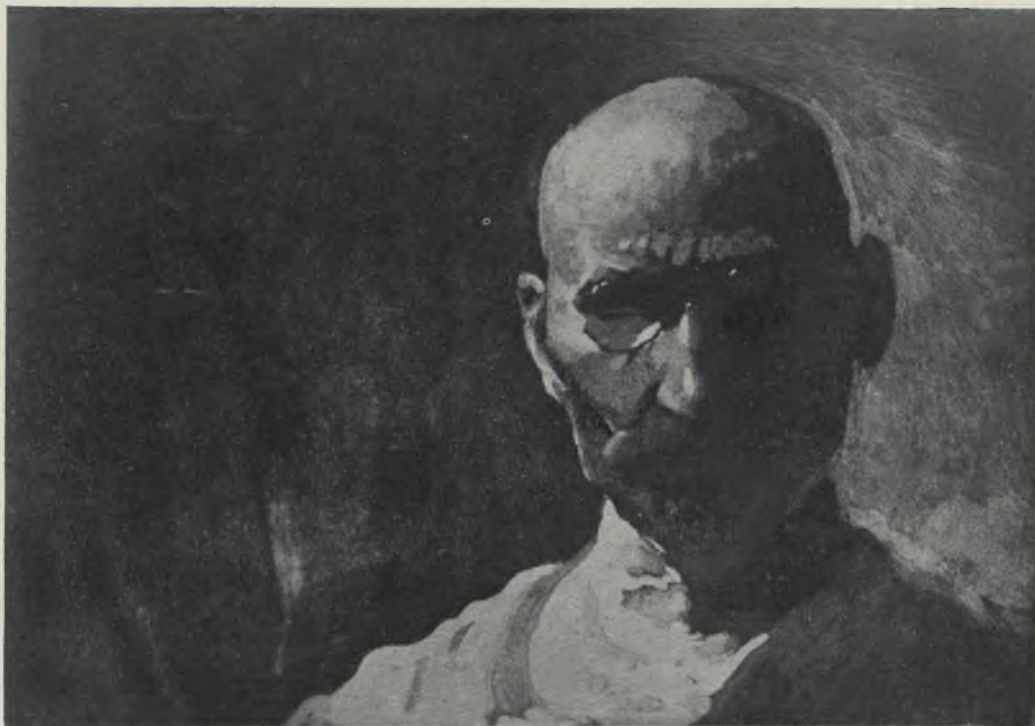




LEON WYCZÓLKOWSKI

SZYMON TATAR Z ZAKOPANEGO  
(Vernis mou, 1908)





LEON WYCZÓLKOWSKI

PORTRET WŁASNY (akwatinta, 1906)

## GRAFIKA WYCZÓLKOWSKIEGO.

**G**rafika polska czeka na swojego dziejopisarza. Jest to dziedzina, ze wszystkich gałęzi sztuk plastycznych, najmniej może wśród szerokiego ogółu popularna, najmniej znana. Tylko szczupłe koło znawców i kolekcjonerów umie smakować w tej artystycznie wyrafinowanej sztuce, która i w Polsce nader dawne posiada tradycje, sięgające działalności Wita Stwosza w Krakowie i pierwszych dzieł naszej sztuki drukarskiej.

W bibliotekach i w muzeach, w licznych zbiorach publicznych i prywatnych, leżą stosy przepysznego materiału do dziejów sztuki graficznej w Polsce. Materiał to pod każdym względem niezmiernie ciekawy i cenny, ważny również, o ile chodzi o oświetlenie i wyjaśnienie różnych faktów historycznych w zakresie polskiego malarstwa, architektury, rzeźby, dawnego artystycznego przemysłu; materiału tego jednak nikt prawie z miejsca nie rusza, nikt się nim nie zajmuje, jakkolwiek na jego podstawie możnaby rozprószyć niejedną mgłę, w której tonie cała nasza artystyczna przeszłość.

Piśmiennictwo nasze, dotyczące grafiki, ogromnie jest ubogie: nawet, jeśli idzie o wiek XIX, o dobę nam współczesną. Mamy kilka monografii artystycznych polskich malarzy — monografii polskiego grafika nie mamy niestety dotąd ani jednej. Nie posiada jej nawet tak popularny u nas Aleksander Orłowski, ani M. Płoński, ani K. W. Kielisiński, ani F. Piwarski, że pominię licznych naszych grafików późniejszych, z nazwiska wszystkim nam bardzo dobrze — z twórczości zaś i z dzieł nader fragmentarycznie — znanych.

Zapowiadany ongiś przez Władysława Bartynowskiego i Antoniego Zaleskiego wyczerpujący słownik polskich artystów, który miał obejmować także wszystkich naszych grafików, wcale nie ukazał się w druku.





LEON WYCZOLKOWSKI

FLUOFORTA (1903)

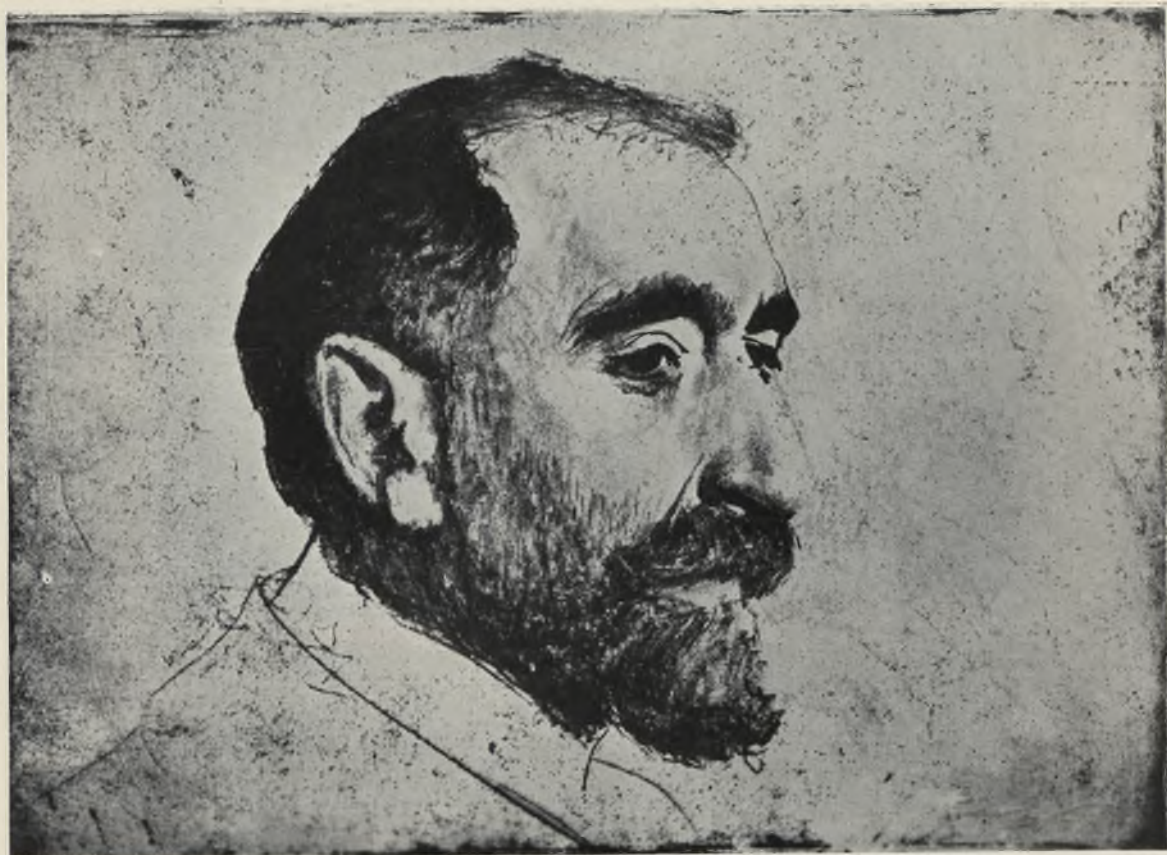
»Słownik rytowników polskich, tudzież w Polsce zamieszkałych lub czasowo w niej przebywających, od najdawniejszych do najnowszych czasów, jako przyczynek do historii sztuk pięknych w Polsce« Juliana Kołaczkowskiego (Lwów, 1874), — pomimo długiego i nader bogatą treść zapowiadającego tytułu, jest niezmiernie lakoniczny, fragmentaryczny, liczy ogółem zaledwie 78 stron druku i pomija zupełnie litografów.

Analogiczny »Słownik Rytowników Polskich« Edwarda Rastawieckiego, nieco obszerniejszy, a wydany w Poznaniu 1886 r., jest dziś w gruncie rzeczy bardziej przestarzały i w informacjach swych mylny, aniżeli »Słownik« Kołaczkowskiego.

Przykład prof. Z. Batowskiego, który w swej monografii o Norblinie poświęcił osobny rozdział charakterystyce i chronologicznemu przeglądowi całokształtu jego działalności rytowniczej (str. 36 — 61: »*Oeuvre Grave*«) — nie znalazł dotąd godnych naśladowców i żaden z późniejszych grafików w Polsce nie doczekał się jeszcze równie trafnej, na sumiennych studjach opartej charakterystyki.

Jak wszędzie, tak i w Polsce, rozpowszechnienie wynalazku fotografii i opartych





LEÓN WYCZÓLKOWSKI

PORTRET T. AXENTOWICZA (Vernis mou, 1904)

na niej mechanicznych środków reprodukcji, fotochemigrafji — powstrzymało bujny rozwój rytownictwa, a nawet litografji, zdawało się na zawsze.

Cynkotypja kreskowa i siatkowa, heljograwjura i druk wielobarwny, zadały pozornie całej dotychczasowej grafice cios śmiertelny. Staloryt i drzeworyt, tem mniej miedzioryt dawny i akwaforta, przestały niemal zupełnie wchodzić w rachubę. Przez krótki stosunkowo okres czasopisma illustrowane posługiwały się jeszcze drzeworytem mechanicznym z zastosowaniem fotografji, wnet jednak przeszły zupełnie do użycia cynkotypji, ogromnie tymczasem udoskonalonej, techniki łatwej i bardzo taniej.

Oryginalne prace naszych *peintre-graveur*'ów nie znajdowały nigdzie zastosowania, straciły niejako rację bytu.

Sztychy (miedzioryty) Henryka Redlicha, akwaforty Feliksa Jasińskiego, Ignacego Łopińskiego i t. d., cieszyły się jeszcze tu i ówdzie wzięciem, w niezmiernie szczupłym kole znawców i miłośników grafiki. Drzeworyty Józefa Holewińskiego, Edwarda Gorazdowskiego, Józefa Łoskoczyńskiego i tylu innych, przestały już ani-mować kogokolwiek.

Faktem jest, że dzięki wynalazkowi fotomechanicznych środków reprodukcji, dawniejsza grafika odtwórcza, t. j. mająca za zadanie wierną reprodukcję dzieł plastyki w innej technice powstałych, straciła możliwość dalszego istnienia, stała się wprost niepotrzebną. Faktem jest jednak równocześnie, że wynalazek ten przywrócił grafice pierwotne jej artystyczne znaczenie, że oczyścił jej istotę z obcych jej zadań, którym z konieczności przez długie czasy musiała czynić zadość. Grafika stała się odtąd





LEON WYCZÓLKOWSKI

PORTRET WŁASNY (akwatinta ze suchą igłą)  
(pierwsza praca graficzna artysty, 1906)

sztuką autonomiczną, odrzucając precz wszelkie heteronomiczne cele; stała się dla artysty napowtót, jak w wiekach minionych, specyficznym środkiem własnego wyrazu, sztuką odrębną, o własnych założeniach i o własnej estetyce.

\*

Odrodzenie swoje zawdzięcza grafika nie tyle technicznym wynalazkom w dziedzinie reprodukcji, ile odrodzeniu się samej plastyki, w szczególności malarstwa i rzeźby, ocknieniu się nowoczesnego artystycznego ducha z długotrwałej akademickiej śpiączki.

Rewelacje, jakie przyniosła sztuce europejskiej, głównie zaś francuskiej, sztuka japońska, japońskie malarstwo i japoński oryginalny drzeworyt, oraz impresjonizm francuski, który zdumionemu pokoleniu młodych malarzy otworzył oczy na niezauważany dotąd świat słonecznego cudu — to były te dwa główne czynniki zupełnego przeobrażenia się idei artystycznych w drugiej połowie XIX stulecia.

Sztuka japońska przynosiła czar świeżego spojrzenia na przyrodę, uczyła nowego sposobu odczuwania barwy, światła i powietrza, nęciła artystyczną swobodą i odwagą zarówno czysto indywidualnej koncepcji, jak i wykonania, nie liczącego się z żadnymi obowiązującymi formułami.

Impresjonizm, głosząc m. i. zupełne zerwanie z tradycjami suchego akademizmu, z czysto szkolarskim sposobem pojmowania istoty i zadań sztuk plastycznych, występował bojowo przeciw wszelkiemu naśladownictwu — choćby największych mistrzów przeszłości — przeciw wszelkiej rzemieślniczej rutynie, głosił kult niezależnej jednostki.

Podmiotowość artysty zdobywała sobie z wolna coraz większe, negowane jej dawniej, prawa, wywalczała sobie wolność czysto indywidualnego sposobu wypowiedzenia się za pośrednictwem nieznanymi, albo też nieuznawanych i wzgardzonych przedtem środków.

Psychologia artysty oraz »używającego estetycznie podmiotu« stała się ośrodkiem badań estetycznych, w wyższym bez porównania stopniu, aniżeli samo dzieło sztuki, produkt artystycznej twórczości i źródło estetycznych upojeń. Krytyka subiektyw-



styczna uzurpowała sobie prawo wyłącznego ferowania estetycznych wyroków, tłumaczenia skomplikowanych zjawisk artystycznego życia, określania istoty sztuki, odgadywania wszystkich jej tajemnic.

Kult podmiotowości, zarówno w plastyce jak i w literaturze, a nawet w odpowiadających im gałęziach nauki – zapanował w tej epoce ówczesnego »modernizmu« – wprost niepodzielnie.

Czyż dziwna, że na takim tle obudziła się gorączkowa ciekawość do osobowości artysty, do jego psychiki, do artystycznych, ale możliwie bezpośrednich jej przejawów?

Kompozycja w dużym stylu, wykończony obraz, będące wynikiem długich rozważań, prób i studjów – niecierpliwiły i nużyły, bo oddalały »od nagiej duszy« artysty, dawały conajwyżej sumę kierunku jego myśli, uczuć i zmiennych nastrojów w postaci obiektywnego dzieła sztuki, a nie rzeczywiste, choćby fragmentaryczne i przypadkowe, ale bezpośrednie psychiki jego odbicie. Szukano raczej czegoś, co stanowiłoby ślad czy przejaw jego wrażeń i nastroju w jednym określonym momencie, czegoś bardzo osobistego, czegoś w rodzaju zazdrośnie przez poetę strzeżonego autografu.



LEON WYCZÓLKOWSKI Z TEKI TATRZAŃSKIEJ (akwaforta z akwaforta, 1906)





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI LITEWSKIEJ (litogr. kredą na kamieniu, 1907)

Stąd rozpowszechnione zamiłowanie do najulotniejszych nawet szkiców i notatek osobistych artysty, a nadewszystko do jego rysunków i utworów graficznych.

W ten sposób, odrodzona grafika oryginalna, czerpiąc z nowych, sprzyjających jej prądów artystycznych żywotne soki dla swego rozwoju, natrafiła odrazu na przygotowany już dla niej grunt urodzajny i tem bujniej mogła rozkwitnąć. Moda japońska, impresjonistyczne hasła, śmiałe bunty wszelakich *Secesyj* przeciw strupiejszalej sztuce oficjalnej, akademickiej, kult artystycznej indywidualności – nadawały charakterystyczne znamię dobie *fin-de-siècle'u*, który w Polsce zresztą zaczął się w dziedzinie sztuk plastycznych dość późno, bo dziwnym, a może nieprzypadkowym zbiegiem okoliczności, właściwie dopiero po śmierci Matejki (1893).

Leon Wyczółkowski, który miał w krótkiej przyszłości zabłysnąć jako malarz, wypowiadający się w sposób żywiolowy czystym językiem kształtu i barwy, bez względu na tak czy inaczej formułowane malarskie teorie, musiał oczywiście wprzód złożyć odpowiedni haracz ówczesnemu pogładowi na istotę i cele malarskiej twórczości tego środowiska i w tym dziejowym momencie, w jakich się urodził.

Były to czasy chłodnego pozytywizmu w życiu, a epigonowego romantyzmu w sztuce. Romantyczne uniesienia, estetyczną ułudę, wygnano z realnego życia w odległą dal dziejowej przeszłości; artysta słowa, dłuta czy pędzla, miał krzepić ducha wizją minionych wieków, bywał często uczonej archeologiem, historykiem nauczycielem i – *volens nolens* – duchowym kierownikiem narodu. Sztuka miała podnosić i uszlachetniać, artysta musiał stronić od szarej jakoby rzeczywistości dnia codziennego, od tej smutnej i jałowej pospolitości, której tyle było w pracowitym żywocie człowieka, wyrzekającego się wszelkich mrzonek na przyszłość. A skoro





LEON WYCZÓŁKOWSKI

RYBAK (akwaforta, 1908)

psyche ludzka bez złudzeń i marzeń żyć nie umie — chcąc zadość uczynić tej wrodzonej potrzebie, szukano tematu i natchnienia w historii i w poetyckiej fikcji czy w legendzie.

Arcymistrz Matejko zaciążył swą twórczością nad całą ówczesną epoką; pokolenie całe żyło jego historjofobicznymi ideami, wyczytując mozolnie, z historycznym komentarzem w ręku, jego wielkich kompozycji ideową, pozamalarską treść, ich temat, nierozumiejąc ani nieuświadomiamając sobie dostatecznie, że właściwym czynnikiem, który w magiczny sposób działa, zniewala i ujarzma — jest matejkowska forma, potęga ekspresji, w czysto malarskich zawarta elementach.

Gdzież miał się kształcić, co miał malować syn tej właśnie epoki, jeśli poważnie pojmował artystyczne swe aspiracje i zadania?

Wyczółkowski, który urodził się w 1852 r. w Warszawie, musiał z natury rzeczy kształcić się najpierw w warszawskiej szkole rysunkowej, pozostającej pod kierunkiem prof. Wojciecha Gersona, a następnie, skoro warunki pomyślnie się układały, musiał wyjechać na dalsze studia do Monachjum, aby kształcić się w słynnej podówczas monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Aleksandra Wagnera (ucznia K. Th. Piloty'ego, a od r. 1869 profesora tej uczelni); potem zaś, w r. 1876 — dla ostatecznego uwieńczenia swych studiów — zjechać musiał do Krakowa, aby stać się tam jednym z najlepszych, a przynajmniej najzdolniejszych uczniów mistrza Matejki.

Wystawiona w rok potem (t. j. w 1877 r.) kompozycja o temacie historycznym p. t. »Maryna Mniszchówna«, zdobyła Wyczółkowskiemu uznanie w ówczesnych sferach oficjalnych. Posypały się tedy zaraz zamówienia na... portrety. W r. 1880 wystawił artysta »Alinę« (z »Balladyny« Słowackiego); obraz ten (nabyty kilka lat



temu przez Alfreda Altenberga) przedstawia zwłoki młodego dziewczęcia na tle kwiecistej łąki.

W latach dziewięćdziesiątych Wyczółkowski, pod wpływem dłuższego pobytu na Wołyniu i w Kijowszczyźnie, zmienia styl swojego malarstwa. Przestaje być twórcą historycznych i romantycznych kompozycji, patrzy trzeźwym okiem wrażliwego artysty na otaczającą go przyrodę i na coraz to inne jej świetlne zjawiska, staje się po »romantycznym« swym okresie – realistą, uczy się pod gołym niebem naszych kresów wschodnich sztuki *plein'air'u*, a odtwarzając nie naturę, ale własne swe, na jej widok odbierane wrażenia, stosuje szereg środków technicznych, właściwych malarstwu impresjonistycznemu.

Nowe jego obrazy, wystawione w Krakowie i w Warszawie, jak n. p. »Rybacy« – »Kopanie buraków« – »Połów raków« – spotkały się z różnemi złośliwemi uwagami domorosłych krytyków i amatorów, ale wywołały też wyrazy szczerego uznania, a nawet nietajonego entuzjazmu ze strony znawców.

Nigdzie chyba, nie tylko w Polsce, ale i na całej kuli ziemskiej, tak osobliwie i tak cudownie nie zachodzi słońce, jak na wschodnich kresach Rzeczypospolitej. Przyświadczy to skwapliwie każdy, kto tam bywał, kto w naddnieprzańskich okolicach kopułę niebios o niezwyklej rozpiętości oglądał, kto patrzył i kto widział, co się w owej chwili mistycznej na ziemi i na niebie dzieje! Temu zaś, kto tego nie widział, zarówno tonący w złocistej purpurze »Rybacy« Wyczółkowskiego i późniejsza jego »Orka«, jak lśniące kijowskich cerkwi kopuły i krwawe dachy chat ukraińskich czy szczyty kwitnących w sadach jabłoni w pejzażach Stanisławskiego – wydadzą się goła niezrozumiałą fantazją czy kaprysem artysty.



LEON WYCZÓLKOWSKI

GÓRAL (roulette, 1907)





LEON WYCZOLKOWSKI

CZARNY STAW NAD MORSKIEM OKIEM  
(akwatinta z teki „Tatry”, 1906).









LEON WYCZÓŁKOWSKI

PORTRET J. CHEŁMOŃSKIEGO (litogr., 1908)

Nie w Paryżu tedy, w owej Mecce impresjonistycznych teoryj, przyswoił sobie Wyczółkowski najnowsze techniczne zdobycze i świeży sposób patrzenia na zjawiska natury, lecz pod niebem wschodnich rubieży i tam stał się na życie całe entuzjastycznym czcicielem słonecznego cudu.

Od tego czasu zmieniały się nieraz tematy olejnych obrazów, pasteli, akwarel Wyczółkowskiego, jak w różny sposób to zacieśniał się, to rozszerzał krąg jego artystycznych zainteresowań, ale czysto malarskie problemy światła stanowią jeszcze po dziś dzień główne źródło młodzieńczej jego twórczości.

Poznał tajniki *plein'air'u*, zgłębił i przyswoił sobie w stopniu doskonałym cały aparat środków impresjonistycznych — nie wyzbył się jednak nigdy czysto indywidualnego temperamentu; malując, powoduje się Wyczółkowski zawsze tym właśnie temperamentem, nie patrzy na żadne inne wzory, nie trzyma się schematu jakichkolwiek teoryj, choć nie mniema bynajmniej, że odnalazł już swój własny w sztuce »kamień filozoficzny« — niezawodny środek na wszystko, któryby chronił zarazem od wszelkich artystycznych dolegliwości czy ułomności. Maluje zawsze własne swoje wizje świata zewnętrznego, a do zjawiskowego tego świata odnosi się stale bezpośrednio, serdecznie, gorąco, gdyż łączy go z tym światem od lat dawnych stosunek nie intelektualny, wyrozumowany, lecz czysto uczuciowy.

Dlatego, choć różnemi w swej sztuce kroczył drogami, choć nic, co malarskiego, nie było i nie jest mu obce, choć nie tworzy kompozycyj na patryotycznych tematach osnutych, jest zawsze sobą, twórcą oryginalnym i szczerze polskim.





LEON WYCZÓLKOWSKI

RYBAK (vernis mou, 1908)

Podkreślił to wyraźnie już trzydzieści lat temu K. M. Górski charakteryzując ówczesny stan polskiego malarstwa: «Trzeba też wyznać, że nasze malarstwo ma zalety młodej, niezmanierowanej szkoły, ale ma zarazem jej wady, nosi na sobie cechę sztuki niezupełnie jeszcze dojrzałej, niebardzo kulturalnej, rozwijającej się dorywczo i niedość umiejętnej. Czują to i polscy artyści, nieco obyci po świecie. »Największą oryginalność naszego malarstwa – mówił raz jeden z nich – stanowi to, że jesteśmy o pół wieku w tyle za Europą.« Nie chodzi oczywiście o to, aby się poddawać każdej malarzkiej krótkotrwałej modzie i widzieć raz żółto, raz fioletowo, chodzi o to, aby technicznie stanąć na wysokości Zachodu, a potem robić, co Bóg da, jak własne serce każe. Brak szkolarstwa jest niewątpliwie pierwszorzędną zaletą, ale sędzę, że chociaż się wiele umie, można pozostać i samym sobą i narodowym malarzem. Malczewski, Pruszkowski, Chełmoński lub Wyczółkowski, nie stracili nic na tem, że w danej chwili umieli stanąć na poziomie współczesnej sztuki europejskiej i skorzystali z nowych sposobów malowania, ujęli ciaśniejsem kołem rzeczywistość... Bo całego



pola usiłowań jeszcześmy nie przebiegli, zjawiska świata zewnętrznego nie wyczerpały się, walka o kolor, walka o światło, dalekie są końca. O wewnętrznym świecie artysty nie mówię: świat uczuć i poczuć musi się z każdą indywidualnością zmieniać i odradzać.»

Wyczółkowski rzeczywiście, żyjąc w swoim własnym, odrębnym »świecie uczuć i poczuć«, walkę o kolor i walkę o światło prowadzi w sztuce swej konsekwentnie dalej, coraz to nowe osiągając zdobycze.

\*

Rysunek oryginalny, zarówno jak niemal identyczny z nim wszelki oryginalny utwór sztuki graficznej — zachodzi tu jedynie różnica środków technicznych, a nie wyrazu i artystycznej treści — dwojaki może mieć charakter: dekoracyjny albo ekspresyjny. Rysunek dekoracyjny, w sensie np. geometrycznego ornamentu, posługuje się przede wszystkim linią, czystym konturem. Rysunek ekspresyjny, jak to już sama nazwa wskazuje, jest środkiem wyrazu, jest odrębnym a czysto indywidualnym sposobem komunikowania przez artystę swych wrażeń i pomysłów, uczuć i nastrojów. Podczas gdy rysunek dekoracyjny operuje linią względnie zdobniczym motywem, jako zamkniętym systemem wzajemnie wobec siebie ustosunkowanych kresek i punktów, rysunek ekspresyjny zasadza się na użyciu przez artystę tych elementów plastycznego języka, które dają możliwość indywidualizacji przedmiotów



LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI HUCULSKIEJ (litogr., 1910)



i zjawisk, a zarazem subiektywnego sposobu wypowiedania się. Tego rodzaju grafika ekspresyjna, jako sztuka — zarówno zresztą jak malarstwo — dwuwymiarowa, ma z niem jeden główny element wspólny, a mianowicie bogatą skalę gry światła i cieni, światłocienia, za pośrednictwem którego wydobywa efekty plastyki.

Utwory graficzne, operujące wyłącznie linią — która ostatecznie stanowi istotę grafiki — mogą oczywiście również posiadać swoją ekspresję, ale już dzięki swej wyrazistej linii schematu kompozycyjnego zbliżają się do typu dekoracyjnego. Podobnie utwory graficzne, w których artysta interpretuje rzeczywistość zapomocą szerokich płaszczyzn, jasnych i ciemnych, w których kreska, jako element plastycznego wyrazu nie odgrywa żadnej, albo podrzędną tylko rolę — zapożyczają efektów z malarstwa i zbliżają się do typu ekspresji malarskiej.

Grafika ekspresyjna, nienaśladując umyślnie malarstwa i niewkraczając koniecznie w jego właściwą dziedzinę, może jednak posługiwać się celowo światłocieniem, jako niezbędnym efektem malowniczości w ekspresji. Dlatego, chcąc mówić o grafice Wyczółkowskiego, która ma charakter wybitnie ekspresyjny w przeciwstawieniu do czysto liniowego charakteru zdobniczego, niemożna pominąć milczeniem jego malarstwa, ani też szerszego podłoża, na którym ono ugruntowało się i wzrosło. Wyczółkowski i w malarstwie i w grafice jest tym samym o wybitnie indywidualnych, zdecydowanych cechach artystą, a wypowiada się w jednej lub w drugiej sztuce zależnie od tego, jaka jest w danym momencie jego wizja plastyczna, jaka jest jego myśl twórcza: malarska, czy też graficzna.

Różne czynniki złożyły się szczęśliwie na to, że Wyczółkowski z wrodzoną sobie artystyczną pasją przeszedł równocześnie, t. j. niezarzucając malarstwa, na pole sztuki graficznej.

Zachęcała go do tego przede wszystkim owa »walka o światło«, która stanowi jedną z podstawowych zasad jego sztuki w ogóle. Grafika, sztuka jednotonowa, żyjąca głównie, jeśli nie jedynie, grą światła i cieni, linii i plam jasnych, szarych i ciemnych, musiała go pociągać też silniej.

Typ wybitnie senzytywny, natura uczuciowa, bogata, o rozległej skali lirycznej, szukająca stale środków możliwie szybkiego i bezpośredniego wypowiedania się, uzewnętrznienia najsubtelniejszych swych wrażeń, ucieleśnienia w kształcie plastycznym najbardziej zmiennych swych wizyj — Wyczółkowski prędzej czy później musiał stać się grafiką. Powiedział któryś z wybitnych niemieckich artystów, że grafika to sztuka, którą cechuje brak niemal absolutny wszelkiego materialnego oporu. Wymarzona to więc gałąź sztuki dla artysty, unikającego mozolnego i długiego łamania się z formą, zwalczania trudności, jakie stawiają pewne fizyczne właściwości materiału, tworzywa.

Grafika umożliwia ponadto w wyższym stopniu niżli malarstwo, wydobycie głębokiego poetyckiego nastroju z wszelkiego przedstawianego tematu czy przedmiotu, odrywa go od określonej rzeczywistości, przenosi w świat inny, w świat abstrakcji i idei, albo też w osobisty świat uczuć najtkliwszych, najwznioślejszych.

Artysta twórca i poeta, nie niewolniczy i bezduszny kopiści natury, posługuje się grafiką tem jeszcze chętniej, że sztuka ta — abstrahując od barwy, jako pozornie konkretnej i istotnej cechy rzeczywistości, cechy, określającej dany obiekt w sposób tak niedwuznaczny, że dla wyobraźni wcale już prawie nie pozostawia żadnego pola — bezwzględnie luźniejszy ma związek ze światem realnym, aniżeli malarstwo.

Maks Klinger, zajmując się w książce swej p. t.: *Malarstwo i Rysunek*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Maks Klinger: *Malarstwo i Rysunek*. Przełożył Ignacy Drexler. Lwów 1908 (z XVIII planszami) — str. 19.

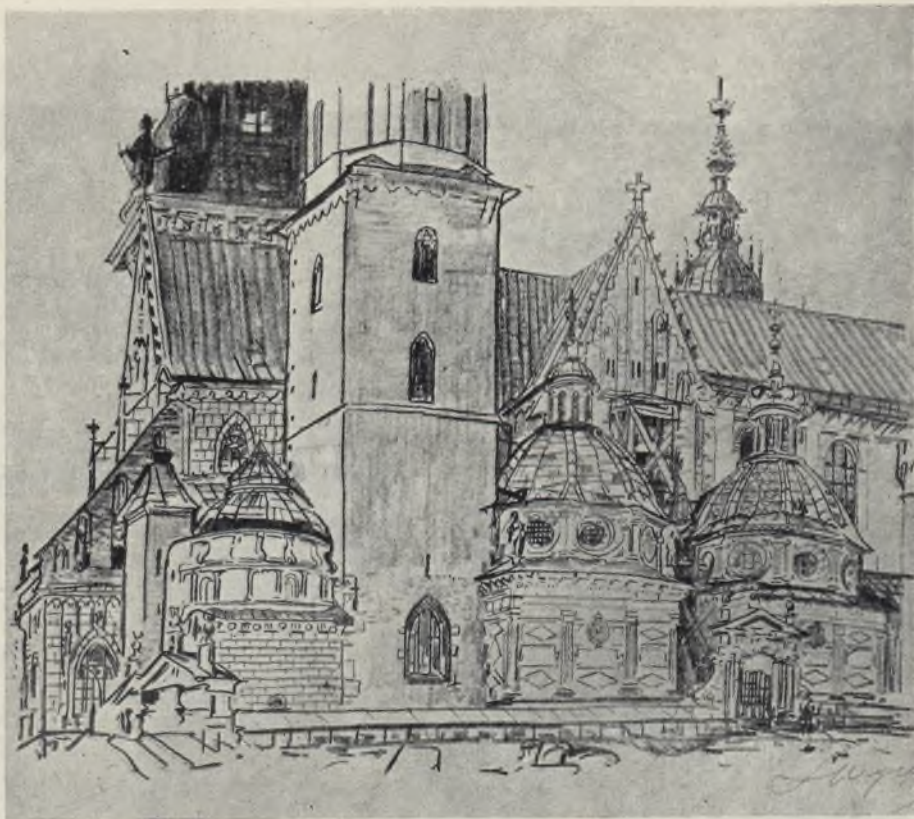




LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI HUCULSKIEJ (litogr., 1910)





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI WAWELSKIEJ (litogr., 1911)

wyznaczeniem rysunkowi i »sztuce rylca«, t. j. wogóle grafice jako osobnej sztuce, odrębnego miejsca wśród innych gałęzi sztuk plastycznych i wyjaśnieniem stosunku grafiki do malarstwa, formułuje to w następujących słowach:

»Rysunek pozwala fantazji zupełnie swobodnie uzupełniać przedmiot barwą; może kształty, nienależące bezpośrednio do rzeczy głównej, a nawet i należące do niej, tak dowolnie traktować, że tu także wyobraźnia widza musi uzupełniać dzieło artysty; może przedmiot dany tak odosobnić, że wyobraźnia widza sama musi stwarzać nawet otaczającą ten przedmiot przestrzeń; środków tych może używać z osobna, lub wszystkich razem, a rysunek w tem wykonaniu wcale swej artystycznej wartości nie traci i jest dziełem zupełnie skończonym«... Malarstwo zajmuje się przede wszystkim materialną stroną przedmiotu: powietrze ma być wiotkie, świetlane, morze wilgotne, błyszczące, ciało miękkie, jedwabiste. W rysunku mogą te wszystkie rzeczy nabrać własności, które nie tyle odpowiadają oku, ile raczej poetycznemu pojmowaniu całości i kombinacji pojęć«.

»Swoboda, o której mówimy — dodaje M. Klinger — pozwala artyście przedstawiać poetycznie, a zupełnie dowolnie widzialny świat fizyczny i sprawia, że przedmiot w ten sposób ujęty robi raczej wrażenie zjawiska, niż realnej bryły.«

Zdawał sobie niewątpliwie sprawę Wyczółkowski z tych wszystkich istotnych cech i właściwości sztuki graficznej, składających się na jej odrębną od sztuk innych estetykę, drogą artystycznej intuicji przeczuwał wszelkie możliwości najrozmaitszych sposobów wypowiedania się, jakie grafika przed nim otwierała.

Przykład europejskich mistrzów grafiki, dawnych i współczesnych, czar japoń-





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI WAWELSKIEJ (litogr. kolorowa, 1911)

skich drzeworytów, z jakimi artysta miał tak często sposobność obcować zwłaszcza w prawdziwym skarbcu graficznym, który potrafił zebrać Feliks Jasiński w swym krakowskim mieszkaniu, nęcił go i zniewalał, do rozpoczęcia prób w zakresie najrozszaitszych technik graficznych zachęcał.

\*

Jak do wszelkich stawianych sobie zadań artystycznych, tak też i do grafiki przystąpił Wyczółkowski z niezwykłą dozą zapału, a zrazu i cierpliwości.

W okresie pięciu lat, tuż przed i po roku 1900-nym, powstają pierwsze ryciny: algrafje, litografje, fluoroforty i akwatinty.

Algrafja, t. j. rysunek kredką na płytce aluminiowej, przedstawiająca »Sosny w Poładze«, datowana jest: 1898. Takich rysunków drzew z Połagi było potem więcej.

Popiersie Józefa Chełmońskiego, wspartego na ręce, wykonane litografją na kamieniu w technice »drapanej« (subtelne białe linje powstały drogą wydrapywania ich ostrą igłą w ciemnym tle, założonem na kamieniu) — pochodzi z r. 1903. W litograficznym tym portrecie, pomimo doskonałego efektu, jaki dają niezwykle delikatne, gołem okiem zaledwie dające się odróżnić białe drapane linje, nie znać jeszcze potęgi plastyki, rozmachu, swobody i wyrazu przyszłego wirtuoza techniki litograficznej.

W tymże samym roku 1903 powstają pierwsze fluoroforty Wyczółkowskiego, a mianowicie portrety Siennickiej i Jeremi (istnieje kilka ich odmian, w różnych kolorach). W tej samej technice powstają w rok potem (1904) inne utwory, jak auto-



portret (fluoroforta w pięciu kolorach), studjum portretowe, portret Tadeusza Żukarskarszewskiego, oraz rycina podług rysunku Jacka Malczewskiego, z podobiznami Wyczółkowskiego, T. Axentowicza i samego Malczewskiego.

W roku 1905 powstaje szereg dalszych, drobnych fluorofort, wnet jednak artysta, zasmakowawszy po części w akwafortcie, a przedewszystkiem w akwatincie i w *vernís mou* (akwaforta za pośrednictwem miękkiego werniksu), zarzuca zupełnie tę technikę i w ciągu dalszej swej działalności artystycznej w zakresie grafiki wcale już do niej nie powraca.

Jakkolwiek doczekaliśmy się nareszcie w języku polskim osobnej książki<sup>1</sup>, poświęconej zwięzłemu omówieniu różnych rodzajów i odmian techniki sztuk graficznych, nie zawadzi chyba dla uniknięcia niepożądanych a możliwych z czytelnikiem nieporozumień, przypomnieć proces powstawania rycin w danej technice.

Do zajęcia się Wyczółkowskiego fluorofortą przyczynił się głównie prof. Tadeusz Estreicher. Prócz Wyczółkowskiego, także St. Wyspiański i F. Ruszczyk próbowali tej techniki, wdzięcznej w efekcie, ale bardzo niepraktycznej i ryzykownej w użyciu.

Zarówno jak w technice akwafortowej płytkę miedzianą, tak tu płytkę szklaną pokrywa się warstwą cienką woskowego werniksu. Na powierzchnię werniksu można dany rysunek przekalkować z papieru, a można też wprost rysować cieńszą czy grubszą igłą na powerniksowanej płytce, z miejsc zarysowanych werniks wydrapany schodzi i odsłania powierzchnię szklanej płytki. Szkło, jak wiadomo, daje się trawić kwasem fluorowodorowym; tamponem z waty, umaczanym w kwasie fluorowodorowym, przeciąga się więc kontury rysunku, skutkiem czego wytrawia się płytkę szklaną w tych tylko miejscach, których nie zakrywa pozostały na płytce werniks: w miejscach wytrawionych powstają — zależnie od użytej do rysunku igły — cieńsze lub grubsze rowki. Usunąwszy z płytki resztę woskowej powłoki, przeciąga się całą płytkę farbą drukarską, czarną lub dowolnej innej barwy, ściera się ją następnie kartonem czy nożem, ściśle do powierzchni płytki przylegającym, tak, że farba pozostaje tylko w wytrawionych rowkach.

Negatyw jest obecnie do odbicia gotowy: kartkę zwilżonego papieru kładzie się wtedy na płytkę i zapomocą uderzeń gęstej szczotki przyciska się go do powierzchni płytki tak silnie, że farba, zawarta w wytrawionych rowkach, przechodzi na papier; po zdjęciu z płytki papieru, fluorofortowa odbitka jest ukończona.

Jak z tego widać, technika fluoroforty nie jest rzeczą ani kosztowną, ani zbyt trudną, ale ma dwie, nieznosne strony ujemne: używanie kwasu fluorowodorowego, dla zdrowia wysoce szkodliwego, gdyż gryzący kwas ten niszczy wszelkie tkanki organiczne — jest zarówno przykre, jak niebezpieczne; odbijanie zaś ryciny z kruchej płytki szklanej jest bardzo trudne i często kończy się pęknięciem negatywu.

Na tych wszystkich trudnościach zasadza się też głównie wartość kolekcjonerska tych i tak, z konieczności, rzadkich i w niewielkiej tylko liczbie zazwyczaj odbijanych rycin. Wartość artystyczna zaś polega na uroku szlachetnie prowadzonej linii, zwykle celowo dość cienkiej — bo kwas fluorowodorowy trawi szkło we wszystkich kierunkach, więc nie tylko w głąb, ale i pod werniks, wszcz — na bezpośrednio samego rysunku, rzuconego wprawą ręką na płytkę, gdyż po wytrawieniu, żadne już błędy i omyłki naprawić się nie dają, wreszcie na umiejętności wydobywania efektów półtonu drogą rzadszego lub gęstszego układu kresek, które w gruncie rzeczy co do swej grubości wszystkie są sobie równe; twarda, jednostajna, albowiem równej inten-

<sup>1</sup>Hieronim Wilder: Grafika. Drzeworyt, Miedzioryt, Litoğrafja. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki. 37 ilustracji, z tych z oryg. drzeworyty J. Holewińskiego i Wł. Skoczylasa oraz z autolitografje L. Wyczółkowskiego. Lwów MCMXXII, księgarnia wydawnicza H. Altenberga.





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI WAWELSKIEJ (litogr., 1911)





LEON WYCZÓLKOWSKI

PORTRET F. JASIŃSKIEGO (litografia, 1913)

zywności na obu końcach i w środku, kreska fluoroforty nie może oczywiście równać się nawet z czarem kreski w akwaforcie, w miedziorycie i w suchorycie.

Podczas gdy Wyspiański tworzył w fluorofortce zwiewne profile dziewczęcych główek, o niesłychanie lekkim i zaledwie słabo widocznym konturze<sup>1</sup> – Wyczółkowski potrafił, w zgodzie z swym temperamentem i artystycznym zamiarem, wydobyć ogromną siłę plastyki i kontrastu. Kładąc obok siebie gęsto liczne kreski, stopniuje on śmiało natężenie tonu, tworzy niemal jednostajnie czarną farbą pokryte pola, co widać np. na portrecie p. Siennickiej.

Sam sposób użycia płyty szklanej do celów graficznych, do powielania sporządzonego na niej rysunku, nie był nowy.

Już Barbizończycy: J. Fr. Millet, C. Corot i Ch. Daubigny wykonywali w ten sposób swoje ryciny.

Nie używano jednak do trawienia szkła kwasu fluorowodorowego, lecz na

<sup>1</sup> Por. reprodukcje w »Die Graphischen Künste« (Rocznik XXXI) w rozprawie K. M. Kuzmany'ego p. t. »Jüngere Oesterreichische Graphiker. I. Kupferstich und Radierung«, oraz w cytowanej już książce H. Wildera.





LEON WYCZÓLKOWSKI

GŁOWA DZIEWCZYNY (litogr., 1913)

płytkę, powleczonej kollojdium (więc na kliszy fotograficznej), wykonywano igłą rysunek, poczem na światłoczułym papierze — zwykłą drogą fotograficznego kopjowania — uzyskiwano dowolną ilość odbitek. Sam Corot, w latach 1853—1874 wykonał takich rycin na szkłe 65 i potrafił zdobyć się w nich na niezwykle czar osobistego wyrazu<sup>1</sup>.

Pierwsza akwatinta Wyczółkowskiego, jest zarazem pierwszą właściwą jego pracą graficzną, jak świadczy zresztą podpis artysty na »Autoportrecie« akwatintowym w zbiorach Feliksa Jasińskiego (obecnie oddziału Muzeum Narodowego) w Krakowie: »19. V. 1902 — pierwsza praca — L. W«.

Z technik graficznych, polegających na druku wklęsłym a posługujących się jako materiałem wypolerowaną płytą miedzianą (sztych, tj. miedzioryt we właściwym tego słowa znaczeniu, akwaforta, mezzotinta, francuski sposób kredkowy i akwatinta) — najbardziej odpowiadała Wyczółkowskiemu akwatinta, jako najwięcej ze wszystkich innych malarska w sposobie traktowania i w ostatecznym efekcie, a nie wymagająca zbytniego nadmiaru cierpliwości, ponadto, akwatinta zasadza się głównie

<sup>1</sup> Por. reprodukcje z takich rycin Millet'a i Corot'a w dziele C. Glasera: »Die Graphik der Neuzeit« — Berlin 1923.





LEON WYCZÓLKOWSKI

ORKA NA UKRAINIE (litogr., 1913)

na »rysunku pędzlem« a taki właśnie rysunek artysta nasz uwielbia nadewszystko, zarówno, jak arcy mistrze sztuki japońskiej.

Akwaforta wymaga liczenia się z każdą niemal kreską i ciągłego badania (podczas samego procesu trawienia płyty kwasem azotowym) jej siły i natężenia; wymaga też dość mozolnego retuszu już po wytrawieniu płyty, zarówno w miejscach najciemniejszych, jak i najjaśniejszych.

Akwatinta operuje nie kreską, lecz tonem i płaszczyznami, podobna w tem do sepji i do pędzlowego rysunku tuszem.

Dla nadania wypolerowanej gładko płycie miedzianej odpowiedniej szorstkości i porowatości — inaczej farba drukarska nie przyłgnęłaby do płyty i nie zatrzymałaby się na niej we właściwych miejscach — posypuje się ją równomiernie proszkiem asfaltu lub kolofonium; przez lekkie przygrzanie płyty ze spodu, ziarenka tego proszku topią się i przylepiają do jej powierzchni. Zapomocą płynnego (izolującego płytę miedzianą przed działaniem kwasu) werniksu, który nakłada się pędzlem, zostają zabezpieczone przed wytrawieniem miejsca jaśniejsze przyszłej ryciny. Wszystkie inne podlegają trawieniu; kwas azotowy przenika do miedzi we wszystkich miejscach między ziarnkami proszku, trawi ją, czyniąc ją zarazem szorstką i porowatą. Miejsca najciemniejsze trawi się naturalnie najdłużej, chroniąc miejsca dostatecznie już wytrawione werniksem, nakładanym pędzlem. Po ukończeniu trawienia i po zdjęciu werniksu,



powleka się płytę farbą drukarską, zazwyczaj w tonie sepjowym i odbija się na papierze w prasie analogicznie jak miedzioryt czy akwafortę.

Rycina tak wykonana, złożona z samych plam jasnych i ciemnych, daje zupełne złudzenie lawowanego rysunku, zdumiewa zarazem efektem bezpośredniej świeżości: wszak powstała z samych pociągnięć pędzla artysty; ślady tych pociągnięć mają charakter i urok prawdziwego autografu, tembardziej, gdy pędzlem owym włada artysta tak szczerzy i impulsywny w swym wyrazie, jak Wyczółkowski.

Omawiając po krótku twory graficzne artysty w cytowanym już studjum (ilustrowanem m. i. reprodukcją autoportretu Wyczółkowskiego), stwierdzał w r. 1907 K. M. Kuzmany:

»Leon Wyczółkowski to natura silna, pełna werwy i temperamentu; łatwo wobec tego zrozumieć, że artysta ten z trudem zdobywa się na tego rodzaju cierpliwość, jakiej wymaga technika akwaforty, a z największą za to swobodą posługuje się akwatintą.

Do jakiej doskonałości w wypowiedaniu się drogą techniki akwatintowej doszedł artysta, świadczy najlepiej druga z rzędu jego teka graficzna<sup>1</sup>, zatytułowana: *Tatry*—

<sup>1</sup> W Tece Graficznej, wydanej w Krakowie w 1904 roku, ukazały się następujące twory Wyczółkowskiego: Autoportret (fluoroforta pięciobarwna) — Orka na Ukrainie — Chrystus (litografie pięciobarwne) — Józef Chelmoński (litografia »drapana«) — Tadeusz-Żuk Skarszewski (fluoroforta) — Kościół N. Panny Marji w Krakowie (litografia) — Studjum (fluoroforta).



LEON WYCZÓLKOWSKI Z TEKI p. t. „WSPOMNIENIA Z LEGIONOWA“ (litogr., 1916)





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI LUBELSKIEJ (litogr., 1918—1919)

*ośm akwatint - Kraków 1906.* Tych ośm akwatint, malujących potęgę i czar tajemny tatrzańskich pejzaży, to: Czarny Staw o zmierzchu – Okiść – Suche mgły – Las – Z pod Regli – Czarny Staw rankiem – Las w słońcu – Czarny Staw od strony Morskiego Oka.

Abstrahując w tej chwili od samych tematów i głębokiej ich treści lirycznej, podkreślić należy w tych utworach przede wszystkim sposób operowania przeważnie bardzo ciemnymi tonami, intensywnie nasyceniami, śmiałościami, szerokimi płaszczyznami, oraz ten artyzm niezwykle, który pozwolił Wyczółkowskiemu w rycinach o niewielkich wymiarach zawrzeć gigantyczne kształty szczytów tatrzańskich, rozległe ciemnych jezior zwierciadła, gdzie przegładają się dostojne i groźne turnie, odmalować grę najsilniejszych świetlnych kontrastów zimowego, górskiego pejzażu.

Te wizje tatrzańskie mają równocześnie tak zdecydowanie graficzny charakter,

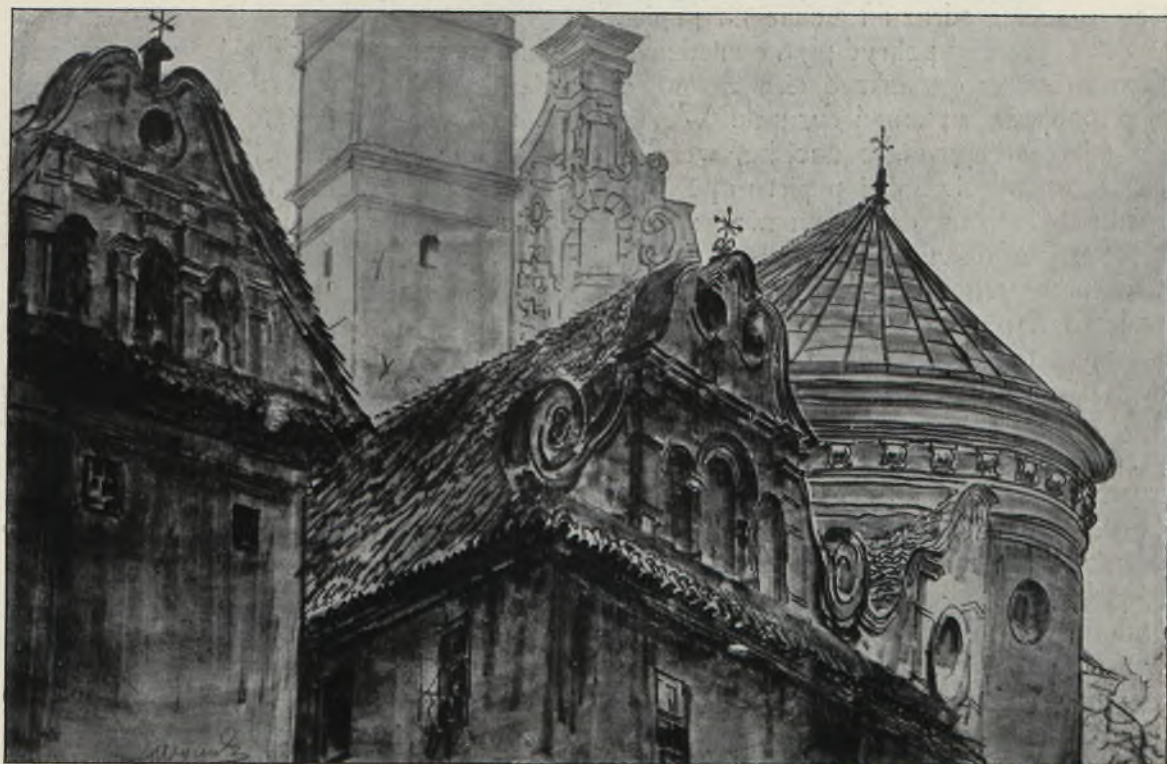


tak zostały przez artystę w granicach właściwości i środków nowoczesnej akwatinowej techniki pojęte, że treść ich artystyczna — nie temat, bo temat, t. j. fragment pejzażu może powtórzyć i fotograficzny aparat — nie dałaby się w żadnej innej formie równie dosadnie wyrazić.

W grafice współczesnej używa się akwatinty w czystej formie stosunkowo rzadko, zazwyczaj łączy się ją z akwafortą, celem nadania całej rycinie czy też poszczególnym jej częściom odpowiedniego tonu. Tak też postępował i Goya w swych rycinach, stanowiących arcydzieła nowoczesnej sztuki graficznej.

Naogół, akwatinta czysta bardziej była w użyciu dawniej, aniżeli obecnie. Rozpowszechnił jej użycie z końcem XVIII w. wynalazca tej techniki, Jean-Baptiste Le Prince (1733—1781), uczeń Boucher'a; Jean Pierre M. Jazet (1788—1871) używał akwatinty dla reprodukcji obrazów Gros'a, Dawid'a, H. Vernet'a i P. Delaroche'a, Louis Philibert Debucourt opracował w niej »Costumes Polonais« Norblina, posługiwał się też nią i sam Norblin. Mnóstwo widoków Warszawy wykonał w akwatincie Fryderyk Chrystjan Dietrich (1799—1847), który też w tej technice reprodukował rysunki Stachowicza do *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*. Robił także akwatinty Al. Orłowski, Jan Zacharjusz Frey (1771—1829) podług Zygmunta Vogla, Jan Lewicki (1795—1872) i Cyprjan Norwid, a za naszych już czasów wstąpił się niemi np. Paul Hermann, znany w Paryżu pod nazwiskiem Henri Hérana'a i Emil Orlik, z polskich zaś grafików współczesnych uprawiali ją Zofja Stankiewiczówna, Jan Rubczak, Henryk Weysenhoff, Jan Skotnicki i w. i.

Ma tedy akwatinta piękną i zasłużoną przeszłość za sobą, ale, jakkolwiek zmo-



LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI LUBELSKIEJ (litogr., 1918—1919)



dernizowała się ogromnie – zarówno w sposobach technicznego jej traktowania, jak i w swym artystycznym wyrazie, co widzimy choćby w utworach samego Wyczołkowskiego – trudno jej wróżyć równie chlubną przyszłość. Jest to technika, której związek ze ściśle pojmowaną grafiką nowoczesną jest dość luźny; zarówno jak np. mezzotinta, operuje ona przeważnie efektami malarskimi, a nie czysto rysunkowymi, to też warunków ekspresji czysto graficznej posiada bardzo mało. Zresztą, jak widzimy to i w twórczości graficznej Wyczołkowskiego, zastępuje ją nieźle pędzlowy rysunek tuszem na litograficznym kamieniu: *lithotinta*.

W innej odmianie akwaforty, a mianowicie w technice kredkowej (*gravure a la manière du crayon*, albo *à la roulette*), wykonał Wyczołkowski portret E. Barączka i głowę górala z fajką. Dzięki użyciu radełka (*roulette*) do zaznaczenia rysunku na płycie miedzianej, pokrytej werniksem, uzyskał artysta po wytrawieniu i odbiciu rycinę, przypominającą w łudzący sposób rysunek wykonany kredką. I ta również technika, od czasu wejścia w użycie litografii kredkowej, straciła po części rację swego bytu; wynaleziona w połowie XVIII wieku przez J. Ch. François (1717–1769) – który używał tytułu: *Graveur des dessins du cabinet du roi et graveur ordinaire du roi de Pologne* – udoskonalona przez Gilles Demarteau (1729–1776), ma ona dziś głównie zastosowanie jako ważny i nader efektowny środek retuszowski w akwafortcie, a staroświecka *roulette* okazała się nader pożyteczną przy retuszowaniu klisz, sporządzonych sposobem fotochemigraficznym.

\*

Grafik współczesny, posługując się techniką *verniss mou* (*chalcographie*), rysuje niejako wprost kredką czy ołówkiem na płycie miedzianej, nie tracąc nic ze swobody normalnych swoich pociągnięć ołówkiem na papierze, nie unicestwiając bynajmniej żywej, pełnej rozmachu bezpośredniości, jaka cechować może tylko oryginalne jego rysunki, od razu rzucane na papier.

Wystarczy pokryć płytkę miedzianą miękkim werniksem, w skład którego wchodzi tłuszcz zwierzęcy, nakryć cienkim, dowolnie ziarnistym t. j. szorstkim papierem i na tym papierze wykonać rysunek. W miejscach rysowanych, w ślad prowadzonej linii i w miarę stosowanego nacisku, werniks odsłania mniej lub bardziej płytkę miedzianą, która po zdjęciu z niej papieru i po wytrawieniu jej, jak w akwafortcie, daje negatyw rysunku; linie tego rysunku nie są cienkie i pełne, jak w sztychu czy w akwafortcie, tylko są grubsze i nierówne, składają się jakgdyby z punkcików, co odpowiada strukturze użytego do rysunku papieru, czy też materiału, jak np. płócienka, jedwabiu i t. p.

Jest to technika zbyt prosta, zbyt wdzięczna i zbyt mało absorbująca mozolnego i cierpliwego trudu, ażeby nie miał jej użyć Wyczołkowski.

To też już w roku 1906, a więc w roku wydania akwatintowej Teki Tatrzańskiej, przerzuca się artysta z całym zapalem do *verniss mou* i w ciągu czterech lat najbliższych tworzy różne ryciny, jak: *Sosny – Brama Florjańska* (1907) – *Dziewczyna* (1908) – *Rybak z siecią* (1908 i 1910) – *Drzewa* (1909) – *Głowa górala*, a przede wszystkim długi szereg portretów.

Wtedy to powstały w technice *verniss mou* portrety: *Autoportret en face* (1906) podobizny J. Klaczki, Feliksa Jasińskiego, Dyr. Kowalskiego, Sulimy (wszystkie w r. 1906), w r. 1907 portret Prof. T. Axentowicza, a w r. 1908 portret Sz. Tatara, mecenasa Kołakowskiego i i.

Sposób miękkiego werniksu, ogromnie rozpowszechniony w grafice nowoczesnej, tj. ostatnich lat trzydziestu, jest rzeczą dawno znaną. Używał go m. i. jeszcze John Sell Cotman (1782–1842), angielski akwafortcista; w wydanym w r. 1838 cyklu





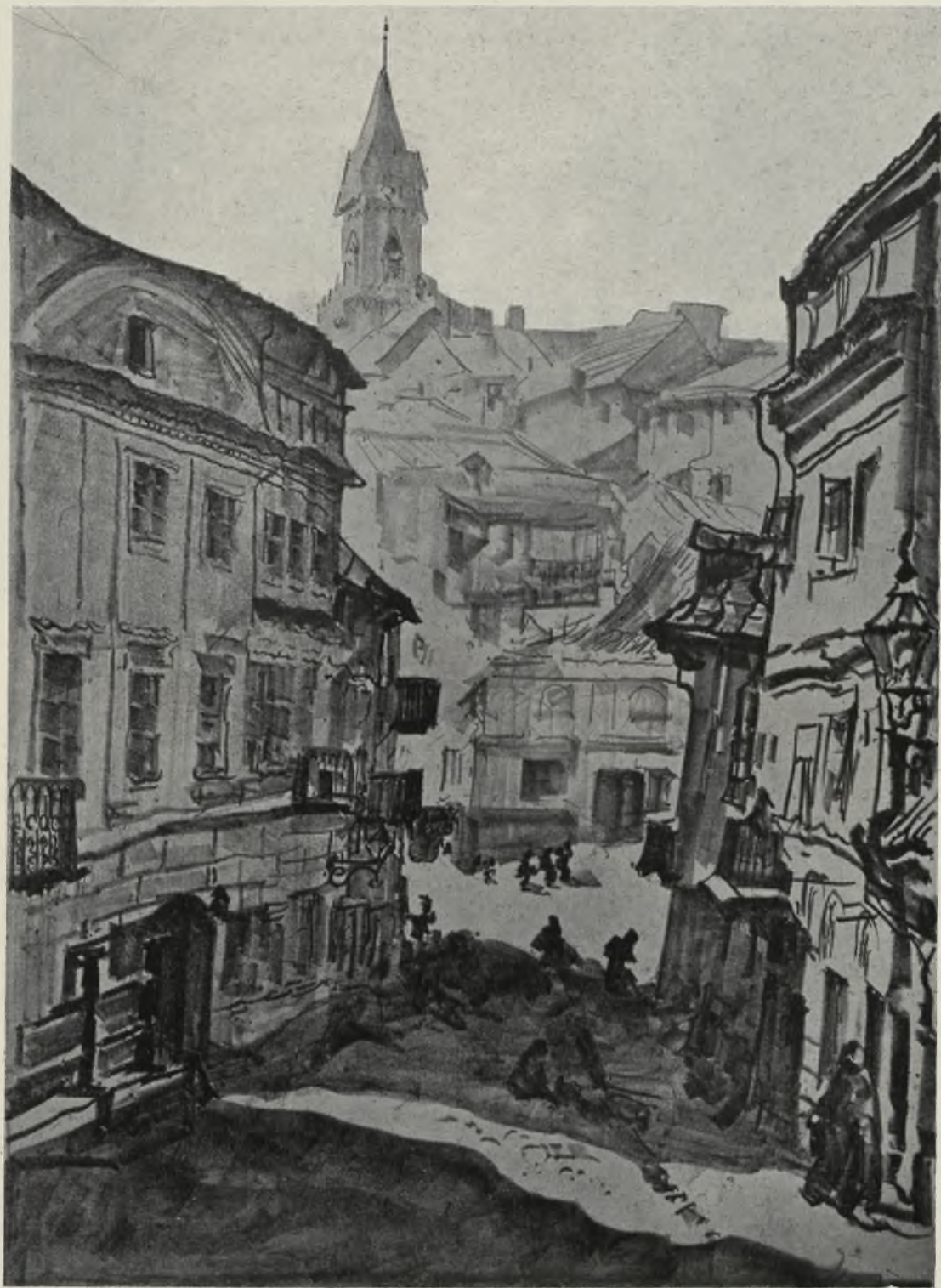
LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI „WSPOMNIENIA Z LEGIONOWA”  
(litografia barwna, 1916)









LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI LUBELSKIEJ (litogr., 1918—1919)





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKŹ „STARA WARSZAWA” (litogr., 1919).

graficznym pt. *Liber Studiorum* zebrał on szereg swych utworów, gdzie dzięki technice *vernīs mou* potrafił się zdobyć na bardziej ekspresyjny i malowniczy typ kredkowego rysunku, aniżeli w swoich rycinach poprzednich, osobistego wyrazu zupełnie niemal pozbawionych.

Spopularyzował jednak i przypomniał wszystkim ten efektowny sposób pono najwięcej Féli cien Rops (1833–1898), o którym zresztą za jego życia nic prawie w Polsce nie wiadano. List Ropsa,<sup>1</sup> w którym artysta ten opisuje używane przez siebie procedury techniczne w grafice, opublikował Eugène Delâtre w książce p. t.: *Eau-forte, pointe sèche et vernīs mou* (1887). Grafika jednak – poza utworami litograficznymi, powstałymi w latach 1850–1860, gdzie czyste wartości rysunkowe rzeczywiście dobitniej występowały na jaw – służyła Ropsowi raczej jako sposób uwielokrotnienia najrozmaitszych, literackich głównie, pomysłów, jako naturalistyczna ich ilustracja, a daleko mniej, jako sztuka graficzna sama dla siebie. Świadczą o tem chociażby różne kompromisy i sztuczki czysto techniczne, jakimi nie gardził. Tak np. Rops często przenosił pierwsze swe szkice, t. zn. ogólnie tylko zaznaczone kontury kompozycji na płytę miedzianą sposobem foto=chemicznym drogą heljografii. Na takiej dopiero płycie, zapomocą właściwego technice akwafortowej trawienia, suchej igły (*pointe sèche*) i miękkiego werniksu, doprowadzał pracę swoją do końca.

U Wyczółkowskiego *vernīs mou* występuje zawsze w szlachetnej i nieskażonej formie, treść, temat ryciny, jest u naszego artysty tylko motywem graficznego wypo-

<sup>1</sup> Por. H. W. Singer: *Die Moderne Graphik*, zweite Auflage, Leipzig 1920, str. 388.



wiedzenia się, a nie wyłącznym jego celem. Rzecz prosta, i w tych rycinach uwydatnia się silnie pasja czysto malarska Wyczółkowskiego i znaczenie linii, jako elementu *par excellence* graficznej ekspresji, podporządkowane jest znaczeniu przeciwstawionych sobie plam jasnych i ciemnych, zgodnie z impresjonistycznymi założeniami, a także zgodnie z artystycznym charakterem *vernīs mou*, który takim właśnie założeniom doskonale odpowiada.

W całej grafice Wyczółkowskiego chęć szczerego i bezpośredniego wyrazu, siły plastycznej charakterystyki oraz czysto indywidualny sposób ujęcia każdego motywu czy tematu, dominującą odgrywa rolę. Żywa gra światła i cieni, soczystość tonów, głębszym sentymentem zabarwiona impresja, oryginalnie pojęta zjawiskowość rzeczywistości — pociągają go zawsze i stanowią główną podniechę dla jego wysoce wysubtelnionej artystycznej wrażliwości.

Technika mozolna, wymagająca długiego czasu i cierpliwości, dopuszczająca interpretację natury i odbieranych z niej wrażeń tylko za cenę pracowitej rozważliwej chłodnego intelektu, drogą szczegółowo i konsekwentnie do końca przemyślanej stylizacji — nie odpowiadała nigdy temu młodzieńczemu artyście, ani dawniej, w ciągu minionego półwiecza artystycznej jego działalności, ani obecnie, kiedy cudownym jakimś sposobem nic z młodzieńczego temperamentu artysta ten nie zatracił.

Dlatego to technika drzeworytnicza nigdy nie stanowiła przedmiotu jego artystycznych zainteresowań, trudno się w niej wypowiedzieć szybko, bezpośrednio, pod wrażeniem chwilowego nastroju i krótko-trwałej wizji.

Podobnież akwaforta czysta, t. j. niekombinowana z innymi sposobami (jak akwatinta, sposób kredkowy, *vernīs mou*), należy u Wyczółkowskiego do rzadkości, jakkolwiek przykład chociażby Andersa Zorna i Franka Brangwyna świadczy dowodnie o tem, że i w tej technice można niekiedy osiągnąć wysoki stopień siły



LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI „STARA WARSZAWA” (litogr., 1919)



bezpośredniego wyrazu. W całym dotychczasowym *oeuvre grave* Wyczółkowskiego, napotykaemy tylko dwie akwaforty.

Jest ponadto jedna rycina, a mianowicie »Młyny« (z 1912 r.), która odpowiada technice suchej igły; wykonana została ona drogą rycia igłą w ceracie; ów *ceratoryt* stanowi jednak tylko ciekawą próbkę zainteresowań artysty w dziedzinie środków graficznych. *Pointe sèche* nie odpowiadała wcale intencjom i aspiracjom artysty: zbyt wątpliwa, mało mowna i słaba w wyrazie, zbyt jednostajna to technika, wykluczająca z góry możliwości efektów malarskiej plastyki i soczystości tonów.

\*

Najodpowiedniejsze za to pole do twórczej artystycznej pracy znalazł dla siebie Wyczółkowski w zakresie autolitografji; technika ta, dopuszczająca maximum możliwości, kombinowania najrozmaitszych sposobów i środków, uwzględniania w miarę potrzeby najszerzej skali wszelkich dowolnych elementów ekspresji, pociągała go od dawna, od szeregu lat pochłonęła go całkowicie. Doszedł w niej Wyczółkowski do tak wysokiego stopnia artyzmu, opanował ją jako istny wirtuoz tak wszechstronnie, że stanął w rzędzie najpierwszych mistrzów tej gałęzi grafiki, już nie polskich tylko, ale światowych.

Autolitografie Wyczółkowskiego można już liczyć dziś nie na dziesiątki, ale na setki. Cały szereg odrębnych cykli wykonał artysta w litografji i poświęcił im osobne teki, z których każda, odbita przez niego samego w niewielkiej tylko ilości egzemplarzy, stanowi dziś przedmiot gorącego pożądanego dla licznych zbieraczy polskich i obcych; ukazały się dotąd serje i teki następujące: *Teka Litewska* (25 autolitografij i algrafij; Kraków, 1907) – *Teka Ukraińska* (19 autolitografij i algrafij) – *Teka Gdańska* (20 autolitografij; 1909) – *Teka Huculska* (28 autolitografij; Kraków, 1910) – *Teka Wawelska I* (18 autolitografij jedno i wielobarwnych; 1911–1912) i *Teka Wawelska II* – *Teka p. t.: Kraków*; Wyd. Warsz. Tow. Artystycznego, 1915 – *Teka p. t.: Wspomnienia z Legionowa 1916* (19 autolitografij, portret Relidzińskiego kolorowany, 3 ryciny malowane na kamieniu; 24 egz.; Kraków 1920) – *Teka Lubelska* (odbita w latach 1918–1919, w dwudziestu egzemplarzach, wyczerpana przed ukazaniem się w handlu; 17 autolitografij, z tego 8 wielobarwnych) – *Serja: Stara Warszawa* (7 autolitografij) – *Wrażenia Białowieży* (1922). – *Gościeradz, 1923–1924*, odb. 20 egz., 5 autolitografij.

Wszelkie odmiany sztuki litograficznej polegają w gruncie rzeczy na jednej jedynej zasadzie, na odpowiedniemu wyzyskaniu właściwości litograficznego kamienia. Kamień ten (najlepszy jego gatunek pochodzi z miejscowości Solenhofen w Bawarji), preparowany specjalnym roztworem, przyjmuje tłustą farbę drukarską tylko w miejscach, pokrytych tuszem litograficznym lub litograficzną kredką; wszystkie inne miejsca – dzięki »antagonizmowi« między tłuszczem i wodą – farby nie przyjmują, na odbitce tedy dają czyste tło papieru<sup>1</sup>.

Na kamieniu litograficznym można wykonać rysunek najrozmaitszymi sposobami: kredką, piórkami i pędzlem (przy użyciu tuszu litograficznego), można w nim ryć, jak w miedzianej płycie, igłą stalową czy djamentem, można rysować poprzez werniks i trawić kamień, jak w akwafortcie, można rysunek odbić na kamieniu drogą *oddruku*, można wreszcie kamień litograficzny w miejscach niezarysowanych trawić kwasem w ten sposób, że powstanie negatyw podobny do kliszy drzeworytniczej i foto-cynkowej, mający zastosowanie w druku t. zw. wypukłym.

<sup>1</sup> W studjum niniejszem, dla wyluszczenia już powodów, przypominam przy każdej okazji techniczne podstawy i zasady poszczególnych odmian sztuk graficznych, zwłaszcza, że estetyka każdej odmiany pozostaje w ścisłym związku z jej techniką. Jest to jednak najogólniejsze tylko przypomnienie tych wiadomości, które każdy uczeń winienby wynieść ze szkół średnich. Szczegółowego opisu obecnie znanych sposobów technicznych podawać tu niepodobna.





LEON WYCZÓLKOWSKI

KAMIENICA W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ (litogr. 1921)



Druk płaski jednak, nie wklęsły lub wypukły, stanowi prawdziwą istotę litografii, a litograficzna kredka, piórko lub pędzel, jest głównym narzędziem artysty-litografa.

Litograficznych odmian było dawniej więcej jeszcze niż dzisiaj; niektórym z nich jednak odebrała rację istnienia wynaleziona w latach pięćdziesiątych XIX wieku fotolitografia; sam wynalazca sztuki litograficznej (w 1798 roku), Alojzy Senefelder przewidział i uprawiał główne jej rodzaje, tak, że następcy jego, doskonaląc i rozwijając samą technikę, wydobywając za jej pomocą coraz to inne artystyczne efekty, niczego nowego w tej dziedzinie właściwie nie wymyślili. On także zdawał już sobie dobrze sprawę, że kamień litograficzny jest w codziennym użyciu dość uciążliwy, gdyż ciężki, łatwo pękający, trudny do transportu i konserwacji, na zmiany temperatury bardzo wrażliwy; to też wynalazł swojego rodzaju »masę kamienną«, którą powlekał karton lub blachę metalową, dla zastąpienia niemi w razie potrzeby litograficznych kamieni, a o wynalazku swoim obwieścił światu w osobnej, bogato przykładowi illustrowanej publikacji, której tytuł obejmuje kilkadziesiąt wierszy druku<sup>1</sup>.

Technika litograficzna dopuszcza też wielobarwność rysunków; ile chce się mieć kolorów, tyle trzeba użyć kamieni. Ta łatwa do uzyskania barwność, arcybarwność litograficznych odbitek, doprowadziła w swoim czasie, który chyba wszyscy jeszcze żywo mamy w pamięci, do prawdziwej kłęski artystycznej, do istnego zalewu chromolitografiami i oleodrukami, którei sprytni przedsiębiorcy umieli zasypywać całe kraje. Z drugiej jednak strony, możliwości kombinowania kolorów na płycie litograficznej zawdzięczamy choćby barwne plakaty Chéret'a, które okupują dostatecznie wszystkie, choćby najprzykrzejsze, nadużycia tej techniki.

Wyczółkowski posługuje się litograficznym sposobem tworzenia swych rycin z górą lat dwadzieścia. Niema chyba odmiany tej techniki, którejby wielokrotnie sam nie wypróbował drogą licznych, często powtarzanych studjów i eksperymentów.

Utwory swe odbija Wyczółkowski sam, na własnej swej prasie, są to więc autolitografie w najistotniejszym tego słowa znaczeniu.

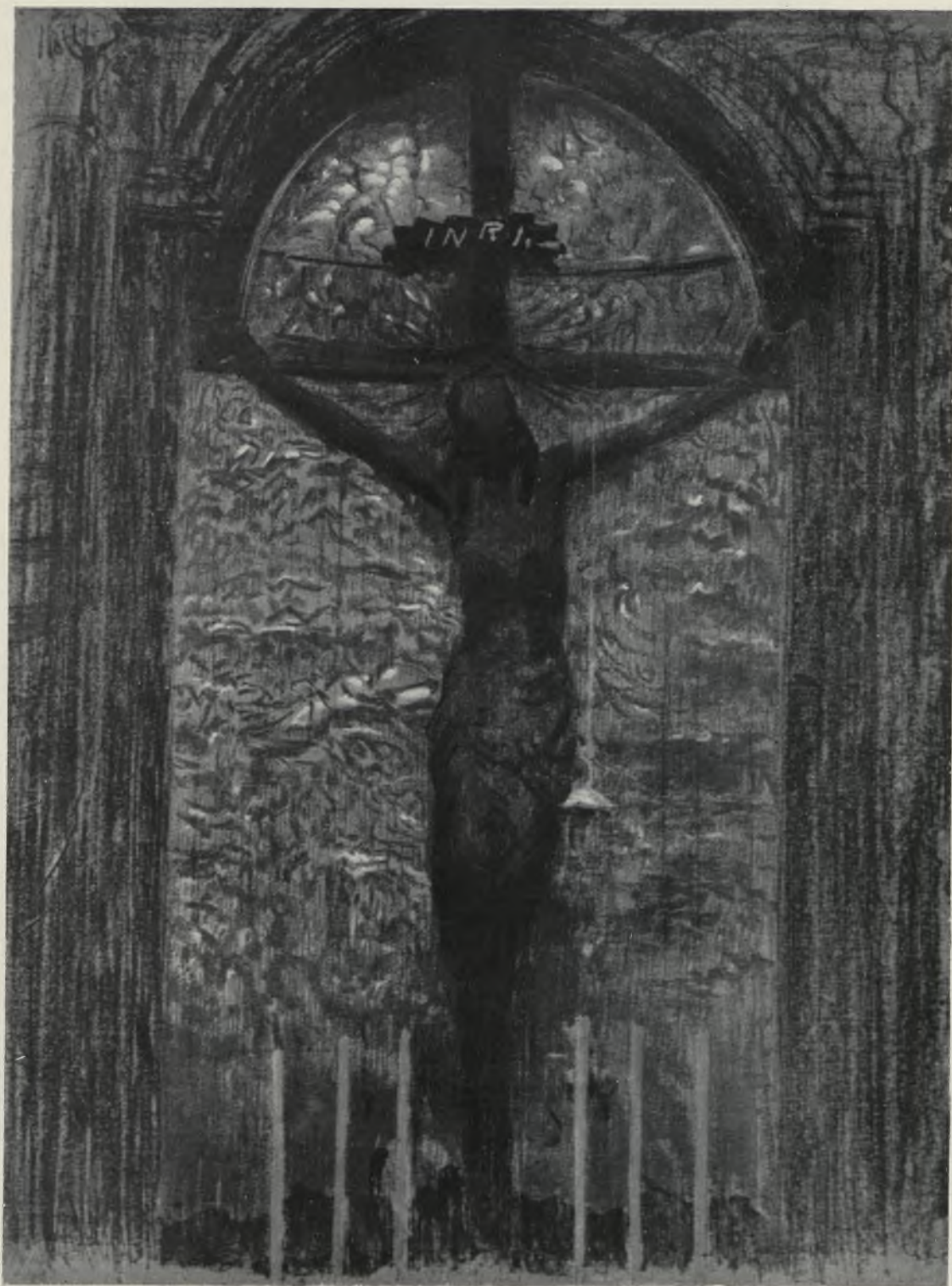
Tylko ktoś, kto głębiej wniknął w tajniki grafiki artystycznej, może w całej pełni zrozumieć różnicę, jaka zachodzi między odbitkami, wykonanemi masowo, a odbitkami sporządzanemi ręcznie przez samego artystę. Maszyna daje w krótkim stosunkowo czasie ogromną ilość jednakowych odbitek, ale odbitek martwych, bezdusznych, gdzie właśnie najsubtelniejsze nuance całkowicie są zatracane. Artysta-grafik, odbijający swe ryciny własnoręcznie na podręcznej prasie, sporządzić może odbitek nie wiele, lecz każda z nich ma nadzwyczajny czar bezpośredniości i wartość oryginału, w każdą bowiem z nich przelewa artysta część własnej duszy. Litograficzne swe utwory odbija Wyczółkowski, jak się już rzekło powyżej, w nader ograniczonej ilości egzemplarzy, poczem niszczy swe kamienie, tak, że ponownych odbić ani on sam, ani też nikt inny dokonać już nie może. Każdą zato rycinę, która z pod prasy jego wychodzi, bada artysta dokładnie i sumiennie, podpisuje ją własnoręcznie, a odbitek choćby w najmniejszym stopniu — jego zdaniem — wadliwych, z pracowni swej nie wypuszcza.

\*

Z dawna słynie Wyczółkowski jako portrecista; olejno, akwarelą, pastelem czy litograficzną kredką, w lot chwyta charakterystyczne rysy twarzy, kilkoma śmiałymi

<sup>1</sup> Tytuł ten zaczyna się w ten sposób: *Nouvelle invention de M. Aloys Senefelder. Porte-feuille lithographique ou recueil de sujets de divers genres dessinés et imprimés sur planches lithographiques, nouvellement inventées pour la multiplication de tous dessins, écritures, cartes et plans topographiques, oeuvres de musique, etc...* — (À Paris, chez Al. Senefelder et Compagnie, rue Servandoni, Nr. 13, 1823). W owych początkowych czasach litografii, upatrywano główną jej wartość oczywiście w łatwości reprodukcji rysunków i t. d.

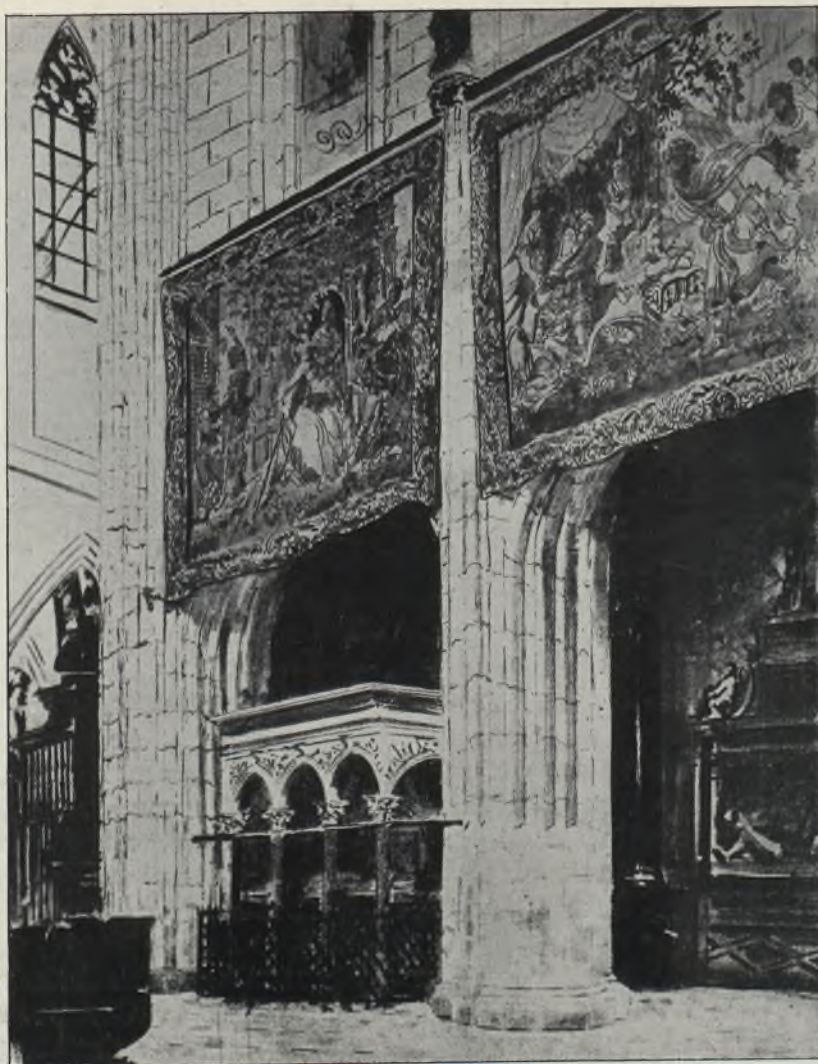




LEON WYCZÓLKOWSKI

„CZARNY CHRYSTUS” Z KATEDRY WAWELSKIEJ (litogr. 3-barwna, 1921)





LEON WYCZÓŁKOWSKI WNETRZE KATEDRY WAWELSKIEJ (litogr. ręcznie kolor., 1921)

pociągnięciami zamyka je w wyrazisty kształt bryły, a plastykę potęguje jeszcze zazwyczaj silnie kontrastowym światłowieniem.

O autoportretach jego możnaby napisać osobne studjum, tak są różne, taką bogatą przedstawiają skalę artystycznego ujęcia formy, kompozycji. Warto by rzeczywiście zestawić autoportrety litografowane z pastelowymi i z malowanymi olejno czy akwarelą, zebrawszy cały ten materiał w reprodukcjach, zwłaszcza, że i autoportret przedstawia dla Wyczółkowskiego za każdym razem inny problem czysto malarski względnie graficzny, a nie pseudo-psychologiczny, z równoczesnym lekceważeniem czy zaniedbaniem pierwiastków czysto formalnych, co się tak często zdarza u wybitnych nawet portrecistów.

Z pewnością nietylko sam kult dla wielkiego malarza, jakim był Eugène Delacroix, oraz dla poety dźwięków, jakim był Chopin, sprawił, że Wyczółkowski zdecydował się powtórzyć ten słynny portret, transponować go w autolitografię, wykonaną po mistrzowsku. Chodziło tu artyście przede wszystkim o sumę niepospolicie głębokiego wyrazu, oddanego czysto malarskimi środkami w tym niezapomnia-



nym, najlepszym ze wszystkich istniejących portretów Chopina; pragnął przetłumaczyć na język graficzny wszystkie zawarte w nim pierwiastki ekspresji, oddać swą wizję tego malarskiego arcydzieła w poważnej gamie soczystych, aksamitnych, głęboko ciemnych tonów, w zestawieniu z tonami szaro=srebrzystymi i jasnymi włosów i twarzy genialnego muzyka.

Innych portretów, oryginalnych i współczesnych, jest długi bardzo szereg. P. Kowalska z córką (1907), A. Łada Cybulski (1907), A. hr. Potocki (1908), art. malarz Grott, Dr. Dłuski, Łepkowski (1908), Kosch, Rubinstein, T. Żuk=Skarszewski (1913), Cortot, E. Barącz (z r. 1913 i z r. 1924), P. Casals (1913), spora ilość portretów Feliksa Jasińskiego, autora »Manghi« — oto tych rycin ciekawsza częśćka zaledwie.

Niektóre z tych utworów, jak np. portret F. Jasińskiego w czapce i w futrzanym kołnierzu z 1913 roku, albo, z tegoż roku, portrety T. Żuka=Skarszewskiego i pianisty Cortot'a, o wyraziście i silnie modelowanych twarzach, rysowane są płasko obróconą kredką, szerokimi smugami plam szarych i czarnych, z niebywałą wprost brawurą, z tą istic malarską pasją, która przywodzi na myśl zarazem najlepsze tego artysty obrazy.

Niektóre z portretów, jak np. Relidzyńskiego, ks. rektora Zimmermana, Wszeteczki,



LEON WYCZÓLKOWSKI

SOSNY (litogr., 1922)



artysta ręcznie kolorował, a podobiznę Jacka Malczewskiego odbił na kamieniu w dwu barwach.

Próbował też mało zresztą ponętnej i miłej techniki oleo=litograficznej, a wykonał w niej całą postać »Krakusa« (rok 1901 i 1904), portret Prof. Konstantego Laszczki i studjum kobiety.

Ten sam wyraz szczerzej artystycznej prawdy mają inne utwory figuralne Wyczółkowskiego, opracowane w technice litograficznej, podobizny kobiet i dziewcząt wiejskich, górali, rybaków z Huculszczyzny czy z Ukrainy i t. d.

\*

Stosunek do przyrody, bynajmniej nie wyrozumowany lecz czysto uczuciowy i malarski, wykluczający zresztą wszelką ideowość pozaplastyczną, prawdziwy stosunek lirycznego poety do otaczającego go świata rzeczywistego — stanowi najbardziej zasadnicze i podstawowe tło całej artystycznej twórczości Wyczółkowskiego wogóle, zarówno w grafice, jak w malarstwie.

W grafice jednak, dzięki specyficznym jej właściwościom, jako sztuki wyrafinowanie subtelnej, wyodrębniającej niejako drogą poetyckiej wizji i fikcji poszczególne elementy z naturalnego ich otoczenia, stosunek ten występuje w formie jeszcze bardziej swoistej, bo silnie skondensowanej.

Zadania pejzażysty wobec natury dają się sprowadzić — wedle słusznych wywodów Fr. Paulhan'a w jego *L'Esthétique du paysage* — do trzech głównych postulatów: uproszczenia (*simplification*), uogólnienia (*généralisation*) i przekształcenia (*transformation*).

Artysta, chcąc stworzyć obraz fragmentu natury, nie może jej niewolniczo kopjować, odtwarzać wszystkich drobiazgów po kolei, gdyż wtedy stałby się nudnym, rozwlekłym a niecisłym gadułą. Przeciwnie, musi pominąć wszelkie zbyteczne szczegóły, musi wybrać i uwydatnić wszystko to, co zdaniem jego istotne i ważne, przez to upraszcza on naturę, a zarazem ją uogólnia, t. zn. nadaje jej jednolity charakter i ogólny ton.

Do przekształcania zaś natury na swój indywidualny sposób zmuszony jest artysta — nawet w razie zupełnie odmiennych założeń i celów — wskutek samej choćby odrębności środków artystycznych, jakimi rozporządza, oraz wskutek psychofizycznej swej organizacji.

Cóż dopiero, gdy artysta=twórca, świadomy swych celów, stara się uplastyczyć własną swą wizję a z góry rezygnuje z ambicji obiektywnego odtwórcy=kopisty, gdy pragnie dać równocześnie widomy wyraz swych uczuć i wrażeń w formie zamkniętego w sobie dzieła sztuki!

Wtedy tem mniej jeszcze będzie się trzymał t. zw. prawdy przedmiotowej, a słuchać będzie jedynie głosu własnej swojej prawdy wewnętrznej, wtedy podporządkuje różne szczegóły ogólnemu zespołowi i skomponuje nową całość, która nie będzie wprawdzie ścisłym odbiciem rzeczywistości zewnętrznej, ale stanie się najwierniejszym odbiciem i szczerym plastycznym wyrazem — własnego jego ducha.

Rzucmy okiem na którykolwiek z licznych litografowanych pejzaży Wyczółkowskiego. Cóż zobaczymy?

Oto zaledwie jedną lub dwiema kreskami słabo zaznaczony plan pierwszy, dalej czyste prawie tło papieru, potem gruba, nierówno poszarpana kreska, zaznaczająca linię stykania się horyzontu z niebem, nieforemna stożkowa plama, przypominająca kształt niezgrabnej kopicy, a nad tem wszystkim kilka szarych śladów niedbale pozornie dotkniętej kredki: na pierwsze już, najkrótsze nawet wejrzenie, ujmujemy całość i widzimy w bezkresną dal idące pola!... Artysta możliwie najprostszemi





LEON WYCZÓLKOWSKI

KWIATY W KRYSZTALE (kamienioryt, 1922)





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TEKI BIAŁOWIESKIEJ (kamienioryt, 1922)

środkami zasugerował nam własną swoją wizję i oto uzupełniamy ją łatwo swoją wyobraźnią, nieszukając żadnych dodatkowych objaśnień, obywając się doskonale bez wszelkich podrzędnych szczegółów.

Albo też na innej litografii: szara kreska i ciemno naszkicowane sosny na dalekim planie. Minimum środków, maximum wyrazu — oto najgłębsza tajemnica artystycznej twórczości.

Powiedział ktoś — zdaje się Peter Altenberg — że Japończyk namaluje jedną kwitnącą gałązkę i odda całą wiosnę, malarz europejski namaluje całą wiosnę, a odda co najwyżej jedną jedyną gałązkę, zatracając do szczytu czar wiosenny.

Wyczółkowski podobny jest w tem do mistrzów japońskich. Czarodziejskim sposobem ujmuje w kilku linjach nieogarnione horyzonty, oddaje dostojny nastrój leśnej gęstwiny Puszczy Białowieskiej, tęsknotę piaszczystych wydm i pól, nieopisany urok wybujałych czy skarłałych polskich sosen.

*Pour peindre un pays, il faut le connaître!* powiedział głęboką prawdę Courbet. Wyczółkowski okiem malarza i sercem poety uczył się przez długie lata swój kraj ojczysty poznawać. Wprzód pokochał go jednak i przez to poznał do głębi.

O tem, że ta miłość nie jest jeno lekkim, przejściowym nastrojem i sentymentem, świadczą poza obrazami swojskiej przyrody widoki dawnych naszych miast, zabytkowej architektury: poetyckie jego spojrzenia na sięgające polskich czasów budowle Gdańska, na stare baszty i attyki Lublina, na starożytnie domy w Kazimierzu nad Wisłą, na dziwy Starego Miasta w Warszawie, a nadewszystko na królewsko dostojne mury krakowskiego Wawelu.





LEON WYCZÓLKOWSKI

Z TŁKI BIAŁOWIESKIEJ (litogr., 1922)

Widoki architektury stanowią w malarstwie i w grafice temat, wymagający specjalnego zupełnie traktowania. Pole dla swobody artystycznej w tym zakresie tematów jest bardzo szczupłe: przy pobieżnym tylko oddawaniu sylwety budowli czy ich grupy, nader łatwo można zatracić stylowy ich charakter i minąć się z celem; wierne natomiast powtarzanie wszystkich szczegółów architektonicznych wytwarza nieznośną jednostajność i nudę, zabija tego ducha, który tkwi w każdej zabytkowej budowli i daje w ostatecznym wyniku rzecz, która stoi poniżej wartości i poziomu czysto technicznego rysunku, wykonanego sucho, ściśle wedle pomiarów i w danej skali. Upraszczenie, uogólnianie i przekształcanie architektury w obrazie malowanym czy w graficznym utworze wymaga niezwyklego taktu, ogromnie żywego poczucia stylu, rzadkiego daru intuicji ze strony artysty; trzeba umieć interpretować na swój własny indywidualny sposób i w odpowiednio uproszczonej formie charakter architektonicznych brył i mas, ażeby z tego trudnego problemu wyjść obronną ręką, ażeby dać nie martwe i suche odtworzenie kształtów rzeczywistych, lecz dzieło sztuki żywej i twórczej, odpowiadające trafnej obserwacji i plastycznej wizji poetyckiej.

Udaje się to w całej pełni Wyczółkowskiemu, który potrafi, jak mało który liryk, zrozumieć ducha staromiejskich zakątków, odczuwać czar zabytkowych domów, kościołów, pałaców i zamków.

Zarówno jak w swoich obrazach przyrody, tak i w widokach architektury miejskiej, zapomocą najprostszych nieraz środków, wywołuje artysta nasz silne wrażenie ogromnej, perspektywicznie w dal biegnącej głębi i plastyki.

Drogą żywej gry kontrastów światła i cieni, podkreślenia bryłowości frag-



mentów pierwszoplanowych, przyciszonego stopniowania tonów w planach dalszych, powstają istne architektoniczne poematy, wydobywające na jaw charakter budowli i ich najistotniejszą treść nastrojową, które formą swą świadczą o prawdziwej bezpośredniości odczuwania artysty. O jakichkolwiek z góry danemu motywowi narzuconych schematach kompozycyjnych, niema tam wcale mowy. Nie są to mozolne wypracowania ni próby rozwiązania najrozmaitszych skomplikowanych zadań kompozycyjnych, lecz bezpretensjonalne i szczerze notatki w osobistym raptularzu artysty, wyrażone w krótkich i jędrnych słowach litograficznego języka. Notatki te odzwierciedlają doskonale zmienność wrażeń, uczuć i nastrojów artysty, są wiernym odbiciem czysto indywidualnych jego wizji, stąd niemasz w nich żadnego śladu rozwlekłego gadulstwa, gubienia się w licznych a modnych szczegółach.

Zależnie od wyrazu i nastroju, zmienia się zasób środków technicznych, jakie artysta stosuje dla utrwalenia swej wizji.

W gdańskich np. widokach rzadziej lub gęściej skupione pociągnięcia litograficznej kredki dają w swej sumie wrażenie ogromnej kontrastowości; w *Tece Lubelskiej* natomiast operuje Wyczółkowski raczej łagodnie tonowanymi płaszczyznami, używając linii niemal wyłącznie do podkreślenia samych konturów, a w serii *Starej Warszawy* ogranicza się przeważnie do czysto liniowego rysunku, jak np. w widoku szeregu starych domów, stanowiących bok północny (między ul. Nowomiejską i Krzywem Kołem) Rynku Starego Miasta. Charakter czysto kreskowego rysunku występuje jeszcze wyraziściej w widoku *Katedry na Wawelu*, wziętym z boku, ze strony południowej. Przeciwnie zaś *Kościół Bożego Ciała* w Krakowie (rycina z 1903 r.), z potężną wieżą, barokowym hełmem nakrytą, oddał artysta zapomocą samych tylko różnie cieniowanych płaszczyzn.

Do najlepszych autolitografij Wyczółkowskiego należy zaliczyć wspomniany powyżej widok *Rynku Starego Miasta* w Warszawie.

Zapewne, z czterech boków tego Rynku, bok północny ma niewątpliwie najbardziej malowniczo i fantastycznie poszarpaną linię dachów. Ale pozatem? Pozostaje cała reszta, niezmiernie trudna do artystycznego opracowania, zwłaszcza, że artysta, przystępując do rysowania wyciągniętego, długiego szeregu kamienic, stanął wobec nich nie ukośnie — jak postępuje się zazwyczaj, gdy idzie o malowniczy widok architektury — lecz zupełnie nawprost, na linii równoległej do linii domów. Z wyjątkiem przystawek na dachach dwu domów, które w zajmujący sposób przerywają monotonną linię i nadają całości charakter *pittoresque* — panuje tu wielka jednostajność: wszystkie kamienice są mniejwięcej jednej i tejsamej wysokości, wszystkie mają po trzy lub po cztery okna frontowe, biegnące na każdym prawie piętrze po jednej i tejsamej linii poziomej; w sumie daje to wcale gęstą siatkę około trzydziestu otworów okiennych, a więc motyw doprawdy i trudny i mało pociągający zarazem.

A jednak nawet i z tego zadania potrafił Wyczółkowski wybrnąć ogromnie szczęśliwie, unikając wszelkiej nużącej jednostajności i powtarzania tychsamych motywów, jakkolwiek nie pominął też żadnych ciekawszych i istotnych szczegółów. Wystarczy porównać rycinę Wyczółkowskiego z jakimkolwiek zdjęciem fotograficznym szeregu tych kamienic, a choćby nawet z malowidłami i graficznymi utworami innych artystów, stosunkowo dość licznymi — aby zdać sobie dobitnie sprawę z jej niezwykłych wprost walorów.

Szczyt jednak pomysłowości twórczej przy mistrzowskiej finezji środków technicznych przejawił artysta w tylokrotnie opracowanych motywach z Wawelu, w widokach całego wzgórza wawelskiego, czy też samego Zamku Kr., Katedry i ich wnętrza.

Jako człowiek żywiący dla przeszłości pomnikowej kult głęboki, do architektury





LEON WYCZÓLKOWSKI

STARY SUCHAR (litogr., sposób pedzłowy, 1924)

i zabytków Krakowa gorąco przywiązany, zarówno jak inni »duchem zespoleni wodze« zstępował chętnie »w podziemie, kędy przeszłość stawiła swe urny popiołów«, duchem poety przenikał »grobowce, trumny, cmentarze« i był »kochankiem ruin i zapadłych uroczysk chwalcą« (*Wyzwolenie*), malując *Druidów Skamieniałych* (1895), *Grobowce* (1896–1897), wawelskie *Krucyfiksy* i *Sarkofagi* (1897), rysując pastelowy cykl zabytków katedralnego *Skarbca*.

Ten dawny, szczerzy sentyment do przeszłości, ugruntowany niewątpliwie przez wpływ Matejki i krakowskiej atmosfery, wspomóżony prawdziwym, historycznym i artystycznym znawstwem dawnych zabytków, dyktował Wyczółkowskiemu najrozmaitsze pomysły graficzne w związku z Wawelem.

Zimowy *Widok Wawelu od strony ul. Starowiślnej* – to szlachetnie pojęta, plastyczna apoteoza wawelskiego wzgórza, starożytnej i dostojnej polskich królów siedziby.

Ponad szeregiem bezstylowych, pospolitych domów czynszowych, których bezbarwny wyraz akcentują jeszcze bardziej tu i ówdzie umieszczone na dachach konstrukcje telefoniczne, szarzeje potężna jakaś, niemal czysto sylwetowa zjawia zabudowań królewskiego zamku na Wawelu. Gigantyczne jej zarysy zdają się ciążyć nad mizernymi domkami, w których ogniskuje się życie współczesnych pigmejów.





LEON WYCZÓŁKOWSKI

KOŚCIÓŁ ŚW. PIOTRA W KRAKOWIE (litogr., sposób pędzlowy, 1924)

Oto Wyczółkowskiego »pieśń Wawelu, gdzie nieśmiertelna Sława«, tej polskiej Akropolis »kędy drzemią królowie i ich prawo«...

\*

W ostatnich latach działalności artystycznej Wyczółkowskiego, artyzm jego w zakresie grafiki, a specjalnie autolitografji, osiągnął zenitowy punkt rozwoju. Artysta stał się zupełnym władcą wszystkich najbardziej wyrafinowanych sposobów technicznych tej sztuki.

Drzewa i kwiaty — oto najbardziej jego ulubione obecnie motywy, które dają mu sposobność wydobywania z litograficznego kamienia magicznego czaru, poetyckiego nastroju, niepojętego nieraz efektu.

Z zamiłowaniem znawcy, z młodzieńczą ochotą, poszukuje Wyczółkowski drogą różnych eksperymentów nowych możliwych sposobów artystycznego wypowiedania się, innych jeszcze środków ekspresji.

Z ogromną predylekcją używa artysta techniki pędzlowego rysunku tuszem, tworząc kombinowane z kredką i rytowniczą igłą lito=tinty, jakich dotąd w grafice polskiej nie mieliśmy wcale.

Technika lito=tinty, wymagająca zresztą nadzwyczajnej wprawy i pewności ręki, nie jest bynajmniej wymysłem ostatnich czasów. Znał ją już sam Senefelder, skoro



zaraz po zainstalowaniu się w Paryżu<sup>1</sup> t. j. w 1824 r. ogłosił na ten temat książkę p. t.: *L'Aquatinte lithographique ou manière de reproduire des dessins faits au pinceau, dédié à M. le comte de Forbin*.

Wnet jednak zapomniano o »akwatincie litograficznej« t. j. o lito=tincie, tak, że Hullmandel mógł niejako odkryć ją na nowo, a nawet opatentował ten graficzny proceder w r. 1840. Następnie fotomechaniczne sposoby reprodukcji, zwłaszcza fotolitografia spowodowały, że znowu zapomniano o lito=tincie, aż wskrzesił ją Aleksandre Lunois, dochodząc w tej technice do wysokiej perfekcji. Uprawiał ją z zamiłowaniem m. i. Eugène Carrière i prawdziwy jej mistrz Albert Belleruche, w Niemczech n. p. Karl Kappstein i Helena Lange=Petraschek (doskonale kwiaty w wazonach).

Główna wartość i właściwość zarazem lito=tinty polega na tem, że pozwala ona przy umiejętnem postępowaniu na stosowanie dużej bardzo skali stopniowego tonowania całych płaszczyzn, co przy sposobie kreskowym jest niemal niemożliwe do uzyskania, nawet przy nader ograniczonej ilości odbitek.

Wyczółkowski łącząc dowolnie różne sposoby, posługując się zarówno kredką, jak tuszem, czy też dla wyskrobania w ciemno założonem tle, miejsc jasnych, igłą kamieniorytową lub drapaczem (*grattoir*'em) — osiąga niesłychanie subtelne i malownicze

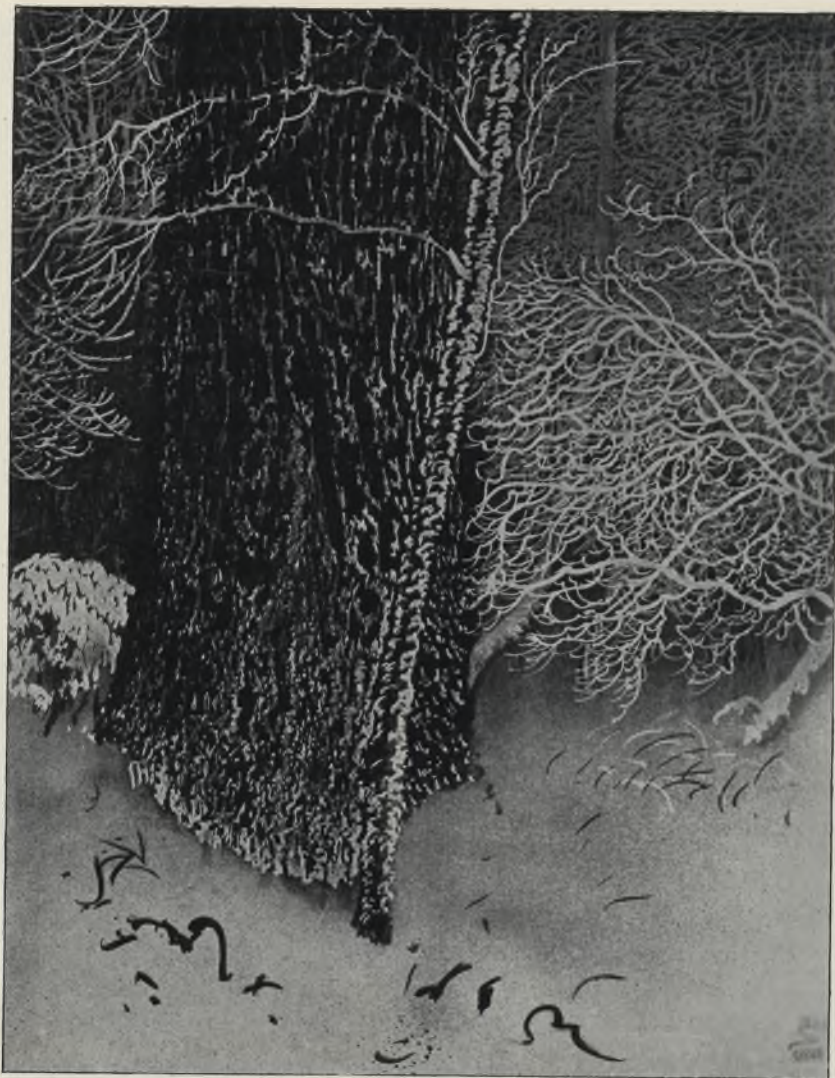
<sup>1</sup> *La Lithographie par Henri Bouchot*, bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Paris, 1895), str. 268.



LEON WYCZÓLKOWSKI

SOSNY (litogr., sposób pędzlowy, 1924)





LEON WYCZÓLKOWSKI

SĘDZIELINA (litogr., sposób pędzlowy, 1924)

efekty w swych licznych *Drzewach* (oddając nieraz urok i poezję mnóstwa drobnych gałązek, szronem, jak misterną koronką pokrytych), *Kwiatach* i *Wazonach z kwiatami*; w jednej z ostatnich swych rycin wyczarował np. zjawiskową postać Matki Boskiej Częstochowskiej drogą niezwykle miękkiego stopniowania nuanse'ów.

\*

Wszystkie utwory graficzne Wyczółkowskiego mogą obejść się doskonale bez tytułów i podpisów objaśniających, gdyż posiadają własną swoją treść artystyczną, przemawiają do widza nie jakimś wymyślnym, po literaku pojętym tematem, ale czystym i oryginalnym językiem graficznej formy.

Grafika jego jest w swym charakterze impresjonistyczna, w wyrazie malarska, analogicznie, jak np. grafika Henri Guérard'a (mistrza techniki radełkowej), P. Bonnard'a, Ed. Vuillard'a czy Ed. Degas'a lub A. Renoir'a. Ponadto jednak, poza czysto formalnymi zaletami, utwory graficzne Wyczółkowskiego znamionuje ogromna świeżość i żywotność, poetycki sposób patrzenia na przyrodę i cenny dar bezpośredniości,



z jaką przenosi na płytę miedzianą czy na kamień litograficzny symbole i znaki swych wrażeń, uczuć, nastrojów. Jest czystej krwi plastykiem, wszelkie elementy i pierwiastki pozaplastyczne są mu obce i nie odgrywają w sztuce jego najmniejszej roli. Jest lirykiem o młodzieńczym temperamencie, ma od siebie wiele do powiedzenia, ale wypowiada się szczerze i swobodnie, na swój własny, indywidualny sposób, w granicach tych środków, jakimi sztuka, którą uprawia, rozporządza.

Nowoczesna sztuka polska — nawet poza dziedziną malarstwa — zawdzięcza mu ogromnie wiele, bo właściwie całe odrodzenie kunsztu graficznego w Polsce, który przed jego wystąpieniem całkowicie był zaniedbany i zapomniany<sup>1</sup>.

Leon Wyczółkowski, zasłużony mistrz polskiej grafiki, jest zarazem prawdziwym jej wskrzesicielem.

Warszawa, dnia 3 maja 1925.

MIECZYSLAW TRETER.

<sup>1</sup> Dr. K. M. Górski, omawiając plon wystawy współczesnej sztuki polskiej, urządzonej w r. 1894 we Lwowie, biadał nad zupełnym niemal brakiem grafiki na tej wystawie (był tylko jeden jedyny drzeworyt — zresztą reprodukcja — Wandy Strażyńskiej) i pisał m. i.: »Nikt się podobno u nas temi rzeczami nie pora. Jest to smutne, niemal upokarzające zjawisko, świadczy bowiem niekorzystnie o poziomie i kierunku naszej sztuki, o gustach i nastroju publiczności«...

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### BYDGOSZCZ

= W muzeum naszym wystawiono na widok publiczny doskonały obraz Józefa Brandta, przedstawiający utarczkę ze Szwedami w XVII wieku. Obraz ten, nabyty z kolekcji Rosińskiego w Poznaniu, dzięki wspaniałomyślnemu darowi tutejszego obywatela, p. Figla, zdobędzie stale zbiory naszego Muzeum.

### KRAKÓW

= Na łamach »Czasu« toczyła się w ostatnim czasie ożywiona dyskusja na temat urządzenia Muzeum Narodowego w gmachu poszpitalnym na Wawelu. Rozpoczął tę dyskusję architekt p. Tadeusz Stryjeński, który na nowo poruszył dawno porzuconą myśl adaptacji gmachu poszpitalnego na cele Muzeum. Myśl tę poparł tylko pan St. Tomkowicz. Natomiast wszyscy inni, zabierający głos w tej sprawie (p. p. Feliks Jasiński, Wład. Ekielski, Franc. Klein, Józef Muczowski) bardzo stanowczo wystąpili przeciw temu projektowi, jako nierealnemu i bardzo kosztownemu. Jako tymczasowe, prowizoryczne pomieszczenie zbiorów Muzeum zaproponowano duży lokal w zabudowaniach klasztoru Franciszkanów, w którym przez kilkadziesiąt lat mieściły się zbiory Muzeum Techniczno-przemysłowego. Lokal ten jest własnością gminy i może być każdej chwili zajęty przez Muzeum. Proponowana przez p. Stryjeńskiego adaptacja gmachu poszpitalnego byłaby tak drogą, że za koszt jej wraz z zapisem śp. Corazzy można zupełnie dobrze postawić nowy gmach muzeum. Jako stosowne miejsce pod budowę przyszłego gmachu wysunięto również kompleks starych domków, objętych ulicami Szpitalną, św. Tomasza, św. Krzyża i placem św. Ducha, razem z tak zw. »Domem artystów«.

= W salach Tow. Sztuk pięknych mieści się obecnie wystawa nowozałożonego Towarzystwa: »Jednoróg, cech artystów-malarzy, do którego należą: St. Dąbrowski, Jan Hryńkowski, prof. Felicjan Kowarski, Wład. Krzyżanowski, Zygmunt Radnicki, Jan Rubczak, K. Tomorowicz, Jan Zawadowski, A. Żurawski i nieodżałowani śp. Jacek Mierzejewski i Fr. Rerutkiewicz, którzy

w jakiś dziwny sposób po swej śmierci zostali członkami tego nowego Stowarzyszenia.

Pierwszy ten popis »Jednoroga«, jakkolwiek nie wnosi w sztukę polską żadnych specjalnie nowych wartości, wykazuje poważny poziom artystyczny i z tego powodu można życzyć nowo zawiązanemu Stowarzyszeniu jak największego rozwoju.

= Fryderyk Pautsch, dyrektor szkoły zdobniczej w Poznaniu, został mianowany profesorem Akademii Sztuk pięknych w Krakowie.

= W Akademii Sztuk pięknych (wydział architektury) odbyła się dnia 15 maja, pierwsza w Akademii, promocja prof. polit. warszawskiej, p. inż. Oskara Sosnowskiego, na doktora nauk technicznych.

= Konkurs na budynek Kasy Chorych w Krakowie rozstrzygnięty został 7 kwietnia — nagrodę I-szą przyznano prof. A. Szyszko-Bohuszowi, II-gą prof. S. Odrzywolskiemu i R. Bandurskiemu, III-cią W. Nowakowskiemu w Krakowie.

### LUBLIN

= W ostatnich czasach mieliśmy kilka wystaw ciekawszych. Po czysto krajoznawczej wystawie akwrel St. Błońskiego w lokalu klubu Społecznego, prawdziwie artystycznym wydarzeniem była wystawa graficznych utworów Zofji Stankiewiczówny z Warszawy, szeroko omawiana w naszej prasie (por. *Przegląd Lubelsko-kresowy*, Nr. 7, artykuł J. Kota i *Głos Lubelski*, Nr. 81, artykuł W. Żółkowskiego). W naszej *Zachęcie* otwarto wystawę »bieżącą«, z pracami St. Czajkowskiego, Alfr. Lipińskiego, Al. Sarnowicza, śp. Wł. Tetmajera, St. Zawadzkiego i i.

### LWÓW

= W drugiej połowie kwietnia otwarto w salonach Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawę, którą jeden z krytyków (M. Eljaszewski w *Kurjerze Lwowskim* Nr 95) nazwał utraktywistyczną, jako, że »polscy i żydowcy artyści wstępują tu w rozczulającej harmonii. Nie



mając słówka zarzutu pod adresem Towarzystwa Przyjaciół, które z gościnnością prawdziwie staropolską otwiera podwoje swych salonów nie tylko przed każdym utalentowanym żydem, ale, co gorsza, przed bardzo wielu nieutalentowanymi katolikami, wołałbym jednak, by wystawa obecna była raczej żydowską »od początku do końca«, aniżeli utrakwistyczna. « Mniejsza o to, gorzej, że wystawa ta nie odznacza się zbyt wysokim poziomem artystycznym.

Zbiorowa wystawa prac Wilhelma Wachtla (100 obrazów) świadczy o wielostronności aspiracji i kierunków, ale zarazem o braku właściwego kęgosłupa w całości artystycznej jego działalności, t. j. o braku wybitnie indywidualnego wyrazu. Poza tym wystawiono szkice rzeźbiarskie Tomasza Kubali, pejzaże akwarelowe Adama Batoryckiego i Marjana Strońskiego (widoki z Włoch), oraz rysunki Ludwika Lille'go.

= Walne zgromadzenie związku artystów plastyków Wsch. Małopolski odbyło się we Lwowie dnia 27 lutego br. W skład nowo wybranego wydziału wchodzi: inż. arch. E. Czerwiński (prezes), J. Nalborczyk i K. Kostynowicz (wiceprezesi), H. Zaremba (skarbnik), M. Wygrzywalski, Z. Kurczyński, K. Mackiewicz, B. Wiktor, I. Starzyński, I. Kuśmidorowicz i W. Pielecki.

Omówiono program prac na przyszłość, którego głównym punktem jest budowa własnego gmachu na placu u zbitego ulic Dwernickiego i św. Zofji, na ten cel Związkowi przez miasto ofiarowanym.

= W Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie odbył się wykład habilitacyjny dr. Mieczysława Tretera, redaktora *Przeglądu Warszawskiego* i członka Komitetu redakcyjnego »Sztuk pięknych«, z zakresu historii i teorii sztuki nowożytnej, p. t. »Pierwiastki ekspresyjne w sztuce Tintoretta«.

= W dniu 3 maja otwarto wiosenną wystawę w Pawilonie Sztuki na Placu Powystawowym (prace artystów lwowskich, poznańskich, wystawy zbiorowe obrazów Antoniego Bartkowskiego i K. Kostynowicza).

## ŁÓDŹ.

= Z okazji wystaw: pośmiertnej śp. Franciszka Lubińskiego i zbiorowej Aleksandra Laszenki — o czym donosiliśmy już poprzednio — Dyrekcja M. Galerii Sztuki wydała w starannej szacie zewnętrznej dwa katalogi tych wystaw; zwłaszcza katalog prac Al. Laszenki, ozdobiony 16 w dużym formacie i doskonale odbitymi rycinami, stanowi trwałą pamiątkę tej wystawy. Oba katalogi wyszły z pod prasy Zakładów graficznych Grapowa i Mazurkiewicza w Łodzi, podobnych katalogów, na pięknym kredowym papierze, śmiało pozazdrościć może warszawska Zachęta, dziwnie pod tym względem niezaradna.

Z końcem kwietnia otwarto nowe wystawy, a mianowicie Wystawę Okrężną Grafików Polskich, (około 200 utworów graficznych), nadto zaś wystawę kolekcji prac Kazimierza Lasockiego, Zenobjusza Poduszko, Adama Wolmara, Maurycego Minkowskiego i Leontyny Zemłówny — ogółem ponad sto dzieł.

## POZNAŃ

= Polski Instytut Sztuk P. W połowie kwietnia odbyło się tu pierwsze posiedzenie Oddziału poznańskiego, który tworzą przewodniczący Fr. Pautsch, dyrektor Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej, prof. uniwersytetu M. Sobeski, jako członkowie czynni, i rzeźbiarz Wł. Marcinkowski, jako członek współpracownik. Oddział poznański przygotowuje materiał, który ma się przedłożyć niebawem Walnemu Zgromadzeniu, jako władzy naczelnej Instytutu, w sprawach następujących: 1) urządzenia międzysłowiańskiej wystawy artystycznej w jednym z większych miast polskich — na wzór podobnych poczynań Czechów w rozmaitych dziedzi-

nach, którzy wszelkimi sposobami usiłują wywalczyć sobie produkujące miejsce w ruchu kulturalnym całej Słowiańszczyzny: 2) ułatwienie wysyłek zagranicę dzieł artystów żyjących, w celach wystawy i sprzedaży; 3) ułatwienia paszportowe dla artystów, wyjeżdżających na studia zagranicę.

= W lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiono prace: Józefa Pankiewicza, Wojciecha Weissa, Juliana Fałata, Józefa Mehoffera, Teodora Axentowicza, Stefana Filipkiewicza, Wojciecha Kossaka i Michała Wywiórskiego.

## WARSZAWA

= Nowa grupa artystyczna. Świeżo zawiązała się grupa artystów plastyków pod godłem: »Zespół«, do której weszli: Wacław Przybylski, Józef Ryszkiewicz, Marjan Wawrzenicki, Apoloniusz Kędzierski, Zygmunt Andrychewicz, Józef Ryszkiewicz (syn), Michał Wyszyński, Stanisława Fijałkowska-Kędzierska, Władysława Piątkowska, Jadwiga Habrikówna, Tadeusz Nartowski, Stanisław Przystański, Kazimierz Holler, Józef Jarosz, Wawrzyniec Chorembalski, Błażej Iwanowski, Edward Lesser, Tadeusz Bulewski. Na ogólnym zebraniu nowo zawiązanej grupy wybrani zostali: na prezesa Wacław Przybylski, na sekretarza Kazimierz Holler. Józef Ryszkiewicz otrzymał godność prezesa honorowego, Apoloniusz Kędzierski, członka honorowego grupy »Zespołu«.

Pierwszym występem »Zespołu« będzie zbiorowa wystawa uczestników w Tow. Zachęty. Wtedy też dopiero będziemy mogli dowiedzieć się, jaki jest ideowo-artystyczny łącznik tej nowej, jeszcze jednej, grupy. Czyba nie tylko chęć wspólnego wystawiania w osobnej sali?

= Echo wystawy »Portret Polski« w Zachęcie. W nr. 7 *Sztuk Pięknych* (str. 341) scharakteryzowaliśmy krótko wartość tej wystawy, cytując z jednej strony komunikaty Zachęty, a z drugiej pierwsze głosy krytyków. Obecnie uzupełniamy ten materiał, cytując dalsze opinie prasy.

A. Wieczorkiewicz w *Głosie Prawdy* (Nr. 83) pisał:

»Jednak wystawa »Portret Polski« zadania tego nie spełniła. Nie tylko nie poucza, lecz przeciwnie, wprowadzić musi zupełne pomieszanie słabo i tak u naszej publiczności ugruntowanych pojęć o sztuce czasów ubiegłych. Natomiast ugruntować musi w umyśle każdego zwiedzającego, choć trochę orientującego się w zagadnieniach sztuki, przeświadczenie o absolutnym braku kompetencji do urządzenia tego rodzaju wystaw programowych u organizatorów tej wystawy.

»Ten brak wszelkiej kompetencji, graniczącej wprost ze skandalem, sprawił, że zmarnowano jeszcze jedną okazję pouczenia naszej publiczności, że zamiast ją pouczyć, wystawa ta w najwyższym stopniu dezorientuje.

»Bo już nie brakiem kompetencji, ale brakiem najprostszego taktu artystycznego jest umieszczenie w dziale retrospektywnym, w jednej sali z portretami czasów stanisławowskich, portretu pędzla zmarłego przed paroma miesiącami w 37 roku życia malarza Puffkego i to na vis à vis portretów Bacciarellego, a w bezpośrednim sąsiedztwie portretów Horowitza ur. w r. 1838...

»Również conajmniej nietaktem i bałamuceniem zwiedzających jest umieszczanie na jednej ścianie między portretami Simmlera portretu Rodakowskiego, jedyne, jaki widzimy na tej wystawie. Zresztą również absolutne pomieszanie pojęć wykazuje wstęp do katalogu tej wystawy...

»W dziale współczesnym panuje ta sama przypadkowość, co i w retrospektywnym. Żadnego planu i programu. Co kto przysłał, to i powieszono, w rozwiązaniu kierując się przedewszystkiem, jak się zdaje, formatem obrazu.



»Ma się wrażenie, że im gorszy malarz, tem lepiej reprezentowany. Natomiast dobrym stała się wielka krzywda.

»Jeżeli mimo wszystko wystawa »Portretu polskiego« była ciekawa, jest to już wyłączną zasługą naszego malarstwa.

»Komitet Wystawy ma tylko tę niechlubną zasługę, że zmarnował jeszcze jedną sposobność, gdyż teraz oczywiście nieprędko zdobędzie się Warszawa na prawdziwą wystawę retrospektywną »Portretu polskiego«.

»Takie nieopatrzne, lekkomyślne zmarnowanie przez brak kompetencji i inteligencji pożytecznej skądinąd inicjatywy jest krzywdą wyrządzoną naszemu ubogiemu życiu artystycznemu.

Dr. M. Skrudlik («Skr.») w »Gazecie Porannej« (Nr. 91), m. i.:

Historia sztuki w Polsce jest nauką zupełnie młodą, mało spopularyzowaną, stąd też z nieporozumieniami i z niezrozumieniem rzeczy spotkać się można na każdym kroku...

»W sumie, katalog i wystawa, wpajają w widza, z przeszłością kultury artystycznej polskiej bardzo powierzchownie obznajmionego, przekonanie, — że Polska »artystyczna«, Polska posiadająca zrozumienie i umiłowanie dla sztuki, poczyna się dopiero z chwilą wstąpienia na tron polski pierwszego Sasa.

»Pogląd tego rodzaju, ze stanowiska prawdy dziejowej, jest istnem horrendum, które energicznie należy sprostować w imię naszego wielo-wiekowego dorobku artystycznego.

Mieczysław Treter w *Warszawiance* (nr. 98), o dziale współczesnym tej wystawy:

»Z całego szeregu wziętych i popularnych, w pewnych zwłaszcza kolach, portrecistów, nie było ni śladu. Fakt pominięcia portretów pędzla Pankiewicza, Mehoffera, Weissa, niewyszukania jednego bodaj portretu Wyspiańskiego poza słabym jego utworem z r. 1894 ze zbiorów Zachęty, niezalezienia ani jednego portretu żeńskiego Axentowicza, wołał o srogą pomstę do nieba i sprawił, że widz obcy w Zachęcie na widok »współczesnego« działu polskiego portretu wzruszał naogół ramieniem i smutnie snuł refleksje na temat niskiego poziomu naszej sztuki, gdyż całokształt wystawy tak go właśnie musiał nastroić.

Szczęśny Rutkowski w *Kurjerze Polskim* (Nr. 90):

»Organizatorzy wystawy w warszawskiej Zachęcie pod hasłem »Portret polski«, zakreślili sobie zbyt szeroki program, chcąc zgromadzić cały dorobek naszego malarstwa portretowego; zabrakło im kompetencji czy energii, aby sprostać temu zadaniu.

Karol Frycz w *Świecie* (Nr. 14):

»Pół tuzina świetnych, dwa tuziny dobrych, a parę kóp średnich i miernych portretów, bez względu na podział, to przypadkowa zbieranina portretów i nie więcej. A przynigdy: »Portret polski«. Bo jeżeli w jakiej dziedzinie, to w tej właśnie, malarstwo polskie może i ma prawo poszczycić się szeregiem nazwisk i całą kolekcją dzieł pierwszorzędnych, na wielką modłę europejską zakrojonych. Europa widywała je, wystawiane gremjalnie i pojedynczo, a najmniej życzliwa Polsce krytyka darzyła je szczerem uznaniem i głębokim podziwem.

»Dopóki Warszawa odcięta była chińskim murem kordonu zaborczego od Zachodu, międzyrogatkowe entuzjazmy i na swojską nutę kreślona reklama, lubo śmieszna, nie była zbyt szkodliwa. Odkąd w stolicy gości licznie wcale pokazna reprezentacja państw i narodów obcych, odkąd coraz częściej nawiedzają nas gromady młodzieży, uczeni i artyści z innych krajów, słowem odkąd Polska weszła w krąg kultury międzynarodowej, należy »tupet« i »bluff« odrzucić precz, tam, gdzie godnie popisać się może — *prawda*.

Jan Kleczyński o dziale rzeźb w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 88):

»Jeżeli tu jednak miały być zgromadzone portrety w rzeźbie polskiej — i to nietylko współczesne, ale też z epok minionych, to, nie mówiąc już o przeszłości, gdzie są rzeźbiarze współcześni, gdzie jest Szymanowski, Dunikowski, Biegas, Laszczka, Lewandowski, Wittig, Kuna, Otto, Breyer, Chrzanowski i Wasilkowski?

»W rzeźbie błąd zbyt wielkiego założenia wystawy zemścił się daleko silniej jeszcze, niż w malarstwie. Nic dziwnego. Albowiem z samych portretów w rzeźbie polskiej tylko współczesnej możnaby zrobić wystawę, zapelniającą wszystkie sale Zachęty.

Od powyższych sądów odbiega natomiast wyraźnie opinia Antoniego Urbąńskiego w »Ilustracji« (Nr. 15):

»Widać, iż wystawa portretu jest owocem wielkiej pracy. Daje ona pewną miarę kultury artystycznej w Polsce. Daje niejaki podstawy do wytworzenia sobie opinii o ciągłości tej kultury u nas przez okres rozdarcia klęsk, wojen, potrójnej niewoli. Może założenie jednak jest zbyt wielkie, możeby trzeba większego okresu czasu, by całokształt uwypuklić, plastycznie przedstawić. Może? A może! Może jednak i ci wszyscy, którzy byli całkowicie odmiennego zdania, mieli smutną rację.

A w takim razie artystyczny bilans tej głośno reklamowanej wystawy tem bardziej jest przygnębiający.

— Po wystawie portretów polskich, otwarto w Zachęcie kilka nowych wystaw, a mianowicie: grupy malarzy »Pro arte«, wystawy pośmiertne śp. Wł. Majewskiego i śp. Wł. Wankiego, cyklu rzeźb Stanisława Romana Lewandowskiego i t. zw. »Wystawę Zbiorową« (na której pokazuje się już wszystko bez planu i systemu, co fala czasu przyniesie, a Dyrekcja przyjmie). Wystawa »Pro arte« wypadła tym razem lepiej, niż poprzednimi laty, głównie dzięki pracom Apoloniusza Kędzierskiego, Piotra Krasnodębskiego, Marjana Kuleszy, Stefana Popowskiego, Teodora Ziomka. Ogólny charakter wszystkich tych wystaw, pomimo szeregu dzieł, stojących na poziomie, dziwnie jałowy, pozbawiony zdecydowanego wyrazu.

Podkreśliła tę smutną bezwyrazowość także krytyka.

Konrad Winkler w *Kurjerze Porannym* (nr. 113) pisał co następuje:

Nie mam bynajmniej zamiaru zasypywać malarzy reprezentowanych na obecnej wystawie zarzutami mającymi swe źródło w odmiennych pojęciach estetycznych — każdy bowiem krytyk staje się z czasem do pewnego stopnia eklektykiem — chodzi mi jednak tutaj o co innego, a mianowicie o to — że czas już najwyższy aby nasza »Zachęta«, stwarzająca dla wielu artystów tyle sposobności do kompletnego zniechęcenia się do życia, świata, do sztuki a nawet do kieszeni nabywców — przestała wreszcie wystawiać na pokaz pocziwe w swej naiwności obrazki dyletantów, których pokażna niestety ilość znalazła się na wystawie bieżącej. Niektóre z tych malowideł mogłyby zdobyć co najwyżej jakiś niewybredny kalendarzyk ludowy, pozatem czczą banalność koncepcji walczą tu o lepsze z tuzinkowością malarskiej faktury nie mówiąc już o jakichkolwiek szlachetniejszych porywach w kierunku konstruowania obrazu.

R. Z. (t. j. Roman Zrębowicz) w *Rzeczypospolitej* (nr. 95):

»Na resztę wystawy złożyły się prace nie przekraczające dawnego, przeciętnego poziomu. Poważna i szczerza krytyka patrzy z głęboką troską na tę przestarzałą i nieudolną fakturę malarską, paraliżującą wszelki rozwój palety polskiej. Publiczność jednak odnosi się do niej z żywym zainteresowaniem, nie mniejszem jednak, jak do albumu z widokówkami. Jest to zresztą pewna forma zabawy towarzyskiej, przeplatanej flirtem, wspomnieniem i leżką sentymentalną. I tak np. akt



Tańskiego wywołuje u jednych żywe dyskusje »moralne«, u drugich wspomnienia erotyczne... Zresztą, jak już wspomniałem, nastrój całej wystawy jest naprawdę żalobny, to też wszyscy krewni, znajomi i przyjaciele winni jak najczęściej odwiedzać Zachęte i oddawać się smutnym kontemplacjom.

A jednak wystawa ta nie należała bynajmniej do gorszych niż te, do których przywykliśmy w Zachęcie.

= W sali Warszawskiego okręgowego komitetu robotniczego P. P. S. odsłonięto w kwietniu tablicę pamiątkową Witolda Narkiewicza Jodki, wykonaną przez art.-rzeźbiarza Władysława Gruberskiego.

= Wystawa akwafort: obrazów Zofji Stankiewiczówny w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego obejmowała prócz cyklu graficznych pejzaży, widoki Krakowa, Warszawy i Wilna. Katalog tej wystawy nie podawał niestety bliższych danych, dotyczących sposobu technicznego wykonania graficznych utworów, tak pożądanego ze względu na to, że materiał do dzieł naszej grafiki nowoczesnej niezmiernie jest ubogi i powierzczochny. Szczegółowy wykaz akwafort i akwafortint Z. Stankiewiczówny, starannie opracowany, zamieścił natomiast »Przegląd Lubelsko-kresowy« w Nr. 7, na str. 12; autorem jego jest W. Ziółkowski. Przykład to, godny naśladowania. Wystawa Z. Stankiewiczówny należała w Warszawie do ciekawszych wydarzeń obecnego artystycznego sezonu.

= W Salonie sztuki Lewickiej (przy ul. Marszałkowskiej 69) wystąpiła po raz pierwszy z własną wystawą młoda i utalentowana malarka, Mieczysława Rozbicka. Poziom prac oczywiście bardzo nierówny: obok słabych rysunków i martwych natur, były też niezłe pejzaże, pomysłowe paneaux dekoracyjne, sumienne studia ptaków, kilimy, utwory, które świadczą o głębszej kulturze artystycznej młodej malarki, o równomiernym kształceniu się jej i systematycznym rozwijaniu wrodzonych zdolności. M. Rozbicka ma też pewne dane, aby stać się w przyszłości dobrą ilustratorką: niebrak jej fantazji i dekoracyjnego ujęcia.

= W Muzeum Rzemiosł i Sztuki stosowanej otwarto wystawę prac uczniów, która obejmowała wyroby stolarskie (m. i. pomysłowe zabawki), hafty, koronki, batik na tkaninach i na drzewie.

= Dnia 2 maja otwarto w Zachęcie jubileuszową wystawę Stanisława Masłowskiego, obejmującą ponad 100 utworów, głównie akwarel, tego artysty. Osobne sale poświęcono pozatem wystawom zbiorowym prac prof. Stanisława Noakowskiego i Zofji Plewińskiej-Smidowicz. W pozostałych salach kolekcje prac St. Poray Pstrokońskiego, J. St. Chrzanowskiego, drzeworyty Władysława Lama, oraz po dwie i po trzy prace wielu innych artystów, składające się na t. zw. wystawę bieżącą.

= W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego otwarto w ostatnich dniach kwietnia wystawę prac Tymona Niesiołowskiego i Stanisława Ign. Witkiewicza. T. Niesiołowski nadesłał szereg kompozycji, malowanych olejno, akwarelą i temperą, doskonale malowane martwe natury i kwiaty. St. Ign. Witkiewicz wystawił około 70 portretów, przeważnie zadających świadomie kłam jego pojmowaniu t. zw. czystej formy.

= Pomnik ku czci poległych lotników ma stanąć na placu Unji Lubelskiej. Autorem projektu jest Edward Wittig, który w specjalnie na ten cel wzniesionej pracowni rozpoczął prace nad modelem, przeznaczonym do odlewu w brzoźnie. W dniu 6 maja odbyło się w pracowni p. Wittiga posiedzenie Komitetu Głównego, pod przewodnictwem Min. Spraw Wojsk., gen. Sikorskiego, na którym ustalono koszty wykonania pomnika na sumę 220.000 złotych.

= Sprawa budowy gmachu Muzeum Narodowego. Jak przewidywano — por. *Sztuki Piękne* Nr. 7, str. 342) — nastąpił w tej sprawie dłuższy okres zupełnej ciszy, celem »zatuszowania« tej afery. Dopiero z początkiem maja doniósł *Kurjer Warszawski*, że opracowanie planów Muzeum Narodowego powierzono arch. Heurichowi.

= Tow. Urbanistów ogłasza konkurs na sporządzenie szkicu regulacji i zabudowania m. Lublina (termin 1 lipca 1925). Program i warunki, wraz z odbitkami planów i broszurą, otrzymać można w Dziekanacie Wydziału Architektury Politechniki w Warszawie (Koszykowa 55) lub w Lublinie (Wydział budownictwa, Magistrat w Lublinie).

## WILNO

= W kwietniu zaczął tu wychodzić *Tygodnik Wileński*, wielki przegląd ilustrowany, poświęcony sztuce i literaturze, pod redakcją Witolda Hulewicza. Pierwsze numery, w starannej szacie graficznej, zdają się wróżyć nowemu piśmisku dobrą przyszłość.

## ZAKOPANE.

= Na wniosek W. Brzezi uchwalono przystąpić do budowy pomnika architektonicznego, celem uczczenia pamięci i zasług wielkiego obywatela, Władysława Zamoyskiego. Zawiązano odpowiedni Komitet, który niewątpliwie energicznie weźmie się do tego pięknego dzieła.

## BARCELONA

= Znany muzeolog, kierownik barcelońskiego Muzeum, Don Joaquín Folch y Torres, wydaje od szeregu miesięcy nowy dwutygodnik, poświęcony sztukom plastycznym, p. t.: *La Gasete de les Arts*.

## BERLIN

= Dyrekcja Nationalgalerie nabyła na aukcji u Cassirera cały szereg rysunków Maxa Liebermanna, specjalnie takich, które stanowią studia i szkice do obrazów, już znajdujących się w tej Galerji.

= W Galerie Alfreda Flechtheima wystawa obejmująca dwudziestolecie malarskiej działalności Georges Ronault'a (1904—1924). W Secesji: Wystawa wiosenna. W Galerie Matthiesen: Wystawa francuskich i niemieckich impresjonistów. Na wystawie *Sturm'* u utworów: Oskara Nerlingera, Hugona Schreibera i Adolfa Küthe'go. W Galerji Hugona Perla w dalszym ciągu głośna wystawa: »Od Délaacroix do Picassa«.

= Secesja berlińska zaprosiła cały szereg malarzy francuskich do udziału w wystawie »Secesji«, planowanej na jesień. Malarze paryscy Signac i Adrien przyjęli na siebie obowiązki przedstawicieli Secesji berlińskiej w Paryżu.

= W trakcie przygotowań do wielkiej wystawy dzieł sztuki w lecie b. r. nastąpił między berlińskimi artystami rozłam, tak, że około 70 członków Towarzystwa »Verein Berliner Künstler« postanowiło wystawę tę zbojkotować i urządzić swoją własną osobno. Między niezadowolonymi malarzami jest m. i. Hans Baluschek, Ludwik Dettmann i Leonhard Sandrock.

= Na wielkiej aukcji, urządzanej wspólnie przez Cassirera i Helbinga, sprzedano m. i. półakt kobiecy z 1892 r. pędzla Louisa Corinthy za cenę 8000 mk., a słynny obraz Hansa von Marées z 1880 r. p. t. »Die Labung«, za cenę 35.000 mk.

## BRUKSELA

= W dwu salach Galerie Giroux otwarto wystawę zbiorową rzeźb Victora Rouseau. Ogólne zainteresowanie budziła m. i. rzeźba zatytułowana: Człowiek i maska Beethovena.



= W *Musee Royal des Beaux-Arts* otwarto wystawę p. t. *L'Art du XVIII siècle*.

= Zmarł tu głośny rzeźbiarz, Thomas Vincotte, portrecista sfer dworskich, członek korespondent Instytutu francuskiego.

#### DREZNO

= W Galerji E. Arnolda wystawa dzieł Ferdynanda Hodlera i E. L. Kirchnera, w »Neue Kunst Fides«: wystawa *Sturm'u*, w Galerji Emila Richtera: wystawa pośmiertna Hans'a Thomy (rysunki, obrazy, grafika). W »Graphisches Kabinett Erfurth« wystawiono stare drzeworyty japońskie.

#### HAMBURG

= »Commetersche Buchhandlung« otworzyła wystawę akwarel Ulryka Hübnera i utworów graficznych Edwarda Muncha.

#### KOLONIA

= Wystawa Związku Grafików Polskich, otwarta tu w kwietniu b. r. w gmachu miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego, jest zarazem pierwszą od czasu wojny wystawą sztuki obcej w Kolonii. Przez cały bowiem okres wojny salony kolońskie były dla sztuki cudzoziemskiej zamknięte.

Wystawa polska, zwłaszcza przed zaognieniem się spornej kwestji granic, powitana była przez prasę niemiecką życzliwie. Znalazły się na tej wystawie również drzeworyty ludowe (wydane przez Z. Łazarskiego), które duże budziły zainteresowanie, wycinanki ludowe, oraz różne polskie druki artystyczne i książki.

= W gmachu Muzeum wystawiono kolekcję prac Marka Chagalla z Paryża.

#### KOWNO

= Staraniem »Pochodni«, Towarzystwa popierania kultury i oświaty wśród Polaków w Litwie kowieńskiej, urządzono tu nie dawno wystawę, w której wzięli udział licznymi pracami: Zofja z Dembowskich Romerowa (portrety i pejzaże w liczbie około 80), Z. Piotrowicz, Lea Lubicz Zaleska, Br. Łukaszewiczówna i M. Gniedoni – ogółem prawie 150 obrazów wypełniło lokal wystawowy. Prasa miejscowa litewska odniosła się do tej wystawy naogół bardzo życzliwie.

#### LONDYN

= W National Gallery wystawiono na publiczny widok świeżo dla Galerji nabyty obraz Carela Fabritiusa (za cenę 6.615 f. szt. na kaucji u Christie'go). Obraz ten, sygnowany i datowany 1654, przedstawia młodzieńca w czapce futrzanej na głowie i w papierśniku. National Gallery posiadała dotąd tylko jeden obraz tego malarza, datowany 1652.

= Na dzień 19 maja b. r. i trzy dni następne, zapowiadają Christie, Manson i Woods niezwykle ciekawą aukcję zbiorów Alminy hr. de Carnavon, spadkobierczyni Alfreda br. Rotschilda. W kolekcji tej znajdują się przepyszne okazy mebli z czasów Ludwika XV i XVI, porcelany sewrskiej i saskiej, tabakierki złote, cyzelowane i emaljowane z XVIII w., minjatury, kameje, biżuterja antyczna, emalje z Limoges, mszał włoski z 1532 r. w oprawie zdobnej w złoto i w drogie kamienie, oraz obrazy flamandzkie XVI wieku, angielskie XVII w. i francuskie z w. XVIII.

= W Chlesea pod Londynem zmarł znakomity angielski portrecista John Singer Sargent, w 60 roku życia.

#### MONACHIUM

= W antykwariacie artystycznym Ed. Walz'a otworzono wystawę utworów graficznych Adolfa Menzla (litografie, drzeworyty, akwaforty).

= Z początkiem kwietnia b. r. zmarł Edward Grützner (ur. 1846 na Śląsku), uczeń Piloty'ego, słynny ongiś malarz scen z życia dawnych klasztorów i »pijackich« obrazów rodzajowych.

#### NEW YORK

= Prawdziwie amerykański sukces odniósł w Nowym Jorku Ignacio Zuloaga, dzięki niedawno urządzonej wystawie zbiorowej swych obrazów. Wśród portretów znalazły się tutaj również portrety hrabiny de Noailles i Maurycego Barres'a na tle widoku miasta Teledo.

= W Galerji Wildensteina utwory Toulouse-Lautrec'a ściągają tłumy widzów. W *New Gallery* wystawiono prace Utrilla, Modigliani'ego, Fournier'a, Mondszajna i i.

#### PARYŻ

= Jak jedno z paryskich pism artystycznych obliczyło, stolica Francji posiada obecnie ponad sto prywatnych »Salonów Sztuki«, t. zw. *Galerji*, które od czasu do czasu urządzają wystawy, głównie dzieł malarzkich.

= Sprawa pomnika Mickiewicza w Paryżu, wedle modelu ukończonego jeszcze przed wojną przez słynnego francuskiego rzeźbiarza Bourdelle'a, jest na dobrej drodze, dzięki bowiem staraniom dyrektora dep. Sztuki i kultury, p. J. Skotnickiego, co z radością podkreślamy, uchwaliła komisja budżetowa przeznaczyć na ten cel 150.000 złotych.

Jak wiadomo, model pomnika tego zrobił przed kilkunastu laty bezinteresownie p. Bourdelle, wielki przyjaciel Polaków, miasto Paryż ofiarowało piękne miejsce pod pomnik, trzeba było jeszcze 50.000 fr. (przed wojną), by pomnik odlać w brzoźnie i ustawić. Niestety jednak, nie znalazł się nikt w polskich sferach arystokratycznych, któryby zamiast »noir et rouge« w Monte ofiarował taką sumę na ustawienie pomnika naszemu Wieszczoowi.

= Z licznych wystaw w prywatnych Salonach Sztuki należy wymienić: G. Fiquet – Utrillo, G. Marcel Bernheim – Marcel Roche, Grande Maison de blanc: Othon Friesz, G. Barbazanges – Hodebert – Bogusławska, G. Dru – akwarele Délaacroix, H. Jean Charpentier – wystawa prac Saint-Aubin'ów (XVIII w.), Bernheim-Jeune – Louise Hervieu, potem obrazy Kamili Lane, gwasze Bern. Gutmanna, ryciny barwne: Jacques Villon, autolitografie Henri Matisse'a i Bonnard'a. Do 23 kwietnia była otwarta wystawa prac A. Rzewuskiego w Hôtel J. Charpentier.

= W dniu 26 kwietnia otwarto IX-tą wystawę Stowarzyszenia artystów paryskich (*L'association des Artistes de Paris*) w Château de Bagatelle.

= W odpowiedzi na głosy Krytyków Paryskich, domagających się wystawienia na widok publiczny ofiarowanych w swoim czasie »aktów« Renoira etc., zarząd Galerji luksemburskiej otworzył wystawę nowych nabytków galeryjnych w Annexe du Jeu de Paume. Zobaczono tam nareszcie i Renoir'a i P. Signac'a i Bonnard'a i Van Dongen'a, ale zobaczono też ze zdziwieniem tyle innych płócien, które wcale nie odpowiadają istotnemu stanowi malarstwa francuskiego w dobie obecnej, że wysunięto projekt... założenia Galerji sztuki współczesnej, gdzie znalazłoby się miejsce dla takich artystów, jak np. Vlaminck, Utrillo, Segonzac, Dufy, Braque i t. d. Okazuje się, że i we Francji »zakupy państwowe« mają czasem charakter kompromitujący, zarówno jak – gdzieindziej!

= Podczas trwania wystawy sztuki dekoracyjnej będzie trwała zarazem w Pavillon de Marsan wystawa p. t. »Pięćdziesięciolecie malarstwa francuskiego« (1875–1925). Mają tam być reprezentowane również wszystkie kierunki w malarstwie współczesnym.



= Zbiory w Petit-Palais zostały zamknięte dla zwiedzających z powodu przygotowań do wielkiej wystawy p. t. »Pejzaż francuski od Poussin'a do Corot'a«, której otwarcie ma nastąpić w ciągu miesiąca maja b. r.

= Wystawę Orientalną przygotowuje zarząd Bibliothèque Nationale. Na wystawę tę złożą się przepyszne kolekcje manuskryptów arabskich i perskich, oraz zbiór japońskich drzeworytów. Otwarcie wystawy ma nastąpić w dniu 19 maja b. r.

= Wystawa sztuki rumuńskiej będzie otwarta w miesiącu czerwcu, w Jeu de Paume. Przygotowaniem tej wystawy zajmuje się osobny Komitet pod przewodnictwem Dra Cantacuzène'a.

= Galerje Louvre'u wzbogaciły się świeżo doskonałym szkicem Eug. Delacroix (*Bucher de Sardana-palé*) do znanego obrazu pod tym tytułem, oraz portretem de Salvandy'ego, ministra oświaty za czasów Ludwika Filipa, pędzla P. Delaroche'a. Oba te dzieła legowały francuskim zbiorom państwowym Madame de Salvandy-Rivet.

= W Musée Guimet otwarto wystawę, na którą złożyły się przedmioty, wykopane w ostatnich czasach w Afganistanie i w Chinach. Wystawa ta ma za cel poinformowanie o szczęśliwych rezultatach prac francuskiej delegacji archeologicznej w Afganistanie.

= W budynku Musée Victor-Hugo urządzono ciekawą wystawę, na którą złożyły się prace świeżo zmarłego wnuka wielkiego poety, Georges Victor-Hugo malował portrety, kwiaty, przypominając w swych utworach pierwsze prace Roll'a, Besnard'a, a czasem, w swych niezłych szkicach, rysunki Forain'a.

= Wystawę malowideł dekoracyjnych Georges Desvallières'a dla kaplicy w Château de Saint Privat, pod Awinionem, otwarto w Musée des Arts Décoratifs. Poprzednie wystawy, prac M. Denis'a, oraz wielkiej kurtyny dla londyńskiego teatru, pędzla Jaulmes'a, cieszyły się dużym powodzeniem.

= Muzeum Legji Honorowej. W nowo wybudowanym skrzydle Pałacu Legji Honorowej otwarto osobne muzeum, poświęcone dziełom sztuki, mającym związek z francuską legją honorową i z cudzoziemskimi orderami wzgl. znakami zaszczytnymi.

= Z powodu 700-letniej rocznicy śmierci św. Franciszka, zamierza redakcja pisma *Revue d'Histoire Franciscaine* przygotować odpowiednią wystawę na wiosnę 1926 roku.

= Na jednej z niedawnej aukcyj sprzedano sztych barwny: Gauthier Dagoty, *Madame du Barry pregnant son chocolat* (podług Drouais'go) za cenę 20.000 frs. Na tejże aukcji biust Claudine'y Houdon, roboty Houdon'a, osiągnął cenę 81.000 frs., a serja czterech tapiseryj (aubusson), z kompozycjami podług Fragonard'a i Boucher'a — cenę 210.000 frs. Wymienione powyżej dzieła sztuki pochodziły z kolekcji Boulland'a.

= Yvonne Mailliez, młoda zdolna artystka, poświęcająca się z zamiłowaniem drzeworytowi, zmarła w Paryżu. Wykonała ona w drzeworycie wiele utworów podług Pierre Bonnard'a, m. i. cykl ilustracyj do książki: *Notes sur l'amour* par Claude Anet.

#### PITTSBURG

= Dnia 15 października b. r. odbędzie się w Instytucie Carnegiego, w Pittsburgu (stan Pensylwanji), otwarcie międzynarodowej wystawy obrazów olejnych. Wystawa ma trwać do 6-go grudnia.

Po skończeniu wystawy w Pittsburgu, wystawione na niej obrazy wystawiane będą w Galerji sztuki w Nowym Jorku, w Klubie artystycznym w Filadelfji i w Muzeum sztuki w St. Louis.

Jury wystawowe, decydujące o przyjęciu obrazów na wystawę, zasiadać będzie dnia 1 i 2 lipca w Lon-

dynie, a dnia 4 i 5 lipca w Paryżu. Instytut Carnegiego wyznacza za najlepsze obrazy wystawione trzy nagrody: 1.500, 1.000 i 500 dolarów, oraz *mention honorable* z nagrodą 300 dol. Poza tem Instytut Carnegiego pośredniczy w sprzedaży obrazów wystawianych, nie pobierając za to żadnej komisji. Bliższych informacji artystom, mieszkającym poza Francją i Anglią, udziela p. Guillaume Lerolle, 14 rue Brémontier, Paris 17-e.

#### P R A G A

= Czeskie stowarzyszenie artystów »Manes« zorganizowało pokaz prac Herberta Masaryka, syna prezydenta republiki czesko-słowackiej, który w 35 roku życia, podczas wojny, odebrał sobie życie. Był to malarz utalentowany, bez wybitnej jednak indywidualności. Wystawione portrety, pejzaże i martwe natury, owiane lirycznym nastrojem, świadczyły o wysokim poziomie artystycznych jego aspiracji. — Związek czeskich plastyków urządził wystawę obrazów i rysunków Ilji Rjepina oraz jego syna, Jurij'a Rjepina.

= Stowarzyszenie »Manes«, celem podkreślenia łączności, jaka zachodzi między Czechosłowacją a Francją, zamianowało członkami-korespondentami Paula Signac'a i Othona Friesz'a.

#### R A V E N N A

= Corrado Ricci, słynny włoski historyk sztuki i muzeolog, ofiarował zbiór swoich książek i korespondencji w sprawach naukowych z włoskimi i zagranicznymi historykami sztuki — raweńskiej Bibliotheca Classense.

#### R O U E N

= Wystawę opraw książkowych, od epoki Karolingów aż po najnowsze czasy, urządzono w gmachu Biblioteki, staraniem jej Dyrektora, Labrosse'a. Najnowsza oprawa, wykonana przez Vieffer'a podług projektu Gruzelle'a w 1921 roku, zdobi »Złotą księgę miasta Rouen«.

#### R Z Y M

= Trzecią wystawę narodową (*Terza Biennale*) otwarto uroczystie, w obecności króla włoskiego. Polska tym razem otrzymała osobną, choć nie wielką salę; w sali tej urządzono wystawę grupy artystów, skupionych w »Rytmie«, ale dopuszczono też szereg innych, którzy nigdy dotąd z »Rytmem« nie wystawiali. W sali »Rytmu« wystawili swe utwory następujący artyści: W. Borowski, St. Gilewski (słaby portret ks. biskupa Sapiehy), J. Hoppen, K. Kwiatkowski, T. Pruszkowski, W. Roguski, St. Rzecki, Wł. Skoczylas, L. Śleńdziński, Z. Kamińska (3 rzeźby) — a w dziale grafiki: K. Brandel, Ed. Czerwiński, J. Hoppen, Wanda Korzeniowska, Fr. Siedlecki, Z. Stankiewiczówna, St. Rzecki, J. Tom, L. Wyczółkowski. Z uznaniem podnieść należy, że komisarz wystawy St. Rzecki zdążył na czas wydać ilustrowany katalog działu polskiego, z krótkim wstępem pióra L. Chrzanowskiego. (*Patrz Varia*).

= Jan Styka, autor szeregu popularnych kompozycji, ilustracji i panoramowych malowideł, zmarł podczas chwilowego pobytu swojego w Rzymie, w dniu 28 kwietnia b. r., w 68 roku życia.

#### W I E D E Ń

= Zapowiadana od dawna wystawa sztuki francuskiej, p. t. »Die führenden Meister der französischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert«, wypadła wprost doskonale. Obejmowała ona dzieła następujących mistrzów: Gros'a, Géricault'a, Ingres'a, Delacroix, Millet'a, Carpeaux, Daumier'a, Corot'a, Daubigny'ego, Troyon'a, Rousseau, Diaz'a, Gérard'a, David'a, Courbet'a, Moneta, Manet'a, Puvis de Chavannes'a Toulouse-Lautrec'a, Degas'a, Berthy Morisot, Signac'a, Pissaro, Renoira, Seurat'a, Sisley'a, van Gogh'a Gauguin'a, Cézanne'a,



Bary'ego i Rodin'a. Rząd francuski nie wahał się wypożyczyć szeregu dzieł z Louvre'u i z Galerji Luksemburskiej. I pomyśleć, że gdyby tak komuś w warszawskim Dep. Sztuki, w chwili wolniejszej od zajęć, przyszedł odpowiedni koncept do głowy, to za jedną noc wystawa taka dałaby się przewieźć do Warszawy, gdzie nigdy podobnych arcydzieł jeszcze nie oglądano.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= *Przegląd Warszawski* nr. 43 zamieszcza na wstępie studjum Dra T. Szydlowskiego, poświęcone charakterystyce twórczości Jacka Malczewskiego, z okazji jubileuszu znakomitego artysty. Zeszyt zdobną reprodukcje w rotogravurze z sześciu dzieł Malczewskiego, oraz z portretu jego przez St. Wyspiańskiego.

= Przewodnik po wystawie w Tow. Zach. Sztuk Pięknych. Wystawy: Pro Arte. Władysław Wankie. Władysław Majewski. Bieżąca. Wydany staraniem Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków. Warszawa. — Kwiecień, 1925. (Druk Zakładów Drukarskich Wacława Piekarniaka, Warszawa). Str. 16.

Ów anonimowy »Przewodnik« poucza szersze sfery zwiedzających wystawę w Zachęcie w takich m. i. słowach: »Szeroko malowane obrazy utrzymane w szlachetnym tonie, posiadają monumentalność muzealną (Wschód księżycy, nr. 9 i in.)! Niezłe określenie: »muzealnie monumentalny Wschód księżycy« — odrazu pojmuje się, o co w danym obrazie chodzi...

= Antykwariat H. Wildera i S-ki w Warszawie wydał świeżo katalog Nr. 22, obejmujący »Polonica«. Katalog ten obejmuje wiele dzieł, z dawną już wyczerpanych i wielce poszukiwanych, odnoszących się do dzieł sztuki plastycznych w Polsce, jak pisma M. Berzona, Z. Batowskiego, J. hr. Mycielskiego, Edw. Rawstwieckiego i t. p., Bibliografie Estreicher'a i Finkla w kompletach, oraz nader rzadkie komplety czasopism i publikacji P. Akademii Umiejętności w Krakowie. Szczegółowy indeks rzeczowy ułatwia ogromnie korzystanie z tego katalogu.

= Loys Delteil, który od szeregu lat wydaje rozumowane katalogi grafików francuskich, przystępuje do przedsięwzięcia na niezwykłą miarę. W ogłaszanej przez siebie serji p. t. *Le Peintre Graveur Illustré (19-e et 20-e siècles)* zamierza wydać 10 tomów, poświęconych grafice H. Daumier'a, gdzie byłyby też reproduktowane wszystkie oryginały tego artysty.

Cena subskrypcji 1.000 frs.

= Marechuru, entre le jour et la nuit. Croyances, Légendes, Coutumes et Textes poétiques des Maoris d'Otaïti — présentés par MM. Marc Chaudourne et Maurice Guierre. *Z czternastoma drzeworytami Gauguin'a*; dzieło to, wydane nakładem Librairie de France, obejmujące dotąd nieopublikowane albo niereproduktowane drzeworyty Gauguin'a (z tych pięć barwnych), ukazało się w 525 egz. numerowanych. Cena egz. 90 frs. na holenderskim papierze 200 frs.

= Maurice Denis: Aristide Maillol. (Collection des Cahiers d'Aujourd'hui). 70 reproductions de sculptures et de dessins. Paris. G. Crès & Cie. Cena 45 frs.

= Camille Mauclair: L'Art et le ciel vénitiens. Aquarelles de Pierre Vignal. Egzemplarze numerowane, tylko dla subskrybentów, cena 125 frs.

= Sander: Les livres français illustrés du XIX siècle (tekst w języku francuskim i niemieckim, z 8 planszami). Berne, Librairie Haupt. Cena w opr. 16 frs.

= J. Valmy-Baysse: Tableau des grands magasins. Illustré par J. E. Laboureur, in 4°. — 12 gravures au burin. Paris, Nouvelle Revue Française. Cena 200, 350 i 450 frs., zależnie od papieru.

= Louis Hourticq: Encyclopédie des Beaux-

Arts. Paris, Librairie Hachette. (Wychodzi w zeszytach in 4°).

= Claude Roger-Max: Odilon Redon (Les peintres français nouveaux). Paris, Nouvelle Revue Française. Cena 3 fr. 75.

= Jean Badovici: Intérieurs françaises en couleurs, 40 planches en couleurs, in 4°. Paris, d. Morancé. 175 frs.

= Champion: Suggestions d'intérieurs modernes. Paris, Massins & Cie. Cena 4 frs.

= Henry Martin: Le style Louis XIV, avec 60 illustrations (7-e volume de la »Grammaire des Styles«). Paris Librairie d'art, R. Ducher. Cena 12 frs. w oprawie.

= Świat w swym 15 numerze, jako zeszyt wiosennym, przyniósł czytelnikom miłą niespodziankę w formie dużej ilości reprodukcji, także barwnych (m. i. »U wróżki« Wacława Borowskiego), oraz artykułów: Szcz. Rutkowskiego o nowych kierunkach w polskich sztukach plastycznych a J. Kleczyńskiego o panneaux dekoracyjnych Zofji Stryjeńskiej dla pawilonu polskiego w Paryżu. Oba artykuły obficie ilustrowane.

= Paryski tygodnik „L'illustration” z dnia 25 kwietnia b. r. poświęcony jest wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu i zawiera mnóstwo reprodukcji, także wielobarwnych, m. i. reproduktowano akwarelę z widokiem Pawilonu polskiego. Okładka, również barwna, jest powtórzeniem motywu zdobniczego z tkaniny, wykonanego przez p. Karbowskię.

= Wacław Husarski: Malarstwo Nowoczesne. Z 30 ilustracjami. Warszawa, Księgarnia Biblioteki Dzieł Wyborowych. Str. 138.

Jest to nader śmiała próba ujęcia zasadniczych cech rozwojowych malarstwa europejskiego, od końca XVIII wieku aż po dni dzisiejsze i to w książeczce o tak szczupłych rozmiarach, że trzeba by chyba Tacytowego stylu i języka, aby mózż niczego, co istotne, nie pominąć, określić wszystko, co określić należy, aby treść książki rzeczywiście odpowiedzieć mogła temu, co tytuł zapowiada.

Na to, aby wydać o tej książce sąd racjonalny, silnie umotywowany, współmierny z trudem autora, trzeba by napisać osobne studjum: na każdej niemal stronie znajdzie się zdanie, które wywołuje czasem zdziwienie, czasem wątpliwość, a nieraz i sprzeciw wyraźny. Książka drukowana pospiesznie, w tempie iście amerykańskim, roi się oczywiście od błędów drukarskich, co niewątpliwie utrudnia czytelnikowi zdążanie w ślad myśli autora. Łatwo byłoby wskazać pominięcia świadome i celowe, nietrudno też wymienić opuszczenia i przeoczenia mimowolne, przypadkowe, bez których rzadko się obejdzę książka, traktująca o wieku z górną dzieł malarstwa, zarówno obcego, jak i polskiego.

O tem, że dla sztuki polskiej w tym zarzysie rozwoju całego nowoczesnego malarstwa europejskiego zbyt wiele miejsca nie pozostało, zbyt czarna zapewniać, wypływa to z samej kompozycji książki, z planu i założeń autora. Chodziło w tej książce o naszkicowanie najogólniejszej linii rozwoju, o podkreślenie łączności, jaka zachodzi między malarstwem polskim, a wielkimi artystycznymi prądami na Zachodzie. Pomimo wszelkich zastrzeżeń przyznać trzeba autorowi, że w ostatecznym wyniku cel swój osiągnął. Książka nie informuje dostatecznie o poszczególnych dziełach, nie charakteryzuje wyczerpująco najwybitniejszych bodaj twórców i ich indywidualności — ale orientuje dobrze polskiego czytelnika w zmieniających się kolejno kierunkach i prądach, znanych laikowi zazwyczaj z samej tylko nazwy. Już to samo stanowi o jej użyteczności, zwłaszcza, że w polskim języku jest to pierwsza tego rodzaju próba syntezy. Można by spierać się również z autorem o uza-



sadnienie podziału na okresy, przeprowadzonego zbyt mechanicznie, o pojęcie t. zw. »Secesji« i o łączenie z nią np. Hodlera — ale są to już kwestje zbyt obszernej wymagającej dyskusji, aby można się z nimi uporać w krótkiej notatce kronikarza. Książka Husarskiego, pojęta poważnie, skomponowana przejrzyście, przyda się niewątpliwie bardzo polskiemu czytelnikowi, pozbawionemu dotąd całkowicie jakiegokolwiek drogowskazu w pozornym chaosie zjawisk artystycznej twórczości.

= Dr. Feliks Kopeřa, Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie: *Sredniowieczne Malarstwo Polskie* (z 121 rycinami w tekście, 24 tablicami, w tem barwnych 7 i 12 rotograwjur). Kraków, 1925, Druk i Nakład Drukarni Narodowej. In 4<sup>o</sup>, str. VIII i 252, w opr.

Spory tom niniejszy, wprost luksusowo jak na nasze warunki wydany, stanowi część pierwszą ogólnej historii malarstwa polskiego, dzieło takie, w naszych osobliwie warunkach, zarówno trudno jest napisać, jak i w odpowiedniej formie wydać. To też fakt ukazania się takiej właśnie, pierwszej i jedynej u nas, publikacji, należy powitać z największym uznaniem i dla wydawcy zarazem. Rycin 235 — jest to olbrzymi wprost materiał ilustracyjny do dziejów malarstwa w Polsce w dobie średniowiecza, dotąd u nas ogromnie mało znanej i fragmentycznie tylko przez kilku specjalistów opracowywanej. Znakomicie rozpoczęta »Historja malarstwa polskiego« w opracowaniu prof. dra Wł. Podlacha, skutkiem wojny nie została ukończona, tak, że do chwili ukazania się tego pierwszego tomu dzieła dra Kopeřy, pozbawieni byliśmy (poza drobnymi studjami i przyczynkami, trudno zresztą dostępnymi) koniecznego z tylu względów źródła informacji. »Sredniowieczne Malarstwo Polskie« odpowiada tedy postulatowi chwili, zostanie też niewątpliwie dobrze przyjęte przez szerokie koła naszej inteligencji, która pragnie nareszcie dowiedzieć się czegoś konkretnego, na podstawie dobrych reprodukcji, o sztuce polskiej dawnej i nowszej, o jej początkach i późniejszych losach.

= Henryk Grombecki: *Sprawa Zachęty*. Cyfry i fakty. Część I. Warszawa 1925, Nakładem Autora (Druk L. Bogusławskiego w Warszawie), str. 8 i 1 tablica in folio.

Autor na podstawie źródłowych danych, zaczerpniętych z księgi protokołów walnych zebrań członków Zachęty, wykazuje, że od długiego już szeregu lat tracą się idea założycieli tej instytucji. Głównym powodem zatargów i nieporozumień jest przedewszystkiem to, że »Zachęta oddala się coraz bardziej od celów i zadań, do których spełnienia została powołana«. Wywody H. Grombeckiego, znanego art.-malarza, trafić muszą istotnie każdemu nieuprzedzonemu do przekonania.

= »Architekt« Nr. 2 z r. 1925. (pod red. prof. Szyszki-Bohusza) ukazał się w handlu w wykwińskiej formie. Poświęcony jest w całości Kolonji oficerskiej na Żoliborzu pod Warszawą.

#### V A R I A.

= Nowy Rembrandt. Znany uczyony, Dr. Bre dius, bawiąc na południu Francji, rozpoznał w pejzażu, oznaczonym w katalogu, dzieło Rembrandta z lat 1635—1640. Pejzaż ten znajduje się w Musée d'Aix-en-Provence.

= Nowe dwie rzeźby Donatella opublikował Wilhelm Bode w jednym z ostatnich numerów »The Burlington Magazine«. Jedna z nich, płaskorzeźba w marmurze, przedstawia Chrystusa w chmurach, wśród aniołów; druga — Madonnę.

= Konkurs na projekty budowy Katedry w Katowicach został rozstrzygnięty. Pierwszej nagrody „nie

przyznano nikomu, przyznano natomiast trzy drugie nagrody po 3000 zł. a) prof. Szyszko-Bohuszowi z Krakowa, b) Zjednoczeniu przedstawicieli budowniczych w Mysłowicach, c) Romualdowi Guttowi z Warszawy. Trzecią nagrodę w kwocie 1500 zł. otrzymali: Fr. Polkowski z Krakowa, Oskar Sosnowski z Warszawy, Erwin Wiczeorek ze Lwowa. Czwartą nagrodę otrzymał Fr. Mączyński z Krakowa. Ponadto do zakupu przeznaczono pracę pod godłem: Wiara, której autorami są młodzi krakowscy architekci: L. Gawlik, G. Baum i E. Litwin. Rozpisany będzie ściślejszy konkurs.

= Wystawa »Rytmu« w Rzymie wywołała w prasie polskiej, zwłaszcza prowincjonalnej, dosyć wiele hałasu; z jednej strony — co widać w odłamie prasy wielkopolskiej — ktoś forsownie reklamuje występ na tej wystawie p. St. Gilewskiego, którego portret ks. biskupa Sapiehy doprawdy nie jest rewelacją artystyczną, a z drugiej znowu odzywają się inne głosy, odmawiające »Rytmowi« prawo reprezentowania całej współczesnej sztuki polskiej w Rzymie. Otóż, należy przedewszystkiem stwierdzić, że katalog działu polskiego, urządnego przez »Rytm«, jest wyraźnie zatytułowany: *Gruppo Polacco „Rytm“ alla Terza Biennale*, także we wstępie do katalogu czytamy m. i., że »Rytm ... presenta una delle piu solide ideologie moderne della pittura polacca — t. zn. jeden z najpoważniejszych kierunków ideowych. Trudno zabronić jakiegokolwiek poważnej grupie artystów występowania z własną wystawą na zagranicznym terenie, nawet, jeśli dzieje się to za wiedzą i przy poparciu władz rządowych polskich. Pod tym względem »Rytm« musi pozostać wolny od wszelkich zarzutów: reprezentuje tylko siebie i całkowitą za to przyjmuje na siebie odpowiedzialność.

Fakt, że w wystawie »Rytmu« biorą też udział nie-rytmici, którzy nigdy dotąd jeszcze z »Rytmem« nie wystawiali, jak n. p. Gilewski, Hoppen, Kwiatkowski, Brandel, Czerwiński, Korzeniowska, Siedlecki, Stankiewiczówna, Tom, Wyczółkowski, t. zn. aż 10 artystów z poza »Rytmu« na 7 z »Rytmu«, taka wystawa przestaje właściwie być wystawą danej i określonej grupy i nabiera rzeczywiście mniej wyraźnego charakteru.

Często powtarzane w prasie zarzuty pod adresem Dep. Sztuki są słuszne o tyle, że Dep. Sztuki sam, z o b o w i ą z k u swojego (wszak po to głównie istnieje), powinien pilnować interesów sztuki polskiej, a zatem dbać o to, aby na terenie międzynarodowym odpowiednio respektowano sztukę polską, a przez to i państwo polskie. Nie zrobił tego ani w roku ubiegłym (Rzym, Wenecja i t. d.) ani w bieżącym. »Rytm« otrzymał skromną salkę (Węgry dostali trzy) tylko dzięki p r y w a t n e j incjatywie jednego czy dwu polskich artystów, bawiących w Rzymie przypadkowo i to jako zasługę ich podkreślić należy. Ze wystawą wypadła dość słabo i sławy sztuce polskiej zbyt nie przysporzyła, ponosi winę w znacznej części także Departament Sztuki, którego obowiązkiem jest pilnować naszych występów zagranicznych i który w danym wypadku, subwencjonując tę wystawę i tem samem nadając jej charakter oficjalny, miał do tego także prawo.

#### ALFRED ALTENBERG

Godzi się w *Sztukach Pięknych*, w pierwszą rocznicę jego zgonu (8 maja 1924), przypomnieć nieodżałowaną stratę, jaką polska kultura poniosła wskutek przedwczesnej śmierci Alfreda Altenberga, entuzjastycznego miłośnika i znawcy polskiej sztuki, zasłużonego wydawcy-księgarza, który zresztą przez długie lata marzył o wydaniu takiego właśnie pisma.

Był to rzadki i szlachetny typ człowieka, którego największe przeciwności losu nie zrażały do urzeczy-



wistniania najsmielszych, bo na zysk łatwy nieobliczonych, wydawniczych pomysłów. Przeciwnie nawet, piętrzące się przed nim trudności potęgowały jego energię i dodawały mu jeszcze zapалу, nie mogły w nim zabić wiary w ostateczne zwycięstwo powziętej idei.

Polska zawdzięcza A. Altenbergowi cały szereg takich artystycznych wydawnictw, na które nikt prawie poza nim nie umiał się zdobyć. Oto, bynajmniej niekompletny, ich wykaz:

Dzieła Chłędowskiego, Grotgera: Cykle, Rysunki, Akwarele, Obrazy olejne, Szkice (6 seryj); Gumowski: Portrety Kościuszki, Fr. Jaworskiego; Medalsy: Polskie i O szarym Lwowie, Lamus, cztery roczniki; Łozińskiego: Życie Polskie w dawnych wiekach, Pinińskiego: Piękno miast i zabytki przeszłości; Poznańskiego: Rzeźba Francuska XIX w., Potockiego: Grotger, J. hr. Mycielskiego: Portrety Polskie w heljo-

grawjurach (wiek XVI—XIX), Rutowskiego: Rok 1863 w sztuce, »Sztuka«, album jubileuszowe, 1897—1922; Tretera: Xawery Dunikowski, Wasylewskiego: Portrety Pań Wytwornych, Wyspiańskiego: Iljada; Wildera: Grafika, Witkiewicza: Styl Zakopiański (dwie części), pisma Morrisa, Sizeranne'a, Woermann, w serji »Wiedza i Życie«, a nade wszystko słynna Altenbergowska: »Sztuka Polska — Malarstwo« (65 reprodukcji kolorowych z dzieł najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa polskiego), która była pierwszym tego rodzaju wydawnictwem, na europejski sposób pojętem. Ponadto, teka autolitografij Wł. Jarockiego i K. Sichulskiego, reprodukcje dzieł Axentowicza, Dębickiego, Kossaka, Matejki, Podkowińskiego, Rejchana, Styki, Wyczółkowskiego i t. d. i t. d.

Cześć przecznej pamięci prawdziwie światłego, artystycznie czującego obywatela!

## WYSTAWY PARYSKIE

= Międzynarodowa wystawa sztuk dekoracyjnych w Paryżu została otwarta dnia 29 kwietnia 1925, uroczystość, wśród salw armatnich, w obecności p. Prezydenta Rz. francuskiej Doumergue'a, członków Rządu francuskiego, Korpusu dyplomatycznego, tłumu publiczności, po całym szeregu więcej lub mniej długich i interesujących mów i t. d. i t. d., niestety jednak, otwarcie to było co najmniej o miesiąc przedwczesne. W dniu bowiem otwarcia ani jeden pawilon nie był gotowy i dla publiczności otwarty. Olbrzymi teren wystawowy, przedstawiał wygląd nic nie mający wspólnego z uroczystością otwarcia. Usuwano z niego na gwałt gruz, błoto po kostki w ulicach pawilonów na Cours de la Reine, na wszystkie strony poprzekopywane rowy, któremi przeprowadzają sieć kanalizacji i kable elektryczne, ciężarowe automobile zwożą materiał budowlany, ciągną grupy robotników, a wśród tego wszystkiego publiczność, która nie ukrywała swego zdziwienia z wyglądu tej wystawy, »uroczystość otwarcia«. Mimo »otwarcia« wystawy roboty nie ustawały, a raczej prowadzono je dalej ze wzmożoną energią, w parę dni po otwarciu wystawy wykończono pawilon szwedzki i japoński, oddział duński i ogrodnictwa, nie wiele to jednak wobec tego, co pozostaje do zrobienia. Dość powiedzieć, że co najmniej 50% pawilonów jest w fazie budowy dopiero, że cały szereg zaczynanych dopiero fundamentów zapowiada, że sezon budowlany na wystawie potrwa jeszcze czas dłuższy. O urzędowaniu skwerów nie było jeszcze mowy (w parę dni po otwarciu!). Słowem wystawa została otwartą stanowczo co najmniej o miesiąc za wcześnie. Polski pawilon również jeszcze zamknięty, otwarty jest jednak, acz nie zupełnie jeszcze ukończony, dział polski na Esplanade des Invalides, a obejmujący udaje interieur'y według projektów p. Jaszczyńskiego, Kotarbińskiego i piękną kapliczkę Szczepkowskiego.

Ponieważ »Sztuki piękne« poświęcą Wystawie tej w najbliższej przyszłości specjalny numer, bogato ilustrowany, wstrzymuję się obecnie od szczegółowszej oceny całej wystawy, tembardziej, że w fazie tej, w jakiej obecnie się znajduje, wygląda ona bardzo niekorzystnie.

Już rzut poziomy całej wystawy, sposób zabudowania tej olbrzymiej przestrzeni po obu stronach Sekwany od pont de la Concorde aż do pont d'Alma jest tak chaotyczny, urągający zasadom urbanistyki, że najbardziej życzliwie usposobiony widz musi się nastroić sceptycznie wobec tej wystawy.

A cóż dopiero, gdy widzi tę architekturę wystawy, której kokietliwa banalność i malomieszczański szyk idzie w parze z zadowoleniem ze swej taniej pomysowości. I to zacząwszy od architektury *Porte d'honneur* (avenue Nicolas II), dzieła architektów H. Favrier i A. Ventre, a przedstawiające jakby kilka grup olbrzy-

mich, wysokich na jakieś 8 m, związanych z sobą, lasek, wysrebrzonych od ziemi do szczytu. Grupy te lasek są połączone z sobą olbrzymią kratą czy siatką, również wysrebrzoną. Z banalnością tej bramy honorowej walczą o lepsze druga główna brama od place de la Concorde, którą tworzy kilka olbrzymich słupów o kwadratowym rzucie, płasko przykrytych, tynkowanymi, przyczem tynk jest »secesyjnie« popstrzony rozmaitemi kolami i kółkami, w nim wyrzeźbione, słupy te są połączone ze sobą, a przed nimi na dużym postumencie wielka wyzłocona postać nagiej kobiety, oto dzieło architektki Patout.

Architektura pawilonów, także nie ciekawa, banalnie krzykliwa, przeważnie nudna, wśród tego od czasu do czasu coś wyjątkowo obrzydliwego jak np. pawilon angielski. Przeważnie są to typowo »wystawowe« budynki, które ze stanowiska artystycznego co najmniej żadnego nie mogą budzić zainteresowania.

Tak więc wrażenie to ogólne z wystawy jest raczej ujemne, to co widzimy, nie jest zapewne obrazem twórczości francuskiej z tego zakresu, wystawę tę robiły sfery oficjalne, a przedewszystkiem wielkie firmy handlowe. Poza oficjalnymi reprezentantami francuskiej sztuki dekoracyjnej, których dzieło (co prawda nieskończone) mamy sposobność oglądać, jest cały zastęp pracowników na tym polu, do głosu nie dopuszczonych, którzy tworzą rzeczy wartościowe i którzy utrzymując tę cudowną ciągłość kultury artystycznej we Francji sprawiają, że Paryż wciąż jednak jest centrum dobrego smaku, pięknych mód, wykwintnego życia, że nawet banalność francuska nie jest obrzydliwą, bo ma pewien nieokreślony wdzięk.

Zresztą z wydaniem sądu o wystawie trzeba zaczekać aż do kompletnego jej urzędzenia, niezapominajmy, że poza japońskim wnętrzem, co prawda bardzo banalnym, szwedzkim i duńskim, pawilony są zamknięte, a nie wątpliwie tak w pawilonach francuskich jak i w zagranicznych wiele cennych rzeczy znajdziemy. Można jednak — zdaje mi się ze słusnością — stwierdzić na podstawie obecnego wyglądu wystawy, że rewelacją ona nie będzie.

Polski pawilon, nad którego ukończeniem na gwałt pracuje grono artystów, powołanych przez komisarza generalnego p. Warchałowskiego, sądząc z tego, co już jest zrobione, będzie gotowy na połowę maja, więc spóźnienie nasze nie jest duże. Zewnętrznie przedstawia się on bardzo skromnie, i niestety niema dużo wspólnego z polską architekturą, może więc dobrze się stało, że wciśnięty w aleje pięknych drzew *Cours la Reine*, które znacznie przewyższają nawet ową szklanną wieżę pawilonu (vide »Sztuki piękne«, Nr. 5, Kronika artystyczna), mało jest widzialny, tak z placu i mostu de la Concorde, jak też i z placu wystawowego. Być



może, że ta bezbarwność zewnętrzna naszego pawilonu jest celową, w myśl życzeń p. Warchałowskiego, który chce w ten sposób spotęgować jeszcze wrażenie bogatego wnętrza, które niewątpliwie będzie dodatnie, sądząc z tego, cośmy widzieli w niezakończonych jeszcze fazie roboty i z nazwisk artystów, którzy nad urządzeniem pawilonu pracowali: Jastrzębowski, Kotarbiński, Mehoffer (witraże), Stryjeńska, Kuna (rzeźba) i inni.

Ze w tym międzynarodowym popisie nie świecimy nieobecnością, że nie będziemy w nim — mówiąc skromnie — ostatnimi, wielka to zasługa p. Warchałowskiego, którą, w imię słuszności, trzeba tu jaknajbardziej podkreślić. Inna rzecz, czy to, co w pawilonie się mieści, jest rzeczywiście obrazem polskiej twórczości, czy jest to maximum tego, co Polska dać może, czy poza grupką artystów, którą p. Warchałowski do współpracy (bardzo cennej i owocnej) powołał, nie znalazłoby się jeszcze wielu innych, których praca mogłaby być również dardzo a bardzo cenną?

Czy forma, którą obrał p. Warchałowski, pracy w bardzo ograniczonym gronie żyjących z nim artystów, jest słuszną i czy jedynie w ten sposób można było dokonać tego niewątpliwie trudnego dzieła? Tu jest pole do dyskusji, która może być bardzo ciekawą i pouczającą, a która nie może zasług p. Warchałowskiego, jako komisarza sekcji polskiej, zmniejszyć.

Jest jedna przykra rzecz na wystawie: w oficjalnym francuskim katalogu (*Catalogue général officiel*) część polska (*section polonaise*), zajmująca 14 str. druku, jeży się poprostu od niemożliwej ilości błędów. Jeśli krytykujemy Zachętę warszawską za błędne i niestaranne katalogi jej wystaw to cóż mówić o tym fatalnym Katalogu naszego działu na międzynarodowej wystawie?

= Wystawa *Société des Artistes Français* zawiera 2393 eksponatów, *Salon de la Société Nationale* 885 sztuk, zaś *Salon niezależnych* 3508, czyli razem te trzy Salony mają 6786 eksponatów. Naturalnie więc ponad siły ludzkie przejść tylko przez ten olbrzymi szereg sal, ciągnących się w nieskończoność, nie mówiąc już o jakiejś analizie wystawy, która po prostu przeraża nie tylko swym ogromem, ale i banalnością. Wielkie takie wystawy przeżyły się, to jest niezawodne i to jest powodem, dlaczego ci artyści, którzyby mogli dodać jakiegoś blasku wystawie, są nieobecni, gdyż nie chcą — i słusznie — aby ich wartościowe prace zginęły w szarym tłumie więcej lub mniej udatych miernot. To się odnosi przedewszystkiem do Salonu niezależnych, który w ciągu kilku ostatnich lat zmienił zupełnie wygląd, tak że poziomem swoim prawie nie różni się od Salonów obu oficjalnych. Założony w r. 1884. odgrywał wielką rolę w życiu artystycznym francuskim i skupiał w sobie wszystkich ideowych zwolenników nowych haseł artystycznych. Dziś czasy zmieniły się radykalnie. Ostatni dostojnicy Salonu niezależnych jak Matisse, Picasso, Derain, Bonnard, Segonzac, Vlaminck lub Otto Friesz, wycofali się, wpłynęła za to ogromna ilość najbardziej banalnych i nieudolnych dyletantów, jakich nie widzi się w Salonie oficjalnym. Tak więc jubileuszowa obecna, 36 z rzędu wystawa niezależnych jest ideową likwidacją tej instytucji, która zupełnie straciła swój charakter, a więc i rację bytu.

Co najmniej jedna czwarta wystawców w Salonie niezależnych nie jest Francuzami, należy do najrozmaitszych narodów całej kuli ziemskiej, od Polaków aż do Peru, Wenezueli, Japonii czy Chin. Wszystkie

jednak te narody (prawie bez wyjątku) starają się zażyć jak najdokładniej swój narodowy charakter w wystawionych pracach, starają się mniej lub więcej zęcznie w sztuce swej przeżywać te emocje artystyczne, które francuscy artyści przeżywali w ostatnich czasach, nie pomni na to, że ruchliwy, twórczy umysł francuski, oparty na ciągłości tradycji swej wielkiej Sztuki narodowej, chcąc zwalić pewien szablon zaskorupałych pojęć o pięknie w sztuce i o sposobie dochodzenia do owego piękna, musi wyszukiwać rozmaite silne hasła, i używać ich jako taranów do utorowania nowych dróg. Takim hasłem ostatnio był kubizm i pochodne z nim kierunki do ekspresjonizmu włącznie, które to kierunki reprezentowali przedewszystkiem Picasso i Matisse, a z nimi Braque, Friesz, Derain i t. d. Dzisiaj stosunki się zmieniły. Bezduszny, akademicki impresjonizm jest zwyciężony, najdziwniejsze obrazy Matisse czy Picassa nie wywołują już ani gniewu ani śmiechu, są analizowane z zainteresowaniem jako przejaw nieśmiertelnego intelektu, zrozumieli ci wymienieni przywódcy ruchów artystyczno-rewolucyjnych ostatniej doby, że zwalwszy dotychczasowe wartości piękna w sztuce muszą wprowadzić nowe pojęcia, wytyczyć a przynajmniej zapoczątkować nową drogę w twórczości.

Dlatego widzimy na całej linii zwrot ku romantycznemu klasycyzmowi: Poussin, Ingres są mistrzami ostatniej doby.

Przy omawianiu wystaw takich rozmiarów jak obecne, paryskie, trudno wyliczać nazwiska, bo albo wyliczę za dużo albo za mało, a w każdym razie nie wiele one powiedzą.

Do najlepszych obrazów Wystawy Niezależnych zaliczałbym *Gromaire'a* »Wojna«, *Alix'a* »Pert«, *Luc-Albert Moreau* »Bokser«, *Kvapila* (Belgi) »Kompozycje«, *Lhot'e'a* »Przyjaciółki«, *Jean-Lebasque* »Młoda Kobieta«, *Ottmanna* »Trzy gracie« i *Kislinga* »Akt«. Z rzeźby: *Hernandez*, *Gimont* i *Martel*.

Polaków naliczyłem z katalogu przeszło 40-tu, występ ten jednak, liczny co do cyfry, nie wywiera żadnego niestety wpływu (poza Kislingiem) na wartość wystawy. Najgorsze są obrazy p. Czedekowskiego, pikantnie wykwiłtne. Oba Salony oficjalne, więc Salon *des artistes Français* i *Nationale* są więcej jednolite w typie, może i dlatego także, że mniej zawierają prac artystów-cudzoziemców, niż Salon niezależnych. Sprawnością techniczną stoją one — zwłaszcza Salon *Nationale* — może wyżej od Niezależnych, który jednak, mimo swych wad, pobija je żywotnością.

Salon *des Artistes français*, jako oficjalny, jest honorowany, obrazy i rzeźby są dość obficie dekorowane kartkami i napisem »medailles...« czy »mention...«, wybór jednak tych nagrodzonych prac (w przeważającej części) wywołałby zdumienie, gdyby się nie wiedziało, że wszelkie oficjalne odznaczenia dzieł sztuki czy artystów we wszelkich krajach zwykle nie idą w parze z artystyczną ich wartością.

Z Salonu tego należy wyróżnić: *Stonesco* (Portret *Jean Paul Laurensa*), *Martin-Ferrières* (Malarz), *Balanda* (Studjum do gobelinu), *William-Russel Flint* (Les délinquants), *Dabat* (Stary arab), *F. Synave* (Młodość), *H. Montassier* (Przebudzenie się), *Maurice Gruon* (Wnętrze bretońskie). Z rzeźby *Raymond Delamarre* (Dawid, bronz złocony) i *G. Forestier* (Pomnik poległych).

W katalogu wyczytałem 15 polskich nazwisk, z p. Boznańską na czele.









JACOPO DELLA QUERCIA.

WYPEDZENIE Z RAJU.  
(PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

FALA (1919)

## WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

(1854—1918)

### II.<sup>1</sup>

PRZYSZŁA wreszcie upragniona od wielu lat chwila. Słewiński, w całym poczuciu, że czasu nie stracił po świecie i ma z czym wrócić na pożytek swoim, podążył do kraju. Pobyt ten przypada na 1908—10 rok, kiedy objął stanowisko profesora w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Na okres ten jednak lepiej spuścić zasłonę. Czy bakalarzka nie leżała w jego temperamentcie, czy z innych powodów — urwało się to bardzo prędko. Nie zdaje mi się również, by wystawa jego obrazów, którą w tym czasie urządził w Zachęcie, miała zbyt wielkie powodzenie. Pamiętam puste sale i bardziej jeszcze puste łamy pism warszawskich. Wiadomo przecież, że praca czyjaś i zasługa mało nam imponują, jeśli się nie wkupią w łaskę opinii zgoła innymi wartościami: czapką, papką i solą... a już conajmniej schlebaniem.

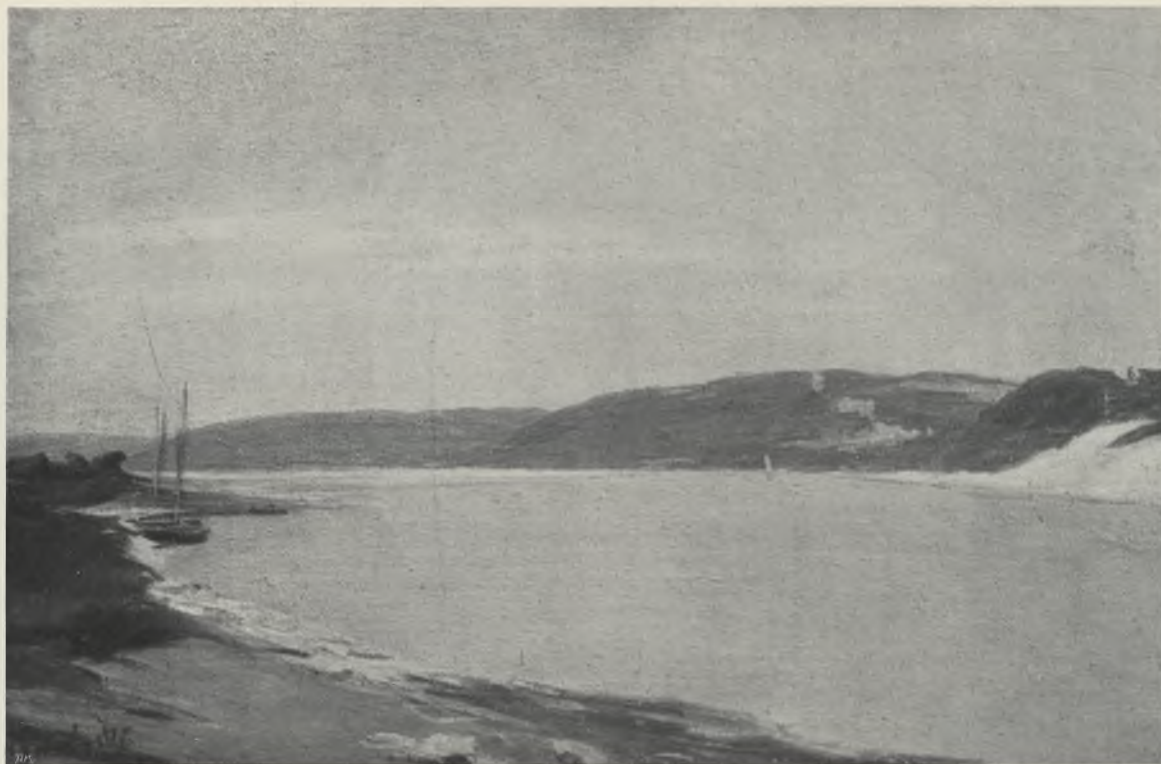
A jednak była to jedna z chlubniejszych manifestacyj polskiej sztuki. Pisałem wówczas o niej to co, i dziś trzeba powtórzyć:

»Sztuka plastyczna uczy przede wszystkim — patrzeć. W obrazie pejzaż lub portret bywa *jak żywy, pełen wyrazu, rozbarwiony, harmonijny, stylizowany, fantastyczny* i t. d.

»To za każdym razem przewodnie oczy malarza zawiodły nas w świątynię

<sup>1</sup> Patrz »Sztuki piękne« nr. 7 (15 marca 1925).





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

MOTYW Z BRETANII

sztuki i tam kazały patrzeć na odbicie kawałka przyrody lub modelu w zwierciadle sztuki – w *indywidualności ludzkiej*. Wzbogacamy się tym skarbem niezmiernie, bo nasze ryczałtowe, pobieżne, zatarte i często pokraczne *wrażenia* – zestawiamy tu z wrażeniami przetrwionymi, ujętymi niejako w taką oprawę techniki, że coraz wy-puklejš ta lub inna *treść* przedmiotu występuje przed nami w postaci *formy* dzieła artystycznego.

»Słewiński jest jednym z najciekawszych, najgłębszych przewodników w tej dziedzinie. Obraz Słewińskiego – to cały rapsod rycerskiej, a zwycięskiej walki indywidualności mocnej, wyraźnej – z bezosobową treścią rzeczy i zjawisk. To jest właśnie sztuka.

»Słewiński każde wrażenie pozornie *upraszcza*, – w gruncie jednak wzbogaca i *komplikuje* o całą skalę sztuki. Oto *upraszcza* w ten sposób, że odbiera wrażeniu cechy przypadkowe, wtórne, te, na których nie chce zatrzymać uwagi. *Komplikuje* zaś je tem, że wzbogaca materiał obserwacji – myślą twórczą, ujęciem dekoracyjnym, wydobyciem charakteru własnego – zgoła syntezą nieubłaganą tego, co w obrazie *chce* wyrazić. To bardzo mocna organizacja, bardzo bezwzględna, nieznająca kompromisu z przypadkiem, czyimś gustem, własną słabością.

»Oto jego portret własny – rzecz najdawniejsza z obecnej wystawy. Ten portret jest symbolem jego malarstwa. Ukazuje w nim *dyskretnie* twarz swoją, w niej – niezmiernie *silnie* daje wyraz. Twarz i wyraz mają zostać w pamięci widza tak jak on, Słewiński, chce, a nie jak się zdarzy. Odejdiesz widzu od tego płótna i unie-siesz w duszy ten stanowczy kontur malarskiej głowy z mocnym wyrazem, zanurzonej w *granatowy* cień tła, rozmieszczony tak twarzą pod *żółtym* kapeluszem,





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

DUNAJEC W PORONINIE (około 1910)

by jej wzrok i zarys były ci nie *zmorą*, lecz wyraźnym *przypomnieniem*. Uniesiesz na własnej pamięci – estampę tego portretu.

»Każdy obraz Ślewińskiego jest stanowczy. Tu niema miejsca na zdawanie się. Jest tak, jak miało być, i albo to właśnie zostanie w wyobraźni widza, albo nie zostanie – nic.

»Linją i barwą komponowany obraz na płótnie jest jakby szachownicą pól kolorowych konturami przyległych, a rozmierzonych zarówno w sile tonu jak w rozmiarach plamy tak, by były rozkoszą oka, nawet gdyby się stały tylko mozaiką plam, bez żadnej treści anegdotycznej.

»Wstrzemięźliwa a mocna, harmonijna a bezwzględna jest ta technika, od podziału płótna na barwne pola, od nasycenia ich tęgim tonem – do wyboru tego, co obraz ma koniecznie pamięci oczu naszych przekazać.

»Znamienite są nieliczne na wystawie obecnej kompozycje figuralne: *Autoportret*, *Sierotka*, *Modlitwa*: z bezwzględną mocą, gardząc wszelką drobiazgowością, daje Ślewiński monumentalne wprost ujęcia tematów. *Sierotka* nie łachmanem nam utkwii w pamięci: oto jest w wątlności swojej, w szarem ubóstwie, w smętku dziecięcych oczu, w schludnym mizeractwie twarzy ukazany nie sierotka=model, lecz bezdomny sierota=typ. Niezrównana przytem oszczędność barwy, akcesorjów – nic gadulstwa artystycznego, nic czułości.

»*Modlitwa* w konturze mocnym i krzepkim kolorze stawia babę i tulącą się ku niej dziewczyninę nawprost widza. W głębi niebogatę wnętrze kościelne, jakaś głowa przewielebnie dziadowska. Baba siwemi, wyplakanemi oczyma uderza przed siebie –





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

Z BRETANII

dzieweczce jasne oczy się otwierają. Spracowaną, owszem i co nieco pijacką, ma twarz baba — cóż temu winna dziewczynka?

»Oto obie tu stanęły: w granatowej guni baba i w czerwonym kaftaniku dziewczynka — jak wkopane.

»Baba ani drgnie przed czem: iście jest w kościele; dziewczynka tuli się jej do spódnic. Chłopska to spracowaniem harda modlitwa. Obraz zaś jabym zawiesił między najlepsze w dorobku polskiej sztuki. Lecz prawda! Gdzież one wogóle wiszą?...

»Krajobrazu uczyło Ślewińskiego morze. Na obecnej wystawie są dwa jego dawne widoki morskie z brzegów bretońskich: czarne skały, tkwiące wśród poszarpanych wirów odmętu. Morze jest wielkim mistrzem obserwacji. Jakoż je, wieczyście zmienne, nie ujarzmione — farbą ustalić, ujarzmić pędzlem? Tajemnicza symbolika *linji*, potęga *kompozycji*, odrzucającej wszystko, co przypadkowe, mijające, w morskim temacie wyraża się najwyraźniej. Ślewiński to zrozumiał — i morze jego nigdy nie było dziecinną zabawką na temat morskiej wody, jak większość osławionych morszczyzn, które lepiejby zebrać w naczynie, niż na płótno. Jego morze jest próbą bohaterską określenia kilkoma linjami na płótnie — bezkresu, utrwalenia w kilku barwach nienasyconej nigdy zmienności fali.

»Z tą nauką borykania się z największą trudnością przyszedł Ślewiński od morza





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

KWIATY I WILK

do górskich poszarpanych zrębów, pod twarde światło tatrzańskie. Szukał i znalazł te momenty, kiedy to światło nie rani oczu, lecz zespala kształt i barwę tak, że poszarpane zręby stają się *całością*.

»*Giewont* wśród kolorowych mroków widny – nad nim głęboki szafir górski; *Kuźnice*, gdzie nad tęgą zielenią halną piętrzy się spopielalo=bronzowy zrąb górski, przysłonięty do półszczytu mleczno mgławemi, rozwieszonymi obłokami; *Panorama tatrzańska*: szafir wody z pod śniegu utoczonej, lila=bronz zbocza, kolor wrzosów, płowa zieleń – tuż przed okiem, a w dali majaczenie radosne tej samej niemal gamy barw (niebo utoczone z pod obłoków), w skali jasnej, w jakichś kształtach i zarysach rozległego ogromu; *Zimowy poranek* – zróżowiony o kolorach przejasnych, po bieli śniegu rozpierzchnych – istny sen o barwie na śnieżno=białym pustkowiu; *Poronin* pod czapą śniegu jawiący krasne piernikowe domki – a oto wreszcie dla kontrastu twarda, surowa zieleń górską, twarda, stalowa woda, twarde, poszarpane złomy. Wśród tych tatrzańskich motywów – jeden obraz z Powiśla: *Kazimierz*, rozsypany na wysokim brzegu, starymi murami zdobny – strzępy jakiejś królewskiej purpury nad szarą rzeką porzucone.

»Są to ujęcia syntetyczne, a nawskroś *malarzkie*, więc ani na chwilę nie zapominające o tem, że nie o udawanie rzeczywistości idzie, jeno o sumienne i mądre



wyzyskania barwy i linii na płótnie. Krajobrazy te są tyleż z duszy brane, co ze świata — a sztuka ich jest czysta i górna, jak powietrze tatrzańskie, nieujarzmiona, dumna, jak morze.

»Od *wrażenia* surowego idąc do świadomej siebie w każdym calu *kompozycji* — spotkamy sztukę Słewińskiego przy tym drugim biegunie«.

Jednym z najtrudniejszych zadań malarstwa w górach jest niewątpliwie zdobycie pierwszego planu w stosunku do górskiego masywu. Brzeg morski jest organicznie związany z morzem — jako linja jest wykreślony przez falę, jako materiał czy to łąwicą piasku czy skałami zawsze podkreśla wartość obszaru morskiego. Nic podobnego z krajobrazem gór. Tu jakiś ogródek, czy grzędy, czy nawet zadrzewienia, które stanowią pierwszy plan, niczem nie wiążą się z monumentalnym motywem grzbietu górskiego, z jego atmosferą, z jego kolorami o wielkich, uspokojonych płaszczyznach. Trudność tę zna każdy pejzazysta. Walczył z nią Cézanne, rozwiązując sprawę zapomocą ukazania górskiego ogromu w ramie potężnych konarów pinji na pierwszym planie. Obrazy te noszą nawet odpowiednie tytuły: *Grand arbre, Pin parasol et Sainte-Victoire*. Jeden z najślawniejszych — *Sainte-Victoire* — ukazuje garb górski ujęty jakby w kompas między pniem sosny i jej potężnym konarem. I ostatecznie świerk, jodła, sosna — zżyte z górami — dają może najlepszy pierwszy plan przy ich odtwarzaniu. Słewiński, obejmujący z Poronina potężny pejzaż tatrzański, miał tę właśnie trudność do rozwiązania. Nie zawsze może jej sprostał, rozbijając niekiedy obraz na dwie nierozwinięte całości; wspaniały dalszy plan w szerokiej, monumentalnej kompozycji płaszczyzn i kolorów i plan pierwszy bardzo ładny w sobie, ale nazbyt drobiazgowy i kolorowy w zestawieniu z majestatem Giewontu.

Walczył też wśród śniegów poronińskich z potrzebą koloru, która w malarstwie nowoczesnym niekiedy przybiera charakter nienasyconego niczem głodu. Mówię tu o kolorze w ścisłym rozumieniu, o barwności intensywnej, nasyconej. Ta zależy od atmosfery, tyleż co i od materji pejzaża. I gdyby nawet materja jego (śniegi i drzewa bezliste) były równie nasycone barwą, co szafirowe morze, brunatno-fioletowa gleba lub czerwone skały pod St. Tropez czy na Esterelle — a wiemy, że tak nie jest, — to atmosfera zbyt czysta nie pozwala na ich grę intensywną. Trudne zadanie, gdzie występuje cała różnica między tem, co Delacroix np. odróżniał w kolorystyce a w harmonii. Harmonista jest trudniejszym etapem do osiągnięcia. W polskim pejzażu w ogóle, w zimowym w szczególności trzeba być mistrzem harmonji, by umieć — nie przesadzając w kolorowości — dać swoistą grę tych niedostrzegalnych odcieni, wśród których jednak od czasu do czasu gra czysty kolor całą bezwzględną jaskrawością. Twardy, wyraźny na dziesiątki kilometrów odległości, rysunek pejzażu polskiego tem bardziej nie ułatwia zadania. Tu nic się nie *wtopi* w atmosferę, tylko przeciwnie, z niej się *wyrzyna*. Momenty przejścia w jesieni, na wiosnę, pewne oświetlenia zimowe dawały Słewińskiemu pole do cennych prób, do bohaterkiej walki z temi trudnościami. Niektóre jego krajobrazy Bystrego, domów pod czapami śniegu w Poroninie, wiosny na podgórzu, Kopy Magóry czy Gubałówki w deszczowej porze pozostaną jako najdalej posunięte próby kolorysty w zapasach z trudnościami polskiej atmosfery. Nawet najwięksi nasi pejzażyści, nie wyłączając Chełmońskiego, rozwiązywali nieraz polski motyw za pomocą monachijskiej, lub paryskiej atmosfery. Słewiński w Poroninie starał się uwolnić się zupełnie z reminiscencji atmosfery bretońskiej, którą miał w oku, jak inni St. Tropez lub płowe światło Ile de France. Malarze doskonale znają tę kapitalną trudność atmosfery polskiego pejzażu, zapewne nie mniejszą od hiszpańskiego, a która dotąd jeszcze czeka na swego pogromcę. Publiczność zadowala się anegdotą pejzażu, sztuka jednak musi





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

MODLITWA (1910)

szukać rozwiązania plastycznego w zharmonizowaniu barwy i kształtu swoistego w swoistej atmosferze. Pejzaż jest portretem i jakąkolwiek da interpretację krajo-  
brazu – musi wychodzić z jego własnych założeń atmosferycznych, figuralnych, barwnych.

Tę uczciwą, bohaterską pracę Ślewińskiego w pejzażu polskim stawiam bardzo wysoko. Prowadzi ją w Poroninie, kontynuuje nad Wisłą i nad Pilicą, w Czarnym Lesie, w Domaniewicach. Nie lubiał na ogół malować drzew. W Bretanii drzewa nie stanowią koniecznej wartości w pejzażu. W Polsce – obok rozłożystej szachownicy pól – są niezbędne. I Ślewiński stara się oddać nasze zarośla, potężny kontur lipy Kochanowskiego, zimne głębie podgórskiego lasu świerkowego. Najlepiej czuje wodę i przez studia Wisły, Pilicy i Bystrego daje bardzo ciekawą gamę polskiej





WŁADYSŁAW SŁEWIŃSKI

ŻOMY W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ (około 1909)

wody w obramieniu piaszczystych ławic, w roztoczach wiślanych, pod urwistym brzegiem, lub rozigranej na podgórszych kamykach.

Najgenialniejsi nasi pejzażyści: Malczewski i Chełmoński w rozwiązaniu krajobrazu polskiego wprowadzają prawie zawsze – symbolizm lub faunę. Chełmoński w *Kuropatwach na śniegu*, w obrazach *Łoś*, *Głuszc*, *Bociany* wreszcie *Krowy na pastwisku* zaludnia zawsze kompozycję pejzażową. Malczewski niezrównane swe odczucie wsi polskiej i dworu, połączone zawsze z głęboką charakterystyką typów, stawia zawsze w tle obrazu, przytłaczając widza pierwszoplanowymi figurami, rebusem swych symbolów. Wodę zresztą maluje rzadko – ale ukwieca ją również nenufarami. Ta potrzeba *zaludnienia* krajobrazu nie jest przypadkiem. Ponieważ mamy tu do czynienia z artystą wielkiej miary – zaludnienie to jest w organicznym związku z pejzażem. Pejzaż przez nie nabiera życia, niemal duszy. I był to niewątpliwie genialny zmysł poety wsi polskiej, który mu poddał ten zespół.

Wolno jednak przypuszczać, że pejzaż polski ma swoją duszę, swoje życie niezależnie od tego motywu fauny. Ostatecznie woda żyje, choć w niej malarz nie pokazuje... rybek!

Wolno od plastyki żądać, by problemat życia i duszy krajobrazu rozwiązać musiała li tylko środkami plastycznymi, nie uciekając się nawet do najszlachetniej pojętej anekdoty, tem mniej do naszej żyłki, myśliwskiej, koniarskiej lub gospodarskiej!

W tym właśnie kierunku szła praca Słewińskiego, który w koncepcjach najsilniej malarskich chciał wyczerpać i skryształizować treść polskiego krajobrazu.

A trzeba tu odrazu zanotować, że kompozycje figuralne, chwyt typowości





JACOPO DELLA QUERCIA.

DRZEWO WIADOMOŚCI ZŁEGO I DOBREGO.  
(PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).









WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

ZIMA W PORONINIE (około 1909)

w twarzy i postaci ludzkiej, bynajmniej nie jest obcy u Ślewińskiego. Zapewne, że to jest urodzony pejzażysta, ale jak to bywa z tęgimi portrecistami krajobrazu, Ślewiński ma ten specjalny typ odczucia charakteru ludzkiego, który właśnie spotykamy u pewnych pejzażystów (Corot, Cézanne, Pankiewicz).

Podobnie jak w samym początku pracy paryskiej Ślewińskiego Mirjam, tak w okresie polskim Kasprowicz głęboko odczuł i wyraził jej wartość:

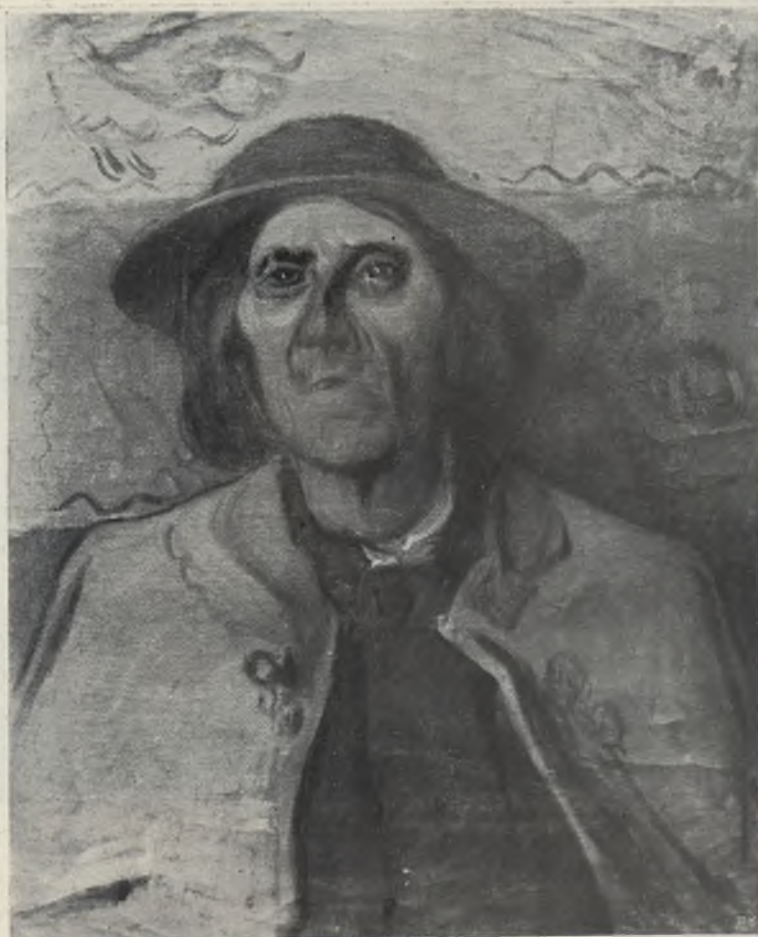
»A i nasze śniegiem pokryte, zczerniałymi chałupami posiane, turniami Murania, Lodowego, Kosistej i Giewontu gwałtownie od widnokregu odcięte pola poronińskie, które z kępami jakby rozmglawionej olszyny czujące oko i widząca dusza pańska zaczyna przenosić na płótno!«

Podkreśla Kasprowicz głęboko i z prostotą istotę kompozycji Ślewińskiego, gdy mówi »że obrazy te nie starają się o *złudzenie*, ale wywołują *wrażenie*.« Jak doskonale charakteryzuje świetną kompozycję Góralika=Sierotki »gdzie szczerść wy-rasta oczami, posadzeniem, a bez akcesorji torby żebraczej lub płaszczu«.

Nic nie pomogło: i Przyjaciółka Dąbkowa, i Sierota=góralik, i pola poronińskie nie znalazły łaskawego przyjęcia wśród publiczności krajowej. Polak nie lubi wydawać tam, gdzie przy rachunku nie może zaimponować słudze... sutym napiwkim. Co innego w knajpie, co innego na wystawie...

Więc powędrowały szacowne płótna polskie Ślewińskiego nasamprzód do Monachjum; a potem do Paryża i do Bretanji, dokąd malarz ściągnął z powrotem po imprezie zakopiańsko=warszawskiej. Tu miał »miejsce na smutek łaskawe«, tu





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

STARY GÓRAL

sam się cieszył »przyjaciółką Dąbkową« Rózią=załotnicą, sierotą=góralikiem, których mu nikt nie zamierzał odebrać...

### III.

Ostatni okres pracy Ślewińskiego — 1910=1918 — prowadzi nas już do przedwczesnej śmierci artysty, po kolei zamieszkującego Bretanję i Paryż. Zatrzymuje się w Pont=Aven, w Pouldu, w Douelan, przeproważając się czasami na Belle=Isle. Praca Ślewińskiego w tym okresie jest bardzo dojrzała, bardzo zrównoważona i — jednocześnie — ogarnięta atmosferą bezgranicznego smutku.

Wielkie przestrzenie morskie pociągają go w pejzażu niezmiernie. Jest w kilku ostatnich niezrównanym poetą przestworza i światła, bez żadnych innych — ludzkich — dodatków. Przejrzyste linje horyzontu morskiego, światło raz słoneczne, bijące ciepłem aż w obłoki, raz księżycowe, łagodzące rozchukane fale, interpretuje po mistrzowsku. Czasem domek bretoński, sadem w kwiecie rozweselają jego pracę — a zawsze czuje się w obrazie obecne tchnienie morza.

Technika tej pracy pozbyła się wszelkiej doktryny: ani Gauguin, ani Cézanne — sam na sam z sobą jest tu Ślewiński — poeta, malarz, mazur na obczyźnie. Co ukocha, to wyraża — gamą barw jasnych, w szerokie pola ujętych, bez zbyt natar-





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

RÓZIA Z PORONINA (1910)

czywej obwódki, wyraża przybierającą w duszy samotność, smutek bezgraniczny. Czasami jakiś mistrzowski chwyt figuralny: parobek bretoński, modelka paryska, wiejska świętoszka. A jak zwykle – istna orgja kwiatów, które maluje z miłością, stwarzając cudnie=żywe »martwe« natury, o jemu właściwej delikatnej, jak płatki kwiatów, stylizacji.

Ale smutek powraca wszędzie. Mam ciągle przed oczyma, gdy to piszę, ostatni z 1917 roku autoportret Ślewińskiego: w kapelusiku bretońskim. W kępach miękkiej, białośnieżnej siwizny, zataiło się to jego spojrzenie tak bezgranicznie smutne. Uleciała siła, radość życia...

Ostatnie lata rozbił mu grom wojny – przyszło więc na starość i widmo niedostatku, choć tak tkliwie, tak pracowicie zażegnywane przez zabiegi wiernej do zgonu i po zgonie towarzyszkii żony...

W roku 1918 danem mi było zgromadzić na pośmiertnej wystawie znaczną ilość płócien Ślewińskiego. Zawdzięczałem to pani Ślewińskiej i malarzowi Makowskiemu,





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

SIEROTKA (1910)

którzy w najcięższych warunkach zajęli się wystawą. Przeprowadziłem ją, nie bez trudności nawet, na wielkiej polsko-francuskiej manifestacji w Pawilonie Marsan. Cała jedna komnata była oddana Ślewińskiemu. Ale tu znowu chwila wojennego zgiełku nie sprzyjała zainteresowaniu się obcych, bo cóż do swoich, to nikt na nich nie liczył. »Poległ — ale niezwyciężony!« — powiem o Ślewińskim temi samemi słowami, któremi on sam kiedyś scharakteryzował Gauguin'a.

To znaczy, że do śmierci, do ostatniego błysku przytomności Ślewiński pozostał wierny — swojemu widzeniu sztuki, nie niżywszy jej nigdy do potrzeb rynku, gustu publiczności lub mody artystycznej.





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

PEJZAZ (około 1909)

Spuścizna jego jest znaczna. Około paruset płócien, często zupełnie przeprowadzonych, czasami w szkicach zostawił po sobie. Komu? Jak dotąd — wiernej żonie, czuwającej nad tą spuścizną, walczącej z nieubłaganym czasem. Obrazy żyją tak długo, jak długo otaczamy je opieką. Opieka ta jest kosztowna w prywatnym zbiorze...

Ślewiński należy do najstarszej tradycji malarstwa polskiego, nawiązującego się do wielkich wpływów francuskich XIX wieku.

Wyraża schyłek tego stulecia w interpretacji osobistej na pograniczu epoki impresjonizmu a tych poprawek, które w nią wprowadzili Van Gogh, Gauguin, Cézanne. Wpływ tego ostatniego jednak należy raczej do XX stulecia. Ocknięcie się malarstwa w poczuciu klasycznych motywów śródziemnomorskich, pod wpływem Cézanne'a, pod patronatem Poussin'a — to wyraz ostatnich czasów. Ślewiński należy do doby bretońskiej, wychodzi z impresjonizmu za Gauguin'em, pracuje nad własną syntezą plastyczną, pozostając po trosze romantykiem nastroju.

Należy niewątpliwie do najlepszej tradycji malarstwa polskiego — tej, która wiąże nas pełnią pracy ze świetną dobą malarstwa francuskiego. Jak Michałowski,



Rodakowski, Gierymski, Boznańska, Pankiewicz, tak i Ślewiński jest cennym ogniwem tego związku.

Mówi się często z przekąsem o »czystej sztuce«. – Zapewne nie bez racji, gdy się zważy, ile nadużywano tego hasła...

Ale jeśli chodzi o »czystość« w znaczeniu głębokiej wiary, oddania się całym życiem, szukania doskonałości bez kompromisów, dążenia do syntezy i interpretacji na drodze walorów malarzkich bez interwencji żadnych wpływów postronnych – to takiej »czystości« był Ślewiński jednym z najgorliwszych wyrażycieli.

ANTONI POTOCKI.



PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII.





JACOPO DELLA QUERCIA.

SZCZEGÓŁ Z POMNIKA GROBOWEGO ILARIJI DEL CARETTO,  
ZNAJDUJĄCEGO SIĘ W KATEDRZE W LUCCA.

## JACOPO DELLA QUERCIA.

SZTUKA naszej epoki, chociaż oddawna poszukuje namiętnie własnego, sobie tylko właściwego wyrazu i stylu, ma jednakże pewną cechę wspólną ze sztuką XIX wieku: eklektycyzm i skłonność do retrospektywnego spoglądania poza siebie ku stylom, dawno minionym.

Ekspresjonizm przewertował i usiłował dla swoich celów wyzyskać wszystkie sztuki pierwotne, od rzeźb murzyńskich do minjatur z epoki Karolingów. Wreszcie przemyślał, przetrawił i spróbował na swój sposób przetransponować sztukę gotycką. Z kubizmu, który — zdawało się — przekreślić chce całą sztukę passeistyczną, aby na jej gruzach zbudować gmach, zasadniczo i we wszystkich szczegółach nowy, wyłonił się — pozornie niespodziewanie, a w gruncie rzeczy bardzo logicznie — klasycyzm XX wieku.

Gdy więc dzisiaj najnowsze prądy w sztuce naszych czasów sterują pod flagą klasycyzmu, gdy w ten sposób siłą faktu renesans, zwłaszcza wczesny, do niedawna lekceważony na rzecz gotyku i baroku, znów odzyskuje swe znaczenie, gdy elementy organiczno-konstrukcyjne zaczynają brać górę nad muzycznymi raczej, niż plastycznymi, pierwiastkami czysto emocjonalnymi i ekspresyjnymi — nie będzie — jak sądzę — anachronizmem, lecz rzeczą bardzo aktualną. przypomnieć twórczość jednego



z tych artystów, którzy tak samo z trudem wyłaniaли się z gotyku ku renesansowi, jak artyści naszych czasów z trudem wyłaniają się z chaosu sprzecznych prądów i teoryj ku sztuce przyszłości.

Literatura: *Vasari—Milanesi* (ed. Sansoni): *Le vite*, II, str. 109—121; *Vasari—Gottschewski*: *Die Lebensbeschreibungen etc.* Strassburg 1906, III, str. 1—13; *C. F. Carpellini*: *Di Giacomo della Quercia e della sua fonte nella piazza del Campo*, Siena, 1869; *Ridolfi*: *L'arte in Lucca*, Lucca, 1882; *Carl Cornelius*: *Jacopo della Quercia, eine Kunsthistorische Studie*, Halle, 1896; *Corrado Ricci*: *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'antica arte senese*, Bergamo, 1904; *Andrè Michel*: *Histoire de l'art*, Paris 1908, III, 2, str. 539—548; *Adolfo Venturi*: *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1908, IV, str. 67—106.

\*

Artystą, który podobnie, jak Nanni di Banco, a później Donatello w okresie młodości, tradycje gotyckie średniowiecza łączył z stylem renesansowym, był najznakomitszy rzeźbiarz Sieny, a zarazem jeden z największych rzeźbiarzy *Quattrocenta* Jacopo della Quercia. Układ fałdów powichrzonych i niespokojnych i ornamentyka często na pół gotycka zniewalają do uważania go za artystę epoki przejściowej. Wielki, a zarazem syntetycznie uproszczony styl jego formy, bijąca z jego dzieł potężna siła duchowa i intensywne życie psychiczne czynią go łącznikiem pomiędzy Giovannim Pisano, u którego te cechy duchowego pogłębienia sztuki najpierw się wyraziły, a Michałem Aniołem. Z pośród artystów wczesnego renesansu, którzy wystąpili na widownięć wcześniej, niż Donatello, ma on w sobie najwięcej rysów genialnych i najwięcej oryginalności.

Niektórzy autorowie włoscy, między innymi Venturi, twierdzą, że u Jacopa odżyły, jak zresztą później u Michała Anioła, tradycje sztuki etruskiej, której naturalizm miał w sobie również cechy siły, powagi i pewnej szorstkiej wielkości.

Jacopo della Quercia urodził się prawdopodobnie w 1374 w Sienie; ojcem jego był Pietro d'Angelo di Guarnieri, złotnik, pochodzący z Quercia Grossa, wsi w pobliżu Sieny; od niego też zapewne nauczył się Jacopo początków swojej sztuki. Duży wpływ wywarł nań niewątpliwie Niccoló Pisano, którego rzeźby na kazalnicy w Sienie od dziecka miał sposobność oglądać, przejmując się ich stylem, pełnym powagi i prostoty.

Z prac jego młodzieńczych, o których wspomina Vasari, nic nie pozostało. Zaginął zarówno zaimprovizowany z drzewa, siana, płótna i gipsu posąg konny wojownika sienieńskiego Gian Tedesca, jak i płaskorzeźba »Ofiara Abrahama«, wykonana w 1402 dla florenckiego konkursu na drzwi Baptysterjum. Pierwszą jego zachowaną pracę, odrazu bardzo wielkiej wartości artystycznej, spotykamy w Luce. Jest nią znajdujący się w katedrze w Luce grobowiec Ilariji del Caretto, drugiej żony tyrana Lukki Paola Guinigi'ego, zmarłej 8 grudnia 1405.

Ilaria, córka markiza del Caretto, umarła, wydawszy na świat syna, daremnie z pierwszego małżeństwa przez Paola oczekiwanego. Jego ojcem chrzestnym był król Neapolu. Osierocony małżonek postanowił pamięć ukochanej żony uczcić wspaniałym grobowcem. Że wybór padł na Jacopa, dowodzi to, że już wówczas cieszył się on dużą sławą. Kronikarz domu Guinigich pisze o nim jako o *Senese scultore illustre*. Milanesi datę powstania tego dzieła przenosi na rok 1413, podczas gdy nowsi autorowie, jak Ridolfi i Karol Cornelius, autor pięknej niemieckiej biografii o Quercii, z większą słuszością umieszczają ją w r. 1406, a najpóźniej 1407.

Gdy Paolo Guinigi w r. 1429 został z Lukki wypędzony, zrewoltowani mieszkańcy z nienawiści do rodu tyrana usunęli grobowiec z kościoła — i jak z przesadą opowiada Vasari — »zniszczyli go niemal doszczętnie«. Później jednak, ze względu





JACOPO DELLA QUERCIA.

GROBOWIEC ILARIJI CARETTO (KATEDRA W LUCCA).

na artystyczną wartość dzieła, umieścili je napowrót u wejścia do zakrystji. Dawniej grobowiec znajdował się prawdopodobnie pod arkadą, gdzie w tympanonie było tondo z postacią błogosławiącego Zbawiciela. Dziś stoi on, bez żadnych atrybutów chrześcijańskich, w lewej nawie poprzecznej.

Ilaria spoczywa na sarkofagu o profilach jeszcze gotyckich. Ściany sarkofagu zdobi korowód skrzydlatych nagich aniołków, tęgich, krępych *puttów* o ruchach, pełnych urozmaicenia, które dźwigają grube, obfite pęki kwiatów i owoców, zdobiąc temi girlandami sarkofag, jakgdyby łoże ślubne. Owe *putti* są pierwszą w sztuce renesansu realizacją owych sławnych korowodów chłopięcych, które później tryumfy święćć będą w kazalnicach Donatella i Łukasza della Robbia.

Zmarła leży w strojnej szacie, jak gdyby ślubnej, o dużym, stojącym kołnierzu. Układ fałdów jest spokojny i szlachetny. Ręce złożone na łonie, jedna na drugiej. Głowa spoczywa na dwu poduszkach, ozdobionych na rogach frendzlami. Włosy ujęte w strój w kształcie wałka z ozdobami z liści i kwiatów. Wałek ten z jednej, a wysoki stojący kołnierz z drugiej strony doskonale uwydatniają piękne, regularne i tchnące dostojnością rysy twarzy. Do nóg zmarłej tuli się piesek, zwykły w epoce *trecenta* symbol wierności. W całym dziele nie ma nic ponurego, grobowego. Ilaria wydaje się pogrążona w cichym, majestatycznym śnie.

Takie same pызate postacie aniołków, jak na sarkofagu Ilarji, spotykamy w tej samej sienneńskiej katedrze S. Martino wśród gotyckiego listowia na chrzcielnicy, będącej również dziełem Quercii.





JACOPO DELLA QUERCIA. ALEGORIA MADROŚCI Z FONTANE GAIA  
NA PIAZZA DEL CAMPO W SIENNIE (OBECNIE W MUSEO  
DELL'OPERA W SIENNIE).

Według starej tradycji, datującej się jeszcze od Guarini'ego, który w 1621 dał opis zabytków Ferrary, dziełem Quercii ma być Madonna della Melagrana, trzymająca jedną ręką Chrystusika, który stoi na jej kolanie, drugą zaś owoc granatu. Rzeźba ta, opatrzona napisem »*maestro Jacopo de Senis lapicida*« i datą 1408, znajduje się w zakrystji katedry w Ferrarze. Istnieje też dokument, odkryty przez Guarini'ego, a stwierdzający, że Jacopo de Senis 18 czerwca 1408 skończył Madonnę z dzieckiem dla kaplicy Silvestrich w katedrze. Czy ów Jacopo de Senis jest identyczny z Quercią? Cornelius zaprzecza temu, podnosząc słusznie, że dzieło to w układzie nieruchome, a w ekspresji psychicznej tępe, pod żadnym względem nie dorównywa wcześniejszej Ilarji. Natomiast Marcel Reymond, Langton Douglas i inni znawcy przypisują tę pracę Quercii, opierając się na tem, że specyficzna, gwiazdzista konfiguracja fałdów na piersiach Ilarji i tej Madonny jest identyczna. Nie jest to jednak dla mnie argument rozstrzygający. Ów układ fałdów, właśnie dlatego, że tak niezwykły, mógł być skopjowany przez naśladowcę.

Daleko więcej cech stylu Quercii ma posązek św. biskupa w infule, znajdujący się w sali obrad kanoników kapitulnych w Ferrarze. Jest tu i silny, pełen energii wyraz psychiczny w twarzy i charakterystyczny dla Quercii ubieg fałdów,





JACOPO DELLA QUERCIA. ACCA LAURENTIA, PIASTUNKA ROMULUSA I REMUSA, RZEŻBA Z FONTA GAIA W SIENIE (OBECNIE W MUSEO DELL'OPERA W SIENIE).

silnie pomiętych i powyginanych. Układ postaci i pozycja prawej ręki wskazują na to, że święty trzymał nie pastorał, który ma obecnie, ale raczej pletnię biczowniczą.

Te pierwsze prace Quercii przyniosły mu zamówienie, które stało się podwaliną jego sławy. Uchwałą z 18 grudnia 1408, powtórzoną 15 stycznia 1409, postanowiła Rada i lud sieneński powierzyć mu wykonanie artystycznego obramienia studni na *piazza del Campo*. Studnia ta, do której wodę sprowadzono wodociągiem w 1343, stała naprzeciw Palazzo Pubblico, a lud, uradowany widokiem wody tryska-



jącej pośrodku kamienistego placu, nazwał ją źródłem radości, »*Fonte Gaja*«. Na studni tej stała dawniej Wenus Lysippa, opisana przez Ghiberti'ego w jego *Commentari*, lecz ponieważ zabobon ludowy temu pogańskiemu posągowi przypisywał klęski polityczne, jakie na miasto spadały, postanowiono dać źródłu ujęcie bardziej chrześcijańskie. Na tym placu odbywały się bardzo popularne w Sienie wyścigi konne pod patronatem Madonny i tej okoliczności przypisują niektórzy, że studnia Quercii miała w gruncie rzeczy kształt poidła, z jednej strony otwartego, a z trzech tylko stron zamkniętego rzeźbionymi ściankami.

Historję budowy tej studni przedstawiają dokładnie *Documenti dell' Arte Senese*, ogłoszone przez Milanesi'ego. Quercia rozpoczął pracę 22 stycznia 1409 i otrzymał zaliczkę w kwocie 120 złotych florenów, wkrótce jednak przerwał robotę z powodu wyjazdu do Florencji i Lukki i trzeba było prośb i groźb, aby mistrza skłonić do powrotu. Nadto, gdy wrócił do Sieny, przyjął inne zamówienie, mianowicie na chrzcielnicę w S. Giovanni w Sienie. Ostatecznie więc ukończył robotę dopiero w październiku 1419. Quercia, podobnie jak Donatello i Michał Anioł, nie umiał dostarczać robót na czas. Za to, gdy skończył, entuzjazm powszechny był tak wielki, że mistrza zwano odtąd Jacopo della Fonte, a w następnym roku wybrano go priorem, co było jednym z najwyższych urzędów w republice.

To, co dziś nosi w Sienie nazwę Fonte Gaja, jest tylko nowożytną kopją z 1868 r. Zwietrzałe i zniszczone przez wodę i mróz szczątki oryginału znajdowały się najpierw w *Opera del Duomo*, obecnie zaś w *Palazzo Pubblico*. Fonte Gaja przedstawiała się w ten sposób, iż basen, umieszczony na poziomie terenu, otwierał się w stronę *Palazzo Pubblico*, z trzech stron zaś był otoczony parapetami. Najdłuższy z nich podzielony był na pięć przedziałów: w środku umieszczona była płaskorzeźba Madonny z Chrystusem, po bokach dwie postacie skrzydlatych aniołów, a nadto korowody cnót teologicznych i kardynalnych. Strony krótsze zajmowały płaskorzeźby, przedstawiające »Stworzenie Adama« i »Wygnanie z Raju«. Wreszcie część frontową zdobiły dwie figury, które miały przypominać starorzymski, mityczny początek Sieny: były to Acca Laurentia z Romulusem i Remusem i Rea Sylvia. Całość przeplatał ornament z postaciami *puttów*, lwów i wilczyc, będących symbolem miasta.

Większość tych rzeźb zachowała się, ale w stanie fragmentarycznym i mocno zrujnowanym. Mimo tego zniszczenia ocenić można, że Quercia, tworząc to dzieło, znajdował się już w pełni rozwoju swych sił artystycznych. Jego sztuka mocna, krzepka, tryskająca pierwotną siłą, jakby z ziemi czerpiąca swe soki, pozbawiona wszelkiej słodyczy i nadobności, a natomiast zadzierzysta, śmiała, oryginalna i głęboka — znalazła już w tem dziele swój skończony wyraz. Właściwe temu artyście bogactwo pogiętych i powyginanych draperyj łączy go wprawdzie jeszcze z gotykiem, ale stwarza zarazem intensywną, a estetycznie bardzo płodną grę światła i cieni. W postawie i w układzie osób wyraża się majestatyczna wielkość lub heroiczna dostojność. Siła ekspresji duchowej przybiera chwilami akcenty wprost tragiczne. Niema w tem wcale przesady, gdy autor, tak nieskory do entuzjazmu, a często nawet oschły, jak Venturi, odnosi wrażenie, jakoby duch Michała Anioła ożywia już te marmury i zwyciężał zimną materję. Teologiczne »Cnoty« Quercii nie są bezdusznymi allegorjami. »To matrony lub dziewice, dumne własną pięknnością moralną. Jacopo della Quercia dał zdrowie, siłę, młodość i piękność tym postaciom, które dokoła Fonte Gaja śpiewają chór oczyszczenia duszy.« Quercia w rzeczywistości nie miał może wcale tych wysoce uduchowionych intencji, które mu Venturi podsuwa. Nic to jednak nie szkodzi. Dzieło sztuki jest często jak muzyka,





JACOPO DELLA QUERCIA.

STWORZENIE CZŁOWIEKA. (FORTE MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).



która nie sugeruje żadnej ściśle określonej treści, ale daje tylko pewien ogólny nastrój uczuciowy. Na tej kanwie każdy, zależnie od swej predyspozycji duchowej, tknąć może tkaninę swych własnych odczuć, które mogą nieraz bardzo zasadniczo różnić się od uczuć innego człowieka. Tylko jednak prawdziwe i wielkie dzieła sztuki mają w sobie tę siłę psychicznych zapłodnień. Że siłę tę ma Fonte Gaja, dowodzi to wysokiego stopnia artyzmu jej twórcy.

W czasie pracy nad Fonte Gaja pomiędzy 1409 a 1419 przebywał Quercia kilkakrotnie w Luce. Wiemy nawet z dokumentów, że 12 maja 1413 zniecierpliwieni Sieneńczycy wysłali po niego Franceska Valdambri, jednego z uczestników konkursu na drzwi florenckie, aby go nakłonił do powrotu.

Pobyty Quercii w Luce nie łączyły się z grobowcem Ilarji del Caretto, gdyż zabytki archiwalne potwierdzają słuszność twierdzenia nowszych biografów Quercii, iż dzieło to było skończone już w r. 1406–1407. Paolo Guinigi był zresztą wówczas już po raz trzeci żonaty i miał inne troski na głowie, niż pamięć o drugiej żonie.

Quercia miał jednak w tym czasie inne zamówienia w Luce. Mianowicie jeden z tamtejszych notablów, Lorenzo Trenta, postanowił wznieść w kościele S. Frediano ołtarz marmurowy, przeznaczając miejsce pod nim na grób dla siebie i swej żony. Wykonanie ołtarza powierzył Jacopowi, który też później rzeźbił płyty grobowe obojga małżonków. Płyty te, bardzo starte, przedstawiają małżonków, śpiących na śmiertelnej pościeli, z rękami złożonymi na piersiach, z głowami wspartymi na poduszkach, z szatami niespokojnie, węzowo powyginanymi.

Ow ołtarz marmurowy przedstawia się jako poliptyk o dwu kondygnacjach. W górnej widzimy Madonnę z Dzieckiem, po bokach po dwie postacie świętych. W dolnej kondygnacji znajduje się *predella* z płaskorzeźbami, wyobrażającymi sceny z życia świętych, umieszczonych u góry. Część architektoniczna ołtarza wykazuje formy późnego wybujałego gotyku o charakterystycznym dla niego bogactwie ornamentów. Pomiędzy częścią górną a dolną istnieją tak wybitne różnice stylistyczne, iż stanowczo nie mogą one pochodzić z jednego czasu. To też Cornelius datę wykonania części górnej umieszcza w r. 1413, a dolnej w r. 1422. Wtedy też umieszczono napis: *hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis, 1422*. W roku 1413 być może wykonał także Quercia statuę, znajdującą się na jednym z zewnętrznych filarów oporowych katedry, której styl jest zupełnie identyczny z stylem postaci w górnej części ołtarza. Styl ten charakteryzują bogate i skomplikowane fałdy, prowadzone w linjach giętych, węzowych, unikających przeważnie wszelkich kanciastych załomów. Styl ten przejawia się również w postaciach z Fonte Gaja. Madonna z Lukki jest jakby pierwszym szkicem Madonny z Sieny. Z wichury fałdów u niej i u czterech świętych wyłaniają się poważne, zamyślane głowy. Później układ fałdów u Quercii nabiera rzutu wielkiego, bardziej majestatycznego.

Dolne płaskorzeźby stylem swym zbliżają się już do płaskorzeźb kościoła S. Petronio w Bolonji, będących głównym dziełem Quercii. Jak tam tak i tu jest już coś z ducha Michała Anioła. Uderza to zwłaszcza w »Męczeństwie św. Wawrzyńca«, który leży rozciągnięty na ruszcie, jak gladiator, przytrzymywany z wielkim wysiłkiem widłami katów.

W czasie pracy nad Fonte Gaja sami Sieneńczycy opóźnili wykończenie tego dzieła, dając Quercii, prawdopodobnie w latach 1415–1416 polecenie wykonania monumentalnej chrzcielnicy w kościele S. Giovanni. Quercia dał projekt konstrukcji całości. Na niskim podwyższeniu opiera się sześcioboczny, marmurowy basen, którego boki ozdobione są scenami z życia św. Jana, wykonanymi w brązowej płaskorzeźbie. Na wszystkich rogach znajdują się nisze z personifikacjami





JACOPO DELLA QUERCIA.

STWORZENIE EWY (PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).



Cnót. Ponad basenem, wsparty na pęku kolumniek wznosi się rodzaj sześciobocz- nego tabernaculum z sześciu niszami, mieszczącymi postacie proroków. Tabernaculum to nakryte jest kopułą, dokoła której igrają skrzydlate aniołki. Dalej ku górze mamy pęk kolumniek i pilastrów, podtrzymujących postument, na którym stoi Jan Chrzciciel.

Wykonanie płaskorzeźb rozdzielili Sienieńczycy pomiędzy trzech mistrzów: dwie miał wyrzeźbić Quercia, dwie Lorenzo Ghiberti, dwie pozostałe wreszcie złotnicy sienieńscy Turino i syn jego Nanni. Quercia wykonał w r. 1419 model jednego tylko reliefu, przedstawiającego Archanioła Gabrjela, który zjawia się w świątyni Za- charjaszowi, lecz odlanie go w bronzie zwłóknął aż do r. 1430. Sienieńczycy, zwąt- piwszy, aby kiedykolwiek zdołali otrzymać od niego drugą płaskorzeźbę, wykonanie jej zlecili w r. 1421 Donatellowi.

Model płaskorzeźby w glinie wykonał Quercia, zanim zabrał się do obrabiania marmurów dla architektonicznej części chrzcielnicy. Zniecierpliwieni Sienieńczycy po- wierzyli w 1428 w jego zastępstwie robotę tę dwóm kamieniarzom, nazwiskiem Pietro di Tommaso, zwany della Minella i Giacomo di Lucca, którzy pracowali według wskazówek mistrza. Wkrótce jednak zaprzestali roboty, a wtedy *Signoria* Sienień- ska zaczęła prośbami i groźbami nakłaniać Quercię do powrotu z Bolonji. Wreszcie w październiku Jacopo wrócił i teraz z kolei musiał szukać rozmaitych wymówek wobec tych, od których w Bolonji przyjął zamówienia. Prosił więc o pozwolenie pozostania w Sienie, ponieważ swój pobyt w Bolonji musi przerwać z powodu nie- pokojów, jakie w tym mieście wybuchły przeciw panowaniu papieży, z powodu zarazy, braku potrzebnych marmurów i dla wielu innych jeszcze powodów. Pozostał też w Sienie około sześć miesięcy i wtedy znaczną część chrzcielnicy wykończył. Do Bolonji wrócił dopiero w maju 1429.

Jedyna wykonana przez niego płaskorzeźba dla chrzcielnicy, jest dziełem wy- sokiej wartości artystycznej. Przedstawia ona ten moment z ewangelji św. Łukasza, kiedy przed kapłanem Zacharjaszem, modlącym się w świątyni wśród dymów ka- dzideł, zjawia się jako wysłannik boży archanioł Gabrjel i zapowiada mu, że on i jego sędziwa małżonka Elżbieta będą mieli syna, o którego tak gorąco przez całe życie się modlili, a imię jego będzie Jan. Ponieważ Zacharjasz wyraził wątpliwość, zali to jest możliwe, archanioł ukarał go ślepotą, oświadczając, że będzie ona trwała tak długo, dopóki te wszystkie przepowiednie się nie wypełnią.

Ta właśnie chwila niewiary starca i kary wymierzonej za nią przez anioła jest tematem znakomitej płaskorzeźby Quercii. Widzimy tam na niskim wzniesieniu ołtarz o najprostszej kształcie zwykłego, ze wszystkich stron zaszalowanego stołu, ozdobionego jedynie od strony widza dwiema wnękami. Ołtarz jest krótszą stroną zwrócony do widza. Architektura jest już renesansowa, ale o kształtach również możliwie najprostszych. Składa się ona z trzech arkad półkolistych, opartych na korynckich kolumnach, względnie półstłupach. Dźwigają one gzyms o skromnych profilach. Arkada, pod którą stoi ołtarz, jest wysunięta naprzód. Na tem tle roz- grywa się scena pełna życia. Archanioł, młodzieniec z krótkimi skrzydłami, z ener- giczną twarzą, o greckim nosie i bujnych włosach pochyla się ku Zacharjaszowi, oparłszy prawą rękę na jego trybularzu, a lewą na ołtarzu, przykrytym fałdem płaszczu. Ekspresja twarzy i postawy wyraża święty gniew z powodu niewiary kapłana. Zacharjasz – poważny starzec z długą siwą brodą, prawą rękę opuścił na dół, lewą zaś kładzie na piersiach, jakby mówił: »jaż-to mam być ojcem?« Tłum wiernych, zamarkowany zapomocą sześciu osób, daje wyraz zdziwieniu i przerażeniu. Szaty u wszystkich osób, jak zwykle u tego mistrza, powyginane w sposób skom- plikowany, pełne światła i cieni. Wyjątek stanowi postać młodzieńca stojąca u sa-





JACOPO DELLA QUERCIA.

KAIN I ABEL. (PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).



mego rogu po prawej stronie, po której cienka szata spływa z antyczną niemal prostotą. Kompozycja jasna i prosta, pokonywująca doskonale problem wypełnienia przestrzeni. Styl wybitnie rzeźbiarski z minimalnym tylko użyciem perspektywicznych motywów malarskich.

\*

Pracą, która – ku wielkiemu zmartwieniu Sienieńczyków – zatrzymywała Quercię w Bolonji, była budowa i rzeźbiarska dekoracja głównego portalu kościoła S. Petronio, zwanego *Porta maggiore*. Jest to najważniejsze dzieło mistrza, dzieło, w którym potęga jego wielkiego talentu objawia się w całej pełni.

Jak wynika z dokumentów, zebranych przez Milanesiego i Angela Gatti'ego (*La fabbrica di San Petronio, Indagini storiche, Bologna 1889*), kontrakt w tej sprawie podpisał Quercia z Ludowikiem, arcybiskupem Arles, legatem papieskim w Bolonji, dnia 28 marca 1425. Z umowy tej bije radość i entuzjazm mistrza, który tęsknił za dziełem monumentalnym. Przyrzekał, że wszystko będzie wykonane »z największą doskonałością i w porządku«, że historie Starego Testamentu »będą odtworzone w sposób, jakiego wymaga ich piękność, że kolumny rzeźbione, czy to proste, czy kręcone będą odpowiadały charakterowi budynku, jako się godzi dla dzieł, dokonanych przez wielkich mistrzów«.

Quercia zabrał się rażno do pracy, zaczynając ją od zgromadzenia potrzebnych marmurów. W tym celu jeździł w roku 1425 do Medjolanu, w następnym do Wenecji i Werony, w latach zaś 1427 i 1428 kupował znów marmury od Werończyków i Istryjczyków. Od roku 1426 rozpoczęła się budowa portalu i postępowała naprzód aż do r. 1428, w którym Quercia zaczął się absentować, pozostawiwszy w Bolonji swego ucznia Cina di Bartolo, który pracował według jego wskazówek. Z tym rokiem zaczyna się dla Quercii – *tragedia della porta* – jak ją słusznie nazywa Perkins, porównując ją z słynną *tragedia del sepolcro* Michała Anioła. Siena i Bolonia walczą z sobą o mistrza i wyrrywają go sobie wzajemnie. W Sienie czeka niedokończona chrzcielnica u św. Jana, w Bolonji również niedokończona *porta maggiore*. Sienieńczyki nie poprzestając na groźbach, nałożyli na niego karę 100 florenów. Była chwila, że zrozpaczony Jacopo, nie mogąc dać sobie rady z temi ustawicznymi nagabywaniami z dwu stron, uciekł do Parmy i stamtąd pisał do swych prześladowców, że »kiedy namiętność i nienawiść się uciszą, wtedy da ludziom usłyszeć głos rozsądku i prawdy«. Żalił się także, że »za dużo skarg i narzekań musi znoś się« od swych rodaków. Wybrany później w Sienie na urząd *operaio del duomo*, przebywał Quercia naprzemian w Sienie i w Bolonji. Jeszcze w dwa miesiące po jego śmierci (20 października 1438) przyszedł do *signorii* sienieńskiej *urgens* od senatu bolońskiego, żądający powrotu mistrza.

Tak więc Quercia, podobnie jak Michał Anioł, nigdy nie mógł sobie dać rady ze zobowiązaniami, wynikającymi z kontraktów. Gdy podpisywano umowę, pomiędzy legatem Marcina V. a mistrzem Jacopo della Fonte da Siena, *intagliatore e maestro di lavorare di marmo*, zobowiązał się ten ostatni ukończyć robotę w dwa lata po dostarczeniu kamieni. Tymczasem w 13 lat później, w chwili śmierci Quercii nie wszystko jeszcze było gotowe. Za całą robotę (*per tutta la fattura della porta*) otrzymał honorarium 3.600 florenów, do których dodano później jeszcze 110 florenów.

*Porta maggiore* przedstawia się jako portal romański, złożony z szeregu pilastrów i kolumniek, prostych i kręconych, ubiegających skośnie ku przodowi. Dźwigają one archiwoltę, złożoną z pęku pojedynczych, półokrągłych łuków. Na każdym





JACOPO DELLA QUERCIA.

PRACA PIERWSZYCH LUDZI. (PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).



z dwu pilastrów skrajnych umieścił Quercia po pięć historyj genezyjskich od »Stworzenia Adama« do »Ofiary Abrahama«. Na nadprożu dał dalszych pięć płaskorzeźb z życia Chrystusa, mianowicie »Narodziny«, »Pokłon 3 Króli«, »Ofiarowanie Chrystusa w świątyni«, »Rzeź niewiniątek« i »Ucieczkę do Egiptu«. W tympanonie pod archiwoltą znajdują się trzy rzeźby pełne, mianowicie: Madonna z dzieckiem, po obu stronach św. Petronjusz i Ambroży. Wreszcie najbliższe bramy pilastry po obu stronach i odpowiadający im łuk w archiwolcie ozdobione zostały postaciami proroków, wykonanymi w płaskorzeźbie, w półfigurach.

Nie wszystko jest dziełem własnoręcznym Quercii. Część płaskorzeźb na nadprożu wykonał ulubiony jego uczeń Cino di Bartolo, statuę św. Ambrożego, szkicowo tylko obrobioną przez Quercię, wykończył Domenico de Janni da Varignana, proroków w lunecie wykonali Antonio di Mineli da Padova i Antonio da Ostiglia, Mojżesza zaś Amico Aspertini.

»Madonna z Dzieciątkiem«, zajmująca środkową część tympanonu, wykazuje analogie stylistyczne z postaciami Cnot z Fonte Gaja, zwłaszcza w budowie głowy, zwężonej ku skroniom i lekko nad nasadą nosa sklepionej, tudzież w rysunku łuków brwi i powiek. Twarz jednak bardziej owalna i subtelniejsza, a wyraz melancholijny zdaje się przechodzić w lekki uśmiech. Jest to nastrój duchowy matki, której nie-tajna jest przyszła niedola, lecz która chce się pocieszyć szczęściem chwili. Chrystusik igrający na jej kolanach jest dzieckiem silnym, zdrowym o pyzaty policzkach. Fałdy szat głęboko ryte o linjach powyginanych, krętych. Całość poważna i w wielkim stylu utrzymana, a zarazem psychika w kierunku serdecznego, ludzkiego od-czuwania pogłębiona. Cechą tej grupy jest nie tylko siła i energia, zwyczajne u Quercii, ale nadto wdzięk, u tego mistrza dość rzadki.

Madonna siedzi pomiędzy dwoma stojącymi biskupami, jednym z nich jest św. Petronjusz, który trzyma model kościoła w rękach o nabrzmiałych żyłach i ma wyraz poważnej łaskawości w twarzy i w całej postaci, drugim św. Ambroży, zaczęty tylko przez Quercię, lecz przez następcę, który go w XVI w. skończył, wiernie w stylu utrzymany. Jego podniesiona głowa i zmarszczone brwi nadają mu szczególnie charakter powagi, połączonej z rysem wzgardy dla otoczenia.

Wielkość Quercii objawia się w całej pełni dopiero w płaskorzeźbach, których genetyczny związek z freskami Michała Anioła na sklepieniu Sykstyny nie może ulegać wątpliwości. Prócz częściowej analogii treści, jest w obu cyklach to samo zrozumienie i artystyczne umiłowanie ciała ludzkiego, ta sama głębia duchowego życia, to samo wreszcie syntetyczne uproszczenie tematu do rzeczy najniezbędniejszych, z pominięciem szczegółów ubocznych, odwracających uwagę od przedmiotu głównego. Jest tylko między obu mistrzami różnica w napięciu siły twórczej, stwarzającej dy-stans pomiędzy wielkim talentem a genjuszem.

Sceny z Genesis rozpoczynają się »Stworzeniem Adama«. Bóg, wysoki starzec o Jowiszowej, obfitym zarostem pokrytej twarzy, z nimbem w kształcie trójkąta, odziany w obszerną, mocno sfałdowaną szatę w rodzaju togi z frendzlistem obramieniem, pochyla się lekko nad dopiero do życia powołanym Adamem i gestem prawej ręki błogosławi z łaskawością i miłością swemu tworowi. Adam, jeszcze bezsilny, siedzi, wpół leżąc pod drzewem na skale, o którą opiera się lewą ręką, prawą z otwartą dłonią podnosząc ku Bogu z wyrazem zdziwienia i niepokoju. Z niechęcią budzi się człowiek z niebytu do życia. Ciało Adama, i tu i w następnych płaskorzeźbach wymodelowane z wysokim znanstwem anatomji, z silnym podkreśleniem gimnastycznego piękna tej muskularnej budowy o wydatnych płatach piersiowych i silnie wyrobionych mięśniach ramion, klatki piersiowej, brzucha i tydek.





JACOPO DELLA QUERCIA.

KAIN ZABIJA ABLA. (PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).



Młodzieńcza, bez zarostu, twarz Adama, junacka i orlikowata, z krótkimi, płomykowato, lub raczej na kształt szponów ku górze zaczesanymi włosami, ma tu wyraz oniesmielenia, prawie lęku.

Ten sam Bóg w »Stworzeniu Ewy« ma twarz pełną troski. Lewą ręką ujmując Ewę powyżej dłoni, prawą podnosi ku górze z gestem ostrzeżenia, niemal potępienia. Ten misogyniczny rys z całą już wyrazistością powtórzy się u Michała Anioła. Dziewicza Ewa wychodzi z żebra Adama niepewna jeszcze w ruchu, drżąca i zalekciona. Adam, w pół leżąc, w pół klęcząc, nie śpi, bo oczy ma otwarte, lecz spoczywa oparty na ramieniu. Twarz jego smutnie zadumana. Lewa ręka, spływająca poniżej piersi i oparta na skale, ma palce szeroko rozstawione ruchem, który u Quercii stale się powtarza. Nastroj duchowy Boga i Adama zdaje się mówić: źle jest człowiekowi samemu na świecie, ale czy z tą towarzyszką będzie lepiej, czy nie przyjdzie z nią na świat grzech i nieszczęście?

Ow grzech, grzech pierwotny, jest tematem następnej płaskorzeźby. Pierwsza para ludzka stoi po obu stronach drzewa wiadomości dobrego i złego. Ewa, o ciele modelowanem gładko i miękko, z biustem pełnym wdzięku, w postawie świadomej swej gracji, rozwartą dłonią lewej ręki odpycha niby węża-kusiciela, mającego również głowę młodej kobiety, lecz prawą trzyma owoc zerwany z drzewa z ciekawością pokusy. Adam, o wspaniałem ciele gładjatora, odwraca głowę gwałtownie ku niej. Na twarzy jego maluje się oburzenie, walczące z żądzą. Tło pejzażowe, jak u Michała Anioła, traktowane syntetycznie, ledwie zaznaczone, przy wyeliminowaniu wszelkich efektów malarskich. Styl ściśle rzeźbiarsko-monumentalny.

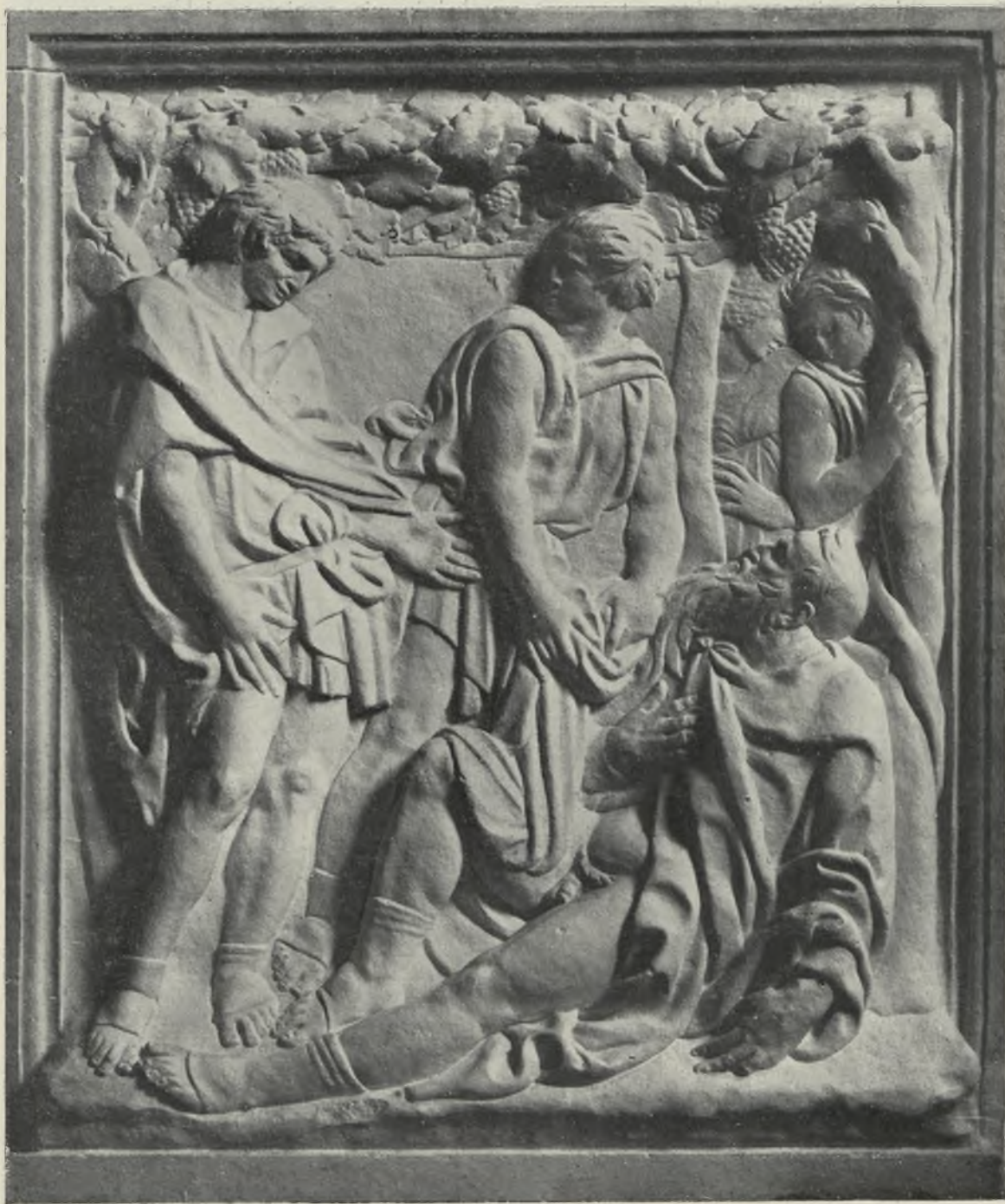
Skutki grzechu pierwotnego przedstawia dalsza płaskorzeźba. Anioł, młodzieńiec silny, dumny, wpółobnażony, o surowej greckiej twarzy ze szponowato zwichrzonemi włosami oburącz wytrąca z Raju Adama, którego twarz wyraża bezmiar męki, kolana gną się w trwodze, lecz ręce, złączone razem, jakby skute kajdanami, mimowoli podnoszą się do obrony i buntu. Natomiast Ewa, trzymająca rękę pod brodą, ma minę niesłusznie uciśnionej niewinności. Postać anioła przypomina archanioła Gabryela z płaskorzeźby na chrzcielnicy w Sienie.

O pierwszych pracach prarodzących ludzkości opowiada płaskorzeźba następna. Po lewej Ewa smutna, z dolną tylko częścią ciała przykrytą szatą, trzyma w rękę kądziel i zadumała się przez chwilę, przerywając swą pracę prządniczki. Szczególnie piękny jest jej biust i ręce o długich subtelnym palcach. Tuli się do niej dwu zdrowych, tęgich chłopaków, jak Romulus i Remus do Akki Laurentii na Fonte Gaja. Jeden objął oburącz nogę matki, drugi wyciąga rączkę do niej ku górze. Naprzeciw Adam trzyma rydel, którym z impetem kopie twardą ziemię; jest nagi, tylko pod szyją ma uwiązany rodzaj peleryny, która w fantastycznych zwojach spływa po jego plecach. Ma ten sam ulubiony przez Quercię grecki nos, tę samą junacką twarz i szponowato zwichrzone włosy, ale jest już starszy. Twarz nosi wyraz zaciętości i ślady przeżytych trosk. Ciało wykazuje silniejsze rozwinięcie tkanki tłuszczowej, jest to jednak zawsze jeszcze wspaniałe wymodelowane ciało atlety.

Sceny genezyjskie z Adamem i Ewą należą do rzeczy najwyższych, jakie stworzył Quercia. Tutaj jego powaga i wielki styl w pojmowaniu świata doszły do pełnego wyrazu, a także jego mistrzostwo w opanowaniu kształtów ciała ludzkiego zajaśniało w całym blasku. W dalszych płaskorzeźbach widać pewne osłabienie siły twórczej, chociaż i one są dziełami wielkiego arcyzmu.

»Ofiara Kaina i Abla« ograniczona jest do motywów najprostszych. Na ołtarzu, który jest zwyczajnym dużym blokiem kamiennym, w węzowych językach płoną ofiary obu braci. Ogień ofiary Abla idzie prosto ku niebu, natomiast płomień ofiary





JACOPO DELLA QUERCIA.

OPILSTWO NOEGO. (PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).



Kaina, ni to silnym wichrem trącone, wydłużają się poziomo, jakby go chciały ogarnąć. Abel, w pół obnażony młodzieniec o greckim typie twarzy, klęczy na skale i modli się z rękami złożonymi i wzniesionymi ku niebu, skąd w wycinku łuku pochyla się ku niemu ręka Boga. Podczas gdy ten cnotliwy pasterz zdaje się w modlitwie unosić ku niebu, jego zły brat-rolnik stoi, patrząc na niego z oznakami gniewu i zawiści. I on jest w pół nagi; na nogach ma skórznie, a przez plecy przewieszony płaszcz, który spięty jest na brzuchu, odsłaniając piersi. Płaszcz ten wprost kapryśnie układa się w niemożliwie poskręcane fałdy i wstęgi i jest najjaskrawszym przykładem tej niesamowitej manieri Quercii. Twarz Kaina przedstawia typ nowy u tego mistrza. Czoło silnie wypukłe, nos orlo wygięty. Podniesione wysoko brwi i ściśnięte wargi mówią o jego wzburzeniu. Lewa ręka wyciągnięta ku bratu zdaje się go odpychać. Jej palce szeroko rozstawione są gestem, który bardzo często u Quercii się powtarza.

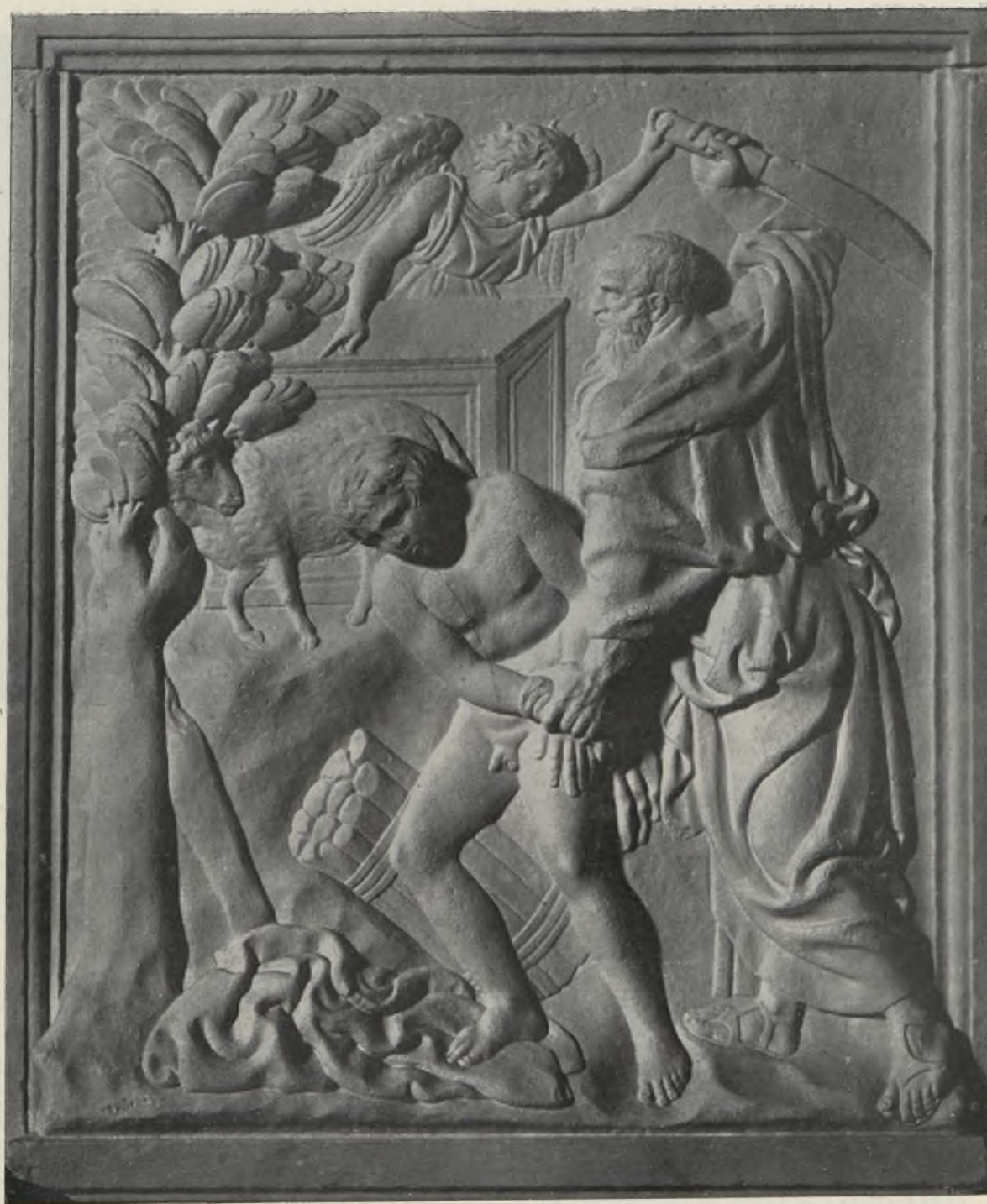
Obie te postacie wracają raz jeszcze w scenie zabójstwa. Abel, widocznie już ugodzony przez zbrodniczego brata, leży na ziemi, wsparty na prawej ręce, lewą zaś wznosi bezsilnie do góry ruchem mimowolnej obrony. Ten gest i wyraz twarzy stygającej doskonale wyrażają wrażenie zbliżającej się śmierci, która swym tężcem ogarnia już ciało młodzieńca. Jak zauważa Venturi, pozycja Abela przypomina pokonanych wojowników w sztuce klasycznej i męczenników w sztuce bizantyńskiej. Kain dobija brata tęgą pałą, którą oburącz na niego się zamierza. Twarze obu postaci są dziś zniszczone i w części zatarte. Ruch Kaina nie ma tej gwałtowności, jakiej akt mordu wymaga. Pejzaż, prawdziwie po rzeźbiarsku ledwie tylko zaznaczony, składa się z lekkich konturów skały i drzewa.

»Wyjście z Arki« jest najsłabszą rzeczą w tym szeregu płaskorzeźb. Nagromadzenie postaci ludzkich i zwierzęcych stwarza natłok, niezwykle u tego rzeźbiarza. Ręce Noego i jednego z synów składają się w dziękczynnej modlitwie, lecz ciała nie biorą udziału w tej akcji. W grupie zwierząt tylko same łby konia, wielbłąda, lwa i tygrysów są zindywidualizowane, ciała natomiast, niedostatecznie jeszcze wystudjowane, są jakby bez kości. Okrągłe, prawie ludzkie oczy tych bestyj, robią wrażenie dość komiczne. Także długoszyje ptaki, czaple, czy ibisy, są wzięte raczej z fantazji, niż natury.

O wiele większą wartość artystyczną ma »Opilstwo Noego«. Panuje tu nastrój winnicy i winnych oszołomień. Górna część płaskorzeźby ma dekoracyjne zakończenie w postaci fryzu z liści i gron winokrzewu. W zadartej do góry głowie Noego, który spity leży na ziemi i obnażył się nieskromnie, dobrze jest wyrażony motyw alkoholicznego zatumanienia. Niemniej udatna jest ekspresja psychiczna u szydzącego Chama i oburzonego zuchwalstwem brata Sema, który przykrywa ojca. Postacie wszędzie atletyczne, szaty, jak zwykle u Quercii poskręcane i pomięte. Rzadki u tego artysty motyw perspektywiczny występuje przez pokazanie głębi winnicy, z zarysami Jafeta i postaci kobiecej.

Ostatnia płaskorzeźba z tej serii »Ofiara Abrahama« podejmuje ten sam temat, który Quercia opracował już raz w r. 1402 z okazji konkursu na drzwi w Baptysterjum florenckim. W porównaniu do analogicznych tematów Brunelleschi'ego i Ghiberti'ego uderza tu ograniczenie kompozycji do motywów najniezbędniejszych. W środku nagi Izaak, krępy, dobrze zbudowany i odżywiony chłopak, który, pełen przerażenia, gnie się w uścisku muskularnej ręki ojca; potężny, długobrody Abraham, który raz zdecydowawszy się na ofiarę, z rozmachem zamierza się krótkim tasakiem, by odciąć głowę syna; młodzieńczy anioł, który lekkim dotykiem powstrzymuje rękę patriarchy i wskazuje baranka ocierającego się szyją o drzewo — oto wszystko.





JACOPO DELLA QUERCIA.

OFIARA ABRAHAMA. (PORTA MAGGIORE KOŚCIOLA S. PETRONIO W BOLONII).





JACOPO DELLA QUERCIA.

UCIECZKA DO EGIPTU. (PORTA MAGGIORE KOŚCIOŁA S. PETRONIO W BOLONII).

Syntetyzm plastycznego uproszczenia doprowadzony do perfekcji. Powaga, siła i wielkość stylu wszędzie utrzymana.

Cykle genezyjskie Ghiberti'ego i Quercii są ostatnimi tego rodzaju przedstawieniami w rzeźbie włoskiej. Są to ostatnie wydzźwięki ikonografii *trecenta*. Potem spotykamy je już tylko w malarstwie, bo rzeźba, dążąc do monumentalnej prostoty, odwraca się od tych tematów.

Płaskorzeźby, umieszczone na nadprożu, przedstawiają: »Narodziny Chrystusa«, »Pokłon 3 Króli«, »Ofiarowanie Chrystusa w świątyni«, »Rzeź niewiniątek« i »Ucieczkę do Egiptu«, a więc zwyczajne tematy średniowieczne, znane z kazalnicy obu Pisanów. Wszystkie te kompozycje opierają się na rysunkach mistrza, ale nie wszystkie są jego dziełem własnoręcznym. Za takie uważa Adolfo Venturi tylko dwie pierwsze; moim zdaniem należy dołączyć do nich także »Ucieczkę do Egiptu«, która i jasnością układu i typowym powichrzeniem fałdów i szczególnie wzruszającym, intymnym stosunkiem matki do dziecka, na wyróżnienie także zasługuje. Inne, słabsze i w ruchach osób i w precyzji kształtów, wykonał ulubiony uczeń Quercii Cino di Bartolo.

Z innych prac Quercii dochowały się trzy fragmenty w bolońskim *Museo civico*, z których dwa przedstawiają »Madonnę z dzieckiem« i »Św. Jerzego ze smokiem« i tworzyły prawdopodobnie ołtarz, którego *predellą* była płaskorzeźba trzecia z przedstawieniem małej Madonny i jej matki Anny.

Innym, niedokończonym przez mistrza, dziełem Quercii jest t. zw. grobowiec Antonia Galeazza Bentivoglio w San Giacomo Maggiore w Bolonii. Był on przeznaczony dla jednego z członków ferraryjskiej rodziny Vari (który był pro-



fesorem w studjum bolońskim) lecz został później nabyty przez Antonia Galeazza Bentivoglio, dla uczczenia prochów jego ojca. Artysta wzorował się tutaj na gotyckich grobowcach profesorów bolońskich, umieszczanych przy ścianach na wspornikach. Pod postacią zmarłego o brzydkich, silnie zindywidualizowanych rysach znajduje się tryptyk w rzeźbie wypukłej, przedstawiający w sposób bardzo interesujący wykład z profesorem w środku i z dwoma rzędami słuchaczy, zaczytanych, lub zasłuchanych, o ciekawej, naturalistycznej charakterystyce osób. Tylko te części wykazują ślady ręki Quercii, inne są dziełem uczniów.

Do prac uczniów zaliczyć też należy dużą Madonnę z drzewa polichromowanego w Luwrze, podobną w typie do Madonny z San Petronio, dwa posągi drewniane w Berlinie (Kais. Friedr. Mus.), przedstawiające »Anioła« i »Annunziate«, terrakoty w londyńskim Albert and Victoria Museum, a dalej Madonnę i czterech świętych w S. Martino w Sienie i Madonnę w sieneńskiej Chiesa della Pantera.

W wykończeniu portalu w S. Petronio przeszkodził Quercii wyjazd do Sieny, gdzie go w r. 1435 zamianowano *Operaio del Duomo*, a w r. 1436 uczczono godnością szlachcica (cavaliere), a wreszcie śmierć, poprzedzona ciągłymi zgrzyzotami z powodu walk, jakie o jego pracę artystyczną toczyła Siena i Bolonja.

»A di vinti d'ottobre 1438 misser Giacomo, operaio, passò di questa vita«. Tak zapisano w jednej z ksiąg sieneńskiej *Opera del Duomo*. Swymi spadkobiercami generalnymi ustanowił brata Priama i siostrę, większe legaty pozostawił uczniom i współpracownikom Pietrowi della Minella, Castorowi di Nanni, a najwięcej Cinowi di Bartolo, który okazał się niegodnym tych względów, bo przywłaszczył sobie część mienia swego mistrza i siedział z tego powodu przez czas jakiś w więzieniu bolońskim.

Innymi jego uczniami byli Francesco da Imola i Antonio Federighi. — Giovanni di Turino, który wspólnie z ojcem i braćmi wykonał dwie płaskorzeźby na chrzcielnicy w Baptysterjum sieneńskim (»Narodziny« i »Kazanie«), był raczej jego współpracownikiem niż uczniem. To samo odnosi się do Niccolò dell'Arca, którego cenne prace ozdobiły grobowiec św. Dominika w Bolonji. Inni, późniejsi rzeźbiarze sieneńscy, Giovanni Sassetta i Lorenzo Vecchietta pozostają już poza obrębem wpływu Quercii. Jedynym jego duchowym uczniem, jak słusznie zauważył Marcel Reymond, był Michał Anioł.

W twórczości Ghiberti'ego i Quercii już w samym zaraniu renesansu wyraźnie zaznaczają się dwa różne kierunki, któremi pójdzie plastyka włoska; jeden to kierunek wdzięku, elegancji, psychiki delikatnej i subtelnej, który znajdzie cały szereg przedstawicieli, w wczesnym renesansie, a którego ostatnim wyrazem będzie Andrea Verrocchio; drugi to kierunek siły, psychiki głębokiej, poważnej, lub wprost tragicznej, który zawiera się w trzech nazwiskach: Quercii, Donattela i Michała Anioła.

WŁADYSŁAW KOZICKI.



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## KALISZ.

= W lokalu po Banku Budowlanym na Starym Rynku zorganizowano wystawę zbiorową obrazów art. mal. Cerkiewicza.

## KRAKÓW

= Mauzoleum Słowackiego na Wawelu. Komitet sprowadzenia zwłok Słowackiego do kraju wypracował projekt wybudowania na Wawelu specjalnego mauzoleum, gdzie spoczywałyby zwłoki także innych zasłużonych mężów polskich. W sprawie tej, zdaniem komitetu, powinien wypowiedzieć swe opinie zjazd delegatów województw pod przewodnictwem marszałka Sejmu.

= Zamierzony na szeroką skalę tegoroczny »Salon Wiosenny« w Tow. Przyj. Sztuk P. — spalił na panewce. Bierze w nim udział zaledwie około 40 artystów. Na uwagę zasługują dzieła Wyczółkowskiego (autofografje nowe), Axentowicza, Wł. Jarockiego, Karpińskiego, St. Filipkiewicza, M. Filipkiewicza, Hryńkowskiego, Kowarskiego, barwne drzeworyty Bieleckiego, rzeźby Raszki i Juszczyka.

= W 70-letnią rocznicę urodzin Jacka Malczewskiego odbędzie się uroczysty obchód w Krakowie dnia 14 czerwca: o godz. 9 rano uroczyste nabożeństwo w katedrze wawelskiej, o godz. 11. Akademia w sali Starego Teatru, podczas której zostanie wręczony Jubilatowi medal jubileuszowy, wykonany z polecenia Komitetu przez dyr. J. Raszkę. Wieczorem o godz. 8-mej odbędzie się bankiet w »Domu Artystów«.

## LWÓW

= W »Pałacu Sztuki« na Placu Powystawowym urządzono wystawę poznańskiego »Świt«, oraz kolekcję prac Antoniego Bartkowskiego i Kazimierza Kostynowicza. W kilku salach zajęły nadto miejsce obrazy St. Batowskiego, E. Erba, E. Kunkego, Heleny Lang, M. Reyznera, T. Rybkowskiego, A. Terleckiego i F. Wygrzywalskiego. Resztę sal wypełnił pomysłowo zorganizowany pokaz »Książki Polskiej«, z nader licznymi eksponatami, ugrupowaniami działami, wedle treści.

= Z początkiem czerwca urządzono w lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk P. (w M. Muzeum Przemysłowem) nową wystawę: dzieł Kazimierza Sichulskiego (siedm obrazów), St. Matzkego, Art. Klara i p. W. Żygułskiej-Pogonowskiej.

= Ks. Prof. Dr. Władysław Żyła, znany i ceniony historyk sztuki, autor szeregu prac naukowych, b. Kustosze Muzeum im. XX. Lubomirskich w Ossolineum, zmarł w 48 roku życia.

## LUBLIN

= Wystawę majową urządzono niedbale, ot, tak dla »prowincji«, ażeby się tylko wydawało, że coś faktycznie zrobiono. Warto ją jednak było zwiedzić bodaj dla utworów graficznych Kazimierza Wiszniewskiego (drzeworytowe widoki Lublina). Piszac o tej wystawie

w Nr. 139 *Głosu Lubelskiego*, słuszną zrobił uwagę C. Kamykowski pod adresem Zachęty:

»Ze względu na to, że wystawy lubelskiej Zachęty spełniają nieco odmienną rolę niż w Warszawie, pożądanem by było, żeby w katalogu obok tytułu dzieła zaznaczono również jego technikę i sędzę, że nie jest to rzeczą niemożliwą, a wielce pożyteczną«.

## ŁÓDŹ

= Nowa wystawa w M. Galerji Sztuki, pozostająca pod dyрекcją M. Dienstl-Dąbrowy zgromadziła sto kilkadziesiąt prac, a w tej liczbie utwory Tadeusza Cieślewskiego, Stefana Domaradzkiego, Józefa Kidonia, Adama Pelczyńskiego i pierwsionkowe próby p. Ludmiły Kusztełanówny z Poznania.

= W szkole rysunku i malarstwa S. Andrzejewskiego urządzono wystawę prac 50 uczniów i uczenic. Zebrano na niej ogółem ponad 300 eksponatów.

## ŁUCK

= W ostatnich dniach maja nastąpi w jednym z lokali szkół powszechnych otwarcie wystawy prac Stanisława Błońskiego, a mianowicie stu kilkadziesiąciu widoków polskich z różnych stron Rzeczypospolitej.

## POZNAŃ

= W Salonie Sztuki M. Arcta (przy pl. Wolności 7) otwarto wystawę grafiki, a mianowicie drzeworytów japońskich, oryginalnych akwarel mistrzów japońskich i chińskich, oraz utworów graficznych i rysunków takich artystów jak F. Pautsch, K. Mondral, F. Jablczynski, W. Skoczylas, L. Wyczółkowski, a z obcych: F. Rops, E. Orlik, W. Unger, M. Liebermann, F. Stuck, H. Meid, B. Heroux, Frank Brangwyn, F. Schmutzer, F. Schmidt i i. Poza tem wystawiono szereg obrazów polskich dawniejszych i nowszych, m. i. Brandta, A. W. Kowalskiego, Chelmońskiego, Matejki, J. Koszaka, Fałata, Weissa, Mehoffera, Malczewskiego, Wyczółkowskiego, Pautscha i t. d.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarty niedawno »Salon Wiosenny« objął prace różnych artystów (i amatorów-dyletantów?), dlatego nie miał jednolitego charakteru. Znalazły się tu obok siebie prace Tad. Pruszkowskiego i M. Wywiórskiego, A. Terleckiego i Z. Dziurzyńskiej-Rosińskiej, A. Batyckiego, W. Osseckiego, K. Pajzderskiej, W. Podlaszewskiego, J. Graczyńskiego i i.

= Wystawa w »Stowarzyszeniu artystów« przedstawia jeszcze większy *pasticcio*, aniżeli w lokalu Tow. Przyj. Sztuk P., gdyż nie brak tu nazwisk Grottgera, Siemiradzkiego, Kossaka, F. Kostrzewskiego, F. Żmurki, obok Fałata, Weissa i szeregu młodszych artystów. Pokazano też różne »utwory«, świadczące tylko o zamilowaniu do sztuki ich autorów, może nawet zupełnie przygodnych. Po co?

= W Muzeum Wojskowym przy ul. Ratajczaka otwarto z początkiem maja wystawę prac art. mal. Bolesława Nawroc go. Prócz stu prawie pastelowych



portretów, oraz szeregu kompozycji i pejzaży, znalazło się tam również olbrzymie płótno, namalowane na zamówienie m. Poznania, przedstawiające powitanie marszałka Foch'a w Poznaniu przed ratuszem, przez licznych przedstawicieli władz miejskich, wojskowych, duchownych, delegatów różnych Związków, stowarzyszeń i t. p.

#### WILNO

= Konkurs na pomnik Mickiewicza w Wilnie. Główny komitet budowy pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie ogłasza konkurs na pomnik Adama Mickiewicza na placu Ratuszowym w Wilnie. Projekty pomnika traktowanego monumentalnie, choć ze swobodą interpretacji, należy przysłać w modelu gipsowym pod adresem: Główny Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza, Wilno. Nagrody trzy: 10 tysięcy, 8 tysięcy i 6 tysięcy złotych. Termin konkursu upływa z dniem 1 lutego 1926.

= W lokalu Kasyna Oficerskiego mieliśmy w ciągu maja wystawę, o charakterze zupełnie zresztą przypadkowym, urządzoną jednak w miarę możliwości dosyć, jak na nasze trudne warunki, starannie. Złożyło się na nią 46 obrazów Michała Czepity, kiliminy szkoły tkackiej p. Anny Mohlówny (dobre), pejzaże Dawidowskiego, Stan. Jarockiego i Międzyblockiego, a wreszcie rzeźby Hermanowicza, główki dziecięce i projekty pomnika dla Mickiewicza.

#### WARSZAWA

= W dniu 6 czerwca otwarto wystawę jubileuszową dzieł Jacka Malczewskiego. Na wystawę tę złożono około 180 płócien, brak wśród nich jednak szeregu dzieł najbardziej dla tego artysty charakterystycznych, jak np. jakiegokolwiek sceny z licznych »Etapów Sybirskich« (jest za to »Śmierć wygnanki«), brak »Błędnego Koła« i »Melancholji« i t. d. Niemniej jednak wystawa ta przedstawia się nader okazale.

= Zachęta a jubileusz J. Malczewskiego. Dr. M. Sterling w *Kurjerze Porannym* (Nr. 159) i M. Treter w *Warszawiance* (Nr. 174) zwrócili uwagę na niewłaściwość urządzenia jubileuszowej wystawy J. Malczewskiego właśnie w czerwcu, t. j. w sezonie ogórkowym, gdy Warszawa zupełnie pustoszeje. Dr. M. Sterling pisał m. i.:

Grozi nam znowu wystawa przynosząca mało zaszczytu.

Zachęta zapomina, że kompromitację tej instytucji są kompromitacją stolicy. Brak pietyzmu i dyletantyzm, z jakim zorganizowano wystawę Wyczółkowskiego z dzieł przypadkowo zebranych, nieumiejętność urządzenia wystawy portretu w Polsce, stanowią dowód braku poczucia odpowiedzialności ze strony Zachęty, mogą być uważane za świadectwo braku kultury Warszawy. Zachęta jest do pewnego stopnia przedstawicielką kultury artystycznej miasta. Niestety, o powadze swojego stanowiska nieustannie zapomina.

Należy stanowczo powiedzieć: »dość« i nie dopuścić do dyletanckiego zorganizowania takiej uroczystości, jaką być winno dla nas złożenie hołdu mistrzowi sztuki polskiej.

Hołd winno złożyć miasto, nie w czasie kanikuly letniej, ale w jesieni, kiedy życie miasta tętni całą pełnią. Wystawa musi być kompletna, wyczerpująca całą twórczość Malczewskiego, uwzględniająca wszystkie etapy i okresy jego rozwoju i pogłębiań. Dumą stołecznego miasta musi być wystawa najbogatsza, najpiękniejsza i najmądrzej zorganizowana... Tylko tak zorganizowana wystawa nie przyniesie nam — kompromitacji.

W artykule M. Tretera tak brzmiał ostateczny wniosek:

»Wystawa jubileuszowa, ku uczczeniu 50-letniej artystycznej twórczości mistrza, który zwie się: Jacek Malczewski, musi być przyjęta jako święto polskiej sztuki i winna stanowić główne wydarzenie pełni artystycznego sezonu. Dlatego wystawy o takim charakterze, w czasie ogórkowym, bez należytego przygotowania i planu, bez maximum wysiłków, pomysłowości i energii, urządzać wprost nie wolno«.

A jednak wystawę otwarto, obok »wystawy bieżącej«, wydano katalog bez dat przy obrazach w formie »Przewodnika«, z jedną dosłownie reprodukcją autoportretu Malczewskiego (Katalog poznański dał reprodukcję 7, zaznaczył wszędzie rok, technikę, materiał i wymiary obrazów). Przykro skonstatować, że na »wernisażu« w Zachęcie były zupełne pustki! Zachęta zaś chlubi się w komunikatach, że »Jubilat w liście do Prezesa Komitetu wyraża radość z powodu doprowadzenia do skutku wystawy w stolicy i zapowiada swój przyjazd na wystawę jubileuszową«. Czyż mógł wyrazić smutek?

= Działalność Tow. Zachęty S. P. w r. 1924. W dniu 19 maja przedłożono na W. Zebraniu sprawozdanie z czynności w r. ub. W okresie sprawozdawczym odbyły się następujące wystawy: »Salon doroczny«, który rozpoczął w roku poprzednim trwał do 31 stycznia 1924 r., Tow. Art. pol. »Sztuka« Zbiorowa Stanisława Żukowskiego, Józefa Simlera, Stowarzyszenia »Pro Arte«, Niny Aleksandrowicz, ilustracji do »Faraona« Edwarda Okunia, Stefana Filipkiewicza, Bronisława Wiśniewskiego, Władysława Ostrowskiego, wileńskiego Tow. plastyków, Tadeusza Marczewskiego, Zefiry Cwiklińskiego, Stefana Norblina, architektoniczna Adolfa Buraczewskiego, Stowarzyszenia »Rytm« (od 10 — 21 maja), rysunków i obrazów dekoracyjnych Wojciecha Gersona, Antoniego Gawińskiego, akwafort Feliksa Jabłczyńskiego, obrazu Jana Rosena »Rewja na placu Saskim«, Józefa Kidonia, pośmiertna Romualda Dubińskiego, Stefana Domaradzkiego, Mirona Dudy, Juliusza Kossaka, zbiorowa p. t. »Lato w Polsce«, Marjana Moskwy, Jadwigi Jaroszyńskiej, Bronisława Kopczyńskiego, pośmiertna Kazimierza Mordasewicza, Aleksandra Laszenki, Marjana Trzebińskiego, grupy »XII« — artystów lubelskich, grupy »marnistów« polskich, wreszcie w dniu 6 grudnia rozpoczął się Salon doroczny 1924—1925.

Oprócz specjalnych wystaw, wielu artystów przedkładało liczniejsze kolekcje prac — widzimy wśród nich: W. Stępskiego, S. Masłowskiego (dwukrotnie),



F. Nartowskiego, A. Dzierzbickiego, S. Fidanzy, F. Czajkowskiej, K. Dąbrowskiej (minjatury), W. Mikosza, J. Doskowskiego, S. Żułowskiego, P. Krasnodębskiego. Z wystaw zbiorowych należy zanotować: ceramiczną, akwafort i medali belgijskich, Zdobnictwa polskiego, Związku artystów grafików, ilustracji i medali ze zbiorów p. Dominika Witke Jeżewskiego, wreszcie kilimów Julji Austenowej.

Tow. liczyło członków honorowych 4, dożywotnich 133, rzeczywistych 1518, zwyczajnych 3819. Wśród czł. rzecz. miłośników 1091, artystów 427, z których 334 malarzy, 66 rzeźbiarzy, 23 architektów, 4 uprawiających sztukę stosowaną.

W ciągu roku 1924 wystawione były 4102 dzieła sztuki, sprzedano 580 na ogólną sumę 150.573 zł.

Zwiedziło wystawy 151.005 osób, dochód z biletów wejścia w r. 1924 wyniósł 93.752 zł. 83 gr., rocznych biletów sprzedano za 41.952 zł. 98 gr. Zakupiono do rozlosowania między członków 55 dzieł za ogólną sumę 5784 zł. Zbiory Tow. powiększono na sumę 7848 zł. bądź przez zakupy, bądź przez ofiarodawców.

Szczęśny Rutkowski, pisząc w Nr. 139 *Kurjera Polskiego* o Zachęcie, zauważył m. i.:

»Jedynie radykalna zmiana statutu może oddać zarząd Zachęty w bardziej kompetentne w rzeczach sztuki ręce. W sprawozdaniu kasowym zasługują na uwagę takie pozycje: płaca personelu — 63.000, kupno dzieł do zbiorów — 4.600, kupno dzieł do rozlosowania — 5.500. Koszta administracji pochłaniają prawie cały dochód«.

Wierzyć się wprost nie chce tak wysoce zdumiewającej gospodarce!

= Walne Zebranie Tow. Zachęty S. P., które odbyło się w d. 19 maja, zajmowało się poza sprawami administracyjnymi głównie dwoma wnioskami. Jeden z nich dotyczył zmiany § 22 ustawy Tow., na podstawie którego ogólne Zebranie wybiera zarówno miłośników, jak i artystów do komitetu. Przez 3 lata walczono o to, by artyści mieli wpływ na wybór? Daremnie jednak, bo wniosek ten upadł większością głosów w stosunku 220 na 18. Drugi wniosek o wyborze komisji dla rewizji ustawy Tow., został przyjęty.

*Gazeta Poranna* 2 grosze poinformowała swych czytelników o »niebezpiecznych« zakusach ze strony artystów w następujących słowach (Nr. 138):

»Opozycja przeciwko 22 paragrafowi ustawy Zachęty, zorganizowana przez lewicujące ugrupowania artystyczne, na dzisiejszym zebraniu walnym poniosła całkowitą klęskę.

Olbrzymia większość głosów opowiedziała się za utrzymaniem tego paragrafu, decydującego o charakterze Zachęty.

Komitet Zachęty w myśl ustawy składa się z siedmiu artystów i 7-miu miłośników, wybieranych na walnym zebraniu. Otóż opozycja dążyła do ustanowienia dwóch odrębnych kurji wyborczych, jednej złożonej z samych artystów, która wybierałaby z pośród siebie 7-miu członków komitetu oraz drugiej, do której weszliby miłośnicy.

Oczywiście w ten sposób miłośnicy nie mieliby żadnego wpływu na wybór części komitetu, złożonego z artystów i ich kompetencje ograniczyłyby się jedynie do wyboru siedmiu miłośników.

Opozycja żywiła uzasadnioną nadzieję, iż po dokonaniu rozdziału uda się jej przeprowadzić wybory w myśl swoich planów i opanować Zachęty.

Walne zebranie przekreśliło jednakże te niebezpieczne dla przyszłości i charakteru Zachęty zamierzenia«.

Przeprowadzone wybory dały następujący rezultat:

Z artystów na członków komitetu zostali wybrani: Górski Konstanty, Otto Zygmunt, na ich zastępców: Wróblewski Konstanty, Pstrokoński Stanisław, Przybylski Wacław.

Z miłośników weszli do komitetu:

Paszkowski Wacław, rejeant, Brzeziński Mieczysław, dyr. banku, Sturm Adolf, kupiec, Wójcicki Zygmunt, inżynier. Zastępcami ich wybrano: Borzęckiego Włodzimierza, adwokata, Wilczyńskiego Stanisława, wiceprezesa Rady miejskiej, Ocetkowicza Stanisława, kupca.

Komisję rewizyjną stanowią: Czajewski Aleksander, prez. Tow. Kred., Kremski Wacław, kupiec, Niklewicz Mieczysław, wydawca, oraz ich zastępcy: Brunn W., Krasnodębski Piotr.

Do komisji statutowej weszli: Paszkowski W., Zdzisław hr. Grocholski, Krasnodębski Piotr, Boruciński M., Grombecki Henryk, Austen Ant., Słupski Feliks.

= Sąd, bociany i Zachęta. O ciekawej sprawie sądowej doniosła *Warszawianka* (w Nr. 154) p. t. »Bociany odlatują«.

Któż nie zna przepięknych »Bocianów« Chelmońskiego, zdobiących od dziesiątków lat główną salę T-wa Zachęty Sztuk Pięknych.

Obecnie »Bociany« znajdują się w groźnym niebezpieczeństwie. Komornik sądowy położył na nich najzwyczajniej w świecie pieczęcie, sekwestrując obraz wraz z kilkoma innymi za dług towarzystwa względem p. L. Małczyńskiej i M. Piaskowskiej, rentierek Zachęty.

Panie te są spadkobierczyniami praw rodziny Hilchenów, dobroczyńców Towarzystwa, któremu p. Oktawjan Hilchen zapisał 41000 rb., co umożliwiło wystawienie gmachu na obecnym placu Małachowskiego. Jedynym ciężarem na tej fundacji była 5-cio procentowa renta na rzecz siostrzenicy zapisodawcy p. M. Szczuki lub jej córek pp. Małczyńskiej i Piaskowskiej.

W okresie spadku marki rentjerki były pokrzywdzone, gdyż za okres trzechletni dostały równowartość 1500 zł. Domagały się więc obecnie przerechowania w skali 100<sup>o</sup>/<sub>11</sub>, na co Towarzystwo nie chciało się jednak zgodzić. Sprawa trafiła do sądu.

Sąd okręgowy przyznał 50-cio procentową normę przerechowania, zasądzając na rzecz powódek 7594 zł. oraz 24<sup>o</sup>/<sub>100</sub> od tej sumy od chwili wytoczenia powództwa.

Pełnomocnik powództwa, adw. Cederbaum odwołał się do Sądu Apelacyjnego który podwyższył skalę do 60<sup>o</sup>/<sub>100</sub>, co wyniosło 9.058 zł. z procentami.



Administracja skazanego Towarzystwa spóźniła się z terminem zapłaty oznaczonej sumy, wobec czego naraziła własność Zachęty na niebezpieczeństwo zlicytowania.

Sprawą tą zainteresować się winny szersze sfery społeczeństwa, by nie dopuścić do skandalicznego zmarowania publicznej własności.

Okazuje się, że i administracja w Zachęcie szwankuje.

= *Zachęta* a ś. p. Mierzejewski. W Nr. 151 *Robotnika*, Mieczysław Wallis zamieścił m. i. następujące słuszne uwagi:

»Na wystawie w Zachęcie znajduje się między innymi, portret pani R. B. pędzła ś. p. Jacka Mierzejewskiego. Nadzwyczaj wykwintna i dyskretna gama barwna, złożona z tonów sinych, popielatych, oliwkowych i brązowych, prosta i spokojna kompozycja, wreszcie subtelny nastrój oraz poezja starości i ciszy, płynąca z tego dzieła, czynią zeń jeden z najpiękniejszych portretów polskich ostatniej doby. Zdawałoby się, że Zachęta, mając do swej dyspozycji dzieło tej wartości, powinna je umieścić w odpowiednim miejscu. Tymczasem zrobiono wszystko, żeby ten obraz schować. Ukryto go w jednej z salek bocznych, do których się wchodzi po schodkach, i zawieszono tak, że go w pierwszej chwili wcale nie widać. Nie wciągnięto go nawet do katalogu. Pod nim tylko umieszczono etykietkę z następującym śmiesznym napisem: »p. Jacek Mierzejewski«, nic więcej.

Być może jednak, żądamy zbyt wiele... Trudno przecież od panów z Zachęty wymagać, żeby się znali na sztuce i cenili ją, jak należy.

Również i Szczęsny Rutkowski w Nr. 138 *Kurjera Polskiego* pisał:

»Nie lubię niegrzecznych słów, ale doprawdy trudno powstrzymać się od nich, gdy się widzi, w jak złym miejscu zawieszono cudny, nadzwyczaj delikatny i harmonijny portret Jacka Mierzejewskiego.

= *Szkoła sztuk pięknych im. Gersona*. Przez dłuższy czas szkoła sztuk pięknych im. Gersona pozbawiona była lokalu, w którym można byłoby prowadzić normalnie kurs artystyczny plastyki. Trudności te udało się wreszcie zwalczyć i szkoła uzyskała odpowiednie pod każdym względem pomieszczenie w domu, należącym do Muzeum przemysłu i rolnictwa, przy ul. Składowej Nr. 3. Nowy ten lokal przystosowany jest w zupełności do potrzeb zarówno wykładów teoretycznych jak i zajęć praktycznych, prowadzonych przez znanych artystów i znawców sztuki. Kierownictwo szkoły, jak dotychczas, tak i nadal, pozostaje w rękach znakomitego artysty-rzeźbiarza prof. Piusa Welońskiego.

Sekretariat szkoły udziela informacji codziennie od godz. 10-ej zrana do 1-ej po południu.

= *Rada Muzeum Narodowego*. Wobec upływu terminu dwuletniej pracy członków rady muzealnej, magistrat postanowił zaprosić ponownie wszystkich, którzy wchodzili do rady Muzeum narodowego. Do rady należą pp.: prof. Zygmunt Batowski, arch. Jan Heurich, Al. Janowski, prof. Miłosz Kotarbiński, prof. Marjan Lalewicz, prof. Jan Lewiński, Fr. Pułaski, Miecz. Rulifowski oraz Kaz. Stefański.

Skład Rady bardzo poważny, ale dlaczego w Radzie Muzeum, poświęconego głównie zabytkom sztuki i kultury niema — poza prof. Z. Batowskim — ani jednego historyka sztuki, oraz, co jeszcze dziwniejsza, ani jednego fachowego muzeologa? Dyr. B. Gembarzewski jest tylko doskonałym kolekcjonerem, więc rada i kontrola na u k o w o przygotowanego muzeologa przydałaby się z pewnością.

= *W Salonie Sztuki W. Krukowskiej* (w Al. Ujazdowskiej 30), wystawiono prace dekoracyjne p. Marji Kuleszyny, uczenicy p. A. Buszka, oraz p. Edwarda Kuleszy: batiki i malowidła na porcelanie.

= *Kiermasz Artystyczny*, urządzony przy Nowym Zjeździe staraniem Centrali Polskiego Przemysłu Artystycznego, której prezesem jest arch. Adolf Buraczewski, a sekretarzem inż. Ignacy Zieliński, wypadł ogromnie słabo, poziom ogólny bardzo nierówny. Obok rysunków prof. St. Noakowskiego i rzeźb Zerycha, obok dobrych kilimów Śliwińskiej znalazły się różne przedmioty, których wogóle nie należałoby nawet w zwykłym sklepie na widok publiczny wystawiać.

= *Osiedle artystów plastyków*, spółdzielnia mieszkaniowa z ogr. odpowiedzialnością, ma zamiar przystąpić do budowy własnego gmachu według projektu arch. Jana Stefanowicza, na placu przy ul. Filtrowej, obok Alei Grójeckiej, w pobliżu niedobudowanego kościoła na Ochocie. W obrębie »Osiedla«, prócz pracowni i mieszkań dla artystów, znajdzie też pomieszczenie szereg instytucji i zrzeszeń artystycznych.

= *W Polskim klubie Artystycznym* otwarto t. zw. »Wystawę wiosenną«, na którą złożyły się głównie początkowe prace młodego artysty Czesława Nowocienia. Poza tym wystawiono szereg prac W. Wąsowicza i dobry obraz Łuczyńskiej-Szymanowskiej.

= Ś. p. Józef Ryszkiewicz zmarł 19 maja. Ur. 19 listopada 1856 r. w Warszawie, kształcił się najpierw w Warszawskiej szkole rysunkowej pod kierunkiem W. Gersona, następnie w Akademii petersburskiej u prof. Willibalda i w szkole kompozycyjnej Aleksandra Wagnera w Monachjum. Od r. 1882 bawił stale w Warszawie, gdzie także jako organizator życia artystycznego nader chlubnie zapisał się w pamięci ogółu. On to zorganizował w swoim czasie pierwszą wystawę Warsz. Tow. Artystycznego, którego był Prezesem i przez to zainicjował późniejsze »Salony« Tow. Zachęty.

Dłuższe wspomnienia pośmiertne zamieścił H. Piątkowski w Nr. 143 *Kurjera Warszawskiego*, Stefan Popowski w Nr. 142 *Gazety Warszawskiej* i A. Breza w Nr. 138 *Warszawianki*.

= *Katalog Zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*. Wydawnictwo Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, 1925. Str. 96 i 32 reprodukcji.

Jest to w zasadzie bardzo pożyteczne wydawnictwo, obejmuje ono, prócz przedmowy H. P., spis dzieł (Nr. 1-621), spis autorów z ich biografiami, opracowany przez Henryka Piątkowskiego, oraz dział ilustracyjny, z 32 starannie odbitymi reprodukcjami. Korekta, niestety,



pozostawia bardzo wiele do życzenia, nawet numery obrazów przy nazwiskach malarzy podawane są nieraz mylnie. Na temat części biograficznej możnaby wypowiedzieć cały szereg różnych uwag. Wstrzymujemy się jednak od tego, aby na razie zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Pierwsze, to zdumiewająca ilość autorów »Nieświadomych«, na ogólną ilość 621 pozycy w katalogu, jest ich aż 53, to stanowczo zbyt wiele. Możeby jednak udało się tych autorów rozpoznać, a przynajmniej określić bliżej ich epokę.

Druga sprawa, zasadniczej natury i na to cały należy położyć nacisk. Mianowicie, w przedmowie do »Katalogu Zbiorów« czytamy m. i.: »Muzeum (t. j. Zbiór Zachęty) posiada dzieła: Matejki, Siemiradzkiego, Brandta, Chelmońskiego, obu Gierymskich, J. Kossaka, T. Rygiera, J. Malczewskiego, Wyczółkowskiego i prawie wszystkich współczesnych artystów«. Ostatnie zaś zdanie brzmi: W każdym razie w stanie, w jakim zbiór obecnie się znajduje, jest on niezwykle bogaty i w »zupełności odzwierciedla stan naszej sztuki współczesnej i historyczny jej rozwój«.

Otóż, jest to niestety nieprawda i przeciw takim sądom stanowczo i głośno należy zaprotestować. Dość mamy już samokłamywania się, które największe szkody sztuce naszej przynosi. Zbiory Zachęty są istotnie poważne i cenne, ale wcale nie odzwierciedlają ani naszej sztuki współczesnej, ani też historycznego jej rozwoju. Są zbierane bezprogramowo i niechlujnie, czysto przypadkowym sposobem, a brak w nich nieraz najpierwszych sztuki naszej mistrzów. Wśród tych zaś, którzy w katalogu i w zbiorach figurują, jak naprz.: Grottger A., Krzyżanowski K., Lentz St., Malczewski J., Mehoffer J., Michałowski P., Pankiewicz J., Pochwalski K., Rosen J., Stabrowski K., Weiss W. — zastąpieni prawie wszyscy przez jeden tylko utwór o przypadkowym charakterze — nie są bynajmniej wystarczająco i godnie reprezentowani.

Zważmy, że w zbiorach Zachęty figurują takie nazwiska, jak np.: Dunze, Beisch Herman, Karazin, Lier A., Waldemax W., Pinko H., Cortazo, Kicka Natalia, Barański Wiktor, Hempel, Both, Berntheim, Bezzuoli G. — i t. d., i t. d., z nic nieznaczącymi próbkami »ręcznej roboty«, a brak zupełny, z górą — i to bardzo dużą — stu artystów, którzy naprawdę jakieś zdecydowane w sztuce naszej dawniejszej lub nowszej zajęli stanowisko i bardziej nadawali się do reprezentowania naszej sztuki, aniżeli dopiero co wymienieni.

Ażeby nas nikt nie mógł posądzić o gołosłowność i przesadę, zamieszczamy poniżej listę nazwisk artystów, których do tej pory naprózno byśmy szukali w Zbiorach Zachęty; czytelnik sam wyrobi sobie zdanie o tem, czy wobec takich braków wolno utrzymywać, że Zbiory Zachęty »w zupełności odzwierciedlają« stan naszej sztuki. Rzecz prosta, lista poniższa nie jest bynajmniej ani kompletna, ani też nie jest propozycją do zbiorów. Sądźmy jednak, że może ona być doskonałym materiałem do dyskusji

o przygodnym i jednostronnym charakterze zbiorów Tow. Zachęty.

Oto ona:

Ajdukiewicz T. i Z.	Pillati Gust.
Austen A.	Pilichowski L.
Batowski Kaczor St.	Piotrowski Ant.
Benedyktowicz L.	Pleszowski A.
Biegas B.	Pociecha M.
Blotnicki T.	Podgórski St.
Borowski W.	Popiel Ant.
Boznańska O.	Popiel Tad.
Bratkowski R.	Popławski Jan
Chlebowski St.	Puszet Ludw.
Cieślewski T.	Raczyński A.
Ćwikliński Z.	Raszka J.
Czajkowski J.	Rauchinger H.
Czajkowski St.	Rayski Kietlicz K.
Dębicki St.	Redlich Henr.
Dulębianka M.	Rejchan St.
Eljasz Radzikowski Wal.	Reyzner Miecz.
Filipkiewicz Stefan	Rodakowski H.
Gałek St.	Rossowski Wł.
Gawiński A.	Rozwadowski Z.
Gierdziejewski I.	Rubczak Jan
Glicenstein H.	Rychter-Janowska Br.
Gorazdowski E.	Ryszkiewicz J.
Gottlieb M.	Rzecki Stan.
Guyski M.	Saski Sylw.
Gwoźdecki Gustaw	Sawiczewski St.
Hirszenberg S.	Sichulski K.
Hofmann Vlastimil	Siedlecki Fr.
Jakimowicz M.	Śleńdziński L.
Janowski St.	Ślewiński Wł.
Jarocki Wł.	Sozański M. A.
Kamocki St.	Stachiewicz P.
Karpiński Alf.	Stankiewiczówna Z.
Kossak W.	Stasiak L.
Kotarbiński M.	Straszyński L.
Kotowski D.	Stroynowski L.
Kramsztyk R.	Stryjeńska Z.
Krasnodębski P.	Styka Tad.
Krzysz Męcina J.	Styka Jan
Kuna H.	Szczepkowski J.
Kurzawa A.	Szczygliński H.
Leopolski W.	Szermętowski J.
Lewandowski St. R.	Szynałowski F.
Łuszczkiewicz Wł.	Tatarkiewicz J.
Majewski Wł.	Tepa Franc.
Marcinkowski Wł.	Tichy Karol
Marczewski T.	Trojanowski Edw.
Markowicz A.	Trziński M.
Maszkowski K.	Trzebiński M.
Merwart P.	Uziembło H.
Michalski M. Z.	Wasilkowski
Mierzejewski J.	Wąsowicz W.
Muter Mela	Witkowski K.
Nalborczyk J.	Wittig Edw.
Nałęcz Wł. J.	Wodzinowski W.
Niesiołowski T.	Wodyński J.



Obst Sew.	Wygrzywalski F.
Otto Zygm.	Wywiórski M.
Pautsch Fryd.	Zak Eug.
Pelczarski Wł.	Zuber J.
Penther D.	Żelechowski K.
Pieńkowski Ign.	

= Grobowiec Nieznanego Żołnierza, w zasadzie prowizoryczny, wedle projektu, opracowanego przez art. rzeźbiarza St. Ostrowskiego, zostanie prawdopodobnie odsłonięty w listopadzie b. r. Sprawie tego grobowca, która wywołała ożywioną dyskusję na tle antagonizmu władz miejskich z władzami wojskowymi, poświęcił m. i. dwa dłuższe artykuły (\*Jak będzie wyglądał grobowiec Nieznanego Żołnierza\* i \*Grób Nieznanego Żołnierza\*) w *Kurjerze Warszawskim*, Nr. 129 i 144, Jan Kleczyński.

#### ATENY

= Wskutek przymusowego przeniesienia się greckiego duchowieństwa z Małej Azji do Grecji, Ateny zyskały dzięki staraniom i nadzwyczajnej energii metropolity Anatolji — olbrzymie skarby sztuki, zwłaszcza dawnej bizantyńskiej. Ze starych klasztorów i kościołów Małej Azji przewieziono do Aten 700 skrzyń bezcennych zabytków.

#### BAZYLEJA

= Prof. Dr. Henryk Alfred Schmid, dotychczasowy kierownik słynnego muzeum: *Öffentliche Kunstsammlung in Basel*, ustąpił z zajmowanego dotąd stanowiska, zamierzając poświęcić się wyłącznie pracy profesorskiej w bazylejskim uniwersytecie. H. A. Schmid liczy obecnie 62 lat życia.

#### LONDYN

= *New English Art Club*, zawiązany przed 40 laty (1886 r.) dla przeciwstawienia się zbyt skostniałej *Royal Academy*, wystąpił z nader ciekawą wystawą retrospektywną prac swych członków w nowym lokalu *Spring Gardens Gallery*. Dzieje tego klubu łączą się z wszystkimi nowszymi kierunkami sztuki angielskiej ostatniej doby. W *jury* klubu zasiadał ongiś Whistler.

#### LYON

= W dniu 6-go czerwca ma nastąpić w obecności Ed. Herriot'a otwarcie wystawy artystów lyońskich pod nazwą *Salon du Sud-Est*.

#### MONACO

= Dr. Abraham Bredius, znakomity holenderski uczonec, nestor holenderskich historyków sztuki, który z Hagi przeniósł się do Monaco (Villa Evelyne), obchodził niedawno w czwartym zdrowiu siedmdziesiątą rocznicę urodzin, właściwa uroczystość jubileuszowa odbyła się we Florencji, dokąd Dr. Bredius na czas krótki wyjechał.

#### NEW YORK

= Gustaw Gwozdecki, który tu osiadł na czas dłuższy i wynajął sobie wytwornie urządzonej pracownię w *Carnegie Hall*, przygotowuje w najbliższym czasie nową wystawę swych dzieł. Poprzednia jego wystawa,

urządzona w 1922 r., zdobyła artyście w Ameryce duże imię.

#### PARYŻ

= Wystawy w prywatnych salonach sztuki (do 15 czerwca): André Lhote i Vergé-Sarrat wystawiają w *Galerie Weill*, Asselin *Gal. Marcel Bernheim*, Friesz w *Gal. d'Art de la Grande Maison de Blanc*, Adam i Tadeusz Stykowie w *Gal. Georges Petit*, Per Krogh w *Gal. Pierre*. W *Maison Watteau* wystawa dawnej sztuki ludowej szwedzkiej.

= W *Hôtel Jean Charpentier* urządzone wystawę tematową p. t.: Historia wyścigów we Francji do 1870 r.

= Akwarele i rysunki Délaacroix wystawiono w *Galerie L. Dru*.

= Giorgio de Chirico wystawia w *Galerie L. Rosenberg*.

= Miedzioryty Albrechta Dürera zebrano na osobnej wystawie w *Galerie Marcel Guiot*.

= Wystawę dawnej sztuki hiszpańskiej organizuje *La Demeure Historique* pod protektoratem króla hiszpańskiego i prezydenta Republiki francuskiej w *Hôtel Jean Charpentier*, w czasie od 3 czerwca do 10 lipca br., na dochód *Patrimoine Artistique de la France*.

= *Galerie Druot* zorganizowała na czas od 1 czerwca do 1 października specjalną wystawę 25 malarzy współczesnych, są tam mianowicie: P. Bonnard, G. Braque, M. Denis, G. Desvallières, A. Dunoyer de Segonzac, K. van Dongen, R. Dufy, J. Flandrin, E. Othon Friesz, Ch. Guérin, H. Matisse, P. Laprade, M. Laurencin, H. Manguin, A. Marquet, Mme Marval, J. Pascin, P. Picasso, G. Rouault, K. X. Roussel, P. Signac, M. Utrillo, F. Vallotton, M. de Vlaminck i Ed. Vuillard. Wystawa istotnie godna częstego zwiedzania.

= Francuski urząd państwowy pod nazwą *L'Administration des Beaux-Arts* zapytał Othona Friesz'a, Henri Matisse'a i Waldemara George'a, czy przyjęliby godność członków państwowej Komisji muzealnej.

= Podczas tegorocznej wystawy międzynarodowej sztuki dekoracyjnej, rząd i gmina paryska organizują w *Musée Galliera* osobną wystawę prac artystów z okresu lat 1890—1910, którzy byli reformatorami i twórcami nowoczesnej sztuki stosowanej. Nadto zbiory muzealne Luksemburgu, Petit-Palais, oraz manufaktur narodowych (jak np. Sèvres, Gobelins etc.), zostaną wzbogacone na ten czas odpowiednio wybranymi okazami, wypożyczonymi na czas wystawy z licznych kolekcji prywatnych. Otwarcie wystawy nastąpi w dniu 5 czerwca.

= Licytacja książek ilustrowanych sztychami, z kolekcji Descamps Scrive'a, dała nadspodziewanie świetne wyniki. Egzemplarz »Bajek« La Fontaine'a (wydanie z r. 1755—1759), ilustrowanych przez Cochin'a i Oudry'ego, osiągnął cenę 101.000 franków, choć cena wywołania wynosiła tylko 60.000 franków. Za jedyny egzemplarz dzieła kostjumowego p. t. »Mouvement du costume«, w starej oprawie, z rycinami Moreau i Freudeberga w odbitkach próbnych, zapłacono kwotę 432.000 franków, a z podatkiem luksusowym i procentem,



516.240 fr. Rzecz tę nabył oczywiście amerykański amator. Ogółem, aukcja ta przyniosła w wyniku 3.432.360 fr.

= Legja honorowa dla artystów. Wśród ostatnich odznaczeń francuskich przyznano m. in. Legję Honorową dwudziestu artystom, rzeźbiarzom (np. Desbois, komandor), malarzom i t. d.

= Frohner, dawny konserwator Muzeum w Luwrze zmarł w 91 roku życia.

= L. Bénédite, konserwator Galerji Luksemburskiej i muzeum Rodin'a, zmarł w Paryżu. Léonce Bénédite, ur. w r. 1859 w Nimes, w r. 1882 został urzędnikiem muzealnym Pałacu Wersalskiego, a od r. 1886 kierownikiem Galerji Luksemburskiej, był on prezesem Tow. Malarzy orientalistów, Tow. Artystów-Litografów i Tow. Grafików. Pozostawił po sobie szereg prac drukowanych, a m. in. książkę o sztuce francuskiej w XIX w.

= Marius Michel, słynny twórca artystycznych opraw książkowych, oficer Legji Honorowej, zmarł w Paryżu w wieku podeszłym, licząc 79 lat.

= Henry Lapauze, znakomity muzeolog francuski, konserwator Muzeum Sztuk Pięknych miasta Paryża, autor szeregu cennych dzieł z zakresu historii sztuki francuskiej, założyciel i wydawca dwu czasopism: *Renaissance de l'Art Français* (miesięcznik artystyczny), oraz: *Renaissance Politique et Littéraire*, zmarł w Paryżu.

Lapauze, pisał m. in. o twórczości Ingres'a, o muzeach prowincjonalnych francuskich, o Akademji Francuskiej w Rzymie i t. d., a nadto zrekonstruował i doskonale zorganizował pod względem muzeologicznym paryski Petit Palais, którym zarządzał. Na krótko przed swą śmiercią, H. Lapauze zaaranżował przepyszną wystawę pejzażu francuskiego, p. t. Od Poussin'a do Corot'a. Niestety, nie danem mu było doczekać otwarcia tej wystawy.

#### PRAGA

= Jan Stursa, rzeźbiarz, jeden z najwybitniejszych współczesnych artystów czeskich, zmarł w Pradze. Ur. w r. 1880 na Morawach, Stursa kształcił się w pracowni znanego niegdyś rzeźbiarza J. V. Myslbek'a. Przez czas pewien hołdował on kierunkowi impresjonistycznemu w rzeźbie, opracowując różne problemy światłocienia w rzeźbie, potem jednak zwrócił się do zagadnień samej formy. Stursa wykonał m. in. cały szereg aktów kobiecych, dążąc w nich do podkreślenia lirycznego wyrazu, naturalnego charakteru zdrowego i młodego ciała, unikając zaś typów wątlých i nerwowych, tak modnych w dobie późnego impresjonizmu. Jego słynna »Ewa« znajduje się w zbiorach Glyptoteki monachijskiej. Ponadto wykonał Stursa cały szereg prac innych, o charakterze monumentalnym i dekoracyjnym oraz wiele biustów portretowych. Stursa zmarł wskutek samobójstwa na tle rozstroju nerwowego. Pochowano go uroczyście w Panteonie czeskim w Wysehradzie.

#### WIEDEN

= Prof. Dr. H. J. Hermann został mianowany

głównym dyrektorem Muzeum artystycznego (*Kunst-historisches Museum*), które obejmuje siedm działów: Galerję obrazów, dział rzeźb i przemysłu artystycznego, numizmatykę starożytną i nowoczesną, zbiór broni, dział egipski i dział zabytków starożytnych. Na czele każdego działu stoi osobny dyrektor specjalista.

#### WROCŁAW

= August Endel, architekt, dyrektor wrocławskiej Akademji Sztuk Pięknych, zmarł w 55 roku życia. Książka jego o pięknie wielkiego miasta, narobiła w swoim czasie ogromnie wiele wrzawy.

---

#### KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

---

= »Blok«, zeszyt 10 (za kwiecień b. r.) poświęcony został głównie architekturze i teatrowi. Zamieszczono w tym zeszycie reprodukcje utworów K. Malewicza, A. Rafałowskiego, A. i Z. Pronaszków (dekoracja sceniczna do »Kniazia Patiomkina«), T. Żarnowerówny, M. Szczuki, H. Stażewskiego, S. Żalewskiego, J. Golusa, M. Micz-Borowiakowej. Wstępny artykuł p. t. »Czy sztuka dekoracyjna?« — naogół słuszny, mylnie tylko zarzuca, że dział polski wystawy paryskiej zorganizowano pod hasłem ludowości.

= Adam Breza poświęcił w Nr-ze 139 *Warszawianki* osobny dłuższy artykuł omówieniu studjum o Arasach Jagiellońskich Dra M. Morełowskiego (Nr. 7 *Sztuk Pięknych*).

= XIV Międzynarodowa wystawa w Wenecji. Ign. Drexler zamieścił w *Słowie Polskiem* (Nr 140, 143 i 147) spóźnione nieco — bo z górą w rok po jej otwarciu, a w 7 miesięcy po jej zamknięciu — sprawozdanie z tej wystawy. Artykuł formułuje na końcu następujące trzy postulaty:

1. Magnat z rodu lub z ciężkiego przemysłu ufunduje pawilon polski w Giardinach weneckich, tak jak dawniej możnowładcy wznosili dziesiątki całe cerkwi i kościołów.

2. Fachowy komitet zajmie się zebraniem pierwsorzędnych i odpowiednich obrazów i rzeźb polskich, z których sześć miałoby się ofiarować do Weneckiej Galerji d'arte moderna, tyleż do rzymskiej i cztery co najlepsze autoportrety artystów, z Jackiem Malczewskim na czele, do słynnego gabinetu we florenckim Palazzo degli Uffizi.

3. Ministerstwo spraw zagranicznych utworze drogę całej akcji włoskiej, która by nawet w razie potrzeby, mogłaby się złączyć z pewną demonstracją kulturalną lub polityczną.

Błogosławieni, którzy wierzą!...

= F. Bostel wydrukował garść ciekawych wspomnień z lat szkolnych o ś. p. Janie Styce w *Słowie Polskiem* (Nr. 145 i nast.).

= Grottger i Matejko. Dłuższy artykuł na temat twórczości tych dwu naszych artystów, pióra Władysława Kozickiego, zamieściła sosnowicka *Iskra* w Nr. 84.

= Krótki nekrolog Jana Styki, pióra Marji Kaisterskiej, z fotografią zmarłego, zamieścił paryski dwutygodnik artystyczny *L'Art Vivant* w Nr-ze 11 na str. 40.

= Władysław Lam, art. mal., wydrukował w Nr-ze 103 i 105 *Dziennika Poznańskiego* swoje »Aforyzmy o Sztuce«. Ostatnie zdanie drugiego fejttonu brzmi: »Często dla wykazania pewnych negatywnych wartości poświęca Sztuka życie całego pokolenia«. Iluż młodych polskich artystów usiłuje obecnie żyć tylko — negacją, nieumiejąc znaleźć dla siebie drogi nowej, nie chcąc iść starą, której również dobrze nie poznali!



= *Illustrierte Beilage zur »Freien Presse«* (Łódź) zamieściła w Nr. 19 artykuł, poświęcony charakterystyce łódzkiego malarza, Szczepana Andrzejewskiego, z pięcioma rycinami. Również *Kurjer Łódzki* w swym dodatku ilustrowanym do Nr. 141 wydrukował krótki artykuł, ilustrowany reprodukcjami prac S. Andrzejewskiego.

= Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunst-historiker*. Zwei Bände Bd. I: Von Sandrart bis Rühmohr. Bd. II: Von Passavant bis Justi. Leipzig, E. A. Seemann, cena w opr. 12 Gm.

= *Die Mädchen von Tanagra*. Griechische Terrakotten und griechische Verse. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Książka ta zawiera na trzydziestu tablicach doskonale wykonane reprodukcje słynnych tanagryjskich figurek: do reprodukcji tych dodano odpowiednie wiersze, wybrane z greckiej antologii.

= Albert Ippel: *Pompeji*. (Berühmte Kunststätten, Band 68). Leipzig, E. A. Seemann. Cena 7 Gm. Książka ta, licząca 204 stron druku i 190 ilustracji, opracowana została z uwzględnieniem najnowszej literatury tego przedmiotu i na podstawie ostatnich wykopalisk.

= Dr. Alfred Salmony: *Chinesische Plastik* (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 26). Berlin, Rich. Carl Schmidt & Co. Str. 180 z 129 rycinami. Cena 8 Gm.

= Joseph Billiet: *Frans Masereel, l'homme et l'oeuvre*. Paris, Les Écrivains réunis.

= Paul Colin: *Van Gogh*, avec quarante hors texte en héliogravure. Collection »Maîtres de l'Art Moderne. Paris, Rieder & Co, 12 fr.

= Edouard Rouveyere. — *Connaissances nécessaires aux amateurs et antiquaires* (2-e recueil), publiés sous le titre général: *Analise et compréhension des oeuvres et objets d'art*, présentées clairement et distinctement à l'esprit des amateurs, antiquaires et officiers ministériels. 15 cartes, 700 blasons, marques, monogrammes, poinçons, etc. Paris E. Rey, 40 fr.

= Paul Gauguin. Paryska firma *Les Éditions G. Crès et Cie* wydała świeżo cztery książki, dotyczące Gauguina, a mianowicie »*Noa-Moa*« z drzeworytami Daniela de Monfreid'a podług rysunków oryginalnych w manuskrypcie Gauguina, — dalej *Lettres de P. Gauguin à Daniel de Monfreid*, następnie nieznaną rzecz tegoż artysty p. t. *Avant et Après*, a wreszcie monografię o Gauguin'ie pióra Jean de Rotonchamp'a. Wszystkie te książki są ilustrowane.

= Maurice Fenaille: *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, depuis les origines jusqu'à nos jours, 1600—1900*. Paris Hachette, 1903—1924, 5 vol. et 1 table in fol., fig. dans le texte et 287 planches en héliogravure.

Tom I obejmuje początki, od pierwszych prób i usiłowań Franciszka I i Henryka II, którzy pragnęli, aby kosztowne tapiserie, sprowadzane z Włoch i Flandrii, było można wyrabiać we Francji. Tom II obejmuje czasy od r. 1662—1699: tom III od r. 1699—1736, tom IV od r. 1737—1794, a tom V, opracowany przez Calmette'a, od r. 1794—1900. Jest to wprost pomnikowe dzieło, poświęcone temu przedmiotowi, owoc długoletnich i sumiennych badań; tekst przynosi pozatem wszelkie szczegóły, dotyczące autorów projektów, szczegółów fabrykacji, nazwisk wykonawców, dat, przeznaczenia i obecnego pomieszczenia poszczególnych tapiserij.

= Francuska sztuka ludowa. Znana firma paryska *Librairie de France* ogłasza subskrypcję na dzieło p. t.: *L'Imagerie Populaire — Les Images de toutes les provinces françaises du XV<sup>e</sup> siècle au second Empire. Les complaints, contes, chansons,*

*légendes, qui ont inspiré les imagiers*. Dzieło to opracowuje P. L. Duchartre i René Saulnier. Cena w subskrypcji od 110 do 700 fr., zależnie od papieru i wydania.

= *Umeni Slovanu* (za redakce Sergeje Gladkého) Rocnik II, Nr. 2, Brno, 1925, Str. 24 z 23 ilustracjami in folio.

Zeszyt ten poświęcono najnowszej sztuce polskiej, którą charakteryzuje po krótku Tytus Czyżewski (tekst w języku czeskim i francuskim). Reprodukowano utwory młodej sztuki, której autorami są: T. Czyżewski, W. d'Erceville, H. Gottlieb, T. Makowski, K. Zieleniewski, Jadwiga Bohdanowicz, K. Brandel. Wydawnictwo to znajduje się w komisie księgarńi »Płamja« (w Warszawie przy ul. Niecałej). Ryciny odbite bardzo starannie.

= *Dilo*, umeleckij mesicnik, zeszyt 5 rocznika ośmiastego zamieszcza szereg plansz (jedną barwną) z dzieł Ilji Rjepina i czeskiego artysty Oldricha Blazicka. W tekście znajdujemy artykuł Dra K. Chytila o artystach z Rudolfa II w Pradze, oraz list Andrzeja Protica z Bułgarii.

= *Przemysł artystyczny w Niemczech i w Austrii*. Dr. Aleksander Koch wydał świeżo książkę, ilustrującą współczesny stan przemysłu artystycznego w Niemczech i w Austrii. Tekst o 500 stronach druku, ilustruje 384 rycin i szereg osobnych plansz. Niemcy, którzy, jak wiadomo, nie biorą udziału w wystawie paryskiej, reklamują za pośrednictwem tej książki doskonale tę ważną gałąź swej sztuki.

#### V A R I A.

= Wystawa sztuki polskiej w Pradze Czeskiej. Jak donosi *Kurjer Polski*, sekcja sztuki plastycznej w Umieleckiej Biesiedzie z Pragi czeskiej zwróciła się z gorącym apelem do ogółu polskich artystów-plastyków, proponując urządzenie na początku roku przyszłego wielkiej wystawy sztuki polskiej w Pradze czeskiej.

Zebrani z inicjatywy Związku zawodowego polskich artystów-malarzy przedstawiciele następujących organizacji: Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego, Polskiego Klubu Artystycznego, Zrzeszenia polskich artystów-plastyków, Związku zawodowego polskich artystów-malarzy, Związku »Rzeźba«, Stowarzyszenia »Pro Arte«, grupy »Blok«, oraz przedstawiciela ministerstwa W. R. i O. P., postanowili zarówno ze względów artystycznych jak i państwowych wystawę taką zorganizować. Będzie to z naszej strony rewanz, gdyż wystawa sztuki czeskiej w Warszawie jest już dawno zapowiedziana. Zgromadzeni delegaci zawiązali się w komitet organizacyjny, który w najbliższym czasie zostanie uzupełniony przez następujące organizacje z poza Warszawy: Powszechny związek artystów-plastyków i Tow. »Sztuka« z Krakowa, Związek artystów-plastyków ze Lwowa, Tow. artystów-plastyków z Wilna oraz Tow. »Świt« i inne grupy artystów z Poznania. Powołano do życia komitet wykonawczy i powierzono mu nawiązanie kontaktu z ogniskami sztuki z poza Warszawy oraz rozpoczęcie najpilniejszych prac wstępnych, związanych z wystawą.

Komitet organizacyjny zwraca się do ogółu polskich artystów-plastyków z prośbą o zainteresowanie się wystawą, która ze względów artystycznych i propagandowych, winna stanąć na najwyższym poziomie twórczym, odzwierciedlając wszelkie kierunki współczesnej plastyki polskiej.

= Na wystawie filatelistycznej w Paryżu zaaranżowano też pokaźny dział polski. Jak informuje *Kurjer Warszawski*, w dziale tym przynależało jury wystawowe następujące odznaczenia: Jeneralnej dyrekcji poczt i telegrafów polskich, która wystawiła



zbiory swe poza konkursem, dyplom honorowy za uczestnictwo w wystawie.

Panu W. Polańskiemu, za zbiory i studia nad polskimi markami pocztowemi, medal złoty z powinszowaniami »jury« wystawowego, tudzież medal z brązu złoczonego; p. J. Januszewskiemu, prezesowi »Polskiego Towarzystwa filatelistów« w Warszawie, medal srebrny za zbiór marek pocztowych korpusu generała Dowbora-Muśnickiego, oraz marek z nadrukami: »Odessa« i »Levant«; p. W. Rachmanowowi medal srebrny za zbiór szwajcarskich marek kantonalnych; p. S. Ejsmondowi dwa medale brązowe, mianowicie, za studjum nad rozwojem różnych emisji polskich marek pocztowych i za zbiór odbitek próbnych tych marek; p. A. B. Piaszkowskiemu medal brązowy za zbiór pieczęci polowych biur pocztowych wojska francuskiego w Polsce podczas ostatniej wojny; wreszcie p. A. Pachonowskiemu medal brązowy za pierwsze emisje marek pocztowych, na kopertach oryginalnych, Litwy środkowej.

A zatem na dział polski przypadło osiem medali, co jest odznaczeniem niezwykle w stosunku do liczby zbiorów wystawionych.

Dobrze się stało, że jeneralna dyrekcja naszych poczt i telegrafów nie zaniedbała uczestnictwa w wystawie paryskiej, wykazując przez to, że Polska zajmuje miejsce poczesne w pracy kulturalnej i na tem polu, oraz, że wysłała dla zorganizowania działu polskiego tak wytrawnego znawcę przedmiotu, jak p. W. Polański.

= Gdańskie obyczaje. *Gazeta Gdańska*, nr. 103 z dn. 5 maja, przedrukowała bez podania źródła nekrolog śp. J. Styki, zamieszczony w nr. 103 *Dziennika Poznańskiego*. Lepiej postąpił sobie *Kurjer Gdański*, nr. 19 z dnia 10 maja, który przedrukował w całości artykuł Mieczysława Tretera z *Warszawianki*, nie tylko nie podając źródła ale opuszczając podpis autora artykułu. Myliłby się bardzo, ktoby przypuszczał, że *Baltische Presse*, postępując inaczej. W nr. 102 zamieściła ona w dosłownym — przyznać trzeba: bardzo dobrym — niemieckim przekładzie artykuł o J. Styce M. Tretera, również nie podając źródła i przeinaczając nazwisko autora. Ano, widocznie takie są już gdańskie obyczaje.

= W krakowskim »Naprzodzie« (nr. 129 z 7 czerwca 1925) ukazał się dłuższy artykuł o polskim pawilonie na wystawie paryskiej, pióra p. Tadeusza Hołówki, który zastrzegając się skromnie, że nie jest »fachowcem, ale jednym z tych profanów, których wielkie setki tysięcy z całego świata przewiną się przez wystawę. Ale właśnie dla tych profanów ta wystawa jest robiona, ich opinia ma być miarodajną«, konstatuje »z radością i wdzięcznością, że świat artystyczny dobrze zasłużył się Polsce. Dotychczas Francuzi znali współczesny polski świat artystyczny z tego tylko, że artyści polscy zabijają w pałacach sztuki Prezydentów Państwa swego nie trzeba mówić, jakie mieli pojęcie o tych artystach i o tem państwie. Dziś są mile rozczarowani i zdziwieni. I czy trzeba mówić, że ta sława którą dziś robią Polsce: Warchałowski, Czajkowski, Mehoffer, Stryjeńska, Kuna, Kotarbiński, Jastrzębowski i tyłu, tyłu innych artystów, jest być może mniej głośnie i efektowna aniżeli sława czynów Niewiadomskiego i *Muraszki*, ale bardziej cenna, bo długotrwała i wzbudzająca szacunek i sympatję«.

Biedny reprezentant legjonu ignorantów! Więc p. Warchałowski, zasłużonego komisarza naszego pawilonu, zamianował artystą, to samo zrobił i... z komisarzem policji państwowej Muraszką. Za dużo zaszczytu, aby z temi dyrdymałami paryskiego reportera spory toczyć; wzruszyć ramionami wystarczy, a redakcji »Naprzodu« można tylko w imieniu »Sztuk pięknych« (a sądzę, że z tem będą solidarni wszyscy polscy artyści) wyrazić zdziwienie, że podobne generalizowanie uznają za stosowne w swoim piśmie umieścić.

Jeszcze jedno:

Jesteś pan w »mylnym błędzie«, panie Hołówko, twierdząc, że »opinia profanów ma być miarodajną«. Te »setki tysięcy profanów«, które się przecisną przez wystawę, będą się cieszyć rozmaitemi bujdami, które aranżerowie wystawy musieli (dla pokrycia wydatków) urządzić, wiedząc, że więcejna świecie (a więc i w Polsce) jest głupstw niż... głów...

= Wystawa »Rytmu« w Rzymie. W uzupełnieniu naszej notatki o tej wystawie, pomieszczonej w nr. 8 »Sztuk pięknych« z 15 maja podajemy w skróceniu list otwarty p. St. Gilewskiego do p. St. Rzeckiego, komisarza powyższej wystawy (*Wiad. Literackie*, nr. 24, 14 czerwca 1925).

»Stwierdzam popierwsze, że na wystawę międzynarodową w Rzymie nie został zaproszony »Rytm« jako grupa artystów o pewnym programie, ale została zaproszona tylko pewna część artystów z tej grupy. Po drugie, zostało zaproszonych wielu innych artystów, nie mających nic wspólnego ani z grupą artystów »Rytm«, ani z jego programem.

»Uważam, że tego rodzaju wciągnięcie mego nazwiska bez zapytania i pozwolenia, jakoteż anektowanie innych kolegów, bez ich zezwolenia, i drukowanie katalogu grupy polskiej p. t. »Rytm« za samowolnie i samorzutne. Bo jeżeli chodzi o ścisłość, to organizatorami i jedynymi, którzy chodzili i starali się o przydział sali dla Polski, bez względu na spóźnioną porę, byłem ja i kolega Ludomir Śleńdziński. Według listy, przez nas zgłoszonej, »Biennale« wysłała imienne zaproszenia«.

Z powyższego listu dowiadujemy się więc, że odpowiedzialność za urządzenie tej wystawy polskiej w Rzymie, która wypadła słabo i sławy sztuce polskiej zhytnio nie przysporzyła, spada na p. Gilewskiego i Śleńdzińskiego. Oni ułożyli tę listę zaproszonych artystów i prawdopodobnie oni wybierali prace ich na wystawę. Czem się kierowali przy tym wyborze, nie możemy zrozumieć. Wystawa bowiem ani nie reprezentowała jakiegoś kierunku w naszej sztuce, ani nie odpowiadała poziomowi nawet przeciętnej dobrej wystawy w kraju.

Jaką rolę odegrał w tej imprezie »Rytm«, dlaczego oficjalny katalog wystawy tej mianuje ją jako wystawę »Rytmu«, (przecież podczas urzędowania — o ile wiemy — byli pp. Gilewski i Śleńdziński w Rzymie), to są rzeczy trudne do rozwikłania; coś w tem jest niejasnego.

= Polska na wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu. Dnia 25 maja zwiedził polski pawilon Prezydent Rzp. Francuskiej w otoczeniu swej świty, poczem 26 maja odbyła się uroczysta inauguracja polskiego pawilonu.









J. A. D. INGRES.

LOUVRE.

ODALISKA SPOCZYWAJĄCA (61.) 1814.



## JAN AUGUST DOMINIK INGRES

INGRES jest sztandarem dzisiejszej epoki.

Ingres nie rozumiany za życia, traktowany jako rewolucjonista, to znowu jako akademik, nieuznawany mimo zaszczytów i godności na starość, mimo, że miasto rodzinne otoczyło czoło ośmdziesiątletniego starca koroną ze złotych liści wawrzynu — doczekał się w naszych czasach dopiero sprawiedliwości. Pisał kiedyś za życia, w chwilach goryczy i trudności: »rachuję wiele na mą starość, ona mnie pomści« — to wszystko przyszło dopiero po śmierci.

Od kilkudziesięciu lat wpływ i znaczenie Ingresa rośnie coraz bardziej. Od chwili, kiedy Degas, Puvis de Chavannes i inni artyści rozpoczęli wędrówkę do Montauban, do muzeum Ingresa, wpływ jego stał się olbrzymi — widoczny zarówno w liniach tahitijskich dekoracji Gauguina, jak i w sztuce najmłodszych — Picassa, który się od niego wywodzi.

Ingres jest wielkim nauczycielem XIX i XX wieku.

Doktryna jego wiecznie żywa, bo opiera się na NATURZE. Natura, ona jedynie, jest dla niego wielką szkołą, źródłem wszelkiej inspiracji. Dlatego radził uczniom, aby szukali: »tajemnicy piękna przez prawdę obserwacji«. Aby jednak studjować naturę na właściwej drodze, trzeba wprowadzić ład, porządek, trzeba mieć dyscyplinę; dlatego między naturą a artystą postawił Greków i Rafaela. »Pragnę gorąco, aby wiedziano, powiedział, że od dawien dawna dzieła moje nie uznają innej dyscypliny, jak tylko dyscyplinę starożytnych, dyscyplinę wielkich mistrzów, tego sławnego stulecia, w którym Rafael ustanawiał uroczyście i niezaprzeczone granice tego, co wzniosłe w sztuce. Wierzę, że w moich obrazach dowiodłem, że jedyną moją ambicją jest być podobnym do tych mistrzów i kontynuować ich sztukę, podejmując ją tam, gdzie oni ją pozostawili. Jestem więc zachowawcą dobrych doktryn a nie nowatorem«.

Tę doktrynę zilustrował szeregiem arcydzieł, które obejmują olbrzymie dzieło ośmdziesięciu siedmiu lat życia, pełnego niezwyklej produktywności od bardzo wczesnej młodości nieprzerwanie do chwili śmierci. Muzeum Ingresa w Montauban przechowuje samych rysunków 5 tysięcy, które Ingres legował rodzinemu miastu. Nie wszystko w dziele Ingresa jest na jednym poziomie. Jeżeli *WJAZD KAROLA V*. i t. p. posiada dzisiaj raczej wartość historyczną, to akty malowane i rysowane, portrety malowane i rysowane, cudowne portrety kobiet i mężczyzn, pozostaną zawsze najsilniejszą jego kartą.

Ingres był przede wszystkim rysownikiem, nie stawiał sobie problemów koloru: »nigdy nie dawajcie koloru zbyt żywego, lepiej wpaść raczej w szarość, niż żywość«. Powiedział jednak sam: »niema przykładu w historii, aby wielki rysownik nie znalazł takiego kolorytu, jaki odpowiada dokładnie jego rysunkowi«. Ten rysownik potrafi się wnieść do takich wartości kolorowych jak portret pani Rivière czy Senonnes, gdzie kolor sprowadzony do kilku zasadniczych lokalnych tonów, wypełnia płaszczyznę





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)      PORTRET P-NY RIVIÈRE (oil, 1805)





J. A. D. INGRES

(LOUVRE).

EDYP I SFINKS (ol., 1808)



obrazu w sposób niesłychanie na swą epokę nowy, nie liczący się z perspektywą powietrzną. To pojęcie obrazu jako organizacji zamkniętej w sobie, mającej swoje własne prawa, czyni klasyka z Ingres'a i zarazem łączy z dzisiejszą epoką. Drogę do tych praw widział jedynie przez naturę, którą uczniom studjować każe na kłęczkach: »drżycie przed naturą, drżycie, ale nie wątpcie«. »Nad bramą mojej pracowni napisałbym: Szkoła rysunku i wychowałbym malarzy«.

Przetłómaczone poniżej przez p. W. P. myśli Ingres'a, wyjęte z dziesięciu jego zeszytów, które przechowuje Muzeum Ingres'a w Montauban. Pierwszy ogłosił ich tekst H. Delaborde w: *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paryż 1870. Przedruk ukazał się w roku 1922 w Editions de la Sirène: *Pensées d'Ingres*. Pełny tekst poddał analizie H. Lapauze w drukowanej w 100 egzemplarzach publikacji: *Les dessins de I. A. D. Ingres*.

## NOTATKA BIOGRAFICZNA

Jan August Dominik Ingres urodził się w Montauban w roku 1780. Pierwszym nauczycielem jego w rysunku i muzyce (na skrzypcach) był ojciec — Ingres père, malarz średniej miary, który pozostawił w rodzinnem mieście liczne dzieła malarskie — dekoracje, miniatury.

W siedemnastym roku życia, w roku 1797, Ingres jest już w Paryżu, pracuje jako uczeń Davida w jego atelier. W roku 1801 otrzymuje Grand Prix de Rome, wyjechać jednak może dopiero w roku 1806. W międzyczasie maluje szereg portretów, między nimi trzy arcydzieła — *portrety rodziny Rivière* (w Luwrze), które maluje mając lat zaledwie 25. (*Portret pani Rivière* repr. w 1 nr. *Sztuk Pięknych*).

Od roku 1806 do 1811 przebywa w Rzymie jako stypendysta Academie de France w willi Medici. Od roku 1811 do 1824 pozostaje samodzielnie we Włoszech — Rzymie i Florencji. Z tych czasów: *Edyp i Sfinks* (r. 1808) i *W kąpielu* (1808) a z roku 1814 dwa arcydzieła: *Odaliska leżąca* (w Luwrze) i najpiękniejszy w kolorze z portretów Ingesa, *portret pani de Senonnes* (muzeum w Nantes).

W roku 1824 wraca do Paryża. W Salonie wystawia *Śluby Ludwika XIII.* (obecnie w katedrze w Montauban), nad którymi pracował trzy lata. Otwiera atelier, liczba uczniów wzrasta. W roku 1827 maluje *Apoteozę Homera* a w roku 1834 *Męczeństwo Świętego Symforiana* (Katedra w Autun).

Od roku 1835 do 1840 jako dyrektor rzymskiej Academie de France przebywa w Rzymie. W ostatnim roku pobytu w Rzymie maluje *Stratonice* (1840).

W roku 1841 wraca ostatecznie do Paryża. Maluje *Wiek Złoty* w zamku Dampierre (1741—1849), *Źródło* i pozatem prawie wyłącznie portrety. *Le Bain turc* z roku 1859—1863, zmysłowy hymn nagości, zamyka serię aktów i odalisek.

Umiera w roku 1867 mając lat 87.

Ostatnie chwile Ingres'a, który na kilka dni przed śmiercią wykonał ostatni rysunek swego życia — kalkę z Giotta **ZŁOŻENIE CHRYSZTUSA DO GROBU** opisuje Anna hr. J. Mniszchowa, z domu Hańska, pasierbica Balzac'a, która należała do otoczenia końcowych lat Ingres'a.

Tego dnia, w którym Ingres skończył kalkę z Giotta, zgromadził szereg przyjaciół na wieczór i koncert u siebie w domu, z najznakomitszymi solistami Konserwatorium: Alard'em, Franchomm'em etc. Słuchano ulubionych Ingres'a mistrzów Beethovena, Mozarta, Haydna, Glucka, z którymi po raz ostatni w życiu obcował.





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

W KĄPIELI (ol., 180—1808)



Po wieczorze, po północy, Ingres odprowadzał wszystkich gości do drzwi. Styczeń był ogromnie mroźny. Ingres, nieokryty, pomagał paniom narzucić futra. Hr. Mni-szkowa zwróciła mu uwagę, że się naraża, odpowiedział: »Ingres będzie żył i umrze w służbie pań«. W nocy, przeziębiony już, otworzył jeszcze okno, aby usunąć dym z kominka. Otoczyło go zimno: z łóżka nie powstał więcej umierając na zapalenie płuc, w kilka dni potem.

STANISŁAW ŚWIERZ

## J. A. D. I N G R E S: M Y Ś L I O SZTUCE I PIĘKNIE

Nie ma dwu sztuk, jest tylko jedna, jedyna: oto ta tylko, której podstawą jest wiekuiste i naturalne piękno. Ci, którzy szukają gdzieindziej, mylą się w sposób najfatalniejszy. Czegoż chcą ci domniemani artyści, głoszący »nowe« odkrycia? Czyż istnieje coś nowego? Wszystko już jest dokonane, wszystko wynalezione. Zadaniem naszym nie jest wynajdywać, lecz kontynuować: dość mamy do roboty, za przykładem mistrzów posługując się tem niezliczonym bogactwem typów, jakich nam bezustannie dostarcza natura i interpretując je z całą szczerością naszego serca, uszlachetniając je czystym i mocnym stylem, bez którego żadne dzieło nie może być pięknem. Jakąż niedorzecznością jest wierzyć, że talent może być przytłumiony przez studjowanie, przez naśladowanie nawet dzieł klasycznych! Talent samodzielny nie zaginie, pozostanie zawsze ten sam: wystarczy zapytać się, czy klasycy mylili się, czy też mieli rację, i czy posługując się temi samemi metodami co oni, mylimy się, czy też mówimy prawdę.

Jedynie w naturze tylko można znaleźć to piękno, które w malarstwie decyduje o wielkości przedmiotu; tam tylko należy je szukać, a przenigdy gdzieindziej. Niemożliwym jest stworzyć sobie inne pojęcie piękna, piękna wyższego niż to, które nam daje natura — podobnie jak niemożliwym jest wyobrazić sobie szósty zmysł.

Zmuszeni jesteśmy wytwarzać sobie wszystkie nasze plastyczne





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

ROGER WYZWALAJĄCY ANGELIKĘ (ol., 1819)



idee — nawet o Olimpie i jego boskich mieszkańcach — na podstawie przedmiotów czysto ziemskich. Całym wielkim zadaniem sztuki jak nauczyć się imitować te właśnie przedmioty.

Studjowanie czy kontemplacja arcydzieł sztuki służyć powinna jedynie do ułatwienia bardziej owocnego poznania natury: nie powinna zaś nigdy dążyć do odrzucenia jej, gdyż natura jest źródłem wszystkiego, co w sztuce jest pięknem i doskonałem.

Na klęczkach studjujcie piękno!

Rysuj, maluj, naśladowuj naturę przedewszystkiem, nawet choćby to była tylko martwa natura.

Obraz naśladowany z natury jest dziełem, a to naśladowanie prowadzi do sztuki.

Arcydziała nie mają za zadanie olśniewać. Istnieją, aby nas przekonywać, aby zniewalać, aby wszystkimi porami w nas przenikać.

Poussin miał zwyczaj mawiać, że malarz nabiera sprawności obserwując raczej przedmioty, niż mozoląc się nad ich skopjowaniem. To prawda: ale trzeba żeby malarz miał oczy.

Najważniejszą rzeczą jest kierować się rozumem, aby odróżnić prawdę od fałszu: dochodzi się do tego, wyrabiając w sobie ekskluzywność przez stałe obcowanie tylko z pięknem. Co za pocieszna i monstrualna miłość, darząca tem samym uczuciem równocześnie Murilla i Rafaela!

W twórczości artystycznej człowieka spokój jest główną ozdobą ciała; podobnie jak w życiu mądrość jest najwyższym wyrazem duszy.

## O SMAKU I KRYTYCE

Gdy artysta jest pewnym, że idzie po dobrej drodze, to jest gdy postępuje śladami tych swoich poprzedników, którzy słusznie cieszą





J. A. D. INGRES.

Louvre.

PORTRET FILIBERTA RIVIÈRE (ol.) 1805.









J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

RODZINA STAMATY (rys. of., 1818)



się wielkiem uznaniem, może uzbroić się w odwagę i we wiarę w siebie: są one cechą prawdziwego talentu. Nie powinien dać się sprowadzić z tej prostej drogi uraganiami ciemnego tłumu. On bowiem jest tym, który ma rację, on jest tym, który naucza i tworzy pojęcie smaku!

Czas osądza wszystko sprawiedliwie. Dzieła niedorzeczne mogły zadziwiać, omamiać przez wiek cały fałszywemi, lecz olśniewającemi hasłami, ponieważ naogół ludzie nie polegają na własnym sędzie, lecz idą za prądem, a także, ponieważ dobry smak jest równie rzadki jak talent. Dobry smak! Zasadza się on nie tyle na stwierdzeniu wartości tam, gdzie one są widoczne, ale na rozpoznaniu ich pod warstwą błędów, pod którymi się ukrywają. Nieudolne zaczątki niektórych epok w sztuce posiadają w gruncie rzeczy nieraz więcej zalet niż doskonałe utwory sztuki będącej na szczycie rozwoju.

Ciemny tłum wykazuje równie mało smaku w swoich sądach o wartości i o charakterze obrazu, jak i wobec żywych przedmiotów. W życiu unosić się będzie nad gwałtem lub emfazą, w sztuce wyżej będzie cenić sztuczną napuszczoną postawę, kolory jaskrawe ponad spokojną wielkość, taką, jaką starzy mistrzowie w obrazach swoich nam przedstawiają.

Należy ustawicznie kształcić swój smak na arcydziełach sztuki: bo zajmować się innemi poszukiwaniami, to tylko strata czasu. Można ostatecznie rzucić okiem na dzieła, niepozbawione zupełnie zalet, ale nie warto je studjować, a tem mniej naśladować.

Uwagi o pracach artystów, wypowiedziane szczerze, mogą być bardzo cenne dla artystów bez względu na to, czy pochodzą one od osób wykształconych czy od kompletnych ignorantów. Jedyne opinie, z których nie można wyciągnąć żadnej korzyści, są opinie pół-znawców.

## O RYSUNKU

Rysunek — jest to uczciwość sztuki.

Rysować to nie znaczy poprostu odtwarzać kontury, rysunek nie polega jedynie na kresce: rysunek — to również wyraz, forma ze-





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

PORTRET PAGANINIEGO (rys. ot., 1891)



wewnętrzna, płaszczyzna, modelunek. Patrzcie, ile po tem wszystkim pozostaje!

Rysunek obejmuje trzy ćwierci i pół tego, co stanowi malarstwo. Gdybym musiał umieścić szyld nad memi drzwiami, napisałbym: Szkoła rysunku, i jestem pewny, że wychowałbym malarzy.

Rysunek zawiera w sobie wszystko oprócz koloru.

Trzeba wciąż rysować, rysować oczami, gdy nie można ołówkiem. Dopóki kontrola wzrokowa nie będzie szła w parze z praktyką, nie stworzycie nic prawdziwie dobrego.

Gdybym mógł zrobić z wszystkich was muzyków, zyskalibyście jako malarze. Wszystko jest harmonją w naturze; trochę za wiele lub trochę za mało: rozstraja gamę i daje fałszywą nutę. Trzeba dojść do tego, aby śpiewać ołówkiem lub pędzlem równie czysto i dobrze jak głosem. Czystość form równa się czystości dźwięków.

Studjując naturę, zwracajcie uwagę przedewszystkiem na całość. Badajcie ją i ją tylko badajcie. Szczegóły — są to mali zarozumialce, których trzeba nauczyć rozumu. Forma szeroka i jeszcze raz: szeroka. Forma: ona jest podstawą i warunkiem wszystkiego. Nawet dym należy wyrazić kreską.

Trzeba widzieć w modelu stosunki wielkości: w tem leży cały jego charakter. One to, te stosunki wielkości, winny was uderzać do żywego i równie żywo je odtwarzajcie. Jeżeli, zamiast iść za tą metodą, postępujecie po omacku, jeżeli szukacie na papierze, nie zrobicie nic wartościowego.

Miejcie całkowicie w oczach, w myśli figurę, którą chcecie przedstawić, a wykonanie niech będzie tylko oddaniem tego wyobrażenia, posiadanego już i określonego.

Rysując figurę, starajcie się przedewszystkiem dobrze uchwycić jej typ, dobrze scharakteryzować jej ruch. Nie potrafię nigdy za dużo wam powtarzać, że ruch to życie.





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

PORTRET PANI LEBLANC (rys. ol.)



Im linje i formy są prostsze, tem więcej jest piękna i siły. Dzielać formę, osłabiacie ją: tak samo, jak przy dzieleniu każdej rzeczy.

Jeżeli przedewszystkiem wielkie, zasadnicze linie nie są w charakterze, dochodzimy do oddania tylko wątpliwego podobieństwa.

Budując jakąś figurę, nie sklecajcie jej kawałkami. Budujcie wszystko jednocześnie i — jak słusznie mówią — rysujcie »całość«.

Nie usiłujcie wyuczyć się robienia piękna: trzeba je znaleźć w swoim modelu.

Piękne formy — jest to rytm płaszczyzn i okrągłości. Piękne formy — są te, które posiadają moc i pełność i w których szczegóły nie rozrywają wielkich mas.

Formom należy dać zdrowie.

Doskonałość formy odnajduje się przy kończeniu pracy. Niektórzy zadawalniają się w rysunku sentymentem i gdy oddadzą sentyment, są już zadowoleni.

Rafaël i Leonardo da Vinci są dowodem, że uczucie i precyzja mogą iść w parze.

Praca nasza co do materiału różni się od pracy rzeźbiarzy, mimo to jednak powinniśmy robić malarstwo rzeźbiarskie.

Malarz ma słuszność, siłac się na subtelność w obrazie, ale powinien z nią łączyć siłę, która bynajmniej subtelności nie wyklucza. Całe malarstwo polega na rysunku silnym i jednocześnie subtelnym. Niech sobie mówi, co kto chce, polega ono tylko na rysunku zwartym, wyniosłym, pełnym charakteru, nawet wtedy, gdy chodzi o obraz, który ma działać wdziękiem. Wdzięk sam nie wystarcza, niemniej poprawny rysunek. Trzeba więcej: trzeba, żeby rysunek dawał pełnię formy i ją zamykał.

Zawsze znajdują się zalety (pomimo wszelkich błędów) w dziele, w którym głowa kierowała ręką. Musi się to jednak wyczuwać, nawet





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

PORTRET P. LEBLANC (rys. ot.)



w próbach początkującego. Sprawność ręki nabywa się przez doświadczenie, ale szczerść uczucia, inteligencji, objawia się odrazu i — w pewnej mierze — zastępuje resztę.

Rysujcie czysto, ale szeroko. Czysto i szeroko: oto rysunek, oto sztuka.

Rysujcie długo, zanim pomyślicie o malowaniu. Kto buduje na solidnym fundamencie, śpi spokojnie.

Ekspresja w malarstwie wymaga wielkiej znajomości rysunku, gdyż ekspresja nie może być dobrą, o ile nie jest sformułowana z bezwzględną dokładnością. Uchwycić ją w przybliżeniu — znaczy chybić; znaczy przedstawić ludzi fałszywych, którzy się silą, by udawać uczucia niedoznane. Do takiej nadzwyczajnej precyzji dojść można tylko przez jak najbardziej rozwinięty talent rysunkowy. To też malarze ekspresji byli, wśród nowoczesnych, największymi rysownikami. Popatrzcie na Rafaela!

Ekspresja zatem, część najważniejsza w sztuce, jest ściśle związana z formą. Doskonałość koloru ma tutaj tak małe znaczenie, że znakomici malarze ekspresji często znacznie niżej stali pod względem kolorytu. Ganić ich za to dowodziłoby nieznaności sztuki. Nie można wymagać od tego samego człowieka sprzecznych z sobą zalet. Zresztą szybkość wykonania, jakiej wymaga kolor dla zachowania swego uroku, nie zgadza się z pogłębieniem, którego wymaga czystość formy.

Miej zawsze przy sobie kieszonkowy notatnik i kilkoma pociągnięciami ołówka notuj te przedmioty, które cię uderzą, o ile nie masz czasu narysować je dokładnie. Lecz, o ile ci czas pozwoli na bardziej dokładny rysunek, oładnij przedmiotem z miłością, przypatrz mu się i przedstaw go we wszystkich formach, aby go umieścić w swej głowie i zachować, jako swoją własność.

Wielką przykładam wagę do tego, aby poznano dobrze szkielet, gdyż koście tworzą rusztowanie ciała, stanowią o jego długości i są dla rysunku stałymi punktami wytycznymi.

Mniej chodzi mi o anatomiczną znajomość muszkułów. Zbyt wielka pod tym względem wiedza przeszkadza szczerści rysunku i odciągnąć może od charakterystycznej ekspresji a doprowadzić do banal-





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

KAPLICA SYKSTYŃSKA (ol., 1820)



nego przedstawienia formy. Trzeba jednakowoż zdać sobie sprawę z porządku i układu muszkułów wobec siebie, aby również i z tej strony uniknąć błędów w konstrukcji.

Wszystkie te muskuły są moimi przyjaciółmi: lecz nie znam żadnego z nich z ich nazwiska.

Nazywamy typem piękności rezultat częstych obserwacji, dokonanych na pięknych modelach. Szeroką n. p. szyję spotyka się piętnaście razy na dwadzieścia u mężczyzn dobrze zbudowanych; można więc przyjąć ją za jeden z warunków piękności. Jednakże jeśli model twój ma cienką szyję, nie zrób mu szerokiej; strzeż się także zrobić mu szyję za cienką. Dla wyrażenia charakteru pewna przesada jest dozwolona, nawet czasami potrzebna, a zwłaszcza tam, gdzie chodzi o wydobicie i uwydatnienie pierwiastka piękna.

### O KOLORZE, WALORZE I ICH ZNACZENIU

Kolor jest ozdobą malarstwa; ale jest to jednak zaledwie jego »dama honorowa«, ponieważ tylko dodaje wdzięku prawdziwej doskonałości sztuki.

Tycjan, największy kolorysta, nie przykładał specjalnej uwagi na uwypuklanie przedmiotów: zaleta, którą wielu uważa za rzecz tak ważną. Tylko malarze mniejszego talentu widzą w niej istotę malarstwa, tak jak dotąd jeszcze wierzy w nią stado amatorów, niesłychanie zadowolonych i zachwyconych, jeśli widzą w obrazie figurę, którą — jak mówią — »zdaje się możnaby obejść dokoła«.

### O STUDJOWANIU ANTYKU I MISTRZÓW

Utrzymywać, że można się obchodzić bez studjowania Antyku i Klasyków, jest obłudą lub lenistwem. Tak, sztuka antyklasyczna — o ile wogóle sztuką nazwać ją można — jest tylko sztuką próżniaków. Jest doktryną tych, którzy chcą produkować bez pracy, umieć coś bez uczenia się; to sztuka zarówno bez wiary jak bez dyscy-





J. A. D. INGRES

(LOUVRE) CHRYSTUS WRĘCZA KLUCZE Ś. PIOTROWI (ol., 1820)



pliny, bez światła, awanturująca się w ciemnościach, zdająca się tylko na los wypadku, który ma ją zaprowadzić tam, gdzie dojść można tylko przez śmiałość, doświadczenie i rozwagę.

Trzeba kopiować bezustannie naturę i nauczyć się patrzeć na nią właściwie. Dla tego to potrzebne jest studjowanie Antyku i mistrzów Odrodzenia, nie w celu niewolniczego ich naśladowania, ale — raz jeszcze to powtarzam — aby nauczyć się patrzeć. Czyż sądzicie, że posyłam was do Luvru, abyście znaleźli to, co ogólnie przyjęto nazywać »pięknem idealnem«, abyście znaleźli coś innego niż to, co jest w naturze? Są to niedorzeczności podobne tym, które spowodowały w złych epokach dekadencję sztuki. Posyłam was tam, gdyż od antyku nauczycie się patrzeć na naturę, on bowiem sam jest naturą: dlatego też trzeba żyć nim, trzeba go jeść! To samo z malarstwem wielkich wieków. Czyż sądzicie, że zalecam wam kopjowanie, chcę z was zrobić kopistów? Nie, chcę abyście wzięli sok z rośliny. Zwróćcie się więc do mistrzów, mówcie do nich, oni wam odpowiedzą, gdyż żyją jeszcze. Oni to was wykształcą, ja powtarzam tylko to, co oni dawno już zrobili.

Nie trzeba mieć skrupułów kopjując starych mistrzów. Ich twórczość jest wspólnym skarbem, z którego każdy brać może, co mu się podoba: Stanie się ona naszą własnością, gdy potrafiemy się nią posługiwać: Rafael, naśladowując bezustannie, pozostawał zawsze sobą samym.

Radząc się doświadczenia przekonamy się, że przyswajając sobie zdobycze innych, uczymy się tworzyć, podobnie, jak przyzwyczajamy się myśleć, czytając myśli innych. Tylko więc obserwując, studjując ustawicznie arcydzieła, możemy ożywić nasze własne środki i je rozwijać.

Ten, który nie zechce korzystać ze zdobyczy innych twórców i ogranicza się wyłącznie do siebie, wkrótce będzie musiał ograniczyć się do najprzykrzejszego rodzaju naśladownictwa, to jest do naśladownictwa własnych dzieł.

Obce wzory, zamiast osłabić naszą wyobraźnię i nasz sąd — jak to wielu myśli — służą raczej do ustalenia i umocnienia naszych pojęć o doskonałości; pojęcia te bowiem są w swym zaczątku słabe, bezkształtne i bezładne. Stają się one mocnymi, doskonałymi i jasnymi





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

APOTEOZA HOMERA (ol., 1827)





przez autorytet i doświadczenie tych, o których powiedzieć można, że uznanie wieków uświęciło ich dzieła.

## SĄD O KILKU DZIEŁACH SZTUKI I O KILKU ARTYSTACH

Materiały sztuki są we Florencji, a rezultaty w Rzymie.

Prawdziwą kolebką wielkiego malarstwa była Kaplica Brancacci w kościele Karmelitów we Florencji.

Wiek XVI. wydał największych ludzi we wszystkich gałęziach sztuki. W tej epoce wszystkimi kierowała stała, nieomylna zasada, że tylko rysunek może nadać dziełom sztuki prawdziwe piękno i prawdę formy. Stąd tyle wymownych i nieśmiertelnych arcydzieł.

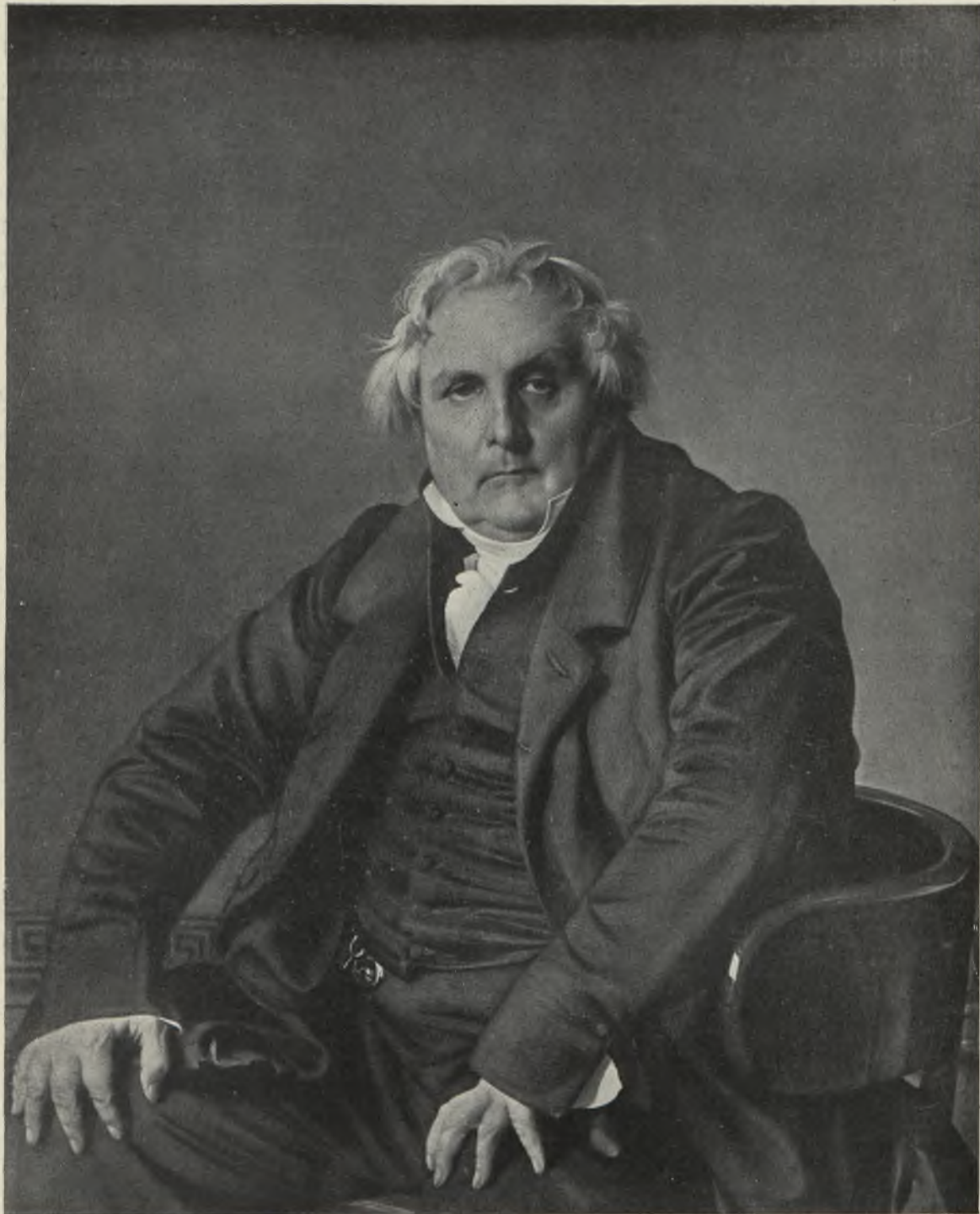
Rafael był nietylko największym z malarzy: był pięknem, dobrem, był wszystkim!

Poszedłem zobaczyć Stanze (1814). Nigdy Rafael nie wydawał mi się tak pięknym i bardziej jeszcze wyraźniej, niż kiedykolwiek, zauważyłem, jak dalece ten boski człowiek przerasta innych ludzi. Przekonany jestem, że tworzył on genjuszem i że nosił całą przyrodę w głowie, a raczej w sercu. Ten, który do tego doszedł, jest jakby drugim Stwórcą.

Jego DYSPUTA a nadewszystko jego MSZA W BOLSENIE wydały mi się cudownymi arcydziełami. W tej pierwszej — co za portrety! W tej drugiej — jak piękna i szlachetna symetria! Symetria, którą prawie ciągle się posługiwał, co nadaje jego kompozycjom tę wielkość, ten majestat!

W HELJODORZE ustawił — swoim zwyczajem — (jakie to piękne!) główne grupy po brzegach, zestawivszy pustą przestrzeń w środku.





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

PORTRET P. BERTIN (oil. 1832)



Jego fałdy zdają się poruszać, by zrobić miejsce innym, tak dalece naśladowują naturę i ruch.

Potrzebowałbym księgi, całych tomów, by rozwozić się nad zaletami Rafaela i nad jego niezrównanymi pomysłami: ale powiem tylko, że freski watykańskie — one jedne — mają większą wartość, niż wszystkie galerje obrazów razem wzięte! To cudowne muzeum jest tak różnorodne, ten, który je stworzył, tak dobrze dotknął wszystkich strun, tak dobrze umiał oddać podatność przyrody w różnaitości jej efektów! I wszystko to namalował Rafael jedynie na podstawie swych rysunków!

A więc kontynuujmy go przynajmniej i usiłujmy go naśladować, odgadnąć, gdy mamy to nieszczęście, że nie urodziliśmy się w jego epoce (czego żałować muszę całe życie). I pomyśleć, że trzysta lat wcześniej mógłbym być zostać naprawdę jego uczniem!

Patrząc na dzieła gigantyczne, wzniosłe Michała Anioła, podziwiając je całym sercem, spostrzega się w nich jednak objawy lub ślady znużenia ludzkości. Przeciwnie jest u Rafaela. Dzieła jego są boskie, gdyż wydają się tworzone z łatwością i tak, jak w dziełach Boga, wszystko w nich zdaje się być wynikiem woli.

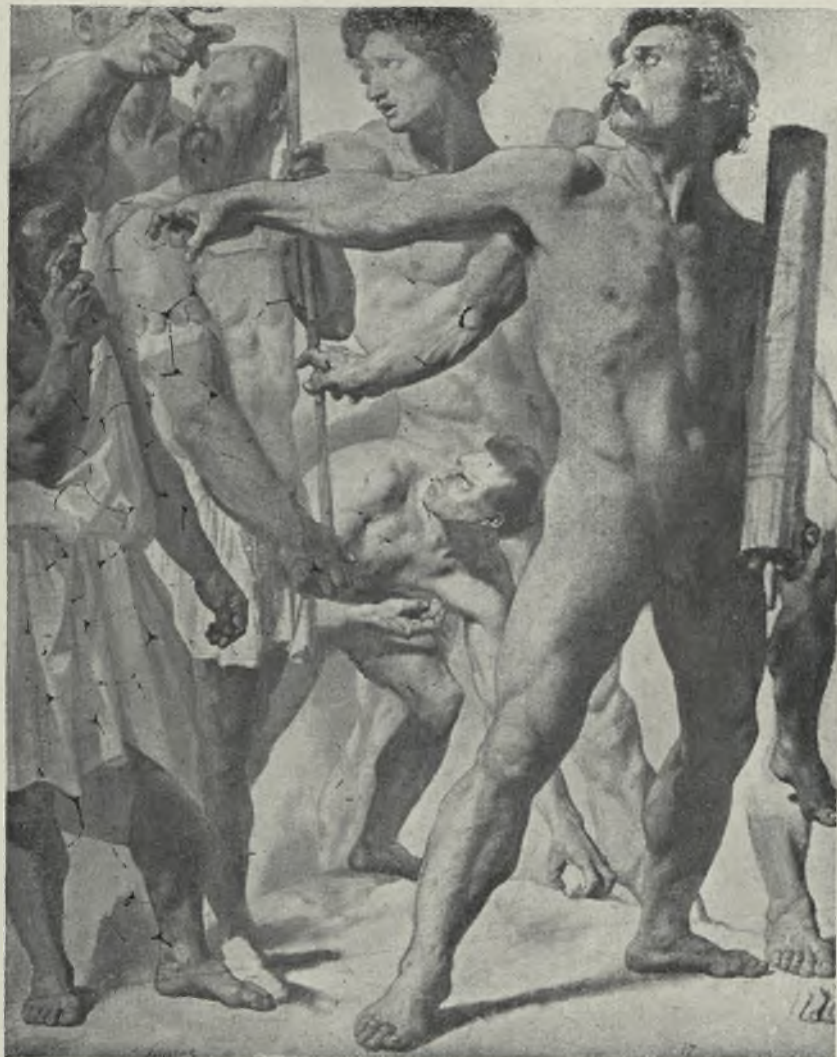
Bez wątpienia Rubens jest wielkim malarzem: lecz on właśnie jest tym wielkim malarzem, który zgubił wszystko!

Układ naturalny, bez wszelkiej afektacji, portretów Tycjana wywołuje u nas mimowolny szacunek. Szlachetność ich wydaje się urodzoną i nieodłączną. Jeśli obok portretu Tycjana umieścimy portret Van Dyck'a, ten ostatni wydaje się zimny i szary w tem zestawieniu.

W siedemnastym wieku Włochy, jakby wyczerpane sławą, zdają się wypoczywać i ustępować Francji swoją potęgą i swoim tryumfem. Caracci i Dominichino zamykają drzwi świątyni. Francuz Mikołaj Poussin dziedziczy autorytet mistrzów włoskich i ich przywileje, ale z zachowaniem podziwu godnych: dostojęństwa indywidualności, głębi myślenia i sztuki. Poussin! Wzór człowieka przez swój charakter i jeden z największych malarzy świata.

---

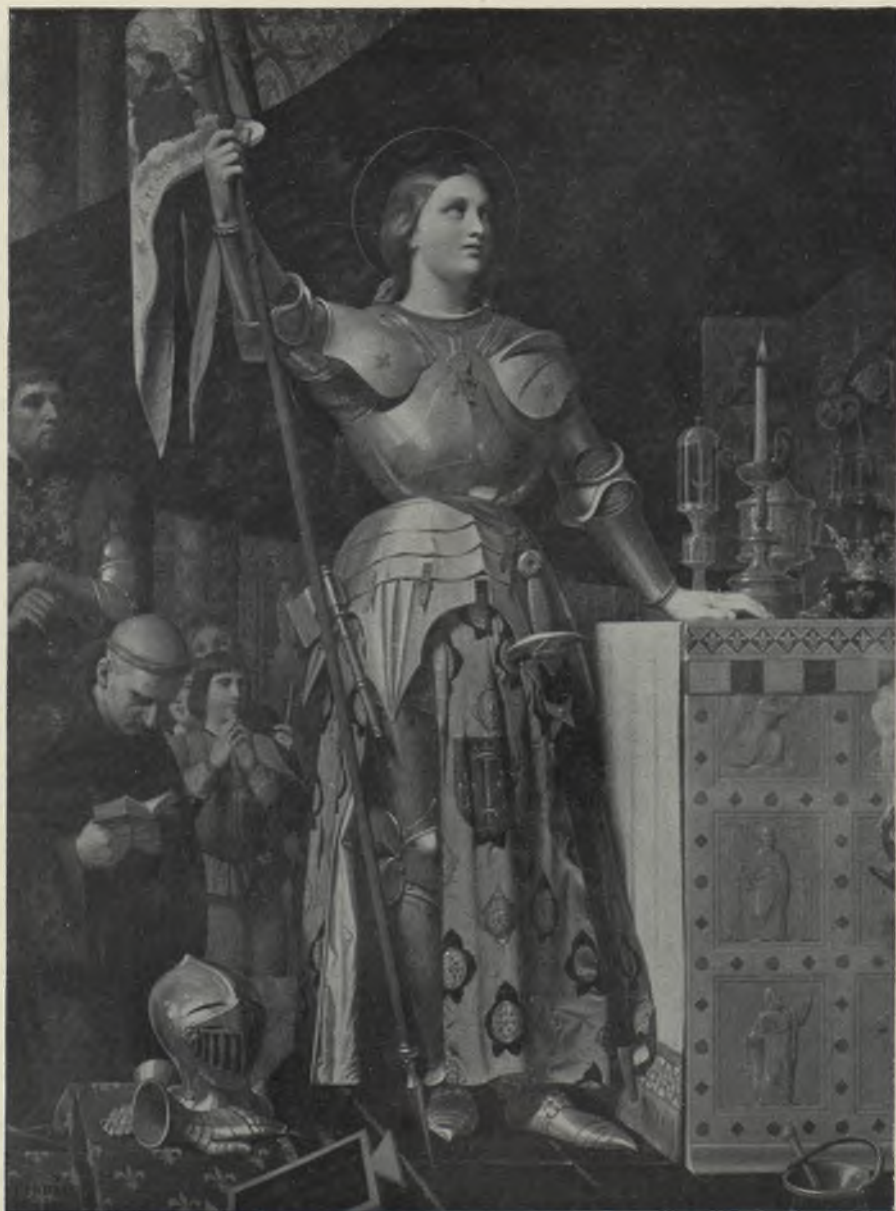




J. A. D. INGRES

STUDYUM GRUPY LIKTORA DO „MĘCZEŃSTWA  
Ś-GO SYMPORJONA“ (ol., 1834)



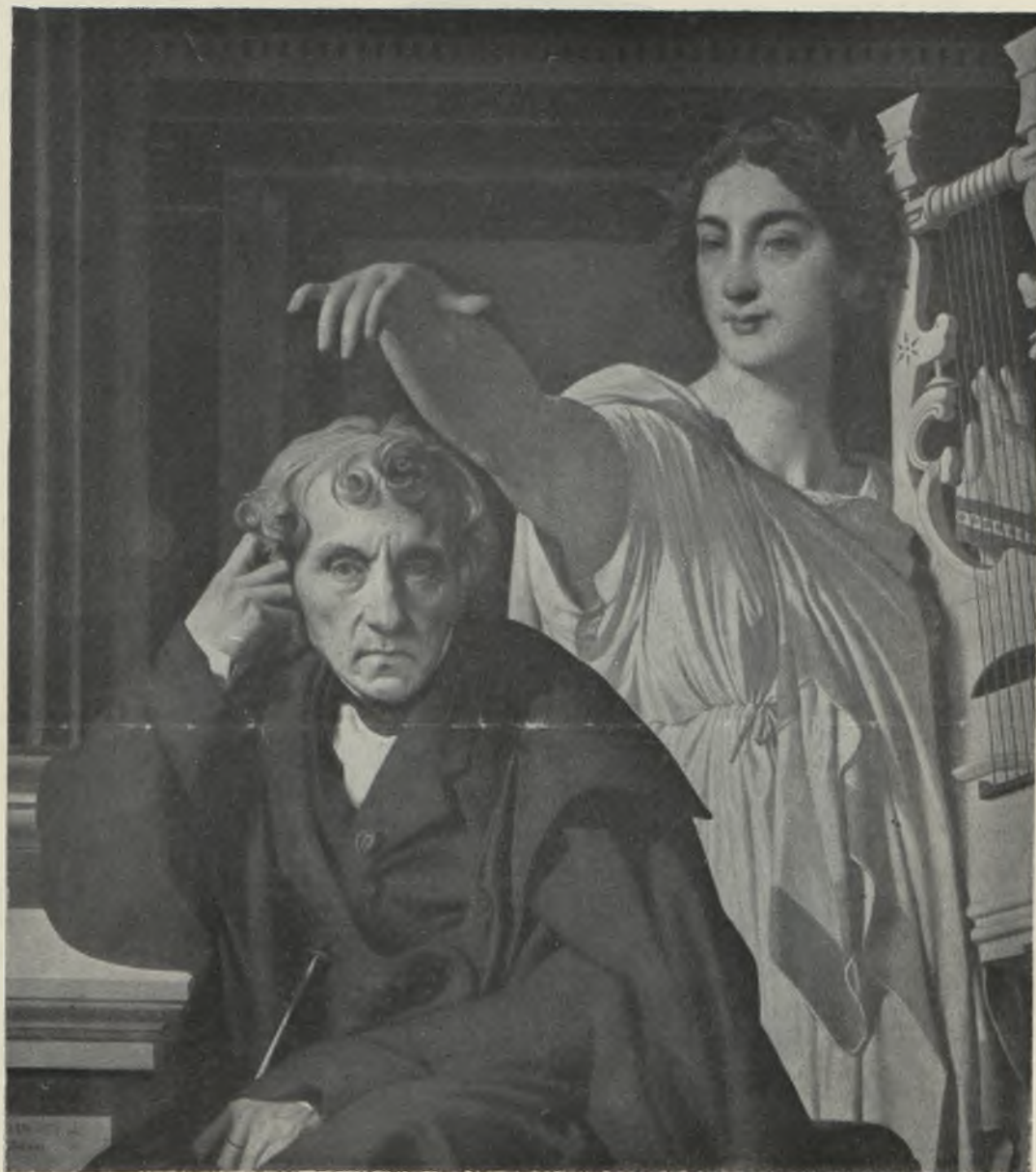


J. A. D. INGRES

DZIEWICA ORLEAŃSKA PODCZAS KORONACJI KAROLA VII.  
(ol., 1854)

(LOUVRE)





J. A. D. INGRES

MUZA POEZJI LIRYCZNEJ WIEŃCZĄCA CHERUBINIEGO  
(LOUVRE) (ol., 1842)





J. A. D. INGRES

WENUS ANADYOMENE (oil, 1848)  
(MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY)





J. A. D. INGRES

(LOUVRE)

ŁAŹNIA TURECKA (ol., 1859–863)



## INGRES I DELACROIX

(Z MAXIME DU CAMP'A)<sup>1</sup>

Wystawa sztuki podczas powszechnej wystawy w Paryżu 1855 r. była wyjątkowo bogatą. Po raz pierwszy wystąpili zbiorowo u nas angielscy malarze, zaś wielka szkoła dekoracyjna Niemiec pokazała nam w kartonie Kaulbacha »Wieża Babel« usiłowania, by w plastyce oddać interpretację wypadków historycznych. Francja całe swoje zainteresowanie skierowała na sale, gdzie wystawili swoje dzieła Ingres, Delacroix i Descamps. Była to rewelacja. Uderzał w oczy ten ogromny wysiłek, którego dokonała nasza sztuka; począwszy od David'a (w końcu ośmnastego wieku), który był jej założycielem, krok po kroku, potrafiła stworzyć nowe drogi, gdzie każdy miał zupełną swobodę pracować według swych upodobań i talentu.

Żadne podobieństwo, nic wspólnego między Delacroix, Ingres'em a Descamps'em, a równocześnie w każdym z nich czuło się artystę, o którego znaczeniu nawet nie było potrzeba dyskutować. Widziano w obrazie nie powtórzenie przyrody, ale jej interpretację, jednym słowem widziano to uczucie, które artysta w obraz włożył, uczucie czysto osobiste, zupełnie odmienne od uczucia tłumu, bardziej wzniosłe, szlachetne, syntetyczne. Sztuka zasadza się na rozpoznawaniu i na wydobyciu z ukrycia owej olbrzymiej piękności przedmiotów, piękności, której szeroka publiczność nie zauważy i nie zrozumie, chyba, że artysta pokaże nam ją, ozdobioną pełnym światłem.

Dlatego to realiści, naturaliści, impresjoniści mogą tworzyć obrazy, ale nie stworzą sztuki: są to zręczni rzemieślnicy, dokładni kopiści, ale nigdy nie będą artystami.

Sprzeczano się o wyższość rysunku, o wyrazie koloru i nie potrafiono się porozumieć i zgodzić, gdyż każdy kierował się swoim indywidualnym gustem i nie zdawał sobie sprawy, że obraz nie jest i nie może być doskonałym, jeśli kompozycja, rysunek i kolor nie są w absolutnym związku ze sobą.

Pewnego wieczora, 26 maja (1855), usłyszałem rozmowę, którą zapamiętałem, i która rzuca ciekawe światło na sposób, w jaki artysta wydaje opinię o drugim. Książę Napoleon, prezydent Komisji Wystawy powszechnej, urządził w salonach Palais=Royal wielkie przyjęcie. Zebranie było bardzo liczne, wszystkie sfery były reprezentowane: ambasadorowie spacerowali z przedstawicielami przemysłu, ministrowie prawili komplementy reprezentantom prasy. Widzę jeszcze teraz Luise Colet w najlepszej, jaką miała, sukni z niebieskiej gazy, gestykulującą, mówiącą głośno, usiłującą zwrócić na siebie uwagę i spacerującą z sali do sali pod ramię z Babinettem, który z miną zrędy grał swoją rolę »przyjaciela«.

Stałem w niszy okiennej z Jadin'em, Delacroix i Vernet'em, który, podrygując i błyszcząc orderami, posyłał damom zabójczo zwycięskie spojrzenia, osłabiane jednak przez jego siwe włosy. Jadin długo mówił o Ingres'ie, przeplatając, swoim zwyczajem, żartami poważne uwagi, tak, że nie wiedziało się, czy on żartuje czy mówi na serio. Delacroix zauważył: »Mimo jego wad musimy uznać Ingres'a za tego malarza« — na to Vernet obruszył się: »Ingres? tego malarz? Powiedz pan, że jak największym malarzem współczesnym!« Jadin spojrzał ironicznie na Verneta, którego zapytał

<sup>1</sup> Ciekawe to wspomnienie przedrukowaliśmy w polskim przekładzie z nieznanego u nas książki: *Souvenirs littéraires*, napisał *Maxime du Camp* (de l'Academie française), t. II (Paris, Hachette, 1892).



Delacroix: »Cóż pan takiego widzi w jego sztuce? Czy jego rysunek?« — »Nie, Ingres rysuje jak kominiarz«. — »Czy koloryt?« — »Ach nie, wszystkie jego obrazy są koloru żytniej bułki!« — »Więc czy kompozycja?« — »Pan żartuje? on przecież nigdy nie potrafił poumieszczać figur na swoich obrazach: popatrz pan na jego »Saint Symphorien«, który przypomina swoim chaosem raczej scenę przeprowadzki.« — »Cóż więc? jego modelunek, jego sposób odtwarzania?« — »Modele, sposób odtwarzania! Jesteś pan szalony! on maluje przecież z manekinów, proszę oglądnać, abyś się pan przekonał, jego *Age d'or* w zamku Dampierre«. — Delacroix śmiejąc się zauważył: »Jeśli on nie ma żadnych zalet, dlaczego uważa się go za największego współczesnego malarza?« Jakką się odpowiedział mu Vernet: »Ja panu powtarzam, że to jedyny nasz wielki malarz! Zaproponowałem jury, aby mu przyznano specjalny medal, gdyż Francja czcząc swoich genjuszów, czczy siebie samą«.

Spojrzelśmy na siebie i z trudnością zachowaliśmy powagę. Vernet był poirytowany; chwycił mię pod ramię i skierowaliśmy nasze kroki w stronę sali, gdzie orkiestra wojskowa grała uwerturę do „*Gazza Ladra*“. Vernet odezwał się: »Czyż nie bierze litość patrzeć się na tego biednego Delacroix, jak odmawia talentu staremu Ingres'owi, on, który nie potrafi postawić dobrze figury ludzkiej, który uważa nogi krowie za nogi konia? To jest zawieść. Ja nie jestem taki, ja z największą radością podkreślam zasługi drugich«. Vernet opuścił mię, by przywitać się z księżną M... Powróciłem do Delacroix, który rzekł do Jadina: »Biedny ten Vernet! być może wyobraża sobie, że umie malować!« — Jadin nie odpowiadał, ale rozglądał się wokoło i zdawał się kogoś szukać w tłumie gości. »Kogo pan szukasz?« — spytał Delacroix. — »Szukam starego Ingres'a, chciałbym bowiem zapytać się go, co myśli o panu?«

Delacroix mógłby mu na to odpowiedzieć, gdyż miał sposobność dowiedzieć się o opinii Ingres'a o sobie. Oto parę dni przedtem, pewien bankier, który nie orjentował się w owych subtelnych różnicach naszego świata artystycznego, powziął nieszczęśliwą ideę, by zgromadzić u siebie przy stole szereg artystów, między nimi Ingres'a i Delacroix'a«. Delacroix'a przyjęto uprzejmie, Ingres'a ze czcią. Ten człowiek o małej figurze, pękaty, o niskim, upartem czole, o złej wymowie, nietolerancyjny, który w znajomości historii poza Rafaela nie poszedł, o krótkich nogach, o dużym brzuchu, długich rękach, miał wysokie mniemanie o swej wartości i zdawał sobie sprawę, że jest mistrzem. Tam, gdzie był, królował, niepytał się nikogo o nazwisko i we wszystkich widział swoich adoratorów. Zajęto miejsca przy stole. W połowie obiadu Ingres zaczął być niespokojny: oto dowiedział się, że wśród uczestników biesiady znajduje się i Delacroix. On Ingres, czciciel boskiego Sanzio, którego był wielkim lamą, on ortodoxe par excellence, siedzi przy jednym stole z tym heretykiem, z tym recydywistą-grzesznikiem, i spożywa ucztę przy tym samym stole<sup>1</sup>. Zirytowany rzucał wściekłe spojrzenia. Delacroix, na którego wiele razy padały te spojrzenia Ingres'a, przybrał sztywną minę, co zawsze robił, gdy się czuł gdzieś nie dobrze.

Ingres starał się uspokoić, nie mógł jednak. Po obiedzie, trzymając w ręce filiżankę pełną kawy, podszedł nagle do Eugeniusza Delacroix, który stał przed kominkiem, i rzekł do niego: »Panie! rysunek to uczciwość! Panie, rysunek, to kwestja honoru!« Mówiąc to, rzucał się tak mocno, że wylał całą filiżankę kawy na swoją koszulę i kamizelkę. Krzyknąwszy: »Tego za dużo!« — schwycił za swój kapeluszyk i dodał:

<sup>1</sup> Du Camp wyraża się: »Communiant à la même table«, złośliwie tem podkreślając, jakie znaczenie przykładał Ingres do jedzenia.



»wychodzę, nie dam się dłużej obrażać!«. Otoczono go, usiłowano go uspokoić, zatrzymać: napróżno. W drzwiach obrócił się jeszcze raz: »Tak, panie, to jest kwestja honoru, tak, panie, to jest uczciwość!« Delacroix pozostał spokojnym. Diaz, który był przy tem, uderzył się po swojej drewnianej nodze i rzekł do pani domu, sceną tą zupełnie przybitą: »Pani, to jest stary bonza, tylko szacunek, który żywię dla Pani, wstrzymał mię od rzucenia w niego moją kulą«. To wywołało śmiech, ale zajście było zanadto gwałtowne i nastrój ogólny na tem ucierpiał. Delacroix dowiódł dobrego wychowania i mówił obszernie o zaletach Ingres'a jako wielkiego malarza, dodając na końcu: »Talent często jest ekskluzywny!«.

August Preault (rzeźbiarz), który robił tyle dobrych dowcipów a tak mało dobrych rzeźb, mówił o Ingresie i Delacroix: »Są to bracia=wrogowie, obaj chorzy: Eteokles ma żółtaczkę, zaś Polyneikes szkarlatynę<sup>1</sup> — Takie dowcipy doprowadzały Ingres'a do wściekłości a rozśmieszały Delacroix, który był człowiekiem bystrym, a zresztą lubiał Preault'a, do którego śmiano go porównywać. Przestrzeń, dzieląca ich, jest ogromna, a czas ją jeszcze zwiększy. Dzieła Eugenjusza Delacroix pozostaną, gdyż są one wynikiem niezwykłego temperamentu.

## WYSTAWA AKWAREL I RYSUNKÓW E. DELACROIX'A

**W**YSTAWA akwarel i rysunków E. Delacroix'a, którą niedawno zamknięto w galerji L. Dru, należała do najbardziej interesujących, jakie w związku z wystawą dekoracyjną zorganizowano w Paryżu. W galerji tej, która w roku zeszłym w podobny sposób złożyła hołd Guys'owi i Jongkind'owi, zgromadzono wybór rysunków i akwarel, będący małą częścią tej olbrzymiej spuścizny rysunków i akwarel E. Delacroix'a, sięgającej cyfry przeszło sześciu tysięcy rysunków<sup>2</sup>, którą Burty po śmierci artysty uporządkował a którą Delacroix w testamencie nakazał przez aukcję publiczną oddać oczom potomnych, na znak protestu przeciw zarzutom, jakoby z łatwością i drogą improwizacji pracował, — zarzutom, na których pastwę wydany był przez całe życie.

Można w zgromadzonych pracach studjować tę olbrzymią pracę przygotowawczą, która poprzedzała każdą kompozycję Delacroix'a, śledzić rozwój i drogi geniuszu od rysunku aktu konkursowego na przyjęcie do Szkoły Sztuk pięknych, w którym widoczny wpływ Prudhona, do szkicowników z podróży do Maroka i kompozycji dekoracyjnych z ostatnich lat życia. Liczne studja podług Rubens'a a przede wszystkim akwarela podług Veronesa z częścią środkową *Uczty w Kanie*, przedstawiająca portrety Tycyana i Veronesa, grających na instrumentach muzycznych, świadczą, jak wiele zawdzięczał tym mistrzom, zwłaszcza Veronesowi, o którym mówi w »Journalu« swoim, że wszystko, co wie, wziął od niego. Dla Delacroix'a rysunek był, jak go nazywał, »modlitwą codzienną«. Od ósmego roku życia z szkicownikiem w kieszeni oddawał się tej passji szkiców i notatek, gdziekolwiek się znalazł. Wyrobił sobie pamięć niezwykłą, trudno odróżnić studja z natury od rysunków z pamięci. Rysując z natury, bierze tylko to, co go uderza swą stroną istotną i poetyczną. Powiada w »Journalu«, że dopiero wtedy doszedł do możliwych rezultatów, kiedy zapomniał o drobnych szczegółach, pamiętając tylko o rzeczach charakterystycznych

<sup>1</sup> We francuskim oryginale: la jaunisse i la rougeole.

<sup>2</sup> Według katalogu Robaut'a dzieło Delacroix'a obejmuje 853 malowideł, 1525 pasteli, akwarel i rysunków tuszem, 6620 rysunków, 24 akwafort, 109 litografji. Mimo tej olbrzymiej cyfry w ostatnich czasach wypłynęło wiele dzieł, które uszły uwagi Robaut'a.





EUGENIUSZ DELACROIX

PORTRET WŁASNY (rys. piórem)

poetycznych, »przedtem kierowało mną zamiłowanie do dokładności, którą ogół bierze i uważa za prawdę«.

W przeciwstawieniu do rysunku urodzonych rysowników, Rafaela, Ingres'a, zamykającego despotyczną linią, nieubłaganie czystym konturem formę, rysunek Delacroix'a jest rysunkiem wielkiego kolorysty, który rysuje temperamentem malarskim, wybuchając w uderzeniach gwałtownych, sięgając najbezpośredniej w istotę życia, zapominając o poprawności, która dla wielu jest jedynym kryterjum sztuki.

Były na wystawie zgromadzone rysunki z różnych epok. Niektóre akwarele (zachody słońca nad morzem), są jakby zapowiedzią impresjonistów. (Claude Monet'a). W innych przemawia z całą szczerością, nawet w swych pozornych niedoskonałościach, wielki spontaniczny geniusz E. Delacroix'a.

Tę niezwykłą wystawę w cichej uliczce Montaigne, niedaleko zgiełku wystawy dekoracyjnej, zawdzięczał Paryż znakomitym zbieraczom jak R. Koechlin, P. Jamot, J. Guiffrey, C. Roger-Marx etc., którzy rysunki, pochodzące z dawnych kolekcji Cheramy, Degas'a i t. d., na wystawę ofiarnie użyczyli.

s. ś.



## O NAGRODACH FUNDACJI BARCZEWSKIEGO

= Jednym z pięknych dzieł troski o kulturę polską jest fundacja Probusa Barczewskiego, istniejąca w łonie Akademii Umiejętności, której przeznaczeniem jest udzielenie co roku nagrody pieniężnej za najlepszą pracę historyczną i za najlepsze dzieło malarskie, jakie w ciągu roku ukaże się na wystawach krakowskich.

»Sztuki piękne« z natury rzeczy interesują się przede wszystkim nagrodą malarską. Przyznaje ją Zarząd Akademii Umiejętności na posiedzeniu swem publicznym w maju każdego roku, a proponuje nagrodę komitet tej Akademii, złożony z 4 do 6 jej członków, należących do komisji historii sztuki, więc bez współudziału jakiegokolwiek malarza. W pierwszych latach swego istnienia komitet ten, chcąc mieć w gronie swem ludzi fachowych, zapraszał kilku malarzy na posiedzenia, podczas których dokonywano wyboru kandydatów do nagrody. I tak n. p. w sprawozdaniu z r. 1887, znajduje się następujący ustęp: »Ważną pod tym względem z natury rzeczy wskazówką musiało stanowić orzeczenie sądu wystawowego, który się odbył pod przewodnictwem dyrektora Matejki«. Tego uzupełnienia sądu konkursowego przez artystów zaniechano od dłuższego czasu, opinię o życiu artystycznym wydają wyłącznie historycy sztuki, członkowie komisji historii sztuki.

Nagroda fundacji im. Barczewskiego była przed wojną dość znaczna, bo wynosiła 2250 koron austriackich. Po wojnie, wskutek dewaluacji, zmalała, ale obecnie wraca powoli do dawnej wartości. Fundacja im. Probusego Barczewskiego weszła w życie w r. 1886, i od tego roku — z małymi wyjątkami — otrzymywał ją corocznie jeden z naszych artystów. Istnieje ona zatem już trzydzieści dziewięć lat, a w ciągu tego okresu trzy razy nie została rozdana, to jest w r. 1893, 1915 i 1922. Ponieważ jednak dwukrotnie się zdarzyło (w r. 1894 i 1916), że podzielono ją na dwie połowy i w ten sposób rozdzielono ją dla dwu artystów równocześnie, przeto została ona od początku swego istnienia rozdana 38 artystom.

Zajmującym będzie przypomnienie wszystkich laureatów nagrody im. Probusego Barczewskiego:

- Rok 1886 Jan Matejko za obraz: »Wjazd Dziewicy Orleańskiej do Rouen«  
 „ 1887 Jacek Malczewski za obraz: »Na etapie«  
 „ 1888 Jan Matejko za obraz: »Kościuszkę pod Raclawicami« (po raz drugi)  
 „ 1889 Henryk Siemiradzki za obraz: »Fryne«  
 „ 1890 Kazimierz Pochwański za trzy portrety (Sienkiewicza, Burzyńskiego i prof. Jakubowskiego)  
 „ 1891 Wojciech Kossak za obraz: »Wspomnienia lat dziecinnych«.  
 „ 1892 Piotr Stachiewicz za obraz: »Pogrzeb górnik«  
 „ 1893 nie dano nikomu nagrody  
 „ 1894 podzielono nagrodę na dwie równe części i przyznano:  
 1) Siemiradzki: za kurtynę do Teatru Słowackiego w Krakowie (po raz drugi)  
 2) Józef Brandt: za obraz »Modlitwa Ormian«  
 „ 1895 Wojciech Gerson za obraz: »Spoczynek« i za całą działalność  
 „ 1896 Józef Chelmoński za całą twórczość  
 „ 1897 Jacek Malczewski za obraz: »Błędne koło« (po raz drugi)  
 „ 1898 Józef Mehoffer za kartony do witraży w katedrze Fryburgskiej  
 „ 1899 St. Witkiewicz za obraz: »Obłok« i za całą działalność.  
 „ 1900 Stanisław Wyspiański za karton do witrażu »Kazimierz W.«.  
 „ 1901 Ferdynand Ruszczyk za obraz »Potok wiosenny«

- Rok 1902 Jacek Malczewski za obraz: »Trzy głowy« (po raz trzeci)  
 „ 1903 Leon Wyczółkowski za »Portret własny«  
 „ 1904 Kaz. Pochwański za »portret J. E. Zaleskiego« (po raz drugi)  
 „ 1905 Stan. Wyspiański za »Cykl 19 studjów pejzażowych« (po raz drugi)  
 „ 1906 Józ. Chelmoński za obraz: »Raclawice«, i za całą twórczość (po raz drugi)  
 „ 1907 Olga Boznańska za całą twórczość  
 „ 1907 Jacek Malczewski za »Grosz czynszowy« (po raz czwarty)  
 „ 1909 Józ. Mehoffer za »Witraż Chrystusa w Katedrze wawelskiej« (po raz drugi)  
 „ 1910 Włodzimierz Tetmajer za całą twórczość  
 „ 1911 Jacek Malczewski za obraz »Niewierny Tomasz« (po raz piąty)  
 „ 1912 Wojciech Weiss za obraz »Owoce«  
 „ 1913 Wojciech Kossak za obraz »Baterje w ogniu« (po raz drugi)  
 „ 1914 Józef Lentz za obraz »Ostatni profesorowie Szkoły Głównej«  
 „ 1915 nie dano żadnej nagrody.  
 „ 1916 podzielono na dwie: 1) J. Malczewski za obraz: »Na jednej nucie« (po raz szósty) 2) Jan Rembowski za portrety legionistów.  
 „ 1917 Leon Wyczółkowski za »Widoki akwarelowe z Wawelu« (po raz drugi)  
 „ 1918 Wojciech Weiss za obraz: »Florjańska żałoba« (po raz drugi)  
 „ 1919 Józef Mehoffer za »Portret pani M.«  
 „ 1920 Olga Boznańska za całą twórczość  
 „ 1921 Stanisław Noakowski za całą twórczość  
 „ 1922 nie dano nagrody  
 „ 1923 Fryderyk Pautsch za obraz: »Topielec«  
 „ 1924 Józef Mehoffer za obraz: »Wiek złoty« (po raz czwarty).

W wykazie tym widzimy pierwszorzędne (z małymi zastrzeżeniami) nazwiska, widzimy jednakże i braki, które muszą wywołać zdumienie. Jak można sobie wytłumaczyć, że wśród odznaczonych nagrodą Barczewskiego brak nazwisk: *śp. Stanisławskiego, i Dębickiego, tudzież Axentowicza, Falata, Kędzierskiego, Masłowskiego, Pankiewicza* i t. d. Czyżby wybitna twórczość artystyczna tych malarzy, którzy są słuszenie naszą chlubą, uszła uwagi komitetu nagrody? Czy w ciągu tego trzydziesto-dziewięcioletniego okresu istnienia fundacji Barczewskiego artyści ci w niedostatecznej ilości wystawiali swe dzieła w Krakowie? Poruszamy tę sprawę nie w celu polemiki z Akademią Umiejętności, której wielkie zasługi na polu kulturalnym znamy i cenimy, ale celem wykazania, że błędy te, któreśmy podkreślili i inne, o których nie chcemy mówić na tem miejscu, a które w wysokim stopniu autorytet Akademii podcinają, powinny ją zachęcić do skontrolowania swej organizacji, do zbadania, czy wyroki komitetu nagrody Barczewskiego są zawsze trafne czy nie, a jeśli nie, czy nie należałoby, uznawszy, że o sprawach sztuki współczesnej nie mogą wyłącznie decydować ludzie nauki, bardzo poważni, ale z natury rzeczy mający z nią luźny tylko kontakt, wrócić do dawnego zwyczaju i zaprosić jako ciało doradcze (jeśli statuty fundacji na inną formę nie zezwalają) jakiś komitet, złożony z poważnych artystów, który informowałby komitet fundacji Barczewskiego o naszym ruchu na polu plastyki.

Ponieważ następnie aktem fundacyjnym zastrzeżone zostało (co może być uzasadnione w czasie naszej niewoli politycznej), że przy ocenie do nagrody brano



są pod uwagę jedynie obrazy, wystawiane w Krakowie, należy zainteresować całą Polskę artystyczną tą nagrodą i zachęcić naszych artystów, by swoje prace raz do roku w Krakowie wystawiali. Tylko bowiem

wtedy, gdy nagroda ta obejmie rzeczywiście twórczość całej Polski, a nie lokalną krakowską, fundacja ta utrzyma swoje znaczenie i będzie spełniać rolę, dla której została założona.

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### KRAKÓW

= Wystawa Jacka Malczewskiego Staraniem Związku Polskich Artystów Plastyków otwartą została w Domu Artystów przy placu św. Ducha wystawa obrazów Jacka Malczewskiego. Na wystawę złożony się dzieła Jubilata nie objęte dotychczas urządzanymi wystawami, a pochodzące ze zbiorów prywatnych. Między wystawionymi dziełami podkreślić należy: Zatrutą studnię, Dwie muzy, Uzdrowienie i inne kompozycje oraz kilka portretów i autoportretów, nadto rysunki (np. do Iljady Homera) i szkice z najwcześniejszej epoki. Wystawę uzupełniono następnie szeregiem innych obrazów jak Prządka, portret Kalinki i liczne studia z najwcześniejszej epoki twórczości.

Z racji tej wystawy dwaj krytycy wypowiedzieli dwa zupełnie odmienne o niej sądy. »Z. Z.« pisał w *Głosie Narodu* (Nr. 137), co następuje:

Z krzywdą i szkodą artystyczną dla Malczewskiego została też w Domu artystów przy placu św. Ducha otwartą t. zw. »Wystawa Jubileuszowa« genialnego twórcy »Błędnego koła«. Po Wystawie w Towarzystwie Sztuk Pięknych (grudzień—styczeń) jest w Krakowie miejsce tylko na lepszą i pełniejszą wystawę, ale taki pokaz kilkudziesięciu prac, nie reprezentujący wszystkich epok twórczości wielkiego artysty, bez najlepszych i najpiękniejszych dzieł — nie zasługuje na uznanie! Po krakowskiej wystawie w Tow. Sztuk Pięknych i po poznańskiej w Muzeum Wielkopolskim nie prędko i nie łatwo Polska zdobędzie się na godną, kompletną, retrospektywną i reprezentatywną wystawę dzieł Malczewskiego. W każdym razie najmniej odpowiednim po temu jest lokal Domu artystów bez światła i miejsca na wielkie i silne w kolorze płótna Malczewskiego«.

Natomiast St. Mróz w Nr. 135 *Nowej Reformy*, pisząc obszerniejszy fejeton o jubileuszu Malczewskiego oraz charakteryzując po krótku jego twórczość, poświęcił osobny ustęp tej właśnie wystawie w Domu Artystów i konstatował coś wręcz odmiennego:

»Wystawa prac Jacka Malczewskiego zgromadzona przez »Związek Artystów« w jego lokalu przy placu św. Ducha, obejmuje tylko około trzydziestu obrazów, niewątpliwie jednak dla znawców twórczości artysty bardzo interesujących. Znajdują się tutaj bowiem między innymi jedno z pierwszych dzieł Malczewskiego, jak dwa rysunki do Iljady, komponowane przez artystę jeszcze w Radomiu, bodaj za czasów gimnazjalnych, następnie dwa portrety historyka Kalinki i malarza Mięna, malowane w roku 1872, dalej z tegosamego okresu pochodzących kilka rysunków. Obok tego mamy tutaj parę dzieł, na których impresjonizm malarski zaznaczył wybitnie swój wpływ (m. in. portret Moniuszki i autoportret), kilka kapitalnych portretów, dalej z kompozycji lat ostatnich »Tobjasz«, przepiękna mała kompozycja »Anioł i pastuszek«, kilka wspaniałych autoportretów, duży projekt kompozycyjny (bodaj, że jeden z pierwszych do »Zatrutej studni«), ciekawy tryptyk »Moje modele« i t. d. Jako pewną osobliwość wystawy zaznaczyć także należy głowę Jacka Malczewskiego z tyłu, malowaną przez Wyczółkowskiego w manierze — Malczewskiego. Wogóle wystawa ze wszech miar godna jest obejrzenia«.

Zgoda na to, że lokal w Domu Artystów »bez światła i miejsca«, na wystawę, specjalnie dzieł J. Malczewskiego, mało jest odpowiedni. Ale trudno zgodzić się na to, jakoby wystawa ta, urządzona przecież po wystawie grudniowej w gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk P., miała być »krzywdą i szkodą artystyczną dla Mal-



T. AXENTOWICZ PASTEL  
(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim  
Tow. sztuk pięknych 1925)

czewskiego«. Była to ciekawostka *ex re* jubileuszu, a zarazem cenny przyczynek do poznania twórczości Jubilata.

= Z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Rektorem Akademii na rok akademicki 1925—26 wybrano ponownie prof. dr. Adolfa Szyszko-Bohusza. Dziekanem wydz. malarstwa i rzeźby wybrano ponownie prof. Wł. Jarockiego, dziekanem wydz. architektury prof. F. Krzywdę-Polkowskiego.

= Nagrody P. Akademii Umiejętności. Nagrodę z fundacji ś. p. Barczewskiego za dzieła malarskie przyznano Józefowi Mehofferowi, prof. Akademii Sztuk Pięknych.

Nagrodę z fundacji Feliksa Jasińskiego i Witolda Łozińskiego, które w myśl ustawy mogą być połączone, a udzielane być mają wyłącznie młodym, początkują-



cym rzeźbiarzom, przyznano Jakóbowi Juszczykowi za rzeźbę w drzewie pod nazwą »Krzyk bojowy«.

= Salon wiosenny zgromadził wiele dzieł, stojących na wysokim poziomie artystycznym, ale nie posiada zdecydowanego charakteru, ani też nie stanowi odzwierciedlenia współczesnego stanu malarstwa polskiego. Jest to raczej mniej lub więcej szczęśliwy »przechrój« ruchu artystycznego w Krakowie. Są i starsi i najstarsi, są i młodszy, nie tyle programem artystycznym, co wiekiem. Reprezentowani są na tej wystawie artyści: Wyczółkowski (nowe utwory graficzne), Fałat (pejzaż), Axentowicz (Studjum portretowe, Procesja, Smigus),



STEFAN FILIPKIEWICZ BUKIET (ol.)  
(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim  
Tow. sztuk pięknych 1925)

Wł. Jarocki (sceny z życia rybaków, malowane akwarelą i duży obraz »Huculki«), St. Filipkiewicz (pejzaże i kwiaty), H. Uziębło, Miecz. Filipkiewicz, J. Karszniewicz, F. Kowarski (projekt wielkiej kompozycji dekoracyjnej: Apoteoza Polski), A. Karpiński, T. Cybulski, Z. Chwistek, L. Kowalski, St. Szwarz, A. Markiewicz, Wł. Bielecki, J. Raszka i J. Juszczyk, oraz wielu innych.

= W prywatnym Salonie dzieł sztuki K. Wojciechowskiego zebrano szereg obrazów J. Fałata (Rybacy), J. Malczewskiego (niedokończona praca z 1912 r.), K. Pochwałskiego (studjum portretowe mężczyzny), Br. Rychter-Janowskiej (Madonna del Mare), A. Karpińskiego (studja rodzajowe i portretowe), W. Kossaka (dwie sceny z odwrotu wielkiej armii, jedna malowana w 1896 r., druga w r. 1925), Z. Cwiklińskiego, Czerwenki, Janowskiego, oraz kilka rzeźb Błotnickiego i Juszczyka (płaskorzeźby w drzewie gruszkowym).

= W dniach 28-30 czerwca odbył się I. Zjazd Bibliofilów Polskich. Na porządku dziennym Zjazdu były m. i. referaty K. Homolacsa (»Kilka uwag ogólnych o książce«) i Dyr. Stefana Rygla (»Ex-librisy wileńskie«).

nach o książce«) i Dyr. Stefana Rygla (»Ex-librisy wileńskie«).

= Z okazji I. Zjazdu Bibliofilów Polskich w Krakowie urządzono w sali Raclawickiej Muzeum Narodowego w Sukiennicach wystawę starych i nowych opraw książkowych. Jest to zajmujący przegląd opraw od XI wieku począwszy. Bardzo cenne okazy dostarczyło Muzeum XX. Czartoryskich. Właściwe oprawy poczynają się od wieku XV. i są przedstawione na wystawie przez 26 okazów. Następnie zebrano oprawy renesansowe, barokowe z XVII w., potem niezwykle piękne oprawy z XVIII wieku, wreszcie bardzo ładne z pierwszej połowy XIX wieku. Drobny dział tworzy oprawa nowoczesna, w którym najliczniejszą jest grupa z krakowskiego warsztatu introligatorskiego p. Jahody (64 okazów).

(P. Jahoda, nestor polskich współczesnych introligatorów, który potrafił zakład swój postawić na bardzo wysokim — pod względem artystycznym — poziomie — obchodzi w tym roku swój 50-letni jubileusz pracy zawodowej, z powodu czego Zjazd Bibliofilów, uznając jego owocną pracę, wystosował do niego odpowiednie pismo).

Jak każda wystawa, tak i ta, budzi pewne krytyczne myśli. Jak na Kraków, odwieczną centralę polskiego ruchu umysłowego i naukowego, siedzibę najstarszych i największych bibliotek polskich — jest ona znikomo małą, zgromadziła bowiem zaledwie 182 okazów dawnych opraw. Okres począwszy od końca XIV w. przez wiek XV. (w którym wytworzył się już typ oprawy krakowskiej o wysokim poziomie artystycznym) i wiek XVI. jest przedstawiony bardzo skromnie. Miejskie archiwum dawnych aktów posiada kilkanaście tysięcy woluminów, ujętych w stare oprawy krakowskie XV wieku, często bardzo cenne. Szkoda, że komitet urządzający tę wystawę, nie zwrócił się do dyrektora Archiwum miejskiego, p. A. Chmiela, znakomitego znawcy dzieł krakowskiego introligatorstwa, z prośbą o udzielenie dla wystawy kolekcji opraw, wybranej z tego bogatego i cennego zbioru. Jeden czy dwa okazy, które na wystawie zbiór ten reprezentują, nie są w żadnym stosunku do jego bogactwa.

Tak samo pominięto zupełnie Archiwum krajowe czyli dawne Grodzkie, posiadające również kilka tysięcy opraw krakowskich z XVI i XVII wieku, pominięto również liczne biblioteki i archiwa klasztorów i kościołów krakowskich. A szkoda, bo możnaby stamtąd wybrać okazy pierwszorzędne! Sama biblioteka katedralna mogłaby dostarczyć kilkanaście opraw z XVI w., conajmniej metrowej wysokości, różnych antyfonarzy, kancjonałów, psalterzy i t. d. Są to wszystkie ozdobne oprawy, tłoczzone w skórze, a niewątpliwie robione w Krakowie przez tutejszych introligatorów. Pokazanie takich opraw wzbogaciłoby ogromnie tę wystawę. Następnie należałoby pokazać książki, oprawne w karty pergaminowe, wydarte z dawnych, iluminowanych kodeksów gotyckich. Biblioteki kościołów i klasztorów krakowskich przechowują ich całe szeregi, skarby z punktu widzenia bibliofila.

W dawnych wiekach dostęp do tych zbiorów był bardzo utrudniony i niedarmo wieszano na drzwiach klasztornych bibliotek tablice, zakazujące pod groźbą kłutwy zabierania książek ze sali bibliotecznej. Taka tablica do dziś dnia wisi na drzwiach biblioteki Augustjanów przy kościele św. Katarzyny w Krakowie. Sądzę, że pokazanie takiej tablicy na obecnej wystawie wzbudziłoby ogólne zainteresowanie.

Wystawa obecna czerpała okazy głównie z Biblioteki Jagiellońskiej, Książąt Czartoryskich i Akademii Umiejętności. Ponieważ inne zbiory książek są słabo reprezentowane, nie może dać ta wystawa wiernego obrazu o tem bogactwie bibliotek krakowskich, któremu nie dorównają zbiory innych miast.



Przytem i sala, w której urządzono wystawę, obwieszona od góry do dołu obrazami, nie nadaje się na wystawę tego rodzaju: gubi się ona i rozprasza wśród obrazów. A szkoda: Mimo jednak tych braków, o których wyżej mówiliśmy, wystawa jest bardzo ciekawą i cenną, jest to jedna z tych niewielu wystaw, owianych prawdziwym technieniem piękna, wystawa poważna, jakiej dawno Kraków nie oglądał. Organizatorom jej należy się szczere uznanie.

= W Akademii Sztuk Pięknych otworzoną została w ostatnich dniach czerwca wystawa prac studentów akademii. Przedstawia się ona bardzo bogato tak pod względem ilości jako też jakości, chociaż nie jest efektowną, gdyż z powodu niezakończonych przebudowy gmachu musiano się ograniczyć tylko do sal parteru i pierwszego piętra, a następnie, gdyż ma ona charakter czysto szkolnej wystawy, to jest brak zupełnie »obrazków«, któreby tanim efektem lub zręczną techniką kokietały zwiedzających. Za to daje przegład sumiennych studjów rysunkowych i malarskich, studjów aktu, głowy, pejzażu, plein-air'u, są to prace skromne, poważne, o dużym poziomie artystycznym, świadczące chlubnie o wysiłku naszej młodzieży i o powadze, z jaką młodzi adepci sztuki przygotowują się do swej pracy zawodowej. Wystawa ta, pierwsza po długiej przerwie spowodowanej wojną i jej następstwami, jest prawdziwą niespodzianką. Świadczy ona, że Akademia nasza, unikając jakiegokolwiek błagi, stara się — i to skutecznie — nauczyć swoich wychowanków przedewszystkiem *méthode*, umożliwić im jak najdokładniejsze i najszersze poznanie i opanowanie formy i barwy. Te dwa bowiem zagadnienia są punktem wyjścia dla twórczości plastycznej i to powinna dać w pierwszej linii szkoła. Artystów robi życie, nie szkoła, której obowiązkiem jest dać swoim wychowankom maximum wiedzy, ale unikać recept artystycznych, jakiegokolwiekby one nie były.

Ten wysoki poziom widać zarówno w wystawionych rysunkach, studjach malarskich aktu, pejzażu, plein-air'u, grafiki, ściennej kompozycji dekoracyjnej, jak i rzeźby.

Nowością na wystawie są prace studentów wydziału architektury (między którymi cztery prace dyplomowe na temat: Panteon — świątynia sławy i Dom narodowy), świadczące, że wydział ten, po zreformowaniu go i uzgodnieniu z programami takichże wydziałów na politechnikach (z zachowaniem jednak przewagi rysunkowo-kompozycyjnej), rozwija się bardzo dobrze.

Omawiając tę zajmującą wystawę musimy wypowiedzieć jedno życzenie i to w stronę naszego Rządu: czas najwyższy, aby nasze władze centralne zajęły się i zainteresowały naszą najwyższą uczelnią artystyczną i otaczały ją większą niż dotąd opieką i życzliwością. Żle bowiem świadczy o tej dotychczasowej »życzliwości« wygląd gmachu Akademii, a zwłaszcza jego wnętrza. Obrapane mury, poniszczone drzwi i t. d. robią smutne wrażenie. W gmachu Akademii mieścił się podczas wojny szpital austriacki, który budynek ten zniszczył zupełnie — ale czyż Rząd nasz nie powinien był dawno już zatrzeć te przykre ślady i nadać gmachowi wygląd przyzwoity, któryby odpowiadał celom, dla jakich służy?

Aby poznać potrzeby Akademii i uwzględnić je przy układaniu budżetu (który dotychczas był śmiesznie mały w porównaniu z budżetami innych uczelni, a nawet w porównaniu z budżetem za czasów austriackich) powinien Rząd nasz być w stałym z nią kontakcie, powinien zwiedzić tę wystawę delegat Min. W. R. i O. P. i po porozumieniu się z Gronem profesorów ustalić te najważniejsze potrzeby, których zaspokojenie jest warunkiem bytu i rozwoju Akademii.

Poza kwestją uposażenia samej akademii jest druga jeszcze sprawa wielkiej doniosłości. Wiadomo, że studja

artystyczne są bardzo drogie, wiadomo również, że młodzież w przeważającej części jest niezamożna. Tak to dziwnie się składa, że talent rzadko wychodzi z pałaców. Otóż przed wojną rozporządzała nasza Akademia znaczną ilością stypendjów krajowych i zagranicznych. Wskutek dewaluacji przestały one istnieć: piekącą więc jest sprawa, by stypendjom tym przywrócić dawną ich wartość.

Przy tej sposobności warto jeszcze jedno przypomnieć: Wiadomo, jak ważnym jest, by absolwentom akademii umożliwić wyjazd zagranicę, celem uzupełnienia swego wykształcenia przez zwiedzanie muzeów



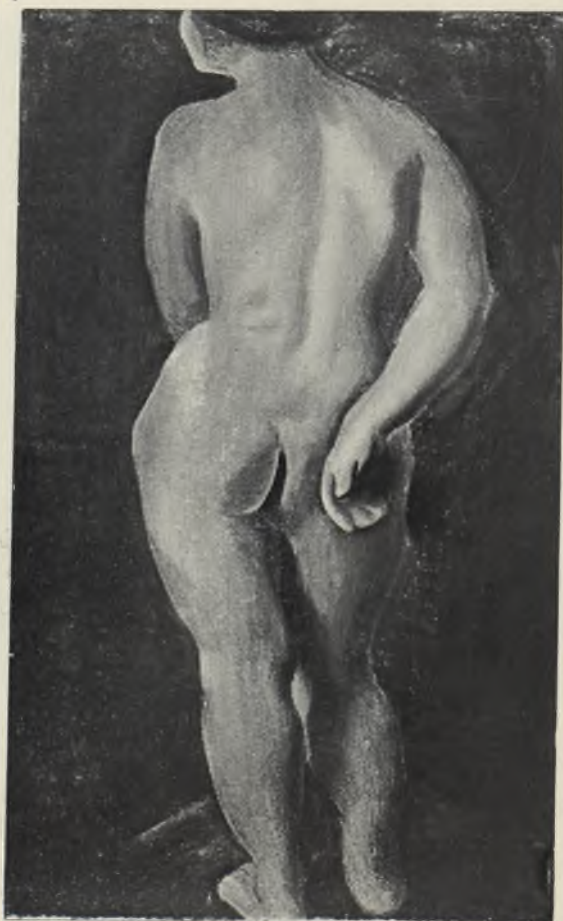
A. KARPIŃSKI WĘTRZE (ol.)  
(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim  
Tow. sztuk pięknych 1925)

i studjowanie w nich zebranych arcydzieł sztuki. Jednak za mało jest wysłać takich absolwentów zagranicę, trzeba się nimi tam zająć i umożliwić i ułatwić im pracę. Zrozumiały to narody, które miały samodzielną państwową i które troszczyły się o rozwój swej sztuki. I tak np. w Paryżu, owym centrum życia artystycznego, znajdują się od dawna filje akademii Niemiec, Belgji, Anglii, Ameryki, Hiszpanji, Szwecji, Japonji i t. d., teraz po wojnie założyli takie filje i Rumuni, Serbowie, Czesi i t. d. My dotąd stacji takiej nie posiadamy, dzięki czemu nasza młodzież, wychowawszy do Paryża, jest pozbawioną tam kierownictwa, któreby jej pracę ułatwiała i pomagała się zorientować w tych najrozmaitszych hasłach, często wręcz sprzecznych z sobą, które artystyczne życie takiego ogromnego środowiska, jakim jest Paryż, co chwila wyrzuca.

Aby temu piekącemu brakowi zapobiec, z inicjatywą i staraniem Grona profesorów akademii urządzono w porozumieniu się z M. W. R. i O. P. jako zaczątek takiej



stacji większą pracownię w Paryżu, kierownikiem jej został zamianowany na wniosek akademii prof. Panikiewicz. Pracownia już funkcjonuje od miesiąca, pracuje w niej szereg młodych malarzy. Niestety Rząd nasz (z powodów sanacji skarbu) nie dał w tym roku na ten cel ani szeląga, wynajętą została pracownia i jest utrzymywana z funduszków, prywatnie przez akademię i kierownika tej pracowni zebranych. Taki stan jednak długo trwać nie może, obowiązkiem Rządu jest przejąć koszty jej utrzymania na swój budżet i w ten sposób dać jej trwałe i stałe podstawy bytowania i rozwoju.



S. F. KOWARSKI RYSUNEK (pastel) 3  
(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim  
Tow. sztuk pięknych 1925)

= Barbarzyńska »konserwacja« kościoła Marjackiego. Nad bocznym wejściem do kościoła Marjackiego od strony południowej pryczepiono niedawno blaszany daszek o kształcie łuku ostrokątnego, osadzony na wbitych (krzywo) w starożytny mur sztabkach żelaznych. Daszek ten, niezdarnie skonstruowany przez kogoś, który nawet o blacharstwie nie ma pojęcia, pomalowany na przeraźliwie zielony kolor, zakrywa piękne, kamiennie, gotyckie obramienie drzwi, a nawet bez ceremonii przecina fiałę u szczytu tegoż i smutnie świadczy o tych czynnikach, które ową »rekonstrukcję« zarządziły, tem bardziej że i cel tego zarządzenia jest zupełnie dla nas tajemniczy. Nie wątpimy, że stało się to bez wiedzy pana konserwatora,

który w tej chwili każe to świadectwo barbarzyństwa usunąć i pociągnąć do odpowiedzialności tego, który odważył się niszczyć tę świętość narodową, jaką jest Kościół Marjacki.

L W Ó W.

= O Pałac Sztuki. Zdając sprawę z wystawy w »Pałacu Sztuki«, poruszył Dr. Władysław Kozicki zasadniczą sprawę: »Nakoniec jedna uwaga bolesna. Jak mię poinformowano, za wynajęcie sal w Pałacu Sztuki musiało Towarzystwo Sztuk Pięknych zapłacić »Targom Wschodnim« aż 1500 zł. Równocześnie za te same sale w tym samym czasie musieli się opłacić księgarze z powodu wystawy książki polskiej. Tak to kierownicze sfery w naszym mieście zamiast popierać sztukę, robią interesy na tym prawdziwym Kopciuszku naszego zbiorowego życia. Nie trzeba zaś zapominać, że te najpiękniejsze w naszym mieście sale wystawowe nielegalnie sztuce odebrano. Bo Pałac Sztuki, jak jego nazwa przypomina, wybudowano dla sztuki polskiej i jej go uroczyste poświęcono. Tymczasem teraz nie tylko brutalnie wyzuto sztukę z jej własności, ale jeszcze opodatkowano ją na rzecz perkalików i barchanów. To jawne i demonstracyjne lekceważenie sztuki rzuca na nasze miasto ponury cień i nadaje mu przykre piętno głębokiej prowincji«. (*Słowo Polskie*, Nr. 141).

Rzeczywiście, winien ktoś w Radzie Miejskiej zapytać nareszcie, na jakiej podstawie i kto oddał »perkalikom i barchanom« lwowski »Pałac Sztuki«, wzniesiony w 1894 roku: Sztuce Polskiej?

= Otwarty w Pałacu Sztuki Salon Letni jest po części spadkobiercą wiosennego, bo obejmuje też grupę »Świt« i niektóre prace innych artystów, poprzednio już wystawione. Wystawiają obecnie: Batorski, Erb, Kitz, Kunke, Rozwadowski, Wygrzywański, Terlecki i inni, oraz Związek Artystek Polskich: Albinowska-Minkiewiczowa, Daniel-Kossowska, Marja Chybińska, Dolińska, M. Hausnerowa, H. Lang, Niedzielska, Nowotnowa, Kirschnerówna, Kratochwił-Widymaska, Smolkówna i inne. Wystawiono też szereg prac Wł. Skoczylasa.

= Na posiedzeniu komitetu w sprawie budowy pomnika »Orląt«, obok Politechniki lwowskiej (w miejscu, gdzie dzisiaj wznosi się krzyż, na pamiątkę istniejącego tam w pierwszych dniach listopada 1918 roku cmentarza poległych w obronie Lwowa), przyjęto projekt pomnika, opracowany przez p. Rawskiego i postanowiono położyć kamień węgielny d. 13 września, odsłonięcie zaś pomnika połączyć z uroczystością obrony Lwowa d. 22 listopada r. b.

= Związek Plastyków Małopolski Wschodniej powziął piękną, acz dosyć spóźnioną, myśl urzędzenia we Lwowie wielkiej wystawy jubileuszowej dzieł Jacka Malczewskiego. Istnieje też zamiar zorganizowania w czasie trwania wystawy cyklu odczytów, oraz uroczystej akademii.

Ł Ó D Ź.

= W ciągu roku istnienia Miejskiej Galerii Sztuki, pozostającej pod dyktando Marjana Dienstl-Dąbrowy, zwidzilo urządzane tam perjodyczne wystawy z górą 40.000 osób. Obrazów i innych dzieł sztuki sprzedano w tym czasie za 21.000 zł. W najbliższych miesiącach zamierzone są wystawy artystów polskich, mieszkających w Paryżu, oraz dzieł Olgi Boznańskiej.

= P. Maurycy Poznański ofiarował Miejskiej Galerii Sztuki swoją kolekcję tkanin i tapiseryj. Przygotowuje się wystawę kolekcji reagenta Szumańskiego, składającej się z obrazów rosyjskich malarzy i wschodnich tkanin.

= Dyrekcja M. Galerii Sztuki w porozumieniu z pewnymi sferami naszego miasta wystąpiła z projektem budowy osobnego muzealnego gmachu, gdzie zna-



lazłyby pomieszczenie zbiory M. Galerii Sztuki oraz Muzeum Technologiczne m. Łodzi.

#### POZNAŃ.

= W Muzeum Wojskowym otwarto wystawę obrazów i szkiców wojennych Fryderyka Pautscha, dyrektora Państwowej Szkoły Zdobnictwa. Wystawa ta obejmuje ponad 100 utworów, malowanych, na froncie podczas wielkiej wojny, 1914-1918.

= Wystawa »Świt« nasuwa smutne bardzo refleksje. »Świt« przechodzi w naszych oczach w całkowity zmierzch. »Świt« ongi organizacja młodych plastyków, zrzeszenie artystów, przeciwstawiające się wyraźnie towarzystwom »Milośników«, rozporządzające najpiękniejszym może w Polsce lokalem w ogrodzie zoologicznym — zatracił dawną swą ideowość i młodzieńczy pęd. Dziś znalazł się właśnie w lokalu ...Tow. Przyjaciół Sztuk P.!

Zebrano ogółem około 70 prac. Przeważną część obrazów cechuje fałszywie pojęta dekoracyjność, płaskość formy, kolorowanie płaszczyzn, obwiedzionych twardą i martwą linią, niemającą żadnego związku z głębszym przestudjowaniem natury, pseudo-uproszczoną. Stąd owa nie szczera poza i przygnębiająca nuda tych na zimno malowanych czy raczej słabo rysowanych kompozycji.

W. Roguski, który ongiś tak dobrze się zapowiadał, w swem malarstwie olejnym wykazał w rażący sposób wszystkie swoje braki, które dawniej w jego akwarelach i politurowanych deskach prawie wcale nie występowały na jaw. Tak, technika olejna to rzecz bardzo trudna, niełatwo w niej przelać swą indywidualność na płótno: nawet, jeśli się ją posiada. Cóż dopiero, gdy się jej niema w skrytyzowanej zupełnie formie, o czym świadczy ckliwość zacieranych plam i mdła cukierkowatość barwienia. Skopjowana z chłopskich malowideł Madonna, królująca nad chmurą szerszeni (miało: być samolotów), jest rzeczą zupełnie chybioną.

Kompozycje Elstera, wcale zresztą pomysłowe, cierpią na chroniczną skłonność do puchnięcia w łuki i koła, skutkiem czego zabija je maniera łukowatości, zbyt już oklepana, wycofana z mody.

Bartel w swych natrętnie podobnych portretach nie umie zdobyć się na dość zdecydowaną, własną nutę indywidualną, pomijając »dekoracyjność« tych prac. Mroziński, prócz słabo skomponowanego »Zwiastowania«, dał kilka pejzaży (»Port«), Gosieniecki zbiór ciekawych, zwłaszcza tematowo, rysunków, a Wł. Lam, w całym »Świecie« jeden z najciekawszych, kompozycje w duchu klasycystycznym, świadczące o głębszej kulturze artystycznej, ale zarazem o braku bezpośredniości i pasji malarskiej.

Do najlepszych bezwzględnie utworów na całej wystawie należą prace graficzne J. J. Wronieckiego (»Tancerki«), który wie, czego chce, zna dobrze swe rze-

miosło i wypowiada się graficznymi środkami w zajmującą sposób.

Rzeźby portretowe M. Lubelskiego poprawne, lecz artystycznie bezpłciowe. »Tancerka« zaś St. Jagmina jest rzeczą tak nieudolną, tak lichą, że umieszczono ją na tej wystawie chyba po to tylko, by czemś zapełnić pusty środek sali. Głowa stylizowana niby, nie wiąże się karkiem z naturalistycznym czysto tułowiem, no, a lewa ręka, bez przesady, prawie o połowę za krótka! Tak, nie Święci garnki lepia, ale rzeźby figuralne tworzą tylko ludzie z wiedzą i talentem.

Słowem, niewesoły ów X-ty »Świt«!



M. JABŁOŃSKI

(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim Tow. sztuk pięknych 1925)

PEJZAŻ (ol.)

#### TORUŃ.

= Muzeum Pomorskie. Celem zrealizowania umowy z dn. 22 stycznia 1922 r., zawartej z m. Toruniem w sprawie przekazania zbiorów miejskich Muzeum Pomorskiemu, postanowił Pomorski Wydział Krajowy przystąpić do budowy gmachu na pomieszczenie tego Muzeum. W gmachu muzealnym ma znaleźć pomieszczenie także odpowiedni lokal na urządzenie perjodycznych wystaw sztuki współczesnej.

W tym celu Pom. Wydział Kraj. postanowił poczynić starania o uzyskanie za pośrednictwem p. wojewody pomorskiego kredytu długoterminowego, wstawić do budżetu na r. 1926 odpowiednie kwoty na amortyzację i oprocentowanie tego kredytu, tudzież na wydatki, połączone z urządzeniem Muzeum, odnieść się do fachowca muzealnego celem zasięgnięcia opinii co do warunków konkursu, ażeby gmach odpowiadał wymaganiom muzealnym, uruchomić z budżetu na r. 1925 kredyty, potrzebne do prac przedwstępnych, a wreszcie odnieść się do Magistratu m. Torunia z prośbą o odstąpienie placu pod budowę i przyczynienie się do kosztów tej budowy przez dostarczenie materiału (cegły, drzewa i t. d.).

Wykonaniem tej uchwały zajęło się energicznie Starostwo krajowe pomorskie. Mając świeżo w pamięci historję warszawskiego konkursu na gmach muzealny, a gardząc przytem, tanją reklamą, zaproszono do ścisłego konkursu dwu wybitnych architektów. Wstępne



prace są już w toku, Starostwo kraj. pomorskie pozostaje w ścisłym kontakcie z konserwatorem Dr. N. Pajderskim i zasięga zdania specjalistów. Znosi się tedy, zwłaszcza przy bardzo życzliwym stanowisku władz i korporacji miejskich, na to, że m. Toruń, pierwsze w Polsce, uzyska nowoczesny budynek muzealny, odpowiadający w zupełności wszelkim wymaganiom. Zbyteczna przypominać, że budowa gmachu, który będzie ozdobą i chlubą kulturalną miasta, da zarazem pracę i zarobek rzeszy bezrobotnych. Nowe Muzeum, stanowiąc ważny ośrodek życia intelektualnego i artystycznego, ściągając będzie tłumy zwiedzających, ożywi



JAN RUBCZAK

(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim Tow. sztuk pięknych 1925)

DROGA (ol.)

ruch turystyczny w Toruniu i przyniesie w ten sposób miastu niejedną korzyść także ekonomiczną.

#### WARSZAWA.

= Wystawa jubileuszowa J. Malczewskiego w Zachęcie. W Nr. 9. *Sztuk Pięknych* (str. 433) poinformowaliśmy błędnie czytelników — opierając się na katalogu wystawy! — że zebrano ogółem około 180 prac Malczewskiego. W rzeczywistości było ich tylko 119, za to fatalnie rozmieszczonych. Wystawa ta dowiodła raz jeszcze w sposób niezbity zupełnej indolencji Komitetu Zachęty, przy najlepszej zresztą jego woli i przy najlepszych pono chęciach.

Zachęta faktycznie nie umie urządzać niekompromitujących wystaw, nawet jeśli rozporządza tak ciekawym i cennym materiałem, jakim jest z górą setka płócien J. Malczewskiego.

Warto zanotować kilka głosów krytyki na ten temat. Szczęsny Rutkowski w *Kurjerze Polskim* (Nr. 162) stwierdził krótko:

»Nie przedstawiono jego najslawniejszych i najlepszych prac. Liczny ale przypadkowo zebrany materiał rozmieszczono przytem najzupełniej chaotycznie. W salonie prywatnym rozmieszcza się obrazy podług formatów i ram. Celem wystawy jubileuszowej jest »zobrazowanie rozwoju artysty i dlatego obrazy rozmieszczone być powinny w porządku chronologicznym«.

Tego samego zdania był i Witold Bunikiewicz (*Kurjer*, Nr. 148):

»Wystawa w warszawskiej Zachęcie nie daje wyobrażenia o twórczości Malczewskiego, brak na niej »zasadniczych dzieł wielkiego malarza, układ zaś wystawy chaotyczny, raczej przypadkowy niż dyktowany »pietyzmem dla geniusza malarstwa polskiego«.

J. W. w *Echu Warszawskim* (Nr. 173):

»Niestety, nie dano nam wziąć udziału w złotych »godach artysty — jakim powinien być hołd, oddany ciężkiej i owocnej pracy przez największą ilość społeczeństwa — gdyż Towarzystwo Zachęty uczyniło wysiłek, »aby tę chwilę obniżyć do minimum. Wybrano właśnie porę letnią, kiedy to olbrzymia część »inteligencji jest poza stolicą, nie »postarano się o więcej płócien. »A katalog epokowej wystawy, »50-letniej pracy malarza, powinienby być opracowany bardzo »starannie, z datami i oznaczeniem miejsca, gdzie się dany obraz »znajduje. Powinien być odbiciem »pracy malarskiej, aby mógł być »książką«, pomocniczą pracą dla »krytyków artystycznych — a nie »zeszytem, który traci wartość »wraz ze zdjęciem obrazów ze ścian »Zachęty. Katalog taki powinien »być bogato ilustrowany — tymczasem sprzedaje się jakiś drugi »album« z kilkunastoma reprodukcjami dzieł, których na wystawie »niema, z suchymi podpisami. Szkoda, że tak zmarnowano wielką »wystawę«.

Mieczysław Treter w *Warszawiance* (Nr. 172) omawiając w drugim z rzędu swym feletonie (pierwszy był w Nr. 175) twórczość J. Malczewskiego, wypowiedział pod koniec m. i. następujące uwagi:

»Na koniec zgrzyt przykry, ale konieczny.

»Niedokładne były doniesienia, że Komitet Zachęty »zebrał 200 obrazów Malczewskiego i to takich, jakich »nie było ani na wystawie krakowskiej ani poznańskiej »(osobliwa to zresztą ambicja). W rzeczywistości katalog obejmuje 184 numerów, a na wystawie znajduje się w sali I-ej obrazów 28, w drugiej i trzeciej po »29, a w czwartej 33, t. j. ogółem sztuk 119. Brakuje »tedy ni mniej ni więcej, tylko 65 wymienionych w katalogu obrazów, czyli jednej trzeciej wszystkich. Obrazy p. M. Malczewskiej i p. M. Gąseckiego były na »wystawie poznańskiej, a obrazy p. St. Holenderskiego »na krakowskiej.

»Pod względem swego znaczenia, wystawa warszawska ustępuje miejsca nie tylko krakowskiej, ale »i poznańskiej, na której zgromadzono ogółem 117 prac »Malczewskiego. Nie widzimy też w Zachęcie ani jednej »akwareli, ani jednego rysunku z podróży na Wschód »(w 1885 r.), których istnieje kilkadziesiąt. Nie ma też »ani jednej karykatury.

»Zebrane 119 obrazów Malczewskiego rozwieszono »no w Zachęcie w czterech salach, bez żadnego systemu »i planu, bez ładu ni składu. W każdej sali wiszą prace »z najrozmaitszych epok, zupełnie z sobą pomieszane, »kłócące się nieraz wzajemnie z sobą. W sali pierwszej »są obrazy z r. 1895 i 1898, ale są i z 1910 i z 1918.

<sup>1</sup> Do artykułu tego (w Nr. 172 *Warszawianki*), wkradło się ogółem dwadzieścia mytek druku, wypuszczeń całych wierszy i t. d., tak, że treść jego była trudno zrozumiała.





JULIAN FALAT

DZIKIE GĘSI (akwarela)

(Z wyst. Salonu wiosennego w Krakowskim Tow. sztuk pięknych 1925)

»W drugiej: z r. 1890 i 1923. W trzeciej: z 1877, 1886-7, oraz z 1918 i 1919, a obraz z r. 1890 (Nr. 77) wisi tuż obok obrazu z roku 1921 (Nr. 25). W czwartej: z r. 1902-3 i z 1922. Ostateczny efekt łatwo można sobie wyobrazić. Na takiej wystawie można oglądać tylko poszczególne obrazy dla siebie. I to nie zawsze, bo nikt nie pamiętał o tem, że niekażdy obraz znosi dane tło i przypadkowe sąsiedztwo. N. p. »Pole Kości« (1919) o perłowym tle obrazu, zamazuje się poprostu na również perłowo-brudnym tle ściany.

»Prawie każdy obraz Malczewskiego jest datowany. »Zarówno jednak katalog, jak i przewodnik Wystawy nie podaje ani jednej daty, choć wystawa ta, to owoc 50-letniej działalności, o wymiarach obrazów niema mowy, nazwiska właścicieli podane czasem niedokładnie, czasem fałszywie, czasem wcale.

»Stało się tak, jak przewidywałem, występując w »Warszawiance« przeciw projektowi urządzania tej jubileuszowej wystawy na prędcie i w sezonie marowym, ogórkowym. Na wernisażu były przykre pustki, katalog i przewodnik, z licho drukowanymi reprodukcjami, sprzedawane obowiązkowo razem, opracowane nieumiejętnie, stanowić będą tej wystawy smutną pamiątkę, pozbawioną wszelkiej wartości dla historii naszego malarstwa.

»Wystawa pośmiertna prac Fr. Łubieńskiego, tuż obok sal Malczewskiego, zarówno jak słaba wystawa bieżąca w sali ostatniej, psuje zupełnie wrażenie: niezrozumiały kompromis mści się dotkliwie.«

Wreszcie A. Wieczorkiewicz w Nr-ze 92 *Głosu Prawdy* zadał sobie sporo trudu i dosadnie, w słowach wcale przykrych, scharakteryzował sam sposób tej wystawy (w dłuższym artykule p. t.: »Upór nieuctwa i zarozumiałstwa«) Przytaczamy dla braku miejsca tylko niektóre ustępy:

»...Chcemy tutaj zobrazować tylko stosunek komitetu Zachęty do tej wystawy, stosunek w najwyższym stopniu lekceważący, oraz niebywale niedbałą, nieumiejętną, niedołąną organizację wystawy.

»Panowie z komitetu Zachęty oburzają się napewno na pomówienie ich o zlekceważenie wystawy. W ich mniemaniu jest ona napewno hołdem, z całym pietyzmem złożonym wielkiemu talentowi Jacka Malczewskiego. Ale z ambicji przekonania władz Zachęty w sprawach nawet najoczywistej słusznych krytyka zrezygnować już musiała dawno. Zarozumiałstwo i upór ignorancji tych panów jest taki wielki, że wszelkie argumenty najbardziej rzeczowe są grochem rzucanym o ścianę. Jednak owa bezgraniczna ufnosć w wartość

»swoich mizernych i w najwyższym stopniu niedostatecznych kompetencji ze strony komitetu Zachęty nie zwalnia nas od obowiązku wykazywania błędów bezmyślności, niedołąstwa i nieumiejętności, które w działalności reprezentacyjnej stołecznej instytucji są rażącym i kompromitującym skandalem.

»I, chociaż pisanie o ignorancji bezgranicznej władz Zachęty warszawskiej staje się już rzeczą niemal banalną, a dla krytyka nużąca i nudną, nie wolno jednak milczeć, kiedy raz poraz zaprzepaszcza się najświetniejsze okazje budzenia życia artystycznego, kiedy niezdarnymi, nieumiejętnymi rękami wyrządza się krzywdę wielkiemu talentowi...

»Wystawa warszawska nie jest pierwszą jubileuszową wystawą prac Jacka Malczewskiego. Tembardziej popelnione w jej organizacji kardynalne błędy, których uniknęła wystawa krakowska, świadczą o owym bezgranicznym uporze ignorancji komitetu Zachęty warszawskiej. Komitet szczyli się naiwnie liczbą prawie 200 zgromadzonych obrazów. Czyżby należało tłumaczyć i to, że nie liczba, ale w głównej mierze jakość i celowość organizacji przyczynia się do wartości wszelkiej wystawy zbiorowej?

»Ale ukoronowaniem nieuctwa i bezmyślności komitetu Zachęty są, jak zwykle, katalogi. Katalogi Zachęty wogóle zasługiwałyby na osobne omówienie, jako przykłady bezgranicznej ignorancji. Do tematu tego wrócimy, obecnie zajmijmy się tą sprawą w związku z wystawą prac Jacka Malczewskiego...

»Przechodząc z kolei do części ściśle katalogowej stwierdzić trzeba niedbałość, graniczącą wprost z niechlujstwem. Jak zwykle w »katalogach« Zachęty niema ani jednej daty przy obrazach, brak też zupełny wymiarów, nie mówiąc już o spisie. Wypływa to z zupełnego niezrozumienia znaczenia i roli katalogu...

»Niezmajmowalibyśmy się może tak długo tą sprawą, gdyby nie chodziło tu o wystawę jubileuszową Jacka Malczewskiego. Komitet Zachęty, organizując ją, wziął na siebie obowiązki reprezentowania stolicy wobec wielkiego malarza. W imieniu stolicy podjął się zorganizowania hołdu Malczewskiemu. Nie spełnił tego zadania. Przeciwnie, wystawa obecna nietylko nie jest hołdem, lecz jest zlekceważeniem wielkiego talentu. Zlekceważeniem, jak zaznaczyliśmy, nie przez złą wolę, ale przez horrendalny bezmiar uparłtego i zarozumiałego nieuctwa, które niczego nauczyć się nie chce, czy też nie umie!«

Tego niewiadomo: nie chce, czy też nie umie — ale to tylko pewna, że mimowolnie kompromituje stolicę.



= Zachęta a nowostki z Zachodu. Zasadniczą kwestię poruszył Konrad Winkler w artykule p. t.: »Sprawa Zachęty – Falsze i nieporozumienie« (Nr. 155 *Kurjera Porannego*), osądzając ostro stanowisko Zachęty wobec nowszych w sztuce prądów. Czytamy tam:

»Nasza »Zachęta« jest przedsiębiorstwem, dla którego reklama posiada znaczenie pierwszorzędne. I słusznie. Publiczność warszawską jest dosyć łatwo »nabrać na kawał« – zwłaszcza wówczas, kiedy na ów »kawał« przyklepa się etykietkę patryjotyczną, swojską, rodzimą i t. p. sentymentalną błagą. Zapobiegliwość w tym kierunku posuwa »Zachęta« tak daleko, że nie waha się otwarcie przekreślać i przedstawiać na swój »benefis opinii znanych powszechnie powag – których »autorytetem usiłuje zasłonić swój brak kompetencji i dyletantyzm w dziedzinie sztuki. Oto w »Przewodniku po wystawie«, wydawanym przez osoby, stojące blisko »Zachęty« – powołano się na zdanie »Zeromskiego o sztuce, który w swej książce »Snobizm i postęp« ubolewa nad rzekomem »przemycaniem« nowostek z »Zachodu« – »skoro zaś tutaj zjawia się na miejscu utwór prawdziwie oryginalny, samoswój, nowy i kapitalny – to przechodzi w krainę niepamięci, bez wrażenia«.

»Utwór oryginalny, samoswój, nowy i kapitalny w Zachęcie? Ależ to kpiny, obraza Boska! Konia z rzędem temu, kto tam ów oryginalny a przytem »samoswój utwór odnajdzie! A jeśli nawet znajdzie się taki nowy i kapitalny obraz – to autorem jego jest właśnie jakiś nowoczesny polski twórca, który pomimo swej fatalnej opinii »plagiatora«, »kopisty« i t. d. – śmiało »przemycza na nasz grunt to przedewszystkiem – czego się tam na tym wzgardzonym Zachodzie nauczyć zdołał. Trudno bowiem, abyśmy się sami – ot tak z powietrza – czegokolwiek nauczyć mogli. Czy nasza tradycja malarska może iść w porównanie z tradycją wielkich kulturalnych środowisk Zachodu? Czy posiadamy galerje, muzea, zbiory przeróżnej sztuki całego świata – na których artyści nasi mogliby uzupełnić swą wiedzę fachową? Czy wreszcie – a to jest »jeden nieusprawiedliwiony zarzut przeciw nam samym – społeczeństwo nasze potrafi wyróżnić artystę, który na drodze poszukiwań czysto malarskich usiłuje stworzyć naszą własną wiedzę malarską, stanowiącą karm dla wszystkich pokoleń twórców – niezależnie od »tematu«, »idei« i całego »literackiego nieporozumienia w sztuce?«

»Ogół nasz, tak było przynajmniej dotychczas – idąc na pasku nieudolnej i niesumiennej krytyki artystycznej – przyklaskiwał zazwyczaj artystom, którzy »malowali jego »historję«, »epizody »rodzajowe«, »religijne«, »utopijne« i t. p. – a nie tworzyli przytem »godnych uwagi wartości malarskich. Jednym z nielicznych wyjątków – to wielki Matejko – jednym z wielu niedocenianych – to genialny Michałowski. Do dziś dnia pokutuje u nas ów nieproporcjonalnie wielki, w stosunku do naszej roli w dziejach światowej kultury, obskurantyzm w dziedzinie sztuki, nawet wśród »sfer wykształconych«.

Obskurantyzm w dziedzinie sztuki – słusznie przez K. Winklera podkreślony – winien jest wszystkiemu. Gdyby nie ten obskurantyzm, inaczej wyglądałyby sprawy artystyczne w Warszawie. W sprawach sztuki mieliby głos istotnie ci tylko, którzy są do tego powołani z racji swych kwalifikacyj naukowych lub artystycznych, ci, którzy mogą się wylegitymować jakimś dorobkiem w tej dziedzinie. Na razie kwitnie zastraszająco dyletantyzm, popierany zresztą nawet przez czynniki państwowe i samorządowe na każdym polu. Krytyka odpowiedzialna, gardząca uprzejmem wzmiankarstwem, należy do wyjątków, o fachowość i tytuł do zabierania głosu nikt jej nie pyta – bo tu nie chodzi wszak

o piłkę nożną... Względy czysto artystyczne stawia się na ostatnim planie, pierwszeństwo zaś daje się względom osobistym, partyjnym i politycznym. Wielu artystów powoduje się również temi względami nawet w sprawach sztuki, hołdując pozatem wyraźnie merkantylizmowi artystycznemu. Słusznie tedy kontynuuje K. Winkler:

»Musimy stworzyć przedewszystkiem wysoko postawione środowisko sztuki a w niem wyhodować »nowy, nieznan nam prawie, typ artysty »*chercheur*« – »wiecznie nienasyconego i nigdy z siebie niezadowolonego a w trudzie mozolnym nowe światy piękna »zdobywającego, tytana – gromadzącego z uporem dla »przyszłych pokoleń bogactwo nowego stylu, manjaka »cudotwórcy – wiodącego upiorny żywot wśród obojętności i szyderstw tłumu, proroka-anachorety, znośzącego cierpliwie wszelakie nędze dnia powszedniego. »Wówczas dopiero możemy stworzyć prawdziwie oryginalną o europejskim znaczenie sztukę – »*styl nowy*«.

»Na razie jednak, śpimy spokojnie, Nie mamy wygórowanych, europejskich ambicji. Społeczeństwo nasze przypatruje się obojętnie upozorowanym przepisami statutu gwałtom i bezprawiom zsyndikalizowanych »mydlarzy« i »miłośników z pod ciemnej gwiazdy«, »którzy zawładnąwszy »Zachęta« – narażają naszą »opinję na kompromitację w oczach całego kulturalnego »świata – stwarzając z tych murów przy. placu Małachowskiego – istny szaniec obskurantyzmu i zacofania »bez granic«.

= Edward Okuń zrezygnował z godności wiceprezesa Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Miejsce jego zajął art. mal. K. Gorski.

= Wystawę jubileuszową dzieł Jacka Malczewskiego w Zachęcie przedłużono po koniec lipca. Niestety, mimo to, nie zwiedzą jej wcale ci wszyscy, którzy wraz z liczną młodzieżą szkolną wyjechali z Warszawy na całe lato.

= W Zachęcie, prócz czterech sal z dziełami Jacka Malczewskiego, urządzono równocześnie pośmiertną wystawę prac ś. p. Franciszka Łubieńskiego (przewieziono ją gotową z Łodzi), oraz wystawę t. zw. bieżącą, na której znalazły się trzy portrety reprezentacyjne pędzla prof. K. Pochwalskiego, a nadto liczne, nabyt liczne i liche prace wystawców. W smutnem naogół towarzystwie znalazł się m. i. ni stąd ni zowąd portret kobiety pędzla Ludomira Janowskiego – ale z 1895 roku, datowany! – ciekawy, miękki w kolorystycznym ujęciu pejzaż jesienny tego samego artysty, oraz doskonała »Modlitwa wiejskiej dziewczyny« Ap. Kędzierskiego, malowana w żywych, śmiałych plamach. Do nielicznych lepszych prac należały obrazy B. Iwanowskiego, Edw. Lessera, St. Domaradzkiego, akwaforty Ad. Herszafa. Niektóre obrazy figurowały w katalogu (np. W. Żaboklickiego »Klasztor w Czerwińsku«), a trudno je było zauważyć na ścianie, inne były widoczne na ścianie, a nie było ich w katalogu.

= Zima w Polsce. W numerze 1-y *Sztuk Pięknych* (str. 44) zanotowaliśmy przykre fiasko głośno reklamowanej przez Zachęta wystawy p. t. »Lato w Polsce«. Nadto, musieliśmy wprost napiętnować pomysł »plebiscytu miłośników«, jako rzecz dla sztuki wręcz szkodliwą. Cała odpowiedzialna krytyka stołeczna potępiła zarówno niski poziom wystawy, jaki i ów oryginalny »konkurs«. Nauka nie poszła w las... W rozestanych świeżo komunikatach Zachęty, czytamy:

»Komitet Tow. Zachęty Sztuk Pięknych urządził w roku bieżącym za przykładem roku ubiegłego specjalną wystawę p. n. »Zima w Polsce«. Zeszłoroczna wystawa p. n. »Lato w Polsce« cieszyła się niezwykłym powodzeniem (!) a konkurs urządzony przez miłośników, który tak trafne dał wyniki, zyskał również ogólne uznanie. Tegoroczna wystawa p. n. »Zima w Polsce« obejmować będzie pejzaż zimowy,



sport i wogóle wszelkie tematy związane z tą malowniczą (!) porą roku. Przewidziany jest również konkurs z nagrodami.

»Termin prekluzyjny nadsyłania obrazów wraz z deklaracjami 27 lipca r. b., zaś termin otwarcia wystawy 1-go sierpnia r. b.«

Niepoprawni sezonowcy!

= Szkoła Sztuk Pięknych wystąpiła w czerwcu z doroczną wystawą prac uczniów. Wystawa ta, która zapeliła wszystkie sale szkolnego budynku, świadczy chlubnie o nieprzeciętnym poziomie metodycznego nauczania we wszystkich działach. Uczniowie i uczenie dyr. Miłosza Kotarbińskiego, przyzwyczajani do ścisłej obserwacji formy i barwy ciała ludzkiego, wychodzą z jego kursu z gruntowną znajomością podstawowych elementów sztuki malarskiej, tego *móć*, tak u nas w ostatnich czasach zaniedbanego. Na kursie prof. K. Tichy'ego, prócz aktów i studjów portretowych, zwracała specjalnie uwagę pomysłem pojęta ceramika. Wiele inwencji wykazały prace uczniów prof. W. Jastrzębowski i Miecz. Kotarbińskiego. Na kursie prof. J. Czajkowskiego wystawiono cały szereg modeli ciekawie komponowanych i zdobionych wnętr, projektów, oraz gotowych kilimów.

Z radością powitaliśmy osobną salkę, wypełnioną pracami z dziedziny grafiki drukarskiej i zdobniczego pisma (kurs prof. L. Gardowskiego), gdzie wystawiono też kilka projektów na okładkę do *Sztuk Pięknych*, na razie żadna z nich nie nadaje się do wykonania, ale próby rozwiązania zadania, zresztą niełatwego, zasługują na uznanie. Ważny dział ściennego malarstwa ma wytrawnego kierownika w osobie prof. Ludw. Trojanowskiego.

Na kursie rzeźby (prof. Brayer) śród szeregu dobrze pojętych i budowanych aktów, wyróżniały się m. i. prace o wyższym poziomie p. Ir. Baruchówny (kompozycje w drzewie, płaskorzeźby), p. Łopuszańskiego (kompozycje animalistyczne) i panny Nitschówny.

Na kursie prof. Pruszkowskiego prace pp. Michalaka, Cybisa, Jędrzejewskiego, Wdowiszewskiego, Gortarda, Kokoszki, Umińskiej, Zamoyskiego i kilku innych wyrastają swym charakterem ponad poziom zwykłych prac szkolnych; są to wszystko przemyślane kompozycje, choć nieraz niekonsekwentne w przeprowadzeniu, często błędne w rysunku a niemal zawsze do wolne w kolorze. Cechuje je charakter sztuki muzealnej, zapatrzenie w dawne wzory mistrzów klasycznych, a nawet prymitywów. Budzą one łatwo podejrzenie sztucznej pozy, silenia się na nieszczerzy wyraz w cudzej, bo zapożyczony formie. Zdaje się im zagrazać (w młodym wieku ich twórców) nieublagany uwiad starchy. Może jednak z dydaktycznych względów dobra to droga wykszolenia, ujmowania w rzyz pogłębionej artystycznej kultury.

Kurs grafiki wystąpił w popisowy sposób, prezentując szereg zupełnie dojrzałych kompozycj graficznych, jak np. Tad. Cieśliewskiego syna (drzeworyty, nie słabe litografie), J. Konarskiej (miedzioryty), B. Krasnodębskiej (teka drzeworytów) i F. Kulisiewicza.

= W Salonie sztuki (Aleje Ujazdowskie 30), oraz na wystawie bieżącej w Zachęcie, wystawiono kolekcje prac graficznych Ad. Herszafta.

= Rozstzygnięcie konkursu. Zorganizowany przez Związek »Rzeźba« konkurs rzeźbiarski na medal dla Igrzysk Olimpijskich, dał następujący wynik: z pomiędzy 20 nadesłanych projektów nagrodzone zostały zgodnie z warunkami konkursu trzema nagrodami po 600 zł. prace, oznaczone godłami: »Sifa«, »Orno« i »W zdrowem ciele zdrowy duch«.

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem pracy oznaczonej godłem »Sifa« jest p. Józef Jasiński, godłem »Orno« — p. Jan Szczepkowski, oraz godłem »Zdrowy

duch w zdrowym ciele« — p. Mieczysław Lubelski, wszyscy trzej z Warszawy.

Sąd konkursowy stanowili: pp. prof. Pius Weloński, prof. W. Jastrzębowski, T. Bylewski, W. Husarski, A. Polakowski i I. Lopiński.

Prace nagrodzone i nadesłane wystawiono w Tow. artystycznym (ul. Trębacka Nr. 10). Prace nienagrodzone są do odebrania za okazaniem kwitu w kancelarii Tow. Artystycznego w ciągu miesiąca.

= Konkurs na godło Kasy Chorych m. Warszawy. Sąd konkursowy, składający się z pp. Skoczylasa, T. Siedleckiego, prezesa Żw. art. graf. Fr. Siedleckiego, przewodniczącego Zarządu Kasy Chorych K. Koralewskiego, członków Zarządu: A. Krupy, Wł. Kozłowski i dyrektora Al. Exnera, rozpatrzył 120 projektów nadesłanych na konkurs i uznał, że ze względu na artystyczne walory zasługują na wyróżnienie prace oznaczone godłami »M. T. Z.«, »Hell«, »Znak« i »Hygiea III«. Ponieważ żadna z wyróżnionych przez Sąd Konkursowy prac nie odpowiada ściśle wymaganiam konkursu, Sąd Konkursowy postanowił podzielić ogólną sumę nagród — 1.800 zł. pomiędzy czterech autorów wyróżnionych prac, wyznaczając cztery nagrody po 450 zł. każda. Po otwarciu kopert stwierdzono, że autorami nagrodzonych prac są: godło »M. T. Z.« p. Teodor Kleindienst, godło »Hell« — Jerzy Sosnkowski, godło »Znak« L. Szymborski, godło »Hygiea III« — Edmund John.

= Epilog konkursu na gmach Muzeum Narodowego. Jak przewidywaliśmy, tak się też i stało. Po okresie dłuższej ciszy postanowiono, że... budowę gmachu powierzy się właśnie komuś, kto ani nie był na konkursie odznaczony, ani też wcale w tym konkursie nie brał udziału,

Dowiadujemy się właśnie z komunikatu, że na posiedzeniu Komitetu budowy gmachu Muzeum Narodowego przedstawiony został szkic arch. Heuricha, który po pewnych przeróbkach i uzupełnieniach przedstawiony będzie za kilka tygodni Magistratowi. Następnie rozpocznie się opracowanie projektu kosztorysu budowy tego gmachu, który stanąć ma w Al. 3-go Maja za zabudowaniami Min. Kolei. Roboty budowlane mają się rozpocząć na wiosnę roku przyszłego. Tegoroczny budżet przewiduje na prace wstępne kredyt w wysokości 500.000 zł, w przyszłym natomiast roku projektowane jest wyasygnowanie 5.000.000 zł. na wykonanie pierwszej serji robót. Budowa gmachu Muzeum potrwać ma 4 lata.

W »Kronice« 1-go zeszytu (XX rocznika) *Architektura* pisał na ten temat A. S. B.: »Konkurs architektoniczny jest dowcipnym sposobem zamawiania projektu lub szkicu u większej ilości architektów. Jak »prawie wszystkie dowcipne rozwiązania, sposób to »niekoniecznie moralny, gdyż oparty jest na »wyzyskaniu słabych stron twórcy, jako człowieka, »a więc na zamięłowaniu do emulacji, na zaufaniu we »własne siły i nadziei na uzyskanie sławy. Chęć zysku »stoi tu chyba na ostatnim planie, a to wobec tak »małych nagród, jakie się obecnie rozdaje. I tu właśnie »tkwi cała niemoralność konkursów. Ogłaszający konkurs otrzymuje do wyboru kilkanaście lub kilkadziesiąt »projektów za sumę nagród i zakupów kilkakrotnie »niższą, niż wyniosłoby honorarium za jeden zamówiony u architekta projekt. Co więcej, ogłaszający »konkurs nie gwarantuje laureatowi wzamian za to »nawet tej satysfakcji, że projekt jego, jako najlepszy, »będzie wykonany, natomiast wszystkim laureatom grozi »wyzyskanie ich najlepszych pomysłów przez kogoś »trzeciego. Typowym pod tym względem był konkurs »na gmach Muzeum Narodowego w Warszawie. Ogłaszając konkurs, nie dano konkurentom jako tako »opracowanego programu. Za 12.000 zł otrzymano do »wyboru 45 projektów, już nie tylko gmachów, lecz



»i programów muzeum — i zdecydowano, że żaden z tych projektów nie nadaje się do wykonania. W rezultacie projekt ma wykonać architekt, nienagrodzony na konkursie, upoważniony do korzystania z wyników konkursu, tak, jak gdyby żaden z laureatów nie potrafił tego wykonać. Niemoralnym jest tu wyłudzenie od szeregu poważnych architektów za marne pieniądze wielkiego nakładu pracy, jeśli opracowanie projektu do wykonania, a więc rzecz najbardziej dla każdego architekta tentującą i równoważącą z nawiązką wszelkie ryzyko, oddaje się komu innemu. Niemoralnym jest stwarzanie takich sytuacji, w których konkurs wygląda może na zamaskowanie planów z góry ukartowanych i zamydlanie oczu opinii publicznej!...

A jednak nikt z odpowiednich czynników nie uświadomił się o to w dobitny i skuteczny sposób. Pomimo głosów fachowych, jakie się w tej sprawie odezwały, magistrat warszawski z p. Gembarzewskim rzekł sobie: *Sic volo, sic iubeo!* Zapewne, może nie wypadło odezwać się Radzie Muzeum Narodowego, skero arch. J. Heurich w jej gronie zasiada, ale może, zasiadając w jej gronie, trzeba było sprawę jasno postawić... Nie idzie tu bynajmniej o jakiegokolwiek względy osobistej natury, ani też o kwestjonowanie praw i fachowości czy kwalifikacji architektury p. Heuricha! Idzie jednak o to, że cały sposób załatwiania tej publicznej sprawy od humorystycznie miejscami opracowanego programu muzeum i warunków konkursu poczynając, a na ostatecznej decyzji skończywszy, urąga zarówno elementarnym zasadom zdrowego rozsądku, jak i etyki. Piękny przykład daje stolica! Szafując hojnie groszem publicznym, wyciśniętym drogą uciążliwych podatków z najszerzych warstw ludności m. Warszawy (w r. b. asygnuje się pół miliona zł., a na następny rok przewiduje się wydatek w kwocie pięciu milionów zł), nie licząc się zupełnie z opinią kół fachowych, traktując w lekomyślny i wprost karygodny sposób całą kwestię architektonicznego konkursu, Magistrat warszawski zbyt wielką przyjmuje na siebie odpowiedzialność i kto wie, czy nie musiałby się srodze ugiąć pod jej brzemieniem, gdyby się w to wdąca rada miejska i Ministerstwo Spraw Wewnętrznych

= Pomnik T. Kościuszki. Komisarjat rządu na m. st. Warszawę, udzielił pozwolenia komitetowi budowy pomnika Tadeusza Kościuszki w Warszawie, na czele którego to komitetu stoi p. A. Suligowski, na zbieranie dobrowolnych ofiar pieniężnych, wyłącznie w lokalach publicznych. Jak wiadomo, istnieje fatalny projekt, aby pomnik ten stanął w miejscu, ze względów zabytkowych i artystycznych najmniej właśnie odpowiednim, a mianowicie w Rynku Starego Miasta.

= Pomnik ks. Skorupki. Komisja dla regulacji i zabudowania miasta oraz rada artystyczna rozważały projekt wzniesienia pomnika ks. Skorupki na pl. Żbawiciela i doszły do wniosku, że pomnik, aby harmonizował z otoczeniem, winien posiadać odpowiednie wymiary: wysokość około 8 metrów. Ponieważ tego rodzaju pomnik znalazłby się w przyszłości w kolizji z urządzeniami stacji tramwaju podziemnego, a być może i nadziemnego, która bezwarunkowo na placu tym powstanie — komisje doszły do wniosku, że plac Żbawiciela nie jest odpowiednim miejscem dla postawienia pomnika ks. Skorupki

Podzielając powyższą opinię rzeczoznawców, magistrat polecił wydziałowi technicznemu zaproponowanie innego placu pod pomnik ks. Skorupki.

= Szkoła Graficzna. Odbyło się zakończenie roku szkolnego w Szkole Graficznej Towarzystwa Kształcenia Zawodowego Grafików w Warszawie (Składowa 3). Z ogólnej ilości 141 uczni zapisanych na początku roku, do końca uczęszczało 116. Promowano do wyższych klas 90 uczniów.

Z początkiem roku szkolnego 1925/26 Zarząd To-

warzystwa otwiera kurs IV-ty, dostosowując okres czasu nauki w szkole do obowiązującej obecnie czteroletniej praktyki w zakładach graficznych.

= Wieża pobernardyńska. Jak informują dzienniki, odrapana z tynku i pozbawiona ornamentacji wieża przy kościele Pobernardyńskim (św. Anny) na rogu Krakowskiego-Przedmieścia i placu Zamkowego, będzie niebawem odnowiona i doprowadzona do stanu historycznego:

»Wykonania planu podjął się wicerektor kościoła ks. Kaim, w porozumieniu z Tow. Opieki nad Zabytkami i Tow. Odrodzenia narodowego, które opracowało szczegółowy projekt architektoniczny restauracji wieży w tym stanie, w jakim ona znajdowała się przed przebudową kościoła. Według tego projektu obecne zakończenie wieży, podobne do latarni morskiej, będzie usunięte i zamienione na kopułę, która istniała pierwotnie.

»Po odnowieniu wieży, co nastąpi w roku przyszłym, będzie poruszona sprawa wykupu przez miasto przylegającej do niej szpetnej kamienicy, aby po zburzeniu jej utworzyć plac, który w przyszłości nadałby się na jakiś pomnik.

Cała ta informacja brzmi dosyć dziwnie: wykonania podjął się ks. wicerektor (czy w zastępstwie architekta), a szczegółowy projekt opracowało Tow. Odrodzenia Narodowego. W Nrze z *Architektura* z b. r. stwierdził m. i. w swej »Kronice« A. S.-B.: »Charakterystycznym dla stosunków konserwatorskich w Warszawie jest fakt, że projekt prof. Skórewicza (sfalszowania zabytku, sfabrykowania w Zamku Kr. gotyku drogą zniesienia okien z czasów Zygmunta III. i odtworzenia dawnej gotyckiej fasady według zachowanych reszt, stanowiących co najwyżej 10 proc. całej fasady!) poparty został przez Tow. Opieki nad Zabytkami«. A więc i w tym wypadku, o ile idzie o wieżę pobernardyńską, »porozumienie« z Tow. Op. nad Zabytkami nie wydaje się nam dostateczną gwarancją.

= Pałac Rzeczypospolitej, dawniej hr. Krasieńskich, obecnie siedziba Sądu Najwyższego, ukaże się wnet w Warszawie w starannie odnowionej szacie. Restauracją fasady i wnętrza pałacowych kieruje prof. R. Świerczyński, konserwacją, restauracją i uzupełnieniem rzeźb — p. Jan Biernacki. Prace te, doskonałe, planowe i z wielkim poczuciem stylu prowadzone przez obu kierowników, postępują w szybkim tempie. Zdumiewająca rzecz, że Pałacu tego nie użyto na stałą rezydencję dla Prezydenta Rzeczypospolitej. Cudownie położony, wśród ogrodów, najpiękniejszy może w Warszawie, Pałac ten nadawałby się do tego celu ogromnie.

= Medal na cześć gen. Sikorskiego. Liczne grono jeneralicji i oficerów, reprezentujących oddziały, departamenty i instytucje wojskowe, z jener. dywizji Osieńskiego na czele, wręczyło jener. Sikorskiemu medal pamiątkowy na jego cześć, upamiętniający okres jego pracy i zasług, jako szefa sztabu jeneralnego w latach 1921—1922.

Bardzo to pięknie, ale dlaczego niewiadomo zupełnie, czy jest dziełem jest ten medal, kto go projektował i kto wykonał? Milczą o tem zupełnie komunikaty, jakgdyby kwestja ta nie miała żadnego znaczenia.

= Pałac w Wilanowie. Roboty konserwatorskie, prowadzone w Pałacu wilanowskim przez osobną komisję wojewódzką, ciągną się już od kilku lat. Postępują naprzód, ale zaiste żółwym krokiem. Fundusze, stojące do dyspozycji, są nad wyraz skąpe, jakkolwiek Pałac jest własnością hr. Branickich, którzy we własnym interesie powinni przyczynić się ze swej strony wydatnie do przyspieszenia tych robót. Ogólne kierownictwo odbudowy pałacu spoczywa w rękach arch. Jarosława Wojciechowskiego, odnawianiem rzeźb zajmuje się art. rzeźb. Jan Biernacki. P. wojewoda warszawski, pragnąc zapoznać się bliżej z biegiem prowa-



dzonych robót konserwatorskich, odbył wycieczkę do Wilanowa w towarzystwie konserwatora województwa Dr. Z. Rokowskiego oraz przedstawiciela Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości Dr. W. Kłyszewskiego. P. wojewodzie towarzyszyli obydwaj kierownicy robót, arch. J. Wojciechowski i prof. J. Biernacki. Z ramienia Administracji Dóbr wilanowskich obecny był p. Jakób Mścichowski. Dozór osobisty i bezpośrednio zainteresowanie się p. wojewody Soltana sprawą odbudowy pałacu w Wilanowie daje nadzieję, że ten najcenniejszy a tak zaniedbany zabytek wielkiej przeszłości narodu rychło powróci do dawnej świetności. Jest rzeczą wp. ost. niewiarygodną, że dwa ostatnie sezony budowlane zmarnowano zupełnie lekkomyślnie, gdyż roboty wcale nie posunęły się naprzód.

#### WILNO.

= W pierwszych dniach czerwca odbył się w naszym mieście IX zjazd rady konserwatorów państwowych z całej Polski. Zjazd powitał i zagaił ówczesny delegat rządu, p. wojewoda Raczkiewicz, obecny minister spraw wewnętrznych. Omówiono cały szereg spraw, mających doniosłe znaczenie dla estetyki i konserwacji zabytków m. Wilna.

= Drobnny przemysł i sztuka ludowa wileńszczyzny zaczyna być przedmiotem zainteresowania nie tylko dla specjalistów, jak było przeważnie dotychczas. Zastępowano rzeczyswie na baczniejszą uwagę — choćby ze względów ekonomicznych — budownictwo ludowe, garncarstwo, zabawkarstwo, wyroby z drzewa, a nadewszystko ludowe tkactwo, o odrębnym zupełnie charakterze, rozpowszechnione najbardziej w powiecie oszmiańskim, trockim, dziśnieńskim (w części północnej), zwłaszcza zaś w lidzkim. Sprawy tej poświęcił niedawno B. W. S. dłuższy artykuł w *Słowie* (Nr. 106) p. t.: »Sztuka i przemysł ludowy Wileńszczyzny«.

#### WIŚNIOWIEC.

= Słynny zamek wiśniowiecki, ogromnie w ostatnich czasach zaniedbany, nabył za cenę 220.000 zł (wraz z 150 hektarami ornej ziemi) Samorząd krzemieniecki z rąk ostatniego właściciela hr. Grocholskiego. Korzystne pod każdym względem to kupno doszło do skutku głównie dzięki staraniom i inicjatywie starosty Robakiewicza. Zamek, już po części odrestaurowany, będzie stanowił siedzibę szeregu instytucyj społecznych.

#### BELGRAD.

= Staraniem Tow. Przyjaciół Sztuk P. urządzono tu późną wiosną wystawę grafiki francuskiej XIX w. Wystawa ta cieszyła się ogromnym powodzeniem. (Tak w Serbii! A w Polsce warszawska Zachęta organizuje na sierpień wystawę p. t. »Zima w Polsce«, z nagrodami pieniężnymi dla artystów, przyznawanymi przez »miłośników« drogą plebiscytu. — (*Przyp. Red.*).

#### BERLIN.

= U Paula Graupego otwarto niewielką wystawę młodszych malarzy francuskich, jak Lurçat, Derain, Rousseau, Braque, Utrillo i Marcoussis.

= W Salonie Sztuki Gurlitta wystawiono prace młodego artysty Rudolfa Jacobi'ego.

= W *Galerie Flechtheim* urządzono wystawę zbiorową obrazów i utworów graficznych Marji Laurencin.

= W *Galerie Ferdinand Moeller* wystawia Theo van Brockhusen.

= Sztuka holenderska współczesnej doby. W pięknej pomarańczarni potsdamskiej urządzono bardzo ciekawą wystawę ostatnich lat pięćdziesięciu holenderskiego malarstwa. Króluje wśród najwybitniejszych przedstawicieli tego malarstwa van Gogh, jedyny właściwie holenderski impresjonista, który zresztą z całym pozostałym malarstwem holenderskim swęj epoki niczem nie był związany; z impresjonizmem czystym także niewiele miał van Gogh cech wspólnych.

#### BROOKLYN.

= W *Brooklyn-Museum* urządzono wystawę zbiorową dzieł J. Sargenta, na której pokazano też 83 akwarel tego artysty, stanowiących własność muzeum.

#### BRUKSELA.

= U *Manteau* otwarto wystawę p. t. »Akt w sztuce współczesnej«.

#### DREZNO.

= Wystawę zbiorową prac Marc Chagall'a zorganizowała *Galerie Ernst Arnold*.

= Galeria Drezdeńska nabyła do swych zbiorów portret kobiecy Manet'a z r. 1881, obraz Degas'a i »Dziewczynkę« współczesnego malarza, słynnego dziś bardzo w Paryżu, Pascin'a.

#### FLORENCJA.

= Międzynarodowa wystawa książki wypadła imponująco, a do powodzenia jej przyczyniła się wielce także i ta okoliczność, że na uroczystość otwarcia jej zjechał król włoski. Niemcy i Francja mają osobne pawilony. Dział polski, zorganizowany pomysłowo i umiejętnie, w artystyczny sposób, przez p. J. Mortkowicza, zajął osobną salę. Prócz wydawnictw książkowych, publikacji ilustrowanych, poświęconych sztuce i t. d., znalazły się tutaj na ścianach także polskie kilimy, oraz utwory graficzne L. Wyczółkowskiego. Wł. Skoczylasa, Z. Stryjeńskiej, J. Pankiewicza, W. Wąsowicza, E. Bartłomiejczyka, a nadto drzeworyty ludowe z teki Zygmunta Łazarskiego. Wielu zwiedzających wyrażało żal, że eksponatów nie można nabywać.

#### LONDYN.

= W domu przy Doughty Street Nr. 48, gdzie Charles Dickens napisał szereg najlepszych swoich utworów, otwarto w dniu 8 czerwca dla publiczności »Muzeum Dickensa«. Zebrano tam wiele pamiątek osobistych po genialnym pisarzu, a nadto udostępniono ogółowi bibliotekę Dickensa, obejmującą zarazem pierwsze wydania wszystkich jego utworów.

#### MONACHJUM.

= W monachijskim *Glasपालाście* otwarto wielką wystawę dzieł sztuki współczesnej. W wystawie tej wzięła też udział, po raz pierwszy od 1914 r., berlińska »Secesja«, z głównymi swymi przedstawicielami na czele, jak Maks Liebermann, L. Corinth, M. Slevogt i inni.

= W *Galerie Heinemann* wystawy: Gotardo Sargentini — Maloja.

#### MONTREAL (Kanada).

= W sali Hotelu Ritz-Carlton otwarto w pierwszej połowie czerwca wystawę polskich haftów ludowych.

Protektorat nad wystawę objął konsul polski Straszewski, inicjatorką zaś i organizatorką była żona tamtejszego wicekonsula p. Romana Mazurkiewiczowa. Powód do urzędzenia tej wystawy dało nadesłanie pięknej kolekcji haftowanych obrusów, sukien, bluzek, serwet i t. p. przez »Towarzystwo dla popierania polskiego przemysłu ludowego« i przez »Polski przemysł kobiecy w Warszawie«. Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie, a liczne eksponaty znajdowały chętnych nabywców.

#### PARYŻ.

= Konserwatorem *Petit-Palais* został mianowany Kamil Gronkowski, który od 23 lat pełnił obowiązki muzealnego urzędnika w *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris*.

= Ambr. Vollard, handlarz obrazów, otrzymał Legję Honorową. Prasa paryska przypomina z tej racji ministrowi oświaty de Monzie, że nie mają dotąd jeszcze Legji ani tacy malarze, jak Matisse, Picasso, Vlaminck, ani też wybitny krytyk artystyczny Edward Jaloux.



= Barbarzyńska zbrodnia. W znanej wili Rodin'a w Meudon dopuścili się nieznanymi złoźczyńcy haniebnego czynu. Zrzućili mianowicie z podstawy rzeźbę Rodin'a p. t. »Le Premier Homme«, bronz o wadze 400 kilogramów, a odpilowawszy od torsu figury specjalną piłą lewe ramię i obie nogi, unieśli je z sobą. Wartość skradzionego bronzu nie stoi oczywiście w żadnym stosunku do ogromu artystycznej szkody, jaką przez to wyrządzono.

= W *Musée Cernuschi* otwarto dziesiątą wystawę sztuki azjatyckiej. Złożyły się na nią starożytne rzeźby sjamskie, w zestawieniu z równie dawnymi okazami Khmeru (Kambodży).

= Jacques Guenne zamieścił w Nr. 12 *L'Art Vivant* obszerny artykuł, połączony z ciekawym wywiadem o Kislingu, który chlubi się, że był uczniem prof. J. Pankiewicza, w »najbardziej liberalnej ze wszystkich akademii« — t. j. w krakowskiej Akademii Sztuk P.

= Zmarł rzeźbiarz Frédéric Jean Broux, twórca pomników Franklina i Villiers-de l'Isle-Adam'a.

#### RZYM.

= Willa d'Este w Tivoli, wybudowana przez kardynała Hipolita d'Este w XVI w., ozdobiona cudownym parkiem, założonym przez Pierro Ligorio, stanowiąca do wojny własność kardynała Hohenlohego, przeszła ostatecznie na własność rządu włoskiego. W willi tej, która stanowi jeden z najpiękniejszych zabytków renesansowej włoskiej architektury, znajdzie pomieszczenie królewskie Muzeum Etnograficzne.

#### KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= C-te Renault Przędziecki: *Varsovie Avec 170 illustrations en texte et 32 gravures hors texte*. Varsovie (1925), »Biblioteka Polska«, str. 388.

Instytut Wydawniczy »Biblioteka Polska« zasłużył się ogromnie wydaniem tego dzieła. Nie jest to sucha, naukowa monografia stolicy, klasyfikująca w systematyczny sposób poszczególne zabytki architektury, lecz żywo napisany, jakgdyby »przewodnik«, opowiadający w sposób zajmujący o dawnej i obecnej fizjonomii Warszawy, autor przy każdej nadarzącej się sposobności okrasza swój opis barwnymi wspomnieniami z przeszłości dziejowej Polski, z jej życia kulturalnego i towarzyskiego. Dzięki temu tę sporą książkę czyta się jednym tchem niemal, bez najmniejszego znużenia. Jest to doskonały artykuł propagandowy, miemy nadzieję, że Min. Spraw Zagr. zechce z niego w wydanej mierze skorzystać, w interesie polskiej kultury.

= W ostatnim zeszycie »Sprawozdań z czynności i posiedzeń P. Akademii Umiejętności« znajdujemy obszernie sprawozdanie z dwóch posiedzeń Komisji historii sztuki, odbytych pod przewodnictwem dra St. Tomkowicza, na których prof. dr. Jerzy hr. Mycielski i Stanisław Wasylewski przedstawili nader ciekawe wyniki wspólnej pracy na temat polskich portretów pani Vigée Lebrun. Okazało się, że artystka ta wymalowała ogółem blisko 40 portretów polskich osób.

= *Przegląd Warszawski*, miesięcznik, poświęcony literaturze, sztuce i nauce, pod redakcją Mieczysława Tretera (nakład Instytutu Wydawniczego »Biblioteka Polska«), zamieszcza od stycznia b. r. począwszy w każdym zeszycie szereg starannie wykonanych reprodukcji — w technice rotograwiurowej — z różnych dzieł sztuki polskiej dawnej i współczesnej. W Nr. 40 (rocznika piątego) reprodukowano Wł. Skoczylasa dwie akwarele: »Zbójników Tatrzanskich« i »Zimę« oraz cztery obrazy Konrada Krzyżanowskiego: Szkic do portretu, Portret p. J. Tarasiewiczowej, Portret art. dram. Stefana Jaracza i Portret Damy, ryciny te sta-

nowiły ilustracje do artykułów St. Zahorskiej i M. Tretera o wystawach warszawskich. Nr 41 przyniósł reprodukcje z dzieł J. Bryzgałowa i J. B. Isabey'a (do rozprawy R. Blütha o Moskiewskich Filomatach), a nadto z karykatur Al. Orłowskiego, W. Smokowski, J. Matejki i St. Wyspiańskiego. Ciekawy szkic Jerzego Szwejcera (Jotesa) »O karykaturze« ilustrowany był 5 rycinami w tekście.

Nr 42 zawiera 5 rotograwur z celniejszych dzieł, wystawionych w Zachęcie na »Wystawie Portretu Polskiego«, a mianowicie: portret Hetmanowej Ożarowskiej G. B. Lampiego, portret J. U. Niemcewicza A. Brodowskiego, autoportret J. Damela, portret kobiety J. Simmlera oraz biust portretowy Olgi Boznańskiej podług bronzu Stanisława Orłowskiego. Nr 43 poświęcono jubileuszowi Jacka Malczewskiego. Studium T. Szydłowskiego p. t. »Drogi sztuki Jacka Malczewskiego« ilustrowano reprodukcjami z wybitniejszych dzieł, przeważnie mniej znanych, tego mistrza, a mianowicie: Allegro, Portret artysty z żoną (1905), Zatruta Studnia (1905), Powrót (1911), Moja Muza (1912) i Prządka (1922). Nadto na okładce zamieszczono reprodukcję doskonałego rysunku St. Wyspiańskiego (portret J. Malczewskiego).

W Nrze 44 reprodukowano utwory St. Masłowskiego (»Pod Opieką Świętych Pańskich« i »Zagrode Wiejską«) oraz St. Noakowskiego (»Z czasów saskich« i »Na Wawelu za Zygmunta Augusta«).

Wreszcie w Nrze 45 *Przeglądu Warszawskiego* artykuł St. Zahorskiej o wystawie dzieł St. Ign. Witkiewicza i Tymona Niesiołowskiego ilustrują portrety i kompozycje, wykonane przez tych obu artystów.

= Tygodnik wileński. Ukazał się Nr. 13 tego ilustrowanego pisma, zawierający m. i. na wstępie wywiad z konserwatorem wileńskim prof. Remerem. (Wrażenia na IX. Zjeździe Rady Konserwatorów w Wilnie, o ochronie zabytków sztuki i rozporządzeń pracy nad stworzeniem pierwszej w Polsce geografii artystycznej, dającej przegląd zabytków z uwzględnieniem ich rozrzućenia po naszym kraju, ich epok i właściwości stylowych).

= Albert Letellier: *Des Classiques aux Impressionnistes. Aperçu des controverses sur le dessin, la couleur et les valeurs*. Paris, Goupil & Cie, Editeurs-Imprimeurs. Z 32 reprodukcjami na osobnych planszach.

Książka, pod powyższym tytułem, zainteresuje niewątpliwie każdego tem bardziej, że przeżywamy właśnie teraz dobę nawrotu, znów od impresjonizmu do klasycyzmu. Otóż warto przestrzedz zaciekawionego czytelnika, że jest to dyletancki czysto produkt Alb. Letellier'a (autora książki p. t. *Bossuet, Notre plus grand écrivain*), wrogo zresztą usposobionego wobec wszelkich nowszych w sztuce przejawów, piszącego równie bałamutnie o malarstwie starożytnym, jak o Ary Schefferze albo o nowszych malarzach francuskich. Czytelnik polski zauważy m. i. rozdział p. t. *Les Polonais*, ale rozdział ten (str. 155 — 172) poświęcony jest niestety tylko... trzem Stykom, głównie Tadeuszowi; autor cytuje tam niezwykle pochlebne zdanie Henri Rochefort'a o Tadeuszu Styce. Założenia estetyczne Alb. Letellier'a ilustruje dosadnie choćby takie np. zdanie: *C'est que la Beauté est déesse et a son trone en un palais que tous les forts assiègent.* — Wystarczy, prawda?

= Sirieyx des Villers: *Le grands Mystiques de la Peinture*. Lyon, Les Éditions du Fleuve, in 8<sup>o</sup>.

= Armand Dayot: *Carle Vernet (Le Goupy)*. Cena 60 fr.

= André de Hevesy: *Jacopo de' Barbari, le maître de Caducée (avec 39 planches hors texte)*, G. van Oest, Bruxelles. — Cena 60 fr.



= Ograbianie Małopolski z dzieł sztuki. Rozeszła się niepokojąca pogłoska, że władze centralne postanowiły wywieźć do Warszawy portrety galicyjskich marszałków, złożone od stycznia 1919 r. w depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie. Zarządzenie to motywuje się pono koniecznością naprawienia niektórych uszkodzeń, chęcią wystawienia tych portretów w Warszawie oraz chlubnym zamiarem wpisania ich do państwowego inwentarza.

W sprawie tej, mającej zresztą także i zasadnicze znaczenie, zabrał głos lwowski *Dziennik Ludowy* (Nr 185), gdzie czytamy m. i. następujące słuszne uwagi:

»Przedewszystkiem Warszawa nie potrzebuje wzbogacać swych zbiorów kosztem ogałacania z nich naszej dzielnicy. Już jako stolica blisko trzydziestomiljonowego państwa, skupia w sobie i tak, samą siłą rzeczy, wszystkie soki z całego obszaru Rzeczypospolitej. Stać więc ją na to własnymi środkami. Dość powiedzieć, że nie licząc nadzwyczajnych kredytów i urzędowych nabytków, zwyczajna dotacja samego miejskiego Muzeum Narodowego wynosi ćwierć miliona złotych.

»Powtórnie nie tylko Konstytucja przepisuje, ale silniejsza od niej historia sprawiła, że ustrój naszego państwa nie może być centralistyczny, że obok Warszawy winny być żywe źródła pracy i myśli polskiej i w Wilnie i Krakowie i Lwowie i Poznaniu i innych miastach. Pod groźbą samobójstwa nie wolno tych źródeł zasypywać na rzecz jednego tylko w Warszawie.

»Galeria tych portretów jest jakby pendzlem genialnych mistrzów na płótno rzuconą historią samorządu tej dzielnicy, historią jedyną w swoim rodzaju. Marszałków Alfreda Potockiego i Mikołaja Zyblikiewicza portretował Jan Matejko, Leona Sapiechę, Włodzimierza Dzieduszyckiego i Jana Tarnowskiego malował Henryk Rodakowski, Ludwika Wodzickiego Henryk Siemiradzki, a Eustachego Sanguszkę, Stanisława Badeniego i Andrzeja Potockiego Kazimierz Pochwaliski. Nie tyle chodzi nam o osoby portretowe, ile o artystów, którzy je malowali.

Rzeczywiście, ogałacanie Małopolski z tych cennych artystycznie portretów, posiadających już dziś i historyczną wartość, byłoby czynem zupełnie nieracjonalnym, godnym potępienia także ze względów konserwatorskich i muzealnych. Nie należy nigdy bez ważnych i dostatecznych powodów wyrwać poszczególnych dzieł sztuki z dawnego środowiska, z którym ściśle są one związane, w którym i dla którego je stworzono.

Zasadę taką uchwalił m. i. Komitet zbiorów państwowych na wniosek dr. M. Tretera, ówczesnego dyrektora zbiorów państwowych, na pierwszym zebraniu swem w dniu 6 kwietnia 1922 r., a więc w czasach, kiedy zdawało się, że pomimo zupełnej bezczynności i dezorientacji Dep. Sztuki w tych sprawach, będzie można stworzyć racjonalne i trwałe podstawy pod organizację zbiorów państwowych, oraz ustalić zasady państwowej polityki muzealnej. Obecnie Komitet zbiorów państwowych przestał istnieć, nie zwołuje się go wcale, a zbiorami samemi zawiaduje Dep. Sztuki, który umiał wyzyskać brak zdecydowanego zdania u b. ministra W. R. i O. P., Bol. Miłkaszewskiego, i doprowadził ostatecznie do zupełnego rozbicia i zniszczenia z wielkim trudem w ciągu dwu lat tworzonej organizacji zbiorów. Obecna Dyrekcja Zbiorów P. jest to sobie urząd, pozbawiony charakteru naukowego (jaki poprzednio w Min. Robót Publ. miał przyznany), podległy w zupełności Dep. Sztuki, pozbawiony autonomii — w sprawach ściśle fachowych wprost niezbędnej — ograniczony w swych kompetencjach do Zamku i Łazienek Kr. w Warsza-

wie, a we wszelkich swych zamierzeniach skępowany ponadto stałą ingerencją kancelarii cywilnej prezydenta Rzeczypospolitej, gdyż jej właśnie powierzono ostatecznie faktyczny zarząd i nadzór nawet tak czysto za- bytkowych obiektów, jak Zamek i Łazienki Kr. O rozwinięciu własnej inicjatywy i energii, o przeprowadzeniu własnych planów — co dawniej stanowiło rację istnienia osobnej i do pewnego stopnia autonomicznej Dyrekcji Zbiorów P., a co obecnie wymieciono z niej zupełnie miotła mało pono chlubnego, ale smakowitego kompromisu — niema już wcale mowy.

Cała ożywiona działalność tej ruchliwej placówki, o której nic się teraz nigdy nie słyszy, która obchodzi się doskonale bez pomocy, opinii, kontroli istniejącego dawniej Komitetu Zbiorów P. oraz powołanej do życia przez dekret Rady Regencyjnej z 1918 r. Państw. Rady Sztuk P. (dotąd niezniesionej, ale dla spokoju wcale niezwoływanej), na czemże teraz może polegać?

Na załatwianiu papierów urzędowych pod egidą i w myśl świątliwych wskazówek Dep. Sztuki, na ściśle wykonywaniu różnych, choćby z sobą sprzecznych zarządzeń władz zwierzchnich, a wreszcie na przewieszaniu obrazów i przesuwaniu mebli w pokojach zamkowych, o ile danego wnętrza nie »konserwuje« właśnie architekt z Min. Robót Publ. i o ile zgodzi się na to personel gospodarczy kancelarii cywilnej, sprawujący tam faktyczne rządy. W takich warunkach trudno marzyć o promieniowaniu na zewnątrz, o zasilaniu środowisk prowincjonalnych planowo gromadzonemi dziełami sztuki, o prowadzeniu racjonalnej polityki muzealnej zarówno w stolicy, jak w głównych centrach uniwersyteckich i innych.

Zadośćuczynienie głównym postulatam reprezentacyjno-rautowym, sprytnie lawirowanie między wymaganiami muzeologii a życzeniami osobistemi różnych zwierzchników z Min. Robót Publ. z Min. W. R. i O. P. i z Kancelarii Cywilnej (bo tym trzem urzędom równocześnie podlega i Zamek i Łazienki Kr.), pochłaniać musi całą energję. Musi tak być dobrze, skoro wszyscy — przynajmniej bezpośrednio zainteresowani — są z tego zadowoleni, skoro administruje się teraz zbiorami państwowemi cicho, spokojnie, bez żadnych konfliktów, nie pytając o zdanie żadnych czynników fachowych, obchodząc się bez Komitetu, w którym mieliby prawo głos zabierać przedstawiciele P. Akademii Umiejętności, P. Instytutu Sztuk P., Akademii Sztuk pięknych, uniwersytetów, uczelni i zrzeszeń artystycznych. Taktyka taka jest i łatwiejsza i wygodniejsza i korzystniejsza. Poczóż się narażać?

W konsekwencji całe muzealnictwo polskie, ze zbiorami państwowemi na czele, leży wskutek zaniedbania, braku planu i celowej organizacji — odłogiem. Chaos i bezład zupełny, muzea prowincjonalne czeka zagłada, bo wieść muszą żywot gorszy, niż w czasach niewoli. W stolicy asygnuje się 5 milionów zł. (na początek!) na budowę gmachu dla m. Muzeum Narodowego — po osławionym sposobie załatwienia sprawy konkursu architektonicznego — a w muzeach prowincjonalnych nieraz niszczejzą zabytki z powodu braku funduszków na... opa!, nie mówiąc już o żadnych innych potrzebach.

Na takim tle mógł się też zrodzić pomysł ogałacania prowincji z tych dzieł sztuki, które stanowią własność państwa — bo wobec zupełnego braku odpowiednich ustaw muzealnych objekty takie są niby »bezzańskie«, może niemi pierwszy lepszy biurokrata dysponować dowolnie. I nikt się o to zazwyczaj nie upomni! Dzieła sztuki, własność całego i ogólnego narodu, schodzą do roli tapicerskiego materiału dekoracyjnego dla potrzeb państwowych i reprezentacyjnych. Pod tym względem, tj. pod względem organizacji zbiorów państwowych, muzealnictwa całego i ogólnej polityki artystycznej, Polska stoi bezwzględnie niżej od wszystkich swych sąsiadów



z Rosją sowiecką na czele, a nie dorównuje też nawet takim państwom, jak n. p. Bułgaria.

Sprawa portretów marszałkowskich wydaje się pozornie drobnym tylko szczegółem w tym ogólnym chaosie, jaki u nas panuje. Powinna ona jednak obudzić nareszcie odpowiednie czynniki z uspienia, powinien się odezwać jakiś głos tak donośny, ażeby usłyszał go rząd nasz zarówno w sejmie i senacie: kto i na jakiej podstawie administruje w Polsce muzeami, kto odpowiada za istniejący chaos, jak długo jeszcze potrwa dotychczasowy, kompromitujący nas nawet wobec obcych, stan rzeczy?

*Dziennik Ludowy* widzi jedyny ratunek w apelu do Tymczasowego Wydziału Samorządowego we Lwowie i konkluduje:

»Gdzie, pytamy, winny być umieszczone te portrety?»

»Wywiezienie ich stąd byłoby aktem dziwnej samowoli i pogwałcenia wszystkich przeciw temu przemawiających względów. Ta dzielnica, która w porywie szlachetnego entuzjazmu rzuciła pod stopy zmartwych wstałego Państwa cały pół wiekowy dorobek swego samorządu wartości setek milionów złotych, nie zasłużyła na to, ażeby w ten sposób z nią postępowano, ażeby pozabawiono ją arcydzieł sztuki najcisłej związanych z jej właśnie historją. Małopolska nie jest krajem podbitym, ale jest dzielnicą równo uprawnioną, podobno nie najmniej wartościową wspólnego państwa. Żąda też odpowiedniego do tego traktowania.

»Wymienione portrety stanowią w tej chwili w myśl obowiązującej ustawy własność państwa. Ale ta sama ustawa zarząd tą częścią majątku państwa, którą stanowią majątek dawnego samorządu galicyjskiego, oddała w ręce następcy galicyjskiego Wydziału krajowego. Tymczasowego Wydziału samorządowego we Lwowie.

»Nikt w całej Małopolsce nie uwierzy, ażeby Tymczasowy Wydział samorządowy, decydujący w tej sprawie, pozwolił na ograbienie tej dzielnicy z jej dzieł sztuki.

= »Poważny głos francuski w prasie polskiej o dziale naszym na wystawie paryskiej«. Pod tym tytułem nadesłano nam z krakowskiego biura polskiego komisarjatu wystawy paryskiej komunikat, który objaśnia nas, że p. Jean Molinier, poseł z Aveyron do parlamentu francuskiego, sprawozdawca Komisji oświecenia i Sztuk plastycznych w tymże parlamencie, napisał o naszym pawilonie artykuł »entuzjastyczny«, który się ukazał w »Echu warszawskim« z 24 czerwca 1925 r. Oto wyjątki:

»Pawilon polski, dzieło wybitnego architekta Józefa Czajkowskiego, widnieje przed nami jako proste, pełne gracji i wielce charakterystyczne uosobienie tej specjalnej umysłowości, niekiedy powściągananej (!? przyp. Red.), a często zapożyczanej przez niesumienne sąsiadów (!? przyp. Red.), konfiskowanej przez przeciąg półtora wieku, lecz zawsze żywej na tle sumienia narodów« (!? przyp. Red.).

»Nad płaszczyzną pół Elizejskich, symbolizującą tu szeroką równinę polską, po przez barwy wiosenne dominuje wieżyca, także na rozstajnych drogach cywilizacji stojąca (!? przyp. Red.), wieżyca ośmiokątna, podługowata, o metalicznym w desenie szkielecie, oszklona ukośnymi szybami, zalewa światłem dziennym, lub iluminacją nocną malowidła ścienne, owe tapety jutra Zofji Stryjeńskiej«.

Co to wszystko znaczy? Czego chce ów »poważny głos francuski«?

Wciąż jesteśmy małpą i papugą narodów, nie umiemy siebie szanować. Ładajakie głupstwo, ale podpisane przez

»firmę« cudzoziemską, jest u nas ze czcią rozpowszechniane i komentowane.

Czempredziej zamknąć owo »Krakowskie biuro polskiego Komisarjatu wystawy paryskiej« (!?), ośmielające się rozsyłać podobne bzdury ludziom o zdrowych zmysłach.

= Wystawa »Rytmu« w Rzymie wciąż jeszcze jest przedmiotem polemiki (vide *Sztuki Piękne* Nr. 8 i 9, Kronika). Oto na list otwarty p. Gilewskiego, w którym tenże zarzucając »Rytmowi« »samowolne« narzucenie tej wystawie firmy »Rytmu«, twierdzi, że on właśnie i p. Ślodziński byli jej organizatorami i inicjatorami, ogłosił w Nr. 26 (78) *Wiadomości Literackich* p. St. Rzecki następującą odpowiedź:

»W Nr. 76 *Wiadomości Literackich* ukazał się list otwarty do mnie, pisany przez p. Stanisława Gilewskiego, w sprawie organizowania działu polskiego na międzynarodowej wystawie w Rzymie (»Terza Biennale Romana«).

»Pan Gilewski, stawiając mi niesłuszne zarzuty, jednocześnie niepotrzebnie oskarża się o czyn, z którego ciężko byłoby mu się tłumaczyć. Twierdzi mianowicie w końcowym ustępie listu, że sam układał listę artystów polskich, mających wystąpić na międzynarodowej wystawie w Rzymie, uważając widocznie za rzecz słuszną mianowanie samego siebie na stanowisko tak odpowiedzialne a nieczem nieusprawiedliwione.

»Na szczęście sprawa przedstawiała się mniej groźnie. Kol. Ludomir Ślodziński, na którego powołuje się autor wystosowanego do mnie listu, został przeze mnie powiadomiony w odpowiedzi na jego list z Rzymu, że »Rytm« po otrzymaniu zgody czynników właściwych i zapewnieniu sobie odpowiednich kredytów, wystawę organizuje i prosi kol. Ślodzińskiego, jako swego członka, o reprezentowanie interesów »Rytmu« w Rzymie.

»Po otrzymaniu tych wiadomości z Warszawy, kol. Ślodziński miał pewne prawo układania listy osobistej dla komitetu »Biennale«, jak też rozszerzenia listy wystawców w myśl statutu »Rytmu«, przewidującego zaproszonych gości.

»Zaznaczyć też muszę, że pewne niedokładności techniczne w organizowaniu wystawy w terminie zaledwie tygodniowym z góry były do przewidzenia, bez doszukiwania się złej woli z czyjejkolwiek strony.

»Niesłusznie twierdzi p. Gilewski, że »będąc zajęty malowaniem Ojca Świętego Piusa XI. w Watykanie, nie miał czasu na skontrolowanie katalogu«. Pan Gilewski pomimo tak wyraźnie określonego zajęcia odwiedził mnie dość często bądź na wystawie, bądź u mnie w hotelu, a na temat katalogu, który mu pokazywałem, rozmawiał ze mną niejednokrotnie; jeżeli zaś uważał, że portret arcybiskupa Sapiehy źle się czuje (może i słusznie) na wystawie pod egidą »Rytmu«, mógł starać się o wystawienie swej pracy na sali międzynarodowej lub w dziale »Arta Sacre«.

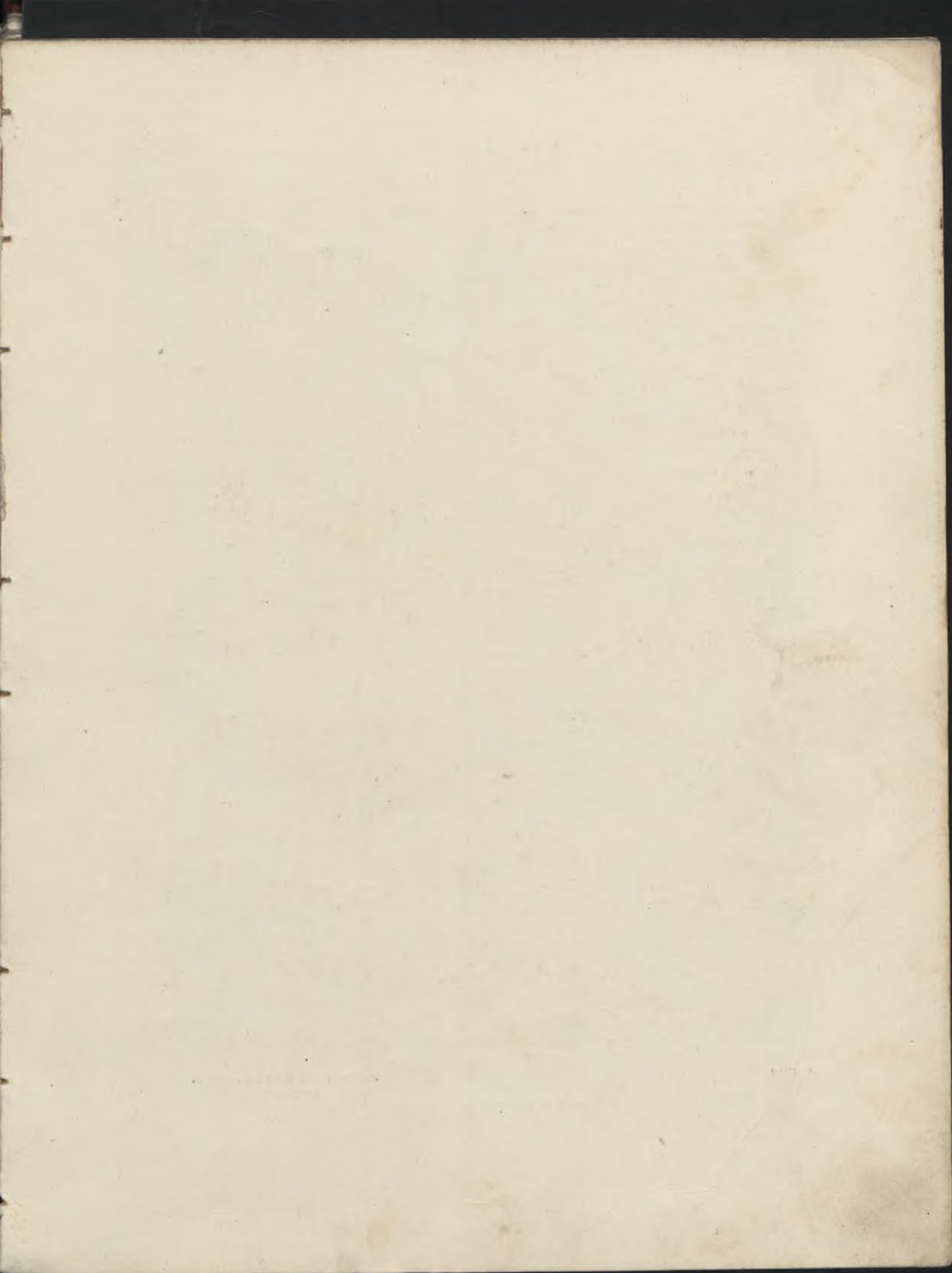
»Na zakończenie obronić się muszę, jako reprezentant »Rytmu« przed imputowanym mi przez p. Gilewskiego zarzutem zaborczości.

»Nie. Nie miałem zamiaru anektowania p. Gilewskiego do »Rytmu«.

Stanisław Rzecki.

= *Sprostowanie*. W notatce p. t. »Gdańskie obyczaje« w Nr. 9 *Sztuk Pięknych* (str. 440, lewa szpalta), koniec przedostatniego ma brzmieć: ...również nie podając źródła i przemilczając (a nie, jak wydrukowano: przeinaczając) nazwisko autora.









RAFAEL

PORTRET NIEZNANEGO (oil, 1508)  
(0.72x0.56)

(Muzeum X. X. Czartoryskich w Krakowie)





JOZEF UPRKA

W SŁOWACKIM KOŚCIOŁKU (ol.)

## WSPÓŁCZESNE MALARSTWO CZESKIE.

**N**ARÓD czeski posiada piękną i żywotną sztukę plastyczną, prawie zupełnie — szczególnie w dawnym zaborze rosyjskim i niemieckim — u nas nieznaną.

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na wszystkie walory estetyczne malarstwa czeskiego i na zadziwiająco częste analogie w sposobie ujmowania rzeczywistości przez czeskich i polskich artystów.

Rozwój współczesnego malarstwa czeskiego datuje się od lat kilkudziesięciu. Antoni Matějček, w swojej pięknie wydanej (kosztem czeskosłowackiej propagandy zagranicznej), w językach francuskim i angielskim, »Współczesnej sztuce czeskiej«,





J. PRŮCHA

CHATA (ol.)

tak charakteryzuje stan tej sztuki w pierwszej połowie XIX stulecia: »Produkcja właściwie ustała: nie było dobrych artystów, obstalunków, podaży. Sztuka spadła do poziomu prowincjonalnego dyletantyzmu.«

Dawne tradycje wspaniale kwitnącej w Pradze sztuki gotyckiej i barokowej były zapomniane. — Założenie w roku 1800 Akademii Sztuk Pięknych mało przyczyniło się do ożywienia ruchu artystycznego. Profesorami w niej byli drugorzędni uczniowie Mengsa lub Nazareńczyków. Malowali sami i uczyli malować nudne i zdawkowe obrazy historyczne i religijne, rozwodnione naśladownictwa Rafaela, Overbecka i Corneliusa. Pracowało w tym czasie w Pradze kilku niezłych pejzażystów, dokładny i ścisły portrecista, Antoni Machek, lecz aż do lat pięćdziesiątych zeszłego wieku o odrębnej sztuce czeskiej nie można było wogóle mówić.

Za twórcę i ojca współczesnego malarstwa słusznie jest uważany przez Czechów Józef Manes. Kształcił się on w praskiej Akademii, potem w Monachjum. Pomimo niedługiego okresu pracy — umarł w roku 1871, po kilkuletniej umysłowej chorobie — pozostawił dość liczne dzieła jeszcze na sposób klasyczny upozowane, starannie narysowane, miękko i delikatnie namalowane portrety, pełne wdzięku scenki rodzajowe i szkice pejzażowe o dobrze zaobserwowanych i przeprowadzonych efek-





WOJCIECH HYNAIS

SAD PARYSA (ol.)





ANTONI HUDEČEK

WIOSNA (ol.)

tach świetlnych i powietrznych, oraz lekkie i świeże ilustracje i rysunki, litografie, archaizowane kompozycje dekoracyjne; pierwszy zwrócił on uwagę i zaczął wyzyskiwać ciekawe kostjomy i bogatą sztukę ludową Morawji i Słowacji.

Podobny jest bardzo Manes, szczególnie w swoich portretach i rysunkach, do Artura Grottgera. Wspólna im jest uważna obserwacja rzeczywistości, połączona z dążeniem do idealizacji i zaokrąglania form, wydobywanie nastroju dramatycznego środkami sztuki klasycznej, przejrzysta i wymowna kompozycja. Manes był bardziej uzdolnionym kolorystą, osiągał czasem prawie że impresjonistyczne efekty, nie zdobył się zato na nic równie wzruszającego, jak »Wojna« lub »Litwania« Grottgera. Mimo że się nie znali i kształcili się w zupełnie innych środowiskach, znawcę nawet możnaby w błąd wprowadzić, pokazując pracę Manesa jako Grottgera i odwrotnie.

Pierwszym czeskim artystą, który zyskał sobie powodzenie i uznanie poza granicami kraju, był Jarosław Čermak. Żył on i malował w Paryżu, tematy jednak do swoich obrazów czerpał z życia czeskich i morawskich chłopów, lub słowian bałkańskich. Ulegał silnemu wpływowi sztuki francuskiej t. zw. »*juste milieu*« czyli





JAN PREISLER

TRZY DZIEWCZYNY (ol.)

umiarkowanego i złagodzonego romantyzmu. Był poprawnym rysownikiem, uzdolnionym kolorystą, umiejętnym inscenizatorem. Malował również dobrze portrety i studia pejzażowe. Prace jego przypominają nieraz bardzo obrazy i portrety Józefa Simlera i kompozycje rodzajowe Wojciecha Gersona.

Wacław Brożik zdobył w swoim czasie światową sławę wielkimi obrazami historycznymi. Podług tradycji, na widok obrazu Matejki poprzysiągł sobie, że i on także zostanie wskrzesicielem przeszłości swojej ojczyzny. I istotnie słowa swojego dotrzymał: odegrał w ruchu odrodzenia Czech tą samą rolę, co u nas Matejko. Nie ma on Matejkowskiej intensywności wyrazu i napięcia dramatycznego, jest jednak bez wątpienia mistrzem dużej miary. Umiejętnie komponuje swoje obrazy, dobrze charakteryzuje postacie, ma ładny i harmonijny koloryt, zawsze jest równy i opasowany. Malował on również dobre realistyczne obrazy z życia chłopów normandzkich i piękne portrety.

Rówieśnik Čermaka i Brożika, Karol Purkyně, przewyższał ich obu talentem kolorystycznym, umiejętnością operowania farbą olejną, wydobywania z niej całego blasku i intensywności. Przetwarzał on swoje malowane bezpośrednio z natury portrety i martwe natury na dzieła sztuki, lśniące wszystkimi bogactwami klejnotów i emalii. Świetne jego obrazy wydawały się współczesnym mu wielbicielom Brożika





MAX ŠVABINSKÝ

DWIE MATKI (akw. i rys. piór.)

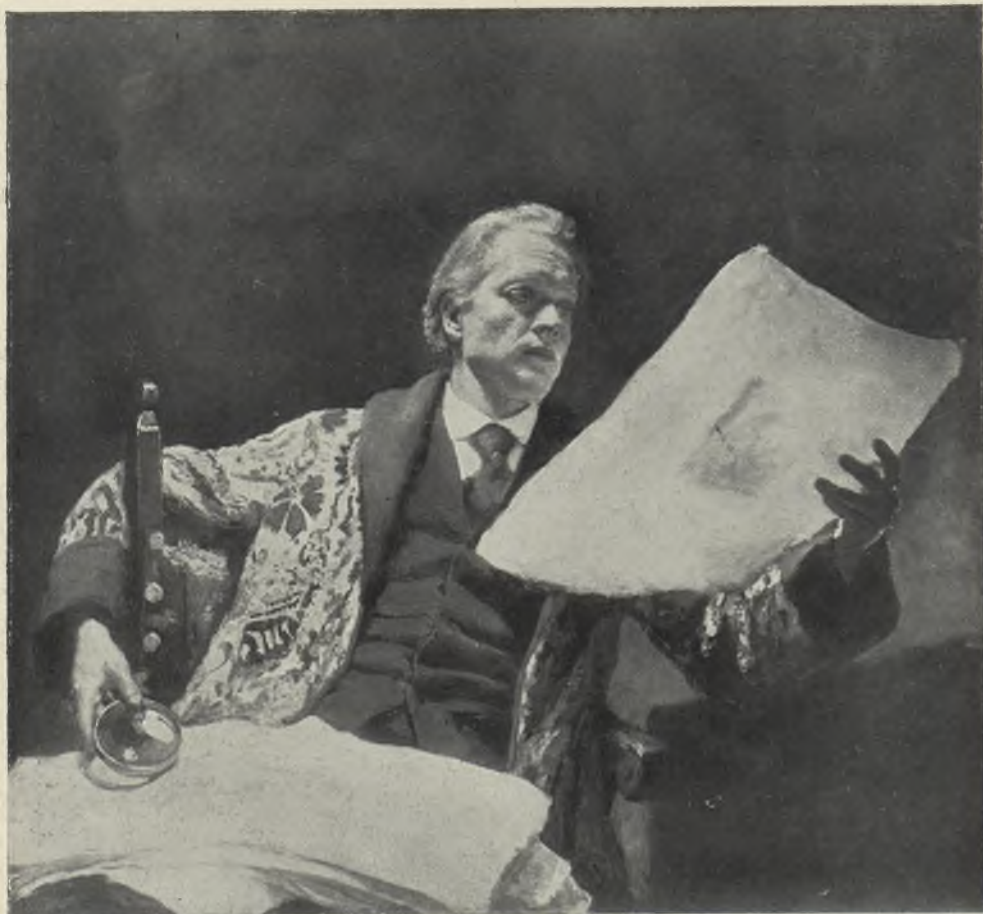




MAX ŠVABINSKÝ

W RAJU (ol.)





WRATYSŁAW NECHLEBA

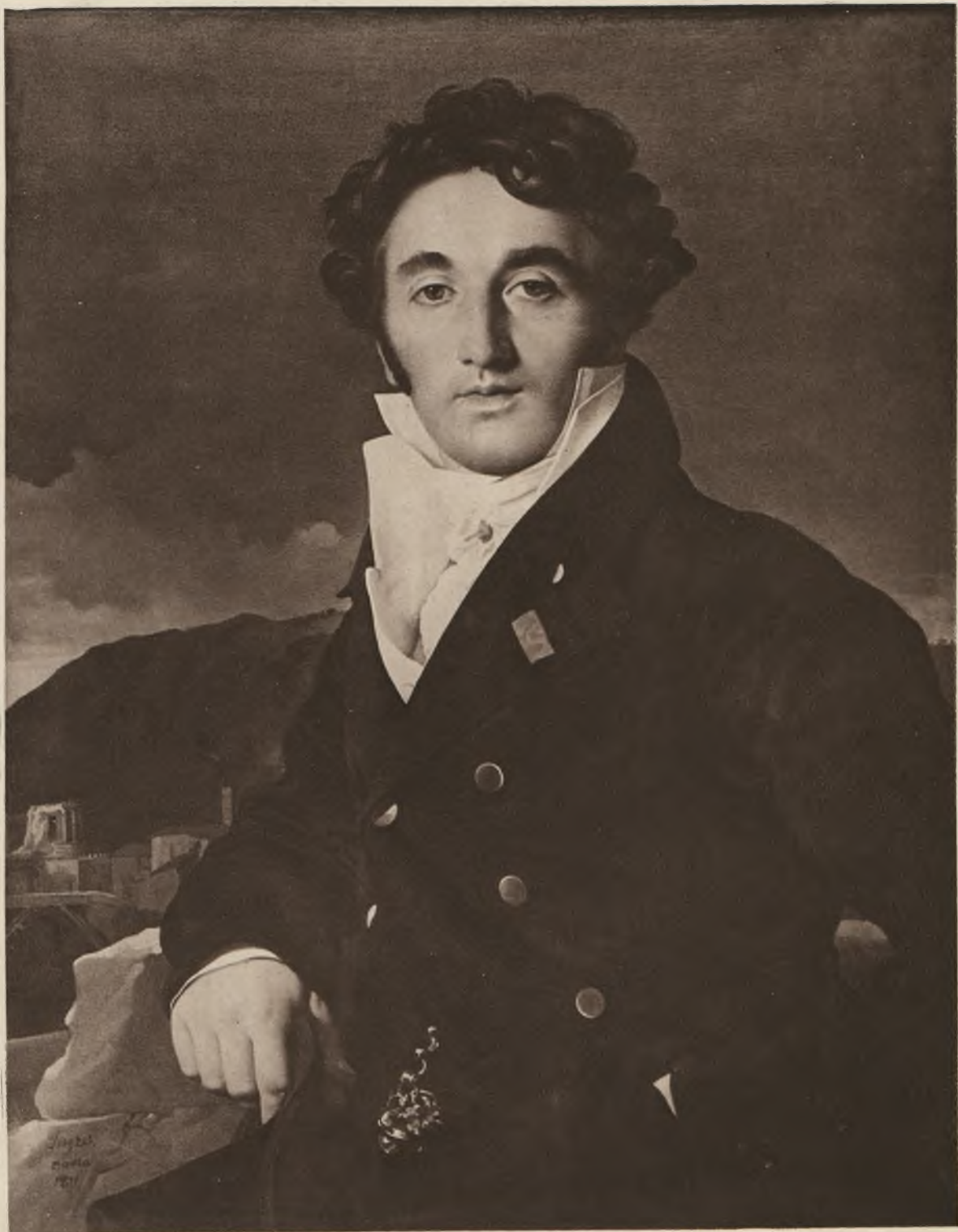
PORTRET MALARZA SIMONA (ol.)

ordynarnemi i przejaskrawionemi. Umarł młodo, niezrozumiany, dopiero obecna generacja poznała się na nim i oceniła całą jego wartość.

Dobrym realistą na modłę francuską był Sobiesław Pinkas. Viktor Barvitiusz, trochę na sposób Michałowskiego, szkicował scenki z koźmi z ulic Paryża. Adolf Kosarek malował romantyczne pejzaże. Julusz Mařák, Antoni Chittussi, pozostawili prawdziwe i powietrzne widoki różnych zakątków Czech. Duże są bardzo analogie między ich twórczością a obrazami pejzażystów polskich tego samego okresu.

Najpopularniejszym czeskim artystą, autorem niezliczonych ilustracji do legend, pieśni i bajek swego kraju, jest Mikołaj Aleš. Znał on dobrze i bardzo cenil sztukę polską. Wspaniałe jego kartony do fresków w »Narodnim Divadle« powstały pod wpływem prac dekoracyjnych Manesa, ale także obrazów Grottgera. Znajdujący się w »Moderni Galery« jego obraz »Król Jerzy i Marcin Korwin« jest wprost wzorowany na Matejce. Najbardziej twórczość Alesa przypomina Juljusza Kossaka — nie jest to naśladownictwo, lecz głębokie podobieństwo temperamentu artystycznego. Obaj



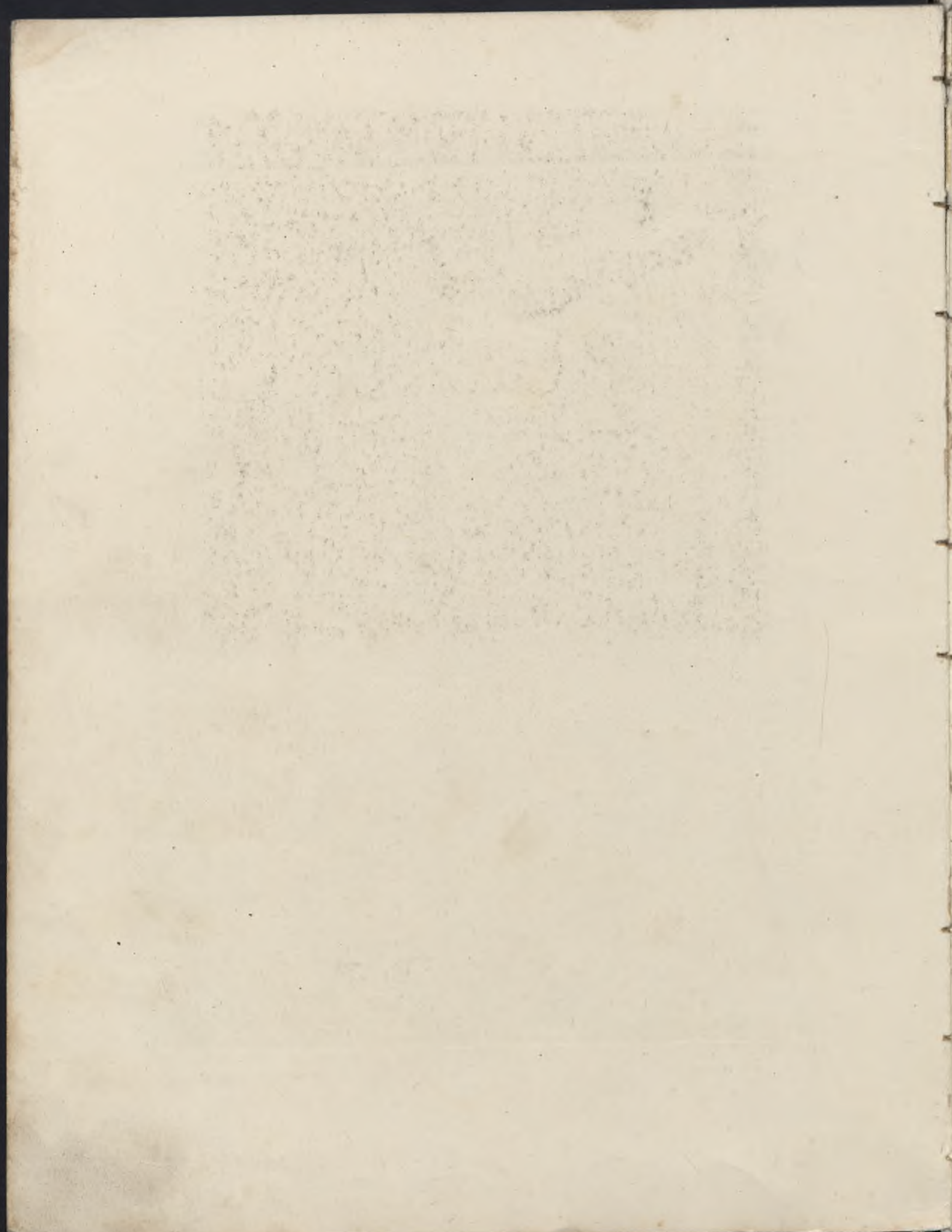


J. A. D. INGRES

(Louvre)

PORTRET P. CORDIER (01.)









JAKÓB OBROVSKÝ

MACIERZYŃSTWO (ol.)

mają tę samą umiejętność oddawania charakteru i ruchu najprostszymi środkami, obaj podświadomie stylizują i robią dekoracyjną całość z najdrobniejszego nawet rysunku i szkicu.

Ulubionym tematem Aleša, do którego ciągle powracał, były sceny z prahistorji słowiańskiej. Stworzył on typy, ustalił kostjomy i uzbrojenie matron, dziewczyn, wojowników i wodzów. Trudno stwierdzić, czy są one prawdziwe — na tyle są piękne i przekonujące, że zostały ogólnie przyjęte, tak jak u nas królowie Matejki lub koń Kossaka.

W drugiej połowie XIX wieku pracowało w Czechach wielu jeszcze innych artystów, często, jak Marold, Knüpfer, Schwaiger, utalentowanych i interesujących. Nie odegrali oni jednak tej roli twórców i zakładaczy podwalin współczesnej sztuki czeskiej, jak wyżej opisani, i dlatego analizować ich twórczości nie będę.

W dziewiętnastym jeszcze wieku powstały najważniejsze prace Wojciecha Hynaisa, — kurtyna i dekoracja w »Narodnim Divadle« — malowane umiejętnie i lekko w jasnej tonacji.

Okolo roku 1900, Alfons Mucha zyskał sobie swojemi afiszami wielki roz-





VIKTOR STRETTI

MALAJKA (oil)





ANTONI SLAVICEK

DROGA (ol.)

głos. Jest on może najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem tak zwanej »secesji«. Mucha dążył do osiągnięcia wrażenia dekoracyjności przez oprowadzanie grubym i ciągłym konturem realistycznego w istocie swojego rysunku, i przez wypełnianie odgraniczonych w ten sposób plam płasko położonymi i harmonizowanymi kolorami. W późniejszym okresie maluje Mucha wielkie historyczne obrazy, w których poprzez wysiłki ku realizmowi i ekspresyjności przebija zawsze dawny jego sposób stylizacji.

\* \* \*

Ważną bardzo datą w historii sztuki czeskiej było powstanie przeszło trzydzieści lat temu Tow. »Manes« (nazwanego tak na cześć Józefa Manesa). »Manes« stał się łącznikiem między krajem swoim a sztuką zachodnio= europejską, przede wszystkim francuską. Towarzystwo to urzędowało i urządza w kraju i zagranicą wystawy sztuki czeskiej, zapożnało Pragę z twórczością artystów tej miary co Rodin, Monet, Cézanne, Van Gogh, potężnie przyczyniło się do rozbudzenia zainteresowania sztuką i wyrobienia w Czechach wysokiej obecnej i ogólnej kultury artystycznej.

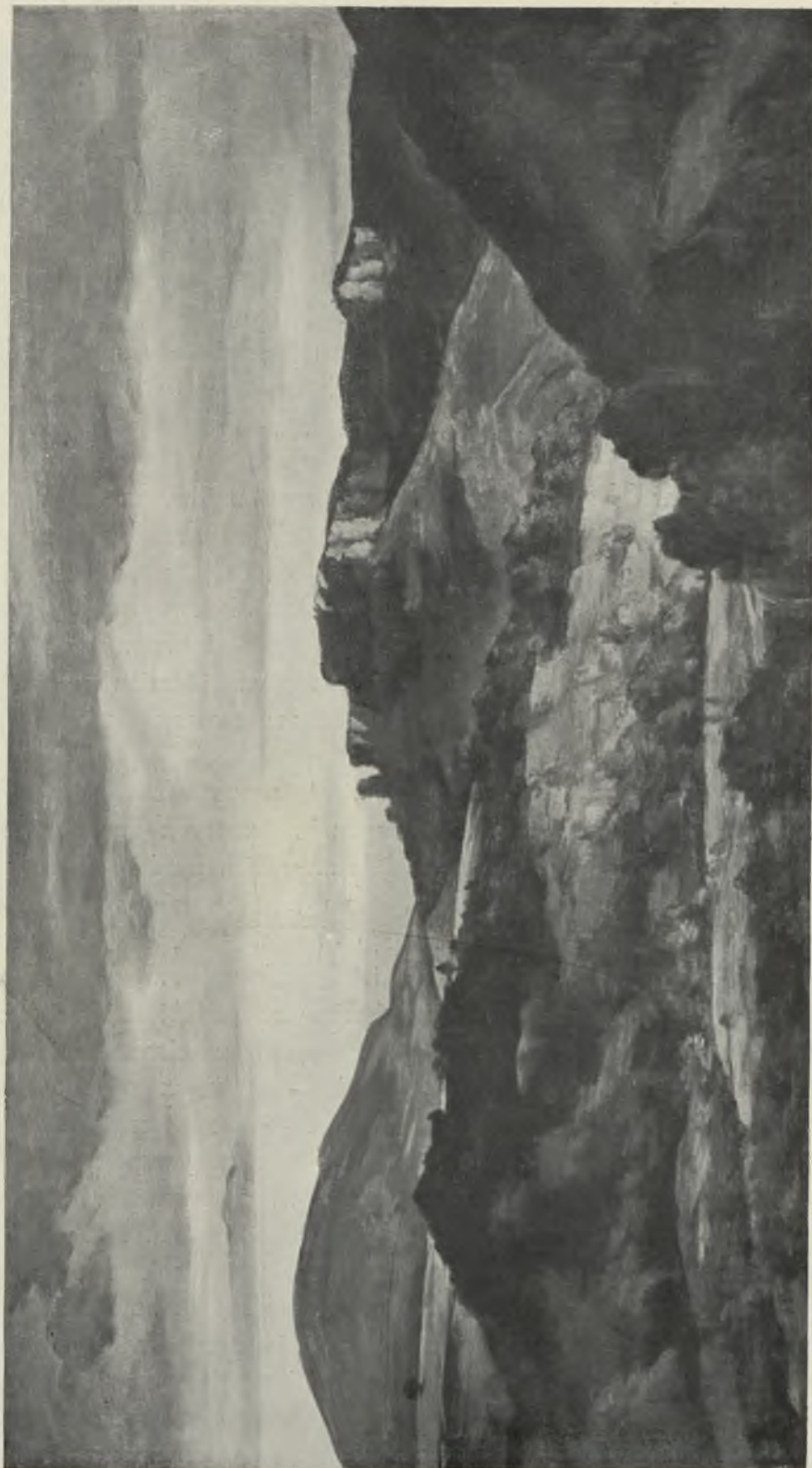




WINCENTY BENES

DZIEWCZĘ Z DZBANEM (ol.)





PEJZAŽ (ol.)

WINCENTY BENES



Do Tow. »Manes« należą prawie wszyscy wybitniejsi artyści starszej generacji, nawet kubiści i ekspresjoniści.

Nieżyjący już członek »Manesu« Antoni Slaviček był najlepszym czeskim impresjonistą. Obrazy jego nie mają czarującej lekkości umiaru, podświadomej klasycyzności impresjonistów francuskich; są one mniej uporządkowane, cięższe, jest w nich zato, szczególnie w pracach z ostatniego okresu jego twórczości, jakaś ostra bezpośredniość, barbarzyńska odwaga i świeżość. Tknięty paraliżem w pełni sił twórczych, zastrzelił się na kilka lat przed wojną.

Na wojnie przedwcześnie zginął zdolny plenerzysta, Jędrzej Prucha, pokrewny bardzo ujmowaniem tematów i sposobem malowania krakowskim pejzażystom ze szkoły Stanisławskiego. Również Antoni Hudeček zupełnie na sposób Stanisława Czajkowskiego lub Stefana Filipkiewicza, w swoich malowanych bezpośrednio z natury pejzażach, harmonizuje kolory, syntezuje kształty, dba o dekoracyjny efekt całości.

Uczeń Slavička, Otokar Nejedlý zaczął jako impresjonista, potem malował ekspresjonistyczne pejzaże, pobojuwiska legionów czeskich we Francji, w ostatniej zaś fazie swej twórczości, w cyklu widoków najbardziej charakterystycznych okolic Czech, wykazuje dążenie do równowagi i syntezy. Rówieśnik jego i przyjaciel, uzdolniony bardzo malarz, Wincenty Beneš, przeszedł również przez fazę ekspresjonizmu, poprzez wpływy klasyczne Poussina, Claude Lorraina, Deraina, realizuje on swoją własną, jędrną, intensywne prawdziwie męską sztukę, tworzy patetyczne pejzaże i obrazy figuralne.

Obrazy Józefa Uprki nadzwyczajnie przypominają prace Włodzimierza Tetmajera. Po części powodem tego jest temat. Obaj malują sceny z życia chłopów. Zwyczaje, typy, kostjomy chłopów morawskich i krakowskich bardzo są do siebie zbliżone, lecz wspólne jest także obu tym malarzom zamiłowanie do jaskrawych i czystych kolorów, przedewszystkiem do czerwonego, i pewna dekoracyjna stylizacja. Uprka jest prawowierniejszym impresjonistą, bardziej konsekwentnym w swoich wysiłkach, stworzył więcej i ilościowo i jakościowo; i mimo to podobieństwa istniejące między tymi dwoma artystami, którzy ani nie mieli wspólnego mistrza, ani też nie wpływali w ten czy inny sposób nawzajem na siebie — są wręcz zastanawiające.

Najwybitniejsza indywidualność artystyczna z pośród żyjących członków »Manesu« Maks Švabinský łączy, w rzadko spotykany w sztuce współczesnej sposób, silne poczucie rzeczywistości, umiejętność wiernego jej oddawania z bujną poetycką fantazją i z pociąganiem do klasycznej równowagi i opanowania. Piórkowe jego portrety, kolorowane rysunki, niektóre obrazy olejne robią wrażenie schwyconych aparatem migawkowym scen z życia, z całą przypadkowością ruchów i oświetleń. Akwaforty i obrazy kompozycyjne wydają się wizjami jakiegoś wyśnionego raju, zaludnionego przez piękne, nagie postacie mężczyzn i kobiet, pełnego zwierząt egzotycznych, zarośniętego bujną podwzrotnikową roślinnością. Bliższa obserwacja wykazuje, że realistyczne prace Švabinský'ego zawsze są starannie skomponowane i obmyślane, w najfantastyczniejszych nawet jego pomysłach znać solidne studia z natury.





OTTOKAR NEJEDLÝ

KRAJOBRAZ ČESKÍ (ol.)

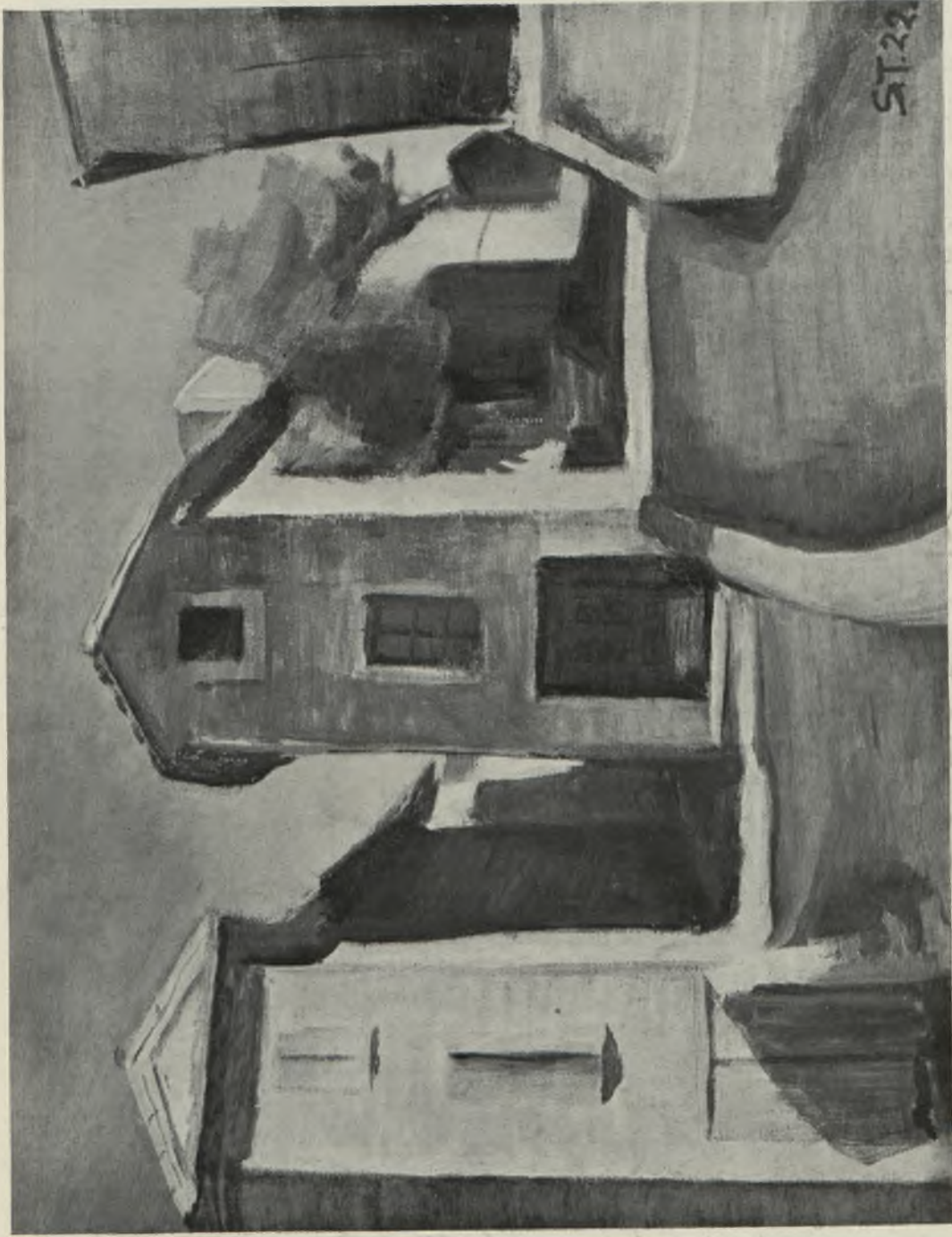




Z POBRZEŻA DALMATYŃSKIEGO (o.l.)

WACŁAW SPÁŁA

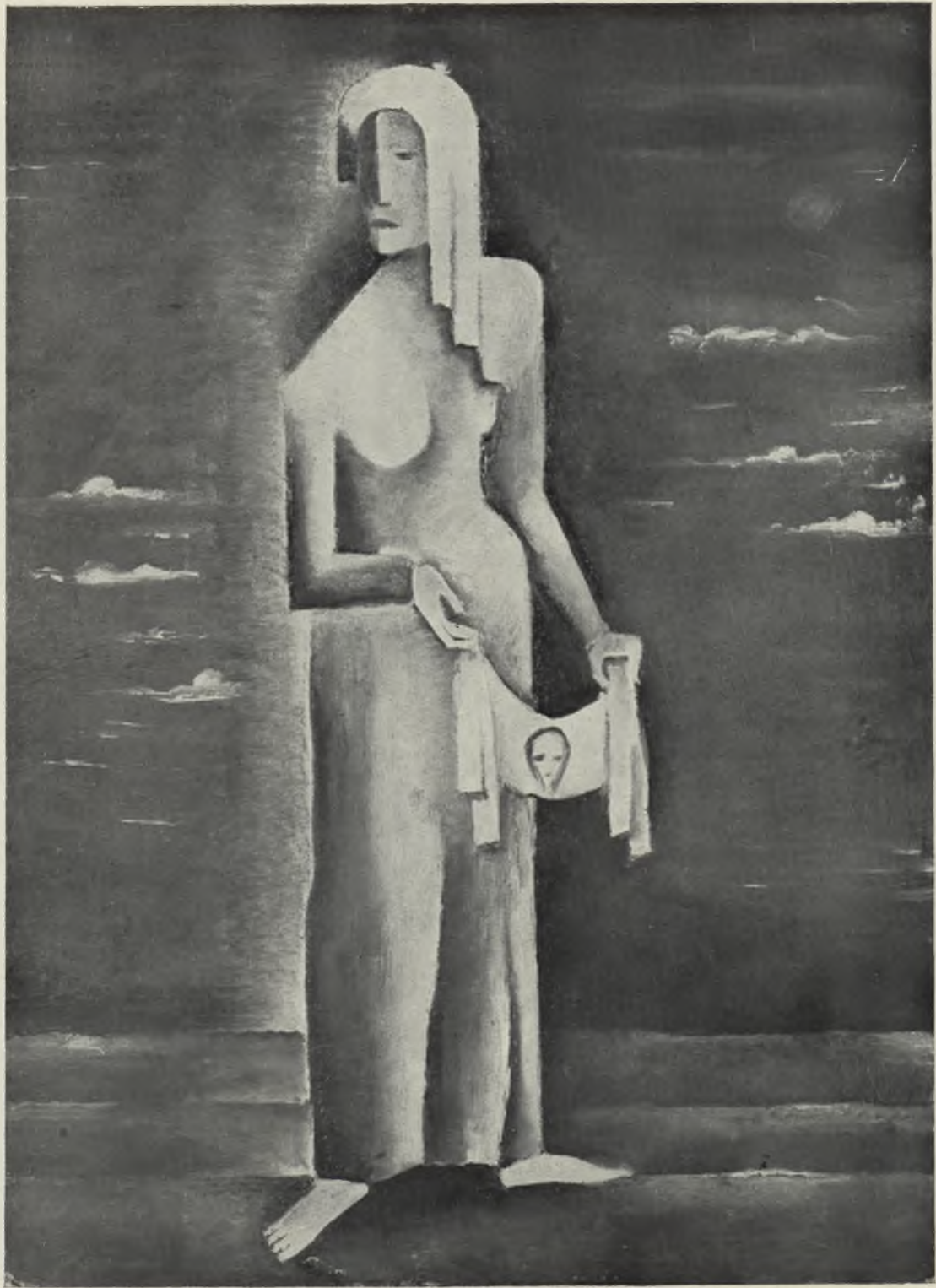




ULICA (oil)

SLAWA TONDROVA





JAN ZRZAVÝ

SW. WERONIKA (ol.)





EMIL FILLA

DZIEWCZE Z FLETEM (ol.)



Nic może tak dobrze nie wyjaśnia sekretu zadziwiającej żywotności czeskiego narodu, jak sztuka Švabinský'ego. Promienieje z niej zdrowa zmysłowość, miłość życia we wszelkich jego objawach, utrzymana przez zawsze przytomną wolę ładu i porządku, w granicach zakreślonych przez kulturę i tradycję.

Do »Manesa« należą również — wirtuoz Wacław Spála, malujący w stylu na pół impresjonistycznym, na pół ekspresjonistycznym (sam on siebie nazywa schłopałym Matissem) śmiało, szeroko i lekko z dużym poczuciem dekoracyjnym i kolorystycznym, pejzaże, martwe natury i kompozycje figuralne; dobry portrecista Wratysław Nechleba, autor efektownych obrazów i pięknych prac dekoracyjnych, Jakób Obrowský, dobra poimpresjonistka Slava Tondrová, znany akwafortcista Franciszek Simon i kilku innych.

Wszyscy dotychczas wymienieni członkowie Tow. »Manes« są właściwie realistami, interpretującymi naturę każdy na swój indywidualny sposób. Poza różnicami wynikającymi z rodzaju i skali talentu i wpływów, którym ulegali, wspólny jest im wszystkim pewien sangwinistyczny temperament, rozmach i zdrowie.

Zupełnie inna jest »melancholijna« i liryczna sztuka zmarłego kilka lat temu Jana Preislera.

Tak jak Wyspiański, uważał on, że głównym zadaniem malarstwa jest dekoracja. Postacie ludzkie, drzewa, pejzaż, służyły mu tylko do coraz to nowych zestawień i harmonji plam barwnych. Tematy malował prawie zawsze te same — spokojnie upozowane męskie i kobiece akty na tle wody, lub wnętrza lasu. Rozwiewające się jakby we mgle kształty, jasne i delikatne kolory, składają się na obrazy miłe bardzo dla oka i sugerujące muzyczne i tkliwe uczucia. Preisler wyszedł z impresjonizmu, i odbiło się to na całej jego twórczości: posługiwał się on techniką plamkową, mało dbał o formę.

Pokrewny mu trochę tendencjami i temperamentem, Rudolf Kremlička, rozwijał się w epoce rozkwitu kubizmu i ekspresjonizmu, pod wyraźnym wpływem klasyków, szczególnie Ingres'a. Kremlička ma wielkie poczucie rytmu, dużą umiejętność operowania farbą olejną, wyszukany i efektowny koloryt, pociąg do kaligrafji pendzla, dobry smak i kulturę artystyczną. Gdyby był polakiem, należałby napewno do »Rytmu«, wystawiałby między Zakiem i Borowskim.

Przypomina trochę naszych rytmistów inny nadzwyczaj uzdolniony młody malarz, Jan Zrzavý. Dziwnie krzyżujące się w pracach tego artysty wpływy prymitywów czeskich, sztuki bizantyjskiej, niektórych modernistów, składają się na powstanie bardzo osobistych, pełnych przejmującego nastroju, wizyjnych obrazów. Nie znam w sztuce współczesnej nikogo, kto by tak jak Zrzavy potrafił łączyć wypowiedziane się ekspresjonistyczne z doskonałą i zamkniętą kompozycją.

Franciszek Kupka, starszy od Kremlička i Zrzavego o całą generację, zaczął swoją karierę jako ilustrator, zasłynął cyklem patetycznych i ewokacyjnych akwafort do »Eryunii« Leconte de Lisle'a. Jeszcze przed wojną zaczął wystawiać obrazy, w których usiłował wyrażać swoje uczucia fajerwerkami plam kolorowych. »Orfizm« ten znalazł naśladowców i wywarł pewien wpływ na kształtowanie się tak zwanej





J. RYKR

DWIE GŁOWY (ol.)





RUDOLF KREMLÍČKA

PEJZAZ (ol.)

»sztuki abstrakcyjnej«. Od kubizmu orfizm różni się większą dowolnością i liryzmem, od ekspresjonizmu kompletnym wyzbyciem się jakichkolwiek pierwiastków imitacyjnych.

Oprócz Kupki, sztukę abstrakcyjną uprawiają — członek »Manesa« Emil Filla, komponujący kubistyczne gry kształtów i kolorów, brat sławnego dramaturga i sam utalentowany pisarz, Józef Čapek, oraz najmłodszy z nich i może najzdolniejszy Šima.

\* \* \*

»Współczesna sztuka tęskni do syntezy, chce być artystyczną krystalizacją naszej doby. Ale chce także stać się zrozumiałą dla wszystkich ludzi... nie chce być nieplodnym kwiatem »sztuki dla sztuki.« Chce nieść dojrzałe owoce, o pięknej powłoce i o pożywnym jądrze, aby przynieść duszy ludzkiej stokrotny pożytek.«  
(Franciszek Mokry)





J. JAREŠ

OBRAZ (ot.)

Takie cele i zadania stawia sobie gromadka młodych artystów, grupujących się w sekcji plastyków Uměléckiej Besedy.

Jest to świadomy powrót do sztuki tendencyjnej i tematycznej. Tematy do swoich obrazów czerpią z życia ludu wiejskiego i miejskiego, pokazują pracę chłopów i robotników, zabawy ich i dramaty; nie czynią tego jednak w sposób fotograficzny; wszyscy oni przeszli przez szkołę kubizmu i ekspresjonizmu, nauczyli się komponować i w z r u s z a ć, wiedzą o tajnych związkach istniejących między kształtem i kolorem a wrażliwością ludzką. Starają się dawać plastyczną i emocjonalną essencję przedstawianego zdarzenia.

W rezultacie prace tej grupy artystów mają w sobie jakąś powagę, przekonującą szczerłość i żarliwość; ci potomkowie Husa i Taborytów wzbudzają swojemi obrazami litość dla biednych i uciśnionych, miłość bliźniego, uczucia rodzinne.









RUDOLF KREMLÍČKA

PRZED ZWIERCIADŁEM (ol.)





V. RAĐA

ZIMA (ol.) 1923

W rękach ich sztuka staje się znowuż tem, czem już nieraz i w najgorszych swoich epokach bywała — najskuteczniejszym środkiem propagandy pewnej idei, apostołstwem. Wszyscy oni są ludźmi zupełnie młodymi, talenty ich dopiero się krystalizują, dają już jednak piękne i pełne dzieła sztuki.

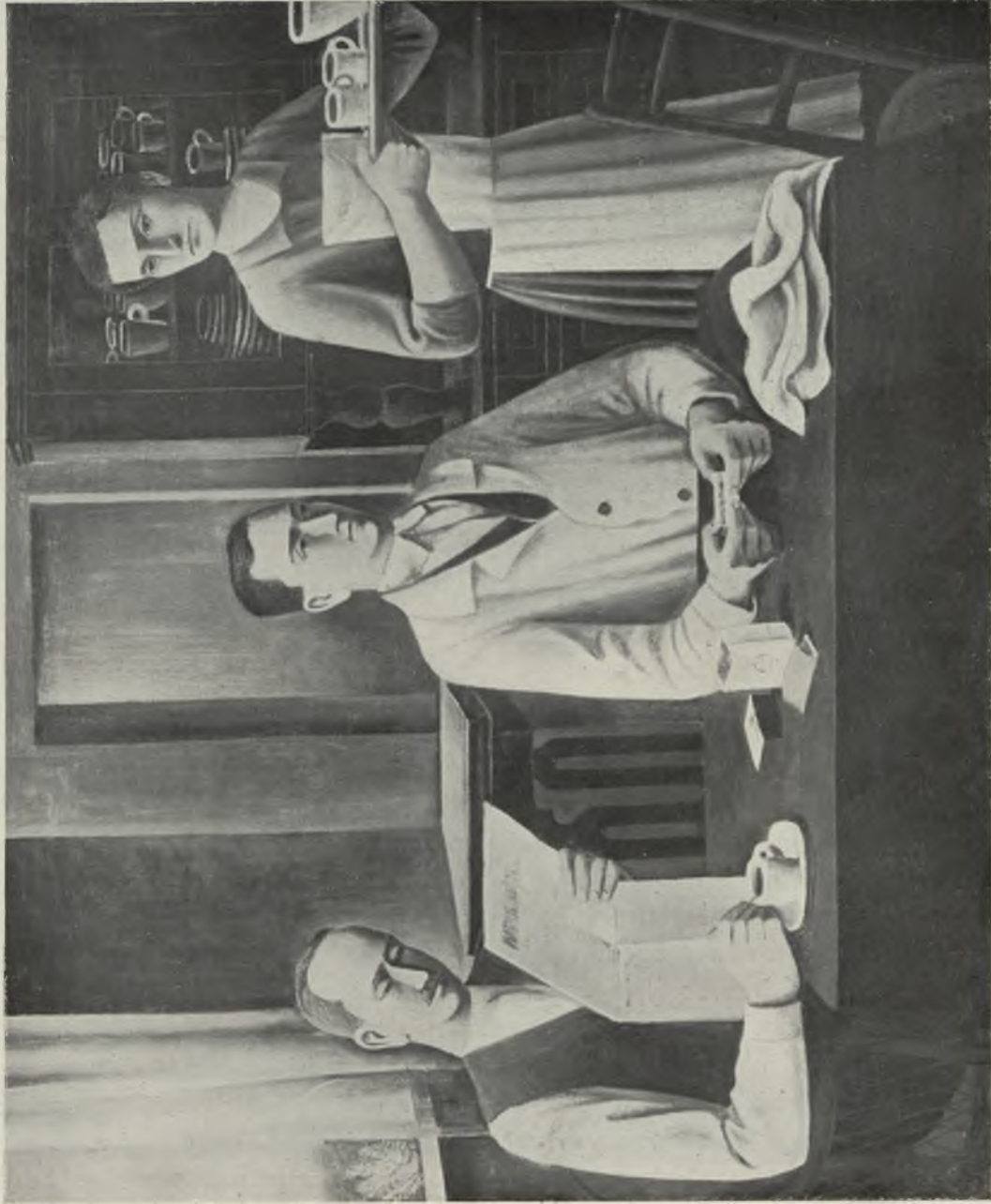
Najdojrzałszymi z nich są: Karol Kotrba, autor pełnej Giottowskiej prostoty rzeźby »Powrót legionisty«, tkliwy, poetyczny i równocześnie poważny Karol Holan, dobry kolorysta, wymowny i prawdziwy Miłosław Holý, malarz robót wiejskich, Wojciech Sédlaček, Mokrý, Kotík, Rabas, Rada.

Sposób ich ujmowania rzeczywistości przypomina niektórych naszych formistów, np. Waclawa Wąsowicza, Józefa Makowskiego. Znajdujące się w praskiej »Moderni Galery« zbliżonego do tej grupy, Ottokara Kubina, martwa natura i kompozycja mogłyby być poczytane za prace Jacka Mierzejewskiego.

Nie cała młodsza generacja malarzy solidaryzuje się z takim propagandowym sposobem pojmowania zadań sztuki. Pomysłowy dekorator teatralny, Vraťislav Hofmann, zlekka kubizuje swoje obrazy, Józef Zamazal maluje dobre cezannistyczne pejzaże, T. Muzika miękkie, zamglone i nastrojowe obrazy, kompozycje figuralne Jeusa przypominają żywo Rembowskiiego. Nie sposób wyliczyć wszystkich pracujących obecnie w Czechach uzdolnionych i interesujących malarzy. Wszystkie kierunki współczesne mają tam swoich przedstawicieli.

O nadzwyczajnym rozwoju sztuki czeskiej najlepiej mówią cyfry. Przed stu laty





RODZINA (ol.)

F. MUZIKA





WOJCIECH SEDLÁČEK

PASTWISKO (ol.)

kilku pół-dyletantów; obecnie w czechosłowackim syndykacie artystów plastyków zrzeszonych jest 620 członków. Ilustrujące ten artykuł reprodukcje świadczą najlepiej, jak różnorodna, bogata jest produkcja współczesnych czeskich malarzy, na jak wysokim stoi ona poziomie artystycznym.

Jest nieraz rzeczą bardzo trudną, szczególnie dla cudzoziemca, zorientować się samemu i dać niesfałszowany obraz całokształtu twórczości żyjących artystów jakiegoś narodu. Artyści, szczególnie współcześni, zmieniają nieraz zupełnie nieoczekiwanie swój styl i kierunek, zaprzeczają wszelkim najstaranniej obmyślonym definicjom. Wymykają się z pod obserwacji może właśnie najzdolniejsi i najoryginalniejsi z pomiędzy nich, wystawiający rzadko albo wcale, z tych lub innych względów nie są reprezentowani w zbiorach publicznych ani w publikacjach. Ułatwiły mi zato moją pracę spotykane na każdym kroku, wprost w oczy bijące podobieństwa ze sztuką polską, oraz wynikająca z tego łatwość zrozumienia zamierzeń i realizacji czeskich twórców.

Od przeszło lat stu malarstwo całego europejskiego kontynentu rozwija się pod przeważnym wpływem Paryża.

Tam powstał klasycyzm, romantyzm, realizm, impresjonizm, kubizm. Idące z Pa-





WLASTISŁAW HOFMANN

DWIE GŁOWY (ol.)





V. ŠPÁLA

NAD MORZEM





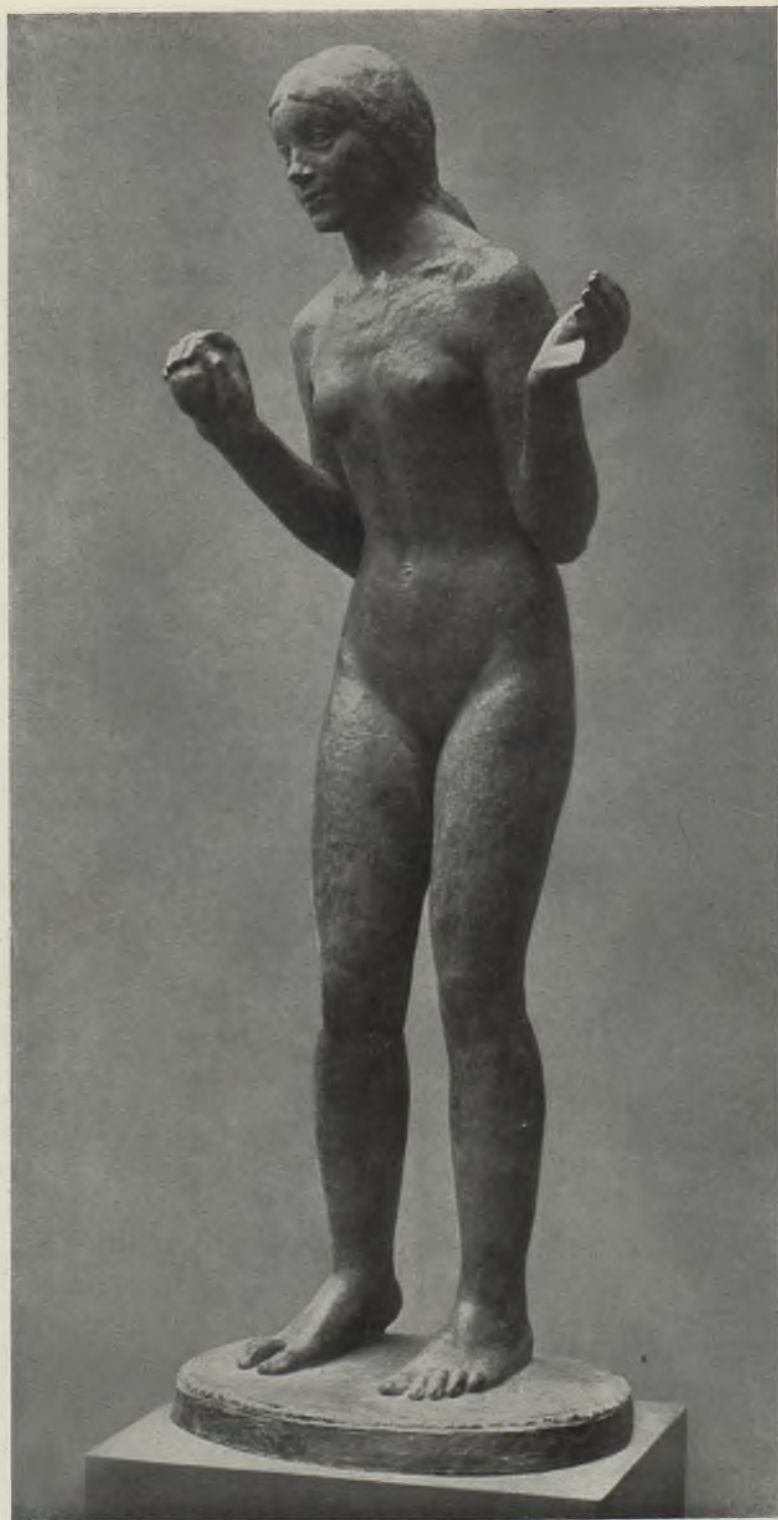
FRANCISZEK MOKRÝ

RODZINA (ol.)

ryża prądy odegrały wielką rolę w procesie kształtowania się współczesnej sztuki niemieckiej, włoskiej, rosyjskiej, skandynawskiej, także czeskiej i polskiej. Każdy naród na swój sposób kierunki te interpretował, miał swoich wielkich artystów, którzy je przetwarzali lub ponad nie wyrastali. Sposób reagowania na nie czeskich i polskich malarzy jest prawie identyczny, a zupełnie inny, niż narodów germańskich.

Czeski czy polski romantyk, realista, impresjonista, »modernista« wykazują prawie zawsze pewne dekoracyjne tendencje. Podświadomie ujmują przedmioty w syntetyczne i wyraźnie ograniczone plany, rozmieszczają je rytmicznie na powierzchni obrazu, okazują wyraźny pociąg do jasnych i czystych kolorów, do przejrzystej i uporządkowanej kompozycji. Kontakt z naturą utrzymują prawie zawsze (kierunki abstrakcyjne przyjęły się bardzo słabo na gruncie czeskim i polskim), lecz zazwyczaj naginają się i transponują dla ogólnego efektu. Zawsze pamiętają, że obraz musi być obrazem, to jest przedmiotem, służącym do wzruszania i do ewokowania rzeczywistości, ale przede wszystkim do ozdabiania ścian. Nie znam w całej sztuce obu tych narodów — tak częstych wśród utalentowanych Niemców — malarzy, w zacieklej pogoni za prawdą lub ekspresyjnością zatracających wszelkie plastyczne walory.





JAN STURSA

(Glyptoteka w Monachium),

EWA (bronz)



Obce też są naogół malarzom czeskiej i polskiej rasy, mimo że się w Monachjum i Wiedniu kształcili, niemieckie brązowe sosy i posępne tonacje, a także puste mistrzowskie popisy i kleksy (Schmiermalerei).

Bez wątpienia sztuka polska wywarła pewien wpływ na sztukę czeską. Wzbudzał zachwyty i chęć emulacji urodzony z ojca czecha i matki polki Jan Matejko, znani byli w Czechach Artur Grottger i Juliusz Kossak, lecz pokrewieństwa, istniejące między sztukami tych dwóch narodów są zbyt częste i głębokie, aby dały się wytłómaczyć sporadycznymi wypadkami naśladownictwa.

Dadzą się one wytłómaczyć jedynie wspólnością rasy i kultury, zbliżonymi warunkami egzystencji, a w rezultacie podobnym instynktem plastycznym, albo innymi słowy, wspólnym wrodzonym ideałem artystycznym.

Malarstwo czeskie jest dla Polaka równie dostępne i bezpośrednio przemawiające do wrażliwości, jak własne. Bliższe z nim zapoznanie się daje, oprócz rozkoszy estetycznej, lepsze zrozumienie polskiej sztuki, ułatwia rozróżnianie, co w niej jest refleksem i naśladownictwem, a co naprawdę twórczym dorobkiem.

Wydaje mi się, że możliwie ścisły kontakt między sztuką czeską i polską mógłby się bardzo przyczynić do uwydatnienia w całej pełni, często jeszcze przez obce wpływy przygłuszanych odrębnych uzdolnień plastycznych obu tych narodów.

SZCZĘSNY RUTKOWSKI.

## O PORTRECIE RAFAELA W MUZEUM CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.

**W** ciągu czterech stuleci od śmierci Rafaela żadne z dzieł jego nie doświadczyło zapewne tak dziwnych losów, jak ów tajemniczy portret — zwłaszcza od chwili, kiedy zajęła się nim krytyka nowoczesna.

Portret ten, obok *Castiglione'a* jeden z najpiękniejszych obrazów Rafaela, posiada długą i ciekawą przeszłość historyczną. Podobiznę jego, uchwyconą w kilku luźnych linjach, znajdujemy w notatniku podróży v. Dycka, z czasów pobytu jego w Rzymie (1620), co dało powód do przypuszczeń, że dzieło to znajdowało się wówczas w jego posiadaniu. Nieuzasadnione niczem to przypuszczenie, którego dziś zresztą stwierdzić nie możemy, wydaje się niewiarygodnym, gdyż wiadomo nam, że portret ten znajdował się już w w. XVII w posiadaniu księcia Mantui, od którego nabyła go rodzina Giustignianich. Po pokoju w Campo Formio (1797) wystawiony został cały ruchomy majątek Giustignianich na licytację, obraz ten kupił wówczas osiadły w Wenecji kupiec grecki, Reghellini Schio. Od tego znów nabył go ks. Adam Czartoryski podczas podróży po Włoszech (1807) i ucieszony cennym nabytkiem, przerwał natychmiast podróż i przywiózł go ze sobą do Warszawy.

W ciężkim położeniu finansowem, w roku rewolucyjnym 1848, wysłał dzieło to ks. Adam Czartoryski do Londynu i polecił kupcowi tamtejszemu, Woodburnowi, sprzedać je za piętnaście tysięcy franków. Rzecz dziwna, obraz nie znalazł nabywcy i przeszedł wkońcu w posiadanie ks. Władysława Czartoryskiego, który





ALBRECHT DÜRER  
(1471—1528)

(Galeria Prado w Madrycie).

PORTRET WŁASNY  
Z R. 1498



MARC ANTONIO FRANCIA  
BIGIO (FRANCIABIGIO)  
(1482—1525 (1523?))

(Muzeum berlińskie).

PORTRET MŁODZIEŃCA  
(1522)

zabrał go ze sobą do Paryża i umieścił w zbiorach rodzinnych w »Hotel Lambert«, skąd dostał się on później, wraz z resztą zbiorów ks. Czartoryskich, w r. 1880 do Krakowa.

Portret ten, jeden z najpiękniejszych z czasów renesansu, budził zawsze podziw i zachwyt artystów. I tak, znanym jest miedzioryt malarza flamandzkiego, Pawła Pontiusa, który rytował obraz ten (1630) i zaopatrzył go w następujący napis:

»Rafael de Urbino«,  
»Urbinum urbs aluit, pinxit sua dextera, nempe  
Qui melius quiret pingere, nullus erat.  
Sic ipsum praeter bene quis pinxisset Apellem?  
Eximia eximios pingier arte dicet«.

Pontius uważał dzieło to widocznie za autoportret Rafaela i, rzecz dziwna, mylnie to mniemanie utrzymało się prawie dwa stulecia.

Starsi historycy, jak Scanelli,<sup>1</sup> przyjmują bezkrytycznie to twierdzenie, wierzy w nie nawet Lavater, który we »Fragmentach fizjognomicznych« podziwia harmonijne rysy »ulubieńca bogów« i powiada, że »tak tylko mógł wyglądać ten, kto podobnie malował«.

Sumienny krytyk niemiecki, Passavant, dopatruje się również w obliczu portretowanego rysów Rafaela, zastrzega się jednak, że obrazu tego nigdy w oryginale nie widział.<sup>2</sup> Przypuszcza on, że mamy tu do czynienia z portretem własnym, który Rafael przyrzeka namalować przyjacielowi swemu, malarzowi Franciszkowi Fran-

<sup>1</sup> Scanelli: *Microcosmo della pittura etc.* Cesena, 1657, str. 169.

<sup>2</sup> Passavant: *Rafael*, 1839, T. II, str. 123.





ALBRECHT DÜRER  
(1471—1528)

PORTRET JANA TUCHERA  
(1499)

(Muzeum w Wejmarze)



RAFAEL (1483—1520)

PORTRET WŁASNY

(Galerja Uffizi we Florencji)

cia, w liście do niego z dnia 5 września 1508 r. Passavant przekonany jest tak głęboko o słuszności tej hipotezy, że umieszcza podobiznę tę jako portret Rafaela na czele francuskiego tłumaczenia swego dzieła.

Uczeni angielscy, Crowe i Cavalcaselle, powątpiewają, czy mamy tu do czynienia z portretem Rafaela.<sup>1</sup> Kwestjonują nawet pochodzenie dzieła tego z pracowni mistrza z Urbino. Przypisują oni »słabą tę pracę« naśladowcy Rafaela, Tymoteuszowi Viti. Krytyk francuski znowu, S. H. Fraser, dopatruje się w dziele tem autoportretu Palmy starszego<sup>2</sup> i odnosi go do słów Vasari'ego o życiorysie tego mistrza »ritrasse guardandosi in una spera se stesso di naturale, con alcune pelli di camello, e certi ciuffi di capelli«. <sup>3</sup> Inni uczeni jednak, Ferster i Gronau, dowiedli niezbicie, że słowa te odnoszą się do portretu własnego Palmy, znajdującego się w Pinakotece monachijskiej.

Berenson przypisuje obraz ten Sebastjanowi del Piombo, a Jakób Burckhardt przyznaje go coprawda Rafaelowi, twierdzi jednak, że przypomina on pod wielu względami, zwłaszcza co się tyczy kolorytu, pracę Sebastjana del Piombo.<sup>4</sup> Istotnie, twierdzenie Burckhardta nie jest pozbawione słuszności, gdyż kolory tego dzieła są coprawda soczyste i świecące; karnacja jednak zupełnie delikatna, prawie przezroczysta, i pociągnięcie pędzla wskazuje raczej na Rafaela, aniżeli Piomba.

<sup>1</sup> Crowe & Cavalcaselle: Tłum. niem. 1883, T. II, str. 222. Uw.

<sup>2</sup> Gazette des beaux arts. 1883, str. 160.

<sup>3</sup> Vasari: Wyd. 1568, T. III, str. 239.

<sup>4</sup> Burckhardt: Beiträge zur Kunst v. Italien. Str. 279.



W chaosie sprzecznych tych twierdzeń pojawia się rozumna praca Mündlera, w której ten występuje stanowczo za autorstwem Rafaela.<sup>1</sup> Wreszcie w roku 1916 dzieło to spotkało się w galerji drezdeńskiej z szeroką, fachową krytyką, a wówczas ogłasza Oskar Fischel, jeden z najwybitniejszych współczesnych znawców Rafaela, ciekawą pracę, w której potwierdza w zupełności twierdzenie Mündlera.<sup>2</sup>

Zagadka tego tajemniczego portretu nie jest jeszcze bynajmniej rozwiązana. Większe może trudności nastęrcza nam osoba portretowanego. Jasną w każdym razie jest rzeczą, że nie mamy tu do czynienia z autoportretem Rafaela; wystarczy tylko w tym celu porównać najbardziej na autentyczność zasługujące portrety Ra-



GIACOMO PALMA (1480—1528)      PORTRET WŁASNY  
(PALMA VECCHIO)  
(Pinakoteka w Monachjum)

faela w Uficzach, Luwrze, portret w »Szkole ateńskiej«, by się przekonać, że oblicze naszego portretu wykazuje zgoła inne proporcje. Następnie w czasie, kiedy dzieło to powstało (1508), liczył Rafael lat 25, na co nie wskazuje gołowąse, nie pokryte nawet meszkiem oblicze młodzieńca. Wreszcie dumny, pewny siebie, wyzywający niemal wyraz twarzy nieznanego nie zgadza się w zupełności z opisem Vasari'ego, który powiada o Rafaelu: »testa giovine e d'aspetto molto modesto, accompagnato da una piacevole e buona grazia«.

Crowe i Cavalcaselle, podobnie jak kilku innych jeszcze uczonych, dopatrują się tu portretu Marji Rovere; nam wydaje się jednak bardzo niewiarygodnym, by znany ten awanturnik, który w czasie tym zgładził był nieprzyjaciela swego i kochankę siostry, kardynała Alidosi, i w niezwykły sposób obchodził zaślubiny z dziesięcioletnią Eleonorą Gonzaggą, mógł mieć tak miękki, mało energiczny wyraz twarzy, a przede wszystkim tak subtelne, niemal kobiece ręce. Trudno nam również przypuścić, by siostrzeniec papieża mógł się dać w tak swobodnym, fantastycznym stroju portretować. Nic również nie przemawia za tem, by portret ten, jak twierdzą inni, miał przedstawiać Fryderyka Gonzagga, księcia Mantui.

Mojem zdaniem, mamy tu najprawdopodobniej do czynienia z modelem, może członkiem chóru papieskiego, który niewątpliwie mógł malarza zainteresować; w ten sposób moglibyśmy też wytłómaczyć nieco nienaturalną pozę modela, kunsztownie udrapowane fałdy płaszcza i niezwykłą fryzurę, która zresztą harmonizuje doskonale ze stylem całego ubioru.

Dziwaczny strój portretowanego, a przede wszystkim nienaturalna fryzura, skłaniają Fischla do przypuszczenia, że osoba portretowana jest — kobietą. Twierdzi on, że w czasie owym żaden, najbardziej nawet pielęgnowany mężczyzna, nie nosił tak długich, aż na ramiona opadających włosów. Twierdzenie to utrzymać się nie

<sup>1</sup> Zeitschrift für bildende Kunst. 1863, T. III, str. 300.

<sup>2</sup> Jahrbuch der preus. Kunstsammlungen. T. XXXVII, 1916. str. 251.



da – sprzeciwiają mu się portrety tego samego czasu. Szeroko w całej Europie rozpowszechniona ta moda przedostała się z Niemiec, gdzie było zwyczajem nosić długie włosy, jako oznakę wolnego mężczyzny. Wspomnę tylko portrety Piotra Vischera i Dürera (portret własny w Uficjach (1498) i portret Jana Tuchera (1499); wiadomo nam, że moda ta obowiązywała też i w Polsce. Valenti bowiem opisuje postać kanclerza Zamojskiego, wspominając o jego długich włosach: »capelli canuti col zuffo, alla Polacca«;<sup>1</sup> moda ta przyjęła się i we Włoszech, a nawet i u Rafaela spotykamy portrety mężczyzn o podobnie długich włosach, jak n. p. Bindo Altoviti w Monachjum, Guidobaldo ks. Urbino, w »Szkołe ateńskiej« i wreszcie w grupie służących papieskich w »Mszy bolszeńskiej«.

Z całego szeregu przykładów, które mógłbym tu w dalszym ciągu przytoczyć, ograniczę się tylko do najważniejszych. Podobnie długie włosy spotykamy w portretach Pinturicchia, we freskach w katedrze sienieńskiej, u Carpaccia, w *Żywocie św. Urszuli* i *Powrocie posła angielskiego*, dalej u Sodomy, zwłaszcza w portrecie własnym, w *Monte oliveto Maggiore*, i wreszcie Palmy starszego, we wspomnianym poprzednio autoportrecie w Monachjum. Zresztą i kroniki z owych czasów opowiadają nam, że mężczyźni nosili naonczas »długie, fryzowane, przedzielone w środku, aż na ramiona spadające włosy, podobnie, jak to widzimy na naszym portrecie. Również i szerokie rękawy, z miękkiej materji, które Fischel uważa za kobiece, nosili zarówno i mężczyźni, o czym donosi nam kronikarz ówczesny, Sachetti, zresztą spotykamy się z nimi na licznych obrazach renesansowych, jak n. p. u Franciabigia (portret w Muzeum ces. Fryderyka w Berlinie); co się zaś tyczy koszuli zmarszczonej u szyi, to wiadomo nam, że koszula męska nie różniła się w owym czasie niczem od kobiecej.

Delikatne, subtelne ręce nie mogą nas u wytwornego młodzieńca wcale zadziwiać, a czarny, gładki beret, jako nakrycie głowy, wskazuje niezbicie, że mamy tu do czynienia z mężczyzną, bo jeśli nawet i kobiety nosiły czasami podobny beret, to był on szerszy i wysadzany zazwyczaj drogiemi kamieniami (por. portret *Joanny Aragońskiej* Rafaela), i wreszcie muskularna szyja, silnie zaciśnięty palec wskazujący lewej ręki, który energicznie przytrzymuje fałdy płaszcza, przemawia za tem, że osoba portretowana jest mężczyzną. Uważam zresztą, że wytworna kobieta renesansu nie dałaby się, zwłaszcza w tak na reprezentację zakrojonym obrazie, portretować z rozpuszczonemi włosami i zarzuconym przez ramię płaszczu, również i wycięcie szyi byłoby u kobiety zapewne głębsze i szersze.

Jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że oblicze młodzieńca naszego zdradza wyraźnie rysy kobiece, podobnie jak zresztą wszystkie portrety młodzieńcze Rafaela nastrojone są na miękkiej, elegijny ton, to przecież sędzę, że twierdzenie Fischla nie wytrzymuje poważnej krytyki.

Portret ten, jakkolwiek nie werniksowany, utrzymał się w doskonałym stanie; nie był też nigdy na szczęście retuszowany ani przemalowany i, wszystkim fałszywym hipotezom na przekór, utrzymało się nam dzieło to, zajmujące najgodniejsze miejsce wśród portretów mistrza z Urbino, w całym blasku i majestacie. Twórca wystawił sobie niem pomnik »aere perennius«, którego ani »niezliczony szereg lat, ani bieg czasu zburzyć nie zdoła«.

WŁADYSŁAW MAHLER.

<sup>1</sup> Łoziński: *Życie polskie i t. d.* Str. 90.





WOJCIECH WEISS

MONOTYPJA (1924)

### MONOTYPJE WOJCIECHA WEISSA.

Wojciech Weiss jest urodzonym kolorystą. Światło i barwa – oto dwa główne motory, które kształtowały jego twórczość malarską. Tak jak przyrodnik z niesłabnącą energią śledzi tajemne prawa natury, podobnie Weiss również jest niezłomnym obserwatorem zjawisk światła i barwy.

We wszystkich dziełach Weissa – czy to w pejzażu, czy w portrecie, czy w kompozycji figuralnej, czy wreszcie w studjum aktu – zawsze gra światła i barwy ma dominującą rolę. Tym dwóm głównym pierwiastkom podporządkowany jest cały obraz. Często kompozycja obrazu, upozowanie modeli, tło, podłożenie draperji obliczone są na to tylko, aby barwa i światło uzyskały swoje największe nasilenie. Rysunek i technika malarska – choć zawsze doskonałe – zajmują przecież w kompozycji obrazu drugie miejsce. Można powiedzieć, że artysta o nie mniej się troszczy, nie przykładając do nich tej wagi, co do tamtych głównych pierwiastków.

Dlatego Weiss nie jest bynajmniej malarzem pięknych modeli, efektownie upozowanych. Niema u niego błyskotliwych i tanich efektów, czy sztuczek malarskich, ale wszędzie, nieraz w drobnym, nic na pozór nie znaczącym szkicu, uderza poważna praca i głębokie studjum. Widziałem szereg akwarel Weissa, przedstawiających różne momenty wschodzącego słońca. Odsłoniły mi one całą duszę malarza, który z zapartym oddechem śledził momentalne przemiany sferyczne, ową nieuchwytną grę





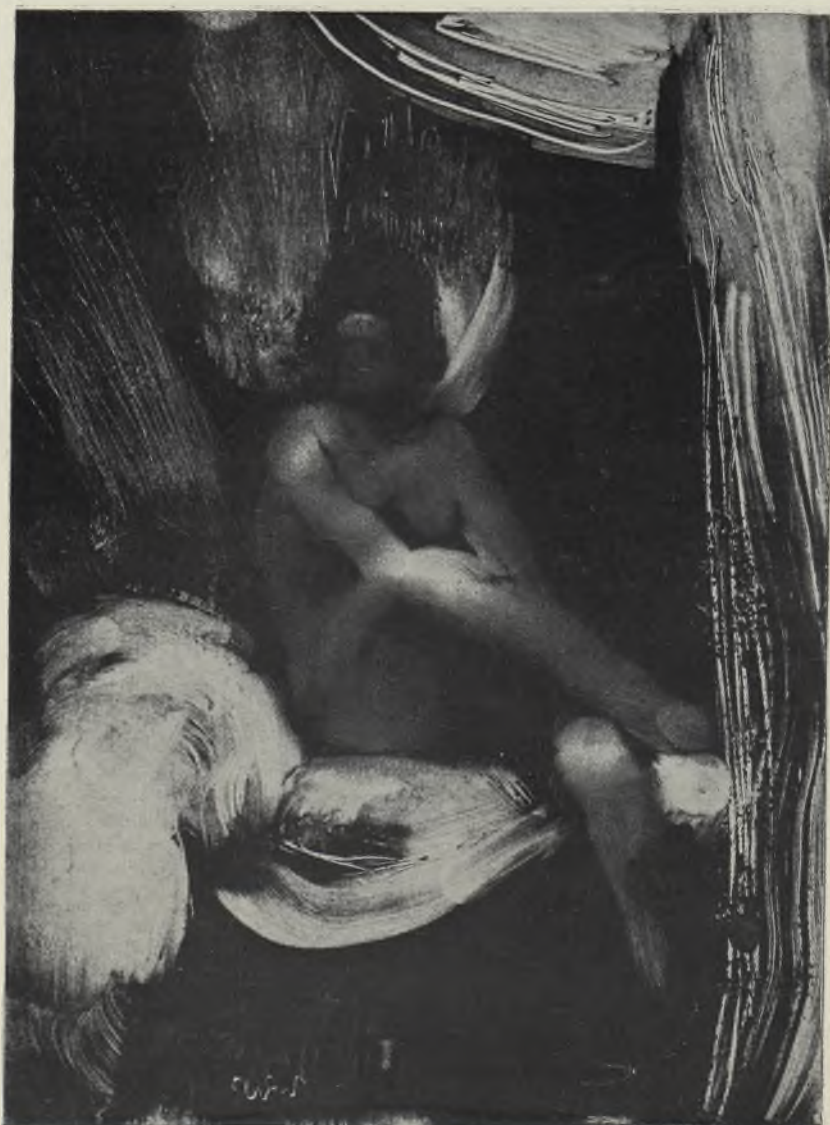
WOJCIECH WEISS

MONOTYPJA (1924)

światła i barwy. Były to szkice, notaty, ale robione na gorąco. Czuło się w nich świeżość wibrującej atmosfery.

Raz widziałem znowu duży portret Weissa, przedstawiający profesora Kreuza, malowany na zamówienie uniwersytetu. Pochodzi on z młodszych lat twórczości artysty. Na zupełnie ciemnym tle stojąca postać profesora, w czarnym surducie. Poza tem nie ma tu żadnych akcesoriów, ani żadnych dodatków. Nic więcej poza osobą portretowanego. A przecież w tym obrazie widać tak wielki wysiłek twórczy, takie głębokie studjum barwy. Jest to cała gama różnych tonów jednego koloru tj. czarnego. Na prawdę wielkie dzieło malarskie.





WOJCIECH WEISS

MONOTYPJA (1924)

W twórczości Weissa można spotkać kompozycje, wywołane, jakby sytuacją przypadku. Tędy wskazywało na pewien obiektywizm malarski. Tymczasem w rzeczywistości twórczość jego jest nawskróś subiektywną. Nieraz kompozycja – na pozór zupełnie przypadkowa – jest dla niego jakby eksperymentem doświadczalnym dla wydobycia plamy barwnej. Przykłady takie zdarzają się u niego zarówno w studjum dzieła, jak w pejzażu. I ta nie przypadkowych sytuacji charakteryzuje malarza. Snuje się ona u niego przez całą twórczość.

Jednak o ile pomysł jest nieraz przypadkowy, o tyle właśnie w takich kompozycjach wypowiada się często największa pasja malarska artysty. Takie nieraz obrazy odsłaniają najlepiej to głębokie zamiłowanie Weissa do kolorytu. Plama świetlna, gra barw jest u niego dominantą, po przez którą poznaje on linię, kształt, płaszczyznę, zarówno w pejzażu, jak w studjum aktu czy w portrecie.





WOJCIECH WEISS

MONOTYPJA (1924)

Nieraz można spotkać jego studia pejzażowe, które są jedną gorącą plamą barwną, zalaną promieniami słońca. Czuć w nich doskonale całą subtelność wibrującej atmosfery, pod wpływem żaru słonecznego. Wszystko inne, rysunek, kompozycja obrazu, ustępuje wtedy na drugi plan przed grą barwy i światła. Oto są nieraz te jego przypadkowe sytuacje, przepojone najgłębszą pasją kolorystyczną.

Ale Weiss będąc bezwzględny czcicielem plamy kolorystycznej, którą nawet czasem z brutalnością rzuca na płótno — jest zarazem malarzem subtelnych nuansów barwy. On je szuka, śledzi za nimi, jakby znużony pełnią światła przyrody, chce na łonie subtelnych przemian kolorystycznych, zacisznych harmonij barwnych znaleźć jakby ukojenie czy chwilę spokoju. I wtedy właśnie zwraca się do akwatinty i w jej to aksamitnych tonacjach szuka wytchnienia. Ta właśnie technika graficzna odpowiada najlepiej jego pojęciu kolorysty: nie rylec na miedzi, ani akwaforta, ale technika operująca gamą przyciszonych, subtelnych tonów.



Są to prawdziwe wyuczasy malarskie Weissa. Cóż kiedy nieprzepartry kolorysta już się znudził akwatintą. Przestała go nęcić. Więc przerzuca się do *monotypji*, bo tutaj może znowu posługiwać się z całą swobodą pełną paletą barw. Technika ta polega na tem, że obraz maluje się na płycie miedzianej zwyczajnymi olejnymi farbami zwykłym pendzlem, przyczem można technikę urozmaicać rozmaitemi »sztuczkami«, n. p. drewnikiem wydrapywać rozmaite partje, subtelne półtony nakładać palcem, części najjaśniejsze zostawiać na płycie niepociągnięte farbą i t. d. Następnie płytę w ten sposób pomalowaną lekko się podgrzewa i odbija na prasie jak zwykłą akwafortę, więc na zwilżonym papierze. Wskutek nagrzania płyty i nacisku prasy podczas odbijania, farby lekko się zlewają, następuje częściowe działanie przypadku, który nadaje odbitkom specjalny smaczek. Z płyty takiej można zrobić tylko jedną naturalnie odbitkę, gdyż przy odbijaniu schodzi z niej zupełnie farba. I stąd nazwa tej techniki: *monotypja*.

Cechuje ją przedewszystkiem nadzwyczajna lekkość i subtelność tonów. Nic dziwnego, że Weiss znajduje w niej upodobanie. Pozwala mu ona na wszelkie eksperymenta barwne. Widzimy w niej tony tak lekkie, tak subtelne, tak błyskotliwe, nieraz zupełnie jakby niedomówione. Widać tu całą zabawę malarza, całą jego radość eksperymentowania barwami. Technika ta wynalezioną została już dawno we Francji, nieraz posługiwali się nią w wolnych chwilach — malarze francuscy ostatnich kilku dziesiątków lat.

FRANCISZEK KLEIN.

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### GRUDZIĄDZ.

= W związku z Pierwszą Pomorską Wystawą Przemysłu i Rolnictwa, otwarto w budynku muzealnym, w z salach, wystawę prac głównie artystów pomorskich. Wystawiali: Br. i F. Gęstwiccy, Merzowicz, Polakiewiczówna, Kristoszek, Lubochin, Kleinowa, Szczeblewski, Wysocki, Wolter, Plehn, Parczewska i i. Najlepsze były twory akwarelowe Brunona i Feliksa Gęstwickich.

### JEZIORY (Wojew. Białostockie).

= Ks. Fr. Kuksewicz, proboszcz parafji Jeziorskiej (pod Grodnem), rozpoczął zbieranie składek publicznych na odnowienie zaniedbanego zupełnie drewnianego kościoła, który stanowi ciekawy zabytek naszej dawnej architektury.

### KRAKÓW

= Na połu konserwacji zabytków sztuki Krakowa, wypada zanotować parę słów. Pod tym względem nie jest obecnie w naszym mieście najlepiej.

W Nrze 10 *Sztuk Pięknych* (str. 478, »Barbarzyńska „konserwacja“ kościoła Marjackiego») napiętnowane zostało samowolne przyczepianie bezsensownych daszków do tego cieżkiego zabytku naszej kultury. Co chwila można zanotować w dalszym ciągu jakiś fakt barbarzyństwa. Bo trudno nazwać inaczej przemalowanie parteru na kolor, który jest w krzyżującej dysharmonji z kolorem reszty budynku, jednego z najładniejszych i najbardziej stylowych pałaców Starego Krakowa, t. j. pałacu Wodzickich, przy ulicy św. Jana Nr. 11, obecnie należącego do Wysockich. Pałac ten został wzniesiony przez Wodzickich w roku 1787, w panującym podówczas stylu Ludwika XVI, i jest jednym z najwykwintniejszych

dziel architektury tego okresu. Fasada jego dzieli się na osiem osi, zapomocą filarów, przyczem oprawy okien, rozety między piętami, gzymsy koronujący i wspaniała attyka są kapitalną kompozycją architektoniczną. Fasad tak jednolitych, bez żadnych późniejszych dodatków posiada Kraków niewiele. Niestety ten przepyszny zabytek sztuki chyli się powoli w ruinę. Na bogatej attyce ustawionych jest szereg waz a w środku ogromna tarcza z herbem Wodzickich, »Leliwą«, podtrzymywana przez dwie figury po bokach. Otóż kamień tych figur coraz bardziej wietrzeje i kruszy się. Jedna z tych figur nie ma już głowy. Jakby na ironję jeszcze pomalowano cały parter pałacu innym kolorem, co fatalnie odbija od reszty fasady. Poprostu wygląd tego prześlicznego zabytku jest okropny.

W podobnym stanie, może nawet jeszcze gorszym, znajduje się fasada kościoła OO. Pijarów, zamykająca wyłot ulicy św. Jana od strony plant. Ma ona przepiękną lekką kompozycję, ozdobioną dyskretnie ornamentem płaskorzeźbionym (gałązki i owoce) i dużymi wazonami na bokach fasady. Otóż dziś cały front kościoła przedstawia się jako jedna ruina. Całe płaszczyny fasady obleciały z tynku, a wspaniałe wazony kamienne zatraciły już linje konturu wskutek kruszenia się kamienia. Wygląd tego okazałego zabytku sztuki jest gorszym przykładem zaniedbania świątyni przez zakon OO. Pijarów. Rok temu pisałem już o ruinie fasady tego kościoła. Przez ten cały czas nic nie zrobiono dla ratowania zabytku. Na obu przytoczonych przykładach widać najlepiej, że cenne zabytki sztuki naszego miasta pozbawione są zupełnie opieki. Dlatego tem bardziej należy domagać się, ażeby zarząd miasta ujął w swe ręce opiekę nad Starym Krakowem. Jestem przekonany, że przy nacisku ze strony zarządu miasta fasada Pijarów byłaby już dawno odnowioną. Bo jeżeli



miasto mogło zmusić szereg właścicieli domów do odnowy fasad, to taksamo i tutaj potrafi to przeprowadzić.

Dawne gimnazjum św. Anny, przyłączone do biblioteki Jagiell., budynek wystawiony z fundacji Nowodworskiego w r. 1643, poddano obecnie dość daleko idącej restauracji. Nie można powiedzieć, żeby ona była szczęśliwą. Dotychczas ukończono fasady zewnętrzne, które niestety wyglądają po tej renowacji fatalnie. Na fasadzie tej przeważa część tynku obłeciała, pozostały tylko niewielkie płaszczyzny pokryte starym tynkiem. Otóż zamiast żeby odbić te nieliczne reszty starego tynku i na świeżo całą płaszczyznę otynkować, nie zadano sobie zupełnie tego trudu, tylko brakujące pola pokryto nowym tynkiem. Przytem zrobiono to niesłychanie niedbale, tak że skutki takiej roboty widać już obecnie. Cała bowiem fasada pokryta jest plamami, jakby liszajami. I temu nie zaradzi pospieszne malowanie fasady na przystawionej drabinie, gdyż za parę dni plamy powstaną. Teraz odnawia się krużgankowy dziedziniec, który przedstawiał obraz ruiny. Łuki arkad popękane, kolumny wychylone z pionu, kamienie zwietrzałe i rozsypujące się.

W sprawie restauracji tego historycznego zabytku sztuki, zabrał również głos jeden z najpoważniejszych fachowców na polu konserwacji zabytków (*Czas* Nr. 178), bardzo krytykując niewłaściwe zupełnie metody odnowienia. »Oby tylko te metody, będące wynalazkiem budownictwa rządowego, kierującego temi robotami, nie zostały opatentowane i nie znalazły naśladowstwa. Dziwić musi, że restaurację cennego zabytku architektury prowadzi się bez nadzoru odpowiednio ukwalifikowanego architekta, jak gdyby to był pierwszy lepszy budynek użytkowy«.

Zupełnie inaczej postąpiono przy odnowie budynku dawnej Szkoły Przemysłowej, tworzącej narożnik ulicy Gołęziej i Jagiellońskiej. Budynek ten włączony do kompleksu gmachów uniwersyteckich pozostawał przez parę lat w stanie ciągłej renowacji, którą z powodu braku funduszy rządowych ustawnie przerywano. Dopiero teraz dobiegła ona końca i z pod rusztowań odsłonił się wreszcie stylowy front tej budowli. Gruntowne odnowienie przeprowadził architekt p. Struszkiewicz, któremu trzeba przyznać duży pietyzm dla murów i zabytków Starego Krakowa. To też restauracja tego gmachu wypadła pod każdym względem doskonale i gdyby nie pewne, drobne szczegóły, można ją stawiać za wzór.

Z kościołów krakowskich zakon OO. Bernardynów przystąpił obecnie do odnowienia swej świątyni. Przeor Bernardynów, O. Pankiewicz, z dużym umiłowaniem tego pięknego dzieła architektury i dużym zasobem energii chce jak najlepiej wywiązać się ze swego zadania. Gruntownie odnowionym będzie również wielki ołtarz, pełen doskonałych figur barokowych. Jest to jeden z najciekawszych ołtarzy barokowych w Krakowie i miejmy nadzieję, że na tej restauracji nietylko, że nie ucierpi, ale zyska bardzo, gdyż wszystkie jego zalety stylowe znowu się odsłonią. Świątynia ta ma szereg bardzo ciekawych okazów sztuki. Tu należy wymienić, trzy olbrzymie obrazy znajdujące się w głównych ołtarzach, malowane przez Leckrzyckiego, ucznia Rubensa. Dalej w jednym z bocznych ołtarzy widzimy rzeźbę Wita Stwosza: głowę św. Jana Chrzciciela na misie. Wchodząc do świątyni oglądamy na pierwszym zaraz filarze ogromny obraz, przedstawiający taniec śmierci, niezmiernie ciekawy zabytek z połowy XVII. wieku.

Z prywatnych domów Starego Krakowa odnawia się dom Arcybractwa Miłosierdzia. Jest to stary typowy zabytek dawnego budownictwa, z okazałym portalem z XVIII wieku. Fasada tego budynku bardzo prosta, bez żadnych upiększeń i ornamentów, przedstawia

gładką powierzchnię, ujętą w pionowy podział lizen. Już obecnie widać, że odnową tego zabytku kieruje ktoś, mający duże doświadczenie na tem polu.

Przystąpiono również do odnowienia bardzo typowego domu Fritscha na Małym Rynku. Dom ten zbudowany w okresie XV wieku, został potem w dobie renesansu przebudowany. Z tego-to czasu pochodzi główny portal kamienny i szereg innych mniejszych, dalej piękne sklepienie parteru i klatka schodowa. Fasada jest wytworem XVIII wieku. Ujęta w podział pionowych pasów, nakryta łamanym, mansardowym dachem, o wysuniętym okapie jest bardzo charakterystyczną budowlą Małego Rynku. Miejmy nadzieję, że obecna gruntowna odnowa przywróci jej stylowy wygląd. Rozpoczęto także odnawianie jednej z najładniejszych fasad empirowych Krakowa t. j. domu przy ulicy Szewskiej Nr. 9 i sąsiadującego z nią narożnika Nr. 11.

Jeszcze raz należy podkreślić, że opieka konserwatorska nad Starym Krakowem jest bardzo niedostateczna i dlatego należy się domagać, ażeby zarząd miasta ujął ją we własne ręce. *Franciszek Klein.*

LUBLIN.

= Wystawy szkolne, zwłaszcza w dziedzinie robót ręcznych i rysunków, wykazały ogromną dezorientację we współczesnej dydaktyce artystycznej ze strony nauczycieli, a raczej całkowite ich zacofanie. Sprawie tej poświęcił rzeczowy artykuł p. t. »Wystawy Szkolne« Julian Kot w *Głosie Lubelskim* z dnia 19 lipca b. r. (Nr. 196).

LWÓW.

= W kamicnicy królewskiej w Rynku, mieszczącej obecnie zbiory Muzeum Narodowego im. króla Jana III, ukończono w ostatnich czasach odnawianie sal parterowych, nazwanych korniaktowskiemi od nazwiska Korniaкта, lwowskiego mieszczanina. Sale te, przyozdobione po części medaljonami ze zbiorów Przybysławskiego, przeznaczyło miasto na posiedzenia naukowe lwowskich towarzystw kulturalnych, jak np. świeżo zawiązanego Tow. Miłośników Książki, Tow. Numizmatycznego i innych, pozbawionych własnego lokalu.

NIESWIEŻ.

= Nauczycielka rysunków w gimnazjum im. Wł. Syrokomli, p. H. Puciatycka, urządziła ciekawą wystawę swych prac, na którą złożyły się pejzaże i kompozycje, pojęte w duchu nowoczesnym.

POZNAŃ.

= Z powodu dorocznej wystawy prac uczniów w P. Szkole Zdobniczej, pozostającej do ostatnich czasów pod dyrekcją prof. Fryderyka Pautscha, zabrał głos K. M. w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 156) i w sposób rzeczowy poddał krytyce zarówno poszczególne dzieła różnych profesorów (Wysockiego, Wronieckiego, Gosienieckiego, Jagmina, Elstera, Roguskiego) jak i obecny charakter szkoły, która do tej pory nie wyszła jeszcze ze stadium tymczasowości, co oczywiście jest grubą winą władz wyższych, mianowicie Min. W. R. i O. P.

Wobec przeniesienia się dyr. Pautscha do Akademii krakowskiej i konieczności wyszukania godnego następcy, Ministerstwo powinno przedewszystkiem odpowiednio szkołę zorganizować i ustalić jej typ w sposób jednolity a racjonalny. Również grono profesorskie winno być zorganizowane zupełnie planowo, dobrane umiejętnie, a nie tak, jak obecnie. Nowy kierownik szkoły musi być zarazem jej upelnomocnionym reorganizatorem i musi mieć decydujący wpływ na dobór sił nauczycielskich. Inaczej szkoda czasu i atlasu.

RADOM.

= Na jednym z swych posiedzeń, odbytych w lipcu br.,



Rada miejska w Radomiu (w którym urodził się Malczewski) uchwałała jednomyślnie, celem uczczenia zasług znakomitego artysty: 1) zakupić jeden z jego obrazów dla miasta; 2) ustanowić stałe stypendjum w kwocie 1.200 zł. rocznie dla młodego, zdolnego radomianina, poświęcającego się pracy na polu sztuk pięknych; 3) przemianować ulicę Warszawską na ulicę Jacka Malczewskiego.

Przykład to godny naśladowania dla wszystkich innych miast polskich, sławetnej naszej stolicy niewyjmując.

#### WARSZAWA.

= *Zima w Polsce a w Zachęcie*. Pisanie o wystawach, urządzanych przez Tow. Zachęty Szt. P. należy do najtrudniejszych i najmniej wdzięcznych zadań kronikarza ruchu artystycznego w stolicy. Krytyka stołeczna wszystkich kierunków i odłamów stwierdziła już tylekrotnie, że obecny Komitet Zachęty niema wprost wyobrażenia o tem, jak się organizuje racjonalnie pomyślane wystawy, tyle razy musiała w dosadnych słowach napiętnować wręcz szkodliwe dla rozwoju polskiej sztuki i artystycznej kultury stanowisko i postępowanie Zachęty — że pisanie o tem jest już rzeczą niewypowiedzianą nudną i oklepaną. Komitet widocznie upaja się własnymi, obficie do gazet rozsyłanymi komunikatami, gdzie zwykle jest mowa o »niebywałym powodzeniu«, jakgdyby reklama taka miała jakikolwiek wpływ bodaj na laików. *Sztuki Piękne* pomawia się o niechęć i stronniczość, jakgdyby szło tutaj o jakiegokolwiek względy osobiste. Tymczasem idzie tylko o sposób aranżowania i o poziom artystyczny wystaw, a o nic więcej.

Otwarta w dniu 1 sierpnia b. r. wystawa jest niestety znowuż smutnym zjawiskiem. Wstrzymujemy się umyślnie od wypowiedziania o niej szczegółowo sformułowanego sądu, porzeczamy na stwierdzeniu faktu, że szumnie zapowiadana wystawa p. t. »Zima w Polsce« zajęła salę pierwszą i... piątą. O charakterze zaś i o wartości tej wystawy niech świadczy głos cudzy, a mianowicie Jana Kleczyńskiego w *Kurjerze Warszawskim* z dnia 2 b. m., jako pierwszy głos po otwarciu tej wystawy. Czytamy tam:

»Wystawa w Zachęcie p. t. »Zima w Polsce« jest wystawą ogórkową, mającą wszelkie cechy dorywczości i przypadkowości. Mniejsza o tytuł, który zapowiada wiele, nie ziszczając nadziei, jakie wywołuje. »Zima w Polsce« — to Boże Narodzenie, kuligi, polowania — to pochody więźniów na Sybir, kampanje zimowe, rok 1812, powstania, wielka wojna narodów — nietylko szron na drzewach i ciętawe oświetlenia Tatr i lasów, lodów na rzece i śniegów na bezbrzeżnych polach. Ale tytuł — powtarzam — to drobiazg. Jest zbyt obszerny, ludzący, a więc tyle tylko, że niepraktyczny.

»Aby wystawa zimowa jednak była jakąś ideą, jakimś tematem organizacyjnym, na to trzeba niezwykle starannego doboru pewnego rodzaju dzieł współczesnych lub dawniejszych, albo ilościowo wielkiej produkcji możliwie wszystkich wybitniejszych artystów polskich obecnej epoki.

»Wystawa »Zima w Polsce« nie daje ani jednego ani drugiego. Niewielki zastęp artystów wystawia kilkadziesiąt prac w dwu salach, a dobór dzieł nie wynagradza małej ich liczby.

»Jeżeli bowiem chodziło tylko o pejzaż zimowy, to gdzież jest Masłowski, Wyczółkowski, W. Kossak, Terlecki, Stankiewiczówna, Filipkiewicz, Gafek, Pilatti, Jarocki i tyłu, tyłu innych? Zapewne, że trudno było podczas upału żądać od nich świeżych pejzaży zimowych, ale w takim razie możeby lepiej było odłożyć tę wystawę... do zimy? »Zima w Polsce« to wystawa, nie posiadająca żadnego charakteru, jest to właściwie jakby dalszy ciąg jakiejś wystawy bieżącej, ze stycznia czy lutego — ot jakby redaktor wypuścił w świat nu-

mer dziennika, złożony z samych zapasów, już nieaktualnych.

Ale »za to« będziemy mieli znowu plebiscyt z nagrodami, bo Zachęta mniema (zapewne myśli tak szczerze), że w sprawach artystycznych głosów nie waży się, tylko się je liczy; możnaby tak przez głosowanie rozstrzygnąć wszystkie nierozwiązane dotąd problemy estetyczne i wydać potem w »Przewodniku«, ukazującym się staraniem Zrzeszenia P. Artystów Plastyków. Będą tedy »nagrody pieniężne«, przyznane przez głosowanie, bo w komunikacie (por. np. *Polska Zbrojna* Nr. 196), czytamy:

»Podobnie jak i na przeszłorocznej wystawie p. n. »Lato w Polsce«, zwiedzająca publiczność weźmie udział w przydziale ufundowanych przez miłośników (!!) nagród, głosując na najlepsze dzieła podług swego uznania. Komitet Zachęty ze swej strony wyznaczył również 3 nagrody pieniężne.

Powinszować nagrodzonym!...

= *Obecny Zarząd Tow. Zachęty S. P.* Komitet Tow. w odnowionym składzie dokonał wyborów w sposób następujący: na prezesa komitetu wybrano ponownie p. inż. Stanisława Brzezińskiego, na wiceprezesa — art. mal. Konstantego Górskiego w miejsce ustępującego art. mal. Edwarda Okunia, który po 4-letniej pracy zrzekł się tego stanowiska. Na sekretarza wybrano art. mal. Stefana Popowskiego, na gospodarza wystaw Tadeusza Cieślewskiego, na jego zastępcę art. mal. Konstantego Wróblewskiego, na gospodarza zbiorów art. mal. Austena, a na jego zastępcę art. rzeźb. Zygmunta Otto, na skarbnika Mieczysława Brzezińskiego, który wraz z pp. Adolfem Sturmem i Stanisławem Ocetkiewiczem stanowią będą komisję finansową. Na radcę prawnego zaproszono p. adw. Stanisława Wilczyńskiego i na jego zastępców pp. adw. Włodzimierza Borzęckiego i p. reagenta Wacława Dominika Paszkowskiego, którzy stanowią będą komisję prawniczą. Na doradcę budowlanego zaproszono p. inż. Zygmunta Woycickiego, na bibliotekarza (!) p. post. Ludomira Czerniewskiego, na delegata do kasy — p. dr. Józefa Gutowskiego.

= *Muzeum Narodowe*. Prasa i opinia publiczna swoje, a magistrat warszawski w dyrektorem swoje muzeum także swoje. Oburzano się powszechnie na niebywały wprost sposób potraktowania konkursu architektonicznego przez magistrat, a cóż z tego, kto górą? Oto *Kurjer Warszawski* z dnia 8 lipca b. r. (Nr. 189) przyniósł następującą lakoniczną wiadomość:

»Komitet budowy gmachu Muzeum Narodowego przedstawił na ostatnim posiedzeniu magistratu m. st. Warszawy opracowane przez arch. J. Heuricha plany budowy tego gmachu. Magistrat plany te ostatecznie zaakceptował.

»Gmach stanąć ma w alei 3 Maja, za zabudowaniami minist. kolei. Roboty budowlane mają się rozpocząć na wiosnę 1926 r. Budowa gmachu potrwa cztery lata.

= *Zbiory śp. Wł. Strzembosza*. Jak *Kurjerowi Warszawskiemu* donoszą z Paryża, w miesiącu lipcu miały być wysłane stamtąd do Warszawy cenne zbiory, pozostałe po ś. p. Władysławie Strzemboszu, zmarłym przedwcześnie podczas wojny kustoszu Biblioteki polskiej w Paryżu.

Zbiory te, ofiarowane Warszawie przez pozostałą po nim wdowę, wnuczkę J. I. Kraszewskiego, panią z Kraszewskich Strzemboszową, składające się z bogatej kolekcji kalkograficznej, grawiur, pamiątek polskich, na obczyźnie zbieranych, monet, medali, autografów, mebli i porcelany, wzbogacą Miejskie Muzeum Narodowe na Podwalu. Biblioteka zaś ś. p. Wł. Strzembosza przeznaczona jest dla Biblioteki Narodowej w War-



szawie, której budowa w niedalekiej przyszłości ma być rozpoczęta.

= *Praca Danaid*. W Nr. 205 *Warszawianki* czytamy następujące uwagi: »Bywalcy Łazienek Królewskich mają codziennie możliwość bezpłatnego, przynajmniej to trzeba, asystowania ilustracji starożytnego podania o Pracy Danaid. Starożytne te damy, jak wiadomo, skazane zostały za jakieś przewinienie na nalewanie przetakami wody do beczek bez dna.

Ilustracją tej pięknej, starożytnej legendy, allegoryzującej nieprodukcyjną pracę ludzką, są prowadzone przez konserwatora »Pałacu Łazienkowskiego« prace remontowe zanurzonych w wodzie stawu fundamentów, gdzie dla dokonania tej pracy należało cokoły odseparować od wody. W tym też celu zbudowano w stawie ściany t. zw. szpuntkowe w dwóch szeregach w odległości około dziesięciu cali od siebie, próżnię między ścianami zasypano piaskiem.

Roboty te tak umiejętnie wykonano, że woda wypompowana z zagrożonej przestrzeni, wkrótce przeciekając napływa z powrotem i zalewa ściany cokołów obnażonych z licowych płyt piaskowca.

W ostatnich dniach nieszczęsne Danaidy z Łazienek, które od wiosny prawie nic innego nie robią jak tylko wypompowywać napływającą z dziwnym uporem wodę, rozpoczęły nowe wysiłki, polegające na tym, że wybijają dziury na placu z przeciwległej strony gmachu i tą okólną drogą zamierzają wypompować wodę z tych nieszczęsnych kamer.

Należałoby wreszcie kres położyć tej nieudolnej, demoralizująco działającej na tłumnie zwiedzających park Łazienkowski, zabawce w Danaidy, za którą to zabawę wprawdzie widzowie doraźnie nie płacą, ale która kosztuje biedny Skarb Państwa drogie pieniądze, a fundamenty pięknego Pałacu coraz bardziej niszczy.

Uwagi najzupełniej słuszne. Pałac Łazienkowski podlega na razie opiece trzech władz czy urzędów: Kancelarii cywilnej prezydenta Rzpltej, M-wu Robót Publicznych i M-wu W. R. i O. P. I na tej opiece tak pięknie wychodzi! Smutne, ale prawdziwe i dla naszych obecnych stosunków bardzo znamienne.

= W *Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego* zebrano szereg cennych artystycznie obrazów. Są tam obecnie wystawione prace L. Wyczółkowskiego (rysunek i malowane kwiaty), J. Pankiewicza (4 pejzaże), J. Fałata (doskonały Góral), J. Mehoffera (Głowa, rysunek), T. Axentowicza, Wł. Skoczylasa, Z. Stryjeńskiej, W. Roguskiego, A. Terleckiego, W. Wąsowicza, akwaforty Z. Stankiewiczówny, akt kobiety C. Tańskiego, rysunki Manna i pejzaże Zdzisława Jasińskiego. Nadto wystawiono różne wyroby artystyczne firmy »Art«, oraz galanteryjne wyroby ze skóry p. Marij Krzewskiej i p. Anny Stodolskiej.

= *Szkoła zdobnictwa*. Przy Muzeum rzeźmiósł i sztuki stosowanej od szeregu lat istnieje specjalna szkoła zdobnictwa, która ma na celu zaznajomienie uczącej się młodzieży z rysunkiem, stylizacją i kompozycją zawodową, malarstwem dekoracyjnym i rzeźbą, przygotowując rysowników i kierowników dla placówek rękodzielnictwa i przemysłu artystycznego.

Zbiory muzealne (sztuka stosowana), bogata biblioteka (z dziedziny sztuki) oraz liczne pomoce naukowe — istniejące przy Muzeum umożliwiają racjonalne przeprowadzenie studjów — stawiając uczelnię w pierwszym rzędzie tego rodzaju szkół zawodowych.

Od roku szkolnego 1925—26 uruchomiona będzie obecnie budująca się pracownia rzeźbiarska.

#### ZAKOPANE.

= W sali »Bazaru Polskiego« urządziło Tow. Sztuka Podhalańska swą doroczną letnią wystawę. Wzięli w niej udział: Augustynowicz, Białoniecki, Miss Couper, Cwiakliński, Kłosowski, Janusz Kotarbiński, Tadeusz Malicki,

Rafał Malczewski, T. Niesiołowski, Skawiński, Teslar, St. Ign. Witkiewicz. Poziom wystawy, jak już same nazwiska wskazują, ogromnie nierównomierny.

= W budynku Szkoły Przemysłu Drzewnego otwarto wystawę drzeworytów, zorganizowaną przez dyrektora szkoły, arch. Karola Stryjeńskiego. Znalazły się tam prace W. Bieleckiego, J. Glasnera, T. Cieślowskiego, St. Jakubowskiego, W. Lama, oraz prof. Wł. Skoczylasa i grupy jego uczniów, zarówno, jak uczniów szkoły zakopiańskiej.

#### AMSTERDAM.

= *Jubileusz Amsterdamu*. W porównaniu z takimi miastami, jak Haarlem, Utrecht, Dordrecht, Leyden, Alkmar, Amsterdam jest o wiele młodszy i do końca XVI w. nie mógł się z nimi równać co do swego znaczenia. Pierwsza wiadomość archiwalna o Amsterdamie pochodzi z 1275 roku, w XVII w. jednak Amsterdam wyrosł swą potęgą i bogactwem ponad wszystkie inne miasta i znaczenie to zachował do niedawna, bo do czasów, kiedy Haga, jako stolica państwa, stała się zarazem najważniejszym miastem Holandji. Z powodu tego jubileuszu przygotowują w Amsterdamie na miesiąc letnie (lipiec-sierpień) wspaniałą wystawę historyczną w Rijks-Museum. Znajdą się tam m. in. arcydzieła Rembrandta, przewiezione z muzeów haaskich i stockholmskich.

#### BARCELONA.

= Z okazji pobytu króla Alfonsa XIII otwarto na nowo Muzeum Sztuki Nowoczesnej w *Palacio de Belles Artes*. Dyrektor muzeum, Joaquin Folch y Torres przeprowadził umiejętnie zbiory i ułożył je w systematycznym porządku.

#### BERLIN.

= Kustoszem Galerji Narodowej został mianowany Dr. Ludwig Thormaehlen, dotychczasowy współpracownik muzealny tej galerji.

= Pruski minister oświaty wyznaczył nadzwyczajne fundusze Galerji Narodowej na kupno dzieł Arn. Boecklina z odnalezionej niedawno w Chicago kolekcji; kolekcja ta obejmuje głównie dzieła z młodzieńczej epoki artysty. Znajduje się tam m. in. »Klasztor w górach«, obraz malowany w 1851 r., podpisany przez artystę pełnym nazwiskiem.

= Dyrektor oddziału sztuk plastycznych Carnegie-Institut'u bawił w Berlinie dla wybrania obrazów niemieckich artystów na 24 wystawę międzynarodową w Pittsburgu. Wystawa potrwa od 15 października br. do 1 lipca 1926, a będzie przewieziona też do Filadelfji, N. Yorku i Saint-Louis. Na wystawę tę złoży się ogółem około 400 obrazów. W skład jury przyznającej nagrody wchodzi z pośród europejskich artystów: Anglada y Camarasa, Ernest Laurent i Algernon Talmadge.

= W *Galerie Alfred Flechtheim* otworzono wystawę dzieł André Derain'a, w *Galerie Matthiesen* — francuskich i niemieckich impresjonistów.

#### CHICAGO.

= Na urządzoną tu niedawno wystawie zbiorowej dzieł Leopolda Sauvage'a, rozkupiono wszystkie wystawione obrazy.

#### DREZNO.

= W *Graphisches Kabinett Erfurt* otwarto wystawę utworów Karola Hofera.

= W *Neue Kunst Fides* wystawiają: Paula Modersohn, Nolde, Dix, Kandinsky, Klee, Feininger, Abbo i Eug. Hoffmann.

#### DUISBURG.

= Urządzono tu wielką wystawę dzieł Wilhelma



Lehmbrucka, wystawa doszła do skutku dzięki inicjatywie przewodniczącego Towarzystwa Muzealnego, Dra A. Hoffa.

#### DÜSSELDORF.

= W tutejszej *Galerie Flechtheim* urządzono wystawę obrazów Karola Hofera.

#### FRANKFURT n. M.

= W Salonie Sztuki Maksa Ziegert'a urządzono wystawę retrospektywną p. t.: Rok 1848 w karykaturze.

= W Muzeum Instytutu Staedla otwarto wystawę retrospektywną malarstwa. Złożyły się na nią utwory wczesnych mistrzów włoskich, hiszpańskich, holenderskich i flamandzkich, niemieckich oraz francuskich XVIII w. Ogółem zebrano około 200 obrazów z doby XVI—XVIII wieku, wszystkie te arcydzieła stanowią własność prywatną niemieckich kolekcjonerów

#### GDAŃSK.

= Staraniem Związku Artystów Polskich w Krakowie organizuje się tu wystawę obrazów, na której mają być m. i. reprezentowani: Axentowicz, Fałat, Filipkiewicz, Galek, Hofman, Kossak, Wyczółkowski i i. Na razie są one do oglądania w Hotelu Continental, w jednym z pokoi.

#### KOLONIA.

= *Kunstsalon H. Abels* zorganizował ciekawą wystawę p. t.: Ren w sztuce (malarstwo i grafika od 1650 do 1925 r.).

#### LIPSK.

= W lokalu miejsowego Muzeum Przemysłu Artystycznego otworzono wystawę tkanin, wykonanych w Plauen, na oddziale tkackim, pod kierunkiem Małgorzaty Naumann. Wynaleziona przez nią technika, t. zw. *Margaretentechnik* pozwala na osiągnięcie niebywałych efektów.

#### LONDYN.

= W *Leicester Galleries* otwarto nader ciekawie zebraną wystawę dzieł Cézanne'a.

#### LUCERNA.

= Projektują tu budowę gmachu na pomieszczenie miejskiego muzeum sztuk pięknych, gdzie odbywałyby się także wystawy periodyczne i większe aukcje dzieł sztuki.

#### MOGUNCJA.

= Miasto Moguncja obchodzi w tym roku tysięczny jubileusz. Z okazji tego święta zorganizowano w Moguncji cały szereg ciekawych wystaw, a mianowicie wystawy sztuki dawnej w Książęcym Zamku, wystawę porcelany, wystawę ilustrowanych książek niemieckich z okresu lat 1900—1925 w Muzeum Gutenberga, wystawę róż w Parku Miejskim itd. Oprócz tego, podczas trwania tych wystaw, odbędą się w Moguncji różne zjazdy, jak np. bibliofilów i in.

#### MONACHJUM.

= Z okazji 75-lecia istnienia Bawarskiego Tow. Przemysłu Artystycznego, otwarto w specjalnie na ten cel wybudowanym pawilonie (za Głaspalast'em) wystawę p. t. *Bayerisches Kunsthandwerk*.

#### NEW YORK.

= Urządzono tu wystawę zbiorową dzieł Fernanda Léger, która w sferach artystycznych zrobiła duże wrażenie.

#### PARYŻ.

= Galerja Luksemburska. Od czasu śmierci konserwatora słynnej Galerji Luksemburskiej,

prasa paryska omawia z ogromnym zainteresowaniem różne kandydatury na następcę zmarłego L. Bénédite'a. Nie milczą też bynajmniej paryscy artyści, których sprawa muzeów i państwowej polityki artystycznej nieporównanie wyżej obchodzi niżeli np. artystów polskich. Najwybitniejsi francuscy plastycy, jak np. Cl. Monet, Bourdelle, Maillol, Utrillo, Vlaminck, Friesz, Segonzac, Chéret, wraz z Zuloagą i in., opowiedzieli się bezwzględnie za kandydaturą znanego krytyka i muzeologa, Louis Vauxcelles'a.

= Muzeum wielkiej wojny. W pałacu w Vincennes pod Paryżem, odbyło się uroczyste otwarcie Muzeum wielkiej wojny 1914—1919. Muzeum zawiera mundury, ekwipunek, druki i odezwy, obrazy, rysunki, oznaczenia wojenne, afisze i t. p. wszystkich krajów, uczestniczących w wojnie europejskiej. Przy Muzeum tem urządzono zarazem Bibliotekę, liczącą ponad 100.000 tomów, oraz około 8.000 pism periodycznych w najrozmaitszych językach całego świata. Kto widział, jak świetnie jest reprezentowana Polska w *Hôtel des Invalides* (epoka Napoleońska!), może sobie wyobrazić plastycznie także »dział polski« w tem nowem Muzeum. Zdawałoby się, że czynnikiem tych spraw jest obowiązkiem odpowiednich czynników polskich! A jednak!..

= Nakładem firmy *Éditions du Siècle* ukaże się w najbliższym czasie album karykatur Zdzisława Czernańskiego, obejmujące 25 rysunków, których tematem są arcydzieła Luwru. Przedmowę napisał znany humorysta Georges Armand Masson.

= Nagroda za krytykę artystyczną. Tegoroczną nagrodę paryską za krytykę w dziale sztuk plastycznych (*prix Frantz-Jourdain*) otrzymał znany francuski krytyk i estetyk Robert Rey.

= Ustalono kandydaturę Georges Grappe'a na konserwatora Muzeum Rodin'a. Jako kandydaci, byli też brani w rachubę: Paul Gsell, Paul Valéry i Dezarrois.

= W *Galerie Weill* wystawiają: Raoul Dufy, Laglenne, Lurçat, Marcoussis i Subervie.

= Legja Honorowa. Dyrektor muzeów narodowych (t. j. państwowych) d'Estournelles de Constant, został komandorem. Ponadto otrzymali odznaczenia: Sulpis (grafik), Léandre, Lebasque, H. Lefèvre (rzeźbiarz), Friesz, Lefort, Léveillé, Fortuney i Henri Matisse.

= Antoni Potocki, znany literat i współpracownik naszego pisma, zamieszkały stale w Paryżu, został kawalerem Legji honorowej. Z powodu tego odznaczenia, które dla p. Potockiego jest miłą nagrodą za tyloletnią pracę kulturalną na terenie francuskim, pracą skierowaną w kierunku podniesienia kultury artystycznej w Polsce, składamy współpracownikowi i gorącemu przyjacielowi »Sztuk pięknych« najserdeczniejsze życzenia.

= W osobnym pawilonie Galerji Bernheima na terenie wystawy sztuki dekoracyjnej, wystawiono m. i. obrazy Claude Monet'a, Derain'a, Vlaminck'a, Utrillo'a, Pisaro'a, oraz cztery rzeźby Augusta Zamoyskiego.

#### SÉVRES.

= W muzeum sewrskim otwarto retrospektywną wystawę ceramiki.

---

#### KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

---

= *Zabytki sztuki rodzimej Polski Zachodniej*. Autolitografie Wiktora Gosienieckiego. Poznań, 1924, Nakładem własnym, Zeszyt I i II.

Główna wartość tych autolitografij zasadza się na wartości samych zabytków architektury drzewnej, która stanowi ich temat. Rysowane są te autolitografie dziwnie nieinteresująco.



= Adam Bochnak i Julian Pagaczewski: *Zabytki Przemysłu artystycznego w Kościele parafialnym w Luboczu*. Kraków, MCMXXV. Nakładem Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. Dra Adrijana Baranieckiego w Krakowie. Odbito w 500 egz. numerowanych. Str. 27, 12 rycin i 1 rotogravjura.

= A. Bochnak: *Warowny klasztor Karmelitów Bosych w Starym Zagórze*. Przemysł, 1925. Odbitka z rocznika V. T. P. M. w Przemysłu. Str. 24 z 14 rycinami.

= A. Bochnak: *Kolegjata świętego Józefa w Klinontowie*. Kraków, 1925, z zasiłkiem Wydziału Nauki Min. W. R. i O. P. Odbitka z »Przeglądu Powszechnego«. Str. 48 z 28 rycinami.

= A. Bochnak: *Kościół świętego Stanisława w Uhercach*. Kraków, 1925. Odbitka z »Przeglądu Powszechnego« wydana w 150 egz. numerowanych. Str. 20 z 6 rycinami.

= A. Bochnak: *Giovanni Battista Falconi*. W Krakowie, 1925. Nakładem Muzeum Przemysłowego im. Dra Adrijana Baranieckiego. Odbito w 300 egz. numerowanych. Str. 19 i 27 rycin.

= W dwu numerach *Czasu* (nr. 158-159) ogłosił Stanisław Tomkowicz dłuższy artykuł, poświęcony omówieniu nowszych prac z dziedziny historii sztuki p. t. »Co słychać na polu historii sztuki w Polsce«. Autor omówił tam głównie ostatnie wydawnictwa P. Akademii Umiejętności, oraz prace M. Tretera, A. Bochnaka, T. Dobrowolskiego, M. Skrudlika, T. Stryjeńskiego i T. Szydłowskiego, M. Morełowskiego, J. Dobrzyckiego i i.

= Pamiętniki T. Rybkowskiego. Tadeusz Rybkowski ukończył świeżo tom pamiętników, obejmujących głównie lata jego studjów wiedeńskich. Niektóre fragmenty ogłosiło *Słowo Polskie*.

= W Nr. 31 (56) tygodnika *Ilustracja* ukazał się artykuł Edw. Chwalewika p. t.: »Artyści Polscy — Józef Tomi«. W artykule tym charakteryzuje E. Chwalewik dotychczasową działalność artystyczną J. Toma na polu grafiki (Ex-libris'y i t p)

= W nr. 204 *Naszego Przeglądu* (Warszawa) wydrukował G. G. Fried dłuższe wspomnienie, poświęcone zmarłemu niedawno artyście, E. M. Lilienowi. Artykuł zatytułowany: »E. M. Lilien jako artysta żydowski«, ozdobiono portretem.

= W wydawanym w Warszawie w języku francuskim dzienniku *Messageur Polonais* (Nr. 154-156) ukazał się dłuższy artykuł p. t.: »Czesława Młodźnianowskiego i Szczęsnego Rutkowskiego p. t. „L'Industrie Populaire en Pologne“«. Artykuł ten po krótkim wstępie informacyjnym o polskiej sztuce ludowej wogóle podaje bliższe szczegóły, dotyczące działalności Tow. Przemysłu Ludowego w Warszawie i na prowincji.

= O wystawach Instytutu Carnegiego w Pittsburgu wydrukował osobny artykuł St. M. w Nr. 166 *Ilustr. Kurjera Codziennego*. Mylił się jednak autor, utrzymując, że »w tym roku podobno udział Polski w wystawie Instytutu zapowiada się o wiele lepiej«. Niestety — wcale nie!

= Artur Szyk. Z powodu otwarcia w Paryżu wystawy malarza żydowskiego Szyka, *Nasz Przegląd* (Nr. 198) wydrukował w osobnym artykule opinię Piotra Benoit o tym artyście.

= W artykule p. t. »Nowoczesne malarstwo żydowskie« (*Nasz Przegląd Ilustrowany* Nr. 30), wylicza W. Relham szereg najwybitniejszych artystów żydowskich i rozróżnia wśród nich dwie grupy: wiernych tradycji żydowskiej i zasymilowanych, t. j. grupy grawitującej ku problemom zachodnio-europejskim. Zalicza do niej autor Kislinga, Marcoussis'a, H. Gottliba, Halicką, Żaka, Stueckgolda, Aberdama i Kramsztyka.

= Sztuka ludowa Podkarpackiej Rusi. Praska firma wydawnictwa »Płamja« przystępuje do wydania bogato ilustrowanego dzieła, poświęconego sztuce ludowej podkarpackiej Rusi. Tekst pióra S. Markowskiego będzie wydrukowany w kilku językach, całość obejmuje prócz tekstu 150 rycin, po części barwnych. Firma »Płamja«, mająca swą centralę w Pradze, a filję m. i. i w Warszawie przy ul. Niecałej, jest przedsiębiorstwem wydawniczym rosyjskim.

= Nowy typ historii sztuki. Jedna z wielkich firm wydawniczych, *Propylaeen-Verlag* w Berlinie, przystąpiła do ogromnej publikacji, obliczonej na szesnaście tomów. Każdy tom opracowuje inny specjalista. Świeżość pomysłu zasada się głównie na tem, że tekst każdego tomu jest ogromnie zwięzły (około 80 stron druku), a cały nacisk położono na stronę ilustracyjną (około 400 tablic w tomie). Sztukę XIX w. i współczesną opracowuje Ludwig Justi, dyrektor Galerji Narodowej w Berlinie i C. Einstein.

= *Internationales Lexikon der Preise von Gemälden und Handzeichnungen aller Schulen und Länder, nach den Auktions-Resultaten der letzten Jahrzehnte* von Dr. Kurt Mühsam. Erich Reiss Verlag, Berlin W. 62. — Cena w oprawie 18 Mk.

= E. Bernard: *Biographie de Michel-Ange, ses familiers, ses élèves, ses sonnets. Traité en vers français*. M. A. Bernard. — Cena 35 fr.

= Charles-Henri Bernard: *L'Art décoratif moderne et les industries d'art contemporaines*. Ed. H. Laureps. 12 planches et 31 figures. — Cena 10 fr.

= Ratouis de Limay: *Les Pastels du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle*. 60 planches. A. Morancé. — Cena w opr. 115 fr.

= Paolo d'Ancona: *La Miniature italienne du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 97 planches hors texte, dont 4 en couleurs. G. Van Oest & Cie. — Cena 340 fr.

= Louis Maeterlinck: *La Pénétration française en Flandre. Une école pré-eyckienne inconnue*. 84 planches hors texte. G. Van Oest & Cie. — Cena 75 fr.

= Lucien Monod: *Le Prix des estampes anciennes et modernes*. Tome IV. A. Morancé. — Cena 30 fr.

= Georges Groslier: *La sculpture khmère ancienne*. 174 reproductions hors texte. G. Crés & Cie. — Cena 60 fr.

= Osvald Siren: *La sculpture chinoise du V<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*. G. Van Oest & Cie. — Cena za całość w 5 tomach (ogółem 400 str. tekstu i 624 plansz) 1.000 fr.

#### V A R I A.

= Muzeum w Rapperswilu. *Kurjer Warszawski* (Nr. 174) zamieścił artykuł p. Jadwigi Borakowskiej z Berna na temat zbiorów Nar. Muzeum Polskiego w Rapperswilu i przyszłego zużytkowania Zamku, zwłaszcza że Muzeum »ma zostać wkrótce przeniesione do kraju«. Niewiadomo, czy wkrótce, gdyż odpowiednia uchwała sejmowa zapadła w jesieni 1921 roku, więc zaledwie cztery lata temu, a zatem Rząd nie miał jeszcze czasu wprowadzić ją w życie...

Sprawą zbiorów rapperswilskich (głównie ze względu na archiwum i bibliotekę) zajął się też *Przewodnik Bibliograficzny* w Nr. 2 i 3 b. r. W Nr. 3 (str. 122) znajdujemy dość oryginalne »sprostowanie« oddziału bibliotecznego Min-wa W. R. i O. P., stwierdzające, że pierwsza inicjatywa sprowadzenia zbiorów rapperswilskich, poza zarządzeniem Muzeum, wyszła od dyrektora oddziału, który w tej sprawie zwołał posiedze-



nie dnia 11 maja 1921 r. — jakgdyby właśnie tylko o to chodziło. W związku z tą rzecząwście nader doniosłą sprawą *Przewodnik Bibliograficzny* zamieścił uwag H. M., gdzie m. i. czytamy:

»Sprawa Rapperswilu dobiega końca. Nie obudziła ona w opinii i publicystyce polskiej takiego zainteresowania, jakby oczekiwać należało. Parę artykułów rzeczowych, jedna interpelacja sejmowa (w styczniu 1925 r.) kilka notatek i przypomnień w prasie — oto wszystko. Materiału tego porównać nie można z szeroką a namiętną polemiką, którą na parę lat przed wojną stoczono na łamach publicystyki naszej o uzdrowienie stosunków w Rapperswilu. Tą obojętnością szerszej opinii tłumaczyć należy fakt, że komisja międzyministerjalna do decyzji w sprawie zużytkowania zamku i zbiorów rapperswilskich powołana — nie podała dotychczas do wiadomości ogólnej wyników swych obrad i ostatecznych postanowień. Dowiadujemy się więc drogą uboczną, że w najbliższych miesiącach zwiezione być mają do Warszawy zbiory archiwalne i biblioteczne, a pomieszczone w Pałacyku Myśliwieckim (pawilon łązienkowski, do wszelkiej pracy bibliotecznej szczególnie niezdatny) — mają oczekiwać powrotu bibliotek rewindykowanych z Rosji, z którymi wspólnie stworzą zrąb wielkiej Biblioteki Narodowej. Losy eksponatów muzealnych narazie okrywa tajemnicą, w każdym razie niedługo mają wrócić też do Polski».

Tak — ale gdzie? Czy do Poznania, jak chodzą pogłoski i dlaczego? Czy tak ważne sprawy dobrze jest załatwiać w tajemnicy, przy biurku, drogą »urzędową«, niepytając o zdanie czynników fachowych, choć to sprawa ogółu polskiego!

= Wystawy szkolne. W artykule p. t. »Dwie wystawy«, zamieszczonym w warszawskim *Głosie Prawdy* (Nr. 98) skreślił a »A. W.« swe wrażenia z wystawy Szkoły Sztuk P. w Warszawie i Akademii Sztuk P. w Krakowie, poczem formuje autor ogólny sąd swój w następujących słowach:

»Nie będziemy kolejno omawiali wszystkich działów. Chodzi nam o wykazanie ogólnej charakterystyki, a nie poszczególnych nazwisk. Nad szkołą warszawską ciąży, jak się zdaje, niesprecyzowanie jej charakteru. Wystawa łamie się jakby na dwie części: akademicką — czystej sztuki i sztukę stosowaną. Ostatnia prezentuje się gorzej i b. nikło. Te dwa działy nie tylko nie uzupełniają się, lecz, zdaje się, przeszkadzają sobie wzajemnie. Złączenie faktycznie równorzędne w jednym organizmie szkoły dekoracyjnej z Akademią sztuk pięknych jest złączeniem sztucznym, a wystawa jest tego dowodem.

»Jeśli chodzi o malarską część wystawy, to najcharakterystyczniejszą jej cechą jest — wspomniane już — przedwczesne dopuszczanie uczniów do wielkich kompozycji, których nie mogą jeszcze opanować, przy zaniedbaniu studjów plein-airowych i studjów z natury.

»Niemał bezpośrednio po obejrzeniu wystawy warszawskiej mieliśmy sposobność oglądania pokazu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

»W zestawieniu z warszawską wystawa krakowska nasuwa pewne ciekawe uwagi. Przedewszystkiem o wiele staranniejsze przygotowanie ucznia do pracy samodzielnej. Może więcej rutyny w nauczaniu, ale dzięki temu poziom równiejszy, czy to w dziale rzeźby, czy w dziale rysunkowym. Duży

nacisk położony jest na studja aktu, niektóre z nich stoją na bardzo wysokim poziomie. Przedewszystkiem zaś modele ustawione ciekawie i celowo.

»Jeżeli chodzi o kompozycje, przedstawiają się one stosunkowo ubogo. Widać jakby nazbyt może dużą w tym kierunku ostrożność profesorów».

»Wydział architektury rozwija się naogół pod znakiem klasycyzmu. Znajdujemy tutaj kilka pomysłów zupełnie szczęśliwych.

»Grafika zarówno, jak w Warszawie, wyróżnia się z pośród innych działów. Technika wyższa, ustępuje warszawskiej, jeśli chodzi o bogactwo motywów i różnorodność zainteresowań.

»Na wystawie krakowskiej znać zbytnio wpływ jeszcze impresjonizmu, który z warszawskiej jest znów niesłusznie zupełnie wyeliminowany. Natomiast Warszawa wykazuje w swej wystawie niewątpliwie więcej talentów niż Kraków.

»Jednak jeśli chodzi o wartość szkoły, to liczba utalentowanych uczniów nie jest jeszcze probierzem».

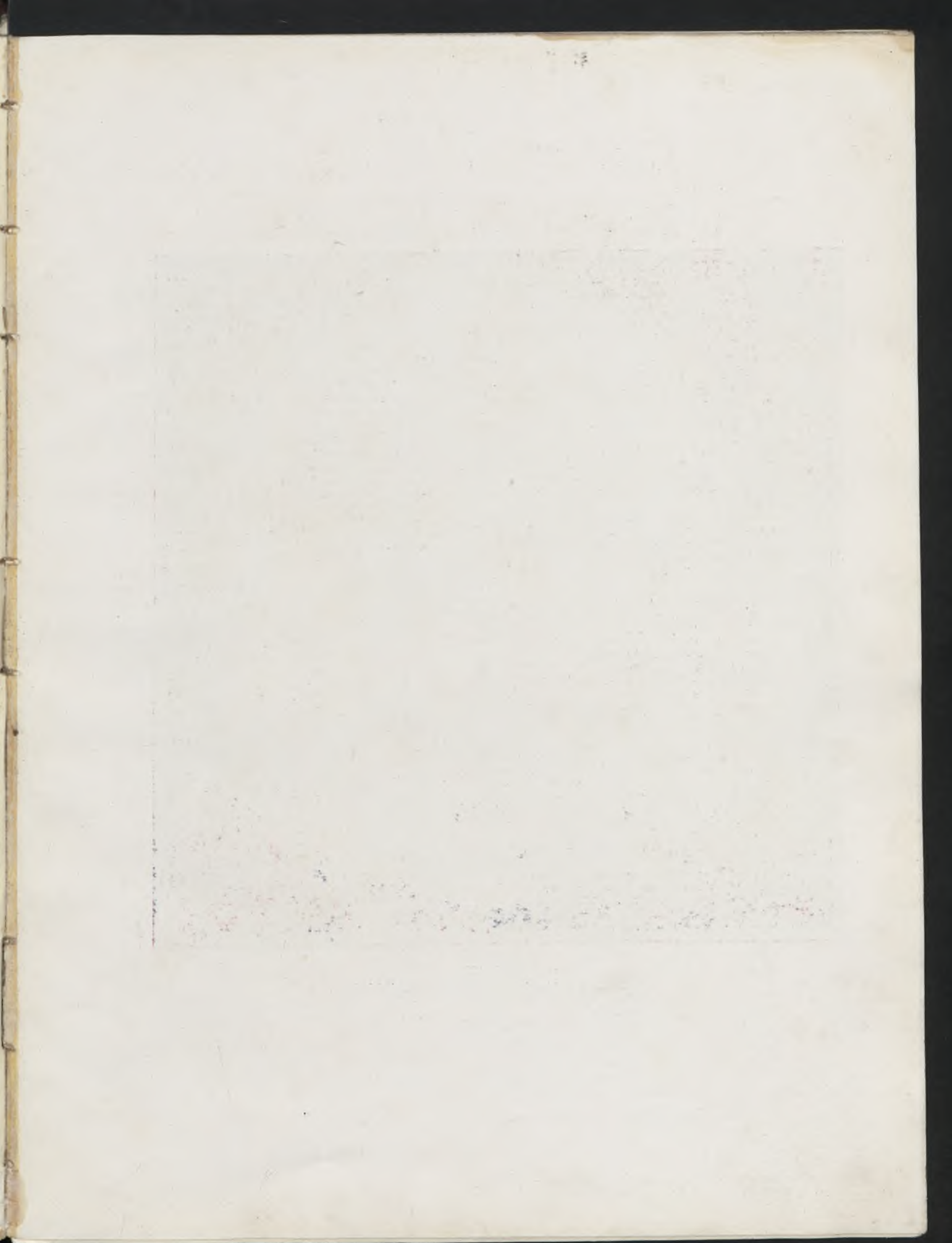
= Echa jubileuszu Jacka Malczewskiego. W wileńskim *Słowie* (Nr. 168) zamieścił Czesław Jankowski garść wspomnień osobistych p. t. »Pierwszy jubileusz Jacka Malczewskiego«. W lwowskim zaś *Słowie Polskim* (Nr. 205—206) wydrukował Tad. Rybkowski artykuł p. t. »Jackowi Malczewskiemu na 50-letni jubileusz, w hołdzie i w dowód szczerzej koleżeńskiej czci, to wspomnienie z czasów pobytu w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych poświęcam«. Wspomnienia Cz. Jankowskiego sięgają 1881 roku, a T. Rybkowskiego r. 1872.

= Niejaki Edward Nowik, korzystając z tego, że ma te same inicjały, co Eligjusz Niewiadomski, sprędał w r. 1923 swój — *excusez le mot* — obraz, znaczony inicjałami E. N. jako obraz El. Niewiadomskiego, p. Jakóbowi Stachowskiemu z Ameryki za cenę 250 dolarów. Z czasem »szczęśliwy« nabywca został wyprowadzony z błędu, doszło do rozprawy sądowej, a Wydział III. Sądu Okręgowego skazał E. Nowika za oszustwo na 6 miesięcy więzienia.

= Lovis Corinth, głośny malarz niemiecki, jeden z głównych przywódców berlińskiej secesji, zmarł w holenderskiej miejscowości kąpielowej w Zandvorth, dokąd wyjechał wraz z swą rodziną. Urodzony 21 lipca 1858 r. Corinth kształcił się w Królewcu, Monachium i w Paryżu, poczem osiadł w Berlinie, biorąc żywy udział w artystycznym ruchu stolicy i zdobywając liczne nagrody na zagranicznych także wystawach, od 1884 (Londyn) począwszy. Malował doskonale akty i kompozycje figuralne, był w swej sztuce akademickim realistą o niezmiernie bujnym temperamentie. Ogłosił też dwie książki, o nauce malarstwa i opowiadania z życia artystycznego. Znanym autorem, Alfred Kuhn, zapowiedział już dużą monografię o tym artyście.

= E. M. Lilien, znany ilustrator, zmarł z końcem lipca b. r. Urodzony w dn. 23 maja 1874 r. w Drohobyczu, jako syn ubogiego tokarza, pracował najpierw u malarza szyldów, następnie kształcił się w Krakowskiej Akademii Sztuk P. i we Wiedniu, poczem wstąpił się w Niemczech zwłaszcza, jako ilustrator czasopisma »Jugend«. Ilustrował m. i. »Miłość« Kasprowicza (wspólnie z E. Okuniem) oraz Pieśń nad Pieśniami w przekładzie J. Żuławskiego, a nadto mnóstwo wydawnictw niemieckich, żydowskich, jak n. p. »Luda«, »Pieśni Ghetta« i t. d.









GARBARZE

(Minjatura Kodeksu Behema w Bibliotece Jagiellońskiej).



## CODEX PICTURATUS BALTAZARA BEHEMA<sup>1</sup>

**M**IJA właśnie 420 lat od chwili, kiedy pisarz miejski, Baltazar Behem, skopjował i ujął, począwszy od lokacji Krakowa, w jedną całość wszystkie przywileje, którymi panujący darzyli to miasto, oraz spisał ustawy czyli wilkirze cechowe na wieczną rzeczy pamiątkę. Równocześnie upływa lat 100, odkąd Senat Wolnego Miasta oddał kodeks Behema w posiadanie Bibliotece Jagiellońskiej, gdzie się do dzisiejszego dnia znajduje.

Miał Kraków w r. 1505=tym 25 cechów, które się własnymi ustawami rządziły. Baltazar Behem, Krakowianin i wychowanek Jagiellońskiego uniwersytetu, zdążył przepisać przywileje i tekst ustaw zaledwie dla cechów dwunastu – najwidoczniej śmierć wytrąciła mu pióro z ręki. Rękopis pozostał nieskończony. Kodeks Behema (mss. B. J. 16 folio) składa się z 374 kart pergaminowych, częściowo tylko zapisanych minuskułą gotycką, liczne są karty czyste, tylko rubrykowane. Jakkolwiek ciekawy i ważny dla historii kultury jest tekst rękopisu, to jednak główne jego znaczenie leży w 27 zdobiących go minjaturach.

Na przedniej okładce wewnątrz wlepiono kanon (Chrystus na krzyżu z Madonną i św. Janem), na który zapewne składali mistrze przysięgę. Kompozycję otacza bordjura z stylizowanych w duchu niderlandzkim, ukwieconych gałązek; dolny margines, nieco szerszy, zdobi dekoracja o motywach kombinowanych, niemiecko-włoskich (lancknecht, ubrany pstrokato, w środku i rogi obfitości, pełne owoców, wśród symetrycznego ornamentu kandelabrowego). Sama minjatura, wykonana niezmiernie delikatnie, pendzelkiem jak włos cienkim, ma za tło prześliczny krajobraz górzysty. Schemat kompozycyjny zapożyczony z popularnego miedziorytu Schongauera<sup>2</sup> z którego korzysta równocześnie słynny illuminator norymberski, Jakób Elsner, ale krajobraz z błękitną dalą i typ Madonny o twarzy podłużnej, oczach spuszczonej i ślicznie wyciętych ustach, który powtórzy się później na minjaturze, reprodukowanej tutaj, a przedstawiającej wewnątrz pracowni krawieckiej, pochodzą ponad wszelką wątpliwość z Flandrii. Takie błękitno-zielone krajobrazy widuje się często w tłach obrazów Joachima Patiniera i Adrijana Isenbranta. Widzieliśmy więc konglomerat wpływów Flandrii, Niemiec i Włoch. Ale dominantą będzie Flandrja, także odnośnie do innych minjatur, które, jeżeli nie wyszły z pod jednej ręki, to napewno z jednego i to krakowskiego warsztatu. Mimo to wszystko, mimo, że autor nie był twórcą zbyt indywidualnym, ani doskonałym rysownikiem, czy znawcą perspektywy, że zapożyczał się na prawo i na lewo bez skrupułów, bije przedziwny urok świeżości i zdrowego, wesołego realizmu z tych świetnie zaobserwowanych, zgrabnie skomponowanych i harmonijnych w kolorycie obrazków. Te 25 minjatur (26=ta przedstawia herb miasta Krakowa) to poglądowy wykład 25 rzemiosł i sztuk, encyklopedia strojów miejskich, barwnych i fantastycznych, jakie widywało się zapewne w Krakowie na samym początku wieku XVI-go, kompendjum urządzeń mieszkalnych, sklepowych i warsztatowych, na gorącym uczynku złapana ilustracja życia

<sup>1</sup> Reprodukcje barwne z minjatur kodeksu Behema, które załączamy do niniejszego zeszytu »Sztuk pięknych«, są wzięte z dra F. Koperly »Dziejów malurstwa w Polsce«, tom II (nakładem drukarni Narodowej w Krakowie), który niebawem ukaże się w handlu.

<sup>2</sup> Bruno Bucher: Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau etc. Wien 1889. p IX-XXIII.



domowego, cechowego i ulicznego. Żaden, najbarwniejszy nawet opis nie wbije nam w pamięć tak dosadnie obrazu życia i kultury Krakowa w pierwszym dziesiątku w. XVI, jak taka minjatura, przedstawiająca wnętrze pracowni krawca czy szewca, złotnika czy kramarza, garbarza czy piekarza. Tem cenniejszy jest ten zabytek, że odzwierciedla życie świeckie, jako rzadki okaz wśród prześlicznych iluminowanych kodeksów treści religijnej. Mimo, że cechy, typy, schematy sztuki zachodnio=euro=pejskiej, głównie flamandzkiej, przebijają jaskrawo i świadczą o daleko sięgających wędrówkach artystycznych autora<sup>1</sup>, to nie ulega jednak wątpliwości, że mieszkał on w Krakowie. Chociaż architektury, widoczne w tłach, ceglane i gotyckie, są schematyczne i nie dadzą się zestawić z żadnym istniejącym zabytkiem krakowskim, (są one znów pochodzenia flandryjskiego), to jednak silne zaakcentowanie elementu wschodniego w strojach występujących osób, te niezmiernie często używane turbany są do pomyślenia tylko w Krakowie, tak wówczas kosmopolitycznym, gdzie się przewija na rynku ciżba zagranicznych kupców: Tatarów, Ormian, Greków i Turków. Wiele jest pewnie w tem akcentowaniu i lubowaniu się we Wschodzie przesady, ale, że malarz, realista z urodzenia i zamiłowania, widział ludzi wschodnich naprawdę, świadczy o tem niejedna postać n. p. Turek, który trzyma herb futerników, inny na minjaturze, przedstawiającej kupców, inny wreszcie na minjaturze »Malarze«, którego maluje na ścianie młody czeladnik w pracownianym negliżu.

Nie wszystkie minjatury są jednakiej wartości, niektóre, jak »Rymarze«, »Grotnicy«, »Rękawicznicy« i »Kapelusznicy«, są słabsze, inne zaś, lepsze w rysunku i kolorycie, i bardzo dobre, jak reprodukowane tutaj: »Krawcy« i »Garbarze«, czy też »Szewcy«, »Kramarze«, »Złotnicy« czy »Łucznicy«, ćwiczący się w strzelaniu na wolnym powietrzu. Pierwsza z reprodukowanych minjatur, siódma w rękopisie, przedstawia wnętrze warsztatu krawieckiego. W obszernej izbie, oświetlonej dwoma oknami, przez które widać krajobraz i wieże kościelne, przymierza właśnie jakaś elegantka modną, błękitną suknię. Dama ta, w przeźroczym welonie na głowie, przypomina bardzo z twarzy Madonnę z minjatury na okładce, obie zaś wiodą swój ród z Flandrii, z jakiegoś obrazu Mistrza z Flemalle czy jeszcze Rogera. Czeladnik, jaskrawo przyodziany, przykrawa na długim stole różową materję, inny, siedzący z postawem czerwonego sukna na kolanach, karmi od niechcenia kozła. Majster upina na ramieniu damy suknię. O realistycznym zmyśle illuminatora świadczą różnobarwne skrawki materyj, walające się po podłodze, zielona czapka i sztuki sukna, wiszące na ścianie. Wszystko razem daje plastyczny a złośliwy obraz wnętrza pracowni krakowskiego Poireta z r. 1505=80. Złośliwość w tym wypadku polega na tem, że krawcy mieli wówczas przepisany strój jednobarwny, tu zaś ubrani są przesadnie pstrokato, jak papugi. Żyłce swej satyrycznej folguje malarz nieraz: i tak zaraz na drugiej reproduowanej minjaturze, gdzie na tle daleko wgłąb sięgającego, górzystego pejzażu, z rzeką spławną i maleńkimi na niej okręcikami, z mostem, zameczkiem, obozem i ćwiczącym wśród namiotów wojskiem, widzimy na podwórzu przed warsztatem mistrza, starszego już, z wianuszkami siwych włosów wokół czcigodnej łysiny, ubranego w szubkę, futrem bramowaną, jak garbuje na pniu nożem skórę. Opodal, na ziemi, siedzi jego czeladnik z cebrzykiem, w którym mokną skóry, zaś między majstrem a czeladnikiem leżą rozrzucone na ziemi karty do gry. Widocznie garbarze cieszyli się sławą kosterów, a złośliwy illuminator nie omieszkał przypiąć im łatki. Dotkliwie wyśmiał także kołodziejów i stelmachów: przedstawił ich jako bijących się pałkami obdartusów, przyczem jeden ma niemiłosiernie rozbitą

<sup>1</sup> Sprawozdania z posiedzeń Komisji hist. sztuk. za r. 1891, tom V., Kraków 1896. L. Lepszy, szp. XCIII.



głowę. W warsztacie szewskim pilnie pracuje majster z czeladnikami i chłopcami, w izbie zaś mieszkalnej, która stanowi przedłużenie warsztatu ku przodowi, króluje przy kądzieli wspaniale w zieloną szatę przybrana majstrowa, a u jej stóp leży kobziarz w błazeńskim, złotym stroju. Słuchając jego gry, zapomniała szewcowa o obowiązkach macierzyńskich, względem małego, nagiego dzieciaka, który wałkoni się na podłodze. Ten sam kobziarz na minjaturze »Kramarze« bałamuci piękną, młodą kramarkę, jasnowłosą, w różowej sukience, która waży wiktuały w swoim kramie. Kupujący stoją na ulicy, gościńcem zdążają do miasta dwaj pielgrzymi, a mała studzienka, złożona, sączy cienkim strumyczkiem wodę. Prześliczna jest ta minjatura pod względem kolorystycznym: utrzymana cała w tonie żółtawo-różowym, wytrzymuje zwycięsko porównanie z iluminacjami pierwszorzędnymi współczesnych kodeksów flamandzkich, nie mówiąc o niemieckich. Szczupłość miejsca nie pozwala mi rozpisywać się o szczegółach ornamentyki kodeksu, — uczynił to zresztą jeszcze w r. 1896=tym L. Lepszy<sup>1</sup> — wspomnę tylko, że różnorodne obramienia, w które ujęte są poszczególne minjatury, przypominające bardzo dekoracje słynnego Breviarium Grimani w Bibl. św. Marka w Wenecji. Nie sposób także w krótkim, okolicznościowym artykule, wyczerpać wszystkie problemy, związane z kodeksem Behema, i opisywać wszystkie 27 miniatur, zwłaszcza, że istnieją doskonałe opisy w cytowanej publikacji Buchera<sup>2</sup>.

O kodeksie Behema pisano bardzo dużo w Polsce i Niemczech, ale nie doczekał się on dotąd takiego krytycznego opracowania, na jakie ten bardzo ważny zabytek zasługuje. To samo odnosi się do innego kodeksu, będącego dziełem ręki tego samego illuminatora. Mam na myśli Pontyfikał Erazma Ciolka z Bibl. Czarotoryskich w Krakowie. Porównawszy typy, stroje, krajobrazy, musi się przyjść do przekonania, że oba te kodeksy są dziełem jednej ręki. Kim był ten malarz i jak się nazywał, na to nie odpowiada bezwzględnie pewnie żaden z badaczy. Różne podawano hipotezy, opierając się na różnych, czasem fantastycznych przesłankach, ale kwestja ta stoi do dziś dnia otworem, żadne bowiem rozwiązanie nie jest ogólnie uznane. Illuminator ukrył się skromnie pod inicjałami I. J. Z., które widnieją w dole minjatury »Złotnicy«. L. Lepszy<sup>3</sup> widzi w tych literach monogram Jana Czymermanna (Zimmermann, Carpentarius), Czecha spolonizowanego, którego wspominają różne dokumenty krakowskie w latach 1501—1532, ale nie podaje na to żadnego dowodu przekonującego (dokumentu). Na ogół autorowie polscy obeszlą się dość surowo z illuminatorem kodeksu Behema: n. p. profesorowie Sokołowski i Łuszczkiewicz skwalifikowali zabytek ten jako za mało ważny, aby zasługiwał na tak szczegółowy rozbiór, jakiemu go poddał L. Lepszy na jednym z posiedzeń Komisji do badania historii sztuki w r. 1891=ym<sup>4</sup> Rozprawa L. Lepszego nie wyszła dotąd drukiem — treść jej podana jest w króciutkim streszczeniu w Sprawozdaniach Komisji w tomie V=tym. Osąd uczonych niemieckich, którzy pragnęliby przywłaszczyć sobie autora kodeksu, wypadł bez porównania przychylniej. Już w 1878=ym roku pisze Woltmann w słynnej swojej historii malarstwa (cytuję wedle Raspego<sup>5</sup>): »...dass er diese Miniaturen über alle deutsche Leistungen des späteren Mittelalters stellt«. My nie pójdziemy tak daleko, ale musimy uznać kodeks Behema za jeden z najpiękniejszych kodeksów renesansowych polskich i za jedną z najcenniejszych pereł Biblioteki Jagiellońskiej. Chociaż charakter artystyczny illuminatora nie jest zdecy-

<sup>1</sup> Przemysł artystyczny, Lwów, 1896. L. Lepszy: Ornamentyka polskich kodeksów miniaturowych.

<sup>2</sup> Bucher, op. cit.

<sup>3</sup> Rocznik krakowski, tom VI, p. 213—214, Kraków 1904.

<sup>4</sup> Sprawozdania Kom. hist. sztuk., tom V., Kraków 1896.

<sup>5</sup> Raspe Th.: Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Strassburg 1905.



dowanie oryginalny, to jednak niepowszedni talent kolorystyczny, bystra obserwacja życia, umiejętne zużytkowanie wiadomości, nabytych w wędrówkach po Flandrii, Niemczech, a może i Włoszech, składają się na bardzo ciekawą i sympatyczną postać krakowskiego artysty z samego początku w. XVI-go, który miał oczy szeroko otwarte, cięty dowcip i rękę niebyłego technika. Zaś dla historii kultury polskiej w. XVI-go pozostaną oba jego dzieła źródłem fundamentalnym, zwierciadłem, w którym się życie dworu, szlachty i mieszczaństwa ówczesnego wiernie odbijają.

ZOFJA AMEISENOWA.



ZŁOTNICZY.

Minjatura Kodeksu Behema w Bibliotece Jagiellońskiej.  
(Kliska z II tomu F. Kopy, „Dzieje malarstwa w Polsce”).





BRAMA PRZY QUAI D'ORSAY.  
Wejście na Wystawę Sztuki Dekoracyjnej od Quai d'Orsay.

(Fot. H. Manuel).

## WYSTAWA SZTUKI DEKORACYJNEJ W PARYŻU OGÓLNY RZUT OKA

**M**IELIŚMY przed otwarciem wystawy daleko sięgające zamiary skorzystania z niej, wierzyliśmy, że będzie to jedyna sposobność do postawienia na porządku dziennym wielkiego zagadnienia sztuki zdobniczej we wszystkich jej rozgałęzieniach, na najwyższym poziomie kultury artystycznej, a jednocześnie w najściślejszym związku z postulatami nowoczesnej techniki.

Braliśmy niestety za punkt wyjścia niezrealizowane jeszcze zapowiedzi, a może jeszcze bardziej dającą się odczuć wszędzie tęsknotę do uporządkowania bogatych, ale chaotycznych zdobyczy sztuki nowoczesnej, palącą potrzebę wprowadzenia dyscypliny eurytmii w rozrzucone tempo tak niedawno zdobytych swobód twórczych.

Zamierzaliśmy i tu, na kartach »Sztuk Pięknych«, podać wyczerpujące, szczegółowe sprawozdanie z wystawy paryskiej, uwzględniając w niem w całej rozciągłości kompetencje wielkich znawców wszystkich dziedzin sztuki.

Pamiętam, gdy główne zarysy wystawy ginęły jeszcze pod lasem rusztowań, na widok tej lub owej potworności bezwstydnie wylaniającej się z obsłon, pierwszy odruch zdumienia przykrego, po którym jeszcze starałem się w siebie wmówić, że tak źle nie jest, że prawdopodobnie w planie całości zniknie pozorna potworność, że niepodobieństwem jest, by ten olbrzymi wysiłek zbiorowy stworzył poprostu rzecz niedorzeczną.

Ale dziś stoi się wobec faktu dokonanego: najsumienniejszy krytycyzm po stokroć skontrolowawszy wrażenia, musi stwierdzić, że wystawa pod tym zasadniczym właśnie względem, dla którego została stworzona t. j. pod względem postawienia problemu dekoracyjności na poziomie kultury i techniki nowoczesnej, jest jednym wielkim zawodem.

Każdy z nas bez trudności potrafi wyliczyć całe szeregi pomyslnych realizacyj, znakomitych rozwiązań w dziedzinie architektury, meblarstwa, biżuterji, bronzownictwa, ogrodnictwa, wystawy sklepowej, estetyki dróg i ulic, kompozycji tkanin i strojów i t. p., osiągnięte poza ramami obecnej wystawy na całym obszarze Europy.





PAWILON „MAITRISE“ GALERJI LAFAYETTE.

(Fot. H. Mannel).

Już w przededniu wystawy zarysowała się groźnie pewna dwoistość w jej założeniu, która nie mogła nie doprowadzić do jej ideowego bankructwa. Oto przy układaniu zasad między-narodowego popisu nie umiano przyjąć za naczelné kryterjum wystawy ani zasady czystej sztuki, ani zasady użyteczności handlowej. Wybrano pośrednią drogę kompromisu. W kompromisie tym, jak w każdym, decyzja zależała zatem nie od zasady, lecz od zręczności, natarczywości, środków materialnych i t. p. czynników, które

nie mając nic wspólnego z kryterjum sztuki, jednocześnie nie dość stanowczo i nie dość kompetentnie obsługiwały interes handlowy.

Nie koniec na tem. Postawiono jako hasło zerwanie z wszelkim stylem tradycyjnym, hasło zupełnej nowości zamierzonych prac. Żadne siły ludzkie nie są w stanie sprostać takiemu założeniu. Nikt nie jest w stanie osądzić, gdzie w istocie kończy się tradycja, a gdzie się zaczyna nowość. To nierealne i niekulturalne założenie, postawione na miejsce rzetelnej swobody twórczej, doprowadzić musiało do postawienia na miejscu nowości dziwactwa poszczególnych pomysłów. Gdy zaś się zważy, że we wszystkich egzotycznych motywach ze wschodu czy południa niema żadnej kompetencji, któraby określiła, co w nich jest tradycją, a co nowością, zrozumiemy, że otworzono tu poprostu szranki do niesumiennego naśladownictwa, do przemycania form i koncepcyj, choćby najstarszych, ale mało znanych zachodowi, że słowem wystawa dekoracyjna stała się polem popisu miernoty i hipokryzji, maskujących pustkę twórczą nieskontrolowanymi figlami i pożyczkami.

Stojąc w środku mostu Aleksandra III-go ma się dziś literalnie wrażenie, że się jest pod władzą brzydkiej zmory: piętrzą się dookoła wieże obłąnicze, na których brak katapult, sterczą ogromne słupy nie mające żadnej architektonicznej linii, zasłaniają przepiękny widok Sekwany niedorzeczne, wycięte z papy, zębate i poszczerbione dekoracje z kiepskiego teatru. Tu w środku Paryża, gdzie dookoła genjusz linii wykreślił najpiękniejszą ramę — wewnątrz tej ramy wtłoczono na prędcie sklepane, pretensjonalnie wyłoczone, pomalowane na piernik ubikacje, które są tylko wyolbrzymieniem smaku jarmarcznego. Budynki niedorzeczne, jak secesyjne meble z roku 1880—90, pikelhauby fałszywie zarysowanych kopuł, ciężkie bloki cementu ustawione na cienkich



ZŁOCONY ORNAMENT GALERJI SKLEPÓW LUKSUSOWYCH.



nózkach, wieże na szczydłach, niechlujne wozownie, wykładane niewiedzieć czemu marmurem, cysterny bez wody, wozony bez kwiatów, tu i ówdzie górując nad garbatą całością sterczy bezczelna wieżyca w bismarkowskim stylu.

Najkomiczniejsze w tym zmorowatym spektaklu jest to, że pośród tych szafotów, gilotyn, wagonów sypialnych i w. c. jedynie przyjemnym tonem są właśnie bezpretensjonalne reminiscencje: parawanowe domy japońskie, staromieszczkański budynek z Mulhouse, lub normandzka ferma.

Ale całość, to jednak z mora, sen środkowej Europy — istna Mitropa — wyśniona na czarownych brzegach Sekwany!

Wrażenia tego nie zmieni nawet wieczorna panorama świateł, bezładnie tłoczących się dookoła, wśród których bije piękna i kolorowa fontanna. Bo i jakże wytrzymać może porównanie ten jarmark na lampiony z tą inną ramą świateł i kolorów, którą Sekwana w drogocennej kolji swoich mostów zwykła czarować co wieczór oczy przechodniów.

W ogólnym rzucie oka na wystawę niepodobna zapomnieć o dwóch regulujących tę manifestację miarach. Pierwszą jest rama Paryża, a ściślej Sekwany z mostami, wybrzeży i placu Inwalidów. Pierwszem zadaniem wszelkiej dekoracji jest architektoniczne uzgodnienie ramy czy tła z przedmiotem czy grupą przedmiotów, które obejmuje. Czy uzgodnienie to przekraczało siły architektów obecnej wystawy? W każdym razie ani wybrzeża Sekwany, ani most Aleksandra III., ani wspaniały plac Inwalidów nie zostały architektonicznie związane w całość. Poprosto rozsypano na nich pewną ilość budynków, zasłaniających lub zasłoniętych przez motywy samego miasta.

Drugim punktem porównania są poprzednie wystawy paryskie. Otóż każda z nich realizowała jakiś poważny etap w samej koncepcji pokazu. Nie mówię już o tem, że wystawy

poprzednie przynosiły szczęśliwe rozwiązania, będące na długie lata wskazówkami w rozmaitych dziedzinach architektury w najszerszym rozumieniu. Jedna zostawiła Paryżowi Trocadero, że wspaniale pomyslanym na skłonie góry, egzotycznym ogrodem, druga dała halę maszyn, trzecia wieżę Eiffla, czwarta most Aleksandra III-go i pałace sztuki. Każda z wystaw poprzednich przyczyniała się do organizowania samego miasta, pozostawiając, mu w spuściznie trwałe nabytki.



GRUPA „WIES FRANCUSKA“ (arch. A. Levard).

(Fot. Meurise).



PAWILON JAPONII.

(Fot. H. Manuel).





PAWILON DANJI.

(Fot. Meurise).

Wystawa obecna zostawi tylko dziury i dezorganizacje. Każda z poprzednich, nie roszcząc sobie pretensji ani do bezwzględnej nowości, ani do szczególnego znaczenia pod względem dekoracyjnym, przynosiła wielką nowość na tle zbiorowego wysiłku i potężny jakiś motyw dekoracyjny. W ciągu pięćdziesięciolecia, na tle którego te wystawy rozwijały się, bywaliśmy świadkami opanowania jakiegoś nowego materiału, jak n. p. żelaza i majoliki, później betonu lub przeszczepienia na grunt europejski, w zupełnej świadomości tego czynu, doświadczeń artystycznych dalekiego Wschodu i wreszcie, co najważniejsza, wprowadzenia artystycznych konsekwencji z wynalazków technicznych epoki. Tak n. p. pod względem zastosowania elektryczności w ornamentyce świetlnej zrobiono w r. 1900 więcej, niż obecnie, gdy zdobnictwo jest naczelnym hasłem wystawy. Weźmy jeszcze jeden punkt widzenia: manifestacje poszczególnych narodowości. Wystawa z r. 1900 przyniosła cały szereg wzorów architektury południowej i północnej, które były rzeczywistym objawieniem dla Europy zachodniej. Japonia, Skandynawja,

Finlandja, świat germański, Hiszpanja dały wtedy nowy impuls budownictwu francuskiemu. »Ulica narodów«, dzięki uwzględnieniu tradycyjnych pierwiastków budowy i ornamentyki, była wówczas przeglądem form nowych, a jednocześnie wypróbowanych w szerokiej praktyce, związanych w mocną całość przez zbiorowy instynkt ras, nadających się i godnych zbadania przez sztukę europejską.

Stawiając pod sąd ogólne wrażenie wystawy obecnej, o tem wszystkim zapomnieć niepodobna. Próżno tu się szuka ekwiwalentów tych dawnych zdobyczy, współmierności i zespołu ze wspaniałą ramą miasta.

Jeszcze jedno. Wystawy poprzednie odbiegały bardzo od punktu wyjścia tego rodzaju popisów, którym oczywiście jest jarmark. Wystawa obecna jest jarmarkiem i tylko jarmarkiem i to w najpłytszym rozumieniu tego pojęcia. Trzeba to dobrze zrozumieć.

Dawny lub obecny jarmark na dalekiej prowincji lub na przedmieściach jest rodzajowym obrazem, pełnym swoistego piękna, charakteru i użyteczności. Te trzy czynniki wiążą się razem w uroczą i mądrą całość.



PAWILON LOUVRE'U „STUDIO“.

(Fot. H. Manuel).

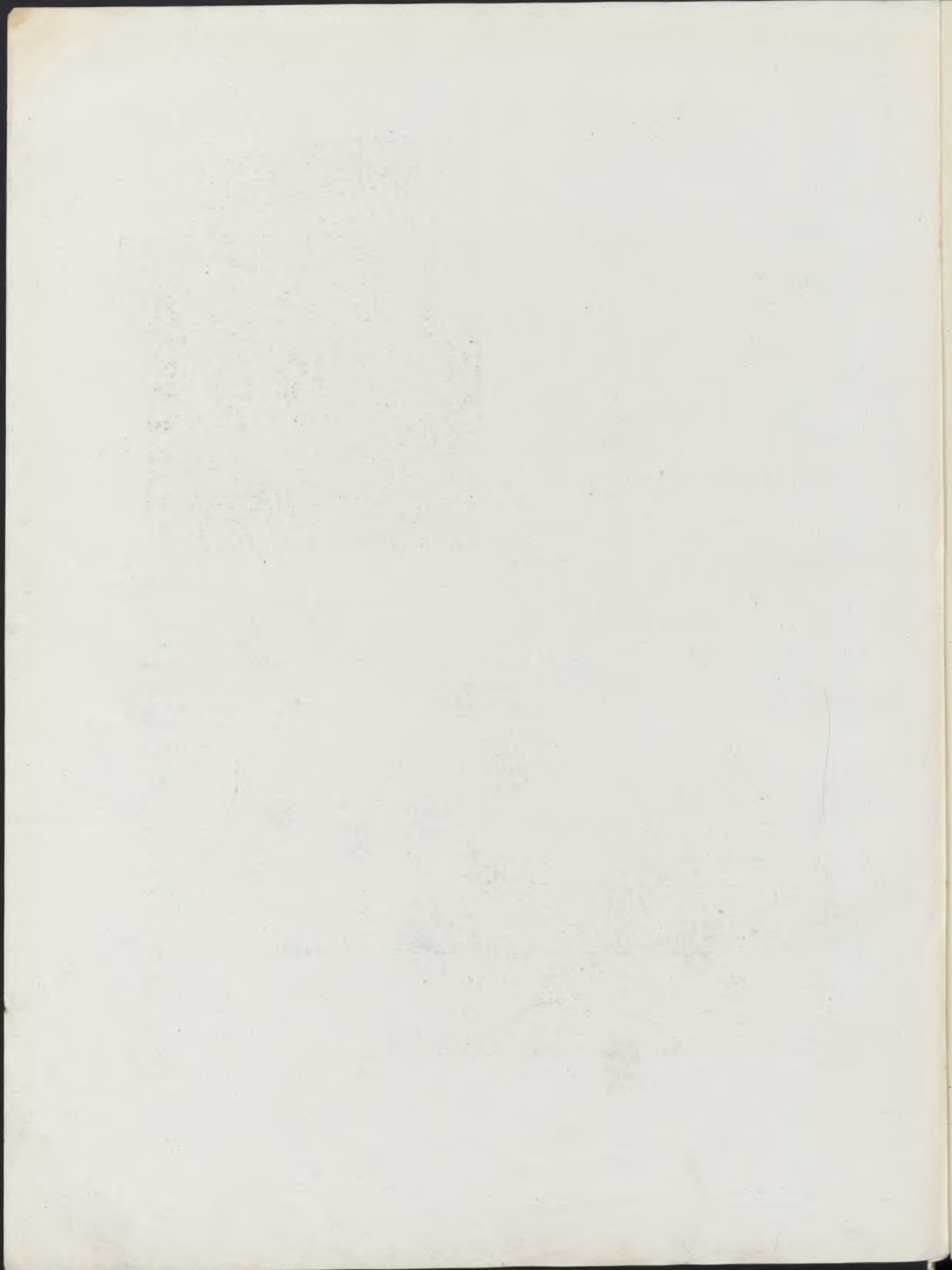




KRAWCY

(Minjatura Kodeksu Behema w Bibliotece Jagiellońskiej)







Gdzieś na szerokim placu rozstawiono ulicę wozów, na których piętrzą się stopy serów, wędlin, pieczywa. Opodal rozbito kramy, gdzie kraśne chusty i wzorzyste perkalie są zarazem towarem i ornamentem. Na uboczu sklepy z nieczernionem obuwem, piramidy stołków, konewek i wszelakiego sprzętu, bawiące oko jasnolotym tonem świeżego drzewa. Kędyś pod kościelnym murem kramy z zabawkami, rój dzieci, przywiązane do żłobu wesoło parskające chłopskie koniki. Jest wreszcie i »prawdziwy cyrk amerykański« w połatanym namiocie, poza którym już rozpościera się miejski wygon. Wszystko to stanowi organiczną całość. Ryk bydła, gwar rozmów, dudnienie basetli, tworzą atmosferę współgenjalną z kształtami i barwami obrazu. Zrealizowana idealna jedność dekoracji i użyteczności, wspaniałe polcie słoniny, strojne głowizny wieprzów, hojnie zdobią lady sklepowe. Zawzięte targi dowodzą, że rzecz jest całkiem serjo, choć nie brak hucznego śmiechu i radosnego podniecenia całego tłumu. Są i gapię na jarmarku, ale to szczegóły tonący w mądrej i malowniczej całości. Otóż wystawy powszechnie realizowały zazwyczaj ten poważny charakter użyteczności pokazu, wysokiej skali techniki w poważnych rozmiarach i konstrukcją budynków, we właściwym ustosunkowaniu interesu i zabawy.

Wystawa obecna jest wystawą dla gapiów. Jakaś dziwna regresja, jakieś obniżenie się poziomu potrzeb spowodowało, że tu niemal każdy pawilon jest restauracją, kawiarnią i tancbudą, przytem skleconą na prędcie i mającą obsługiwać najniższą kategorię potrzeb. Reklama,



PAWILON WŁOSKI.

(Fot. H. Manuel).

zresztą jak najbardziej zdawkowa w swych pomysłach, bez nadziejna taniość i tandeta wszystkich motywów, niepokryta niczem chciwość w łapaniu zapomocą filiżanki czy kieliszków jak największej ilości sous'ów w jak najkrótszym czasie, dążność do zadowolenia oka i ucha lada jako skleconemi kolorami lub dźwiękami — oto co stanowi atmosferę wystawy dekoracyjnej.

Trzeba przyznać, że to jest opłakany rezultat dla imprezy, która pochłonęła siedmdziesiąt pięć milionów franków w pierwszym nakładzie i conajmniej dwa razy tyle w kosztach poniesio-

ETAZERKI NA WAZONY LAMBERT'A.

(Fot. H. Manuel).





PAWILON HOLANDJI.

(Fot. H. Manuel).

nych przez setki międzynarodowych wystawców. Ani sztuka, ani interes. Popis taniego sprytu na użytek stutysięcznego tłumu gapiów.

Czasy powojenne należy zapewne mierzyć miarą mniej surową. Jesteśmy zmęczeni. Zabrakło w pomysłowości świata młodej myśli kilkunastu milionów pobitego gradem wojny kwiatu młodości, a tylko młodość zastępuje czasami geniusz. Jesteśmy zniecierpliwieni, chcemy się pokazać prędko, choćby bylejak i zyskownie, choćby tanim kosztem. Ale na niefortunnie jesteśmy i mniej sumienni i mniej wymagający i mniej czysti. Dławimy się nieprzetrawionymi reminiscencjami pół i ćwierć stulecia i niedojrzałych, ale już starych pomysłów nowego. Na prędko wywlekamy z kartonów przedwojenne planiki i odświeżywszy je lada jaką szminką, podajemy współczesnym za kwiat nowości.

Paryż stać na jedno poronienie. Gdyby ktoś pytał, czy wystawa dekoracyjna wobec zbiorowego fiaska, które ją cechuje, była wogóle potrzebna i czy coś przynosi, odpowiedziałbym bez wahania: tak. Ale pod warunkiem zupełnie uczciwego rachunku sumienia — jedynie godnego przyszłości zadatku nieprzerwanej pracy.

### SPECYFICZNE WARTOŚCI WYSTAWY.

Literatura o wystawie da się podzielić na dwie kategorie: 1-a, przedwystawowa, zawierająca przeważnie przepowiednie na podstawie makiet i projektów artystów i 2-a, powystawowa, przeważnie o charakterze towarzyszącym i inauguracyjnym. Oba te działy nie wiele mają wspólnego z przedmową i rzeczoznawczą krytyką, o którą chociażby tu przedewszystkiem. W zapowiedziach poważniejsi nawet pisarze ulegali złudzeniom, biorąc dobre chęci artystów za podstawę realizacji. Powstały nawet wydawnictwa, które w kolorowych reprodukcjach fałszując walory i nasy-



PAWILON CZECHOSŁOWACKI (fasada tylna).

(Fot. H. Manuel).



cenie barw dały taką »idealną« ilustrację Wystawy przez antycypację. Jeden z bardzo poważnych architektów głosił na wiarę, że architektura wystawy będzie niejako odkupieniem w oryginalności i harmonji »opłakanego braku stylu w architekturze poprzedniego pokolenia, które zarzuciło Francję pretensjonalnemi, bezrasowemi budynkami«. Ktoś inny zwiastował, że »wystawa stanie się triumfem gustu francuskiego«.

Przewidywania te, jak już widzieliśmy w analizie ogólnego wrażenia, zawiodły. Architektura wystawowa nie odkupiła dawnych błędów i nie posuwa naprzód w najdrobniejszej części budowniczego odrodzenia, które zwiastują rozsiane po Paryżu i Francji budynki nowoczesne architektów takich, jak Lucjan Magne, Alfred Agache, Ludwik Sorel, Sauvage, Bracia Perret i inni. Rozmaite typy hal paryskich, hangary dla aeronautyki, kompozycje teatrów, kościołów i zwyczajnych domów dochodowych, realizowane w betonie, żelazie, cegle i drzewie, dały na szczęście cały szereg modelowych wartości nowoczesnego budownictwa, nie czekając na wystawę. Tytułem przykładu podajemy tu kościół braci Perret, wybudowany w r. 1923 w Raincy. Konstrukcja ta betonowa (beton, żelazo, szkło) realizuje w sposób niezmiernie szczęśliwy, a pełen prostoty budynki typu ultranowoczesnego, o jakich się nie śniło na całej wystawie.

Ale wracajmy do literatury krytycznej. W artykułach, ukazujących się od trzech



BRAMA BRACI PERRET NA TLE WIEŻY BURGUNDZKIEJ.

(Fot. H. Manuel).

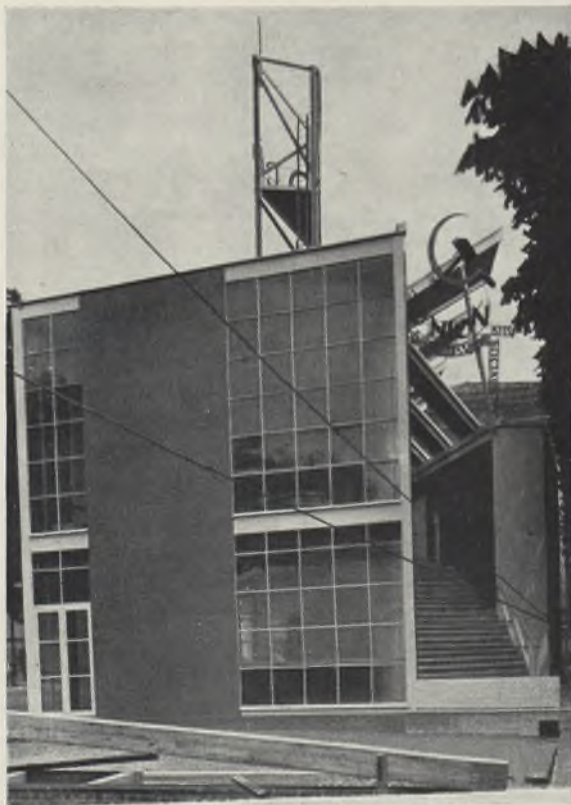


PAWILON PRINTEMPS. — NA PRAWO PRIMAVERA.

(Fot. H. Manuel).

miesiący, próżno będziemy szukali przedmiotowej krytyki wystawy. Dotychczas rozbrzmiewają toasty, kompetencje milczą. Wystawa nie wywołała żadnego poważniejszego studjum. Żaden poważniejszy pisarz nie zabrał głosu o jej wartościach, jak to ongi z powodu stylu żelaznego uczynił był Renan. A jeśli tak





PAWILON SOWIETÓW.

(Fot. H. Manuel).

kwestji, że zmorowaty charakter obecnej wystawy paryskiej zawdzięcza ona nie tylko poronionym budynkom, ale także nieprawdopodobnemu sfoczeniu ich na ciasnej przestrzeni i zupełnej niemal nieobecności tła roślinnego, jak i wszelkiej perspektywy. Uderzyło naprzykład w oczy wszystkich poważniejszych krytyków, że dajmy na to wazony z Sèvres, ustawione na nagim asfalcie, osypane dookoła betonem, karłowatymi budynkami, rażą suchością i dysproporcją. Te same wazony na tle parku i w dostatecznym oddaleniu ukazałyby prawdopodobnie rysunek wdzięczny i majestatyczny. Rzućmy okiem na wystawowe bramy. W połowie wypadków bramie takiej trzeba się przyglądać od jej stóp, zadzierając głowę dla objęcia całości. Przytem lekka architektura najładniejszej może z bram, braci Perret'ów, zlewa się z masywnem i wyższem od niej tłem ciężkich czworoboków wielopiętrowej wieży,

jest, to wystarczającą przyczyną zjawiska jest niski poziom realizacji wystawowej.

Mówimy tu ciągle z punktu widzenia głównych założeń wystawy t. j.: architektury i dekoracji. Wyjaśnialiśmy już, dlaczego zasada sztucznego zerwania z tradycją musiała wyjałowić i doprowadzić do dziwactwa poszukiwaczy nowości. Przypominaliśmy również zmęczenie powojenne i ucieczkę zbyt wielu artystów do starych kartonów secesyjnych z przed kilkunastu lat, których treść i forma były martwo porodzone. Tutaj dodajmy jeszcze jako wskazówkę dla przyszłych wystaw, gdziekolwiek będą organizowane, niebezpieczeństwo ścieśnionego placu wystawy w śródmieściu, oraz niefortunnego dla tymczasowej architektury tła monumentalnych budynków miasta, na które składały się wieki. Wystawa 1900 roku rozwijała się prawie na pograniczu przedmieść, docierając tylko fragmentami do śródmieścia, w którym zresztą miała punkt oparcia w monumentalnych motywach Wielkiego i Małego Pałacu, oraz mostu Aleksandra III-go, zbudowanych na tę właśnie wystawę. Anglicy, budując miasto wystawowe w Wembley pod Londynem, stworzyli pożądany precedens dla przyszłej praktyki wystawowej. Nie ulega



NA LEWO DOM Z MULHOUSE. — NA PRAWO PAWILON AMATORA-ZBIERACZA.

(Fot. H. Manuel).



Gdzieindziej, starając się bądź co bądź rozwiązać efekt perspektywiczny, architekt ulokowuje wrota... u szczytu bramy! Tak wygląda przezwana gilotyną brama przy Quai d'Orsay. Brama, zawieszona w powietrzu i wymalowana jaskrawo, jest jednak tylko szyldem czy parawanem. Główne wejście wystawy, w którym nie brak ciekawych motywów (kute żelazo), architekt rozstawia systemem parawanowym po obu stronach szerokiej drogi.

Doskonale zdajemy sobie sprawę, że nawet w zakresie architektury, mimo niefortunnego wrażenia całości, tu i ówdzie istnieją na wystawie motywy pełne wdzięku, opracowane poważnie, pomyślane w duchu nowoczesności. Motywy te mogłyby w pewnym stopniu zmienić wygląd ogólny wystawy, gdyby wogóle dały się oglądać. Niestety tylko nieciekawe budynki na tak zwanym honorowym placu można jako tako objąć okiem, stanąwszy pośród ulicy. Ale pawilony angielski, włoski i belgijski są kompilacjami bez charakteru lub jak włoski powtarzają bezwstydnie motyw renesansowy, nie dodając nic. Pawilon japoński ma dużo wdzięku, ale znowuż wnosi zbyt ograną i konwencjonalną sylwetę, gdzie spodziewaliśmy się rozwiązania twórczego. Natomiast najładniejsze pawilony wystawy są albo zasłonięte drzewami, albo przytłoczone budynkami sąsiednimi. Tyczy się to pawilonów polskiego, duńskiego i holenderskiego. Wieżycy polskiej trzeba szukać cierpliwie, zanim się ją odnajdzie. Tymczasem powołaniem wieży jest prowadzić wzrok z daleka. Prześlizny pawilon duński z prastarych motywów cegły i cementu, wyrastający w harmonijny kształt i może poraz pierwszy realizujący w szlachetnej formie ideję kubizmu w architekturze bez zwykłej natarczywości, bez banalnego akompaniamentu, ginie zupełnie dla oka. W ten sposób zresztą giną dla całości wrażenia, a nawet dla okazania własnych niepospolitych wartości, dwa motywy zbiorowej architektury, a mianowicie ciekawa kompozycja wioski francuskiej (A. Levard) i Gródka Zabawek (Bracia Pelletier). Pomysł wioski francuskiej, kupiącej się w dwóch blokach dookoła smukłej wieżycy betonowego koś-



BRACIA PERRET: KOŚCIÓŁ W RAINCY (FRANCJA),  
zbudowany w r. 1923.



WAZY SEWRSKIE

(Fot. H. Mannel).

W ten sposób zresztą giną dla całości wrażenia, a nawet dla okazania własnych niepospolitych wartości, dwa motywy zbiorowej architektury, a mianowicie ciekawa kompozycja wioski francuskiej (A. Levard) i Gródka Zabawek (Bracia Pelletier). Pomysł wioski francuskiej, kupiącej się w dwóch blokach dookoła smukłej wieżycy betonowego koś-



ciółka jest jednym z oryginalniejszych ujęć nowoczesnego budownictwa. Architekt postawił sobie za zadanie zgrupować w jedną całość zwyczajne budynki publiczne, stanowiące ognisko wsi, więc piekarnie, wzorowy sklep, oberżę, dom zabaw i lokal gminny wraz kilku domami notablów. Całość, zamiast, jak najczęściej bywa, okalać główny plac wioskowy, wznosi się harmonijnym rytmem w pośrodku placu, stanowiąc jakby tęgi kręgosłup, ku któremu zbiegają się ramiona ulic.

Gródek dziecienny Braci Pelletier, zawierający wystawę zabawek, jest również próbą wy-



BRACIA PERRET: WNĘTRZE KOŚCIOŁA W RAINCY.

łamania się w koncyptowaniu całości zbiorowych z pod form konwencjonalnych. Centrum kompozycji stanowi wiatraczek, dookoła którego biegną domki-stragany w przekroju owalnym. Wszystko to, nakryte kołpakami daszków, wygląda na wybudowany w bajce Gródek z pierników o szybach z lodowatego cukru. Jestto architektura, której punktem wyjścia jest czar zabawki, wdzięk pokoju dzieciennego, a której przeprowadzenie, zrywając z suchym szablonem kramarstwa, jak najszcześliwiej wprowadza niewymuszony uśmiech w motywy nowoczesnego miasta.

Niestety oba te doświadczenia francuskiego smaku w nowoczesnej technice znajdują się na banicji, na kresach placu wystawowego i jak zwykle pod tyrańską tłocznią sąsiednich budynków. Prawdziwie, wystawa paryska jest nazbyt bogata we wskazówki, czego należy unikać na przyszłość.

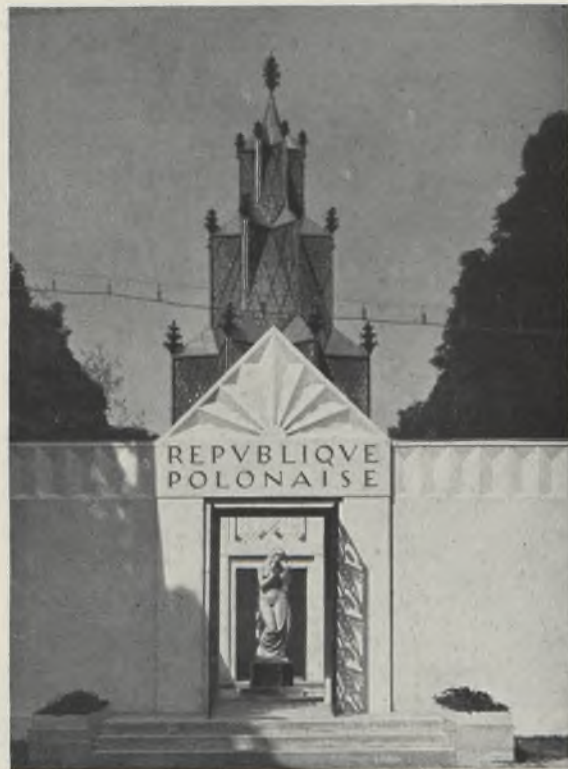
Nie może tu być naszym zadaniem wyszukiwanie po-

szczególnych okazów mniej lub więcej pomyślnie wykonanych. W grupach i witrynach znawcy odnajdą mnóstwo cennych szczegółów, całe skarby wirtuozerji i mistrzostwa rzemieślnika francuskiego. Z tą tradycją ani mogliby, ani zapewne chcieli zerwać najzapaleńsi apostołowie wysiłonego modernizmu. Francja jest i pozostanie krajem, który w szeregu długich stuleci wytwarzał we wszystkich dziedzinach wzory stylów, arcydzieła sztuki. Ani Sèvres, ani Gobeliny, ani Louvre, ani co najważniejsza niepoliczone wnętrza mieszkań francuskich, to żywe i największe na świecie muzeum sztuki, niezapadły się pod ziemię, nie przestały świadomie i bezwiednie przesycać atmosfery tutejszej technieniem artyzmu. Więc nie może zabraknąć na żadnej wystawie, gdzie Francja ma udział przeważny, tysiąca kunsztownych i kosztownych przedmiotów. Zadaniem naszym jest co innego. Musimy wyciągnąć konsekwencje kierownicze z tej właśnie wystawy a to zarówno z jej braków jak i zalet.





PAWILON POLSKI: FASADA GŁÓWNA (arch. J. Czajkowski).  
(Fot. H. Manuel).



PAWILON POLSKI: FASADA TYLNA (arch. J. Czajkowski).  
(Fot. Rep.).

Dotychczas, z rzadkimi wyjątkami, mówiliśmy raczej o negatywnym doświadczeniu, które dało zbrutalizowanie i sztuczne przyspieszenie skądinąd najcenniejszych czynników, które chrzcimy mianem modernizmu, a które, o ile gra ich rozwija się swobodnie w zespole z tradycją i techniką, z materiałem i z otoczeniem, są poprostu samem życiem, naszym życiem chwilowem, ale pełnym zapału wkładem nieśmiertelności twórczej myśli.

Pod tym kątem rozpatrywany wysiłek wystawy dekoracyjnej, w czem jest najbardziej twórczym?

Epoka nasza jest niewątpliwie areną tryumfów handlu, t. j. ustawicznej i wszechstronnej wymiany przedmiotów użytku codziennego lub zbytkowego w niebywalej dotychczas skali, w niebywałym, bo całą kulę ziemską obejmującym zakresie. Handel ten stworzył swoje metody panowania. Organem jego, od kilkudziesięciu lat coraz potężniejszym, stały się te potworne skupienia w jednym kolosalnym lokalu wszystkiego, co zaspokaja wszystkie potrzeby domu prywatnego, instytucji publicznej, miasta, wsi, parostatku lub aeroplanu. Bazar będący początkowo rozsądnikiem podręcznej tandety, wzrósł do potęgi przewyższającej dawne domy handlowe. Bazar stał się czynnikiem twórczym. Bazar jako koncert często o miliardowym kapitale, rozwinął swoje wewnętrzne działy w samodzielne, wyspecjalizowane wytwórnie. W Paryżu, Nowym Jorku, Londynie, każdy z tych wielkich Lewiatanów, które ongi skarykaturował Żoła w opisie sklepu »Au bonne heure des dames«, zapomocą własnych automobili, statków, filji zaopatruje całe narody konsumentów, często przekraczając ocean. Sklepy te posiadają swoje własne fabryki dywanów lub karawany na wschodzie, skupujące wschodnie kobierce, własne fabryki tkanin, mebli, sprzętów, a składy ich zalegają całe dzielnice przedmiejskie. I otóż w tych warunkach każdy z tych zakładów miał przed sobą do rozwiązania dylemat masowej produkcji





PRZEDSIONEK W DZIALE POLSKIM NA PL. INWALIDÓW  
(Architektura J. Czajkowskiego, — w tle widać salę jadalną  
W. Jastrzębowskiego).

(Fot. Rep.).



PAWILON POLSKI: ATRIUM.  
(Architektura J. Czajkowskiego, rzeźba K. Kuny, dekoracja  
ścienna W. Jastrzębowskiego).

(Fot. Rep.).

(kwestja kosztów) przedmiotów, które dostarcza. Przez długi czas produkcja ta biegła po linii najmniejszego oporu, zarzucając rynek tandetą niepoliczonych plagiatów, uświęconych stylów: Ludwików, Empirów, Biedermeierów i t. p. Wobec potrzeb taniości produkcji, tanie musiały być te naśladownictwa. Style ongiś szlachetne, których okazy muzealne dotąd budzą słuszny podziw, w tem ustawicznym przeklepywaniu modeli na coraz tańszą skalę, zwyrodniały, a na tle ich zwyrodnienia paczył się do reszty smak wielmożnej, ale ciemnej demokracji. Otóż przed jakimś blisko dwudziestu laty lewiatany paryskie Bon Marché, Louvre, Printemps, Galerie Lafayette, niewątpliwie pod wpływem kontaktu ze sztuką, poczęły z wolna zrywać z metodą plagiatów i tandety, wprowadzając coraz częściej modele mebli, tkanin, dywanów, sprzętów podług pomysłu artystów nowoczesnych. Ruch ten z biegiem czasu pod wpływem konkurencji doprowadził do powstania w każdym z tych bazarów czegoś w rodzaju laboratoriów artystycznych, gdzie architekci, malarze, rzeźbiarze opracowują stale wzory dla przyszłych towarów. W ten sposób powstały Pomona, Primavera, Studio, i Maitrise t. j. warsztaty artystyczne, kierujące wytwórniami poszczególnych działów wielkich bazarów paryskich.

Na wystawie obecnej na placu Inwalidów wznoszą się ekspozytury tych czterech laboratoriów artystycznych, wykonania architektów Boilleau, Sauvage'a, Laprade'a i Chanit'a. Mniejsza na razie o (szczęśliwie zresztą) rozwiązanie dekoracyjne każdego z tych pawilonów: są one rzeczywiście zajmująco pomyślanymi wystawami sklepowymi, jakby połączeniem ozdoby kłosów i szyldów, pod którymi jak najponętniej ustawiono przedmioty. Ale to jest drobiazg w porównaniu z faktem, że bazyry francuskie, występując na wystawie z temi pawilonami, podkreśliły już w samych tytułach myśl przewodnią wielkiej, nieobrachowanej w skutki reformy. Więc Louvre wystawia swoje Studio, Printemps swoją Primaverę, Bon Marché swoją Pomonę, La-



fayette swoją Majsternię — innemi słowy potężne bazy wystawiają swe motory artystyczne, które czynią z dawnych rozsadników tandety i naśladownictwa ogniska pracy twórczej w zgodzie z duchem epoki.

Gdyby z wystawy dekoracyjnej został ten jeden tylko wpływ, to wartość jego opłaciłaby stokrotnie wszystkie mankamenty. Mniejsza znowu, jak dzisiaj są zorganizowane te poszczególne laboratorja sztuki. Każde zresztą zaprzęta kilkudziesięciu do kilkuset artystów pod kierunkiem wytrawnych przewodników. Organizacje te mają przed sobą całą swobodę rozwoju, a już konkurencja postawi je na najwyższych szczeblach. Lecz chodzi o samą ich zasadę. Cóż ona zwiastuje? Czyż tylko zerwanie z »tradycją«, czyż tylko negatywny walor zaprzestania plagiatów? Wiemy, że i to dla demokracji byłoby już dobrodziejstwem. Ale zasada wielkich bazarów paryskich niesie w sobie bez porównania potężniejszy zasiew na przyszłość: ona przywraca od wielu lat stargany związek sztuki z życiem, ona daje grunt realny pod nogi oplakanej rzeszy pacykarzy i dłubaczy, którzy sztukę sprowadzili w końcu do kompozycji sztalugowej lub bibelotu na etażerze, zmuszając ich na nowo do rozwiązywania wiecznie nowego problemu kształtu związanego żywotnie z materiałem i żywą potrzebą. W ten sposób, dzięki potężnej inicjatywie bazarów, dzisiaj uświęconej — a to zaraźliwe — powodzeniem na wystawie, anemiczna sztuka współczesna, zrywając może z wielu tradycjami, nawiązuje starganą nić z tą najżywotniejszą, jedynie obowiązującą tradycją twórczości w akordzie z życiem, którą kwitły średnie wieki czy renesans, której rezultatem musi być odrodzenie.



PAWILON POLSKI: GABINET  
(proj. J. Czajkowski i W. Jastrzębowski, gobelin Z. Stryjeńskiej).

(Fot. Rep.)



Oto jest prawdziwy »clou« wystawy dekoracyjnej, gwóźdź mocno wbitej przez obie półkule inicjatywy. Ta moda niech się szerzy jak najwszechstronniej.

Zamykając te krótkie i urywkowe, może chwilami zuchwałe, ale fanatycznie szczerze uwagi o wystawie dekoracyjnej, musimy wrócić do motywu, który podkreśliliśmy bardzo silnie na początku. Mówiliśmy tam o niedorzeczności hasła zrywania z tradycją, postawionego jako zasada bezwzględna. Mówiliśmy, że rezultatem przyjęcia takiego hasła musi być hipokryzja, dziwactwo, mniej lub więcej utajone pożyczki ze źródeł nieczystych, i że to się odbiło na architektonicznej całości wystawy, nadając jej charakter zmory, wysnionego przez Mitteleuropę na brzegach Sekwany. Zastrzeżeń tych i określeń nie cofamy. Gdy chodzi o sfery pokolenia czy rasy słabo stojące na własnych nogach, dyscyplina tradycji jest szkołą lepszą od swawoli i uda-

wania. Wtedy lepsze są nawet szczerze pożyczki z własnego folkloru, lepszą jest egzaltacja motywów rodzimych, niż pijane a chytre błąkanie się po manowcach cudzych niby też to nowatorstw. Ale to tak ogólnie, głównie na użytek Mitropy.

Ale Wystawa Dekoracyjna nie zwraca się do słabych i niewyspanych, ona się zwraca i spełnia przede wszystkim w klasycznym środowisku żelaznej logiki wewnętrznej dyscypliny wieków, rasowego geniuszu celu i miary, t. j. we Francji. Zwraca się również do coraz liczniejszego zastępu ludzi rzetelnie nowych t. j.: wyrastających z potrzeb i techniki swojej epoki. Sprawa się toczy między tymi dwoma zapasnikami: Francją i żywotną elitą dojrzałych do samodzielności ludzi z całego świata. Otóż w tych zapasach, na tym terenie hasło zerwania z tradycją ma sens zupełnie określony.

Chodzi przede wszystkim o to, że po paru-  
set latach twórczego przodownictwa, w dziedzinie stylów i kunsztów, Francja zaczęła za-  
nadto powtarzać samą siebie. W pośpiechu nazwano to tradycją: ale to było zaprzeczeniem tradycji francuskiej, która właśnie w każdej epoce z materiału nowych doświadczeń stwarzała nowy własny styl.



DOMEK POLSKI NA ESPL. INWALIDÓW.  
zawierający restauracyjkę, sklep i rodzaj scenki, gdzie odbywały się tańce góralskie (projekt Karola Stryjeńskiego).  
(Fot. Rep.).

Kiedy pod wpływem szlachetnych nowatorów angielskich Ruskina, Williama Morrisa, Waltera Crane, Beardsleya i nawet tak okrzyczanych potem prerafaelitów, rozsiała się po świecie tęsknota do wydarcia się z szablonu i tandety życia fabryczno-miejskiego, kiedy w Anglii i na kontynencie tęsknota owa rozwinęła się w mniej lub więcej szczęśliwe próby przekształcania otoczenia podług tych idealnych pragnień, wspomnień czy przeczuć nowych, żywych kształtów — Francja była najdłużej oporną wszelkiemu nowatorstwu. Broniła się przed nim właśnie konwulsyjnym uczepieniem się szablonu dawnych tradycji, szablonu, a nie ich ducha. Długo wzbierała na starym tle kultury fala własnego odrodzenia Francuzów. A w mętach jej niosły się, jak się niosą dotychczas paskudne pseudonowości, secesje i inne Überbrettle, wywołując w duszy francuskiej skurcz wstrętu, opóźniając konieczne przebudzenie. Ociąganie się Francuzów na terenie sztuki stosowanej było tem znamienitsze, że przecież w zakresie malarstwa lub rzeźby



przez cały ten okres Francja zerwała z pseudo-tradycjami i bezwzględnie przodowała światu! W architekturze również jedna wieża Eiffla np. lub hala maszyn — były śmielszym i płodniejszym nowatorstwem sztuki francuskiej od wszystkich cottage'ów czy nawet drapaczów nieba. Ale na terenie mebli, sprzętów, ubrania, tkanin, biżuterji trzeba być ciągle jeszcze z »tradycjami« ludwików, z powrotem do niewolniczego naśladownictwa stylów z przeszłości. Tu ciągle jeszcze brakowało rozmachu i odwagi. Dziedzina ta, jak wiemy, najbardziej zależała od czynników ekonomicznych i dlatego tak wielką rolę odegrały w emancypacji sztuki nowoczesnej wielkie magazyny, zrywając wreszcie z tandetą plagjatów.

One to rzuciły trwały grunt pod nogi nowatorów, one stworzyły popyt na nową sztukę w zastosowaniu do potrzeb życia.

A kiedy wreszcie sumienie francuskie, ten najściślejszy ze ścisłych instrumentów aparat kontrolujący, był niemal gotów do podjęcia nowych zadań, przyszła tragiczna przerwa wojny — kilkanaście lat przeraźliwego krwotoku, który musiał wycieńczyć nawet francuską żywotność. Dlatego to jeszcze i dzisiaj błąkają się brzydkie zmyry niedojrzałych pomysłów, szpetnych naleciałości i jeszcze na chwilę przysłaniające prace własnego genjuszu Francji. Ale i one pierzchną niebawem.

Czy znaczy to, że jakaś wystawa francuska będzie »triumfem francuskiego smaku«, jak przepowiadali fałszywi prorocy wystawie obecnej? Nie, nie wierzymy w taki imperjalizm artystyczny, nie wierzymy, by świat, który dojrzał wszędzie do pracy nad samorodnymi motywami twórczymi, poddał się tyranji nawet francuskiego smaku.

Wierzymy natomiast, że współpracownictwo francuskiej, zdyscyplinowanej w wlewiowym wysiłku twórczości własnej, z elitą międzynarodową jest w istocie niezbędnym dla świata warunkiem »triumfu« sztuki nad tandetą. Precyzyjny i sumienny genjusz Francji był i będzie najcenniejszym regulatorem wszelkich realizacyj artystycznych. W walce o wyłanianie się sztuki nowoczesnej z pod władzy konwencji, szablonów, reminiscencyj brakowało dotąd Francuzów, którzy sami ulegali zbyt długo szowinistycznej tyranji swoich własnych ongi stworzonych stylów i tradycji.

Dziś jest faktem dokonanym, że sztuka francuska oswoiła się z tej najgorszej, bo dobrowolnej niewoli i otwierając szeroko gościnę Paryża wszystkim nowym poczynaniom, sama z właściwą sobie krańcową szczerością staje wśród ich przodowników.

W tym tylko sensie przyjąć musimy hasło zerwania z tradycją, gdy chodzi o Francuzów. W tym znaczeniu Wystawa Dekoracyjna była jakby ostatnim aktem świadomości, francuską konstytuanta, proklamującą ich akces do powszechnej rzeczpospolitej sztuki.

## DZIAŁ POLSKI

Jak widzieliśmy, wady wystawy dekoracyjnej wypływały głównie z braku decyzji w obraniu bądź artystycznego, bądź technicznego kryterjum za ostateczną miarę eksponatów. Korzystając z tej otwartej kontrowersji, na wystawę rzucił się pasożyt taniej spekulacji, co zdecydowało o tem, że nie jest ona dojrzałą ani artystycznie, ani technicznie, a jest natomiast popisem tandety handlowej, obrachowanej na gapiów.

Otóż dział polski szczęśliwie uniknął tego mankamentu, dzięki temu, że została tu zrealizowaną jedność naczelnej zasady i że zasada ta została przeprowadzoną wszędzie żelazną ręką organizatorów. Komisarjat polski wziął na serjo zasadę artystyczną. Potrafił zorganizować zwartą grupę artystów i pod ich kierownictwem przeprowadzić we wszystkich swych działach godną uznania jednolitość planu. Poczynając od pawilonu polskiego, kończąc na klasyfikacji prac szkół zawodowo-artystycznych, cały materiał polski został zorganizowany w myśl czytego i poważnego kultu sztuki. Było wrażeniem powszechnem krytyków i publiczności, że czyto w pawilonie polskim, czy na placu Inwalidów w dziale meblarskim, czy w Grand Palais



w dziale szkolnictwa artystycznego, było się zawsze w atmosferze poważnego wysiłku twórczego, sumiennej i kulturalnej pracy, obcowało się zawsze z tym lub innym materiałem w interpretacji artystów.

Oczywiście, że dzieło dokonywane zbiorowo musi w całej skali odbić charakter grupy, który je tworzy. Robota zbiorowa nie jest terenem popisu ultraindywidualnych wartości. Genjusz tworzy samotnie, ale za to jest to teren bardzo pomyślny dla osiągnięcia pewnej miarodajnej stopy kultury. Dział polski nie tylko uniknął tandety i merkantylizmu, ale właśnie zrealizował ten zespół kultury pomiędzy przewodniczą ideją sztuki, a możliwościami technicznymi, który leżał w samym zamierzeniu wystawy dekoracyjnej. Założenie pracy zbiorowej i silnie zdyscyplinowanej miało jeszcze jedną zaletę, która podnosi wrażenie jedności w dziale polskim. Oto w pracy zbiorowej dla samego uzgodnienia jej tempa i charakteru nawet bardzo wybujałe indywidualizmy muszą grawitować dookoła pewnych skupiających je, a nierozpraszkających czynników. Obok kultu dla samej sztuki, w każdej grupie artystów obecnego, bardzo silnie również przemawiać musi instynkt rasowy, wspólne wszystkim odczucie rodzimości. Jak w tym wypadku, odczucie to kultywowane od lat wielu w grupie twórców wystawy polskiej wiązało ich pracę z ornamentyką ludową, z tym najcenniejszym skarbem wartości rodzimych, które posiadamy. Kult czystej sztuki, kult rasowego genjuszu zdobnictwa — oto dwa bieguny, które utrwaliły orientację polskiego udziału w Wystawie międzynarodowej.

W dziale polskim znękanym handlarstwem, tandetą, humbugiem człowiek czuł się jak przechodzień, który ze zgiełkowej, zastawionej kramami i szynkami ulicy wszedł na chwilę do cichej kaplicy, gdzie każdy szczegół mówi o trwalszych i lepszych wartościach. I to bynajmniej nie dlatego, że komuś wieżycy pawilonu polskiego mogła przypominać architekturę kościelną, lub że na Inwalidach jest ołtarz w drzewie ciosany, ale dlatego, że w tych wnętrzach, tych przedmiotach odczuwało się czystość zamiaru, żarliwość wiernych sztuce, wreszcie umiłowanie pracy. Polacy wystąpili jakby jeden cech skupiony w sumiennej pracy dla osiągnięcia majsterstwa. Czy je osiągnęli? Zarówno w zestawieniu z rezultatami innych narodowości, jak całkiem bezwzględnie trzeba przyznać, że dział polski wytrzymuje zupełnie miarę pożądaną kwalifikacyj: poziom opanowania materiałów, charakter przeprowadzonych motywów wiążą się wszędzie w szczerą, wyraźną całość.

Jest to zapewne etap, nawet jeden z pierwszych etapów na drodze, która przy polskim bogactwie instynktu, temperamentu twórczego prowadzi bardzo daleko. Ale jeśli to nawet tylko wstęp — to wstęp na dobrej drodze.

## ORGANIZACJA, UKŁAD, WSPÓLPRACOWNICTWO

Udział polski w Wystawie Dekoracyjnej został zdecydowany w zasadzie już w r. 1920. Mimo przerwy spowodowanej najazdem bolszewickim i kryzysu ekonomicznego, egzekutywa polskiej sekcji, na której czele stanął p. Jerzy Warchałowski, zdołała zorganizować niezbędne współpracownictwa dla wykonania ogólnego planu robót. Należy tu jeszcze wymienić najbliższych współpracowników pana Warchałowskiego w tej pracy organizacyjnej, a mianowicie p. Tadeusza Stryjeńskiego, architekta z Krakowa i p. Józefa Czajkowskiego, profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Ten ostatni jako autor pawilonu polskiego i główny kierownik artystyczny robót na Wystawie, jest poniekąd twórcą jej całości. Obok tej kierowniczej grupy należy wymienić jeszcze p. Karola Stryjeńskiego, dyrektora Szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem, wreszcie pana George'a Rajmonda, architekta francuskiego, oraz pana Gelbarda, architekta Polaka zamieszkałego w Paryżu, realizatorów całego planu wystawowego. Nie idziemy tu za nominalnym składem komitetu ani komisariatów Wystawy, lecz za faktycznym udziałem ludzi, których energią roboty zostały wykonane na termin i w takim, a nie w innym związku stylistycznym. Oczywiście, że w tym ostatnim zakresie poszczególni artyści jak p. Zofja Stry-





PAWILON POLSKI: SALA CENTRALNA  
 (dekoracja ścienna Z. Stryjeńskiej, słupy z czarnego dąbu, ławy i stoły projektował  
 Karol Stryjeński). (Fot. Rep.).

jeńska, pp. Wojciech Jastrzębowski, Mieczysław Kotarbiński, Jan Szczepkowski, Henryk Kuna jako twórcy większych całości przyczynili się również do wytworzenia charakterystycznych rysów polskiego działu.

Na ogół dział ten jest rezultatem pracy przeszło dwustu współpracowników, w czym około czterdziestu instytucji zbiorowych (szkoły, warsztaty, towarzystwa), nie mówiąc o bezimiennym rzeszy rzemieślników, której tu jednak należy się słowo uznania za sumienne wykonanie robót.

W porównaniu z sekcjami wielu innych narodowości, nie mówiąc już o karykaturach zbiorowości jak n. p. grupa sowiecka, dział polski grupuje dwa lub trzy razy więcej współpracowników od innych. Tak na przykład na pięknym poziomie sztuki i kultury stojący dział duński krystalizuje pracę stukilkunastu wystawców. Następnie stwierdzić trzeba fakt niezbędnej



dyscypliny pracy, względów praktycznych i wzajemnego zaufania głównej grupy współpracowników, którzy oczywiście musieli po sto razy dokonać wyboru, wyrzekając się nieraz niepewnej w wykonaniu inicjatywy postronnej, dla ocalenia jedności i terminowości roboty. Wreszcie w układzie i podaniu materiału, w związaniu w całość poszczególnych prac, więc w położeniu akcentów decydujących o charakterze naszej wystawy, artyści-organizatorzy musieli oczywiście wypowiedzieć się silniej, niż artyści nadsyłający luźne eksponaty.

Dlatego też cechy indywidualne artystów takich jak Józef Czajkowski, Zofja Stryjeńska, autorka panneau dekoracyjnych i Jan Szczepkowski, rzeźbiarz ołtarza drewnianego, zespoliły się tu w tę pełną swojskiego uroku i czystej myśli twórczej dominantę, którą uznała w dziale polskim cała krytyka i, jak to nieraz stwierdziłem osobiście, szeroka fala publiczności, zawsze pełna uznania i sympatii dla polskiej wystawy.

Jeżeli rolą naczelnego komisarza Wystawy jest odczucie i zrozumienie decydujących o jej charakterze walorów, to pan komisarz Jerzy Warchałowski odpowiedział tej roli najzupełniej, żelazną ręką utrzymując taką dyscyplinę pracy, w której właśnie indywidualności artystyczne miały teren do swobodnego i zupełnego wypowiedzenia się.

Mam wrażenie, że wypowiedziałem się niedwuznacznie o zasadniczych wartościach zarówno samej organizacji jak i osiągniętych rezultatów polskiego działu. Proszę pamiętać o tem w momentach poszczególnych, gdy nie będę się zgadzał z tą lub ową inicjatywą czy realizacją.

A przedewszystkiem co do realizacji zaznaczam, że wypadło tu operować w ramach z góry już narzuconych przez ogólny plan Wystawy. Teoretycznie wystawa była rozbitą na pięć głównych grup, obejmujących około 40-stu działów. W przedstawieniu tych ostatnich narzucono ze względów, o których gdzieindziej mowa, rozprószenie materiału w trzech lub więcej punktach wystawy: na wybrzeżu Sekwany, na placu Inwalidów, w pałacu Sztuki itd. Podział ten, nie bez pewnej myśli kierowniczej narzucony, sprawia, że opisy poszczególnych narodowości wypaść musiały nie zawsze najpomyślniej, pozostawiając często wrażenie fragmentów, ułamków i żądając od widza wysiłku złączenia w całość tych *disiecta membra* we własnej jego wyobraźni. Nie każdego stać na ten wysiłek, nie każdy zresztą zwiedził wszystkie pięć »kawalków« składających n. p. polską całość. Wreszcie sami organizatorzy, mając do rozwiązania pięć razy to samo zadanie związania w całość swoich eksponatów, rozwiązali je mniej lub więcej szczęśliwie.

## PAWILON

Centrum polskiego działu stanowi pawilon polski, ozdobiony wieżą zbudowaną z żelaza i szkła, w nocy oświetlona z wewnątrz potężnymi lampami elektrycznymi: dzieło p. Józefa Czajkowskiego.

Nie jest to kopja, ani naśladownictwo kościółka czy lamusa — jest to pawilon. Latarnia wieży oświetla i wskazuje najcenniejszą zawartość pawilonu: harmonijnie pomysłany ośmiokąt, wsparty na hebanowych słupach, a dookoła którego biegnie małowidło pani Zofji Stryjeńskiej, przedstawiające pory roku (Sala centralna).

Korowód kilkudziesięciu postaci, karuzel w ruchu tanecznym, obiegający w krąg wielki salon, w niezwykłym rzucie temperamentu, wprawiona w rytmiczny ruch wizja bogów i ludzi słowiańskich. Ogniem ziejące wielowymienne krowy, Świat i Poświst, Lelum i Polelum, srogie twarze łuczników, weselne wozy, wąsate twarze Polonusów, sprężysty skok górali, sceny sielskiego życia, ludzie leśni i polni, tu i ówdzie hoży kwiat dziewczyny, oczy jak gwiazdy, żarliwe, zapamiętałe twarze — cała ta rodzimość typu, stroju, rytmu w pół wyśniona, w pół na jawie, obejmuje żywymi kręgami najobojętniejszego widza, że musi przystanąć, a potem odczuć się jakby porwanym przez ten szalony strumień żywotności. Nigdzie pustki, cała ta olbrzymia strofa malarska rozwija się bez zająknięcia, ze swadą plastyczną, w harmonji z architekturą. Pannau p. Stryjeńskiej stanowi akord świetny, który sam jeden zapewnia polskiej pracy na





PAWILON POLSKI: GABINET  
(proj. J. Czajkowski i W. Jastrzębowski).

(Fot. H. Mannel).

wystawie pierwszorzędne miejsce. Wtórują mu ławy i kolumny, ornamentyka atrjum, dwa ładne fragmenty wewnątrz, rozłożone po dwóch stronach komnaty środkowej. Powtarzające się wszędzie motywy pryzmatów czy łuski świerkowej akcentują jedność ornamentacyjną. Wszędzie materiał — marmur kielecki, heban wiślany (czarny dąb), jasne posadzki, piękne złote drzewo sprzętów podkreśla swem szlachetnym bogactwem swojskość. Do cichego atrjum prowadzą potężne drzwi, kute w żelazie. Dwa maszty u wstępu stanowią akompaniament wieżycy. Cokolwiek dałoby się zarzucić architekturze gmachu dźwigającego wieżę — podstawa może za niska? — całość pawilonu, a i wszystkie szczegóły wykonania zawierają taka sumę sumiennej pracy, myśli, usiłowań zharmonizowania, że razem składają się na wynik poważnej wartości. Z autorów składających się na pawilon obok twórcy jego, J. Czajkowskiego i panneau pani Stryjeńskiej, zapamiętajmy witraże, według kartonów prof. Mehoffera wykonane przez Zakład witrażowy G. Żeleńskiego, drzwi i kwiatony kute w żelazie Gostyńskiego, rzeźbę pod tyt. »Rytm« Henryka Kuny, posadzkę marmurową Strzemeckiego, słupy hebanowe Karzyckiego, posadzkę Braci Rudolf, ławy Stryjeńskiego, meble Jastrzębowskiego i Czajkowskiego, lampę Frycza — wszystko to wykonane w zakładach polskich. Z żalem muszę opuścić wiele nazwisk i szczegółów w niemożności wyliczenia tu kilku kolumn druku.

### W WIELKIM PAŁACU

Stanąwszy twarzą do monumentalnych schodów w Grand Palais po lewej stronie, w zamknięciu długiej amfilady »boksów«, nad głowami widzów spostrzegamy oświetloną scenkę, nad



którą napis: *Pofogne*. Jest to szopka, służąca za rodzaj szyldu dla działu polskiego, do którego droga, cokolwiek zawiła prowadzi przez Japonię lub Holandję. W tym samym skrzydle (lewym) pałacu, ale już na pierwszym piętrze, ulokowaną została specjalna wystawa polskiego szkolnictwa artystycznego. Pod wezwaniem szopki zostały zgromadzone w sposób nie zawsze logiczny materiały architektury (rysunki), sztuki ludowej, mebli, kilimów i batików, ceramiki, zabawek, haftów i koronek, książki i ilustracje i t. d. Z góry stwierdzam, że w sekcji tej zabrakło kompozycji całości, umiejętnego poświęcenia rzeczy mniej ważnych pierwszorzędnym. Na małej przestrzeni, rozbitej przy tem na kilka zakamarków, zgromadzono za wiele kategorii przedmiotów. Przy tem żadna z tych kategorii nie jest przedstawiona ani w dość obfitej liczbie okazów, ani w dość monumentalnej, wrażliwej się w pamięć, formie. Tak na przykład w dwóch zakamarkach, wystarczających zaledwie na chustkę do nosa, ulokowano w jednym wystawę batików, w drugim ceramiki i zabawki. Obie te kategorie wymagają znacznej przestrzeni i znacznej liczby okazów. Batiki należało pokazać w witrynie, a nie w szufladzie. Co zaś do zabawek, to zasługiwały one na miejsce zupełnie honorowe w dziale sztuki ludowej. Przytem należało pokazać ich setki. W środkowym dziale tej sekcji, gdzie sprezentowano przepiękne wycinanki i cenny zbiór malowideł na szkle, przy odrobinie pomysłowości można było znaleźć miejsce i dla wystawy zabawek. Nic na tym nie straciłaby czystość samej świetlicy, gdyby w środku jej na półkach ustawionych stopniami od ściany do widza umieszczono paręset drewniaków i gliniaków tak znanych nam z polskich jarmarków.

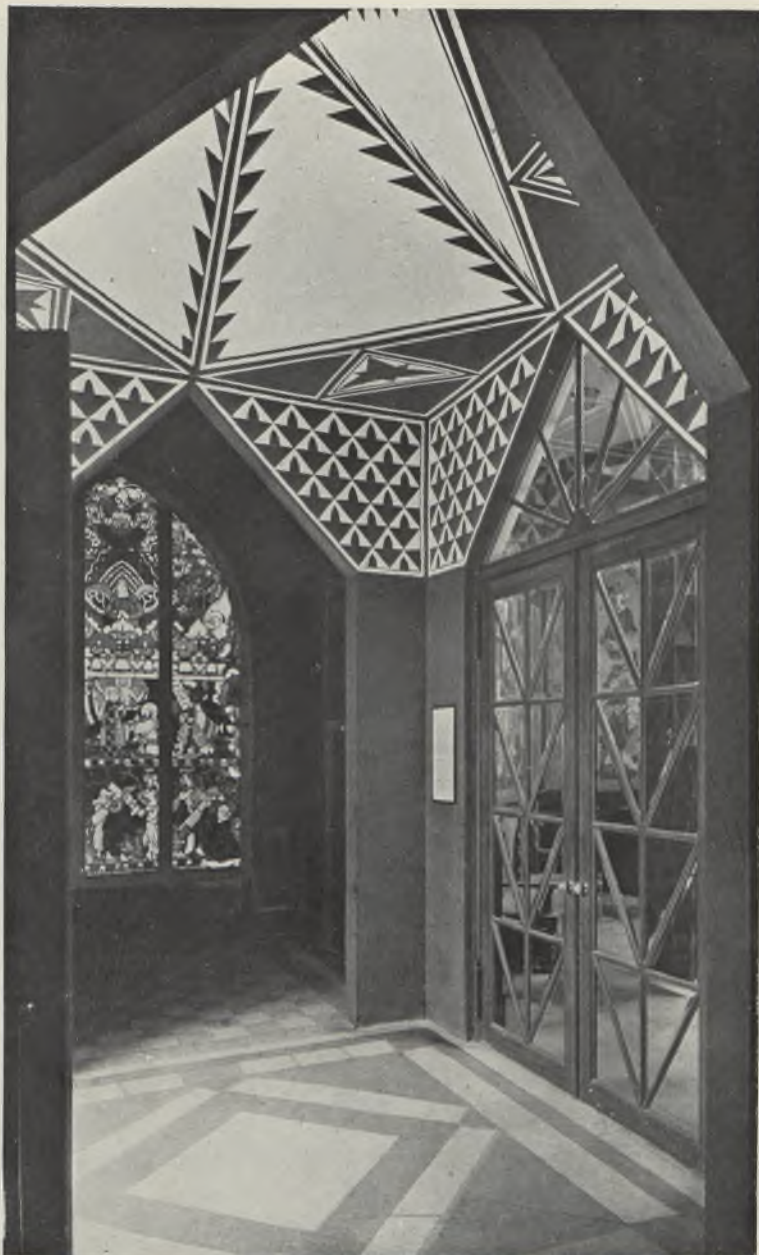
Wszystkie figury szopki, niepoliczone serje żydków, ptaszki na gałązkach, figury zwierząt domowych, gwizdanki gliniane w kształcie jeźdźców, psów, koników, i t. p., wielobarwne pierniki w kształcie serca, lalki drewniane, kolebki, nieporównane wózki i saneczki w parę koni, sprzęty domowe w dzieciennych formatach — cały ten czarujący świat niezrównanej pomysłowości, naiwnego wdzięku, z którego bije jedna srebrzysta gama śmiechu i rozradowania — cały ten świat rozbarwiający polskie jarmarki i wnętrza chałup, powinien być się znaleźć na tej wystawie dekoracyjnej, gdzie — mówię to z naciskiem — stałby się prawdziwym objawieniem samorodnej, nieskażonej, miłosnej inicjatywy, prawdziwie matczynej troski, matczyngo geniuszu w świecie dzieciennym.

### SZKOLNICTWO ARTYSTYCZNE

W tym samym gmachu na pierwszym piętrze, w długim, w kształcie rękawa, pomieszczeniu znajduje się wystawa kilkunastu polskich uczelni przemysłowo-artystycznych. Przedewszystkiem lokal jest mało odpowiedni dla pokazu prac szkolnych, które zostały tu sfłoczone w kilkunastu niezbyt jasnych przedziałach. Wystawcom chodziło wyraźnie o utrzymanie odrębnej fizjonomji każdej szkoły, jak również o wyzyskanie miejsca, skąd przegrody poprzeczne przez całą długość lokalu. I znowu zdaniem mojem, poświęcenie tu całości wrażenia niedościgłej koncepcji pokazania wszystkiego. Osiągnięto rezultat nudny, tylko szperacz może sobie pozwolić na zwiedzanie szczegółowe każdej z tych kilkunastu klitek. Obrazu całości niema, jak niema również wyraźnego podkreślenia wartości poszczególnych kategorii pracy. Oficjalny katalog wystawy zapowiada »bogactwo wyobraźni i zmysł dekoracyjny« dzieci, tudzież »sprezentowanie metod nauczania« w szkołach polskich. Nie przeczę, że cierpliwy badacz odnajdzie tu powyżej wskazane kategorie, materiału nie brak. Naogół jednak trudno po kilkanaście razy powtarzać metodyczny przegląd materiału. Przedziały miały oczywiście na celu zachowanie indywidualnego charakteru każdej szkoły. Ale jest to niesprawiedliwe i niedorzeczne, gdyż ani materiały, ani układ nie wystarczają na taką poszczególną ocenę.

Gdyby natomiast zgromadzono w jednym dziale wzory graficzne i plastyczne, w drugim prace średniego poziomu i w trzecim wreszcie wybór prac dzieciennych, nierozdrabniając całości danoby wrażenie tego, o co chodzi w istocie t. j., że w Polsce praca szkolna kipi i jest nie-mało zdolności.





PAWILON POLSKI: MOTYW WNETRZA, z dekoracją ścienną J. Czajkowskiego i witrażem J. Mehofera (w wykonaniu firmy S. G. Żeleński w Krakowie) w tle.

Przytem nie małym mankamentem w tym dziale była zupełna nieobecność jakiegoś kompetentnego człowieka, któryby orjentował publiczność w tym pedagogicznym labiryncie. Mankament ten dotkliwszy, że oficjalny katalog sekcji polskiej wziął za metodę katalogowanie nazwisk, zamiast zwięzłych opisów i wyjaśnień wystawionych przedmiotów. W dziale pedagogicznym wdzięczny Francuz może się wyuczyć na pamięć trzy strony nazwisk wszystkich profesorów i dyrektorów szkół w Polsce, ale nie dowie się literalnie nic o racji bytu i różnicy każdej z tych instytucyj.





DZIAŁ POLSKI NA ESPLANADZIE INWALIDÓW: KAPLICZKA  
(proj. i wykonał J. Szczepkowski).

(Fot. Rep.).

Szkoda, bo materiał w dziale szkolnictwa wart był lepszego sprezentowania i poważniejszego komentarza. Krytyka francuska wyróżniała materiał szkoły w Zakopanem, a mianowicie drewniane figurynki, których było tu sporo na sprzedaż. Podkreślano jednak zarazem nieprzystępność cen.

#### NA PLACU INWALIDÓW

W galerji Inwalidów nie żałowano miejsca dla poszczególnych narodowości. Dział polski otrzymał paręset metrów kwadratowych, które wyzyskał w sposób niezmiernie szczęśliwy. Stworzono tu rodzaj apartamentu, gdzie środkiem biegnie korytarz, a po obu bokach skomponowano obszerne całości: salę jadalną (Jastrzębowski), gabinet (Kotarbiński), kaplicę (Jan Szczepkowski) i rodzaj vestibulu, w którym rozwieszono wspaniałą kolekcję kilimów.

Jadalnia Jastrzębowskiego robi wrażenie urocze. W pełnym świetle kąpią się jasne, złociste meble Jaszczolta. Biało-niebieski batik rozwesela ściany ślicznym deseniem (panien Kogutówny i Kaletówny z warsztatów krakowskich). Kompozycja tego pokoju, gdzie słońce gra w ładnych kryształach braci Czernych z Warszawy, a jasne kolory ceramiki łączą się w wiosenną gamę barw z błękitem, obić, nie pozostawia nic do życzenia i wytrzyma konkurencję z wesołą jadalnią angielską i z wnętrzami nadmorskich will we Francji.

Obok, w doskonałym kontraście przyjemnie ocieniony gabinet Kotarbińskiego, na który



Dziś jednak możemy niepodzielnie oddać się wrażeniu, że tak, jak jest, w tem, co jest zrobione, zapomniawszy o tem, czego zaniedbano, udział polski w wystawie paryskiej wytrzyma zwycięsko wszelkie zestawienie z ogółem udziałów międzynarodowych — i może coś tam jeszcze zostanie na nasze dobro: po części dzięki energicznej opiece organizatorów polskiego działu, a już najwięcej dzięki szlachetnemu nurtowi myśli twórczej, który w niepoliczonych źródłach bije z polskiej ziemi.

ANTONI POTOCKI.



PAWILON POLSKI: SALA CENTRALNA  
CZĘŚĆ PANNEAU DEKORACYJNEGO ZOFII STRYJEŃSKIEJ „PORY ROKU”.

(Fot. Rep.).





PAWILON POLSKI: SALA CENTRALNA.  
CZEŚĆ PANNEAU DEKORACYJNEGO ZOFII STRYJEŃSKIEJ „PORY ROKU”.

## PRZEGLĄD USIŁOWAŃ.

**N**IE WIDZĘ zapowiedzi końca sztuki, o którym zbyt wiele jeszcze mówią pesymizujący teoretycy. Patos wieszczona nieuchronnego końca jest dla mnie raczej upajaniem się rzekomą wielkością przedśmiertnej chwili, aniżeli wynikiem jasnego rozumowania; jest raczej błędem rozumowania. Wielu już było proroków końca w ciągu dziejów sztuki. Umarli, i umarli ideje, którymi żyli. Ale nie umarła sztuka, która nie jest organizmem na organizmie życia, ale jest jednym z przejawów życia i trwać musi tak długo, jak życie samo. Może zamrzeć to, co



być godnymi Europy. Nie mamy odwagi stawiania zagadnień, nie błądzimy i nie robimy głupstw, bo najczęściej nie odważamy się chodzić po tak bardzo samotnych drogach, by móc zablądzić i móc strzelić głupstwo. Szkoda! Bodajbyśmy byli sto razy więcej błądzili, bodajby sto razy więcej było szaleńczych prób i bolesnych nawrotów, ale niechby w tem wszystkim było gorętsze tętno, niechby walka o »nowe« była walką o życie — a nie tem ostrożnem stawianiem nóg po schodach z poręczą.

Domieszka romantyzmu w całości polskiej sztuki przekracza tę normę, którą możnaby odnieść tylko do wpływu romantyzmu, jako kierunku historycznego. Opanował on całą sztukę XIX wieku — przeniknął nasz klasycyzm, był nieodłącznym towarzyszem rodzącego się realizmu i splótł się z wpływami impresjonizmu, dając w wyniku swoisty konglomerat. Ta dominująca rola romantyzmu nie może być oczywiście przypadkowa. Wskazuje ona na pewien stały podkład psychiczny. Jeśli dzięki niemu prawdopodobnie uniknęliśmy expresjonizmu, to również z powodu niego nasz stosunek do kierunków formalizujących może być bardziej dodatni, aniżeli gdziekolwiek indziej. Lekcja świadomej i celowej pracy, lekcja chwycenia się za rękę i mocnego opanowania formy, będzie na naszym gruncie bardziej jeszcze zbawienną, aniżeli gdziekolwiek indziej. Niemal w całej naszej sztuce XIX w. ujawnia się pewien brak czynnika całościowego, spajającego części składowe w formalnie nierozzerwalną, zamkniętą w sobie całość. Brak jest najczęściej tej ostatecznej syntezy formalnej, kompozycyjnego zamknięcia całości, nawet wówczas, jeśli części składowe kompozycji stanowią zwarte jednostki. Prócz Rodakowskiego nie wiem, ktoby mógł stanowić zdecydowany przykład przeciwny. Jest to jakgdyby piętno północy, coś — co mimo wszelkie cechy odrębne — każe jednak sztukę polską zaliczyć do rodziny północno-europejskiej.

Sądzę, że nie zagraża nam tak bardzo pustka krańcowego formalizmu, jak raczej mgławicowość plastycznego sformułowania — że potrzeba nam przedewszystkiem dyscypliny formalnej, tak jak również przedewszystkiem potrzeba nam wyrwania się z bierności, odwagi poczynić i siły przeżyć.

STEFANJA ZAHORSKA

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

**DĄBROWA** pod Wólką Radzywińską.

= W miejscu, gdzie w dniach 15-go i 16-go sierpnia 1920 r. krwawo odpierano ataki armji sowieckiej, postawiono pomnik ku czci poległych, zdudowany przez oficerów i żołnierzy jednego z konnych pułków strzeleckich.

**GRUDZIĄDZ**

= Świeżo powstał tu Związek Artystów Plastyków na Pomorzu z siedzibą w Grudziądzu (Plac 23 stycznia, nr. 11). Przewodniczącym jest K. Zacharkiewicz, sekretarzem R. Merzowicz. Celem Związku jest krzewienie rodzimej kultury i sztuki nieznieszkodzonej wpływami i naleciałościami kultury obcej, której przejawy, dotychczas spotykane, powinny ustąpić bezwzględnie kulturalno-artystycznemu pierwiastkom sztuki polskiej, opierającej się na fundamencie indywidualizmu narodowego.

Dla osiągnięcia powyższego celu Związek niezależnie od możliwie częstych wystaw sztuk pięknych — lokalnych i objazdowych — urządzać będzie odczyty i wykłady z dziedziny sztuki, oraz obowiązkiem jego będzie czuwać nad wszelkimi przejawami w dziedzinie sztuk plastycznych, aby te ostatnie, stojąc na należytych poziomach, istotnie przyczynić się mogły do rozwoju dobrego smaku i umiłowania sztuki ojczystej, prawie że nieuznawanej dotychczas na terenie Pomorza.

Wszystkich zawodowych artystów-plastyków za-

mieszkałych na Pomorzu bez względu na to, czy są urodzonymi pomorzanami czy też tylko osiadłymi czasowo lub na stałe, Związek niniejszem zaprasza do przystąpienia w charakterze członków rzeczywistych i czynnych we wszystkich wyżej wymienionych poczynaniach. Nowemu Związkowi Plastyków życzyć należy gorąco pomyślnego rozwoju i wydatnego poparcia ze strony miejscowych czynników.

**JĘDRZEJÓW** (Wojew. kieleckie)

= Przepyszny kościół klasztoru pocysterskiego w Jędrzejowie, zbudowany pierwotnie w stylu romańskim i sięgający początkami swymi XII wieku, a następnie przebudowany w stylu barokowym (w XVIII wieku), uległ w czasie wojny światowej częściowemu zniszczeniu wskutek bombardowania i pożaru. Wieże, które najwięcej może ucierpiały, grożą obecnie zawaleniem i wymagają natychmiastowych robót konserwatorskich, celem ich zabezpieczenia. Czyż i na to rząd nie znajdzie odpowiednich funduszków?

**KAZIMIERZ** nad Wisłą

= Z inicjatywy ks. rektora Szepietowskiego odbyło się w Kazimierzu zebranie organizacyjne »Koła Przyjaciół Kazimierza nad Wisłą«. Zadaniem Koła będzie ochrona i konserwacja zabytków artystycznych, zachowanych jeszcze w poważnej ilości po dziś dzień w Kazimierzu,



a pozatem uzdrowotnienie tego jedyne go w swoim rodzaju letniska, cieszącego się coraz większą wziętością zwłaszcza w sferach artystycznych.

#### KRAKÓW

— Przed kilku dniami pojawił się w miejscowych dziennikach charakterystyczny komunikat Zarządu odbudowy Zamku Wawelskiego, który doniósł o wstrzymaniu robót restauracyjnych na Wawelu wskutek braku funduszków. Po zasięgnięciu informacji na miejscu okazuje się, że od czerwca dopływały one niezmiernie słabo. Oczywiście jest tu mowa o funduszach rządowych. Jak wiadomo sejm uchwalił na restaurację Zamku w bieżącym roku pół miliona złotych. Pieniądze te miały być wypłacone w sezonie budowlanym t. j. w miesiącach letnich, kiedy można pracować w pełnym tempie. Istotnie obecnie roboty posuwały się bardzo szybko naprzód i prof. Szyszko-Bohusz byłby zapewne ukończył do zimy część południowo-wschodniego skrzydła Zamku, gdyby nie był obecnie zmuszony wstrzymać zupełnie roboty. Sprawa funduszków wyznaczanych przez Ministerstwo skarbu przedstawia się następująco: Przez parę miesięcy z nastaniem wiosny Wawel otrzymywał miesięcznie po kilkadziesiąt tysięcy złotych. Natomiast w czerwcu asygnował rząd na ten cel zaledwie trzy tysiące. Po wielu urgensach i zabieganiach kierownictwo Wawelu otrzymało z Warszawy zapewnienie, że na miesiąc lipiec wyznaczoną została suma przeszło 30.000 zł. Jednak pieniędzy tych nie wypłacono. I znowu po wielu naleganiach Rząd przyrzekł wypłacić na sierpień 50.000, ale i tym razem skończyło się tylko na obietnicach... Wawel tych funduszków niestety nie otrzymał. Redukując coraz bardziej liczbę robotników, pracowano dalej, choć przy zmniejszonym zastępie sił. Wszelkie oszczędności z poprzednich czasów, a dalej wszystkie dochody ze wstępów i opłat za zwiedzanie użyto, byle tylko roboty dalej prowadzić. Ludzono się, że każdego dnia nadejdą pieniądze z Warszawy i roboty znów pójdą we wzmożonym tempie. Tymczasem wyczerpano wszystkie zapasy i niestety pracę musiano wstrzymać. Rzeczywiście, trudno zrozumieć, ażeby państwo trzydziestomiljonowe nie mogło się zdobyć na przysłanie choćby kilkunastu tysięcy dla podtrzymania robót. Działają tu inne czynniki.

— Oto Wawel zmienił swego pana. Dzieje się to w ciągu niespełna pięciu lat już po raz trzeci. Z początku Wawel należał do t. zw. Zarządu państwowych gmachów reprezentacyjnych w Warszawie. Należał do niego także zamek królewski w Warszawie, pałac w Łazienkach, rezydencja w Spale i t. d. Blisko dwa lata temu zmieniono ten system i Wawel przeszedł pod władzę Ministerstwa robót publicznych. Obecnie zaś w maju czy w czerwcu znowu przeniesiono Wawel administracyjnie do Zarządu gmachów reprezentacyjnych. I właśnie ta ostatnia przemiana miała fatalne następstwa: Wawel stanął bez grosza. Dlaczego? Oto Ministerstwo robót publicznych oddając Wawel Zarządowi gmachów reprezentacyjnych, skreśliło go ze swego budżetu, a Zarząd gmachów nie ma jeszcze w swym etacie miejsca na te wydatki. A przytem ta zamiana musiała wypaść na letnie miesiące, gdzie chętnie każdy wyjeżdża na wakacje. I w tym wypadku wszyscy naczelnicy danych władz centralnych w Warszawie bawili na urlojach. To że Wawel nie ma pieniędzy, że będzie musiał roboty wstrzymać — to nikogo nie wzruszyło. Nie pomogły telegramy, telefony, jazdy do Warszawy, zabiegi, zakłęcia — nie, chęć wywczasów letnich okazała się silniejszą, niż poczucie obowiązku. Być może, że się jeszcze okaże potem, że były pieniądze przeznaczone na Wawel, tylko wskutek nieuwagi któregoś z urzędników, sprawa poszła w odwłokę. Taka historia już się raz zdarzyła w zeszłym roku. Kierownictwo cały rok upominało

się o fundusze bezskutecznie, a tymczasem z końcem listopada pokazało się, że pieniądze na Wawel przeznaczone, czekają podjęcia. I w Warszawie nadziwić się nie mogli, dlaczego Wawel nie podjął ich. Oto urzędnik, który miał je wyasygnować, rzucił ten akt gdzieś w głąb szuflady swego biurka i zupełnie o tem zapomniał. Ha, niezbadane są drogi polskiej administracji.

Wskutek tego przerwą się roboty, prowadzone intensywnie w paru miejscach. Na ukończeniu są stropy w dwóch salach na drugim piętrze, w olbrzymiej sali poselskiej, która, jak wiadomo, była ozdobioną blisko dwustu głowami ciętymi w drzewie. Dwadzieścia kilka tych głów wróciło niedawno z Rosji. Brakujące głowy będą zastąpione nowymi, które wykonywa rzeźbiarz, prof. Dunikowski. Już jest gotowych tych nowych głów przeszło czterdzieści. Na razie są one odlane w gipsie, a następnie będą wycięte w drzewie. W salach tych odkryto b. ładny fryz. Jest to fresk, pochodzący z XVI wieku, a przedstawiający różne epizody z życia dworskiego. Freski te odnawia obecnie, bardzo starannie i umiejętnie, p. Piekarski, podobnie jak drugie fragmenty średniowiecznych malowideł, znalezione w kościółku ś. Gereona. I tutaj roboty nad odsłonięciem romańskich reszt architektury tego kościółka będą musiały być wstrzymane, mimo, że nie wiele brakuje do ich ukończenia.

Musimy zanotować nowy objaw barbarzyństwa. Istnieje na Kaźmierzu jeden z najpiękniejszych zabytków epoki gotyckiej, wspaniały, ogromny kościół Bożego Ciała. Cały wzniesiony z ciemno-czerwonej cegły, ma dokoła szereg różnych kaplic, kapliczek, krucht, przedsionków, skarbczyków, schowków, zakrystyj, zakamarków, które się składają na wyjątkową zupełnie całość, o dziwnym, niewypowiedzianym sentymencie. Urok ten zabytku powiększa jeszcze to, że cały kościół otoczony jest zielenią drzew. Dokoła bowiem rozciąga się bardzo obszerny dziedziniec, zapewne dawny cmentarz kościelny, z wielkimi, wyniosłymi drzewami, które jak wieniec obejmują kościół ze wszystkich stron. Jest to jeden z najbardziej uroczych zakątków Starego Krakowa, pełen nastroju i poezji. Połączenie tych dwóch tonów, ciemno-czerwonego z zielonym, jest źródłem niewypowiedzianych efektów kolorystycznych. Istotnie można mieć złudzenie, że się jest w pięknej Holandji, której podobne pejzaże architektury spotyka się na obrazach Jana Van der Weiden i innych.

Korzystając kiedyś z jednego ze rzadkich słonecznych dni tego lata, wybrałem się umyślnie, aby odwiedzić to ciche, czarowne ustronie. Zaraz na wstępie stanąłem przerażony. Oto u stóp wieży kościelnej, pomiędzy dwoma szkarpami, znajduje się stary, renesansowy ogrojec. Nakrywa go spadzisty daszek wsparty na czterech pięknych kolumnach, wzorowanych zupełnie na kolumnach zamku wawelskiego. Ogrojec ten, obok drugiego podobnego przy kościele ś. Barbary, należy do rzadkich osobliwości naszego miasta. Otóż w ostatnim czasie ogrojec ten został w najbardziej barbarzyński sposób na świeżo odmalowany. Właściwie trudno to nazwać malowaniem. Jest on wybielony tak samo zupełnie, jak chłopcy po wsiach bielą swoje chałupy czy obory dla bydła. A zatem na zewnątrz wysmarowano go kolorem jaskrawo-żółtawym, a wewnątrz sino-niebieskawym. Drewniane drzwi kolorem brązowym i zielonym, a gzyms parapetu, na którym stoją renesansowe kolumny, przeciągnięto kolorem brudno-szarym. We wnętrzu ogrojca znajduje się szereg figur świętych gotyckich, renesansowych i barokowych, pozbieranych z całego kościoła. W środku ustawiony jest mały ołtarzyk. Spód ołtarzyka i mensa oklejone są kolorowym papierem w kwiatki o barwach i rysunku, mogących przyprawić o mdłości.

Franciszek Klein,



## L W Ó W

= Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie (w Ossolineum) jest zdaje się jedyną w Polsce instytucją muzealną, która urządza stale, zmieniające się periodycznie, wystawy o charakterze retrospektywnym, głównie z dziedziny malarstwa i grafiki. Wystawy te, zainaugurowane szczęśliwie w jesieni 1921 roku, dają kolejny przegląd poszczególnych działów zbiorów artystycznych, nagromadzonych w Ossolineum. W niedzielę dnia 24 sierpnia otwarto w Muzeum im. XX. Lubomirskich XIX-tą z rzędu, tematową wystawę p. t. »Portrety malarzy polskich«.

Wystawa, na którą eksponatów dostarczyły zbiory Muzeum im. ks. Lubomirskich i Biblioteka Pawlikowskich, daje przegląd portretów malarzy polskich. Są to po części autoportrety, jak Józefa Brodowskiego, Rafała Hadziewicza, J. Ksawerego Kaniewskiego, Aleksandra Raczyńskiego, Henryka Rodakowskiego, Andrzeja Grabowskiego, Franciszka Tepy, po części zaś portrety artystów, będące dziełami innych malarzy, jak np. Leopolda Loefflera. Ciekawe są też karykatury Aleksandra Raczyńskiego z czasu pobytu w Monachjum.

## ŁÓDŹ

= W połowie sierpnia otworzono w M. Galerji Sztuki wystawę zbiorowe prac Wincentego Wodzinowskiego oraz Bronisławy Rychter-Janowskiej. Prócz »Zaduszek w katedrze na Wawelu«, wystawiono około 50 innych prac W. Wodzinowskiego, które dobrze reprezentują właściwy mu sposób malowania. Na wystawie Br. Rychter-Janowskiej przeważają dworki staropolskie i włoskie pejzaże.

## PIŃSK

= Na drugą połowę września b. r. zapowiedziano tu otwarcie wystawy rolniczej w koszarach Albrechtowskich. Wystawa ta obejmie m. i. także dział budownictwa wiejskiego i przemysłu ludowego.

## POZNAŃ

= Z powodu wyjazdu dyr. Fr. Pautscha do Krakowa, zamieścił Cz. Kędziński dłuższy artykuł w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 180), gdzie opisuje w zajmujący sposób zasługi Pautscha dla budzenia ruchu artystycznego w środowisku poznańskim, oraz liczne trudności, z jakimi artysta ten na każdym kroku musiał walczyć. Kończąc swój artykuł, pisze Cz. Kędziński:

»Za kilka tygodni Pautsch wyjeżdża do Krakowa. Poznań, który nie umiał go przykuć do siebie (a było to rzecz tak niewymownie łatwą), traci twórcę-artystę, posiadającego w duszy swej bogactwa nieprzebrane, jednego z najwybitniejszych w Polsce, którego dzieła zwróciły na siebie uwagę całej zagranicy. Następstwa tego przewiduję fatalne. Bo to, co tak łatwo mogło się było stać, nie stanie się, odroczone zostało na daleką przyszłość powstanie w Poznaniu »gminy naczelnych i kierowniczych postaci malarstwa polskiego«. Doświadczenia Pautscha odstraszą innych. I Poznań powróci znowu do swej szarzyzny prowincjonalnej i znowu będzie to Poznań, w którym w zakresie sztuki... »nic się nie dzieje«... Tych kilka uwag nasunęło mi się na tle doświadczeń Pautscha w Poznaniu w związku z rozmyślaniami nad tem, co było, co jest, a coby mogło być. Są to uwagi spóźnione, uwagi o rzeczach niestety już minionych, uwagi bolesne, ale może konieczne jako przestroga na przyszłość«.

## PRZEMYŚL

= Towarzystwo Przyjaciół Nauk zamierza wybić w najbliższym czasie medal (w brązie i srebrze) ku uczczeniu 900-jej rocznicy koronacji Bolesława Chrobrego, króla, który wracając w 1018 r. ze zdobytego Kijowa, pozyskał napowrót dla Polski Przemysł, przy-



JAN RASZKA.

MODEL MEDALU NA PAMIĄTKĘ 900-EJ ROCZNICY KORONACJI BOLESŁAWA CHROBREGO (p. kronika, Przemysł).

łączony w r. 981 siłą, wraz z innymi Grodami Czerwieńskimi, do Rusi.

Z tej okazji, Zarząd Tow. Przyj. Nauk wydał odezwę, w której m. i. czytamy:

»Spodziewamy się, że wszystkie Muzea i zbiory, kolekcjonerzy i esteci, społecznicy, obywatele, medal Chrobrego nabędą, bo obok pamiątki jest dziełem na wskroś artystycznym, wykonanem przez art. rzeźbiarza Jana Raszkę, dyrektora szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie. Jana Raszki medale z okresu wojny wszystkie były udane i rozchwywane do tego stopnia, iż sam artysta nie posiada kilku, gdyż nie liczył na rozsprzedanie wszystkich medali przez komitety wybijające«.

Na awersie medalu: B. Chrobry z rycerstwem staje u bram Przemysła, miasta warownego. W otoku widnieje napis: »Przemysłowi w 900-tną rocznicę odzyskania przez Chrobrego«. Na rewersie (odwrotnej stronie), na tle walki powietrznej nad Przemysłem, jako twierdzy w światowej wojnie, Polska z pochodnią nadziei, woła kornie dzieci polskie do czynu praocjów.

## WARSZAWA

= Opinie krytyki warszawskiej o wystawie »Zima w Polsce« w Zachęcie. Prócz cytowanej już opinii o tej wystawie J. Kleczyńskiego



(por. *Sztuki Piękne*, Nr. 11, str. 732), mamy do zanotowania jeszcze następujące głosy:

M. SKR. w *Gazecie Porannej* (Nr. 231 z dnia 29 sierpnia):

»Otwarta pod bardzo mroźnym hasłem w pełni lata wystawa w Zachęcie, posiada typowy »ogórkowy« charakter, — i zaiste nieszczęśliwy jest ten sprawozdawca, który musi pisać o tego rodzaju wystawie!

Gdzież ta pełna czarów, uroków i grozy polska zima? Gdzież nasi wybitni »zimowi« pejzażyści?!

Smutne to — ale prawdziwe:

Wystawa »Zimy« nie była należyście przygotowana, zorganizowana, a przeto cała impreza jest mocno nieudana, dorywcza, nic nie mówiąca.

Lepiej było na okres pełnego lata zamknąć Zachętę, niż kompromitować.. polską zimę.

Już ilościowo »Zima« nie dopisała zupełnie:

W dwóch salach zawieszono około pięćdziesięciu obrazów, z których znaczną część znamy z wystaw bieżących.

Intencją »Zachęty« było nie zorganizowanie wystawy o szerokim, retrospektywnym charakterze, ale przedstawienie dorobku naszego malarstwa pejzażowego z dni ostatnich.

Cóż w takim razie robią na wystawie, obrazy zgola nie interesujące, a opatrzone całkiem »sędziwemi« datami, liczące sobie po dziesięć i więcej lat?!

Przypadkowość, zakrywanie ścian świecących pustką — byle czem, co pod ręką, odbiło się fatalnie na wystawie »Zimy«...

Wystawa »Zimy« potraktowana jako zwykła, bieżąca wystawa — nie raziłaby swem ubóstwem i swą przypadkowością, — przerwa czy obniżenie w natężeniu pracy artystycznej jest zawsze zrozumiałe, — podniesienie jednakże tej wystawy do znaczenia specjalnego, musiało wywołać reakcję, w formie ostrych głosów krytycznych, wśród których prym wiodli przede wszystkim malarze — co im zresztą za zasługę poznać należy.

Konrad Winkler w *Kurjerze Porannym* (Nr. 218 z dnia 8 sierpnia):

»Niewiadomo tylko, kto tu okazał większą odwagę — czy komitet Zachęty, który jednak ośmielił się zawiesić »to« w salach największego polskiego pałacu sztuki — czy też ci przygodni eksponenci, którym widocznie nie umiał nikt w porę wytlómaczyć, że malarstwo, pomimo istnienia tego rodzaju autorytetu, co komitet Zachęty, nie jest znowu rzeczą tak zbyt łatwą.

»Czy Tow. Zachęty Sztuk Pięknych nie miało nam tu nic godniejszego do pokazania? A gdzież nasi wielcy pejzażyści: Chelmoński, Podkowiński, Stanisławski, Fałat, Wyczółkowski, Weiss i in. — nie mówiąc już o nowszem malarstwie — tym grzechu śmiertelnym w pojęciach Zachęty? Narzucając ustawicznie warszawskiej publiczności nudne pokazy adorujących się nawzajem, naturalistycznych impotentów — Zachęta tym razem osiągnęła rekord — smutny zaiste rekord. Paraliż postępowy, gnębiący naszą oficjalną sztukę — dobiega widocznie kresu. Nieuleczalnie chory — który już od lat szeregu nie jest w stanie zrobić ani kroku naprzód — nie może obecnie zdobyć się na odrobinę bodaj samokrytycyzmu...

»Naogół wzięwszy, wystawa ta stwierdza kompletne bankructwo systemu uprawianego przez Zachętę, który, wobec bojkotu wybitniejszych artystów, polega na zapelnieniu  $\frac{3}{4}$  ścian wystawy, byle kim i byle czem. Gdzieindziej stanowiłoby to obrazę kultury społeczeństwa — a u nas?«

Mieczysław Treter w *Warszawiance* (Nr. 219 dnia 11 sierpnia):

»Cóż powiedzieć o wystawie p. t. »Zima w Polsce«, o sposobie jej urządzenia, o wartości jej jako

artystycznej, zamkniętej w sobie całości, o tem, czy figurujący na tej wystawie autorowie w liczbie 31 (tytuł bowiem jest malarzy — artystów jest o wiele mniej) z 64 swemi pracami istotnie i dostatecznie reprezentują zimowy pejzaż Polski współczesnej doby?

»Ażeby się nie powtarzać, wołę o tych kwestjach wogóle zamilczeć. Jeżeli ktoś wyobraża sobie np., że rzeczywiście wystawa »Zima w Polsce« obejść się może bez jednego, bodaj przypadkiem zabłąkanego Fałata, to po cóż z nim na ten temat spór toczyć?

Wśród obrazów wystawionych niema w gruncie rzeczy ani jednego, któryby odpowiadał swemi założeniami, ujęciem formy, kompozycją, postulatami malarstwa współczesnego t. zn. dnia dzisiejszego. Przeważają wyznawcy hasła szkoły jeszcze monachijskiej, a szczerzy impresjoniści są w mniejszości i wystąpili zbyt słabo; innych nowszych, niema tu wogóle.

Szczesny Rutkowski w *Kurjerze Polskim* (Nr. 214 z dnia 6 sierpnia):

»Szumnie reklamowana wystawa pod tytułem »Zima w Polsce«, zrobiła zupełne fiasko. Pomimo zawieszenia bojkotu, ogromna większość polskich artystów powstrzymuje się od wystawiania w Zachęcie — nie ma zaufania do obecnego komitetu — i słusznie. Kompromitacja z wystawą »Portretu Polskiego«, chaotyczne, fatalnie zestawione wystawy zbiorowe Jacka Malczewskiego i Stanisława Masłowskiego, niedbałe wydawane katalogi, poziom coraz to niższy przyjmowanych obrazów, jak Zachęta Zachętą nigdy kosztu administracyjnego nie pochłaniały tak znacznej części dochodów, nigdy tak śmiesznie małe sumy nie były wydawane na cele artystyczne, przez cały rok ani jedna książka nie została zakupiona dla biblioteki; dawniej Zachęta numerowała ważniejsze miesięczniki artystyczne zagraniczne i wszystkie krajowe — obecnie w czytelnicy leżą na stole jedynie »Tygodnik Ilustrowany«, »Świat« i — dodatek niedzielny do Kurjera Warszawskiego, ciągle powtarzające się fakty, że obrazy i rzeźby zakwalifikowane przez jury na wystawę, niewiadomo z czyjego zozkazu pozostają w składzie — woźni korygują decyzje członków komitetu; mnóstwo innych przykładów niezaradności i anarchji.

»Artyści i miłośnicy, składający obecny zarząd, mają bezwątpienia jaknajlepsze zamiary: sami się chyba już przekonali, że brak im energii albo kompetencji, aby wywiązać się dobrze z zadania. Oddadzą więc prawdziwą usługę sztuce polskiej, podając się jaknajprędzej do dymisji i składając losy Zachęty w bardziej powołane i energiczne ręce.

»Znamy już z poprzednich wystaw znaczną część obrazów pokazanych pod nowym szyldem »Zimy w Polsce«...

»I ilościowo i jakościowo wystawa »Zima w Polsce« przedstawia się nadzwyczaj słabo.

W. H. w *Tygodniku Ilustrowanym* (Nr. 34 z dnia 22 sierpnia):

»Zebranie dzieł, odtwarzających zimę w Polsce, dzieł, tak znamienych dla pewnej określonej epoki artystycznej, byłoby wobec tego rzeczą pożyteczną, gdyby kolekcja taka uwidoczniła istotnie rozwój tego bardzo charakterystycznego działu naszej sztuki, obfitującego w dzieła wysokiej wartości. Niestety jednak, wystawa w Tow. Zachęty, jak wszystkie zresztą ostatnie pokazy tej instytucji, nie jest zorganizowana według pewnego określonego planu, ale stanowi przypadkowy zbiór prac, nadesłanych na skutek ogłoszonego komunikatu. Z tego powodu nie zawiera ona nie tylko działu retrospektywnego, ale nawet wielu typowych i wybitnych artystów współczesnych, reprezentujących pejzaż zimowy w malarstwie naszym. Wymienianie nazwisk byłoby rzeczą zbędną, wystarczy stwierdzić, że na wystawie »Zimy w Polsce« brak nawet Fałata. Całość posiada zresztą pewien poziom





APOLONJUSZ KĘDZIERSKI.

NA POPASIE.

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk Pięk. w Warszawie).

artystyczny, wyższy, niż przeciętne wystawy bieżące, dzieje się to jednak dzięki temu tylko, że krajobraz zimowy stanowi u nas dobrze wyrobioną szkołę.

Na zakończenie, jako *curiosum* nastrajające niewątpliwie na ton wesoły w tych smutnych naogół czasach, cytujemy początek artykułu p. Leonarda Życkiego (kto to?), wydrukowanego w *Dniu Polskim* (Nr. 192 z dnia 22 sierpnia):

»Gdy na dworze słonko dogrzewa, ludzie podobno wzdychają do zimy. To też dla takich malkontentów znalezienie miejsca, gdzie ona króluje, może być nieładą przyjemnością, tem większą, że patrząc na srogie zamiecie i potężne zwały śniegu, różnowięjące się w promieniach zachodzącego słońca, nie odczuwają wcale jej lodowatych uścisków.

»Oczywiście, że podobnie rajskie stosunki mogą panować tylko w salach Zachęty, gdzie właśnie trwa »Zima w Polsce«.

»Wystawa, pod tem godłem otwarta, zebrała wielkie bogactwo polskiego pejzażu zimowego. Poczynając od chłopskiej chaty, zasypanej śniegiem, tej cudnej, ginącej już dziś drewnianej chałupy, stawianej w zrab, krytej strzechą z dranicami, oraz szlacheckiego dworku z ganeczkiem, aż do gór posiwiących i rozlewnych, gdzieśniedzie zaczernionych borami, płaszczyn, w puchy śnieżne zatulonych — wszystko się tu znalazło.

»Rozejrzawszy się po wystawie, każdy naturalnie skieruje swe kroki do dzieł premjowanych, jak wskazują tabliczki, przez Tow. Zachęty.

»Nagrody przyznano bardzo trafnie«.

I tak dalej! Jeśli Zachęta z czasem zacznie przyznawać nagrody za »najlepsze« sprawozdanie z swych wystaw, drogą plebiscytu wśród miłośników krytyki artystycznej, to, jak myślicie, kto niewątpliwie ją otrzyma?

= Nagrody Zachęty za »Zimę w Polsce«. Jak doniosły komunikaty, jury o nieokreślonym bliżej składzie, przyznało następujące nagrody: I-ą w wysokości 300 zł., otrzymał J. Kotowski za obraz p. t. »Z Wołynia«, II-ą w kwocie 200 zł., St. Żukowski za »Stary Dworek«, III-ą, w wysokości 100 zł.

(sic! wyraźnie: sto zł.), T. Ziomek za »zimowy pogodny dzień«, Zachęta, która potrafi malarzowi o znamem dobrze nazwisku przyznać »nagrodę« w kwocie... stu złotych — w dziwnem zaiste siebie przedewszystkiem stawia światło. Czasy są bardzo ciężkie, zwłaszcza dla artystów, a sto zł. to równowartość aż dwu par dobrych bucików — a jednak!... Czy analogiczna nagroda, w tejżesamej Zachęcie, byłaby możliwa do pomyślenia przed wojną? Chyba nie.

Z końcem sierpnia Zachęta obwieściła:

»Z zakończeniem wystawy »Zima w Polsce« rozstrzygnięte zostały losy, komu w udziale przypadły nagrody przeznaczone przez grupę miłośników. Obliczenia głosów dały następujące rezultaty: Nagrodę I-szą przyznano art. mal. p. Teodorowi Ziomekowi za obraz p. t. »Zimowy pogodny dzień«, nagrodę 2-gą p. Stefanowi Popowskiemu za obraz p. t. »Zachód słońca«.

Dlaczego przemilczano ilość głosujących, ilość głosów oddanych na każdego z dwu artystów, oraz wysokość kwot, przeznaczonych na nagrody? Czyżby dane te były aż tak dalece kompromitujące?

= Nowe wystawy w Zachęcie. W sobotę, dnia 29 sierpnia, otworzono w Zachęcie wystawy zbiorowe: ś. p. Władysława Słewińskiego (70 obrazów), ś. p. Marjana Puffkego (około 80 obrazów olejnych, akwarel, pasteleli, rysunków), Tadeusza Nartowskiego (trzydzieści kilka prac), Jana Henryka Rosena (około 20 kompozycji religijnych, oryginalnych w koncepcji), Marjana Trzebińskiego (cykl akwarel z widokami Pragi czeskiej), oraz starym nalogiem, szkodliwym i tak nieznośnym t. zw. »wystawę bieżącą«, gdzie zebrano bardzo, bardzo różnej wartości prace około 20 autorów; specjalną uwagę zwraca tam olejny portret (głowa), malowany przez Olę Nejman. W »Przewodniku po Wystawie« (Nr. V) przedrukowano wstęp pióra Jana Kasprowicza z katalogu wystawy, urządzonej w r. 1907 we Lwowie, w Tow. Przyjaciół Sztuk P.

= Kalendarzyk wystaw w Zachęcie. Zarząd Tow. Zachęty ustalił plan całoroczny kolejnych wystaw, jakie urządzone będą w sezonie 1925—1926.



A więc: Wrzesień 1925: Wystawa ś. p. Wład. Słewińskiego, ś. p. Marjana Puffkego, J. H. Rosena, Marjana Trzebińskiego, Nartowskiego. Październik: konkurs na kompozycję figuralną. Listopad: Grupa XII zbiorowa, zbiorowa wyst. prac Stabrowskiego, ś. p. Anton. Piotrowskiego, zbiorowa wyst. prac Manna, kolekcja prac Stan. Żukowskiego, wystawy bieżące. Grudzień: Salon Doroczny 1925.

W roku 1926. Styczeń: zbiorowa wyst. prac ś. p. Józefa Ryszkiewicza, wyst. Tow. art. »Zespół«, kolekcja prac p. Romerowej, kolek. prac Żaboklickiego, kolekcja rzeźb p. Magdaleny Gross, wystawy bieżące. Luty: zbiorowa wyst. Styków (ś. p. Jana, oraz Adama i Tadeusza), zbior. wyst. p. Marij Koźniewskiej, zbior. wyst. prac ś. p. Marka, wyst. bieżące. Marzec: Zbior. wyst. »Pro Arte«, zbior. wyst. Stow. Artystów Wileńskich, wyst. bieżące. Kwiecień: Wystawa Czeskosłowacka. Maj: Wyst. zbior. prac Józefa Rapackiego, wyst. zbior. Stow. Sztuka Podhalańska, zbior. wyst. prac ś. p. Mierzejewskiego, wyst. bieżące. Czerwiec: Sztuka religijna (konkurs).

Jeśli idzie o ilość, trudno chyba życzyć sobie więcej. Co do jakości, to widać, że wystawy te będą miały przeważnie charakter retrospektywny, choć niezamierzony. Sztukę współczesną oglądać będziemy w gruncie rzeczy tylko na wystawie czecho-słowackiej...

= Działalność artystyczna Zachęty dawniej i dziś. Jest rzeczą niewymownie przykrą i dla naszej artystycznej kultury wręcz szkodliwą, że komitet Zachęty nie chce zdać sobie z tego sprawy, iż dotychczasowa organizacja Zachęty jest nieodpowiednią i przestarzałą, a cała jej działalność fatalną i zgubną. Tłumaczył to daremnie, jeszcze 24 lat temu, E. Niewiadomski w osobno wydanej broszurze p. t.: »Tow. Zachęty Sztuk P. wobec potrzeb naszej sztuki« (Warszawa, 1901, 32 stron druku), tłumaczył obszernie, rzeczowo, spokojnie, a, choć był już wtedy przeciwnikiem Zachęty ze względu na jej artystyczną gospodarkę, podobnie jak dziś wielu w Polsce artystów, niemożna mu chyba zarzucić, że czynił to dlatego jedynie, by wprowadzić do Zachęty... żydów i wywrotowców, czem zazwyczaj usiłuje się odeprzeć wszelkie rzeczowe argumenty i teraz stawiane w Zachęcie. »Wszelkie braki i anomalje, jakie można wykazać w gospodarce Tow. Z. S. P., płyną z dwóch źródeł: 1. Z wadliwości ustawy Tow. z. Z. niemiejskiego lub niedbałego pełnienia funkcji, zakreszonych tą ustawą« (str. 3 cytowanej broszury).

W związku z modnemi obecnie w Zachęcie nagrodami konkursowemi przypomnieć należy te słowa:

»Za taktyką komitetów, za wyłącznem i upartem popieraniem konkursów nie przemawiają rezultaty takowych. Widzieliśmy ich cały szereg i wynieśliśmy zdanie o zupełnej bezużytności. Konkurs jest środkiem sztucznym, arcydzieł zaś sztuki niepodobna jest sztucznie produkować. Arcydzieła tworzy istotny i rozwinięty talent i to — nie na zawołanie. Metody rozstrzygnięcia konkursów ogólnych (a te są u nas najpospolitsze, również należałoby opatrzyć znakiem za pytania...)« (str. 21).

O »zbiorach« Zachęty (por. *Sztuki Piękne*, Nr. 9, str. 435): »Wracając do zbiorów, musimy dodać: T=wo jest ciężko odpowiedzialne za ich zaniedbanie, tem cięższej, że jest to strata, która powetować się nie da na razie, którą można pokrywać tylko pomalą w ciągu wielu a wielu lat« (str. 22).

Sąd ogólny o działalności Zachęty do r. 1901 sformułowano wymownie na str. 30—31, da się on utrzymać w całości i dzisiaj; cytujemy tylko zdań kilka: »Czegokolwiek się dotknąć, gdziekolwiek zajrzeć — wszędzie uderza zupełny brak kierunku artystycznego, brak, który ujawniliśmy na przykładach najbardziej rażących, bo dotyczących spraw podstawowych — elementarnych. Dzięki zupełnemu zapoznaniu strony

ideowej, będącej osnową i racją bytu T=wa, instytucja ta zesłała na poziom zwykłego handlowego przedsiębiorstwa. Wszystko, cokolwiek dobrego da się o niem powiedzieć, odnosi się do czynności wyłącznie gospodarczych...

»Czy pod wpływem Zachęty nastąpił jakiś zwrot w jej rozwoju? czy zapoczątkował się jakiś własny, oryginalny kierunek? Czy powstały zręby szkoły krajowej... jakieś ognisko ciepłe, twórcze... jakiś punkt oparcia dla artystów polskich?

»Nie! Powstał szereg warsztatików, produkujących na zapotrzebowanie rynku — portrety, koniki, krajobrazy, sceny z polowania, powstała sztuka płaska, utylitarno-dyktancka, bez tętna życia, bez dążeń głębszych, bez przyszłości i pozbawiana zupełnie pierwiastków narodowych.

»Bo pierwiastek narodowy nie polega na malowaniu kontuszów i konfederatek!«

»Taka sztuka zjawiały się i bez opieki T=wa, powołana do istnienia rozwojem stosunków ogólnych.

»T=wo szło z prądem prowincjonalno-mieszcząskich potrzeb i gustów, roli swojej nie zrozumiało, nie zrobiło nic dla uszlachetnienia sztuki, dla podniesienia wymagań, dla rozwoju pojęć.

»Taką była i działalność komitetów: dyktancką, martwą, opartą na rutynie, pozbawioną aspiracji szerszych...

»Jest to działalność krótkowidza, myślącego jedynie w cyfrach sprawozdania za rok bieżący, działalność bez programu, bez jasno wytkniętego kierunku, przewłoczona z dnia na dzień, z roku na rok — świadcząca każdym niemal krokiem o słabem pojmowaniu zadań i celów instytucji.

»Inaczej być nie może i nie będzie. Nie będzie dopóty — dopóki w tej twierdzy starczego oportunistu nie powstanie wyłom, dopóki nie przeniknie weń młodość, nie ogarnie jej prądem świeżych a zdrowych pojęć artystycznych i nie powoła do życia uspiętego geniuszu sztuki narodowej«.

Dodajemy od siebie jeszcze wyraźniej: tak będzie dopóty, dopóki sztuka nie wyzwoli się w Zachęcie z pod zarozumiałych a dyktanckich rządów »miłośników«, wraz z ich plebiscytami, konkursami, ubliżającymi nagrodami i t. d.

Dość chyba dawno, bo 4 marca 1870 roku, w Ornans, napisał *Gustave Courbet* te prawdziwe słowa:

»Dans ces pays où l'art est indépendant, ce sont les artistes, qui font l'exposition à leur bénéfice, qui achètent les tableaux, font des loteries et distribuent les récompenses dans une salle, qui leur est allouée par le gouvernement«...

U nas jednak rząd nie interesuje się sprawą artystycznej kultury, bo nie uważa jej widocznie za zagadnienie państwowe i narodowe zarazem, a artyści chodząc i żerując luzem, nie mogąc zdobyć się na solidarność, nie umieją też wywalczyć sztuce niezależności, uwolnić jej od zabójczej, i upokarzającej opieki miłośników. *Ut exemplum docet* — właśnie w Zachęcie, w jedynym stołecznym lokalu wystawowym.

= Konkursy architektoniczne. Warszawskie Koło Architektów komunikuje:

W ostatnich czasach różne instytucje i organizacje ogłaszają konkursy publiczne z zaznaczeniem, że w sądzie konkursowym wezmą udział delegaci kół architektów. Wobec powyższego warszawskie Koło architektów uważa za obowiązek poinformowanie zarówno ogłaszających, jak i biorących udział w konkursie, że, zgodnie z uchwaloną rezolucją, delegować będzie swych przedstawicieli do rozstrzygnięcia tylko takich konkursów, których warunki opracowane i ogłoszone będą po uprzednim porozumieniu z Kołem architektów, a więc na podstawie normalnych warunków, przyjętych przez architektów zrzeszonych.



= Tow. Opieki Nad Zabytkami Przeszłości przygotowuje na wrzesień wystawę, obejmującą »Portret królewski w grafice« ze zbiorów p. Dominika Wittke Jeżewskiego. Złożą się na nią wizerunki wszystkich królów polskich, od Mieszka I aż do Stanisława Augusta, oraz małżonek królewskich, w najpiękniejszych współczesnych sztychach polskich. Specjalny ilustrowany katalog wystawy jest w druku i będzie zarazem opracowaniem polskiej ikonografii królewskiej. W ten sposób kamienica Baryczków wraca do dawnych swych przedwojennych tradycji, kiedy-to urządzano wystawy sumiennie przygotowane, z góry obmyślane i opracowane planowo. Pamiętkę ich stanowi po dziś dzień szereg cennych katalogów, opracowanych fachowo, ozdobionych rycinami.

= Rozstrzygnięcie konkursu. W połowie ubiegłego miesiąca, w gmachu Mennicy Państwowej odbył się sąd konkursowy, powołany do rozpatrzenia projektów polskiej monety złotej.

Sąd konkursowy tworzyli: prof. Wincenty Trojanowski, prof. Zygmunt Otto, prof. Wojciech Jastrzębowski, prezes Tow. Numizmatycznego p. Gustaw Soubise-Bisier, wiceprezes tej instytucji p. Konrad Berezowski, Dyrektor Departamentu Prezydyjnego Ministerstwa Skarbu p. Stanisław Kauzik, delegat Departamentu Sztuki dr. Alfred Lauterbach, delegat Departamentu Obrót Pieniężnego Ministerstwa Skarbu p. Lucjan Zadrowski, delegat Banku Polskiego p. Edward Szydłowski i Dyr. Mennicy Państwowej p. Jan Aleksandrowicz.

Po szczegółowym rozpatrzeniu nadesłanych w liczbie 23 projektów modeli monety złotej, sąd konkursowy wyróżnił następujące prace:

1) Model z głową króla Bolesława Chrobrego, artystki-rzeźbiarki Zofii Trzcńskiej-Kamińskiej.

2) Model z głową kobiecą, prof. Antoniego Madeyskiego w Rzymie.

3) Model z podobizną Kopernika, artysty-rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego.

Z pośród tych trzech wyróżnionych projektów na złote monety, dwa z nich (A. Madeyskiego i Z. Trzcńskiej-Kamińskiej) nadają się na medale. Trzeci i na to nie. Podobizny odznaczonych projektów zamieściła *Warszawianka* w Nr. 230 a potem i inne pisma.

= Doroczne wystawy rysunków i zdobnictwa. W Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej (Chmielna nr. 52), wzorem lat ubiegłych, odbędą się doroczne powakacyjne wystawy dorobku uczniów i uczennic Muzeum z ostatniego roku szkolnego.

= Pomniku czci H. Sienkiewicza. P. Zygmunt Chmielowski rzucił w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 243 z dnia 31 sierpnia) myśl postawienia pomnika H. Sienkiewiczowi, w artykule p. t. »O pomnik H. Sienkiewicza — Głos kresowy«. P. Z. Chmielowski pisze m. i.:

»Urządzają subskrypcje i składki na posągi dla wielkich ludzi, a gdyby tylko pozbierano te kamienie, które współcześni na nich za życia rzucali, to każdy otrzymałby pomnik, większy od piramidy«, tak określił ktoś wdzięczność pokoleń współczesnych dla ludzi zasłużonych. Ten smutny pewnik, tak często, niestety, sprawdzany przez życie, w stosunku do tego ulubieńca narodu swego wyrazu nie znalazł. Człowiek ten, co ujął w swe ręce sprawę »gojenia ran polskich«, umiał leczycę jednak delikatnie, tak po ojcowsku, z taką miłością, że śmiało rzec można — przewyższył w tym względzie wszystkich. Więc te kamienie, którychśmy nań nie cisnęli, my, wdzięczni kresowcy, zbierzmy dziś w jedną całość i, gdy alarmy wojenne umilkły, rany po wojnie zablizniają się, słońce przygrzewa radośniej, a jałmużnik z Vevey, nie doczekawszy się już z takim upragnieniem oczekiwanej odrodzonej Polski,

zasnął snem wiecznym, pomyślmy o składkach na ustawienie mu kolumny granitowej.

»Kresy nasze — czytamy tam dalej — wziął Sienkiewicz za temat swej pierwszej powieści historycznej »Ogniem i mieczem«, z kresów też niech rozlegną się głosy natarczywe do społeczeństwa o postawienie mu pomnika w Warszawie«. Czyż nie lepiej jednak wobec tego, aby pomnik ten stanął na Kresach właśnie, a nie w Warszawie, w której aż duszno od licznie projektowanych pomników?

= Współczesna rzeźba polska. Cóż o niej wiadomo? Kogo ona interesuje? Publikacje, książki, studia, a nawet artykuły z tej dziedziny są niezmiernie rzadkie. Istniejące od szeregu lat Towarzystwo »Rzeźba« nie daje prawie wcale znaku życia. Na wszystkich współczesnych polskich wystawach rzeźba traktowana jest stale jak zapomniany Kopciuszek. Szereg słusznych na ten temat uwag zamieścił Jan Kleczyński w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 227—228), omawiając w artykule p. t. »Rzeźba polska« szereg ostatnich prac w tej dziedzinie. Czytamy tam m. i.:

»Na wystawach naszych nowe rzeźby polskie są rzadkością. Mamy tylu pierwszorzędnych rzeźbiarzy — a wiadomości o tem, co oni robią, trzeba zbierać okazynie.

Wiemy tylko, że sprawa wykonania pomnika Chopina (Szymanowskiego) zbliża się do realizacji, że Dunikowski pracuje nad archaicznymi głowami Wawelu, że Kuna jest autorem postaci kobiecej w »atrium« pawilonu polskiego w Paryżu, że Szczepkowski skomponował kapliczkę odznaczoną 1-ą nagrodą w galerii Inwalidów, że Ostrowski stworzył dzieło architektoniczno-dekoracyjne — grobowiec dla Nieznanego Żołnierza, ale wszystko to są tylko informacje zdaleka.

»Kto mieszka w stolicy Polski i chciałby zobaczyć nową rzeźbę polską, ten byłby w niemalym kłopotcie... Byłoby rzeczą bardzo pożądaną, aby »Zachęta« postarała się lukę tę wypełnić i urządziła szereg wystaw czysto rzeźbiarskich — nie tylko dzieł skończonych, ale także projektów, modeli pomników, szkiców — niechby nawet fotografii — abyśmy przecież się dowiedzieli, czem żyje rzeźba polska.

»W Teatrze Narodowym ozdabiają przedsiónek rzeźby Lubelskiego. Są to utwory dekoracyjne, stylizowane ze smakiem, architektonicznie przystosowane do otoczenia. Plafon tegóż teatru zdobi wspaniała kompozycja malarska Z. Kamińskiego. Czemu modeli i kartonów tych dzieł nie widzieliśmy w »Zachęcie«?

»Czy w »Zachęcie« ujrzymy pracę Żerycha, pękającą w glinie, w pracowni? Czy ujrzymy tam głowy wawelskie Dunikowskiego, płaskorzeźby Lubelskiego z sali rady wojennej, kapliczkę Szczepkowskiego, rzeźbę Kuny z Paryża — i tyle, tyle innych prac, o których nic nie wiemy?»

Jest rzeczą istotnie zdumiewającą, że w tak opłakanych i nieprzychylnych dla rozwoju rzeźby polskiej warunkach, rzeźbiarze polscy utrzymują się cudem jakimś na powierzchni życia, a nawet dziełami swymi osiągnęli wielkie nieraz artystyczne sukcesy.

= Swojska estetyka. K. Winkler wystąpił w Nr. 235 *Kurjera Porannego* przeciw »Falszom i Nieporozumieniom«, jakim służy »Przewodnik po Wystawie« (ukazujący się od niedawna w okropnej, ale na konkursie wyróżnionej okładce), wydawany przez »Zrzeszenie Polskich Artystów Plastyków« — nikt narazie nie zna też składu członków tego zrzeszenia, a tak łatwo możnaby go ogłosić choćby w swym organie, t. j. w tymże samym »Przewodniku«.

K. Winkler, uważając, że autor bałamutnego wstępu zrehabilitował się w zupełności obrazem (równocześnie wystawionym) »za te kilka stron elukubracji z zakresu teorii sztuki«, nie puszcza jednak płazem zbyt swoistych jego sądów o pejzażu:



»Takim miniaturowym światełkiem dziecięcym, dającym się nie ledwie nakryć dłonią niemowlectwa — wydaje się autorowi wstępu do »Przewodnika« cała dotychczasowa twórczość malarska. Autorowi z taką łatwością przychodzi wyjaśnić tę kwestję: co to jest »dobry« krajobraz — prostota jego wiary w swą nieomyślność jest tak frapująca — iż skonfundowany mimowoli rzucam okiem na kalendarz ścienny... rok 1925? Wiek XX?

»Taki miniaturowy światek sztuki mógł się jedynie zachować w warszawskiej Zachęcie, w tej nieźle zakonserwowanej rupiecarni kulturalnej z połowy ub. wieku — przypominającej nasze staroświeckie alkierzyki w dawnych modrzewiowych dworkach — pełnych zapachu lawendy, piżma i... starych rezydentek.

»Dobre, pocziwe czasy. W takim to alkierzyku przy placu Malachowskiego wydaje się te wzruszające, elegijne broszurki, gdzie autor przytoczonego na wstępie artykułu, pisząc »o motywach uczuciowych i pobudkach twórczych krajobrazu« — suponuje, iż »są one te same dla poety, jak i dla malarza« (!), a dalej, »że można na zimno namalować dobry portret, dobrą »martwą naturę«, czy scenę rodzajową, ale nie można na zimno »zrobić nastroju krajobrazowego« (!!).

»Na zimno lub na gorąco! Mój Boże, i to się pisze w wieku pary, elektryczności, drapaczy chmur i samolotowych koziołków w powietrzu!

»Mniejsza zresztą o to, że się »pisze« — ale się równocześnie i czyta... a czyta te bzdury sama elita naszej inteligencji, stołecznego, milionowego miasta Warszawy! I dla niej się to drukuje!

»Lecz publiczności naszej robi się coraz częściej mdło od tych »wzruszająco« »swojskich«, »głęboko odczutyh« i »nawskroś narodowych« (?) wynurzeń naszych domorosłych estetyków z Zachęty, a czytając te sentymentalne zwierzenia o polskim krajobrazie — zdrowo parska śmiechem«.

= Rychło w czas. Wobec kończącego się właśnie sezonu kąpielowego... rozpoczęła swe czynności z inicjatywy Polskiego Związku Źdrowisk, Uzdrowisk i Kąpielisk Morskich w Warszawie specjalna Komisja dla spraw reklamy artystycznej w zdrojowiskach i uzdrowiskach. W skład Komisji owej wchodzi przedstawiciele: Generalnej Dyrekcji Służby Zdrowia, Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydziału Turystyki Ministerstwa Robót Publicznych, Polskiego Tow. Krajoznawczego, Polskiego Touring-Clubu, z organizacji polskich artystów-plastyków i Polskiego Towarzystwa Księgarni Kolejowych »Ruch«. Pierwszą pracą Komisji było uregulowanie reklam kolejowych w Zakopanem. Po tym wysiłku Komisja zapewne odpocznie aż do przyszłej jesieni, po sezonie 1926 r.

= Romuald Żerych, młody art. rzeźbiarz, wykończył olbrzymich rozmiarów posąg Chrystusa, który pragnąłby widzieć wzniesiony na polach Radzywińskich pod Warszawą, na pamiątkę odparcia bolszewickiego najazdu. R. Żerych pojął swoją rzeźbę jako z grubsza ociosany, w szerokich płaszczynach, głaz, wyrastający z ziemi w ciężkich złomach. Rzecz w zamierzeniu silna i poważna, jako dzieło plastyki nie jest jednak konsekwentnie przeprowadzona i jednolitego stylu wyrazu. Opinia stolicy domaga się, aby Dep. Sztuki znalazł fundusze bodaj na wykonanie formy gipsowej, gdyż rzeźba ta w glinie, w ciasnej pracowni artysty, łatwo uleść może zniszczeniu.

= Miejskie Muzeum Narodowe. Czynniki zainteresowane w sprawie budowy gmachu dla M. Muzeum Narodowego milczą w dalszym ciągu. Są głuche nawet na *Głos Prawdy*, który w Nr. 86 wołał: »O konkursie na gmach Muzeum miejskiego w Warszawie pisano już wiele. J. Zborowski w »Sztukach Pięknych« (Nr. 2) krytykuje program i warunki

konkursu, ten jedyny bodaj w swym rodzaju dokument, nie świadczący o wielkiej kompetencji autorów. T. Pietrzkiwicz (*»Kurjer Warszawski«* z dn. 14 II) omawia niesłychane wprost stanowisko pulk. Gembarzewskiego i władz magistrackich wobec własności autorskiej prac na konkurs nadesłanych. Myśleliśmy, że sprawa budowy gmachów muzealnych nareszcie oddzieli Muzeum miejskie (t. zw. Narodowe) od Muzeum wojska. To niedobrane współzycie pod jednym dachem i zarządem, wywołane chyba tylko personalnymi względami, nie może trwać wiecznie bez szkody dla samych instytucyj. Obawiać się należy poważnie, że wszystkie głosy ostrzeżenia i przestrogi pójdą pod sukno, a sprawa doczeka się rozwiązania pułkownikowsko-magistrackim trybem«. Tak się właśnie dzieje.

#### WILANÓW

= Odbyła się tu uroczystość poświęcenia nowego budynku stacyjnego, wzniesionego według projektu architekta Konstantego Jakimowicza.

#### WILNO

= Wileńskie Tow. Artystów Plastyków zorganizowało w roku ubiegłym zawodowe kursy rysunków, przeznaczone głównie dla uczniów ze sfer rzemieślniczych. Część kosztów utrzymania tych kursów przyjęło na siebie M-wo W. R. O. P. W ciągu ubiegłego półroczka korzystało z nauki rysunków ponad 100 uczniów. Obecnie kursy te mają być zreorganizowane.

= Wobec trudności zdobycia własnego lokalu na wystawy swych członków w Wilnie, Tow. Artystów Plastyków nawiązało rokowania z warszawską Zachętą, celem urządzania dorocznych wystaw wiosennych w jednej z sal Zachęty.

#### AIX-EN-PROVENCE

= Staraniem i sumptem Ambr. Volland'a ma tu stanąć pomnik ku czci Cézanne'a. W pracach około pomnika bierze udział architekt Renault i rzeźbiarz Renoir.

#### GRENOBLE

= Muzeum w Grenobli prowadzi rokowania z Edwardem Wittgiem w sprawie nabycia do zbiorów muzealnych znanej rzeźby tego artysty p. t. *Nike Poulonaise* (bronz).

#### NEW YORK

= Międzynarodową wystawę architektury zorganizowano w Nowym Yorku z okazji kongresu członków amerykańskiego Instytutu Architektów. W wystawie tej wzięła też m. in. udział Francja; udział francuski organizowali arch. J. Greber i sekretarz Komisji zabytkowej Schommer, przy wydatnej pomocy francuskiego biura propagandy artystycznej, które rozwija żywą swą działalność na obu półkulach świata. Przykład, godny naśladowania także w innych krajach...

#### PARYŻ

= Dwie ciekawe wystawy, dla wielu bardziej animujące, aniżeli wystawa sztuki dekoracyjnej, a mianowicie *Cinquante ans de peinture française* oraz *Pay-sage français de Poussin à Corot*, zostały już zamknięte. Podobno Kamil Gronkowski, nowo zamianowany konserwator Petit-Palais, po śmierci H. Lapauze'a, organizuje wystawę: *de Corot à nos jours*.

= Konserwatorem naczelnym Muzeum Luksemburskiego został ostatecznie — wbrew wielu wyrażanym życzeniom — Charles Masson, pomocnik i zastępca zmarłego niedawno L. Bénédit'a. Jest to fachowy historyk sztuki i muzeolog, absolwent *École du Louvre*, autor szeregu prac o artystach francuskich XVIII w., a po-zatem specjalista w zakresie sztuki burgundzkiej wieków



średnich, człowiek dziś już sędziwy (ur. w r. 1858), który nie może mieć oczywiście odpowiedniego zmysłu dla sztuki współczesnej i różnych skrajnych jej przedstawicieli. Stąd wielki hałas w prasie paryskiej. Rzucono nawet myśl stworzenia nowego muzeum sztuki współczesnej, ogłoszono na ten temat ankietę i t. d.

= Wdowa po konserwatorze *Petit-Palais*, Mme Henry Lapauze, została mianowana urzędniczką muzealną Luksemburgu.

= Konserwatorem Muzeum Rodin'a został Georges Grappe, autor szeregu studjów o twórczości Fragonard'a, Const. Guys'a i Hogartha, muzeolog i b. uczeń *Ecole de Chartes*.

= W *Musée Galliera*, przez cały czas trwania wystawy międzynarodowej sztuki dekoracyjnej, otwarta jest wystawa francuskiej sztuki stosownej z okresu lat 1890-1910.

= Estetyka automobilu. W jednym z ostatnich zeszytów paryskiego dwutygodnika artystycznego p. t. *«L'Art Vivant»*, zamieścił Paul Haurigot interesujący artykuł, obficie ilustrowany, w którym omawia estetykę konstrukcji mechanicznej współczesnego automobilu.

= W *Musée des Arts Décoratifs*, od sierpnia do października, wystawa fotografii zabytków francuskich XVIII wieku, oraz tapiseryj, wykonanych w *Manufacture des Gobelins* i de Beauvais.

= W *Manufacture des Gobelins* wystawa dzieł Jules Chéret'a (do października).

= Odznaczenie artysty polskiego. »Dn. 30 b. m., jak donoszą pisma paryskie, na oficjalnej wystawie Salonu artystów francuskich w Tuilerjach odbyło się uroczyste odznaczenie artysty rzeźbiarza Stanisława Jackowskiego z Warszawy za dzieło pod tytułem *«Tancerka»*. Uroczystość ta odbyła się w obecności ministra oświaty p. de Monzie oraz dyrektora departamentu p. Setulisa». Notatkę o powyższym brzmieniu zamieściły niemal wszystkie pisma polskie. Na czym polegało owo uroczyste odznaczenie – na razie bliżej niewiadomo.

= Curiosum XX wieku. Jak informuje *Le Bulletin de la Vie Artistique* (Nr. 16, str. 365), arcybiskup Pizy polecił pozasłaniać wszystkie figury rzeźbione i malowane, znajdujące się w kościołach jego diecezji, gdyż niedość dokładnie przydzielone postaci Świętych i Aniołków mogłyby, zdaniem jego, wywołać zgorzenie!

= Dyrekcja muzeów państwowych (t. j. *Musées Nationaux*) wydała szczegółowy katalog z ilustracjami odlewów gipsowych, wykonanych w atelier Louvre'u. Katalog ten obejmuje rzeźbę wszystkich epok, od starożytności aż po najnowsze czasy.

= Sprawa o plagiat na wystawie paryskiej. Henry van de Velde, belgijski malarz, który w ostatnich czasach zajmował się głównie projektowaniem i dekoracją wnętrz, oraz architekturą wogóle, wydał świeżo broszurę p. t.: *Le Théâtre de l'Exposition du Werkbund à Cologne en 1914 et la Scène Tripartite Henry van de Velde* – w której oskarża Augusta Perret'a o plagiat, popełniony przez zapożyczenie się jakoby w konstrukcji teatru na obecnej wystawie paryskiej (o trójdzielnej scenie) od jego teatru, na wystawie Werkbundu w Kolonii, 1914 r. Ostatni zeszyt paryskiego miesięcznika artystycznego p. t. *L'Amour de l'art* (Nr. 7) przynosi w tej sprawie ciekawy artykuł Marji Dormoy, wraz z odpowiedzią Perret'a i z listami G. Thomasa. Samo zestawienie reprodukcji z prac z obu »antagonistów« dowodzi, że artysta i architekt tej miary, co Perret, nie ma i nie może mieć nic wspólnego z pomysłami H. van de Velde. Jak wyjaśnia sam Perret, trójdzielność sceny nie

jest wcale jego jakoby odkryciem i wymysłem, gdyż dzieje teatru znają ją już w średniowieczu, z XVIII w. zachowały się nawet odpowiednie ryciny, a Petit de Julleville w swej historii literatury francuskiej (t. II, str. 416) mówi wyraźnie o scenie trójdzielnej w czasach Shakespeare'a i Corneille'a. Znał ją też teatr chiński, stosował ją i teatr Krywoje Zierkało, na długo przed wojną.

Nie w tem tedy leży wartość teatru wystawowego Perret'a, ni jego oryginalność, lecz w sposobie architektonicznej kompozycji, w konstrukcji samej.

Ponieważ H. van de Velde przyznaje się też do częściowego autorstwa Teatru des Champs-Élysées, wystawionego w latach 1911-1913 w Paryżu przez Perret'a, ówczesny prezes komitetu administracyjnego tego teatru, Gabriel Thomas, publikuje dwa swoje listy, z 1914 i z b. r., w których stwierdza, że H. van de Velde przedkładał wprawdzie w r. 1911 swoje projekty fasady i dekoracji wnętrz, ale projekty te zostały odrzucone i budynek teatru, dzieło samego Perret'a, niema nic wspólnego z pomysłami H. van de Velde.

= Wystawę teatralną urządzono w gmachu paryskiej Opery. Zebrano tam nader cenne i ciekawe eksponaty, dotyczące dekoracji teatralnych, inscenizacji i kostiumów teatralnych w XVII i w XVIII w.

= Polski Pawilon na wystawie Sztuk dekoracyjnych odniósł duży sukces, co (mimo wszelkich zastrzeżeń, jakie co do pawilonu mamy) notujemy z przyjemnością. Oto, jak donoszą dzienniki, pawilon nasz otrzymał największą ilość oficjalnych odnaczeń wśród 26 swoich konkurentów-pawilonów.

Pierwsze więc miejsce zajęła Polska, następnie kolejno: Czechy, Danja, Holandja, Jugosławja, Anglja.

= Pomnik ku czci Maupassant'a stanie w parku Chateau de Miromesnil, w Tourville-sur-Arques. Uroczysty akt odsłonięcia pomnika odbył się w dniu 6 września b. r.

= W prasie europejskiej (m. i także w polskiej) pojawiły się pogłoski, że dom Balzaca ma być zburzony. Tak np. w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 237 z dnia 25 sierpnia) czytaliśmy:

»Dnia 19 sierpnia francuski świat literacki obchodził 75-tą rocznicę zgonu Honorjusza Balzaca. Przypadek wobec tego wrażenie wywołała wiadomość, że dom w dzielnicy paryskiej, Passy, w którym wielki pisarz na zawsze zamknął powieki, ma być zburzony. Dowiedziawszy się o tem, księgarz i wydawca nowojorski, Gabriel Wells, ofiarował 50.000 franków na fundusz zakupu i zachowania tego domu, zaznaczając przytem, że gotów jest zapłacić jeszcze tyle, ile będzie potrzeba; dom bowiem Balzaca powinien być za wszelką cenę uchroniony przed zniszczeniem«.

Tymczasem prasa paryska informuje, że dom Balzaca obejdzie się doskonale bez pomocy finansowej cudzoziemców, że nic mu nie zagraża, przeciwnie nawet, dom ten potrafią zabezpieczyć także na przyszłość przed niepożądanymi zmianami, tak zresztą częstymi w tej ruchliwej części Passy.

= Zmarli w ostatnich tygodniach: Léon Hermitte, członek Akademii, słynny ongiś malarz, pejzażysta (ur. 31 lipca 1844 r. w Mont-Saint-Père); Paul Robert, art. malarz, w 70 roku życia; H. de La Perche, architekt, członek Société Nationale des Beaux-Arts, – w Cannes; Claude Maitre, zastępca konserwatora Musée Guimet, były dyrektor Ecole Française d'Extrême-Orient, książe Wołkóński, art. malarz, w 29 roku życia, zięć znanego kompozytora Rachmaninowa; Edmond Petitjean, pejzażysta, kawaler Legji honorowej, w 80 roku życia.

## VERSAILLES

= Komisja zabytków historycznych i komitet fundacji Rockefellera zatwierdziły plany robót konserwa-



torskich w Grand-Trianon, opracowane przez naczelnego architekta Wersalu, Patrice Bonnet'a.

VINCENNES (pod Paryżem)

= W *Chateau de Vincennes* mieści się Muzeum Wojny. W muzeum tem uznano za stosowne wystawić m. i. szereg wybitnych dzieł sztuki takich artystów, rzeczywiście współczesnych, jak np. Bonnard, Vuillard, Dunoyer de Segonzac, Dufy, André Lhote, Luc Albert Moreau i t. p. Są to przeważnie skrajni przedstawiciele nowych w sztuce kierunków. Jak wiadomo, dyrektor warszawskiego Muzeum Wojska, chcąc widocznie odróżnić się od swego francuskiego kolegi, zamówił u jednego z malarzy polskich hurtem cykl batalistycznych ilustracji, malowanych olejno. Zupełnie na pruski sposób (por. malowidła w berlińskim *Zeughaus*'ie). Co kraj, to obyczaj.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= Dr. Michał Sobeski, Profesor Uniwersytetu Poznańskiego: *Filozofia Sztuki. — (Dzieje Estetyki. Zagadnienie Metody. Twórczość artysty)*. Wydanie drugie. Poznań, Fiszer i Majewski, 1924, str. 4 nl. i 343.

Po rozważaniach wstępnych (str. 1—12) pod tytułem: »Zadania filozofii sztuki«, gdzie autor dowodzi możliwości i potrzeby istnienia filozofii sztuki, broniąc jej m. i. także przed zarzutami ze strony samych artystów—twórców, następuje najcenniejsza w tej książce część pierwsza (str. 12—113) mianowicie przegląd dzieł estetyki, od Platona aż do Hip. Taine'a, z krótkim rozdziałem, poświęconym estetyce polskiej (str. 105—113). Autor, poraz pierwszy w piśmiennictwie polskim, przedstawił tu bardzo przejrzyście i jasno główne linie rozwojowe estetyki, poświęcając jednak zbyt mało miejsca estetyce średniowiecza, estetyce włoskiego odrodzenia i estetyce francuskiej w XVII i XVIII stuleciu (razem 9 str. zaledwie, str. 29—37). Jest to zwyczaj, wprowadzony do historycznych badań estetycznych przedewszystkiem przez uczonych niemieckich, którzy naogół uważają, że od czasów Plotyna aż do wystąpienia Al. Baumgartena w XVIII w. niema właściwie nic godnego do zanotowania. O tem, że jest inaczej, świadczy zarówno historia sztuki i literatury, jak filozofii. Benedetto Croce, który tej epoce poświęca zresztą dwa tylko rozdziały w swej *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale — Teoria e storia* (4 wyd., Bari 1912, str. 202—236), wymienia na str. 566—567 sporą literaturę tego przedmiotu. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że pisma takich np. autorów, jak św. Augustyn (teoria brzydoty), Leone Battista Alberti, Lionardo da Vinci, i całego szeregu poetów i plastyków tej doby, są daleko ważniejsze dla sztuki i jej filozofii, aniżeli mgliste rozwiązania samego mniemanego »twórcy« estetyki nowoczesnej (raczej tylko jej nazwy), Al. Baumgartena i autorów jemu pokrewnych.

Dłuższy ustęp, omawiający »Zagadnienie metody« (str. 114—148), z grafikonem na str. 133, który jasno uzmysławia główne kierunki i metody badań estetycznych, przedziela historję estetyki od części trzeciej, w książce M. Sobeskiego najobszerniejszej, poświęconej psychologii twórczości artystycznej (Twórczość artysty: Artysta a rzeczywistość, Przebieg procesu twórczego, Psychologiczne składniki procesu twórczego, Psychologia umysłu twórczego, str. 149—331).

Dodać należy i z uznaniem podkreślić, jest to bowiem rzadkość w piśmiennictwie polskim, zarówno prawie jak i w francuskim, że książkę opatrzone szczegółowym indeksem nazwisk, dzięki czemu dzieło to ma wartość pożytecznego i niezbędnego dla polskiego czytelnika kompendjum.

Wobec całego świata zjawisk i problemów estetycznych, M. Sobeski zajmuje stanowisko wyraźnie psychologiczne, a w konsekwencji, zaprzatając się pojęciem »piękna« i upodobania estetycznego, nie dociera do istoty zagadnień, która dla sztuki stanowi przedewszystkiem zagadnienie formy. Na str. 6-tej (przypisek) czytamy: Pojęcie estetyki jest jak wiadomo, szersze od pojęcia filozofii sztuki. Do zakresu badań estetycznych należy nie tylko piękno sztuki, lecz wszelkie piękno w ogóle, jak piękno przyrody, piękno historyczne i t. d. Praca niniejsza zajmuje się wyłącznie pięknem sztuki. Inne rodzaje piękna porusza tylko okolicznościowo. Przez estetykę należy więc tutaj rozumieć przedewszystkiem naukę o pięknie sztuki, jak to się zresztą zazwyczaj niemal powszechnie dzieje. Estetyka, której ośrodek zagadnień stanowi kwestja »piękna«, wpada prędzej czy później w niewybłąkany frazesów manowiec. Prawdziwa, racjonalnie pojęta filozofja sztuki, estetyka, która nie chce być tylko gałęzią stosowanej psychologii, zajmującej się upodobaniami i przeżyciami (»doznaniami« czy »napawaniem się« estetycznymi), musi nareszcie wyrzec się operowania tem mglistem, istocie sztuki wręcz obojętnem, a nawet obcem pojęciem »piękna«. W przeciwnym razie wszelki trud będzie daremny. Wyniki wielotomowych np. dzieł niemieckich estetyków—psychologów, są zdumiewająco nikłe, wywody ich dziwnie bałamutne, z czysto artystycznymi problemami niczem nie wyją się związane, chyba tylko tytułami rozdziałów. Czas już rzeczywiście na estetykę, jako filozofję sztuki, posiadającą własne założenia, zadania i własny przedmiot badania, psychologja »piękna« zbankrutowała już doszczętnie, wyparli się jej nawet główni jej reprezentanci, estetycy niemieccy, tworząc wstydliwie nową nazwę, *Kunstwissenschaft*, dla nauki, która zajmuje się istotnymi zagadnieniami estetycznymi; ta nowa nazwa zastępuje dawną: estetyki, dostatecznie już skompromitowanej właśnie dzięki psychologizmowi w tej dziedzinie badań.

Pomimo jednak takiego stanowiska M. Sobeskiego, dzieło jego nie traci bynajmniej wartości poważnego *valdemecum* po drogach i bezdrożach estetyki dawnej i współczesnej.

M. Treter.

= *Kamienica kasztelańska, ongi pieczętarzy koronnych i Chodkiewiczów, obecnie własność i siedziba Związku rzemieślników chrześcijan*. Zarys historyczny Aleksandra Kraushara, ilustrowany. Warszawa, 1925. Nakładem Związku.

= *Architektura i budownictwo* — Pod tym tytułem zaczął wychodzić w Warszawie bogato ilustrowany miesięcznik pod redakcją arch. Z. Wóycickiego, J. Krupy i J. Beilla. W zeszytu pierwszym, po słowie wstępnym od redakcji, J. Beill omawia budynek gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie, R. Feliński pisze o planach regulacyjnych miast i osiedli, Al. Raniecki o wysoce drażliwej i osławionej już sprawie konkursu na gmach warszawskiego Muzeum Narodowego (miejskiego) a inż. Zygmunt Słomiński zamieszcza swój nader aktualny referat na temat planu rozbudowy miasta Warszawy w najbliższym dziesięcioleciu. Treści zeszytu dopełnia kronika, w której podano m. in. pięć widoków działu polskiego na wystawie międzynarodowej sztuki dekoracyjnej w Paryżu, oraz trzy zdjęcia drewnianej hali wystawowej A. i G. Perret'a. Reprodukcje, w dużej ilości, odbite naogół bez zarzutu, w pierwszym arkuszu na kredowym papierze.

= Architekt, miesięcznik wydawany w Krakowie pod naczelną redakcją prof. Dr. Ad. Szyszko-Bohusza, podaje w 5-tym zeszycie: dra H. Kunzeka »Kilka uwag o wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu«, ozdobione 28-ma reprodukcjami i bogatą kroniką.

Całość, wydrukowana bez zarzutu na kredowym papierze, przedstawia się bardzo pięknie.

= *Sztuka w Rzemiośle*, popularny organ Muzeum



Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, przynosi w ostatnim zeszycie ciąg dalszy dłuższego artykułu arch. Stefana Szyllera p. t. »Czynniki estetyczne w architekturze i w rzemiosłach budowlanych«, pogadankę o »Sprzęcie jako dziele sztuki«, Emilji Szenwicowej, oraz bogaty dział wiadomości bieżących z danej dziedziny.

= Gabinet rycin Stanisława Augusta. W Nr. 32 *Tygodnika Ilustrowanego* ukazał się artykuł, podpisany: z. b., poświęcony »Odzyskanym Zbiorem Graficznym«, złożonym obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Gros zbiorów stanowi oczywiście Kolekcja Królewska, obejmująca 165 »portfelów«, formatu wielkiego foljo, oprawnych w całości w cielecą skórę, opatrzonych herbem królewskim i inicjałami Stanisława Augusta, 21 pudeł tekturowych, 25 tek i t. d. Mnóstwo tam prac rysunkowych artystów Stanisława Augusta, oraz materiałów do dzieł budowlanych ze Stanisławowskiej epoki, zwłaszcza Zamku i Łazienek kr. W tekach z kolekcji St. Potockiego są m. i. ryciny Dürera i Rembrandta.

= Stanisław Dębicki. W pierwszą rocznicę śmierci ś. p. Stanisława Dębickiego, wydrukował Antoni Waśkowski w dodatku tygodniowym *Nowej Reformy* (Nr. 194 z dnia 24 sierpnia b. r.) artykuł, charakteryzujący twórczość tego artysty.

= Antoni Kozakiewicz. W Nr. 231 *Ilustr. Kurjera Codziennego* (z dnia 23 sierpnia) pojawił się krótki artykuł biograficzny, pióra Ad. W., poświęcony »nestorowi malarzy polskich« A. Kozakiewiczowi, który urodził się w 1841 roku w Krakowie. Artykuł ilustrowano podobizną artysty w mundurze oficera weteranów z r. 1863.

= W Bystrej u Juliana Fałata. Pod tym tytułem napisała dłuższy feleton p. Aniela Waldenbergowa (w *Kurjerze Polskim* Nr. 237 z dnia 30 sierpnia), wymieniając zarazem ostatnie prace znakomitego artysty.

= O wystawie prac Jana Henryka Rosena ukazał się artykuł J. Czarneckiego w piśmie *Polak-Katolik* (nr. 196 z dnia 1 września).

= *Świat* (Nr. 33 z dnia 15 sierpnia b. r.) zamieścił ilustrowany artykuł M. Tretera o »Grafice i o akwafortach Adama Herszafa«.

= Jarosław Iwaszkiewicz napisał krótki artykuł o rzeźbach Augusta Zamoyskiego (w Nr. 33 *Wiadomości literackich*), wystawionych w pawilonie Bernheima w Paryżu: *Studio d' un Amateur*, obok rzeźb Hernandez'a. Reprodukowano przy tej okazji dwie ostatnie rzeźby portretowe A. Zamoyskiego.

= Jednoróg. W Nr. 35 (60) z dnia 29 sierpnia b. r. zamieściła *Ilustracja* krótki artykuł, poświęcony cechowi malarzy p. t. »Jednoróg« w Krakowie. Do artykułu tego — mocno spóźnionego, choć lepiej późno, niż nigdy — dodano reprodukcje obrazów J. Zawadowskiego, J. Hrynkowskiego, J. Rubczaka, St. Żurawskiego i St. Dąbrowskiego.

= *Danziger Abendpost* zamieściła w Nr. 21, na pierwszej stronie, obszerny artykuł o Warszawie p. t. *Neue Bücher über Warschau*. W artykule tym omówił autor głównie trzy książki o Warszawie, a mianowicie Kurt v. Eichborn'a (Verlag von Klinkhard und Biermann, Leipzig), Alfreda Lauterbacha i Rajnolda hr. Przeździeckiego (obie ostatnie w nakładzie Instytutu Wydawniczego »Biblioteka Polska«).

= Wystawa paryska. *Messenger Polonais* rozpoczął w Nr. 195 druk artykułów p. J. Walewskiej o wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Dziennik ten zamieścił już poprzednio (w Nr. 96, 128, 138 i 182) artykuły p. St. Hulanickiej na ten sam temat.

= Polska na wystawie w Monzy. Do

dfugię łańcucha niefortunnych występów polskich na terenie zagranicznym, przybyło tego lata jeszcze jedno potężne ogniwo. Tegorocznym występem swoim na wystawie dekoracyjnej w Monzy (pod Medjolanem) skompromitowaliśmy się — względnie skompromitowano nas — doszczętnie, tak dalece, że ustapiliśmy pierwszeństwa nawet... Litwie (!), gdyż spadliśmy wogóle poniżej wszelkiego dopuszczalnego poziomu artystycznego, już poza granicami zwykłej przyzwoitości.

W korespondencji Leona Chrzanowskiego w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 234) p. t.: »Rezultat tegorocznej wystawy w Monzy«, czytamy m. i. taką ocenę działu polskiego: »Do najgorzej prezentujących się działów w Monzy należą w tym roku — niestety — sekcja polska«.

»Z ciężkim sercem piszę te słowa, nie mogę jednak tej rzeczywistości ukryć. Wiem, z jakimi trudnościami wszelkiej natury — a przedewszystkiem finansowej — borykało się dawne ministerjum sztuki, a obecnie już tylko departament. Znam rozpaczliwe nieraz wysiłki ludzi pracujących w tym dziale pracy narodowej i z radością podkreślam zawsze każde powodzenie lub dobry wynik zamierzeń departamentu. Znam pracowitość i rzetelne zamiłowanie, jakie wkłada w swe poczynania organizator wystawy w Monzy p. Wołynko, i wystawiam sobie, ile trudności, kłopotów, niemożliwości musiał napewno przełamać, aby doprowadzić do zorganizowania tej wystawy, wypracowanej, a zapewne również wywalczonej w ostatniej chwili. (Ostatnia chwila — to przeważnie godło naszych wystaw).

»Ale mimo to muszę otwarcie i bezwzględnie powiedzieć, że zamiast takiej walki wołałbym widzieć zupełną nieobecność naszą na tegorocznej wystawie w Monzy.

»Ekspozyty polskie były nawet piękne i ciekawe — ale nie miały między sobą żadnej więzi. Było ich mało, mniej niż na poprzedniej wystawie i ogólnie jako całość robiły wrażenie ubóstwa. Parę kilimów, kilkanaście pudełek, trochę wstążek i parę foteli czeczotkowych — oto wszystko. (Skąd i poci te fotele pod napisem: sztuka ludowa polska?).

»Salka polska geograficznie znalazła się w najgorszym punkcie wystawy. Obok niej także mała salka rosyjskiej emigracji i dwie planowo i wcale dobrze urządzone sale litewskie, wywierające swą całością lepsze wrażenie niż sala polska — niech to wystarczy za resztę sprawozdania z działu polskiego. Sekcja polska dwa lata temu zaprezentowała się doskonale, była całością artystyczną i demonstrowała różne działy sztuki ludowej i współczesnego zdobnictwa. W tym roku jako efekt, jako czyn artystyczny, cofnęliśmy się dobrych parę stopni poniżej poziomu przeciętnego. Piszę o jednej salce, gdyż o drugiej — zawierającej grafikę Stryjeńskiej, a umieszczonej niemal na poddaszu, ale za to bez okna (!) — nie wspominam nawet, bo hym musiał z obowiązku sprawiedliwości pisać rzeczy za przykre«.

Skoro tak udają się imprezy, aranżowane pod oficjalną egidą naszego departamentu sztuki, a więc — w oczach zagranicy — rządu Rzeczypospolitej, to czegoż można żądać od różnych występów prywatnych, amatorskich, »na ochotnika«?

= Udział Polski w III Biennale Romana. Z obowiązku kronikarskiego i wychodząc z zasady, że dość już samo-oklamywania się także w dziedzinie sztuki, zanotować musimy korespondencję z Rzymu, podpisaną: *Lumir*, która ukazała się w *Głosie Prawdy* (Nr. 101 z dnia 15 sierpnia b. r.) p. t. »Wystawa fioletu«. Jest to nader surowy sąd o t. zw. Wystawie »Rytmu« w Rzymie, o katalogu jej i o wydrukowanej w niej przedmowie, gdzie np. zacytowano Chodowieckiego i Norblina, a zapomniano o Wyspiań-



skim i Malczewskim, i t. d. Entuzjastycznym a banalnym pochwałem wzmianek reporterskich przeciwstawia autor zachowanie się wobec polskiej wystawy Ugo Ojetti'ego, znanego pisarza i krytyka: »— Cóż mam powiedzieć o grupie polskiej? — pyta tenże Ugo Ojetti w swej wyczerpującej rozprawie sprawozdawczej o całokształcie rzymskiej Biennale: — Devo dire del gruppo polacco? pyta po raz wtóry i... na to podwójne pytanie nie znajduje ani słowa odpowiedzi. Nienapróżno ten miarodajny pisarz i krytyk włoski ma jednocześnie sławę najuprzejmiejszego z Włochów. W naszym wypadku, najwyższa grzeczność, na jaką zdobyć się potrafił, była milczącym znakiem pominięcia«. Artykuł kończy się słusznym zdaniem: »Zaden nakaz propagandy nie może wymagać od nas wszechobecności. Godność natomiast wymaga, aby tam, gdzie Polska zgłosi swą obecność, miała czem obecność swą wykazać«.

Autor wini za nieudaną wystawę Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Czy słusznie? Odiūm nieszczęsnej, jak się okazuje, imprezy, spada też na »Rytm« — czy zaśłużenie? Zainteresowane czynniki winnyby we własnym interesie sprawę tę wyświecić, chociażby dla nauki naszej na przyszłość. Niechajby Polak tym razem bodaj po szkodzie był mądrym i mógł poznać całą prawdę.

= O sztukę kościelną. Władysław Kozicki, omawiając w *Słowie Polskiem* (Nr. 219) kompozycję religijną Stanisława Kaczor Batowskiego p. t. »Gloryfikacja św. Wincentego á Paulo«, zamówioną przez ks. Antoniego Skrzydelskiego, Superjora lwowskiego Zgromadzenia księży Misjonarzy dla domu tegoż zgromadzenia przy ul. Dwernickiego — porusza zarazem ciągle jeszcze aktualną sprawę obrazów religijnych w Polsce i pisze:

»Wiadomo powszechnie, jak ważne miejsce we wnętrzach chat naszych włościan, polskich i ruskich, zajmują obrazy świętych, które naksztalt fryzu obiegają ściany izby dokoła. Obrazy te są bardzo kolorowe, lecz niestety, nie posiadają żadnej wartości artystycznej. Przed wojną głównie Czechy dostarczały tych bohomazów naszemu ludowi. Obecnie, wobec zerwania bezpośredniego kontaktu z Czechami, obrazów świętych po jarmarkach wogóle nie widać. Dlaczegoż nie znajdzie się grupa artystów i finansistów, którzy pomyśliby o produkowaniu na wielką skalę ludowych obrazów religijnych, opartych na kompozycjach wybitniejszych malarzy i powielanych zapomocą artystycznych, nowożytnych sposobów mechanicznych? Ludzie, którzyby tę myśl zrealizowali, nietylko rzetelnie zasłużyliby się wobec naszej kultury estetycznej, ale nadto znaleźliby prawdziwą kopalnię złota. Bo przedsiębiorstwo takie, racjonalnie prowadzone, musiałoby przynieść zysk bardzo wydatny«.

Sprawą tą zajął się swojego czasu Departament Sztuki, za kierownictwa Dyr. J. Fałata. Potem Dyr. Fałat niestety ustąpił, a sprawa obrazów religijnych nie posunęła się już wcale naprzód...

= Pawilon polski na wystawie paryskiej. Sporo miejsca poświęcił *Ilustrowany Kurjer Codzienny* (Nr. 238 z dnia 31 sierpnia) działowi polskiemu na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Prócz obszerniejszej korespondencji pióra Tadeusza Seweryna, zamieszczono szereg reprodukcji: *Witraż* J. Mehoffera, przedstawiający Drogę Krzyżową, *panneaux decoratif* (miesiące i pory roku) Z. Stryjeńskiej, *sgraffito* W. Jastrzębowskiego w dziedzińcu polskiego pawilonu i wnętrze gabinetu z meblami J. Czajkowskiego i W. Jastrzębowskiego.

= Studium Ambr. Vollard'a o Renoirze ukazało się w przekładzie na język czeski Wiery Urbanowej. Książkę, liczącą 160 stron druku zdobi 12 reprodukcji. Nakład S. V. U Mánes w Pradze. Ta sama

książka ukazała się też w przekładzie niemieckim, nakładem berlińskiej firmy Bruno Cassirer.

= Historia sztuki czeskiej. Nakładem »Spolku Vytvarnych Umelcu Mánes« w Pradze zaczęło się ukazywać w zeszytach bogato ilustrowane dzieło p. t. *Dejepis Vytvarného Umění w Cechach*. Jest to praca zbiorowa, w której biorą udział V. Birnbaum, J. Cibulka, K. Guth, F. X. Jirik, V. Kramar, V. Kuchynka, K. B. Madl, A. Matejcek, J. Pecirka, V. V. Stech i Zd. Wirth. Dzieło to obejmuje prehistorję, romanizm, gotyk, renesans, barok, wiek XIX i XX i wszystkie gałęzie sztuk pięknych. Każdy zeszyt zawiera 25 reprodukcji jednobarwnych i 1 tablicę barwną. Całość obliczono na 15 zeszytów.

= Le Corbusier: *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, 218 stron tekstu z 192 rycinami. Nakład firmy: Les Editions G. Crès & Cie, Paris. Cena 30 fr.

= *L'Album Spécial de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs* — 144 stron tekstu z około 300 rycinami — zapowiada na początek września *L'Art Vivant* (wydawnictwo Księgarni Larousse'a). Cena 18 fr.

= Société de l'Histoire de l'Art Français: *Actes du Congrès d'histoire de l'art. Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921*. Paris, Les Presses Universitaires de France. Tomy I—III. Cena 150 fr.

= Henri Terrasse et Jean Hainaut: *Les Arts Décoratifs au Maroc*. Paris, H. Laurens, éditeur. Plansz 64 i 43 rysunków. Cena 40 fr.

= Léon Moussinac: *Tapis*. 56 planches sous portefeuille. Paris, A. Lévy. Cena 125 fr.

= *Congrès International des Bibliothécaires et Bibliophiles*. Éd. Jouve et Cie. Cena 40 fr.

= *Catalogue d'une collection d'anciens livres à figures italiens appartenant à Tammaro de Marinis*. Ulrico Hoepli, Milano. Cena 850 fr.

= *Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts. Paris, Départements, Étranger: 1925*. Paris, Francis Campbell, Éditeur.

= Fr. Kupka: *Tvoreni v umění vytvárnem*. S ilustracemi. Nakladatelství S. V. U. »Manes« v Praze. Vodickova 38.

## V A R I A.

= O zwiedzanie wystawy paryskiej. W Nr. 201 *Kurjera Warszawskiego* wydrukował Jerzy Warchałowski, komisarz gen., odezwę w której w wymownych słowach zwrócił się »do wszystkich ludzi dobrej woli, aby w chwili, gdy zjeżdżają umyślnie do Paryża osoby koronowane, członkowie domów panujących, ministrowie, przedstawiciele wysokich sfer społecznych, misje specjalne, wycieczki fachowe, rzemieślnicy, młodzież, gdy cały świat korzysta z międzynarodowego wysiłku i tłumnie zwiedza wystawę paryską, aby dołożyli starań, by Polska nie została w tyle i wykorzystała wszechstronnie i w całej pełni własny wysiłek, który kosztował sporo pieniędzy i trudów«.

Tłumacząc znaczenie tej wystawy, choćby ze względu na ogromnie szeroki jej zakres, pisał w swej odezwie J. Warchałowski ponadto: »Wiadomości, które na początku przedostawały się o niej do kraju, obniżające jej znaczenie, były powierzchowne, złośliwe, a często fałszywe. Teraz dopiero, gdy wystawa jest wykończona, można ocenić wielki wysiłek Francji i 22 narodów, biorących udział w tej manifestacji sztuki i przemysłu. Wystawa potrwa do końca października. Można się tu nauczyć bardzo wielu rzeczy z zakresu techniki, handlu i sztuki. A okazja ku temu jedyna! Również studja porównawcze i ocena naszego polskiego wysiłku mogą



przynieść każdemu Polakowi ogromne korzyści. I pod tym względem okazja jest nieporównana, jedyna i nieprędko się powtórzy.

Jest moim obowiązkiem zwrócić na to publicznie uwagę, prosząc jednocześnie czynniki miarodajne o jak-największe ułatwienie zarówno wycieczkom fachowym, szkolnym, rzemieślniczym, jak i osobom prywatnym, udającym się do Paryża, celem zwiedzenia wystawy. Usunięcie formalności, niżki paszportowe, stypendja, zapomogi na wyjazd, rządowe bądź prywatne, byłyby wysoce pożądane.

Również konieczne jest samo zorganizowanie wycieczek i zachęta do wyjazdów do Paryża. Ruch podróżniczy oniśmiałony jest ograniczeniami dotychczasowymi. Dlatego też, zdaniem moim, inicjatywa, podjęta przez odpowiednie władze, wyjątkowo, w tym specjalnym celu, spotkałaby się z wdzięcznością całego społeczeństwa.

Rzeczywiście, można przypuszczać, a nawet spodziewać się, że np. uczniowie szkół artystycznych, zwłaszcza zawodowych, Krakowa, Warszawy, Lwowa, Poznania, zarówno jak nauczyciele odpowiednich szkół stołecznych i prowincjonalnych, będą wprost zmuszani do zwiedzenia paryskiej wystawy i składania sprawozdań z odbytych na miejscu studiów. Tymczasem. Tymczasem u nas traktuje się tę sprawę raczej jako zamach na polską walutę i ze względów czysto walutowych odmawia się np. uczniom warszawskiej Szkoły Sztuk P. (poświęcającym się przeważnie sztuce stosowanej) udzielenia większej ilości paszportów. W kieszeniach uczniowskich waluty niewiele – uszczerbek zaś w artystycznej kulturze, w przyszłym naszym artystycznym przemyśle, może okazać się ogromnym.

= Ś. p. Piotr Bienkowski. Dnia 10 sierpnia zmarł w Chylinie (Wielkopolska) profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, ś. p. Piotr Łada Bienkowski. Z nielicznego grona wybitnych przedstawicieli naszej nauki ubył głośno i cenione nazwisko człowieka, który całe swe życie poświęcił nauce. Urodzony 28 kwietnia 1865 r. w Romanówce, powiat Brody, odbył studia gimnazjalne i uniwersyteckie we Lwowie i tam też uzyskał w 1888 r. dyplom doktora filozofii. Wiedzę swą pogłębił następnie dalszemi studjami zagranicą. Na uniwersytecie

w Berlinie był jednym z pierwszych uczniów słynnego profesora Teodora Mommsena. Następnie studjował w Wiedniu, potem we Włoszech i w Grecji, poczem w r. 1893 habilitował się jako docent na Uniwersytecie Jagiellońskim. W r. 1897 obejmuje katedrę archeologii klasycznej jako profesor nadzwyczajny, a w cztery lata później jako profesor zwyczajny. W tym czasie odbywa cały szereg podróży naukowych po Europie, Afryce i Azji mniejszej. Niektóre z tych wypraw, podejmowane z inicjatywy hrabiego Karola Lanckorońskiego, przysporzyły nauce wiele cennych zdobyczy. W r. 1908/9 zostaje wybrany dziekanem wydziału filozoficznego, a w 1909 członkiem korespondentem następnie zaś członkiem czynnym Akademii Umiejętności. Należy do wielu naukowych Towarzystw zagranicznych. Brał on również udział w słynnej ekspedycji, zorganizowanej przez wiedeńską Akademię Umiejętności do Egiptu. Ekspedycja ta przeprowadziła szereg cennych wykopalisk i wskazała na terena, na których potem odkryto grób Tutankamena.

Śmierci prof. Bienkowskiego towarzyszy wszędzie serdeczny żal. Ubył człowiek nieskazitelny, którego życie było jednym cichym poświęceniem dla nauki. Jako profesor historii sztuki klasycznej był bardziej znany i ceniony zagranicą, niż w kraju. Był to pracownik niezmiernie sumienny i oddany nauce. Nie szukając rozgłosu, w zaciszu pracowni uniwersyteckiej spędzał życie na badaniu zawiłych kwestyj z dziejów sztuki starożytnej Grecji i Rzymu. Liczne jego podróże były jednym szeregiem odkryć naukowych, które mu dały wielkie imię w świecie uczonym i w literaturze europejskiej. Na katedrze uniwersyteckiej spełniał ważne zadanie, wychowując szeregi uczniów w kulcie dla sztuki klasycznej. Cały szereg rozpraw i dzieł ogłosił w językach polskim, francuskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim, w rocznikach akademij odnośnych narodów.

= Dnia 30 sierpnia w katastrofie morskiej, która się zdarzyła we Francji między miejscowościami Collioure a Banyuls, w okolicy Perpignan, utonęła p. Bronisława Kramsztyk, małżonka znanego i cenionego malarza Romana Kramsztyka. Z powodu tego nieszczęścia Redakcja *»Sztuk Pięknych«* składa Szanownemu Koledze wyrazy najgłębszego współczucia.

## PO ROKU.

**S**ZTUKI PIĘKNE zamykają 12-tym zeszytem pierwszy rok swego istnienia. Kto zna nieco stosunki wydawnicze w Polsce, nieufność czytelników do każdego świeżo powstałego pisma, pomijając już trudności natury finansowej, ten łatwo uświadomi sobie liczne przeszkody, jakie Redakcja *»Sztuk Pięknych«* miała do przezwyciężenia, dążąc konsekwentnie do realizacji swego programu.

W prospekcie wydanym jesienią 1924 roku, pisaliśmy m. i.: *»Miesięcznik Sztuki Piękne zamierza krzewić głębsze zrozumienie i poważny kult dla sztuk plastycznych, niezależnie od wszelkich chwilowych upodobań i prądów, bez jakichkolwiek z góry powziętych uprzedzeń względem pewnych grup, haseł czy kierunków. Każdy poważny artystyczny wysiłek, każdy produkt rzetelnej twórczości, podany w formie o cechach artyzmu, zasługuje bezwzględnie na szacunek i na pełne wnikliwego zrozumienia uznanie. Sztuki Piękne z tego wychodząc założenia, nie będą służyły żadnej z haseł swych reakcyjnej czy rewolucyjnej koterji. Pierwiastek twórczy i znamię artyzmu — oto jedyne kryteria, wyznaczające zarazem kierunek naszemu piśmie, w którym nie będzie miejsca zarówno dla bezdusznych epigonów przeżytych już w sztuce etapów, dla niewolniczych kopistów dawno oklepanych form i środków technicznych, jak dla pseudo-plastyków, którzy pod ponętą maską nowatorstwa i postępu usiłują przemycić do sztuki polskiej cudzą pozę, a własne nieuctwo i niemoc twórczą.«*

Zapowiedź ta wywołała żyweliwy oddźwięk w bardzo szerokich kołach polskiej inteligencji i dziś *Sztuki Piękne* docierają już do drobnych nawet miasteczek kresowych, znajdując wszędzie chętnych czytelników i dbałych o dalszy rozwój pisma przyjaciół.



Prasa polska informowała przychylnie, nieraz w sposób wyczerpujący, o ukazujących się kolejno, wydawanych zawsze punktualnie, poszczególnych zeszytach *Sztuk Pięknych* i z uznaniem podkreślała nasze starania. Również prasa zagraniczna, o ile do niej *Sztuki Piękne* docierały, omawiała z wielkim zainteresowaniem i życzliwością nasze wydawnictwo.

Dążąc do ugruntowania w Polsce *głębszej artystycznej kultury*, do wytworzenia *odpowiedzialnej*, opartej na racjonalnych zasadach i na znajomości sztuki minionych okresów, opinii artystycznej, Redakcja *Sztuk Pięknych* uznała za celowe i konieczne uświadomić wprzód polskich czytelników na czym zasadza się charakter i wartość sztuki polskiej i obcej w ostatniej i przedostatniej dobie.

Artykuły monograficzne, poświęcone artystom polskim i francuskim z XIX i XX wieku, to właśnie miały na celu i nie były wywołane przez przypadek, lecz leżały w programie naszego piśma.

Dopiero na tem szerszem tle historycznym porównawczem będzie można uwypuklić należycie znaczenie i charakter bieżących prądów w plastyce polskiej i obcej, oraz umożliwić ich zrozumienie ze strony szerszego ogółu.

Naszkicowaniem *rodowodu sztuki współczesnej* były tedy monograficzne, obficie ilustrowane studia i artykuły, poświęcone takim malarzom, jak z francuskich: H. Matisse, P. Bonnard, P. Cézanne, E. Degas, J. A. D. Ingres, a z polskich: Pankiewicz, Dębicki, Stanisławski, Rodakowski, Malczewski, Słewiński i Wyczółkowski.

Poświęcając główną uwagę malarstwu, *Sztuki Piękne* nie zaniedbywały jednak i innych gałęzi sztuk plastycznych, architektury (Podhorce i nowa architektura Krakowa i Warszawy), rzeźby (Głowy w sali poselskiej na Wawelu, Jacopo della Quercia), grafiki (Wyczółkowski), sztuki stosowanej (zeszyty poświęcone arasom Zygmuntowski i Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu).

Artykuły poświęcone Międzynarodowej wystawie weneckiej i współczesnej sztuce czeskiej, zarówno jak cała *»kronika artystyczna«* i szereg drobniejszych artykułów i notatek, miały na celu informować czytelnika o ruchu artystycznym zagranicą i w Polsce, oraz poruszać główne postulaty życia artystycznego u nas, którym zresztą prasa polska zbyt mało używa zwykle uwagi.

Pomimo wysokich kosztów i technicznych trudności, nie szczędziliśmy starań, ażeby udoskonalic *Sztuki Piękne* pod względem szaty zewnętrznej i graficznego wykonania. Nie podnosząc wcale prenumeraty ani ceny poszczególnych zeszytów, przeszliśmy od nr. 7-go począwszy na papier kredowy i zamierzamy przy nim nadal pozostać.

Przystępując z kolei do rozpoczęcia prac naszych nad II-gim rocznikiem *Sztuk Pięknych*, podtrzymujemy dalej swój program i wierni będziemy nadal tym samym ideom, które przyświecały nam przy zakładaniu tego jedyne go obecnie miesięcznika, poświęconego wyłącznie sztukom plastycznym.

Mając już, dzięki zorganizowaniu grupy współpracowników oraz korespondentów krajowych i zagranicznych, zapewniony stale obfity materiał, tak pod względem tekstu jak i ilustracyj, posiadając również zapewnione podstawy wydawnictwa, zwłaszcza dzięki poparciu szerokich sfer naszych abonentów i czytelników — dążyć będziemy do dalszego doskonalenia *Sztuk Pięknych*. Fakt, że pismo nasze odpowiedziało istotnie żywo uczuwanym potrzebom, że spełnia w miarę możliwości ważną misję kulturalną w Polsce, dodaje nam prawdziwej otuchy i bodźca na przyszłość do pracy.

REDAKCJA.



300-



