SZTUKI PIĘKNE

ROCZNIK DRUGI

SZTUKI PIĘKNE

Rocznik drugi

ROCZNIK II. Nr. 1. 15 PAZDZIERNIKA 1925

SZTUKI PIĘKNE

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

wychodzi 15-go każdego miesiąca.

II-GI ROCZNIK NR. 1

29 reprodukcyj w tekscie i 2 rotograwjury.

Oddzielny numer „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, UL. WOLSKA 19

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

DRUKARNIA NARODOWA, KRAKÓW WOLSKA 19

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK DRUGI

PAŹDZIERNIK 1925 – WRZESIEŃ 1926

K R A K Ó W
WYDAWNICTWO POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH
NAKŁAD DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

TREŚĆ II-GO ROCZNIKA SZTUK PIĘKNYCH

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

VARIA

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKŚCIE

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH NA OSOBNYCH TABLICACH

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ" KRAJOWEJ

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYST." ZAGRANICZNEJ

Rys. W. Konieczny

STANISŁAW WYSPIAŃSKI MACIERZYŃSTWO (pastel, 1901)

(Ze zbiorów p. Marji Reicherowej, Warszawa)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI — STUDJUM DO DEKORACJI (pastel, 1905)

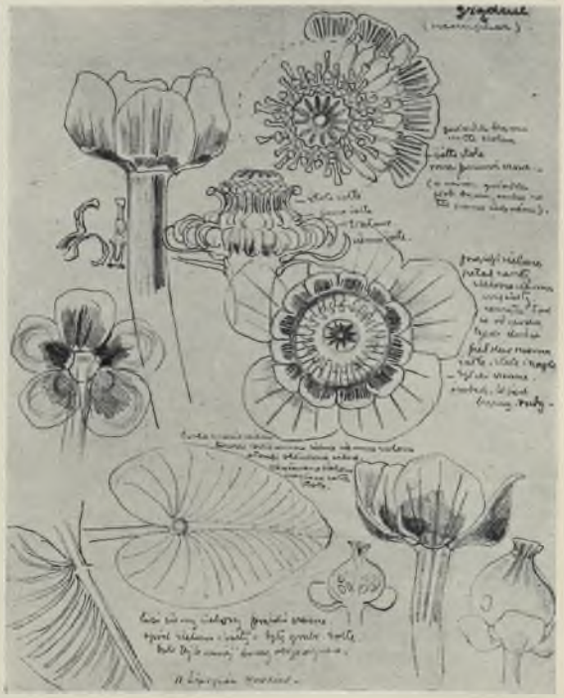
(ze zbiorów p. Marji Jasieńskiej we Lwowie)

NIECO ZE WSPOMNIEŃ O STANISŁAWIE WYSPIAŃSKIM

(1869—1907)

PO WIELOKROĆ żądano odemnie napisania wspomnień z pożycia dziesięcioletniego (1897—1907) ze Stanisławem Wyspiańskim. Opieram się jak mogę takiemu żądaniu, ze względu na drogą mi pamięć przeżytych dni przez owe dziesięciolecie. To były dni »górne« nie tylko dla mnie, lecz dla całej »braci« artystycznej i literackiej, którą wówczas w swoich murach skupiał Kraków. Wspomnienia mają już w swojej istocie wiele podkładu krytyki a odnośnie do Wyspiańskiego: krytyki literackiej twórczości i krytyki twórczości artystycznej. Co do pierwszej, to znany uczony krytyk wyraził się, że ci, co najbliżej stoją czy stali poety i najmniej o jego dziełach co do ich wartości wiedzieć mogą. Sąd to zbyt jedno=

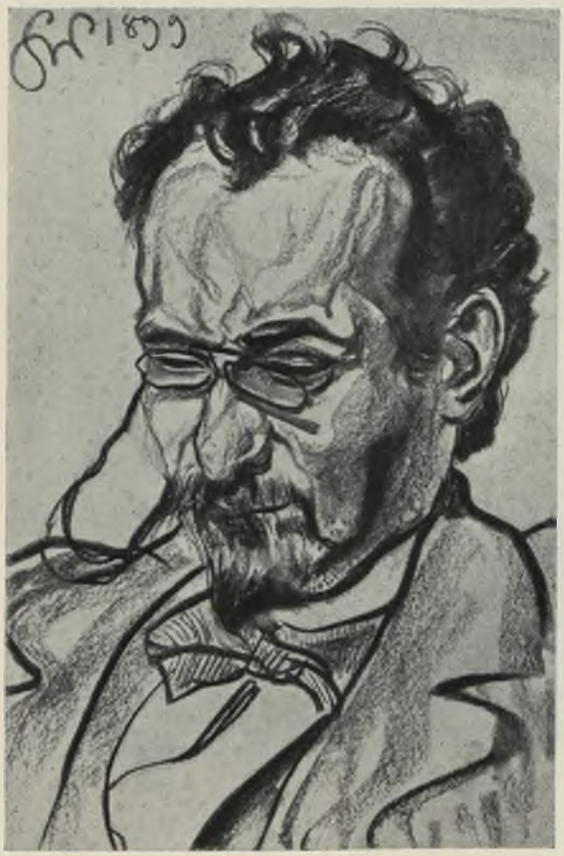
ST. WYSPIAŃSKI RYSUNEK ZE SZKICOWNIKA (ołówek, 1890)
(Muzeum miejskie we Lwowie)



ST. WYSPIAŃSKI RYSUNEK ZE SZKICOWNIKA „ZIELNIK" (ołówek, 1890)
(Wł. p. Wł. Żuławskiego, Kraków)

stronny i indywidualny. To też, kiedy czasem czytałem Wyspiańskiemu sprawozdanie recenzyjne o jego utworze dramatycznym, które ogłoszone było w pismach codziennych przez zawodowych krytyków, Wyspiański, uśmiechając się mówił: »nie wiedziałem, że ja tak myślałem«. I to zdanie, według uczonych krytyków literackich, ma rację.

Podobnie i krytyk twórczości malarskiej Wyspiańskiego stawiał mi pytanie: dlaczego w witrażu Boga Ojca ⟨w kościele OO. Franciszkanów⟩ Wyspiański narysował *lewą* rękę Boga Ojca, którą On błogosławi, a nie prawą — jak zwykle. Przyznaję, że chociaż tylekroć patrzyłem na karton »Boga Ojca« w pracowni Wyspiańskiego, a potem na witraż w oknie nawy kościoła Franciszkanów, uprzytomniłem sobie dopiero po tem zapytaniu, że istotnie na tym witrażu Bóg Ojciec błogosławi lewą ręką. Przedtem obchodziło mię na witrażu co innego a nie ów szczegół tak zauważony przez »subtelnego« krytyka malarskiego, który tłomaczył mi, że ta »lewa« ręka ma głębsze znaczenie, ponieważ ikonografja nie zna takiego wyobrażenia błogosławiącego Boga Ojca. Nie umiałem oczywiście dać wyjaśnienia owemu artyście plastykowi i w tem byłoby potwierdzenie sądu krytyka literackiego, że ten, który był przy tem, jak Wyspiański rysował Boga Ojca, patrzył na to — nic nie wie, dlaczego Wyspiański tak narysował. Za to wiem to, że ilekroć ktoś



ST. WYSPIAŃSKI PORTRET A. LANGEGO
(rys. węgl. 1899)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

podobne zapytanie postawiłby był samemu Wyspiańskiemu, byłby był Wyspiański pożegnał się z nim co rychlej i odszedł od niego coprędzej.

Wyspiański miał swój indywidualny sposób rozmowy. Oprócz bowiem zwykłego sposobu konwersacji, używał także »do rozmowy« ołówka. Omawiając jakąś kwestję trudniejszą rysował różnemi linjami przed słuchającym swój sąd lub zapatrywanie. Sposobu tego używał także wtedy, gdy ktoś niejasno swój pogląd mu przedstawiał. Wtedy podawał mówiącemu ołówek i mówił zawsze z największą uprzejmością: »proszę pana narysować mi to, co pan mówił, z rysunku to ja zrozumię« — tak zagadnięty, zwykle zdumiony, spoglądał na Wyspiańskiego i kończył rozmowę. »Pan się dziwi, że można kwestję jakąś rysunkiem jeszcze jaśniej przedstawić? tak, można«, objaśniał Wyspiański swego interlokutora.

Mógł Wyspiański tak lekko mówić o rysowaniu, gdy sam rysował świetnie. Z jaką precyzją rysował, świadczą już rysunki z wycieczek po Galicji z czasów jego studjów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, które odbywał w miesiącach letnich wraz z innymi współtowarzyszami pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Rysunki

ST. WYSPIAŃSKI RYSUNEK WĘGLEM

(Ze zbiorów p. Wł. Żuławskiego, Kraków)

te zabytków architektury przeszły do Grona konserwatorów zabytków i zdobią niejedną publikację tegoż Grona. A z jakim zapałem rysował te nasze zabytki! Jeszcze niezupełnie wojsko austrjackie opuściło komnaty zamku królewskiego, już Wyspiański oświadczył mi, »muszę wszystkie komnaty zamku narysować«. I wystarał się o pozwolenie od komendy wojskowej o wolny wstęp i zaczął rysować komnaty dolne skrzydła północno-wschodniego. Zabytki nasze, a przedewszystkiem krakowskie tak kochał, że projektując zabudowanie Wawelu »Akropolis« szukał motywów z budowli krakowskich, a raczej przenosił je w całości na Wawel. »Wolę, mówił mi, żeby na Wawelu skopjowany był dokładnie Barbakan, kościół św. Krzyża i t. d. niż gdyby miały stanąć budynki projektowane przez naszych architektów«. Miał też zamiar zrysować wszystkie krakowskie zabytki architektury. »Ja będę rysował a pan — mówił do mnie — napisze do tego historję tych zabytków — potem to wydamy«. Zrobił też zaraz spis owych zabytków, które miał Wyspiański narysować, ja opisać. Posiadam tę karteczkę, na której u mnie w mieszkaniu spisał te zabytki: *Kościół P. Maryi* ⌃ (to znaczy wnętrze) — *1, 2 z pod arkady, 3 od strony rynku — plac, wieże. Rondel wnętrz 1—4, św. Idzi, św. Katarzyna, domki na Kazimierzu, na Smoleńsku, domek na Długiej, na Łaziennej, z Łob-*

ST. WYSPIAŃSKI PORTRET S. p. L. P. (pastel, 1905)

(Ze zbiorów po śp. Lizie Leszczyńskiej, Kraków)

zowskiej nad Rudawą (zw. Młynówką), *z ul. Kanoniczej* (wnętrza) *dom Długosza — piwnice domów — ze Zamku.* Niestety choroba i inne zajęcia Wyspiańskiego tak te, jak i inne zamiary odsuwały na później. Z tej miłości do zabytków zainicjował Wyspiański »Radę artystyczną« w łonie Rady miejskiej, kiedy został wybrany radcą miejskim. W »Radzie artystycznej« i w Sekcji szkolnej pracował Wyspiański, zasiadając w Radzie miejskiej. »Jutro nie mogę być u pana w archiwum przed południem, bo idę na otwarcie roku szkolnego w szkole miejskiej«. Zwykle członkowie sekcji szkolnej Rady miasta debatowali w biurze nad sprawami szkolnemi. Wyspiański pojmował to inaczej, t. j. sam wizytując szkołę i przysłuchując się lekcji i t. d. Zgłosił się także do Komisji archiwalnej. Ale nie o działalności społecznej Wyspiańskiego m. Krakowa chcę tu mówić, wracam do sztuki.

Kiedy Wyspiański po »Weselu« był na ustach wszystkich — przynajmniej wszystkich w Krakowie — zwracali się do niego młodzi autorowie dramatyczni — a było ich także dobra garstka, o zdanie, przysyłając mu w rękopisie utwory swe do oceny. — »Dostałem dzisiaj dwa dramaty do przeczytania« — »jużem je przeczytał«. »Już? — Przecież pan wie, że ja potrzebuję przeczytać pierwszą lub dwie kartki i już wiem, czy rzecz co warta lub nie«. A z temi dzisiejszemi? — Odeślę

im«. — I odbierali też autorowie swe rękopisy. Trudniej było z autorkami, bo młoda autorka nie zadowolniła się »takiem« oddaniem rękopisu, lecz nalegała o wyrażenie zdania. »Ja tego nie umię pani powiedzieć« — chyba, żebym napisał pani sam ten dramat«. — Tak było z płodami literackiemi bez wartości. Gdy jednak Wyspiański spostrzegł, że rzecz mogłaby stać się dobrą, wtenczas umiał doskonale autorowi swoje spostrzeżenia powiedzieć i zachęcał bardzo do pracy. Gdy już o kobiety potrąciłem, to wspomnę o jednej »Królewiance«, która — jak mówiła — była wielką wielbicielką Wyspiańskiego i chciała go osobiście widzieć. Gdy weszła do pokoju i zobaczyła Wyspiańskiego, rzekła z ogromnem zdziwieniem: »A to pan nie brunet! a ja myślałam, że pan brunet!« »No — trudno, takim jestem«. »Bo przecież w »Tygodniku illustrowanym« był portret Pana, rysowany przez Kamińskiego, a na tym portrecie ma Pan czarne włosy i brodę«.

Jako od artysty malarza żądano — czego innego. »Był u mnie dziś p. X. i chciał, żebym go portretował!« »I będzie Pan robił?« »Nie — bo nic nie widzę w jego twarzy, a ubranie ma takie same, jak na portretach w Sukiennicach — więc to już jest, pocóż ja mam jeszcze malować!« »Na zamówienie« nie chciał robić portretów, robił tylko te które sam chciał. Bo miał zamiar przekazać w portretach wybitniejsze osoby ówczesnego Krakowa, wraz z portretami tych, którzy tworzyli t. zw. »Młodą Polskę«. Portretów z serji »współczesny Kraków« zrobił niewiele (miało ich być około 100), kilka portretów, już narysowanych, nawet zniszczył, dlatego, że jak mi mówił — wszyscy mają tak samo skrojone ubranie, krawatki, kołnierze. — Ostatni portret obcy, który zrobił, będzie portret Władysława Mickiewicza, znajdujący się w Polskiej Akademji Umiejętności. Właściwie, to zrobił dwa portrety Władysława Mickiewicza, co stało się z drugim (rysowanym węglem, portret w Akademji Um. jest malowany pastelem) nie wiem. O tych kłopotach »ubraniowych« przy malowaniu portretów pisał mi w pierwszych dniach kwietnia 1904 r. do Zakopanego, gdzie chwilowo przebywałem. Odpisałem mu d. 11 kwietnia 1904. »Za jaki tydzień będę już z powrotem w Krakowie a Pan zapewne blisko ukończenia »Legendy«. Omówimy sprawę portretów, bo myśl ta nadzwyczaj piękna i dobra — a Pan ją tak odrazu odsunął na bok. Jeżeli tylko dzisiejsze ubranie przeszkadza, toć będzie można coś przeciw temu obmyśleć — inaczej trzebaby aprobować zdanie, że »suknia zdobi człowieka«? — Ta sprawa »ubraniowa« odbiła się także dalej — bez udziału Wyspiańskiego. Dowiedziało się o tem kilku z uczestników stałych w cukierni Michalika na ul. Florjańskiej — gdzie podwieczór zgromadzali się ówcześni artyści teatru, malarze, literaci — gdzie również bywał i Wyspiański. — Tam powstała myśl zreformowania kroju okrycia męskiego. Widoczny wysiłek w tej sprawie widzieliśmy po jakimś czasie, gdy jeden z »reformatorów« p. R. przyszedł w nowym surducie, którego kołnierz nie był osobno wszyty, tylko jednolity, szerzej nieco spadający na barki. — Oczywiście, że ta »reforma« przeszła bez skutku. — Wyspiański, który zawsze ubierał się w surdut (anglez) uśmiechnął się tylko, zobaczywszy tę »nową formę«. To znaczyło, by więcej już o tej sprawie z nim nie mówić.

Zato z wielkiem zamiłowaniem rysował swoje dzieci, bądź to z osobna, bądź

STANISŁAW WYSPIAŃSKI DZIEWCZYNKA Z DZBANKIEM (pastel, 1902)

(Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział im. F. Jasieńskiego)

z matką. Pastele przedstawiające dzieci, robione po roku 1901, są prawie wszystkie portretami jego dzieci t. j. córki Heleny, Miecia i najmłodszego Stasia, portretów najstarszego Teodora jest mało. Niektóre z tych pasteli są dwa lub trzy razy powtarzane. Wyspiański kopjował czasem sam te pastele. Wspominam o tem dlatego, żeby nie brać tych »kopij« Wyspiańskiego za falsyfikaty, wiadomo bowiem, że po śmierci Wyspiańskiego podrabiano jego rysunki i pastelowe obrazy.

Wspomniałem o tem, że nie chciał na zamówienie rysować portretów »dla portretu«, jeżeli w portretowanym nic nie widział. Odmawiał także tym, co chcieli u Wyspiańskiego zamawiać, afisze, etykiety różne, n. p. etykietę na herbatę »z rączką« przez kupca krakowskiego, który koniecznie chciał, by mu Wyspiański tę »rączkę« za wszelką cenę narysował. Wyspiański wyjaśnił tylko, »przecież herbata Pańska nie będzie przez to lepszą, gdybym ja Panu »rączkę« na nią narysował — więc niech zostanie na niej dawniejsza »rączka«, której Pan już jako znaku używa«.

Nawet, kiedy podjął się n. p. wykonać kartony do polichromji kościoła w Bieczu i miał ich już znaczną ilość wykonanych (złożone są w Muzeum narodowem

ST. WYSPIAŃSKI BŁ. SALOMEA (pastel, 1897—1902)

(Studjum do witrażu w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie, pastel)
(Ze zbiorów po śp. Lizie Leszczyńskiej, Kraków)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI RAPSOD (z „BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO"), pastel, 1904

(Ze zbiorów p. Włodzimierza Żuławskiego, Kraków)

ST. WYSPIAŃSKI MADONNA (projekt polichromji)
(pastel, 1896)
(Ze zbiorów p. Marji Jasieńskiej, Lwów)

w Krakowie) przerwał pracę, ponieważ zażądano od niego równocześnie projektu na witraż w tym kościele, który miał wyobrażać św. Piotra i Pawła. — »Ja nie wiem, jak wygląda św. Piotr i Paweł — więc rysować ich nie mogę« — odpowiedział Wyspiański i cała sprawa urwała się. Wiadomo jest, że z innych powodów nie godził się na narysowanie portretu cesarza austrjackiego Franciszka Józefa I w sali Izby handlowej w Krakowie, kiedy projektował polichromję do tej sali. — Za tem poszło także zaprzestanie pracy nad zaczętym już projektem polichromji. To co Wyspiański tworzył, tworzył ze siebie, poddawanego tematu nie podejmował, o ile ten temat Jego duszy nie odpowiadał, zarówno w kompozycjach malarskich, jak i literackich. Słyszałem, jak nieraz ś. p. Leon Stępowski, artysta teatru krakowskiego odzywał się do Wyspiańkiego: »Kochany Pan Stanisław napisze teraz dramat o powstaniu Kościuszkowskiem«, co Wyspiański zbywał albo uśmiechem lub milczeniem. Za to pociągała Wyspiańskiego postać romantyka-bohatera księcia Józefa Poniatowskiego.

Gdyby kto, czytając tych kilka uwag, które napisałem, miał odnieść wrażenie, że Wyspiański może mało pracował, myliłby się bardzo. Nie należę do ludzi niepracowitych, lecz pracowitości w znaczeniu wysiłku fizycznego Wyspiańskiego doścignąćbym nigdy nie mógł. Były chwile, kiedy był u mnie jednego dnia 5—6 godzin i przez cały ten czas mówiliśmy o kwestjach naprzód malarskich a potem o dramacie, który właśnie obmyśliwał. Po tak długich debatach byłem niemało zmęczony, Wyspiański odchodził jednak z uśmiechem i słowami: »zmęczył się Pan, dobranoc«. O dramacie, który pisał, nie mówił »wprost«, że n. p. postać tę chcę przedstawić tak a tak, lecz stawiał ogólne zapytania, a potem po odpowiedzi nowe pytania, zmierzające do tego, czy kwestja, którą sobie postawił, znajdzie u nieznającego jej takie same ujęcie.

W sprawach sztuki było odmiennie. Gdy mi pokazał obraz, który malował i zapytywał się: »co pan na to?« wtedy przypatrzywszy się pastelowi, krótko wypowiadałem swoje uwagi, a gdy część obrazu zakryłem dłonią a Wyspiański uznał, że w tej części obrazu jest »błąd« rzekł: »już pan zobaczył« i obraz ze sztalugi zdejmował i stawiał go odwrócony pod ścianę. Gdy zaś moja uwaga nie wydawała się mu słuszną, przypatrywał się obrazowi i obraz pozostawał na sztaludze a rozmowa przechodziła na inny temat.

Pracownia Wyspiańskiego w jego mieszkaniu na końcu ul. Krowoderskiej (właściwie wówczas, 1901—1906, na Krowodrzy nr. 157 na II piętrze w kamienicy p. Stillera) była »warsztatem« podwójnym, pracownią malarską i pracownią poety. Na jednym końcu długiego stołu, nakrytym suknem czerwonym (a nie zielonym, jak gdzieś napisał Wilhelm Feldman) były pudła z kredkami pastelowemi, a na drugim teczka do pisania a w niej rękopis dramatu, nad którym pracował. Pracowitość i studja malarskie Wyspiańskiego nie powstały dopiero w ostatnim dziesięcioleciu jego twórczości, lecz od chwili zapisania się do Szkoły Sztuk pięknych w Krakowie. Z tych czasów zachował się ów »Zielnik«, w którym Wyspiański o głodzie i chłodzie rysował polne kwiaty w najbliższych okolicach Krakowa. Te studja

ST. WYSPIAŃSKI CARITAS (pastel, 1904)

(Ze zbiorów prof. dr. A. Łepkowskiego, Kraków)

ST. WYSPIAŃSKI PORTRET PANI Z. P. (pastel, 1905)

(Ze zbiorów pani Ż. Zeleńskiej, Warszawa)

ST. WYSPIAŃSKI

DZIEWCZĘ Z MIRTEM (pastel, 1895)
(Ze zbiorów p. E. Natansona, Warszawa)

ST. WYSPIAŃSKI DZIEWCZĘ Z NARCYZEM (pastel, 1904)
(Ze zbiorów p. J. Hermana, Warszawa)

ST. WYSPIAŃSKI

PORTRET DZIEWCZYNKI (pastel, 1904)
(Ze zbiorów dra S. Tillesa w Krakowie)

ST. WYSPIAŃSKI PORTRET PROF. DR. I. PAGACZEWSKIEGO (pastel, 1904)

(Ze zbiorów p. Oppenheima, Warszawa)

ST. WYSPIAŃSKI

GŁÓWKA DZIEWCZYNKI (pastel, 1900)

(Muzeum miejskie we Lwowie)

ST. WYSPIAŃSKI

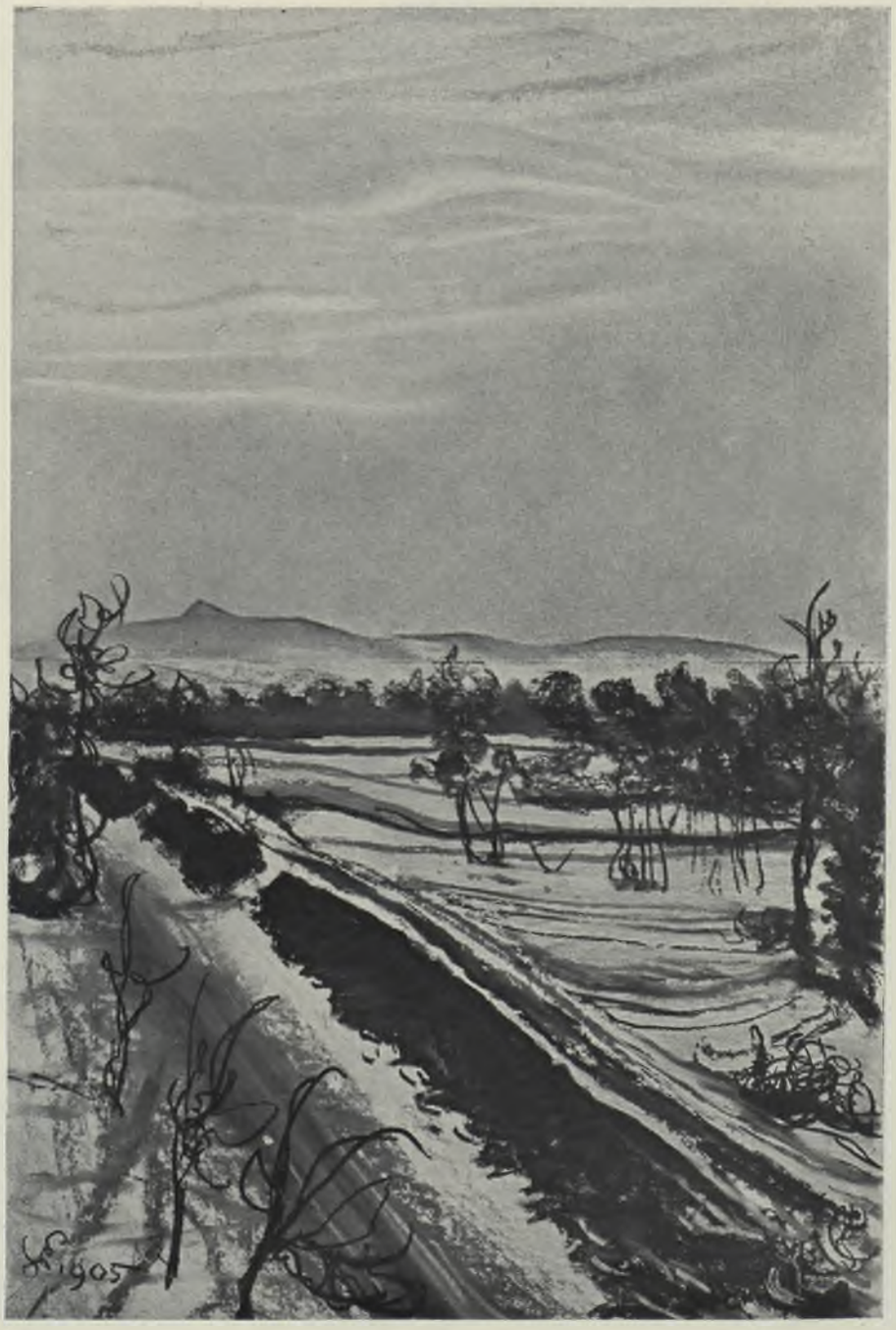
MACIERZYŃSTWO (pastel, 1902)

(Własność p. Z. Kuczyńskiego, Kraków)

ST. WYSPIAŃSKI

PORTRET p. LEONOWEJ STERNBACHOWEJ (pastel, 1904)

(Wł. prof. dr. L. Sternbacha, Kraków)



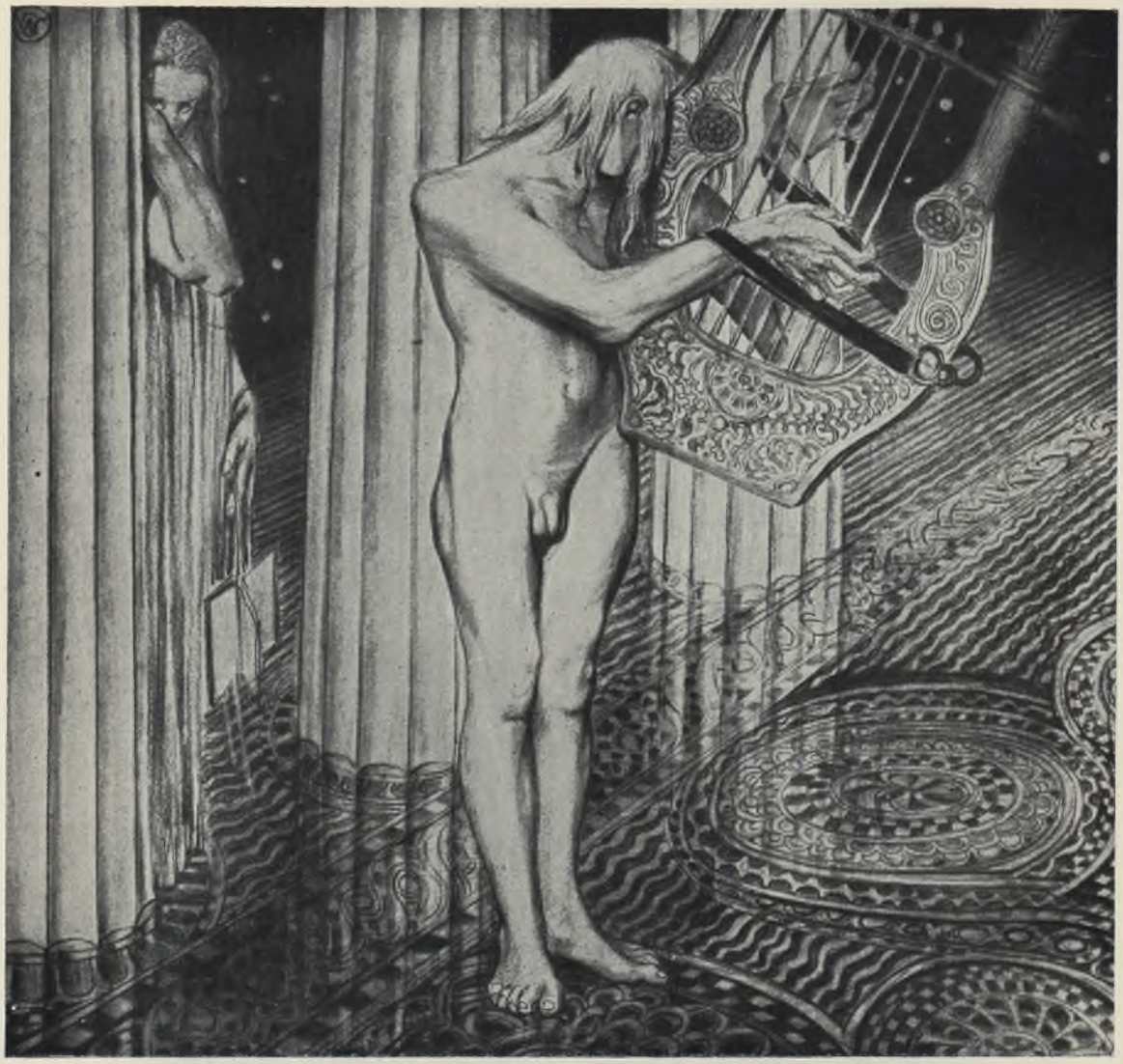
ST. WYSPIAŃSKI PEJZAŻ (Widok na kopiec Kościuszki, pastel, 1905)

(Ze zbiorów E. hr. Raczyńskiego, Rogalin)

ST. WITKIEWICZ KARTONY DO WITRAŻÓW „Ś-ty STANISŁAW" I „KAZIMIERZ WIELKI" (pastel, 1900—1902)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

rysowane ołówkiem, nazwane przez innych »zielnikiem« są raczej anatomją kwiatów, tak drobiazgowo rysowane szczegóły kwiatów, liści, prążków i t. d., do których na marginesach kartki dodawał Wyspiański opis i oznaczał kolory. Mając takie studja »anatomiczne« mógł Wyspiański w jesieni i zimie, o każdej porze roku, rysować, stylizować kwiaty, których tak wiele widzimy w jego projektach polichromij. Ta pracowitość i ścisłość cechuje jego kartony do polichromji. Malarzowi, który według



ST. WYSPIAŃSKI

APOLLO I MELPOMENA (Iljada)
(rys. czarną kredką, 1897?)

(Ze zbiorów p. W. Żuławskiego, Kraków)

kartonów miał wykonać malowanie na ścianie, dawał Wyspiański oprócz rysunku kolorowego jeszcze tony barw według numerów, pod jakimi w wykazach fabrycznych farby były umieszczone. Mam n. p. objaśnienie takie do polichromji: »*Fryz geranii* kwiaty: 48, 46, 44, tło 29. Liście 26 płowe, 45 prążek ciemny, 1 cytrynowy, 30 prążek biały naturalny. *Lilie*: kwiat 2, pręciki 50, tło 40, przestrzeń 54, złota struna 65, rąbek brąz«. Na rysunkach witrażów Wyspiańskiego, które zostały wykonane, znajdują się również wypisane różne liczby. Są to numera szkiełek przysłanych przez fabrykę Wyspiańskiemu. Według tych próbek oznaczał Wyspiański, jakiej barwy

ST. WYSPIAŃSKI

APOLLO RAZI GROTAMI POMORU (Iljada)
(rys. ołów., 1897?)

(Ze zbiorów po śp. Lizie Leszczyńskiej, Kraków)

szkło miało być użyte do witrażu. Zdumiewająca pracowitość jako artysty malarza ujawni się dopiero wtenczas, gdy znajdzie się ktoś, kto napisze studjum o twórczości artystycznej Wyspiańskiego. Dotychczas takiego studjum niema. Miał zamiar to częściowo uczynić jeszcze za życia Wyspiańskiego ś. p. Antoni Chołoniewski, redaktor oddziału krakowskiego »Świata«, który w tej sprawie zwracał się do mnie w liście dnia 14 marca 1906 r.

»Pozwalam sobie przesłać Wielce Szanownemu Panu 6 nr. »Świata« z artykułem o »Warszawiance« i ponowić prośbę o zaproponowanie Wyspiańskiemu, aby zgodził się na zilustrowanie artykułu p. Marjana Olszewskiego kilku ⟨8 — 10⟩ reprodukcjami jego dzieł. Idzie mi w pierwszym rzędzie o zbiory prof. Nowaka, z których reprodukowałbym główki i kwiaty stylizowane. Oprócz tego dalibyśmy jednę

reprodukcję na kredowym papierze na osobnym kartonie ⟨reszta w tekście⟩. Artykuł zamówiłem już, ale następnie poprosiłem p. Olszewskiego, aby się na razie wstrzymał z pisaniem, zależy bowiem od ilości ilustracyj, jakie rozmiary będziemy mu mogli nadać. Jeżelibym mógł reprodukować około 10 rzeczy w tekście i jedną na karcie albumowej, wówczas dalibyśmy obszerny artykuł na kilkaset wierszy druku; gdybym ilustracyj nie miał, musiałbym się ograniczyć do drobnego szkicu, o ileby p. Olszewski wogóle uznał, że w tych ramach można rzecz traktować. Przypominam, że artykuł ma objąć całokształt twórczości malarskiej Wyspiańskiego. ...Poświęcenie obszernego artykułu o twórczości malarskiej Wyspiańskiego jest moją ideą i pragnąłbym bardzo doprowadzić ją do skutku. Naturalnie bez upoważnienia Wyspiańskiego do korzystania z ilustracyj nie da się to zrobić«.

⟨Tych kilka słów o Wyspiańskim napisałem dorywczo i przygodnie, ulegając prośbie Redakcji »Sztuki Piękne«⟩.

ADAM CHMIEL

U MADAME CHARLOTTE

⟨1894 r.⟩

KAŻDEMU chyba z polskich malarzy, kształcących się swego czasu w Paryżu, dobrze jest znaną Akademia Colarossi'ego na rue de la Grande Chaumière, ale nie wszyscy już pamiętają Madame Charlotte i jej małą kremerję, na tejże samej ulicy, ów przytułek osobliwy a przyjazny, gdzie nam, młodym, przez tyle lat, tak przedziwnie dobrze bywało.

A przecie w skromnym tym lokaliku biła świeża fala nowej francuskiej sztuki, z której prądem popłynąć mieliśmy wszyscy. Wprost naprzeciw Colarossiego, pociągały wzrok dwa duże szyldy, malowane na blasze, przedstawiające: jeden kwiaty, drugi owoce, malowane kapitalnie, doskonałe w kompozycji i mocne w kolorze: jeden Alfonsa Muchy, drugi Władysława Ślewińskiego. Pomiędzy tymi szyldami wejście do małego pokoiku, o wyglądzie raczej jakiegoś sklepu paryskiego *marchand des tableaux*. Pełen obrazów większych i mniejszych, od symezy aż pod sufit. Niektóre doskonałe, inne bardzo interesujące.

Jest tu i duży obraz Chełmońskiego, mnogość studjów de Laveaux, Podkowińskiego i Wyspiańskiego pastele. W porze śniadaniowej i obiadowej tłumnie tu i gwarno. Słyszy się język francuski, angielski, polski. Aksamitne francuskie berety, sfatygowane polskie kapelusze i nierzadko strojna głowa pięknej Angielki... A tam w kącie, naprzeciw wejścia, za bufetową katedrą, siedzi Madame Charlotte, jejmość korpulentna w szarafanie żółto-pomarańczowym, w różowe kwiaty, ci-devant belle, o bujnej fryzurze, ciemnych brwiach i rzęsach i jasno-kobaltowych oczach, zawsze miłym uśmiechem na ustach witająca przybyłych, z którymi snać łączy ją dobra,

ST. WYSPIAŃSKI PORTRET WŁASNY (pastel 1902)

(Ze zbiorów E. Reichera, Warszawa)

poufała znajomość. Nad głową Madame wisi jej portret, w tym samym szarafanie, śliczny pastel Wyspiańskiego.

Ogólny gwar rozmowy milknie zawsze, gdy się rozpocznie jakaś interesująca dyskusja przy środkowym stoliku, gdzie zasiadają stale: Władysław Ślewiński, ze swoją nieodstępną psiną, grzeczną Fifi, siedzącą obok na krzesełku, August Strindberg, Mucha, poeta Mauclaire, malarz Anglik Beresford, baskijski rzeźbiarz Fran=

cesco Durrio i Gauguin — a od czasu do czasu Wyspiański i Mehoffer. Mówi się tu oczywiście o malarstwie przedewszystkiem, poezji, filozofuje naprzemian, dyskutuje o bieżących sprawach. Każdy z biesiadników tego okrągłego stołu ma coś zajmującego do powiedzenia. Gdy mówi, inni słuchają, a potem całemi wieczorami, nieraz i do północy, toczy się długa, gorąca dyskusja.

Strindberg o lwiej czuprynie, w białej kamizelce, tak jak go Ślewiński namalował, wykłada odkrywcze swoje teorje z dziedziny chemji, któremi, zaniechawszy chwilowo dramatów, cały jest zaprzątnięty. Udziela też czasem audytorjum przewrotowych swoich sądów i wynurzeń na temat przyszłości religji i przeżytego, rzekomo, chrystjanizmu.

Gauguin w granatowej bluzie bretońskiego rybaka, o wyglądzie zażywnego pastora, prawi kaznodziejskim tonem na temat swoich rewelacji i rewolucji w malarstwie, wprowadzanych przezeń w sztukę wskutek świeżego zetknięcia się z prymitywem kultury i przyrody egzotycznego świata — lub tłomaczy nam Cézanne'a, którego sławną »Martwą naturę« przyniósł nam właśnie do obejrzenia.

Mauclair mówi o felibrach — a Miriam Przesmycki tłomaczy Francuzom Hoene-Wrońskiego, nad którym właśnie pracuje.

W lecie przenosi się całe towarzystwo do t. zw. ogródka, zamkniętego dookoła wysokiemi ścianami murów, który rozpoznać można chyba tylko po piasku pod nogami, małym skrawku nieba i dużym pejzażu, wymalowanym przez Wyspiańskiego, jakby tło scenki, klejowemi farbami, na jednej ze ścian. »Fresk« ten, przedstawiał ogród Luxemburski z jego trawnikami, pełen posągów kamiennych i dekoracyjnych balustrad, na tle rozłożystych platanów, z fasadą pałacu Senatu w głębi. Na pierwszym planie kilka dziewcząt w ludowych strojach włoskich, — ulubione Wyspiańskiego modelki. Malowidło to, widziałem jeszcze w roku 1900, ale już mocno zniszczone.

Władysław Ślewiński, ożeniwszy się, osiadł w Bretanji. Strindberg przeniósł się do Berlina, Gauguin wrócił na Tahiti. Lokal Madame Charlotte zmienił swoich klientów; co się stało z nią samą, niewiadomo mi. Opustoszał historyczny ów stolik, nie przeminie jednak to, co nad jego okrągłą płytą swój przewrotowy początek wzięło. Dla nas wszystkich, którzyśmy tam wówczas byli obecni, pamiątką pozostanie na zawsze wspomnienie tego skromnego zakątka, gdzie całe jedno młode pokolenie polskich artystów zetknęło się z najnowszymi wówczas prądami francuskiego malarstwa, gdzie po raz pierwszy zapoznaliśmy się z Cézannem i Gauguinem.

KAROL MASZKOWSKI

ST. WYSPIAŃSKI CARITAS (pastel, 1896)

(Ze zbiorów śp. dr. K. Koziańskiego, Warszawa)

EXEGI MONUMENTUM[1]

JEŻELI kto mógł o sobie powiedzieć, że stworzył dzieło »aere perenius«, to Stanisław Wyspiański.

Jakieś niepomiernie bogate, książęce chłopię z królewskiego rodu. Pogrobowiec — ostatni z Piastowiczów — jakaś zbłąkana dusza ostatniego z Piastów, nigdy jeszcze dotąd niewcielona, obrała za swoją siedzibę wątłe i delikatne ciało, spłodzone przez rodziców Wyspiańskiego. Oni to dali jedynie tylko ten biedny przytułek, w który miał wkroczyć dostojny gość królewskiego rodu, by w tej nędznej lepiance objawić cuda minionych wieków, przed oczyma biednej teraźniejszości wyczarować czary i dziwy rzeczy dawno zapomnianych, rozlśnić je oślepiającym blaskiem niesłychanego bogactwa i piękności.

A miał ci on klucze do ukrytych Skarbów Sezamu — Wyspiański miał dziwną tego świadomość: wszak jedyny obraz jego o większych rozmiarach, to »Skarby Sezamu«, w tym skarbcu bezustannie przebywał, a pamięcią rzeczy przed jego pamięcią niepomiernie go wzbogacił.

*

Było to moje pierwsze wrażenie, gdym po 10-letnim pobycie zagranicą przybył wreszcie do Krakowa — do Polski — i na samym wstępie otrzymałem od Artura Górskiego egzemplarz »Legendy« — podobno piąty z całego nakładu, który nietknięty piętrzył się w ciasnej ubikacji redakcji »Życia«.

*

Ciężkie to były czasy dla Wyspiańskiego — całkiem zapoznany, podziwiany li tylko przez garstkę przyjaciół, z których Ludwik Szczepański, pierwszy redaktor »Życia«, poświęcił mu garść słów uwielbienia, żył w zupełnem odosobnieniu i w najfatalniejszych warunkach życia.

Wprawdzie stworzył już te niesłychane witraże w kościele Franciszkanów, wykonał już polichromję w prezbiterjum, majestatyczną powagą opanował cały kościół witraż jego »Bóg Ojciec«, ale zatarg jego z OO. Franciszkanami, którzy chcieli mu narzucić swoje śmieszne, banalne pomysły, a nadomiar pokryli mu ściany olbrzymimi, mizernymi obrazami, doprowadził do zerwania dalszych układów i Wyspiański, tak czy tak nędznie opłacany, pozostał całkiem bez zarobku.

Nie wiodło się. W ciężkiej, niesłychanie męczącej i fizycznie — dla niego przynajmniej — nadludzkiej pracy obtłukł z tynku cudowny kościółek św. Ducha — wyłowił z pod warstwy tynku niezmiernie ciekawe freski z XVI wieku, marzył o tem, by swoją polichromją powrócić kościółkowi dawną piękność, którą on jedyny — mocą swej najdalej wstecz sięgającej pamięci — tak znał, jakby w jego oczach była tworzoną: pomylił się. Plon jego pracy zebrał kto inny, którego artyzm nieprzewyższał majsterstwa malarza pokojowego. A jakim cudem mogłoby się stać wnętrze architektoniczne tego przedziwnie pięknego kościółka, jedynego może w całej Polsce!

Wszystko rozbijało się o marną parafiańszczyznę, która nienawidzi wielkości, pełza przed nią tylko, gdy się jej lęka, o potworne zwyrodnienie smaku mieszczaństwa krakowskiego, tegoż samego, które ongiś Dürerów, Stwoszów i Fischerów z Norymbergi sprowadzało, by na krakowskim gruncie piękność zaszczepić, a dziś

[1] Piękne to wspomnienie o Stanisławie Wyspiańskim podajemy tu w wyjątkach. Całość ukaże się w dziele, obejmującem całą twórczość plastyczną Wyspiańskiego. Wspaniałe to dzieło, poprzedzone wstępem pióra St. Przybyszewskiego i T. Żuka-Skarszewskiego, zawierać będzie przeszło 200 reprodukcyj jedno- i wielobarwnych tudzież rotograwjur, a ukaże się w handlu przy końcu tego roku, wydane nakładem »Bibljoteki polskiej« w Warszawie pod redakcją Tow. art. pol. »Sztuka«.

korzyło się w uwielbieniu przed mdłą, miałką, oślizłą secesją wiedeńską z arcymistrzem Klimtem na czele.

Ale wyższe ponad to wszystko było królewskie chłopię — nawet wzgardy nie odczuł, raczej litość nad tą potworną nędzą skarłowaciałych potomków wielkich przodków — zabrał się do nowej pracy.

Stworzył kilka kartonów, pomyślanych jako witraże do odnawiającej się właśnie katedry na Wawelu.

Nie znam nic równie potężnego, przerażającego ogromem grozy, wielkości, majestatu śmierci, a równocześnie wiekuistego bytowania. Żaden Panteon, żadne Mauzoleum nie byłoby mogło się mierzyć z katedrą na Wawelu, gdyby te jedyne w swoim rodzaju witraże były znalazły pomieszczenie w tej jednej z najbogatszych katedr — i to nietylko w Polsce.

Wyspiańskiego karton do witrażu: »Kazimierz Wielki«, taki, jakim go ujrzał, gdy był pomocny Matejce przy otwieraniu sarkofagu wielkiego króla, jego »Stanisław Szczepanowski«, straszny w swej monarszej, wszechpotężnej świętości, już te dwa witraże kazałyby paść każdemu narodowi o jakiej takiej kulturze artystycznej na kolana nietylko przed wielkim artystą, ale i »altissimo poeta«, który zdołał przeszłość w tak potężnych symbolach przed oczy stawić.

Inaczej w Polsce! Smutnej pamięci książę kardynał Puzyna, ten sam, który kazał swojemu pachołkowi, austrjackiemu cenzorowi »Życie« zniszczyć, odrzucił ze wstrętem witrażowe kartony Wyspiańskiego!

Co za moc, jakie iście królewskie poczucie swej siły i swego posłannictwa, że to królewskie chłopię nic skruszyć, złamać! — ba! nawet zniechęcić nie mogło!

W tym to czasie poznałem Wyspiańskiego.

Robił wrażenie nieśmiałego młodzieńca. Twarz blada, prawie przeźroczysta, o piękności wygasających rodów. Jeden wąs zwieszony, drugi podkręcony pod górę, smukły, średniego wzrostu, niezwykle piękne ręce, a dziwnie niebieskie oczy, jakby zamglone i nawewnątrz w siebie zwrócone.

Zaprosił mię do swej pracowni. Mieściła się na placu Marjackim, naprzeciw kościoła Marjackiego, w dziś już zburzonej dwupiętrowej kamieniczce: jeden pokój, wąski, jak kiszka, o dwóch oknach, ciasno tam było, że ruszać się obok siebie było trudno i nieład ogromny — zdaje się, że był jeden stołek. Z kościoła dolatywała muzyka organów i pienia nabożnych, a wszystko to razem zlewało się w dziwny akord, stanowiącej zasadniczą dominantę duszy tej dziwnej pracowni.

Jednę ścianę pokrywał już wspomniany, wtedy jeszcze nieskończony obraz — czy został wogóle skończony? — »Skarby Sezamu« — obok stał karton witrażu »Kazimierz Wielki«, kilka kartonów z główkami dzieci, portrety Rydla, Opieńskiego, Kaz. Lewandowskiego — na półkach kilkanaście książek, z których podał mi jedną: tomik poezyj Maeterlincka: »Serres Chaudes« ‹Cieplarnie›.

To było jak objawienie!

Każdy z tych poemacików, a jest ich, jeśli się nie mylę, około 40, opatrzony był ilustracją ołówkową Wyspiańskiego. Ilustracja! to profanacja — chciałem to określić, o co chodzi — to nie były ilustracje, to słowo przeobrażone w linję i formę. Wrażenie, jakie odbierał Wyspiański podczas czytania tego lub owego poematu, przetwarzało mu się w tej samej chwili na odpowiednię linję, przybierało całkiem »conforme« formę, napozór nic nie mającą wspólnego z poematem samym, a będącą w istocie samej najtajniejszym hieroglifem słowa.

*

Gdybym miał pisać o Wyspiańskim, jako o człowieku, znalazłbym się w wielkim kłopocie. Było w nim coś bezosobistego, wszystko, co się naokoło niego działo, zdawało się go nie dotykać i nic go nie obchodzić prócz jedynie tych rzeczy, które były wstanie wiecznie pracującą, niezmordowaną jego fantazję zapłodnić.

Milczący, w sobie zamknięty, wsłuchany w to, co mu kto inny mówił — a wątpię, czy słyszał, co się do niego mówiło — rzadko kiedy zdradził się z tem, co rzeczywiście myśli.

Jedynie tylko, gdy rozmowa zeszła na Matejkę, wtedy ożywiała się jego twarz, oczy się zapalały i wtedy stawał się wymowny i żadnego sprzeciwu nie znosił, zwłaszcza, gdy ktoś chciałby się jakiejś skazy w Matejce dopatrzyć.

Cenił bardzo Gauguin'a z francuskich malarzy, rozkochany był w Wagnerze i Maeterlincku, a Mickiewicz był mu Bogiem.

Aha! Jeszcze jedno wspomnienie:

Po przybyciu mojem do Krakowa, zrzeszyli się wszyscy artyści — poeci, malarze, rzeźbiarze, muzycy — i odczuli gwałtowną potrzebę klubowego lokalu. Znalazło się z łatwością u Turlińskiego. Ale jaką mu dać nazwę: Chat noir? Zbyt już zbanaliwane — Czarny prosiak? — trąciło niemieckiem piwskiem — a więc? Jednego popołudnia siedziałem sam na sam z Wyspiańskim w nieochrzczonym jeszcze klubie.

Wyspiański, jak zawsze coś rysował, a ja półgłosem mruczałem ustęp z jednego z najpiękniejszych poematów z »Serres chaudes« Maeterlincka:

»Les paons nonchalants, les paons tout blancs...« Wyspiański wpadł nagle w zachwyt i w pół godziny było godło klubu gotowe:

Wspaniały biały paw!

Tem się rozpoczyna historja słynnego, a więcej jeszcze osławionego »Białego pawia«, którego prezydentem był Jan Stanisławski, codziennym gościem Józef Mehoffer, często gęsto i Fałat i Pawlikowski i redaktor »Czasu« Rudolf Starzewski i Włodzimierz Tetmajer i tylu innnych, ten sam »Biały paw«, w którym bezdomny nieraz Wyspiański noce przesypiał na wygodnej kanapie.

❋

Namiętnie kochał architekturę i to wyłącznie tylko gotyk. Przestudjował olbrzymią sześciotomową encyklopedję budownictwa gotyckiego Violet-le Duc'a z tą niesłychaną sumiennością i skrupulatnością, jakie wszelkie jego poczynania i w sztuce i w życiu prywatnem cechowały, zwiedził cały szereg gotyckich katedr we Francji, a przedewszystkiem w Amiens i Chartres, — pokazywał mi setki rysunków architektonicznych, uwidoczniających nawet najdrobniejsze szczegóły — a z jaką to maestrją, z jakiem głębokiem znawstwem, z jakiem genjalnem, intuicyjnem uczuciem było to wszystko rysowane!

❋

Jest Wyspiański dla mnie jakoby jakieś fenomenalne zjawisko, potężny ogromem swego tworu, a nierównie potężny w swej strasznej, ponurej tragedji: był pogrobowcem!

Zamknął w chmurnym i górnym majestacie epokę — nie danem mu było stworzyć nowej, ani jej nawet rozpocząć, ale danem mu było wielkie dostojeństwo, by się wspaniałą kopułą roztoczyć nad sarkofagami tych, z których rodu się wywodzi i tych, którzy przez wiek cały narodowi umrzeć nie dozwolili.

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

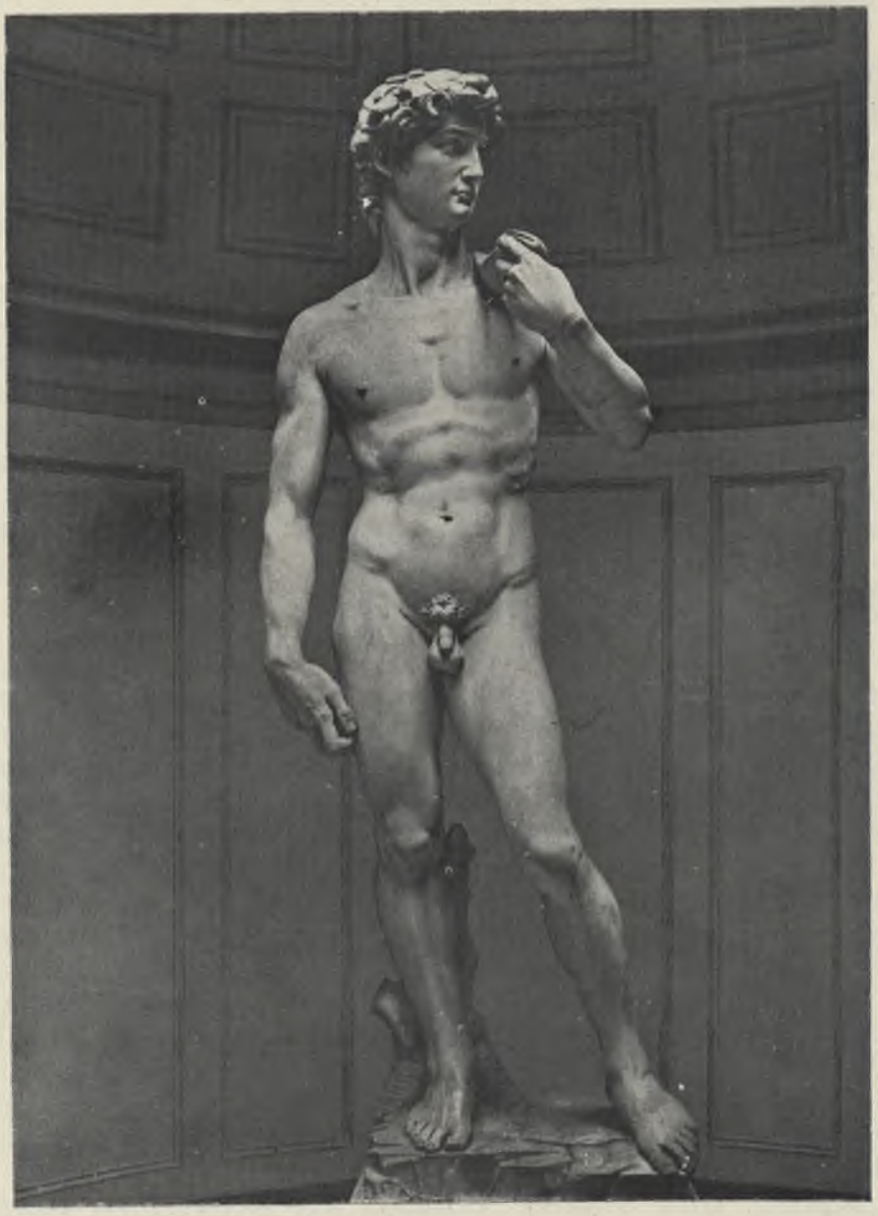
MICHAŁ ANIOŁ

(W 450 rocznicę urodzin).

NIEŚMIERTELNOŚĆ! Ten święty mit, będący najwznioślejszym snem ludzkości, wsączany jej przez wszystkie religje, zwiastowany przez objawienia duchów przewodnich, przeczuwany przez każdego, kto nie zatracił w sobie bez reszty człowieczeństwa w niejasnych mgławicach marzeń i tęsknot, lub w olśnieniach wiary, ten najwyższy Cel natchnień poezji i filozofji, w odniesieniu do jednostkowego bytu na ziemi jedną tylko drogą może osiągnąć względną realizację. Drogą genjalności. Jak długo istnieć będzie kulturalna myśl ludzka, jak długo ziemia toczyć się będzie po swych drogach przez głusze wszechświata, tak długo żyć będzie w chwale nieśmiertelności Ajschylos, Platon, Dante, Lionardo da Vinci, Michał Anioł, Shakespeare, Goethe i Mickiewicz, a ta ich ziemska nieśmiertelność jest zapowiedzią i rękojmią nieśmiertelności absolutnej.

Nieśmiertelność Michelangela Buonarroti'ego (ur. 6-go marca 1475 w Caprese w Toskanji) trwa już lat 450, a w swym pochodzie przez wieki przybiera na blasku i sile, stając się jedną z najpotężniejszych legend ludzkości. Mówiono o fatalistycznym tragizmie doli ludzkiej, której najdoskonalszym symbolem jest życie i twórczość Michała Anioła. Na jego dumnem czole najgłębiej wyryło swe krwawe stygmaty Cierpienie. A źródła tego bólu, któremu niewiele było równych na świecie, nie płyną ani z przeciwności życiowych, ani z niezadowolenia z własnej, tak nadludzko wielkiej twórczości. Najistotniejsze korzenie tego cierpienia tkwią w jego prometeizmie, w jego uczuciowo-intelektualnym poglądzie na świat, w wyznawanej przez niego religji platońsko-chrześcijańskiej, a raczej w niemożności uchwycenia za życia, obleczenia w ciało ideałów tej wiary. Michał Anioł, choć zakochany w pięknie doczesnem, był nawskróś idealistą i spirytualistą; wierzył, dokumentując stale swą sztuką tę wiarę, że istnieje jedynie prawdziwy, niewysłowionym czarem jaśniejący świat Idei, którego tylko marnym odblaskiem jest doczesność. Natchniony tą wiarą duch jego płomienny a niecierpliwy, prometejski i pełen tragicznej grozy, wyrywał się ustawicznie bolesnym wysiłkiem poza graniczne słupy rzeczywistości. Jeniec życia, osadzony w więzieniu, przez którego szklane ściany widział w niezmierzonej dali jaśniejące słońce nieskończoności i doskonałości, raz po raz rzucał się w buntowniczym porywie, by przebić te szranki i raz po raz, zawiedziony, zbolały i zmiażdżony, opuszczał bezsilnie skrwawione dłonie. Ból metafizyczny, u innych ludzi teoretyczny tylko, a więc nieszkodliwy, odczuwał Michał Anioł wprost osobiście całą swą wrażliwą i gwałtowną naturą.

Ideą platońską, która najsilniej zawładnęła jego artystycznym umysłem, była idea Piękna. W pierwszej, dłuższej epoce życia idea ta wyrażała się w helleńskiem umiłowaniu piękności efeba, będącej — podług Platona, którego Buonarroti znał dobrze i komentował w gronie przyjaciół — najbardziej bezpośrednio uchwytnym idolem świata absolutnego. Ten estetyzm mistyczny, ugruntowany głęboko w predyspozycjach uczuciowych, w połączeniu z prometeizmem, wyrażającym się w wybuchach tragicznej grozy, w słynnej *terribilità* Buonarroti'ego, jest naczelną cechą dzieł jego z tej fazy rozwoju jego genjuszu. Przejawia się ona już w pierwszej, młodzieńczej epoce jego twórczości, wiążąc się jeszcze z motywami spirytualizmu religijnego, jak gdyby gotyckiego, który reprezentuje wzorowana na Donatellu »Madonna przy schodach«, »Anioł z kandelabrem« w Bolonji (S. Domenico), *Pietà* w kościele św. Piotra w Rzymie, »Madonna z dzieckiem« w Brugji, płaskorzeźby z Madonnami w Londynie



MICHAŁ ANIOŁ DAWID (1530)

(Muzeum Bargello we Florencji)

i Florencji, oraz obraz temperowy Madonny z aniołami w National Gallery w Londynie. Natomiast artystyczny kult nagości męskiej zaczyna się w »Walce Centaurów z Lapitami«, rozwija się w posągach »Bakchusa« i »Kupidyna«, a do pełni wyrazu dochodzi w słynnym »Dawidzie«, w zaginionym kartonie do fresku »Bitwa pod

MICHAŁ ANIOŁ JENIEC SKRĘPOWANY (1513—1516)
(Louvre)

Casciną« i w »Św. Rodzinie« ⟨*tondo* olejne w Uffiziach⟩, która zapowiada już nad-ludzkie postacie Sykstyny.

Z chwilą powtórnego przybycia Michała Anioła do Rzymu, w marcu 1505, zaczyna się w jego życiu okres bohaterski. Papież Juljusz II. zamawia u niego swój

grobowiec, który w pierwszym pomyśle mistrza i w następnych jeszcze warjantach miał być największem dziełem rzeźbiarskiem chrześcijaństwa, a który w 1545 stopniał do tych smętnych resztek, które widzimy dziś w rzymskim kościele *San Pietro in Vincoli*. Ta sławna tragedja grobowca, *tragedia del sepolcro*, zatruła kilkadziesiąt najlepszych lat jego życia. Z wyroków przeznaczenia ten rzeźbiarz z krwi i kości najbardziej monumentalne swe dzieło miał stworzyć w malarstwie, nie w rzeźbie. W czasie pomiędzy 1508 a 1512 powstaje cud sklepienia Sykstyny, cud nietylko ze względu na swą przepastnie głęboką zawartość duchową i szczytową doskonałość formy artystycznej, lecz także i z uwagi na nadludzki fizyczny trud stworzenia tego gigantycznego dzieła, którego 343 postaci wraz z najdrobniejszemi częściami ornamentyki wykonał Michał Anioł własnoręcznie, nie posługując się niczyją pomocą. Równie kolosalnego dzieła jednej ręki ludzkiej, a przytem tak niepomiernie wyrastającego ponad współczesność swą wartością, nie zdoła wykazać historja sztuki ani w starożytności ani w nowszych czasach. W freskach na suficie Kaplicy Sykstyńskiej dał Michał Anioł całego siebie; w scenach z Genesis, w Sybillach i Prorokach, a zwłaszcza w potężnym, przebolesnym Jeremjaszu, przemówił jako myśliciel i człowiek tragiczny; w dumnym korowodzie nagich efebów, wciskających się pomiędzy sceny genezyjskie, przyszedł do głosu jako rzeźbiarz, wielbiciel męskiej nagości i platoński *amatore divinissimo*, wreszcie w t. zw. »Przodkach Chrystusa« objawił nader rzadkie w jego twórczości, miłe i łagodne strony swego talentu, które działają dziwnie kojąco po wstrząsających głębiach i zawrotnych wyżynach innych partyj fresków.

Z tego samego ideowego i uczuciowego kręgu twórczego, co sklepienie Sykstyny, wyszedł w 1513—1516 nieśmiertelny »Mojżesz«, rodzony brat Jeremjasza, który sam jeden, ale za to wspaniale, ratuje honor grobowca Juljusza II., i dwaj niewysłowionej piękności »Jeńcy«, będący dziś ozdobą Luwru. Czterej inni ich towarzysze (1518—1522) nie wydobyli się w całości z marmuru i pozostali fragmentami (w Akademji florenckiej), lecz właśnie dlatego są, podobnie jak również niedokończony »Św. Mateusz« (1501—1504), istną kopalnią odkryć dla badaczy stylu Michała Anioła, śledzących jego sposób »wyłaniania postaci z kamienia«. W »Chrystusie« z rzymskiego kościoła *Santa Maria sopra Minerva*, wykonanym w tym samym czasie, boskie i człowiecze pierwiastki natury Chrystusowej występują jako siły zupełnie równorzędne, dając genjalny symbol pełni życiowej. »Zwycięzca« (ok. 1525) i »Dawid« (1530) z Bargello należą do świata »Jeńców«, którzy mieli zaludnić grobowiec Juljusza II., natomiast t. zw. »Karjatyda« z Ermitażu rozwiązuje tylko ściśle formalny problem możliwie silnego zgięcia stawów kolanowych i kręgosłupa. Zaginiony obraz »Leda z łabędziem« stanowi w nawskróś męskiej sztuce Michała Anioła prawdziwe *curiosum* i wyszła chyba z przemijającej chęci rywalizacji z Tycjanem.

Na czas pomiędzy 1521 a 1534 przypada praca nad największem dziełem rzeźbiarskiem Michała Anioła, nad jego nieśmiertelnemi grobowcami Lorenza i Giuliana de' Medici w nowej zakrystji kościoła San Lorenzo w Florencji, gdzie mistrz w postaciach obu *„capitani"*, »Dnia«, »Nocy«, »Zmierzchu« i »Godziny porannej«, oraz »Madonny z Dzieckiem« postawił najgenjalniejszy, jaki świat dotąd zna, pomnik tragedji twórcy, spowiadając się z bólów i wstrętów, z ciągłych tęsknot i rzadkich zachwytów, wśród których płyną twórcy dni i noce, ranki i wieczory... aż przyjdzie chwila największa i najświętsza, chwila twórczej zadumy i nieśmiertelnego czynu.

W czasie, kiedy Michał Anioł przeżywał epokę swego życia najbogatszą w uczuciowe zdobycze i najpłodniejszą dla ostatecznej krystalizacji ducha, powstało drugie najważniejsze jego dzieło malarskie: »Sąd ostateczny« w Kaplicy Sykstyńskiej

MICHAŁ ANIOŁ „PRZODEK CHRYSTUSA" (szczegół fresku, 1508—1512)

(Sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie)

(1534—1551). Wypisał w nim Michał Anioł swój testament artystyczny, który jest najstraszliwszą, jaką zna świat, erupcją zgorzkniałego pesymizmu i tragicznego bólu, przekleństwem ludzi, świata i własnych uczuciowych ideałów młodości.

Przełom ten był dziełem starości i spirytualizmu, który ona z sobą normalnie

przynosi, a także duchowych oddziaływań Vittorii Colonny. Była to jedyna wogóle kobieta, która zaważyła w życiu mistrza, lecz wpływ, który nań wywarła, stał się rozstrzygający dla umysłowego kierunku ostatnich jego lat. Poznali się w r. 1538. O miłości pomiędzy 63-letnim Michałem Aniołem a 46-letnią Vittorią, o jakiemkolwiek żywszem uczuciu, opartem na pociągu zmysłowym, nie mogło być mowy. Tak dziwnie ułożyły się losy Michała Anioła, że szczęście spokojnej, beznamiętnej, na intelektualnej wymianie wartości opartej przyjaźni, mogła mu dać tylko kobieta. Vittoria stanęła na drodze jego jako przedstawicielka chrześcijańskiej *agape*, która wyparła helleńskiego Erosa. Przyjaźń ich wyrosła na gruncie religijnym. Vittoria wzięła na siebie wprost posłannictwo sprowadzenia zbłąkanej — według jej poglądów — duszy Michała Anioła napowrót do stóp Krzyża.

Odtąd, prócz biustu Brutusa ⟨Bargello⟩, który powstanie swe w 1539 zawdzięcza pobudkom politycznym, wszystkie dzieła Michała Anioła są owiane szczerym sentymentem katolickim. Należą tu freski »Cappella Paolina«, »Ukrzyżowanie św. Piotra« i »Nawrócenie św. Pawła«, manieryczne w formie, lecz głębokie w symbolice duchowej ⟨1542—1550⟩, posągi »Lei« i »Racheli« z grobowca Juljusza II. ⟨1543—1545⟩, grupa marmurowa »Złożenie do grobu« w Katedrze florenckiej ⟨po r. 1550⟩, a przedewszystkiem przebolesna, rozdzierająca swym smutkiem i tragiczną niemocą *Pieta* z pałacu Rondanini w Rzymie ⟨ok. 1550⟩.

Były to ostatnie jego dzieła jako malarza i rzeźbiarza, lecz nie ostatni jego czyn twórczy. Duch jego zataczał coraz szersze kręgi, pogłębiał się i oczyszczał w ogniu miłości i w łzach cierpienia, a oddalając się od świata kształtów ludzkich, nie tracił równocześnie nic na wewnętrznej mocy, lecz wzlatywał coraz wyżej w kraje czystej myśli i, w tej sferze bytując, dał najbardziej absolutną, najmniej zależną od przypadkowych momentów życia, chciałoby się rzec — muzyczną syntezę swej wartości dla wszechludzkiego pochodu w przyszłość: kopułę kościoła św. Piotra.

U schyłku życia, mniej więcej od czasu zawarcia znajomości z Vittorią Colonną, przeszedł mistrz od zewnętrznego przejawu Piękna do jego wartości wewnętrznych. Obok czysto estetycznego podziwu dla piękności rzeczy doczesnych, wystąpił etyczny kult dla piękności psychicznej. Apollo zlał się z Chrystusem w jedną nierozerwalną całość o dwu obliczach. Stało się to najpierw pod wpływem chrześcijańskiej skruchy, powtóre pod wpływem stwierdzenia analogji pomiędzy własnem cierpieniem a męką Odkupiciela. W zasadzie jednak niema u Michała Anioła sprzeczności pomiędzy pojęciami Apollo a Chrystus. Są to tylko dwa różne wyrazy na oznaczenie tej samej treści, dwie strony tej samej rzeczy: Piękna, które jest zarazem Prawdą. Klęską Michała Anioła, a zarazem jego tragiczną mocą było przeniesienie całego nadmiaru pożądań szczęścia poza doczesną rzeczywistość.

Gdy Michał Anioł umarł d. 18 lutego 1564 na rękach Tommasa Cavalieri'ego, człowieka, którego najbardziej na świecie kochał, zeszedł razem z nim do grobu renesans, ta epoka najwspanialszego rozkwitu sztuki, który był widomym kształtem jednego z najwspanialszych wzlotów ducha ludzkiego. Po nim rozpoczął się zmierzch bogów. Rzeźba dopiero w XIX wieku zdobyła się na genjalny talent, który lotem swych skrzydeł zahaczał o wyżynne szlaki Michała Anioła: był nim Rodin.

Twórczość Michała Anioła była najpierw namiętnem bojowaniem o znalezienie własnej prawdy, a potem rozpaczną męką wyrzeczenia się jej i męką ukorzenia się przed Absolutem. Jedyne wielkie dzieło jego życia, dzieło walki o moc i dostojeństwo duszy, przybrało kształty tragiczne a tak olbrzymie, że wobec wagi tej pracy niedoścignione, malowane i marmurowe, dzieła rąk jego wyglądają tylko jak drogocenne

MICHAŁ ANIOŁ JEREMIASZ (szczegół fresku, 1508—1512)

(Sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie)

muszle, które bezbrzeżne morze na brzeg wyrzuciło. To prawo dotyczy jego poezyj, pomimo całej ich głębi i potężnej dynamiki uczuciowej.

Jeśli zdołamy wczuć się w tragedję boga, pozbawionego wszechmocy, pojmiemy wówczas tragedję życia i twórczość Michała Anioła.

WŁADYSŁAW KOZICKI

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Artysta malarz F. Sieński urządził w lokalu przy ul. Pomorskiej Nr 2 zbiorową wystawę prac swoich; na wystawę tę złożyły się głównie kwiaty i pejzaże, oraz kilka martwych natur.

CZĘSTOCHOWA

= Konserwacja obrazu M. B. Częstochowskiej. Pragnąc przekazać następnym pokoleniom w możliwie najlepszym stanie cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, O. Przeor Paulinów przedstawił na zjeździe księży biskupów, który się odbył w końcu maja br. w Warszawie, konieczność zbadania tego cennego obrazu przez fachową komisję.

Zjazd księży biskupów zaprosił komisję w następującym składzie: ks. biskup Stanisław Zdzitowiecki, ks. biskup Antoni Laubitz, ks. biskup Antoni Nowowiejski, dr. Stanisław Tomkowicz, prof. Jerzy hr. Mycielski, p. Wiesław Zarzycki, p. Jan Rutkowski, konserwator dr. Tadeusz Szydłowski, dyrektor zbiorów państwowych dr. Stanisław Turczyński, oraz jako przedstawiciel Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości w Warszawie p. Mik. Piotrowski.

Z zakonu OO. Paulinów wzięli udział w komisji: O. przeor Piotr Markiewicz i O. Pius Przeździecki.

Komisja w wymienionym składzie zebrała się w dniu 1-go września br. na Jasnej Górze i po zbadaniu obrazu nabrała przekonania, że stan Cudownego Obrazu nie budzi obaw, jednakowoż wskazane jest oczyszczenie i zabezpieczenie go na przyszłość, zwłaszcza, że przeszło dwieście lat obraz nie był restaurowany. Przeprowadzenie tych zmian powierzono panu Janowi Rutkowskiemu z Warszawy, kierownikowi pracowni konserwatorskiej przy dyrekcji zbiorów państwowych. Nad tokiem prac, które rozpoczęte będą w połowie listopada br. a potrwają około 2-ch miesięcy, czuwać będzie wymieniona komisja.

GNIEZNO

= Ku uczczeniu 900-ej rocznicy koronacji dzielnego i walecznego króla, wzniesiono w Gnieźnie pomnik Bolesława Chrobrego. Pomnik ten, dzieło rzeźbiarza Marcina Rożka — pocóż okłamywać się? — jest tworem całkowicie poronionym. Nie tylko, że nie jest on wcale okazem monumentalnej plastyki, odpowiadającym współczesnym postulatom rzeźby pomnikowej, nie tylko, że nosi piętno zbyt naiwnie pojętego i zbyt drobiazgowego w swem gadulstwie naturalizmu, ale nie odpowiada on nawet tym, z gruntu zresztą fałszywym naturalistycznym założeniom, które autor sobie postawił. Cztero-metrowej wysokości figura, na wysokim postumencie, imponuje potworną wielkością stóp i nóg w stosunku do małej główki, niknącej prawie w przestworzu, skutkiem zbyt małych proporcyj i niezdawania sobie sprawy z efektu, jaki wywierają wielkie i wysokie figury, ustawione na wyniosłych postumentach i na wolnej przestrzeni, oglądane z dołu. Rzecz wygląda bez porównania lepiej na reprodukcji, aniżeli w naturze, na miejscu. Pono do konkursu byli zaproszeni tylko pp. Marcinkowski i Rożek. Patrjotyzm lokalny to piękna rzecz, ale na swojem miejscu i w swoim zakresie. W dziedzinie sztuki wydaje on zazwyczaj na świat przykre dziwolągi.

Pomnik Chrobrego w Gnieźnie smutno świadczyć będzie o polskiej kulturze artystycznej w naszej dobie. Mówić będzie o nas każdemu źle, a co boleśniejsze, fałszywie.

GRODNO.

= Nadesłano do redakcji »Sztuk pięknych« następujący protest:

»Jeden z najszacowniejszych zabytków budownictwa z okresu baroku — kościół po-jezuicki (farny) w Grodnie od dłuższego czasu odnawia się wbrew wszelkim zasadom konserwatorskim i, jak doszło do naszej wiadomości, bez powołania odpowiedzialnego Komitetu odnowienia Kościoła.

»Wspaniałe wnętrze przyozdabia się malowanym ornamentem, nieudolnie imitującym rzeźbę, wadliwym pod względem rysunku, kolorytu i plastyki.

»Wskutek pomalowania nieodpowiednim kolorem zmieniono w tonie charakter wnętrza kościoła, a tem zniszczono wartość artystyczną, oraz pogrzebano piękno i majestat świątyni.

»Grono artystów plastyków, zamieszkałych w Grodnie, uważa za swój obowiązek odnieść się do odpowiednich w sprawie niniejszej czynników oraz posłów na Sejm i społeczeństwa z apelem o roztoczenie opieki nad oszpeconym pomnikiem kultury polskiej w prastarym Grodnie i ukrócenie samowoli nieodpowiedzialnych osób, dopuszczających się jaskrawego wandalizmu«.

Sprawę tę gorąco polecamy Panu konserwatorowi Z. Rokowskiemu, który z tytułu swego urzędu miał obowiązek czuwać nad zabytkami sztuki w okręgu mu powierzonym i który powinien był niedopuścić do podobnego wandalizmu.

KATOWICE

= W sali sejmowej otwarto wystawę obrazów śląskiego artysty-malarza Ludwika Konarzewskiego. Są tam m. i. wystawione typy górali istebniańskich oraz kompozycje religijne.

KRAKÓW

= Otwartej z początkiem września wystawie w tow. Przyjaciół Sztuk P. nadaje artystyczne piętno przedewszystkiem grafika, a mianowicie utwory Konstantego Brandla, Władysława Lama i Wilhelma Ossecki ego. Pozatem wystawili swe prace: A. Broszkiewicz, J. Karszniewicz, L. Lewkowicz, K. Olpiński, Fr. Sitzmann, M. Szczyrbuła, T. Waśkowski, W. Zarzycki, St. Tracz, T. Reguła, Fr. Cieśla.

= W lokalu »Domu Artystów« (Związku Artystów Plastyków) otwarto we wrześniu zbiorową wystawę prac Wlastimila Hofmana, obejmującą około pięćdziesięciu kompozycyj figuralnych.

= Na obecnej tak zwanej »bieżącej« wystawie główną salę zajął p. Kasper Pochwalski. Jako syn malarza poszedł drogą ojca. Kasper Pochwalski — to zadatek na poważnego malarza, o bardzo szerokim horyzoncie malarskim. Są tu krajobrazy, studja portretowe, studja aktu kobiecego, pomysły kompozycyjne, usiłowania dekoracyjne i t. d. Widać z każdego płótna, że w tym artyście wszystko się gotuje, i szuka sobie dróg. Widać w nim naturę bardzo impulsywną i wrażliwą, zarówno na barwę, jak na formę czy kształt zewnętrzny. Jest u niego duże opanowanie techniki malarskiej i widać, że mu rzemiosło malarskie przychodzi z łatwością. Dlatego jednak należy się obawiać, żeby, dawszy się ponieść wartkiemu nurtowi powodzenia i płytkich sukcesów, nie popadł w manierę malarską. Obrazy jego robią trochę wrażenie jakby za pospiesznie malowanych.

P. Soldinger wystawił serję widoków i motywów Starego Krakowa, rysowanych pastelem wcale pracowicie. P. M. Jabłoński posługuje z dużą wprawą wypróbowaniem efektami; jego dama w czarnej pelerynie z przypiętą różą, w czerwonych pantofelkach, odsłaniająca ponętnie kompletną nagość swego ładnie utuczonego ciała, będzie napewno pożądanym nabytkiem do gabinetu starszych panów. W obrazkach S. Müllera

widać dużo sumiennej pracy, np. »Most podgórski« i i. Józef Pochwalski dał parę prac portretowych. Marjan Ruzamski wystawił całą masę akwarel i rysunków ze starych zabytków świadczących o dużem zamiłowaniu autora do architektury. Prócz tego wystawili: H. Langrodowa, H. Hebenstreitówna, Z. Milli, E. Kopciński i Z. Rudzka.

Osobne słówko należy się p. R. Dąbrowskiej, malarce minjatur, niezmiernie subtelnych, pełnych życia, wdzięku, kolorytu. Minjatury jej mogą stanąć w jednym szeregu z minjaturami dawnych czasów, np. portrety M. Kamińskiej, p. Brydzińskiej, Osterwy i i. Czy jednak tylko należy powtarzać to, co było?

= Restauracja Collegium Juridicum. Należy zanotować znowu pomyślny fakt. Oto Dyrekcja robót publicznych przystąpiła do odnowienia jednego z historycznych gmachów Starego Krakowa. Jest nim ciekawe, stare Collegium Juridicum przy ulicy Grodzkiej Nr. 53. W tym więc dobiegającym do końca roku odnowiono cały szereg bardzo ciekawych zabytków Starego Krakowa. Oprócz budowli mniejszych, doskonale odrestaurowanych, jak dom Arcybractwa przy ulicy Siennej i dom Fritscha na Małym Rynku, gdzie właściciele z widocznym pietyzmem traktowali to zadanie, trzeba zanotować gruntowne odnowienie szeregu uniwersyteckich budowli, jak Collegium Maius, Collegium Chemicum, dalej dawna Szkoła Przemysłowa, włączona do kompleksu budynków uniwersyteckich, Collegium Nowodworskiego i ostatnie Collegium Juridicum. Także w innych starych gmachach Almae Matris można – choć na mniejszą skalę — zauważyć jakieś zmiany czy roboty. I tak na Collegium Novum umieszczono nową ogromną tarczę z orłem polskim, wykonaną w sztucznym kamieniu według modelu prof. Laszczki.

Wracając do rozpoczętej restauracji Collegium Juridicum, mamy nadzieję, że Dyrekcja robót publicznych skorzysta już z doświadczenia, nabytego przy odnowieniu starego gimnazjum Nowodworskiego. Jak wiadomo, metody zastosowane przy restauracji tego zabytku narobiły dużego hałasu w naszem mieście. Poszło o to, że Dyrekcja, nie mając należytego doświadczenia w odnawianiu starych zabytkowych gmachów i bagatelizując sobie zupełnie artystyczną stronę zabytku, nie oddała kierownictwa restauracji w doświadczone w tym kierunku ręce. Wprawdzie nawrócono po niewczasie ze złej drogi. Nadzór powierzono biegłemu w tych rzeczach arch. p. Wojtyczce. Jednak sławny ten, piękny i czcigodny zabytek wyjdzie z tej restauracji nienajlepiej. Przybędą mu nowe kolumny na miejsce starych, które na upartego przeważnie można było jeszcze zostawić. Przeciw tym nowym możnaby nic nie mieć, gdyby istotnie były kopją starych, usuniętych. Tymczasem są one najspokojniej przerysowane z podręcznika architektury i z budynkiem Nowodworskiego nie mają nic wspólnego. Po skończonej restauracji zobaczymy w pięknym arkadowym dziedzińcu trojakie kolumny. Dwie stare, pozostawione na pamiątkę tego, co było i dwojakie nowe: z krótszą i dłuższą szyją pod kapitelem. Oto jest odstraszający przykład, jak nie należy i nie wolno odnawiać zabytków Starego Krakowa. Nie wystarczy dać pieniądze — choćby rządowe — trzeba jeszcze kierownictwo odnowy oddać w pewne, doświadczone ręce.

Otóż sam początek restauracji Collegium Juridicum wskazuje, że nauka nie poszła w las. Od czego zaczęto? Bardzo słusznie zaczęto od odbicia tynku całej fasady. Przez to odsłoniła się cała ściana frontowa budowli ze wszystkiemi szczegółami zabytkowej architektury. A więc pokazało się, że front budowli, aż po pierwsze piętro, a nawet wyżej, wzniesiony jest z pięknego ciosowego kamienia. Są to duże kostki wapienia, ładnie dopasowane. Powyżej nich widać gdzieniegdzie gotycką cegłę, dużego formatu, pochodzącą z XV w. Następnie odkryły się piękne, kamienne oprawy okien. Oprawy te były przedtem również widoczne, ale tak były oblepione tynkiem, że nikt nie myślał, że są z kamienia. W ten sposób jedynie należy rozpoczynać odnowę zabytkowego, historycznego gmachu. Teraz łatwo już ustalić, jak należy dalej postąpić. Należy przedewszystkiem oczyścić partje kamienne, uzupełnić je i wyłatać tym samym materjałem. Dalej tę samą metodę trzeba zastosować przy oprawach okien, jak również przy pięknym, poważnym portalu barokowym. Przytem jednak należy unikać oczyszczenia na świeżo dłutem całego kamienia; wystarczy bowiem staranne obmycie opraw okiennych i portalu drucianemi szczotkami. Naturalnie, że nie wszędzie to wystarczy, zwłaszcza przy łataniach nowym kamieniem, ale mimo to należy unikać obkurzania kamienia na świeżo. Nie można dość silnie podkreślić, że nadzór, czy kierownictwo odnowy tego gmachu musi spoczywać w wytrawnych, doświadczonych rękach, które jedynie dają rękojmę właściwego traktowania takiego zadania. F. K.

LWÓW

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto Wystawę Jesienną, która objęła wystawy zbiorowe Adama Bunscha, Władysława Lama (sześć kompozycyj figuralnych), oraz utwory: Z. Albinowskiej-Minkiewiczowej, M. Bianki, Edw. Doręgowskiego, St. Hofmanówny, T. Kubali (rzeźby), Wł. Łuczyńskiego, K. Olpińskiego, Ad. Pełczyńskiego, St. Pikora, T. Rybkowskiego, Ant. Stefanowicza, W. Tyszkowskiego, A. Zapłatyńskiego i W. Żygulskiej-Pogonowskiej, ogółem 90 objektów.

= Na pomnik Juljusza Słowackiego zebrał dotąd Komitet, jak się dowiadujemy z świeżo ogłoszonego sprawozdania z działalności, kwotę 22.000 złotych.

= Na rzecz funduszu budowy domu dla inwalidów W. P. urządzono w jednej z sal Tow. Przyjaciół Sztuk P. osobną wystawę, na którą złożyły się dary artystów malarzy z Krakowa i Lwowa.

OLKUSZ

= Stowarzyszenie Rzemieślniczo-Przemysłowe zapowiada na dnie 25—27 października b. r. wystawę rzemieślniczą w lokalu sejmiku. Wystawa ta obejmie w odpowiedniej mierze także rzemiosła artystyczne.

POZNAŃ

= *Kurjer Poznański* (Nr 209 z dnia 10 września b. r.) porusza słusznie myśl przewiezienia do Poznania wystawy pośmiertnej ś. p. Marjana Puffkego i pisze:

W Zachęcie warszawskiej otwarto pośmiertną wystawę prac śp. Marjana Puffkego, wybitnego artysty-malarza. Liczy ona sto kilkadziesiąt dzieł, przeważnie pejzaży z Tatr, Pomorza, kaszubskiej Szwajcarji oraz z Torunia, gdzie śp. Puffke spędził ostatnie dwa lata przed swym zgonem, który zabrał go sztuce polskiej w styczniu roku bieżącego. Wystawa odbywa się staraniem rodziny, która nie szczędziła trudu, aby zebrać rozprószony po całej Polsce dorobek artystyczny Zmarłego i przedstawić go jako całość. Śp. Puffke był Poznańczykiem z urodzenia. Należałoby pomyśleć o sprowadzeniu tej wystawy do Poznania. Należy się to przedwcześnie zgasłemu artyście od jego rodzinnego miasta«.

= Sprawa miejsca pod pomnik Bolesława Chrobrego w Poznaniu wywołała w naszem mieście ogromnie ożywioną dyskusję. Zastanawiała się nad tem osobna komisja artystyczna, do której zaproszono też prof. K. Laszczkę z Krakowa i prof. Cz. Przybylskiego z Warszawy. Zaproszony również prof. A. Szyszko-Bohusz, nie przybył. Jak się dowiadujemy, eksperci ci, których autorytetu w tych sprawach nikt chyba kwestjonować nie może, uznali za najodpowiedniejsze miejsce pod pomnik: Plac Wolności. I cóż

z tego? Odpowiedź znajdujemy w notatce *Kurjera Poznańskiego* z dnia 18 września b. r., w której czytamy:

»W czasie pobytu Prezydenta Rzeczypospolitej w grodzie Przemysława, poruszono między innemi aktualnemi zagadnieniami, jak się dowiadujemy, także sprawę budowy pomnika Bolesława Chrobrego w Poznaniu, pod który nie zostało miejsce definitywnie jeszcze określone. Pan Prezydent miał w rozmowie na ten temat wyrazić życzenie, aby projektowany pomnik stanął przed Zamkiem, na dziedzińcu frontowym przy ul. Wjazdowej. Ogrodzenie sztachetowe dziedzińca, które, nawiasem mówiąc, nie sprawia zbyt sympatycznego wrażenia, zostałoby wówczas albo zupełnie zniesione albo cofnięte aż do frontowego muru kaplicy zamkowej i stworzyłoby wtedy prostą linję z frontową ścianą wysuniętej prawej części Zamku, w której mieści się na piętrze wielka sala zamkowa. Przez to posunięcie względnie zniesienie ogrodzenia stworzonoby duży otwarty plac przed Zamkiem, na którym wznosiłby się majestatyczny pomnik. W następstwie realizacji tego projektu ulica Wjazdowa straciłaby charakter ulicy, bo tworzyłaby łącznie z dzisiejszym dziedzińcem zamkowym rozległy plac, odpowiednio urządzony i upiększony. Z urzeczywistnieniem tego projektu upadłyby wszystkie inne, w tem także wiadomy, bo niejednokrotnie w Radzie miejskiej wertowany już projekt budowy pomnika Chrobrego w środku ulicy Wjazdowej, między Zamkiem a przeciwległym gmachem Ziemstwa Kredytowego względnie Dyrekcji Poczty.

»Myśl rzucona przez p. Prezydenta Rzeczypospolitej, znalazła podobno poklask u całego otoczenia Jego, co każe przypuszczać, że projekt ten spotka się z aprobatą i innych miarodajnych czynników«.

Zniesienie ogrodzenia zamkowego uznać trzeba za nonsens estetyczny. Posługiwanie się zaś firmą i autorytetem Pana Prezydenta Rzptej w sprawach artystycznych, w których nie jest On, jako niefachowiec, kompetentny, za... nietakt. »Poklask u całego otoczenia« p. prezydenta nie wystarcza, aby na tej podstawie rozstrzygać tak ważkie i trudne artystyczne problemy. Czyż zawsze i wszędzie, a specjalnie, gdy idzie o sprawy artystyczne, Polska cała stanowić ma żywą ilustrację wywodów Emila Faguet'a w książce jego p. t. »Kult niekompetencji«.

PRZEMYŚL

= W sali ratuszowej otwarto wystawę zbiorową prac malarskich p. Marji Gizbert.

WARSZAWA

= Nowe wystawy w Zachęcie otwarto w dniu 26 września b. r. Informuje o nich H. Piątkowski w *Kurjerze Warszawskim* (z tej daty) w następujący sposób:

»Duża sala Nr. 1 mieści w sobie olbrzymią kompozycję Wincentego Wodzinowskiego, poetyczną wizję Zaduszek w katedrze na Wawelu, obok dwóch mniejszych tegoż artysty obrazów. W tejże sali zawieszono »Bitwę pod Raszynem« Wojciecha Kossaka, trzy utwory Michała Borucińskiego, scenę rodzajową z końmi Jana Kotowskiego, »Stańczyka« Zawadzkiego, akty Słupskiego, dalej obrazy: Stabrowskiego, Przybylskiego, Bagieńskiego, Lasockiego, Tańskiego, »Niedolę« Masłowskiego. Następną salę wypełniają kompozycje: Konstantego Gorskiego »Tryptyk« i »Wygnańcy«, Kopczyńskiego »Rok 1915«, Pillatiego, Kotowskiego, Cieślewskiego, Bagieńskiego, Markowicza, Wiśniewskiego, Zawadzkiego, Zdzisława Jasińskiego, Sztencla, oraz świeżo nabyty do Muzeum narodowego portret w otoczeniu figur alegorycznych, Jacka Malczewskiego.

W trzeciej sali, poświęconej w połowie wystawie kompozycyjnej, umieszczono w stylowej ramie wielkie płótno Laszenki, nie mniej dużą symbolikę »Zimy« Szczyglińskiego, »Wiosnę« Sarnowicza i wielu innych, wśród których zauważyliśmy prace: Czepity, Kraśnika, Chorembalskiego... Sale Nr. 4 i 5, zajęły większe kolekcje: Bronisława Kopczyńskiego, który w szeregu akwarel uplastycznił fragmenty Wenecji, Aleksandra Manna, występującego również z akwarelowemi widokami Kazimierza i Krzemieńca, Władysławy Piątkowskiej, która wystawiła kwiaty i martwą naturę, Wiktora Stępskiego, który dał swe tegoroczne studja z Biecza, Krosna, Sandomierza i Lublina, Stanisława Szygella, autora licznego zbioru studjów pejzażowych. Puścizna po zmarłym w 1916 r. Lucjanie Bębnowskim rozeszła się po świecie, rodzina jednak potrafiła zgromadzić kilkadziesiąt prac jego — studja i kompozycje — a wśród nich olejny obraz »Scena z sejmiku«, które mamy możność obecnie oglądać. Wystawa bieżąca, tym razem mniej zasobna, mieści jednak w sobie utwory; Wróblewskiego, Ziomka, Domaradzkiego, Kowalewskiego, Grubińskiego, Lasockiego, Nałęcza, Adama Grabowskiego, Lindemana, Grodzieckiej, Iwanowskiego, Czernickiego, Strobla, Herbrichowej i wielu in.«.

Wobec wyjazdu z Warszawy naszego miejscowego kronikarza, poprzestajemy narazie na tej informacji, wstrzymując się od wypowiadania sądu o całej wystawie.

= Ze szkoły sztuk pięknych. P. minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego powołał do życia państwową komisję egzaminacyjną przy szkole sztuk pięknych w Warszawie dla egzaminu z rysunku jako przedmiotu nauczania dla nauczycieli rysunków w szkołach średnich i seminarjach nauczycielskich. Przewodnictwo komisji obejmuje profesor szkoły sztuk pięknych p. Karol Tichy.

Również został zatwierdzony program szczegółowy odpowiednich do tego celu studjów w szkole sztuk pięknych w Warszawie.

= J. Kleczyński w *Kurjerze Warszawskim* (z dnia 6 września b. r.) upomniał się słusznie o dodatkowe wystawienie w Zachęcie dzieł Slewińskiego, »przytrzymanych« w kancelarji Tow., pisząc:

Świetne dzieła wielkiego twórcy polskiego ś. p. W. T. Ślewińskiego, zgromadzono w jednej sali Zachęty. Niemniej świetne utwory jego czekają na wystawienie. Słyszałem, że nad rzędem obrazów, który umieszczono obecnie, ma powstać drugi rząd, składający się z obrazów wcale w Warszawie nieznanych, jak n. p. zimowe pejzaże, akty kobiece, krajobrazy górskie, jednem słowem utwory, niezbędne do bliższej charakterystyki twórczości znakomitego artysty. Mam wrażenie, że dopełnienie tej wystawy nastąpi niezadługo.

= W *Kurjerze* (t. zw. czerwonym, Nr. 208 z dnia 9 września b. r.) ukazał się list, poruszający sprawę zbyt wysokich opłat za zwiedzanie wystaw w Zachęcie. Rzeczywiście, przy tak wysokiej opłacie (2 złote), Zachęta zgóry uniemożliwia korzystanie z wystaw i zbiorów szerszym sferom upośledzonej obecnie tak bardzo inteligencji.

= Sprawa pomnika w Czerwińsku. Art. rzeźbiarz Władysław Gruberski ogłosił w *Kurjerze Polskim* (Nr. 249) następujące pismo:

»Szanowny Panie Redaktorze! Mniej w obronie ambicji osobistej, więcej w obronie sztuki, narażonej z niepojętych powodów na despekt ze strony Warszawskiego towarzystwa wioślarskiego, proszę najuprzejmiej o ogłoszenie przebiegu sprawy, która powinna być znana opinji publicznej, oburzywszy przedtem cały świat artystyczny.

»Kolejność tej beockiej sprawy jest następująca:

»Na pamiątkę wspaniałej uroczystości Grunwaldzkiej, którą w czasach smutnych, bo w r. 1910, zainicjował w Czerwińsku mój brat ś. p. kanonik Gruberski, proboszcz czerwiński, postanowiło wmurować tam

JAN HENRYK ROZEN — MĘCZEŃSTWO Św. SZCZEPANA

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie).

W. T. W. tablicę pamiątkową. Rzecz cała doszła do skutku teraz dopiero, Tow. zamówiło u mnie płaskorzeźbę, ja ze swej strony, postawiłem warunek, przez przedstawiciela Tow. przyjęty, że w napisie objaśniającym powstanie tego momentu, ułożonym przez Or-Orta, znaleść się musi nazwisko ś. p. mego brata, duchownego inicjatora pięknego czynu i oczywista, moje, jako autora dzieła rzeźbiarskiego. I oto ku największemu zdumieniu przekonałem się, że W. T. W. poleciło firmie Łopieńskiego przy odlewie bronzowym usunąć dwa te nazwiska. Nie pomógł protest Łopieńskiego, nie pomogło rejentalne wezwanie z mej strony, zabezpieczające moje prawa, wynikające z umowy, nie pomogło wezwanie na sąd polubowny, na którym sędzia z mej strony Dr. W. Kłyszewski, kustosz Baryczków musiał stwierdzić »niczem nieusprawiedliwiony upór przedstawiciela W. T. W.« — tow. wioślarskie chce wmurować tablicę bez nazwiska inicjatora i – co szczególniejsze! — bez nazwiska autora. Z czego wynika, że: 1) zobowiązania, przyjęte w tej sprawie przez Tow. wiośl. są pisane na wodzie i 2) że szlachetna postać tego, który ich natchnął do pięknego czynu, postać ś. p. kanonika czerwińskiego, stała się dla T. W. nicością po śmierci, 3) że duchowe podłoże całej sprawy jest dla Tow. W. niczem, wobec »idei«, że kto płaci ten może sobie robić nawet z dziełem sztuki, co się podoba jemu i jego pieniądzom.

»Niechże opinia publiczna wyda swój sąd. Ja ustępstwa swoje doprowadziłem do tego, że z własnego chciałem zrezygnować na monumencie nazwiska, chcąc ocalić w tej sprawie pamięć tak bardzo zasłużonego ś. p. mojego brata. Upór Tow. wiośl. jest niepojęty, ani dla mnie, ani dla zrzeszenia artystów. Może go kto pojmie i wyjaśni?

»Nie będzie kościołowi czerwińskiemu miły dar, który dany będzie sercem złem i nieludzkiem, kawał bronzu anonimowy i sierocy.

»Racz przyjąć i t. d. Władysław Gruberski, artysta rzeźbiarz«.

W tymże samym Nrze *Kurjera Polskiego* wydrukowano dłuższą odpowiedź Tow. Wioślarskiego, w której m. i. czytamy:

»...Po uzyskaniu niepodległości Polski, w szeregu spraw, zapoczątkowanych dawniej, a niezałatwionych wskutek warunków politycznych, zarząd W. T. W. powrócił do wykonania postanowienia swego z r. 1910 w sprawie płaskorzeźby dla kościoła czerwińskiego. Gipsowy odlew, według modelu p. Wł. Gruberskiego, który aż dotąd przechowywał się u braci Łopieńskich, okazał się uszkodzony i wskutek tego na naradę, jak postąpić, zaproszono autora modelu. Pan Wł. Gruberski uznał model za prowizoryczny i zupełnie nieodpowiedni do utrwalenia w bronzie, zniszczył go i wyraził chęć przygotowania innego odpowiedniejszego dla danego celu. Po szeregu rozmów i pewnym targu p. Gruberski zobowiązał się przygotować model płaskorzeźby za 800 złotych, nie wszczynając przy przyjęciu zamówienia sprawy napisu dedykacyjnego na płaskorzeźbie. Nowy model opracował p. Gruberski na przystani W. T. W. bez napisu, tylko ze swym podpisem i po otrzymaniu należności za pracę, kiedy model odesłano do sztukatora w celu zaopatrzenia go napisem dedykacyjnym, p. Gruberski ofiarował się porozumieć z poetą Or-Otem co do ułożenia treści napisu. Zarząd W. T. W. przyjął chętnie tę usługę, zastrzegł sobie jednak przejrzenie i akceptację treści. Tego warunku p. Gruberski jednak nie spełnił i treść napisu oddał bezpośrednio sztukatorowi do wykonania, zarząd więc,

dopiero po dostarczeniu modelu przez sztukarora, zauważył, że w treści napisu główną zasługę powstania pomnika przypisano ś. p. księdzu Gruberskiemu i artyście-rzeźbiarzowi p. Wł. Gruberskiemu, rolę zaś W. T. W. sprowadzono tylko do znaczenia płatnika za powstałe wydatki.

»Ponieważ inicjatywa zbudowania pomnika i ofiarowania go kościołowi czerwińskiemu powstała w rzeczystości wśród członków W. T. W., którzy z całym zapałem oddali się tej myśli i postanowili pokryć ze składek dobrowolnych wszystkie konieczne wydatki, przeto zarząd nie mógł się zgodzić na podobne spostponowanie w danym razie roli W. T. W. tym więcej, że żadnych zobowiązań co do napisu p. Gruberskiemu nie dawał i dawać nie miał zasady. Co się zaś tyczy praw autorskich p. Gruberskiego, to zachowane one zostały zwyczajem przyjętym, na płaskorzeźbie bowiem mieści się w miejscu widocznem podpis autora, w tej formie jak go umieścił«...

= Sztuka kościelna Z powodu zapowiedzi wystawy sztuki kościelnej w Zachęcie, Dr. M. Skrudlik zamieścił w *Gazecie Porannej* artykuł, w którym m. i. czytamy:

»Kierownictwo Zachęty postanowiło zorganizować wystawę sztuki kościelnej i jako termin jej otwarcia naznaczyło dzień 1 czerwca 1926 r.

Jest to termin w stosunku do miary przepaści ziejącej pomiędzy Kościołem a współczesnem życiem artystycznem — bardzo niedaleki! Niema bowiem u nas nietylko sztuki kościelnej, ale nawet grunt do jej powstania jest nieprzeorany, nieprzygotowany!

Przez cały XIX wiek trwająca walka przeciw religji, przeciw Kościołowi, w dziedzinie sztuki wydała rezultaty pełne, doprowadziła do całkowitego odgraniczenia życia artystycznego od Kościoła.

Tym, którzy walką tą kierowali, przyświecała bardzo celowa ideja zewnętrznej pauperyzacji Kościoła!

Bez odpowiedniego, wewnętrznego przygotowania, zapowiedziana wystawa sztuki kościelnej skończy się fiaskiem, tak jak skończyła się wystawa krakowska w roku 1912.

Ustalmy przedewszystkiem terminy i określenia: Wystawa sztuki religijnej czy kościelnej?

Rozdział powyższy wprowadzili protestanccy historycy sztuki, którzy pragnęli dowieść, że poza Kościołem istnieje również sztuka religijna.

Bezwarunkowo tak jest. Nas jednakże interesuje w tym wypadku wyłącznie sztuka najzupełniej z ideajami i nauką Kościoła uzgodniona, sztuka w całem tego słowa znaczeniu katolicka — i dlatego za nazwę jedynie słuszną, odpowiadającą treści uznajemy: sztuka kościelna!

Nazwa ta nieposiada charakteru zewnętrznego, nie jest wynikiem jedynie przeznaczenia dzieł sztuki, ale wiąże się z najistotniejszą ich treścią.

Czem powinna być sztuka kościelna — to już sprecyzował przed wiekami Kościół w pismach papieża Grzegorza Wielkiego, w ustawach soboru trydenckiego, w dziele Jana Molanusa i uchwałach synodów prowincjonalnych.

Dzieła sztuki kościelnej mają być syntezą modlitwy, zadaniem ich jest budzić w wiernych te same myśli, uczucia, pojęcia, które wywołują w nich słowa modlitw!

Zilustrujmy tę wytyczną Kościoła na przykładzie: Według nauki Kościoła i treści modlitw Marja jest Matką Bożą, Panią Wszechświata, Orędowniczką naszą. — Cóż z niepojętym majestatem Matki Boga i Pani Wszechrzeczy mają wspólnego te tysiączne wizerunki Madonny — w których Ona jest jedynie piękną, urodziwą kobietą?

Kwestja ta wiąże się bezpośrednio z zagadnieniem formy w sztuce kościelnej.

Zanik sztuki kościelnej jest z jednej strony konsekwencją niewiary, indyferentyzmu religijnego, a z drugiej wynikiem nieumiejętności uzgodnienia treści z formą!

Realizm XIX stulecia zaważył fatalnie na sztuce kościelnej, spowodował, że nawet artyści głęboko wierzący — nie wytworzyli sztuki kościelnej«..

= W poszukiwaniu polskiego stylu. Antoni Wieczorkiewicz w *Głosie Prawdy* (Nr. 105 z dnia 12 września b. r.) wykazuje słusznie, jak dalece są w błędzie ci architekci, którzy »w poszukiwaniu naprawdę polskiego stylu wchodzą na linję najmniejszego oporu, tanim eklektyzmem i historyzmem chcąc zamaskować niemożność prawdziwie twórczego wysiłku.«

Podając zdumiewająco okropny przykład z dziedziny dekoracji wnętrz, pisze w tymże samym artykule A. Wieczorkiewicz:

»Warsztaty kolejowe w Poznaniu wykończyły pociąg dla Prezydenta Rzeczypospolitej. Pociąg reprezentacyjny. Wiadomość w prasie podaje, że urządzenie i dekoracja tego pociągu zostały utrzymane w stylu zakopiańskim. Na ścianach wagonu salonowego, zdaje się, tarcze dawnych województw Rzpltej również oczywiście w zakopiańskim stylu.

»Wiadomość na pewno autentyczna, w kilku pismach podana, a tak karykaturalnie potworna, że wprost się wierzyć nie chce, żeby to była prawda.

»Czy w ten sposób chciano uczcić taternicze zamiłowania p. Wojciechowskiego? I czy to tylko był pomysł inżynierów poznańskich? Przecież taka rzecz, jak pociąg dla Prezydenta, musiała być omawiana, decydowana, ktoś musiał się na to zgodzić i ten ktoś powinien być odpowiedzialny za to horrendum.

»Pociąg urzędowy w stylu zakopiańskim, to są już kpiny ze zdrowego sensu. Należy się obawiać, czy lokomotywie tego pociągu nie zostaną nadane formy schroniska na Hali Gąsienicowej.

»A jednak i pociąg zakopiański będzie się niektórym ludziom podobał, już się nawet widocznie podoba, skoro nie żenowano się podać o nim wzmianki. Bo to będzie pociąg w stylu polskim, w *polskim stylu ludowym*«.

Jest to rzeczywiście pomysł *hors concours!* Potępia też autor stawianie murowanych dworków szlacheckich przy torach kolejowych jako dworców i zauważa:

»A jednak te niby dworce podobają się naogół. Bo są polskie. Architekt wygrywa tu na tanim sentymencie i tanim patrjotyźmie. Tam, gdzie stały dawniej budowane w moskiewskim urzędowym stylu rosyjskie dworce, stoi polski dwór, odrazu widać, że polski. I nie łatwo zapewne będzie wytłómaczyć ogółowi, że naprawdę na polskiej stacji powinien stać polski dworzec, a nigdy polski dwór, który na tem miejscu zakłamuje prawdę swego przeznaczenia«.

Nad wyraz słuszne swe uwagi, które winnyby dotrzeć do uszu »sfer miarodajnych«, kończy A. Wieczorkiewicz temi słowy:

»Dla nowych treści trzeba szukać nowych form; w łatwem operowaniu staremi motywami ich się nie znajdzie. Stylem współczesnej Polski nie mogą być zameczki, ganeczki, mansardy i zydel zakopiański w kolejowym wagonie. Form, które byłyby wyrazem polskiej współczesności, szukać trzeba głębiej i we własnym rzetelnym wysiłku twórczym i w istocie, w podstawach współczesnego życia.

»Sztuka nie znosi fałszów. Zwłaszcza architektura. Każda budowla winna być celowa i użyteczna i formami swojemi winna dawać możliwie ścisły wyraz swemu przeznaczeniu. Bank nie może wyglądać jak kościół, a kościół nie może udawać pałacu. W żelazobetonowej konstrukcji nie wolno naśladować architektury drewnianej. Architekci polscy stoją dzisiaj przed

bardzo odpowiedzialnem zadaniem. Oni to b u d u j ą, w dosłownem słowa znaczeniu, nową Polskę. Przybywa im, jako odbiorca, własne państwo, stwarzając różnorodne i wielkie zapotrzebowania. Niewolno dopuścić, żeby sztuka polska wykłamywała się z nałożonych na nią przez polską współczesność obowiązków tandetnem żerowaniem na »taniej polskości i tanim folklorze«.. Zdawałoby się, że to takie proste!

= *Oryginalna konserwacja zabytków sztuki.* Przytaczamy w dosłownem brzmieniu dwie notatki, które pojawiły się w rubryce »Iskierki« w krakowskim *Głosie Narodu.*

W Nr. 159 z b. r. czytamy o »Literatach, Zamku, tytoniu i Rejtanie« następujące uwagi:

»Cóż to za koncept dziki? Że polscy literaci w Warszawie dostali zamek, to każdy wie, że każdy literat pije (nie wodę!) i pali (nie w piecu!) to stara historja, a mieszać do tego Rejtana, to chyba jakaś przewrotność. Otóż przepraszam! Jeżeli jest tu coś dzikiego, to nie koncept, ale fakt. A stwierdzić go może każdy, bo w przedostatnim »Tygodniku Ilustrowanym«, a zdaje mi się, że i w »Świecie«, jest piękna fotografja, przedstawiająca zamkową salę, w której właśnie skończył się bankiet literacki. W miłej atmosferze czarnej kawy, likieru i monopolu tytoniowego polski Parnas. A tło tego pięknego widoku: rozdzierający szaty »Rejtan« Matejki. Ale uspokój się czytelniku. Nie chodzi tu o jakąś nową apologję narodowych ideałów! Nie! Chodzi o tak materjalną rzecz jak materjalnym jest materjał olejnego obrazu i materjalny fakt, że o b r a z o m d y m t y t o n i o w y s z k o d z i! I jeżeli ty czytelniku tego nie wiesz, to pp. literaci o tem jednak wiedzieć powinni, gdyż w ten sposób zniszczono tegoż Matejki Unję Lubelską w Sejmie lwowskim. Dym przegryza werniks, a potem razem z wpływami atmosferycznemi zabiera się do farby i po obrazie. Więc choć to z Krakowa takie ostrzeżenie idzie, i choć może nie wszyscy literaci są zdania, że Rejtan Matejki wart tego, by o niego psuć poobiedni humor, jednak radzilibyśmy: albo przenieść połączone z paleniem zebrania do innej sali, albo co łatwiejsze, przenieść napróżno rozdzierającego szaty Rejtana w bezpieczniejsze miejsce.

Aby zaś dać dowód szczerej bezstronności, zwracamy uwagę, że i krakowskie Muzeum Narodowe podobno ma wiele na sumieniu. Twierdzą, że kaloryfery są rozmieszczone w sposób fatalny, działający na obrazy. Warszawskiemu klubowi literackiemu radzilibyśmy jednak nie czekać na przykład naszego muzeum i pierwej niebezpieczeństwo usunąć«.

Autor notatki, podpisany pseudonimem »Zebr«, wywołał w Nr. 161 tego samego czasopisma bardzo pouczające zestawienie współczesnych nam w Polsce metod konserwacyjnych z wypadkami w 1848 r. we Francji. Istotnie warto przytoczyć, co pisze »Step« o »Rejtanie« Matejki w obłokach dymu tytoniowego:

»Do »iskierki«, która rozbłysnąwszy w numerze poniedziałkowym (Nr 159) oświeciła losy »Rejtana« w zamkowej biesiadnej palarni w Warszawie, warto może dorzucić drobny wiórek historyczny. Wiadomo, że historja, a zwłaszcza zestawienia historyczne, uczą.

Anno Domini 1848 wydarzyło się w Paryżu, co następuje. Obecny tam naówczas Kornel Ujejski, brał udział w rozruchach ulicznych rewolucji lutowej. Traf chciał, że należał do pierwszych, którzy wyważywszy bramę, wpadli do Tuilerjów, pałacu królewskiego. Mieszkańcy umknęli w trwodze, więc młody Polak z gromadką rewolucjonistów oglądał sobie sale, w sali tronowej naprzykład spostrzegł na ścianie napis jakimś sposobem już tam nakreślony kredą: Vive la Pologne! »Kto to napisał? — mówi Ujejski. — Chyba ręka anioła Bożego«. Jakiś czas błąkali się intruzy dość osamotnieni. Dopiero »po jakich dziesięciu minutach wali się na pokoje tysiączna masa ludu. Ledwie przepchałem się z powrotem« — opowiada wciąż tensam pamiętnikarz.

»Błądząc dostałem się na galerję obrazów Luwru. Już stali na straży przy drzwiach bluziści z karabinami i k a ż d e g o w c h o d z ą c e g o z c y g a r e m p r z e s t r z e g a l i, ż e d y m s z k o d z i o b r a z o m. Co za lud!« (»Lamus« 1909, str. 101).

Istotnie, co za lud! Lud prosty, tłum uliczny, podniecony rewolucją, wdarłszy się siłą do galerji obrazów pamiętał o tem, o czem zapomniano na bankiecie literackim w zamku warszawskim *). Było to w roku 1848, ale... w Paryżu«.

Godząc się w zupełności na meritum poruszonego skandalu, — trudno przecież inaczej nazwać barbarzyńskie okopcanie tytoniem cennego dzieła sztuki, — musimy zaznaczyć, że obaj autorowie »Iskierek« skierowali ciężki zarzut pod mylnym adresem. Wszakże nie literaccy biesiadnicy są powołani do opieki nad zabytkami i nie oni zawinili, iż w sali oddanej na cele bankietowe znajduje się obraz Matejki. Podobno jest to resort Dyrekcji zbiorów państwowych. Tylko ona jest odpowiedzialną za nowy przyczynek do smutnych opowieści, jak się u nas umiejętnie chroni przed zniszczeniem muzealne okazy.

Pozwolimy sobie przypomnieć, że matejkowski »Rejtan« wisiał ongiś w nadwornej galerji cesarskiej we Wiedniu, zabezpieczony w zupełności od wszelkich niepożądanych i szkodliwych oparów tytoniowych. W imię choćby tej tradycji należałoby obraz w podobny sposób zabezpieczyć i w Warszawie. A może jakiś zagraniczny znawca galerji wiedeńskiej zechce zestawić przeszłą i obecną sytuację »Rejtana«? Byłaby to nielada kompromitacja i napewno — nie literatów.

J. A. Z.

ZAKOPANE

= Zarząd Zakopanego powziął słuszny zamiar założenia parku klimatycznego, którego brak dawał się bardzo dotkliwie odczuwać. Zamysł był bardzo dobry, tylko dzień feralny, a stąd wynikła jeszcze jedna fatalna »ozdoba« dla Zakopanego. Oto założono park klimatyczny, tuż przy budynku Tymczasowej komjsji Uzdrowiskowej. Twórcą parku i artystycznym projektodawcą był p. Kowalski, z zawodu... właściciel zakładu krawieckiego w Zakopanem, jako, że w Polsce krawiec szyje buty, a więc i park może założyć.

Pan Kowalski, niewątpliwie w najlepszej intencji, »pokrajał« cały teren, na park przeznaczony, na rozmaite »fasony«, stłoczył, zgniótł na małej przestrzeni niesłychaną ilość dróżek, kółek, ponasadzał »rzędem« paprocie (!!), powysadzał z kwiatów góralskie parzenice, wozy i inne »motywy stylu zakopiańskiego«. Nie postawiono wprawdzie czerpaków góralskich jako waz, ale wysadzono wprost na trawie szereg olbrzymich waz Louis XVI (z cementu), konkurencja z Wersalem! Te wazy, bez architektonicznej oprawy i uzasadnienia, na tle Giewontu i gór są największem horrendum artystycznem. Całość zaś jest bez sensu, drobiazgowa, bez szerszego rozmachu i prostoty; kosztowała ta zabawa w ogród kilkadziesiąt tysięcy złotych, mimo, że robiono oszczędności, n. p. użyto starych słupów od latarni za ogrodzenie.

Jest to bardzo smutny objaw. Tyle mówiło się i pisało o bezsensownem zabudowaniu Zakopanego, dzięki temu, że w tej »letniej« stolicy polskiej każdy budował co chciał i jak chciał. »Zabudowano« więc tę naszą okolicę »letnią« tak, że rozpacz bierze. Wreszcie zdecydowano się złe naprawić. Ogłoszono konkurs na plan regulacji, laureat konkursu, Karol Stryjeński, wypracował plan szczegółowy regulacji Zakopanego, uwzględniając naturalnie w nim i park

*) W r. 1924, w istnem misternem *bijou* z XVIII w., w łazienkowskim Pałacyku, urządzono raut z tańcami, przyczem salon z t. zw. Galerją Stanisława Augusta przeznaczono na.. *fumoir!*

klimatyczny o charakterze ogrodu publicznego. A tymczasem gmina, nie troszcząc się o wypracowany plan regulacyjny, zakłada sobie nie park, ale mały ogródek, oddaje urządzenie tegoż krawcowi, który bez jakiejkolwiek artystycznej porady, może na podstawie starych zeszytów »Studio«, stwarza »park«, który jest artystycznym skandalem i kompromitować nas będzie wobec gości, z całej Polski do nas zjeżdżających się, a co smutniejsze, kompromitować nas będzie wobec cudzoziemców, którym (coraz częściej) Zakopane pokazujemy.

BERLIN

= Zawiązał się tu osobny komitet, który postawił sobie za zadanie wznieść nareszcie pomnik ku czci Heinego.

= Na początek 1926 roku zapowiedziano szereg wystaw specjalnych, które mają za cel zobrazować wszechstronnie twórczość zmarłego w lecie b. r. Lovis Corintha. Od stycznia do marca trwać będzie wystawa jego obrazów olejnych i akwarelowych w gmachu *Nationalgalerie,* opróżnionej na ten czas ze wszystkich innych dzieł sztuki, zwykle tam rozmieszczonych. Swojego czasu urządzano analogiczne wystawy Menzla (1905 r.) i potem H. Thomy, które również zajmowały wszystkie sale. Akademja Sztuk Pięknych urządzi równocześnie w lokalu swym przy Pariser Platz wystawę oeuvre'u graficznego Corintha (grafika oryginalna i druki), a Secesja berlińska organizuje wystawę oryginalnych rysunków tego artysty, w chronologicznym porządku. Plon tych wszystkich niezwykłych, bo na olbrzymią skalę zamierzonych przedsięwzięć, zostanie również odpowiednio wyzyskany: staraniem wdowy po artyście, p. Charlotty Berend-Corinth, będzie opracowany szczegółowy katalog rozumowany, obejmujący całokształt produkcji artystycznej zmarłego malarza. Tak mądrze czczą Niemcy swego artystę.

= Na obecnej wystawie Tow. Przyjaciół Muzeum im. ces. Fryderyka (*Kaiser-Friedrichs-Museums-Verein*). znalazły się wśród wielu innych dzieł z prywatnych kolekcyj m. i. dwa utwory Rembrandta i jeden obraz Dürera.

RZĄD A SZTUKA

= Pruski minister oświaty, prof. dr. Becker, z okazji dyskusji budżetowej wypowiedział się m. i. obszernie co do polityki artystycznej rządu, popierania sztuk i t. d. Minister Becker stwierdził, że obecny stan funduszów państwa pozwala na skromny wprawdzie, czynny jednak współudział w rozwoju sztuki, drogą udzielania rządowych zamówień, kupna dzieł sztuki dla państwa, pomocy w organizowaniu większych wystaw oraz zapewniania artystom odpowiednich pracowni. Ponadto, wypłaca się już artystom i organizacjom artystycznym różne subwencje i zasiłki. Wreszcie żywą troskę rządu stanowi szkolnictwo zawodowe artystyczne i ścisły jego związek z rozwojem rzemiosł.

Czy artyści polscy, opłacający podatek przemysłowy (sic!) słyszeli kiedy w sejmie ministra oświaty, któregokolwiek z dotychczasowych, mówiącego w analogiczny sposób o planowej polityce artystycznej rządu, o wysiłkach rządu, mających na celu stworzenie silnych podstaw pod byt i rozwój sztuki, oraz wydatną pomoc artystom? Słyszało się wiele różnych rzeczy, o wszystkiem, nawet o Esterce, tylko nie o tem.

= W Państwowym Gabinecie Graficznym otwarto wystawę dzieł M. Grünewalda. Wystawiono przy tej okazji po raz pierwszy sześć oryginalnych rysunków Grünewalda niedawno nabytych ze zbiorów Savigny'ego.

CHARLOTTENBURG

Pałac w Charlottenburgu (Charlottenburger Schloss) został gruntownie przejrzany, odczyszczony i zremontowany, a wnętrza jego przywrócono do pierwotnego stylu, oczyszczając je ze wszystkich późniejszych naleciałości. Prace te wykonano pod kierunkiem Dra Leopolda Giese'go (docenta historji sztuki w Uniwersytecie berlińskim), któremu ministerstwo udzieliło odpowiednich pełnomocnictw i funduszów na ten cel. Poprzednio ukończono już analogiczne prace w Pałacach Sanssouci i Potsdamu, gdzie kierownikiem był Charles Förster. Wynika z tego, że Niemcy mają inne metody opiekowania się swemi »gmachami reprezentacyjnemi«, aniżeli Polacy. Co kraj, to obyczaj..

LONDYN

= W *Leicester Gallery* otwarto zbiorową wystawę dzieł P. Cézanne'a.

MONACHJUM

= Tegoroczna wystawa w t. zw. Glaspalaście monachijskim zasiliła się głównie pracami Secesji berlińskiej i monachijskiej (Max Liebermann, Lovis Corinth, Emil Orlik, Eugen Spiro, Hans Balouschek etc. — z Berlina, a Franz von Stuck, Ludwig Herterich, Hugo von Habermann, Leo Samberger i inni z Monachjum). Z młodszych wzięli w wystawie udział Willy Jäckel, Max Pechstein, R. Schmidt-Rothluft, Dix i Feininger. Wystawa Stowarzyszenia artystów (*Künstlergenossenschaft*) jest słaba i bez wyrazu. Wystawy zbiorowe prac Emila, Adama i Maxa Thedy mają charakter retrospektywny.

NEW YORK

= Nowojorski Klub Literacki postanowił wznieść w Manhattan pomnik, poświęcony czci Walta Whitmana.

PARYŻ

= W prasie paryskiej rozwinęła się obszerna dyskusja na temat przeniesienia Muzeum Marynarki (*Musée National de la Marine*) z Louvre'u do innego budynku, a nawet, ewentualnie, do innego miasta. Większość piszących występuje przeciw przeniesieniu tego muzeum na prowincję.

= W *Galeries Georges Petit* otwarto wystawę Międzynarodowego Stowarzyszenia Akwarelistów.

= *Association générale des Conservateurs des Collections publiques en France,* pod przewodnictwem P. Vitry, organizuje w dniach 2—4 października b. r. zjazd muzeologów francuskich w Rouen i w Havre.

= Salon Jesienny w Tuileries, otwarty 25 września, potrwa do końca października b. r.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= W ostatnim nr. *L'Art Vivant* pisze o Pawilonie Polskim na wystawie paryskiej p. M. Kasterska, która dotąd poprzestawała na informowaniu prasy francuskiej, nie zawsze zresztą szczęśliwem, o polskiej literaturze. Powiadają, że *in magnis voluisse sat est.* W takim razie dobre chęci zasługują stanowczo na uznanie. Artykuł p. Kasterskiej zdobią cztery dobre zdjęcia z działu polskiego.

= *Le Journal des Arts,* Nr. 63 z dnia 26 września b. r., przyniósł nader pochlebny dla sztuki polskiej artykuł pióra Georges Denoinville'a p. t. *L'Art Décoratif en Pologne.* Autor, opierając się na wstępie do katalogu (M. Tretera), kreśli wprzód krótki obraz rozwoju nowoczesnej sztuki stosowanej w Polsce, poczem opisuje szczegółowo dział polski na wystawie i nasz pawilon, stwierdzając wyraźnie: »La participation polonaise est une des plus importantes... La section polonaise est sûrement, parmi toutes les sections étrangeres, une de celles qui offre le plus d'intérêt et d'originalité, un intérêt patriotique«.

= Seweryn Udziela w artykule o »Piernikach toruńskich« (*Il. Kurjer Codzienny* Nr. 266) reprodukuje ciekawe pod względem artystycznym odbicia dawnych form, a mianowicie króla Zygmunta III z r. 1632, Konstancji żony Zygmunta III z r. 1632, Cecylji Renaty żony Władysława IV z r. 1637 i króla Władysława IV z r. 1677.

= O Fryderyku Pautschu, z powodu mianowania tego artysty profesorem Akademji Sztuk P. w Krakowie i przeniesienia się jego z Poznania do Krakowa, zamieścił M. Treter dłuższy artykuł w Nr. 255 *Warszawianki* (z dnia 17 września b. r.).

= Tadeusz Seweryn wydrukował w *Il. Kurjerze Codziennym* (Nr. 258) dłuższy ilustrowany artykuł o polskich meblach i kilimach na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu.

= »Tschechische und polnische Malerei« — pod tym tytułem ukazał się w *Prager Presse* dłuższy artykuł, streszczający wywody Szcz. Rutkowskiego (w Nr. 11 *Sztuk Pięknych*) na temat analogij między malarstwem polskiem i czeskiem.

= Dr. Fr. Klein, w artykule p. t. »Szanujmy drewniane kościółki« (*Illustrowany Kurjer Codzienny*), Nr. 266 z dnia 28 września b. r. omawia: rodzimość budownictwa drewnianego, budownictwo kościelne i świeckie, szał burzenia starych kościołów drewnianych i fałszywe ambicje w tej dziedzinie.

= *Almanach literacki* zacznie wychodzić w Krakowie z końcem listopada b. r. jako kwartalnik, poświecony literaturze, teatrowi, plastyce i kulturze polskiej pod redakcją Jerzego Płomieńskiego.

= L. C. Watelin ogłasza w *La Revue Hebdomadaire* serje artykułów, poświęconych wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu.

= Juljusz Kaden-Bandrowski wydrukował w Nr. 244 *Kurjera Polskiego* fejleton p. t. »Na Wody. — Nasz Pawilon w Paryżu«.

= Dr. W. Presser pomieścił w lwowskiej *Chwili* (Nr. 2333 z dn. 15 września b. r.) sylwetkę jubileuszową Jacka Malczewskiego.

= Nakładem zasłużonej firmy wydawniczej Gebethner i Wolff w Warszawie, ukaże się wkrótce monografja o Jacku Malczewskim pióra Dra Tadeusza Szydłowskiego, oraz o Władysławie Czachórskim, pióra Henryka Piątkowskiego. Ta sama firma podjęła wydawnictwo dzieła zbiorowego, na ogromną skalę, pod redakcją prof. Dr. Juljana Pagaczewskiego p. t. »Historja Sztuki w Polsce« (trzy wielkie tomy, nader obficie ilustrowane, oraz wydawnictwo »Monografij Artystycznych« (pod redakcją Dra M. Tretera), obejmujących 16—24 stron tekstu i 32 rycin, a poświęconych najwybitniejszym artystom polskim wieku XIX i doby współczesnej.

= Bibljofil rosyjski R. Minclow ogłosił w świeżo wydanej w Paryżu publikacji p. t. *Wremiennik Obszczestwa Druziej Russkoj Knigi* długi wykaz bibljotek, archiwów i zbiorów muzealnych, które zostały w Rosji zniszczone podczas rewolucji.

= W związku z wystawą zbiorową dzieł Wlastimila Hofmanna w Krakowie, ukazał się w *Il. Kurjerze Codziennym* artykuł o tym artyście, pióra M. D., z reprodukcjami niektórych dzieł Wl. Hofmanna.

= Ks. Jan Szmigielski opisuje w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 270 z dnia 27 września b. r.) obraz flamandzkiego malarza Ernesta Wante'go, przedstawiający Adorację Chrystusa na Krzyżu przez królów chrześcijańskich, między którymi jest też i postać Mieszka I z amarantowym sztandarem i srebrnym orłem jednogłowym... Obraz ten niedawno zawieszono w kościele św. Józefa w Antwerpji. Reprodukcje obrazu podał *Kurjer Poznański* w swym dodatku ilustrowanym.

= *Architekt.* Nr. 6 poświęcono w całości wydziałowi architektury Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. Na wstępie podaje prof. Józef Gałęzowski krótko zebrane dzieje powstania tego wydziału architektury od r. 1914, oraz jego organizację, zaś prof. dr. A. Szyszko-Bohusz pisze o systemie i programie nauczania, słusznie podnosząc, iż Akademja winna dać uczniowi maximum wiedzy architektonicznej. Kronika omawia dwa wydawnictwa architektoniczne i podaje kilka konkursów. Zeszyt wypełnia szereg wybranych prac uczniów wydziału architektury i grafiki krakowskiej Akademji Sztuk P. i to od I—IV r. studjów.

= F. Jean-Desthieux: »Qu'est-ce que l'Art Moderne? (Les Problèmes D'Aujourdhui), Paris 1925, Librairie Plon, 5-e édition«. Str. 117.

Książkę tę poświęcił autor zagadnieniu »modernizmu« w sztuce i w rzemiośle, w związku z paryską wystawą, na którą miały być dopuszczane jedynie »oeuvres modernes«. Zagadnienie to omawia Desthieux na podstawie wyników ciekawej ankiety. Na końcu dodano memorjał, opracowany przez Desthieux i J. G. Lemoine'a p. t.: »Le Goût moderne et les expressions provinciales dans l'art décoratif.

= Jerzy Dobrzycki: *Dzieje Almae Matris pędzla Michała Stachowicza.* Kraków, R. P. MCMXXV, (Druk W. L. Anczyca i Sp.). Str. 30 i 14 tabl. in folio. Jest to luksusowo wydana, w 100 numerowanych egzemplarzach (na papierze czerpanym) publikacja, ofiarowana uczestnikom I-go Zjazdu Bibljofilów Polskich w Krakowie. Zdobi ją miedzioryt tytułowy M. Stachowicza, przeznaczony w r. 1821 dla *Pszczółki Krakowskiej*, a odbity z oryginalnej płyty, przechowanej w zbiorach prof. St. Estreichera. Ponadto, na matowym papierze kredowym, odbito starannie 13 reprodukcyj z dzieł M. Stachowicza. Publikacja ta przynosi zaszczyt oficynie Anczyca.

= Karol Homolacs: *Kilka uwag ogólnych o książce.* Nakładem Muzeum Przemysłowego im. Dra Adrjana Baranieckiego w Krakowie. Książkę tę wydrukowano w 120 egzemplarzach wyłącznie dla uczestników I-go Zjazdu Bibljofilów Polskich w Krakowie w czerwcu 1925 r. Str. 4 nl. i 18, in quarto.

VARIA.

= O Pawilonie Polskim na wystawie paryskiej. Piszą o nim coraz więcej i swoi i obcy. Swoi — po dyletancku, z zachwytem lub z kpinami, ale na ogół, z nielicznemi wyjątkami, bez zrozumienia istoty rzeczy i bez rzeczowych argumentów. Istne *curiosum* stanowi sąd o naszym pawilonie, wypowiedziany przez p. Ant. Marylskiego w Nr. (140) *Myśli Narodowej*, tygodnika poświęconego »kulturze twórczości polskiej«.

Najpierw sąd ogólny o całej wystawie. Czytamy tam m. i.: »Wystawa paryska hołduje nowej, sztucznie wypaczonej koncepcji architektonicznej i działa przygnębiająco na widza... Kilka jednak narodów nie uległo ogólnej psychozie. Japonja wystawiła swoją przecudną twórczość narodową. Włochy rozwinęły w swym gmachu rodzimą sztukę, przekazaną im przez Romę, pawilon hiszpański ozdabiają te motywy, które cechują budownictwo półwyspu iberyjskiego, wreszcie ten i ów departament francuski zachował swoją odrębność stylu, związaną z genjuszem rasy«.

Otóż uderza tu entuzjazm, a w każdym razie uznanie, wypowiedziane pod adresem... notorycznie najsłabszych pawilonów na całej wystawie.

Naczelny redaktor jednego z najpoczytniejszych francuskich miesięczników artystycznych, znany krytyk Waldemar George pisze o pawilonie włoskim: *L'Italie contrefait les palais Renaissance. Si*

un exposant français s' était avisé de soumettre au jury la maquette d'un édifice conçu comme le pavillon italien, son projet eut été refusé...« (L'Amour de l'Art, nr. 8, str. 290)! W artykule Gabriela Mouray'a, znanego historyka sztuki, muzeologa i krytyka, autora cennych dzieł i studjów z dziedziny sztuki dawnej i współczesnej, czytamy m. i.: *Du Japon mieux vaut ne rien dire pour pouvrir parler un peu plus longuement des pavillons autrichien, suédois, polonais..* etc. (tamże, str. 308)

Ale czytajmy dalej, co »Melancholikom dla rozrywki« pisze p. Ant. Marylski:

»A my Polacy, jak na tej wystawie wyglądamy?

»Jak może wyglądać Polska z sercem, »gdzie nie trwa myśl ani godziny«, która jest »narodów pawiem i papugą«? Słowa chłosty Słowackiego nie osiągnęły dotąd żadnego skutku. Czyśmy mogli z tem usposobieniem na wystawę, gdzie odbywa się turniej europejskiego obłędu, wnieść naszą skromną, powiedzmy, ale naszą, sztukę z dworem o ganku wspartym na kolumnach, z świetlicą o wielkim kominie, z naszą chatą okrążoną podcieniami o stropiastym dachu, czyśmy mogli przyjść z polichromją z motywów rodzimych, taką barwną i artystyczną, jak ją kiedyś proponował Mehoffer dla katedry płockiej?

»Wystawiliśmy nad Sekwaną podłużną kiszkę, udekorowaną kombinacjami trójkątu z kubem i szklaną trzypiętrową wieżą. Pani Stryjeńska ozdobiła wnętrze polichromją modernistyczną. W ośrodkowym punkcie na ścianie żydek przygrywa Polsce, w takt jego muzyki sunie szlachcic poloneza, a chłop podskakuje w krakowiaku. Tak jest w rzeczywistości, ale po co to pokazywać cudzoziemcom? Lecz z kompozycji nie wszyscy są zadowoleni na obrazie; krowa, którą od tylu lat doi pachciarz, zareagowała, zionęła ogniem i opuściła z rozpaczą wymię aż do ziemi.

»Co ten budynek ma wspólnego z Polską? i gdzie u nas i na jaki użytek postawi go pan Czajkowski?«

Abstrahując od tego, czy byłoby lepiej, gdyby np. Z. Stryjeńska namalowała szlachcica, przygrywającego tańczącym żydkom, weźmy pod uwagę, co odpowiedzialna i oficjalna krytyka myśli o polskim pawilonie. Cytowany W. George, wymieniając nasz pawilon wśród najlepszych na wystawie, pisze: »Le Pavillon polonais, dont l' architecte est M. Czajkowski, apporte au contraire, un elément nouveau. M. Czajkowski qui disposait d' un espace réduit a voulut mettre sur pied un ensemble parfaitement homogène, dont l' harmonie soit d' essence architectonique et non décorative. Nous trouvons ainsi les formes prismatiques, qu'il adopta pour sa coupole lumineuse en verre reprises à l' interieur du pavillon. Un tel mouvement des formes scelle l' unité plastique de l'édifice...«

A G. Mouray wydaje sąd następujący: »Le même esprit a présidé à la réalisation du pavillon polonais que je considère, quant à moi, comme le plus plaisant, le plus harmonieux, le plus original, le plus complet de tous les pavillons étrangers. Et tout d'abord, tant dans ses grandes lignes que dans ses moindres détails, il offre une unité parfaite et est aussi polonais qu'il est possible de l'être, et aussi moderne et aussi traditionnel, dans le meilleur sens du mot«. A w końcu dodaje: »L'architecte, M. Czajkowski a accompli là une véritable oeuvre d'art qui me parait être pour l' Exposition de 1925 ce que fut le pavillon finlandais pour celle de 1900!« Uderzająca różnica zdań i autorytetów, zdumiewająca też różnica tonu w jakim się pisze o usiłowaniach artystycznych ludzi, którzy postawili sobie za cel trudne zadanie stworzenia dzieła, charakterystycznego dla współczesnej kultury i twórczości polskiej.

Dodać należy, że Gabryel Mouray, konserwator państwowych muzeów francuskich, bawił w r. 1921 czas pewien w Polsce, ma tedy słuszne prawo zabierania głosu także co do kwestji »polskości« danych dzieł sztuki, zwłaszcza, że różne zabytki i okazy sztuki polskiej dawnej i współczesnej, studjował u nas poważnie, sumiennie. Przeszedłszy zaś w swoim czasie gruntowne studja fachowe, będąc w dziedzinie historji sztuki człowiekiem o rozległym umysłowym horyzoncie, nauczył się G. Mouray pisać o sztuce w sposób fachowy, poważny i bez kpin.

= Jeszcze o wystawie w Monzy. Niestety, kompromitacja polska na wystawie sztuki dekoracyjnej w Monzy, jest rzeczywiście bardo dotkliwa. Potwierdzają to głosy tych, którzy wystawę tę mieli sposobność zwiedzić (por. *Sztuki Piękne,* Rocznik I, str. 581). Z obowiązku kronikarskiego notujemy tu opinję Zofji Norblin-Chrzanowskiej (»Wystawa Sztuki Stosowanej w Monzy« — *Kurjer Polski,* Nr. 258 z dnia 20 września b. r.):

»Wspominam z melancholją wystawę naszą w tejże samej Monzy przed dwoma laty i — cieszę się, że wystawa obecna tak nielicznych ma widzów. Im mniej ludzi zobaczy sekcję polską w roku bieżącym, tym lepiej.

»W maleńkiej parterowej salce, niskiej i ciemnawej, stłoczono mnóstwo rzeczy — i nazwano to sztuką polską. Są tam prześliczne okazy sztuki ludowej, zachwycające góralskie bohomazy na szkle, garnki, hafty, zabawki, świeczniki, kilimy. Są eksponaty — ale niema wystawy. Nie skomponowano jej, nie obmyślono, nie czuwał nad nią artysta — i to jest jej wielka, zabójcza wada. Nie mamy wystawy swej w Monzy, mamy chaotyczny stragan, zawierający często rzeczy bardzo piękne. Ale kto wejdzie i zobaczy te bez sensu pozawieszane obrazki, te garnki z braku miejsca ustawione na ziemi pod ścianą, te zgrupowania dwudziestu najrozmaitszych przedmiotów na małym stoliczku — ten wzruszy ramionami i pomyśli:

»Przywieźli trochę rzeczy, ale nie zdążyli ich ustawić«. — A już czym wytłumaczyć obecność tych biedermejerowatych czeczotek w sąsiedztwie glinianych garnków? Salonowe mebelki — i na ścianie wielki, bardzo brzydki napis: »Arte rustica polacca« — polska sztuka ludowa. Gdzie tu choćby przebłysk jakiejś celowości i myśli kompozycyjnej?...

»Jeżeli na godny udział nasz nie było czasu ani pieniędzy — (a odczuwa się tu przedewszystkiem brak czasu, robotę naprędce, byle zbyć) — to lepiej było nie wystawiać nic...

»Jako naukę na przyszłość z tego nad wyraz smutnego tegorocznego eksperymentu, wyprowadzić należy wnioski na przyszłość:

1) wystawę urządzać musi artysta, — nie urzędnik, choćby nawet najsumienniejszy.

2) miejsce na wystawę musi być zapewnione z góry, inaczej tych kilkadziesiąt polskich eksponatów tuła się po lokalach wołających o pomstę do nieba, odrzuconych przez wszystkich innych wystawców.

»Te przykre uwagi bezstronnego widza może posłużą na przyszłość, może pozwolą uniknąć podobnych występów naszych na arenie międzynarodowego współzawodnictwa«.

Oby! należałoby życzyć sobie tego gorąco.

= Art. rzeźbiarz Jan Szczepkowski, dyrektor Warszawskiej Szkoły Sztuki Zdobniczej, twórca »Kapliczki Polskiej« na wystawie paryskiej, został zaproszony przez miasto Romont w katonie fryburskim w Szwajcarji do skomponowania i wykonania wnętrza kościoła, zbudowanego świeżo przez tę gminę.

O MUZEALNYCH POMYSŁACH P. NOWACZYŃSKIEGO.

= Czy społeczeństwo polskie zdaje sobie sprawę z rozpaczliwego stanu naszego muzealnictwa? I czy wogóle się niem interesuje?

Nie. Widzimy obojętność i niewiedzę. Obojętność, w znacznej mierze wywołaną rażącą bezczynnością władz rządowych, niewiedzę spowodowaną brakiem uświadomienia.

Aby głośnem echem odezwały się w nas ambicje kulturalne, nie wystarczą »Sztuki Piękne« czy »Wiadomości Literackie«, gdyż takie pisma czytuje zaledwie garstka inteligencji. Do mas powinna przemówić prasa codzienna, która dotychczas zbyt mało uwagi poświęca nieodzownym potrzebom narodu, roszczącego sobie pretensje do przodowniczej roli.

I tylko tą drogą dowie się społeczeństwo, że Polska w zakresie muzeów zajmuje jedno z najpośledniejszych miejsc w Europie, że stoi daleko za zachodem, północą, południem i — wschodem, że wyprzedzają ją nawet małe narody, mniej szumnie i hucznie upominające się o miano zachodnio-europejskiego państwa.

Z dużem powodzeniem mogłaby prasa wyrabiać opinję w tym kierunku. Napewno konsekwentnie walcząc w obronie naszych zbiorów, przyczyniłaby się walnie do zmiany smutnych stosunków.

I dlatego też każdy głos w wydawnictwie, dochodzącem do tysięcy czytelników, zasługuje na uwagę i szczerą wdzięczność. Ale...

Ale chcielibyśmy, aby to była istotna pomoc, a nie nowe utrudnienie i bałamucenie opinji. Aby sprawy zbiorów rozpatrywano jedynie pod kątem kulturalnego podniesienia kraju, a nie na podłożu, niemającem nic wspólnego z zasadami celowej polityki muzealnej. Wprowadzanie w dyskusję o niedoli naszych muzeów pierwiastków osobistych, niechęci dzielnicowych lub pomysłów niedopuszczalnych w cywilizowanym kraju, — nie przyczyni się niczem do opieki nad zabytkami przeszłości.

Mamy w »Gazecie Warszawskiej« (nr. 266 z 28 września b. r.) artykuł p. Nowaczyńskiego p. t. »Redde, quod debes«, typowy jako przykład wciągania w zagadnienia naukowe motywu nietyle troski o muzea stołeczne, ile ślepej nienawiści ku Krakowowi.

Asumpt do artykułu dało kupno trzech płaskorzeźb z epoki Wita Stwosza przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Zabytki kupiono w Krakowie. Prasa powodowana słuszną troską o skupianie krakowskich dzieł sztuki w krakowskich muzeach, zwróciła uwagę na tę transakcję, przyczem niekoniecznie dobrze sprecyzowała swoje stanowisko. Wskutek tego zamiast wytyku pod adresem miejskich władz muzealnych, iż nie zdobyły się na zapobiegliwość i fundusze, dostało się niesłusznie Muzeum warszawskiemu, zupełnie tak, jakby tej instytucji zasadniczo niewolno było nabywać okazów na krakowskim terenie. Tymczasem dylemat dla muzealisty inaczej się przedstawia. Muzeum krakowskie musi i powinno posiadać jak największą ilość zabytków krakowskich, ale nic nie stoi na przeszkodzie, a co więcej jest konieczne, aby stołeczne zbiory wzbogaciły się egzemplarycznemi nabytkami stwoszowskiej epoki. Tem więcej, gdy dla braku funduszów lokalne muzeum nie może się zdobyć na wydatek.

Gdyby prasa poruszyła pytanie, czy np. rządowe czynniki nie faworyzują przypadkiem jednych muzeów na niekorzyść drugich w sprzeczności z racjonalnemi zasadami muzealnictwa, dyskusja zeszłaby na właściwsze tory. Ale o tem nie wzmiankowano.

Na niewłaściwe stanowisko prasy dał replikę p. Nowaczyński w sposób tak nieoczekiwany, że wszystko, co o wspomnianej transakcji wypisano, jest niewinną usterką w zestawieniu z projektem, zatytułowanym »Redde, quod debes.«

Nie o obronę Krakowa nam idzie, gdyż nie naszą rzeczą zastanawiać się nad budzeniem niepotrzebnych niechęci dzielnicowych, ale właśnie o nasze muzealnictwo. Występujemy tutaj w imię kulturalnych zagadnień, tyczących całego kraju, w imię gospodarki dobrem narodowem, logicznej i świadomej celu, w myśl nieodzownych zasad decentralizacji kultury a centralizacji zbiorowych wysiłków w jednej naczelnej władzy.

Projekt rozgniewanego na »Abderę« t. j. na Kraków autora jest bardzo prosty. Krytykuje »Abdera« kupno trzech płaskorzeźb, to niechże Warszawa zabierze za karę całe Muzeum Narodowe z Krakowa.

Czy to oryginalny pomysł autora, czy też dyktat tego gatunku muzeologów, jakich jedynie p. Nowaczyński ceni t. j. niezarażonych fachową wiedzą?

Argumenty? Oczywiście, że ich nie brak. Szkoda tylko, że nie są argumentami.

»Dwóch Muzeów Narodowych być nie może, gdyż niema tego nigdzie. National Gallery jest jedna, Louvre jest jeden, Prado jest jedno, Ermitage jest jeden. Muzeum narodowe, państwowe, może być tylko w stolicy, która jest mózgiem, w której bywa największa ilość cudzoziemców i największy, jak mówią w Krakowie, Fremdenverkehr. W Krakowie może być »Muzeum Prowincjonalne« t. j. takie, jak monachijskie lub germańskie w Norymberdze. Dziś w wolnem państwie niema już najmniejszej racji, żeby Kraków profitował nadal z tego, że przez wiek XIX był jedynem azylum, jedynem schronem dla *„monumenta Patriae naufragio erepta"*. To też dopóki jeszcze niema wielkiego wspaniałego gmachu »Muzeum Narodowego« w Warszawie, Kraków należy uważać jako *„locum tenens"*, jako prowizoryczny magazyn zbiorów muzealnych. Nie może atoli nawet być mowy o tem, żeby te wszystkie skarby przez rozmaitych ofiarodawców i donatarjuszów przez wiek XIX tam na przechowanie czasowo prowizorycznie dawane, miały na uboczu, na parafji na stałe zostać, z konieczności skazane na oglądanie przez minimalny procent turystów.«

»W Krakowie tedy winny zostać Muzeum Czartoryskich i Dom Matejki.« Ale i tu usiłuje autor podszepnąć właścicielom Muzeum utworzenie »sal ks. Czartoryskich« w Muzeum Narodowem w stolicy i przewiezienie do Warszawy bodaj części zbiorów. Bibljoteką rozporządza »bezwzględnie« na rzecz Krakowa.

Właściwie i Dom Matejki mógłby być od biedy w stolicy. Bo jakżeż inaczej rozumieć taką uwagę: »Co do »Domu Matejki«, to aczkolwiek zmarły mistrz w ostatnich latach żywił wielki żal, gorycz i nie taił się z animozją do tego miasta (t. j. Krakowa)..., to jednakże, ponieważ większą część życia przepędził w Krakowie, »Dom Matejki« jest tylko tam na miejscu«.

»Mogłoby też tam zostać Muzeum Etnograficzne«. Obawiamy się, że łaska p. Nowaczyńskiego na pstrym koniu jeździ. Dziś wojuje po myśli muzeologa zainteresowanego tylko obrazami, meblami i t. d., jutro pokuma się z muzeologiem-etnografem i na podstawie podobnych argumentów wyciągnie rękę po krakowskie zbiory etnograficzne, pojutrze gotów iść po linji bibljotekarzy i zabrać Bibljotekę Jagiellońską. Wszystko możliwe. Bo tego wszystkiego jeszcze stolica nie posiada.

»Natomiast całe Muzeum Czapskich oraz przeważna część zbiorów Muzeum w Sukiennicach oraz wszystko co jest w poszpitalnej ruderze na Wawelu, wcześniej czy później musi być odesłane Warszawie, oprócz oczywiście tych kollekcyj, które przez krakowskich mecenasów sztuki zostały specjalnie zapisane Krakowowi, jako rodzinnemu miastu ofiarodawcy.«

Dla zaokrąglenia argumentacji przytacza p. Nowaczyński znane z licznych polemik przykłady zniszczenia cennych zabytków wskutek fatalnego przechowywania w słynnych magazynach krakowskiego Muzeum. Ten wywód, aczkolwiek przemawia jedynie za koniecznością budowy nowego muzealnego gmachu z odpowiedniemi składami, ale nigdy za importem całego muzeum do stolicy, jest przynajmniej zgodny z prawdą. Ale jakżeż łatwo przeciwstawić mu kwiatki z obecnej siedziby naszego »Abderyty«! Przypomnijmy p. No-

waczyńskiemu choćby skandaliczną obojętność centralnych warszawskich władz w stosunku do zamakającej Bibljoteki Jagiellońskiej i walny szturm o naprawę dachu. Inne przykłady podaje Manggha w »Ilustr. Kurjerze Codziennym« (nr 270 z 2 października b. r. p. t. »Grabić«!). Zacytujemy tę replikę:

»Co się dzieje z dziełami sztuki — zwłaszcza meblami — w rezydencjach państwowych, którymi »opiekują« się aż trzy ministerstwa? O bezecnem niszczeniu, »wypożyczaniu« tych zabytków mógłby wiele powiedzieć uczciwy fachowiec, dr. Treter, którego zgraja »opiekunów« zmusiła do ustąpienia.

W jakim stanie rozkładu znajdują się zbiory rycin zwrócone przez Petersburg? Po przywiezieniu z Rosji zwalono skrzynie do jakiejś piwnicy. Subtelna Warszawa, spragniona sztuki, nie troszczy się o te skarby«.

Dodajmy jeszcze od siebie głosy »Głosu Narodu« o doli Matejkowskiego »Rejtana«.

W ten sposób kwitujemy ostatni argument p. Nowaczyńskiego. W konsekwencji powinien teraz Kraków domagać się przewiezienia wszystkich zbiorów z Warszawy. Przynajmniej argumentacja p. Nowaczyńskiego uprawnia do wysnucia nowego, absurdalnego wniosku.

Poprzednio zaś przytoczone wywody autora są tak sprzeczne ze współczesnemi tendencjami muzealnemi, że na serjo brać ich nie można. Zachodzi tylko ta obawa, iż słabo orjentujący się ogół gotów uwierzyć w słuszność rabunkowych zachcianek »Gazety Warszawskiej«.

Racjonalna polityka muzealna powinna iść w trzech kierunkach. Po pierwsze władza centralna jest zobowiązana podtrzymywać i rozwijać egzystencję już istniejących zbiorów, bez względu na to, czy one są w stolicy, czy na prowincji. Wzamian za pomoc materjalną rząd musi mieć prawo ścisłej kontroli, czy muzeum rozwija się w myśl zasad naukowych i w myśl własnego programu. Drugą troską to zakładanie, względnie pomoc w zakładaniu nowych ośrodków muzealnych, celowo porozmieszczanych w dzielnicach kraju, z celowo określonym programem działalności. A po trzecie: urządzenie w stolicy państwa centralnego, państwowego muzeum narodowego.

Na rabunki i wędrówki muzeów miejsca w tym programie niema. Tem więcej, gdy idzie o zbiory bardzo liczne, stanowiące o kulturze pewnego miasta czy dzielnicy, tworzące zwartą całość. Pozbawianie prowincji jej dobytku muzealnego jest równoznaczne z upadkiem jej kultury, a przecież cała Polska nie może żyć jedynie kulturą stolicy. Decentralizacja jest tutaj podstawą duchowego rozwoju niesłusznie postponowanej prowincji.

Natomiast w ramach muzealnictwa postępowego mieszczą się zupełnie dobrze celowe transakcje między muzeami, deponowanie okazów, zamiany i t. d., pod warunkiem, że zmierzają one do naukowego skompletowania pewnych całości, np. pewnej szkoły malarskiej, lub do odciążenia małych muzeów z przedmiotów, których gromadzenie w niewłaściwem miejscu a priori mijało się z celem instytucji.

Zdaje się, że niema obawy, iżby stołeczne muzeum warszawskie musiało aż grabić zbiory prowincjonalne. W Polsce z tego, co jest jeszcze w prywatnem posiadaniu, zdoła napewno programowa gospodarka stworzyć muzeum państwowe, stokroć bogatsze niż krakowskie. Wystarczy przypomnieć zadania narodowej galerji sztuki, idei pogrzebanej, zdaje się, na długie lata wskutek niedołęstwa czy złej woli »u góry«. Nawet wywiezienie krakowskich zbiorów do Warszawy takiej galerji naszej stolicy nie zapewni. Trzeba ją dopiero pracowicie stworzyć.

Dodajmy, że jeżeli dotąd Kraków »zagarniał« — jak chce p. Nowaczyński — zabytki przeszłości dzięki politycznym swobodom, to teraz zacznie się ruch w innym kierunku. Z chwilą powstania centralnych, państwowych zbiorów gros darowizn i zapisów wpłynie właśnie do stolicy. Tak bywa wszędzie, tak i u nas Warszawa stanie się, bez rabunkowych najazdów, najzasobniejszem w muzea miastem.

Niewiadomo, jak sobie autor wyobraża konfiskatę zbiorów krakowskich z punktu widzenia prawa. Wszakże właścicielem ich jest miasto. W konsekwencji wywłaszczyć można nietylko Kraków, ale i Lwów, Poznań, Płock, Lublin, wogóle całą Polskę. O punkt prawny p. Nowaczyńskiego głowa nie boli widocznie.

W Krakowie miałyby zostać tylko te okazy, które krakowskiemu muzeum zapisali urodzeni Krakowianie. Tak chce p. Nowaczyński. A teraz wyobraźmy sobie, że urodzony Warszawiak posiada zbiór rysunków odnoszących się do dziejów Krakowa i w myśl celowości kolekcji zapisuje ją muzeum krakowskiemu. Już posiadane przez instytucję sztychy razem z nową darowizną tworzą zwartą całość i świetny materjał naukowy. Tymczasem wedle autora taki dar powinien być bezwarunkowo skonfiskowany legatarjuszowi i przeniesiony do stolicy. Widzimy zatem nową zasadę muzeologii, nieznaną Europie: powstawanie muzeów wedle metryk kolekcjonerów. O pomieszczeniu zbioru ma roztrzygać nie jakość okazów, ich celowe gromadzenie, potrzeby czy stolicy czy prowincji, lecz sam fakt gdzie się urodził ofiarodawca: w Ryczywole czy w Pipidówce.

Jednym z argumentów, popierających projekty autora, ma być nazwa krakowskiego Muzeum: »Narodowe«. Ależ na takiej samej podstawie należałoby chyba przenieść do Warszawy lwowskie »Muzeum Narodowe im króla Jana III«. Albo we Francji, gdzie muzea państwowe są »narodowemi«, obrabować prowincję ze zbiorów i wszystko ulokować w Paryżu. Zły zresztą przykład wybrał autor, wyznaczając krakowskiemu muzeum rolę muzeumu monachijskiego. Nie zna się i na tej sprawie, nie wie, że monachijskie nosi nazwę właśnie »narodowego« (*Bayrisches National-Museum*), choć jest na »prowincji«, nie mówiąc już o tem, że Kraków z największą, ochotą zgodziłby się na takie poparcie rządowe i tak troskliwą opiekę, jakiej doznaje muzeum bawarskie.

Inna sprawa, czy nie należałoby i w Polsce miana »narodowych« zbiorów ograniczyć wyłącznie do muzeów centralnych, państwowych. To jednak tylko kwestja nazwy, ale nie problem wędrówki muzeów z miasta do miasta, jak to sobie wyobraża p. Nowaczyński.

Jakaż to wielka szkoda, że z całego smutnego położenia polskiego muzealnictwa, z zakresu, któryby mógł dostarczyć niemało gorzkich uwag pod adresem rządu, Sejmu i społeczeństwa, z całej tej dziedziny rozpanoszonego dyletantyzmu, autor niczego innego nie dojrzał prócz drażniącego go istnienia krakowskich muzeów. Czegoż zatem można się spodziewać od ubogich duchem, skoro jeden z przedstawicieli kultury, znany pisarz i dziennikarz, takie zajmuje stanowisko?

J. Rytwiański.

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

AUGUSTE RENOIR

KĄPIĄCE SIĘ KOBIETY (ol., ok. 1897)

(Kollekcja Księcia Wagram, Paryż)

WITOLD WOJTKIEWICZ ZAKLĘTY KRÓLEWICZ (rysunek kolorowany, 1908)

(Ze zbiorów Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie)

WITOLD WOJTKIEWICZ

(1879—1911).

OSTATNICH kilka lat dziewiętnastego wieku i pierwszy dziesiątek dwudziestego wieku były dla Krakowa okresem niewidzianego dotąd rozkwitu na polu artystycznem. Kraków stał się wówczas sercem i stolicą całej Polski. To co Polska miała najlepszego pod względem ducha i myśli, to wszystko zogniskowało się w tych starych murach.

Tu rozbił namioty Stanisław Przybyszewski, objąwszy (po Szczepańskim) redakcję »Życia« i postawiwszy to »Życie« na niewidzianem dotąd w Polsce poziomie, skupił koło siebie całą tak zwaną »Młodą Polskę«. Kraków pod zaborem austrjackim, mając stosunkowo do innych dzielnic Polski najwięcej swobody politycznej, posiadając, dzięki najstarszemu polskiemu uniwersytetowi, który się w jego czcigodnych murach mieścił, dużą tradycję życia umysłowego, posiadający jedyną w Polsce Akademję Sztuk Pięknych, szczególnie się nadawał do kultywowania nowych haseł. Rozbudzenie życia umysłowego i artystycznego spowodowało niebawem ogromny rozkwit teatru krakowskiego i wysunęło go na pierwsze miejsce z pośród wszystkich teatrów całej Polski.

I dla sztuki plastycznej malownicze mury Starego Krakowa, tonące w zieleni plant, wytwarzały szczególniej sprzyjającą, zaciszną atmosferę. Tu, dokoła Szkoły Sztuk Pięknych, owianej tradycjami wielkiej twórczości Matejki, a przemienionej na

WITOLD WOJTKIEWICZ NATRĘTY (rys. piórem, 1906)

początku XX w. na Akademję Sztuk Pięknych, zbierają się najlepsze talenty artystyczne; wszystko co kraj nasz wydał najzdolniejszego a co wykształciła zagranica — wszystkie najnowsze prądy i kierunki w sztuce — zjeżdża do Krakowa. Następuje wielki rozkwit świeżo pod dyrekcją Juljana Fałata zreformowanej Szkoły Sztuk Pięknych, a zarazem zaczyna się niezwykle bujny rozkwit życia artystycznego. Równocześnie z przemianą dawnej uczelni artystycznej powstaje, w r. 1897, Towarzystwo artystów polskich »Sztuka«, skupiając w sobie wyznawców nowych kierunków.

Patrząc na ten okres z odległości lat dzisiejszych, tem lepiej możemy ocenić

WITOLD WOJTKIEWICZ SZKIC (akwarela, 1906)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

wysoki poziom intelektualny tego krótkiego, a niesłychanie dla rozwoju polskiej twórczości ważkiego okresu, dla którego głównem hasłem była prawdziwa sztuka, czysty artyzm w literaturze i w teatrze i w sztukach plastycznych. Ludzie, należący do tych trzech odłamów twórczości, tworzyli jakby jedną rodzinę czy jedno bractwo, które miało wspólne, nieskalane ideały piękna i sztuki, i te same troski codziennego życia, choć niezawsze dostatniego, jednak zawsze pełnego porywów i szlachetnego zapału.

*

Na ten okres, na pierwsze dziesiątki lat obecnego wieku, przypada krótka ale

WITOLD WOJTKIEWICZ STUDJUM (rys. piórem, 1908)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

niezwykła twórczość Witolda Wojtkiewicza. Umierając, nie miał nawet lat trzydziestu. Zaledwie miał czas dojrzeć, a jednak stworzył nie jedno, co nie minie i odchodząc zostawił nietylko wielkie obietnice, zostawił niewielką co do ilości ale bogatą co do wartości spuściznę artystyczną, która imię jego na zawsze do kart historji twórczości naszej wpisała: miał bowiem w swej twórczości rysy odrębne od wszystkiego, co dokoła niego widzimy.

Jest bowiem Wojtkiewicz malarzem nawskróś oryginalnym, zgoła niepodobnym do innych; terenem jego twórczości była fantazja. Był to marzyciel, fantasta, który na świat patrzył przez przymróżone oczy. Świata realnego nie znał i nie chciał go znać zupełnie, obrazy życia codziennego pojmował jakby dalekie refleksje czy impresje zdarzeń dawno gdzieś widzianych.

Tematem jego była bajka. Był to malarz bajek, ale nie tych znanych i przyjętych przez całą współczesną cywilizację. Nie, bynajmniej. Te popularne tematy bajek nie znalazły w nim swego barda. Unikał ich i można powiedzieć — nie istniały one dla niego. Stworzył sobie zupełnie odrębny świat, w którym główną rolę grały dzieci, lalki, koniki drewniane, rozmaite zabawki dziecinne. Na tle fantastycznych pejzaży, sadzawek, zarośli, gąszczów leśnych czy parków, łąk, pagórków i szlacheckich dworków rozgrywa się zwykle akcja jego obrazów. Są na nich przedstawione rozmaite

WITOLD WOJTKIEWICZ SAMOTNY PIEROT (tempera, 1907)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

realne zdarzenia codziennego życia, ale przeniesione w świat nierealny, w świat fantazji, w którym rolę osób dorosłych odgrywają dzieci i ich zabawki, nierealni aktorzy czy wykonawcy. To jest jego ulubiony temat. W ten sposób powstał świat jego bajek, własny, odrębny, prawie do nikogo niepodobny świat codziennych zdarzeń, przepuszczonych przez pryzmat wyobraźni fantasty, odegranych przez dziecinne marjonetki.

Nastrój wszystkich dzieł Wojtkiewicza jest niezmiernie smutny, można powiedzieć: tragicznie smutny. Nie spotykamy u niego nigdy uśmiechu, zadowolenia, pogody, szczęścia. Te wszystkie uczucia — zdaje się — były mu obce czy nieznane. Wszędzie w obrazach jego uderza głęboka zaduma. Wszystkie postacie jego obrazów, te dzieci i ich zabawki, zdają się nad czemś bardzo głęboko zastanawiać, namyślać. A ponieważ tym postaciom jego obrazów, tym dzieciom i dziecinnym zabawkom, wrodzone są zgoła inne uczucia — beztroski, radości, szczęścia — dlatego ten nieodłączny od nich pierwiastek smutku tem tragiczniejsze robi wrażenie. To właśnie zapatrzenie się, zaduma i smutek jest jedną z głównych cech dzieł Wojtkiewicza. Nawet tam, gdzie z natury tematu powinny mieć figury i postacie wyraz więcej zalotny, frywolny czy figlarny — w »Ogrodzie miłości« — nie doszukamy się

WITOLD WOJTKIEWICZ BAJKA (rys. piórem)

niczego więcej nad zadumę i smutek. Tak samo również w rysunku piórkowym, przedstawiającym »Zaloty«, uderza jakiś dziwny smutek. Widać go w oczach królewny, oczekującej swego rycerza, który właśnie nadjeżdża konno, także z wyrazem troski i smutku w twarzy.

Mimo jednak tego stale w obrazach powtarzającego się uczucia nie popadł Wojtkiewicz w banalność.

Raczej wszystko inne można tym kompozycjom zarzucić, raczej brak pomysłowości, słaby rysunek, pewną jednostajność w ustawianiu tych samych figurek, raczej to wszystko — tylko nie banalność. Dowodem tego jest właśnie zainteresowanie, jakie budzi twórczość tego artysty. Mimo, że tworzył tylko lat parę (1904—1908) i że w krótkiej pieśni przez niego śpiewanej dźwięczy jedna i ta sama nuta, był on dalekim od jakiejkolwiek banalności. Mimo niedostatecznie opanowanej techniki rysunkowej i malarskiej, kompozycje te mają odrębną swą duszę, która je uchroniła od wszelkiej pospolitości.

Nie spotykamy u tego artysty nic, coby było obliczonem na efekt zewnętrzny, coby miało przyciągnąć widza, nic, coby chciało się podobać, niema schlebiania gustom publiczności, niema ani ruchów gwałtownych, ani sytuacyj tragicznych, nic z tego co możemy spotkać u różnych, potężnych organizacyj artystycznych. Wszędzie natomiast

WITOLD WOJTKIEWICZ SWATY (tempera, 1908)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

widzimy sytuację raczej spokojną czy wyczekującą, przeważnie wszędzie akcję raczej łagodną, jakby napółsenną, przyciszoną. Jest w tych obrazach coś niedomówionego, coś, co się ukrywa, usuwa samo, coś, czego trzeba się domyślać, szukać, odgadywać. To jest właśnie ten świat, widziany przymróżonemi oczyma malarza-fantasty, który napół marząc, napół śniąc, widział wszystko w konturach zacierających się wzajemnie, jakby zamazanych.

I to także zapewnia tym kompozycjom duże zainteresowanie. Te same sytuacje poprawnie narysowane, te same postacie namalowane bez zarzutu, te same pejzaże, rzucone na tło z całym realizmem przyrody, przestałyby interesować, stałyby się nudne, nieciekawe, obojętne. Byłyby to dziecinne historje, »rysowane« jedynie dla dzieci, jakich całe szeregi zapełniają książeczki z bajkami. Tymczasem sposób ujęcia i przedstawienia tych kompozycyj ma w sobie tak coś pociągającego, że zdolne są zainteresować człowieka dorosłego.

Dlatego można powiedzieć o Wojtkiewiczu, że był on urodzonym malarzem, który z głębi duszy, z własnego indywidualizmu snuł te dziwaczne, marjonetkowe

WITOLD WOJTKIEWICZ KRUCJATA (tempera, 1908)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

sytuacje, wcale nie szukając do tego natchnienia w literaturze lub u innych malarzy. Był artystą z Bożej łaski, niestrudzonym pracownikiem, który miał swe własne drogi dążeń i usiłowań malarskich. Do nich dążył bezwzględnie i nieprzeparcie, nie znając kompromisów, nie oglądając się na troski i potrzeby codzienne, prowadzony jakąś potężną siłą fatalistyczną, której tajemnice leżały w przyrodzonych właściwościach jego umysłu i serca.

Wartość jego utworów leży właśnie w owej bezwzględności, w owej bezpośredniości wyrazu, narzuconego przez wewnętrzne nakazy, przez specjalną wrażliwość i uczuciowość artysty. To wszystko złożyło się na specyficzny krąg myśli i wyobrażeń, na własny, odrębny świat postaci i sytuacyj, gdzieindziej niespotykanych, ani nawet niepodobnych.

Przyglądając się utworom Wojtkiewicza, odnosi się wrażenie pewnej melancholji. Jest tam nietylko smutek, ale jest jakby cicha rezygnacja, jakiś lęk, na który niema ratunku. Być może, że nastrój tych wszystkich sytuacyj jest wiernem odbiciem stanu psychicznego artysty, który może przeczuwał zbliżającą się, tak przedwczesną, śmierć.

AUGUSTE RENOIR STUDJUM AKTU W SŁOŃCU

(Muzeum Luksemburskie, Paryż)

WITOLD WOJTKIEWICZ ROZSTANIE (tempera, 1908)

Tylko w ten sposób można sobie wytłómaczyć to piętno jakiegoś fatalizmu, ciężącego nad całą twórczością. Trudno bowiem przypuścić, ażeby malarz w dwudziestym piątym roku życia, przed którym otwiera się cała karjera malarska, ażeby człowiek w pełni sił młodości nie zdobył się na jakiś żywszy czyn, symbolizujący cały jego zapał do życia, cały temperament artystyczny. Czynu takiego nie szukajmy u Wojtkiewicza. Nie było go nigdy. Na mnie robi on wrażenie człowieka, który od początku, od chwili wstąpienia na drogę sztuki, nosił w sobie świadomie zarodek śmierci, który mu nie pozwolił jasno i szeroko patrzeć na świat, który mu odebrał pragnienie i radość życia, a cały system myślowy przepoił smutkiem, zwątpieniem, pesymizmem i melancholją. W tem leży — mojem zdaniem — jądro twórczości Wojtkiewicza.

Kompozycje tego artysty wytwarzają jakieś nieuchwytne, niezmiernie subtelne nici sympatji, które wiążą myśl widza z myślą malarza i łączą je we wspólną zadumę marzenia.

Pod względem techniki rysunkowej i malarskiej twórczość Wojtkiewicza wykazuje duże braki. Rysunkowo te rzeczy są przeważnie dość słabe. Wszystkie jego figurki i postaci źle stoją i źle siedzą. Tylko właśnie ta forma bajki, skarykaturowane figurki i marjonetki sprawiają, że ten niedostatek rysunkowy, te wszystkie błędy konstruktywne nie rażą tak, ani nie wybijają się na pierwszy plan. Oko widza, zajęte zagadkową często sytuacją obrazu, nie dostrzega tych ujemnych stron kompozycji. Oryginalność wyrażania swych pomysłów jest tu tak odrębna i tak wielka, że zapewnia tym utworom sympatję widza.

Patrząc jednak krytycznem okiem na te obrazy, powstaje całe mnóstwo różnych zastrzeżeń i wątpliwości. Kształty postaci, formy rzeczywiste, występują zwykle zamazane. Nie jest to wcale wpływ impresjonizmu. Bynajmniej. Takich wpływów u tego artysty nie szukajmy. Kształt rzeczywisty występuje zwykle u Wojtkiewicza w formie mglistej jakby wizji. Być może że posiadał on zdolność wyrażania zaledwie majaczących wizyj, tak jak się zjawiają przed oczyma malarza-fantasty, malarza-wizjonera w pierwszej jeszcze, niezdecydowanej fazie.

Pod względem kolorytu, ma on poczucie barw i kolorów i nieraz w obrazach jego widać pejzaż, użyty za tło akcji, pojęty z całą harmonją barw. Jednak i tutaj nie spotkamy jakiejś gwałtownej potrzeby barw. Podobnie jak w rysunku, tak i pod względem malarskim widać tu wiele braków i błędów, wynikających z niedostatecznego opanowania techniki malarskiej. Tem się również tłumaczy pewne zamiłowanie Wojtkiewicza do karykaturowania kształtów, nieraz nawet bez potrzeby.

Trzeba jeszcze podkreślić jedną cechę twórczości Wojtkiewicza. Mimo wszystkich braków, usterek, a nawet błędów, utwory tego artysty owiane są prawdziwą poezją. Robią one wrażenie jakby poematów malowanych czy rysowanych. Jest w nich jakiś nieuchwytny wdzięk czy czar poezji, który więzi uwagę widza i zdobywa mu jego sympatję. Podobały się te wszystkie obrazki od pierwszej chwili powstania. Swą bezpretensjonalną, lekką nutą zadźwiękły, jak jakaś czarowna, nieznana dotąd piosenka. Na tle ówczesnego Krakowa, w którym już poprzednio »Młoda Polska« rozbiła swe namioty, Krakowa, który burzył się, kipiał, szalał radością życia i radością tworzenia — ten cichy śpiewak, ze swą subtelną, nieuchwytną pieśnią, dźwięczącą tak lekko jak tony harfy, był rzeczywiście jakiemś dziwnem, niespodziewanem i niezwykłem zjawiskiem.

Zastanawiając się nad tym okresem lat, w którym żył i tworzył Wojtkiewicz, trzeba przyznać, że mimo całego kontrastu z otoczeniem, twórczość jego mogła się najlepiej rozwinąć i zdefiniować w tem środowisku. Należał do wszystkich zebrań, zabaw, uciech i szałów cyganerji, należał do kabaretu »Zielonego balonika« i patrzył na ten cały rozbawiony, szalejący świat oczyma marzyciela-fantasty. Tu w tych zapustach szału, w tych korowodach dziwacznych masek, w tych lalkach i marjonetkach, ukazujących się na tle szopki krakowskiej, zaczął śnić ów marzyciel swoje wizje i poematy bajek. Tylko tu, w tej »jamie Michalikowej«, gdzie wszystkie ściany i płaszczyzny pokryte były dziwacznemi malowidłami i obrazkami, gdzie z gablotek patrzyły drżącym wzrokiem lalki i marjonetki, gdzie obok wejścia piętrzył się na ścianie olbrzymi Stanisławski, bożyszcze całej ówczesnej malarji, a dalej korowód szalonych jakichś postaci, lecących gdzieś za centaurem, który — »ucieka, droga daleka — więc za nim w cwał, jak który stał, orszakiem mar — ha — to kabaret szalony« — tak tylko, tutaj mógł zabłysnąć talent Wojtkiewicza.

Całe to życie cyganerji, tłukące się tak burzliwą falą o mury teatru krakowskiego, Akademji Sztuk Pięknych, kawiarni Turlińskiego i »jamy Michalikowej«, było jakby jednym pijanym szałem uniesień i zabaw, na które patrzył Wojtkiewicz. One

WITOLD WOJTKIEWICZ PORTRET p. M. R. (tempera, 1905)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

to bezwarunkowo wpłynęły na twórczość artysty i dorzuciły do jego pieśni swoich słów kilka.

Dziś, po latach kilkunastu, dawno to wszystko się skończyło, minęło, przebrzmiało i zgasło. Z ówczesnej »młodej Polski« niewielu już pozostało, a i ci są już poza kręgiem swej dawnej twórczości. A sam Stary Kraków, który dla tego odradzającego się ducha nowej sztuki stworzył tak wyjątkowe i piękne tło i ramy — jakżeż bardzo się zmienił od owych lat uniesień i zapału. Niema już tej całej elity duchowej narodu, niema ani tego świata literatury, ani tego życia artystycznego. A gdzież ów dawny świetny teatr Pawlikowskiego?

Z dawnej świetności i blasku zostało jedynie muzeum wspomnień i pamiątek. Tak bowiem trzeba nazwać dawną cukiernię Michalika czyli tzw. »jamę Michalikową«. Zachowała się ona zupełnie, pozornie niezmieniona. To wszystko, co pow-

stawało kolejno w tych latach szału, pozostało tam na miejscu. Jest wszystko to samo i tak samo, jak za owych lat. Brak tylko tych samych ludzi, którzy tę »jamę« napełniali zabawą, śmiechem, weselem, szałem — o wysokim poziomie artystycznym. Dziś cicho tu i spokojnie. Nic nie mąci muzealnego nastroju. Po kątach gdzieś, w głębokich fotelach czy kanapkach kryją się zakochane parki, których ten cały inwentarz na ścianach rozmieszczony nic nie obchodzi. Czasem tylko zabłąka się tu obcy przybysz z dalekich gdzieś stron, który wyczytawszy może w Przewodniku że ta cukiernia jest dawnym lokalem kabaretu »Zielonego Balonika«, przychodzi żądny nieznanych wrażeń i znudzonem, zawiedzionem okiem ogląda wnętrze cukierni.

*

Witold Wojtkiewicz był właściwie samoukiem. Chodził wprawdzie do szkoły Gersona w Warszawie, a w latach 1903—1906 kształcił się w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, ale szkoły te niewielki na niego wywarły wpływ. Podczas pobytu w Krakowie zapoznał się i prędko zaprzyjaźnił z całym ówczesnym światem artystycznym »polskich Aten«. Szczupła, wysoka sylwetka tego wykwintnego blondyna o jasno-niebieskich oczach stała się jednym z nieodłącznych członków krakowskiej cyganerji artystycznej.

W bardzo ciężkich warunkach — wywalcza sobie Wojtkiewicz powoli, a jak na nasze stosunki bardzo, szybko coraz większe uznanie w Krakowie. Jedynie rodzinna Warszawa nie chciała nic słyszeć o nim. Nie mogła się dopatrzeć, czy doszukać tego artyzmu indywidualnego, jaki cechował wszystkie jego dzieła, które wiesza na najbardziej wstydliwych miejscach, w warszawskich Salonach Sztuki. A no trudno, Wojtkiewicz nie był fanatykiem tłumów. Sztuka jego była tylko dla nielicznych kół przeznaczoną.

Wreszcie po raz pierwszy wysyła obrazy swe zagranicę. Razem z kilkoma młodymi malarzami występuje na prywatnej wystawie w Berlinie, w Salonie Schultza i odtąd zaczyna się dla niego karjera artystyczna w całej pełni. Nie marzył o sukcesie, jaki go tam miał spotkać. Nemo propheta...

W tym czasie właśnie bawili w Berlinie dwaj wybitni bardzo ludzie w artystycznym świecie Paryża: Andrzej Gide i Maurycy Denis. Od pierwszego, znakomitego pisarza i krytyka, otrzymuje Wojtkiewicz entuzjastyczny list, w którym obaj — pod wrażeniem jego obrazów namawiają go usilnie do przyjazdu do Paryża, a to w celu poznania sztuki francuskiej i urządzenia własnej wystawy.

Zalety, jakie posiadają obrazy Wojtkiewicza, znalazły bardzo przychylny grunt w literackiej ocenie Andrzeja Gide'a, a niezwykły egzotyczny talent, ujawniający się w każdem dziele, potrafił wzbudzić zainteresowanie w artyście tak odmiennych wartości, jak Maurycy Denis.

Kto zna Paryż — wie dobrze jak trudną i kosztowną jest rzeczą, wystawienie w którymkolwiek z prywatnych salonów i jak wiele znaczy w karjerze artystycznej taka zbiorowa wystawa. Żaden świeżo przybyły, młody artysta marzyć o niej nie może, jeśli nie jest bogatym lub niema protekcyj sięgających wysoko.

Można powiedzieć, Wojtkiewicz miał szczęście. Obaj wspomniani powyżej Francuzi dopomogli mu bardzo. Nazwiska Gide'a i Denis'a otwierają mu wszystkie drzwi. W przeciągu paru tygodni Wojtkiewicz urządza swoją wystawę w »Galerie E. Druet«, nawet nie przypuszczając, jakie trudności zwalczyła jego gwiazda powodzenia, jak wielkie znaczenie mieć będzie ta wystawa w dalszej jego karjerze.

Nie długo jednak bawił artysta w Paryżu. Coraz gorszy ogólny stan zdrowia i coraz silniej występująca choroba serca, nie pozwoliły mu na dłuższy pobyt. A przy-

WITOLD WOJTKIEWICZ SZAŁ (tempera, 1908)

(Ze zbiorów p. M. Jasieńskiej, Lwów)

tem żarła go nieustannie nostalgja za krajem. Tęsknił za Krakowem, za kołem znajomych, przyjaciół. Bo chociaż w Paryżu spotkał się z niezmiernie ciepłem przyjęciem, jednak przecież w tym oceanie ludzkim czuł się osamotniałym. Po trzymiesięcznym pobycie powraca Wojtkiewicz do ukochanego Krakowa, który — z powodu tryumfów paryskich — przyjmuje go z wyjątkowem uznaniem.

Ten krótki pobyt w Paryżu odbił się w twórczości artysty, jednak nie pozwolił mu wykorzystać całego czasu. Wojtkiewicz nie był w stanie zapoznać się z sztuką francuską dawniejszą i nowszą. Nie mógł przetrawić w tak krótkim czasie tyle nowych i nieznanych zjawisk, na które patrzał. Jego wielka wrażliwość była w ciągłem podnieceniu. Chciwie pochłaniał wszystko, co się dokoła niego działo. Paryż — metropolja świata — tworzył, pracował, szumiał i szalał. Wojtkiewicz w nieznanem dla siebie środowisku stał oszołomiony, jakby pod wpływem narkotyku. Jego słaby organizm nie mógł znieść czy pomieścić naraz tylu i tak silnych wrażeń. Przemęczony i osłabiony powrócił z Paryża.

W tym końcowym okresie jego życia zachodzi pewna zmiana. Choroba, która niespełna w rok później sprowadza śmierć, zaczyna robić postępy. I ten właśnie koniec życia Wojtkiewicza jest jego największą tragedją. Bo kiedy po długich latach nieuznania, po latach troski o jutro, przychodzą sukcesy w Berlinie i w Paryżu, gdy teraz otwiera się przed nim świetna karjera malarska i gdy życie zaczyna mu się uśmiechać — wtedy przychodzi również świadomość zbliżającej się śmierci. Wojtkiewicz to czuje i wtedy żal młodego życia powiększa w nim i pogłębia ten od dawna panujący, pesymistyczny nastrój.

Wzrastająca z każdą chwilą uczuciowość i wrażliwość w związku z rozwijającemi się cierpieniami potęguje twórczość artysty, która w gorączkowych podskokach od podniecenia i wybuchów do odrętwiałości i letargu snuje wizje, obracające się stale koło dwóch tematów — śmierci i rozstania pary kochanków. Z tej więc epoki powstają dzieła »Rozstanie«, »Wyzwolenie« i wiele innych, malowanych z charakterystyczną, gorączkową twórczością ginącego życia.

Przewieziony w ostatnich chwilach do Warszawy, umiera na rękach ukochanej matki 14 czerwca 1911 roku.

FRANCISZEK KLEIN

PIOTR AUGUST RENOIR

(1841 — 1920).

URODZONY w Limoges 25 Lutego 1841 r., Piotr August Renoir pochodził ze starej rzemieślniczej rodziny. Jego temperament, upodobania artystyczne, umysłowość są odbiciem tego pochodzenia. Zdrowie moralne, równowaga intelektualna, cały ten zespół przymiotów nazywany zdrowym instynktem francuskim, który stanowi dla artysty współczesnego, pozbawionego tradycyjnej dyscypliny, cenną schedę, jest jednym ze znamiennych rysów jego charakteru. W impresjonizmie, którego zakres przekroczył, Renoir odegrał rolę nie tyle zrównoważonego elementu lub regulatora, ile raczej łącznika między sztuką dzisiejszą a tymi wielkimi mistrzami przeszłości, dla których miał religijne uwielbienie i których nauce umiał dać nowe życie.

Przyjechawszy do Paryża, Renoir wstępuje jako uczeń do pracowni malarstwa na porcelanie, który to przemysł kwitł pomyślnie przed wynalezieniem mechanicznego sposobu ozdabiania porcelany. Ozdabia kwiatowemi motywami półmiski, talerze, fili-

AUGUST RENOIR KOBIETA Z BUKIETEM (Cagnes, 1917)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

żanki, zarabiając uczciwie na życie. Niektórzy historjografowie Renoir'a przypisują wielkie znaczenie pierwszemu temu rzemiosłu, które uprawiał i którego wpływ na jego późniejszą malarską produkcję wydaje się rzeczywiście niezaprzeczonym. Tony jasne, emaljowo lśniące, świeża i soczysta materja kaolinu mogły szczęśliwie wpłynąć, jeśli nie na jego wizję, to przynajmniej na sposób jego malowania. Z drugiej strony Renoir zachowuje po wszystkie czasy zamiłowanie do zdobywania rzemiosła i do dobrze wykończonej roboty, tę uczciwość i sumienność zawodową, która zabezpiecza go przed pewnemi teorjami i chroni od wszelkiego dyletantyzmu. Pomiędzy malarzami oficjalnymi, którzy odwracają się od natury, nie uznając jej piękności, i powtarzają nauczone formułki, nie próbując nawet zrozumieć istotnej treści wielkiej tradycji, a swemi towarzyszami walki, Impresjonistami, którzy zbyt często poświęcają odwieczne prawa sztuki, upojeni nowemi odkryciami technicznemi, — trzeźwy genjusz Renoir'a stwierdza piękną ciągłość malarstwa francuskiego, przywracając mistrzom ich dawny *prestige* i nawiązując częściowo zerwaną nić tradycji zawsze żyjącej i płodnej, choć zapoznanej przez współczesnych.

Zostawszy malarzem rolet po zamknięciu pracowni, w której początkował nie bez ukrytej nadziei wstąpienia kiedyś do Sèvres, zdobywa wkrótce w nowym swoim

A. RENOIR PORTRET „COCO"
(Zbiory Gangnat, Paryż)

zawodzie majsterstwo i doświadczenie, które pozwalają mu żyć skromnie, ale bez troski.

Renoir wolne chwile spędza w Luwrze, z zeszytem do szkicowania w ręku. Następnie, gdy powołanie jego malarskie zaznacza się coraz silniej, wstępuje do pracowni Bazille'a, Monet'a i Sisley'a, gdzie spotyka Gleyre'a. Zdaje się, że pierwszym rzeczywistym profesorem Renoir'a, tym, który mu odkrył początkowe zasady malarstwa, był stary Diaz, którego poznał w lesie Fontainebleau. Tam też widział pracującego Corot'a, którego przykład pozostaje mu na zawsze w pamięci.

Upodobania literackie Renoir'a i rodzaj jego inteligencji wykazują umysł bardzo zdrowy, najnormalniej zrównoważony. Pochłania on z przyjemnością wcale nie tajoną romanse Aleksandra Dumasa (ojca). Jest zwolennikiem teatru Musset'a. Zbyt rozmiłowany w malarstwie XVIII w., by uznać neoklasycyzm Davida i jego szkoły, zwraca się bezpośrednio do mistrzów flamandzkich i weneckich, którzy dodali jędrności sztuce francuskiej, gdy zanemizowana w końcu XVII w. podlegała akademickiemu wpływowi Rzymu. Po Gustavie Courbet, na którego zwrócone są wtedy oczy wszystkich, studjuje Delacroix, dosyć mu pokrewnego genjuszem. Renoir zostaje odrzucony w salonie 1863 r. W 1864 r. przyjęto mu obraz zatytułowany *Esmeralda*. W 1865 r. wystawia portret kobiecy i *Wieczór letni*. Pierwszem płótnem większego znaczenia w jego działalności jest *Cabaret de la mère Anthony* z 1866 r., obraz naturalistyczny traktowany światło-cieniowo. W następnych obrazach *Diane Chasseresse* i *Lise* zjawiają się pierwsze symptomaty impresjonizmu. Dążenie do związania figury z tłem

A. RENOIR W KĄPIELI
(Zbiory Gangnat, Paryż)

drzew, zestrojenia tonów i stworzenia atmosfery świetlnej zdradza już wielkiego malarza, który zapożycza jeszcze od swych mistrzów pewnych środków, nie znalazłszy swego osobistego stylu, ale którego silna indywidualność przebija się w najmniejszym szczególe. Hołdownik Manet'a i Courbet'a, Renoir różni się od tych malarzy darem lirycznym i oderwaniem od rzeczywistości. Dopiero znacznie później, czując konieczną potrzebę odnalezienia materjalnego znaczenia formy, nie bojąc się popaść w rysunkowość, rozpoczyna epokę zwaną linijną.

W książce swojej z 1912 r. poświęconej dziełom Renoir'a, Juljusz Meier Graefe podkreśla charakter wybitnie francuski twórcy *Loży* i *Moulin de la Galette*. Bezwątpienia, jakkolwiek licznym wpływom podlegał Renoir w ciągu swej karjery, nigdy nie zagrażały one istotnym zaletom jego dzieł, nigdy nie zmieniły ich organicznego stylu. Gdyż malarstwo dla Renoir'a było językiem czynu, a nie polem do doświadczeń technicznych. Żadne nowe odkrycie, choćby najbardziej pociągające i ciekawe, nie sprowadziło z drogi tego wielkiego rzemieślnika pędzla, którego subtelny sąd, sceptycyzm i umysł uformowany w kontakcie z mistrzami były pewną rękojmią przeciw porywom przemijającym, którym współcześni mu podlegali. Byłoby jednakże niesłusznem nie uznać wpływu jaki wywarł na niego Monet, inspirator grupy, który, zapoznawszy go z Courbet'em i Manet'em, ułatwił mu wyzwolenie. Renoir koło 1868 namalował obraz *Clown au cirque*, jeśli nie w manierze mistrza z Franche-Comté, to przynajmniej w duchu jego zasad. *La Grenouillere*, obraz jasny, w fak-

A. RENOIR CZYTAJĄCA (1916)
(Zbiory Gangnat, Paryż)

turze dywizjonizmu i prostszy, świadczy o zbawiennej roli jaką odegrał impresjonizm na rozwój artystyczny Renoir'a. Gdyż, mimo niezaprzeczonego poczucia miary, chęci pozostania wiernym tradycji oraz nieufności w stosunku do niektórych współczesnych poszukiwań, nie był on w stanie odnaleźć wielkiego malarstwa bez nadania swej sztuce nowego kierunku. Niewątpliwie Renoir nigdy nie był impresjonistą w całem znaczeniu tego słowa. To też upodobania osobiste, temperament i estetyka — praktyczna raczej, niż teoretyczna — oddalają go, lub zdają się oddalać, od Sisley'a, Claude Monet'a i Pissarro'a. Renoir nie chciał nigdy poświęcić praw malarstwa ścisłemu odtworzeniu fenomenów atmosferycznych. Podczas gdy wysiłki Monet'a zdążają do notowania percepcyj optycznych, Renoir myśli o obrazie i jego właściwościach specyficznych. Rzemieślnik, wykonawca, biorą górę nad teoretykiem.

W ten sposób, pisze p. Vollard, powstaje on przeciw metodzie pracy impresjonistów. Zrobiwszy doświadczenie malowania obrazu całkowicie w plein-airze, konstatuje, że płótna, pozornie najjaśniejsze, przeniesione do pracowni robią się ciemne.

Podczas gdy impresjoniści uważali, że obserwacja natury i zewnętrznego jej wyglądu jest zasadniczem zadaniem sztuki, Renoir uczył się swego rzemiosła w muzeach i głosił studjowanie dawnych mistrzów, o których mówił z entuzjazmem i znajomością rzeczy. P. Vollard podaje nam jego rozmowy o Veronezie, którego przeciwstawiał — z powodu intensywności światła, zachowanego do dziś dnia w dziełach wielkiego wenecjanina — upartym obrońcom techniki impresjonistów a zwłaszcza neoimpresjonistów. Dbały o przyszły wygląd swoich obrazów potępiał używanie czystych tonów głoszone przez Seurat'a i Signac'a, gdyż tony te podlegając odmiennym reakcjom, zdolne są modyfikować w następstwie swe wzajemne stosunki i ogólną harmonję obrazu.

A. RENOIR ŁÓDKA 1867)
(Zbiory Gangnat, Paryż)

A. RENOIR „COCO" (Claude, syn Renoir'a, 1904)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

Pejzaże — ‹pejzaże Renoir'a są, możnaby powiedzieć, jak drogie kamienie roz=gniecione› — zajmują bezwątpienia znaczne miejsce w jego twórczości, jest on jednak przedewszystkiem i nadewszystko malarzem figur. W pracowniach, które zajmuje kolejno przy ulicy Notre=Dame des Champs i Saint=Georges, maluje nagości i sceny z życia Paryża. Jest malarzem robotnicy paryskiej z drugiej połowy XIX w. Zdobi ją tysiącem atrybutów, które robią z niej istotę legendarną, a jednocześnie intymną. Czerpie on natchnienie z codziennego życia. Jego kąpiące się kobiety i nimfy są nam współczesne. Zarówno jak mitologiczne postacie Veroneza i Tintoreta były wene=cjankami, blond modelki Renoir'a są dziewczętami Paryża, których typ uogólnia, ba=cząc o zachowanie charakteru »midinetki« o ciele pulchnem i świeżem, o swobod=nych manierach i wykwintnej buzi.

Delacroix był po wszystkie czasy ulubionym mistrzem Renoir'a, który studjo=wał go bardzo dokładnie. *Les Parisiennes habillées en Algeriennes* ‹1872› przypo=minają *Les Femmes d'Alger* zarówno przedmiotem, jak kompozycją i układem. Ale jeśli zapożycza od mistrza *Massacre de Scio* niektóre środki, to temperament jego spokojniejszy, zrównoważony i mniej przejęty romantyzmem, zmusza go do produ=

AUGUST RENOIR „DOM OGRODNIKA" W LES COLLETTES (posiadłość Renoir'a w Cagnes), 1912

(Zbiory Gangnat, Paryż)

kowania dzieł, w których niema rozpędu Delacroix, ale które dają wrażenie wielkiego bogactwa, szerokiej, pogodnej i pełnej harmonji.

Śledzimy linję rozwoju talentu Renoir'a od *La Loge* (1874) do *Panneaux décoratifs* z kolekcji Vollard'a (1879), nie wyłączając *Danseuse,* dzieła, w którem jasno manifestuje się dążenie do ekonomji środków i zmysł dyscypliny. Ta sama ekonomia środków, w połączeniu z poczuciem wystawności i szlachetnej swobody, widoczna już jest w obrazie *La Loge,* który jest podwójnym portretem modelki Renoir'a i brata artysty. I oto portret *La petite Durand-Ruel,* obraz prawie mglisty, rzadkiej dystynkcji i w kolorze nieokreślonym. Kontury zatuszowują się coraz bardziej, modelacja zdaje się zanikać, ale całość pozostaje zdecydowana. To zlewanie się elementów, prawie panteistyczna koncepcja świata zewnętrznego, lekkość dotknięcia dochodzi do szczytu w sławnym *Moulin de la Galette.* Faktura wysubtelnia się jeszcze w *Portrecie rodziny Charpentier.* Płótno to skomponowane po mistrzowsku, wydaje się haftowane barwami, tak czysta, tak przejmująca i tak mądrze rozłożona jest ich osnowa. W 1881 Renoir jedzie do Włoch i Algieru. Podróż ta mało daje mu wrażeń. Maluje w tym czasie *Baigneuse de Naples* i *Petite Algérienne.* W mo-

AUGUST RENOIR „LES BOIS DE LA CHAISE" W NOIRMOUTIERS (1897)
(Zbiory Gangnat, Paryż)

mencie tym w duszy artysty zachodzi zwrot, który nie śmiemy nazwać nagłym, gdy pomyślimy o logicznym procesie i pięknej ciągłości jego ewolucji.

Renoir nigdy nie taił zachwytu swego dla Jana Dominika Ingres'a, który uchodził wśród impresjonistów za akademika, którym sam Cézanne gardził. W Louvrze, kopiując Delacroix, Renoir ukradkiem patrzał na *Odaliskę* mistrza z Montauban. Uczuł wówczas potrzebę nadania linji wartości materjalnej pierwiastku namacalnego i plastycznego. Zrobił heroiczny wysiłek dla zlokalizowania koloru i ujęcia go w granicę formy. Uposażył on, urodzony kolorysta, linję, kontur, sylwetę w siłę ekspresyjną o nowem znaczeniu. *La Danse à la Ville* i *La Danse à la Campagne* (1883), *La Baigneuse* (1885) dają przeczucie rezultatu tej pracy kontrolowania się. *Kąpiące się kobiety* w kolekcji Blanche'a (1885) są dziełem wybitnem, w którem Renoir po przez Ingres'a, którego wpływ nie jest nawet bardzo widocznym, zbliża się do Girardon'a, rzeźbiarza epoki Ludwika XIV, którego płaskorzeźby dekoracyjne zdobią basen w aleji *des Marmonsets* w Wersalu. Byłoby może przesadnem utrzymywać, że Primaticcio i anonimowi malarze szkoły z Fontainebleau są ojcami duchowymi tego dzieła. Jest nawet bardzo trudno odróżnić obce wpływy u Renoir'a, któremu udaje się zawsze nie tylko wchłonić

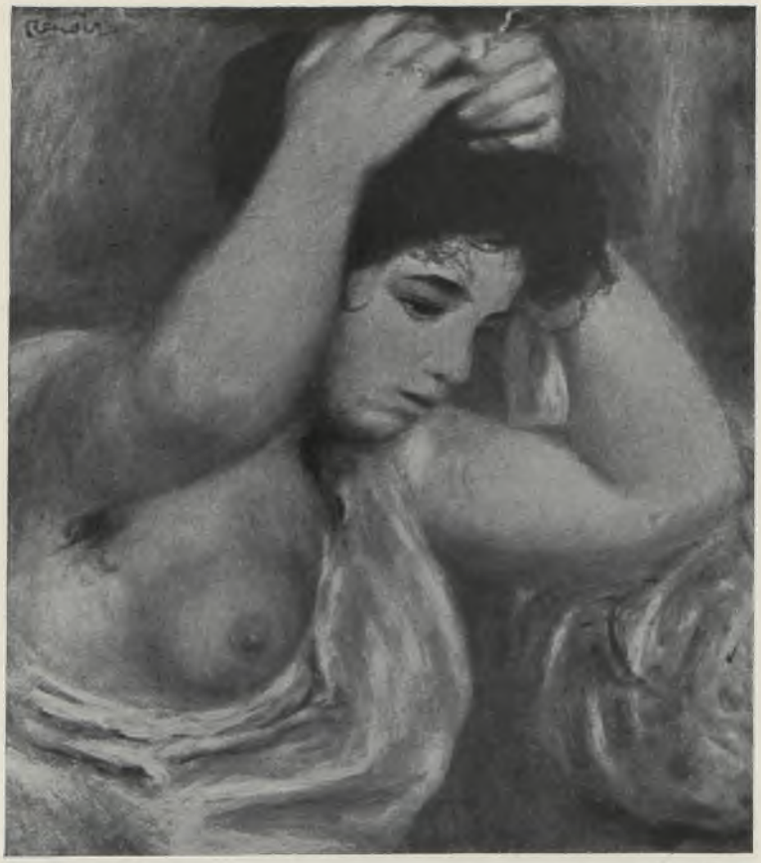
A. RENOIR BUKIET RÓŻ

(Zbiory Gangnat, Paryż)

lecz i przyswoić je sobie. Zadowolnijmy się przypomnieniem, że znajomość rzemiosła dawnego malarza na porcelanie ujawnia się tu w całej swojej pełni. Jakże daleko jesteśmy od impresjonizmu i od Renoir'a wystawnego i gorącego, destylującego plamy świetlne w *Repas des Canotiers*. Materja gładka jak emalja, linje ostre i rytmiczne, kolor śmiały, zaledwie modelowany, dający życie powierzchni — oto są wybitne rysy tego obrazu jedynego w olbrzymiej produkcji artysty.

Nie można jednakowoż pominąć milczeniem *L'après-midi à Wargemont* (1884), które stanowi w Galerji Narodowej Berlińskiej pendant do *La Serre* Manet'a. Obraz ten malowany techniką dywizjonizmu, przedstawia z punktu malarskiego wspaniałą zdobycz; tony biały, czerwony, zielony, błękitny i pomarańczowy, tworzą ruch koloru całkiem nowy. Barwy powtarzają się, jakgdyby leit-motiv, tworząc całość obrazu. Renoir nie rozróżniał materji i nie liczył się ze zmianami optycznemi, którym podlegają przedmioty, zależnie od ich pozycji względem widza. Malował je wszystkie z równą precyzją, jakiemi były, a nie jakiemi je widział.

Portret małej dziewczynki, zrobiony jako studjum do tego obrazu, ewokuje suche portrety z epoki quatrocento. Tylko że ten, którego później nazwano »Patryarchą z Cagnes«, potrafił zużytkować lekcje impresjonizmu, ożywiając formę kolorem,



A. RENOIR PRZY TOALECIE (Cagnes, 1909)
(Zbiory Gangnat, Paryż)

którym się posługiwał z wiedzą, zdobytą długą i wytrwałą pracą. W *Pècheurs de moules* (1895), *Jeune fille au Piano* (1892) technika jego jest większa, ruchliwsza i zdaje się powracać do dawnej maniery. W *Partie de Volant* rozmieszcza na tle mglistego pejzażu figury prawie graficzne, malowane lokalnemi farbami. Ale obraz ten jest tylko wypadkiem w twórczości Renoir'a i jest próbą mniej szczęśliwą niż *Après-midi des enfants à Wargemont*, płótno jednolite, o charakterze wykonania wstrzemięźliwem, bez degradacji i stopniowania, mogących osłabić znaczenie koloru i jego zdolności emocyjnej, które jest jednem z najciekawszych i najlepiej zrealizowanych, jakie namalował Renoir.

Doszedłszy do mistrzowstwa, zdobywszy sukces u publiczności, Renoir mógłby się był zatrzymać. Przeciwnie, wciąż się odnawia. Pomiędzy 1890 a 1900 waha się, szuka siebie. W 1905 kolor bierze napowrót górę, zwalcza formę, rozlewa się na powierzchni obrazu. Będąc już panem samego siebie i swego rzemiosła, daje on swobodę swoim zdolnościom inwencyjnym. Kolor, nad właściwościami którego tak długie robi poszukiwania, staje mu się uległy. Podobny do metalu stopionego, zalewa linję, rwie jej wątłe obramowanie, wybuchając hymnem, w którym dosłuchać się można odgłosów dostojnych Eugenjusza Delacroix, Fragonard'a, Rubensa i Veroneza.

Renoir uchodzi w oczach publiczności za mistrza w sztuce ewokowania radości życia, dostatku, rozkoszy, młodości, dojrzałych owoców, przepychu ciał kobiecych o obfitych biodrach i solidnych wiązaniach. Wielkim jest, gdyż potrafił on, nie ro-

A. RENOIR PO KĄPIELI (Cagnes, 1913)
(Zbiory Gangnat, Paryż)

biąc najmniejszego ustępstwa, nie wyrzekając się najmniejszej cząsteczki swej bogatej indywidualności, być abstrakcyjnym i żyjącym jednocześnie. Podobnie jak starzy mistrzowie, zdobywa człowieka prostego swoją cudowną wizją świata zewnętrznego, sprowadzonego do środków malarskich, i pozwala prawdziwym artystom zapomnieć o treści swoich obrazów. Jest malarzem najbardziej autentycznym, dla którego wszystkie zjawiska natury są pretekstem do warjacji kolorystycznych — tym, co nie tłómaczy, nie transformuje, nie interpretuje, ale stwarza na nowo. Taka swoboda jest rezultatem poważnej pracy analitycznej. Studja bezpośrednie są liczne wśród dzieł Renoir'a. Niezależność jego w stosunku do natury nie jest ani oznaką słabości, ani jednym z tych wybiegów, do których mają tak częste upodobania nasi współcześni, gdy stają wobec trudnych problemów. Swoboda Renoir'a jest tylko dyscypliną przyjętą dobrowolnie. W ostatnim okresie życia swego, Renoir malował niezliczoną ilość kąpiących się kobiet, nagości, portretów, kwiatów, martwych natur i kilka tylko panneaux decoratifs. Gdy stał się ułomnym, spędzał od 1901 r. lato w Cagnes a zimę w Essoyes w Burgundji. Wykonał rodzinne portrety, mianowicie żony karmiącej i syna swego Coco.

Jak Géricault, jak Edgar Degas, był też rzeźbiarzem i modelować kazał pod swojem kierownictwem piękny posąg *Venus Victrix*, który figurował po raz pierwszy

A. RENOIR STUDJUM AKTU KOBIETY SIEDZĄCEJ NA FOTELU (Paryż 1905)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

na wystawie *Triennale* 1916 r. i przypominał szlachetne alegorje Arystyda Maillol'a *Pomone* i *Flore*.

Można się nie zgadzać z ostatnią manierą Renoir'a, można dyskutować o rysunku i krytykować budowę — nie można jednak zaprzeczyć, że jest ona najbardziej zasadniczym, znamiennym wyrazem jego twórczego genjuszu. Renoir umarł w willi swojej w Cagnes w 1920 r. w wieku lat 79. Czyż mam przypomnieć ostatnie słowa, które powiedział? — Konając, wyszeptał mistrz gasnącym głosem: »zdaje mi się, że robię jeszcze postępy«.

WALDEMAR GEORGES

A. RENOIR GABRYELA W KAPELUSIKU (1911)
(Zbiory Gangnat, Paryż)

RENOIR A TEORJE IMPRESJONIZMU [1]

Chciałem dowiedzieć się, co myśli Renoir o teorjach impresjonistów; ponieważ jednak byłem pewny, że gdybym go wprost o to zapytał, odpowiedziałby mi: »Pan mię zanudzasz«, postanowiłem więc przeczytać to, co o tej kwestji pisali współcześni krytycy sztuki i przyjąwszy za swoje te twierdzenia, które na mnie największe zrobiły wrażenie, odezwałem się pewnego dnia do Renoira:

»Jakże szczęśliwi są nowożytni malarze, znając farby, o których mistrze dawni nie mieli najmniejszego pojęcia!

RENOIR. Szczęśliwi ci dawni mistrze, którzy używali wyłącznie tylko ochrów i kolorów brunatnych. Och! jakże pięknym jest postęp!

JA. Przecież nie może pan zaprzeczać, że impresjonizm wniósł postęp, zaprzestawszy malowania cienko i gładko, co utrudniało oddanie powietrznej przejrzystości.

RENOIR. Gdzie pan widział, że tony kładzione gładko utrudniają przejrzystość?

[1] Jest to wyjątek z zajmującej książki: A. VOLLARD, RENOIR. Les éditions G. Crès et Co, Paris 1920. Autor książki, Ambroise Vollard, w formie rozmowy z Renoirem, swoim długoletnim przyjacielem piętnuje w zjadliwy sposób banalne frazesy ówczesnej krytyki francuskiej (G. Lecomte, *L'art impressionniste*, Chamerot et Renouard, Paris, 1892 i Camille Mauclair, *L' impressionnisme*, Librairie de l'Art Ancien et Moderne, Paris 1904).

AUGUST RENOIR

PRZY PIANINIE (1892)

(Muzeum Luxembourg, Paryż)

AUGUST RENOIR KOBIETA SPOCZYWAJĄCA (1912)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

To są jeszcze twierdzenia starego Tanguy,[1] który sądził, że, aby być »modern«, trzeba kłaść grubo farbę.

Chciałem z początku powiedzieć, że czytałem to w książce jednego ze znanych krytyków, ale połapałem się, że lepiej o tem nie wspominać i chytrze dalej udawałem naiwnego: »A więc jedyną nowością, którą w technice malarskiej wprowadził impresjonizm, byłoby tylko wyrzucenie czarnej farby, tej antytezy koloru?«

Renoir podskoczył:

»Czarna farba jest zaprzeczeniem koloru? Gdzie pan to znalazł? Ależ czarna farba jest królową barw! Patrz pan, ta oto książka, którą pan tam widzi, nazywa się *Vie des peintres*. Poszukaj pan tam Tintoreta... Proszę mi ją podać!«

I Renoir czytał: »Pewnego razu, gdy zapytano Tintoreta, która farba jest najpiękniejszą, odpowiedział: *Najpiękniejszą z farb jest czerń!...*«

JA. Jakto, pan wychwala czerń, pan, który zastąpił »czerń kości słoniowej« przez »błękit pruski«?...

RENOIR. Kto panu to mówił? Zawsze bałem się »błękitu pruskiego«. Próbowałem zastąpić czerń przez mieszaninę czerwonej z niebieską, ale jako niebieskiej używałem kobaltu lub ultramaryny, aby wreszcie wrócić do »czerni kości słoniowej«.

Nie miałem szczęścia z mojemi cytatami. Sądziłem jednak, że moi informatorowie, nie będąc malarzami, mogą nieznać techniki malarskiej, ale jako zawodowi krytycy

[1] Współczesny handlarz obrazów w Paryżu.

AUGUST RENOIR „BAIGNEUSE BLESSÉE" (1909)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

A. RENOIR MUZYKA, PANNEAU DEKORACYJNE (1909)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

A. RENOIR TANIEC, PANNEAU DEKORACYJNE (1909)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

muszą być kompetentymi w innych kwestjach, n. p. w kwestjach wpływu jednych artystów na drugich.

Skierowałem nieznacznie rozmowę na Manet'a i w tonie najgłębszego przekonania zapytałem Renoira, czy Watteau w swojem *Embarquement pour Cythère* nie przeczuł już maniery Moneta, »który rozdzielając tony przez kładzenie barw obok siebie sprawiał, że widz z odległości miał wrażenie prawdziwego koloru malowanych przedmiotów«..

RENOIR. Dość tego, kochany panie. Przypominam sobie, że już coś podobnego słyszałem... Czy nie oglądał pan nigdy *Embarquement pour Cythère?* Nawet przez lupę nie zobaczy pan tam innych tonów, jak zmięszane.

JA. Więc tylko jeden Turner, w swoim okresie »światła«, używał przed Monetem barw »widma słonecznego?«

RENOIR. Turner?... Pan to nazywasz okresem »światła«, pan? To są kolory, któremi cukiernicy zabarwają swoje placki migdałowe! To jest taksamo złe, jak gdy przedtem malował czekoladą!

JA. ⟨Popisując się dalej mojemi wyczytanemi wiadomościami⟩. Lecz czyż Claude Monet i Pisaro nie stali się »proselitami« Turnera?

RENOIR. Pisaro jest człowiekiem, który wszystkiego próbował, nawet pointylizmu, który zresztą porzucił jak wszystko inne; a co do Moneta... kto to mi opowiadał, że słyszał jak on mówił, wróciwszy ze swej podróży do Londynu: »Ten Turner zaczyna we mnie wstręt budzić!« Jedyny to zresztą wpływ, któremu Monet podlegał... Jongkind, oto jego punkt wyjścia. Opowiem panu coś z własnego doświadczenia o wpływach malarskich. W początkach mojej pracy malarskiej kładłem grube warstwy zieleni i żółci, sądząc, że wydobędę przez to najwięcej waloru. Pewnego dnia, w Luwrze, spostrzegłem, że Rubens prostemi dotknięciami więcej wydobył efektu niż ja mojemi grubemi warstwami farby. Innym znowu razem odkryłem, że Rubens z czernią mieszał biel kremską. Tak oto ja dwukrotnie skorzystałem na tej lekcji, ale czyż to jest dowodem, że podlegałem wpływowi Rubensa?«

Zacząłem się zastanawiać, czy wszystkie owe twierdzenia krytyków, które mię tak uderzyły, nie są poprostu »literaturą«. Zdecydowałem się na ostatnią próbę:

W każdym razie, któż więcej ma danych jak impresjoniści, aby »malować wyłącznie pod kierownictwem wypróbowanego uczucia i potężnej przenikliwości instynktu«.

RENOIR. ⟨Przerywając mi⟩. Pod kierunkiem wypróbowanego uczucia i potęgi instynktu! Co za głupstwa! To są ci sami panowie, którzy chwalili nas za to, żeśmy naszym modelom dawali pozy »pełne wyrazu«. Biedacy nie wiedzieli, że Cézanne nazywał swoje kompozycje »wspomnieniami z muzeów«. Co do mnie, starałem się zawsze w obrazach moich oddać istotę pięknych owoców; a weźmy naprzykład największego z nowożytnych malarzy, Corot'a, czyż jego modelki są »myślące«? Tym wszystkim panom trzebaby wytłómaczyć, że dla malarza najważniejszą jest rzeczą wiedzieć, które farby są trwałe, tak samo jak dla murarza najważniejszą jest kwestja, jaka zaprawa jest najlepszą... I że ci pierwsi »pracownicy« impresjonizmu pracowali nie myśląc nigdy o sprzedaży. I życzyć by należało, aby ci wszyscy, którzy po nas pracować będą, opierając się na naszem doświadczeniu nie naśladowali nas w tej naszej bezinteresowności.

Spostrzegłem na stole małą książeczkę, jeszcze nie rozciętą: *Przepisy impresjonizmu*, według mistrzów krytyki artystycznej.

RENOIR. Wciąż ta żądza, by narzucić nam więzy z formułek i przepisów

AUGUST RENOIR „COCO" (CLAUDE, SYN RENOIRA) MIĘDZY DWOMA SŁUŻĄCEMI (1910)

(Zbiory Gangnat, Paryż)

się składające. Aby im zrobić przyjemność, powinniśmy mieć wszyscy taką samą paletę: socjalizacja sztuki! Sztuka malarstwa w dwudziestu pięciu lekcjach!...

Zacząłem przewracać kartki *Przepisów impresjonizmu* i przeczytałem na głos: »Manet umarł, zanim zdołał wykorzystać ten potężny efekt, który dawało dzielenie tonu na kolory uzupełniające...«

RENOIR. Co za szczęśliwiec ten Manet, że umarł w porę!

JA ⟨czytając dalej⟩: »Większa część z pomiędzy nich ⟨impresjonistów⟩, artystów wyjątkowo uzdolnionych, pozostawiłaby po sobie arcydzieła, nawet gdyby się trzymała metod tradycją uświęconych«...

RENOIR. ⟨przerywając mi ręką⟩. Ależ to tak, jakbym ja mógł wydobyć się z więzów impresjonizmu i wrócić pod komendę Muzeów...

JA. A więc najjaśniejszy z *Przepisów impresjonizmu* jest tylko literaturą, starającą się zawładnąć malarstwem. Nie może jednak pan zaprzeczyć, że niektórzy malarze wiele nauczyli się na Chevreula pracach o analizie spektralnej. Naprzykład neo-impresjoniści, którzy wykorzystali tyle danych im przez wiedzę wiadomości...

RENOIR Co za wiadomości?

JA. Naprzykład obrazy, malowane w tonach czystych, obok siebie kładzionych...

RENOIR. Ach tak, malarstwo pointylistyczne. Mirbeau raz zaprowadził mię na taką wystawę... Otóż, odrazu, przy wstępie, uprzedzają pana, że aby pojąć, co obraz przedstawia, należy nań patrzyć z odległości dwu metrów pięćdziesięciu centymetrów. Cóż ja zrobię, kiedy lubię obraz obracać w około, wziąść go w ręce. A następnie, co zresztą jest bardzo przykre, jakżeż poczerniały te obrazy! Przypomina sobie pan duży obraz Seurat'a *Modele w pracowni* — oglądaliśmy go razem — malowany w drobne cętki, ostatnie słowo wiedzy! Co za przykry ton! I powiedziano mi na to: »Cóż mię obchodzi, co się z obrazem stało, wystarcza mi, żeśmy się radowali w chwili, gdy obraz został namalowany!«

»Lecz czyż *Uczta* Veronez'a jest namalowana plamkami?«

»A gdyby Seurat używał farb tak, jak wszyscy! Te wszystkie kawałki płótna, które zamalowane były bez silenia się o »czysty ton«, zachowały się tak dobrze! Zaiste prawdą jest, że w malarstwie, jak i w innych gałęziach sztuki, nie można sposobu postępowania, sposobu pracy ująć w regułki. Ja naprzykład chciałem pewnego razu odmierzyć sobie na stałe dozę oleju, którą dodaję do farby: nie mogłem jednak sobie z tem dać rady. Musiałem za każdym razem na nowo odmierzać. Od »ludzi uczonych« dowiedziano się prawdy, którą od dawna uważano za znaną: że kontrast żółtego koloru i niebieskiego wymaga fioletowych cieniów, lecz jeśli pan wie o tem, to jeszcze pan niczego nie zna! Jest jednak w malarstwie coś, czego nie da się wytłómaczyć, co jest zasadniczem: pan podchodzi do przyrody z teorjami, a przyroda wszystkie teorje przekreśla...«

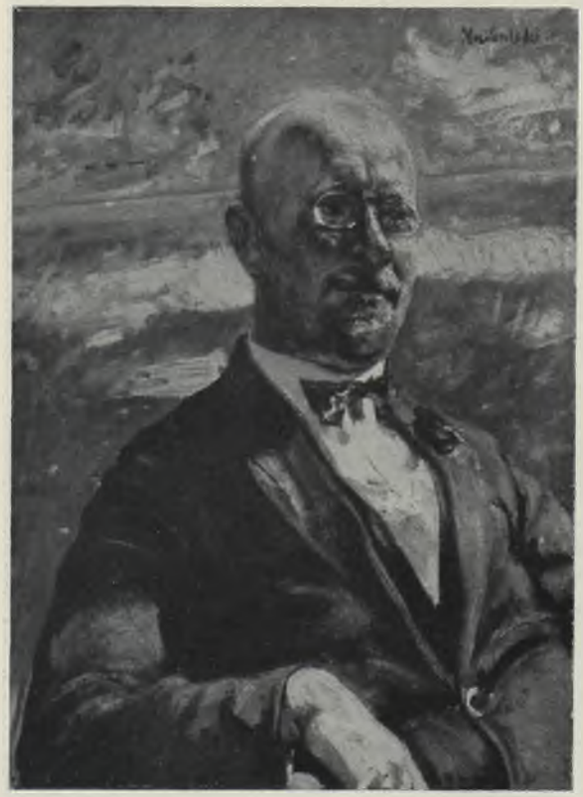
A. VOLLARD

AUGUST RENOIR W KĄPIELI

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W dniu 29 listopada b. r. mija pięćdziesiąt lat od śmierci Maksymiljana Antoniego Piotrowskiego (ur. 6. VI. 1813 r., zm. 29. IX. 1875 r.), głośnego ongi artysty malarza, rodem z Bydgoszczy. Zarząd Tow. Miłośników m. Bydgoszczy postanowił więc dzień 29 listopada b. r. obchodzić uroczyście jako dzień śmierci naszego rodaka. Uchwalono przy współudziale dyrektora Muzeum Miejskiego, dra Dobrowolskiego, w tygodniu poprzedzającym dzień oznaczony, urządzić trzy odczyty z przeźroczami, a mianowicie o malarstwie współczesnem Piotrowskiego, o życiu i dziełach jego i o wspólności motywów literackich i malarskich w dobie ówczesnej. Następnie postanowiono zająć się odrestaurowaniem nagrobka na cmentarzu, gdzie spoczywa Piotrowski, wmurować tablicę pamiątkową w domu, gdzie się urodził i starać się usilnie o dostarczenie Muzeum Miejskiemu jednego z oryginalnych obrazów Piotrowskiego, albo też, w ostatecznym razie, kopji obrazu p.t.: »Wanda« którego oryginał znajduje się w Krakowie.



L. MACHALSKI PORTRET p. Z.
(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. w Krakowie).

Tego ostatniego jednak pomysłu, t. j. zamówienia kopji »Wandy« dla zawieszenia jej w Muzeum Bydgoskiem, powinien Komitet stanowczo zaniechać, gdyż pomysł to wysoce niefortunny. Czyż idzie o samą tylko treść, o temat obrazu p. t. »Śmierć Wandy«, czy raczej o reprezentowanie twórczości, sztuki tego artysty, w Muzeum Miejskiem? Drobny utwór oryginalny M. A. Piotrowskiego powie o nim każdemu nieporównanie więcej, niż mało czy mniej udała kopja z największego obrazu.

GRUDZIĄDZ

= W ostatnich czasach rozwinęła się tu ożywiona i ciekawa dyskusja na temat pomników, pozostałych w naszym mieście z czasów pruskiego panowania. — Opinja powszechna domaga się usunięcia z miejsc publicznych monumentów pruskiej chwały, a mianowicie pomników, przekazujących potomności rozbiór Polski i imię dowódcy twierdzy grudziądzkiej z czasów wojen napoleońskich. Niektórzy jednak sądzą, że pomniki te należałoby raczej zachować, jako historyczne zabytki, celem trwałego — ostrzeżenia. Otóż, z tak pojętemi celami dydaktycznemi i umoralniającemi społecznie, zgodzić się stanowczo nie można. Pomnik na placu publicznym jest symbolem czci powszechnej. Zabytek historyczny może znaleźć pomieszczenie raczej w Muzeum.

KIELCE

= W dniu 18 października dokonał prezes Rady miejskiej, p. Tomasz Kostuch, otwarcia zbiorowej wystawy utworów Józefa Rapackiego. Na wystawę tę złożył się cykl prac olejnych, oraz autolitografij na tematy pejzażowe. Ktoś, podpisany *(R)*, informując w *Gazecie Kieleckiej* o tej wystawie, kończy swą notatkę temi słowy: »Patrząc na pejzaże Rapackiego widzieliśmy samo czyste piękno natury w najpiękniejszych chwilach dnia i porach roku«.

Można i tak.

= Do znanych a cennych zabytków nawpół zniszczonego klasztoru i kościoła na Św. Krzyżu należą obrazy pędzla Smuglewicza. Największy z nich, przedstawiający Trójcę Świętą, zdobił wielki ołtarz. Starość oraz wysoce niekorzystne warunki ostatnich lat sprawiły, że obraz pokrył brud, grzybek a farby zczerniały. Dla obrony przed ostateczną zgubą przewieziono go do Kielc, do kościoła księży Selezjanów. Obecnie, dzięki staraniom członków Kom. Odbudowy kościoła świętokrzyskiego, udało się uzyskać przyznanie z funduszów państwowych kwoty potrzebnej na odnowienie obrazu. Pracę tę oddał Komitet Swiętokrzyski w porozumieniu z konserwatorem, p. Czarneckiemu, znanemu w Kielcach artyście malarzowi, który już niejeden zabytek malarski w województwie kieleckiem uratował od zguby. Obraz przewieziono z kościoła do improwizowanej pracowni. Prace nad przywróceniem mu należytego stanu postępują szybko. Był on tak zniszczony, że tylko z opisów wiedziało się, co przedstawia. Obecnie z pod brudu i z pod jakiejś dawniejszej nieudolnej restauracji wyłoniły się piękne linje rysunku i żywe barwy cennej spuścizny malarstwa religijnego Smuglewicza. Po odnowieniu obraz będzie przewieziony na Święty Krzyż, gdzie po ostatnich zabezpieczających kościół pracach Kom. Odbudowy, ma on już warunki bezpieczeństwa zapewnione.

KRAKÓW

= Z początkiem tego roku szkolnego rozpoczął na uniwersytecie Jagiellońskim wykłady o sztuce bizantyńskiej Dr. Wojsław Molè, profesor uniwersytetu w Lublanie. Wykłady te są następstwem istnienia studjum słowiańskiego na naszym uniwersytecie, którego celem jest badanie kultury i przeszłości narodów słowiańskich. Profesor Dr. Molè jest historykiem sztuki. Studja uniwersyteckie odbywał w Wiedniu, Krakowie i Rzymie, poczem doktoryzował się na uniwersytecie wiedeńskim u prof. Strzygowskiego i Dworzaka. Będąc w niewoli rosyjskiej, jako docent wykładał na uniwersytecie w Tomsku w r. 1919. Po powrocie z niewoli objął katedrę historji sztuki starożytnej i bizantyńskiej

na uniwersytecie w Lublanie. Z ważniejszych prac naukowych ogłosił: »Der Dom von Sebenico« (wspólnie z D. Freyem) »Urkunden u. Regenen zur dalmatischen Kunstgeschichte«, »Bizancjum i Wschód«, »Bizantyjska sztuka figuralna VI w.«, »Studja o rozwoju w sztuce starożytnej«, »Bałkany zachodnie w rozwoju sztuki średniowiecznej«, »Sztuka sytuli z Wacz« (Belgrad), »Minjatury rękopisu serbskiego z XVII wieku«. Oprócz tego profesor Molè ogłosił szereg rozpraw i artykułów w różnych miesięcznikach słowiańskich. Wykłady prof. Molègo należy powitać z radością. Przyczynią się one niewątpliwie do pogłębienia wiedzy młodych studentów historji sztuki, zwłaszcza na polu zagadnień sztuki wschodu Europy.

= Wystawa obecna w Tow. Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie stoi wyżej od przeciętnych, »bieżących«. Henryk Uziembło, zajął całą salę, wystawiając plon dwuletni studjów morza. Uziembło posiada duży temperament malarski i jest przedewszystkiem wybitnym dekoratorem. Dlatego z tej wystawy, na którą złożyły się pejzaże Bałtyku i Morza Śródziemnego, wyróżnić przyjdzie te, w których ruchliwy element morza przetłómaczony został na ornament z fal, z kaskad piany i kropel wody. Tego rodzaju zetknięcie się z naturą jest dla malarza-dekoratora zawsze ożywczem odświeżeniem i źródłem, które go broni przed skostnieniem. We wszystkich wielkich epokach sztuki sztuka dekoracyjna utrzymywała ścisły kontakt z naturą i z niej oryginalne wartości czerpała. Jeżeli chodzi o pejzaż morski sam w sobie, to artystę czeka może jeszcze pewne pogłębienie harmonii kolorów i pogłębienie w budowie obrazu, przykładem niechby tu był Courbet, który tak potężnie dramatyzuje swoje »fale«. Henryk Gotlib wystawia po długim pobycie poza krajem. Ewolucję, którą w ciągu tego okresu przeszedł, znaczą wystawione dzieła. Z dawnego formizmu, ekspresjonizmu, z konstrukcji nieraz brutalnie pokazanej, resztek jeszcze może dopatrzeć się można w serji obrazów należących do cyklu: »L'amour dans la rue«, których litograficzną tekę wydał w tym roku w Paryżu. Natomiast w pejzażach panuje już zupełnie poszukiwanie prostoty, spokoju, unikanie schematu geometrycznego w kompozycji a kolorkowości w kolorze. Ten powrót do gamy kolorów stosunkowo uproszczony, do budowania obrazu kolorem lokalnym jest charakterystyczny dla pewnej grupy współczesnych malarzy francuskich, której hasłami przejął się obecnie p. Gotlib, wyniki swej pracy pokazuje nam w swojej wystawie.

Karol Hiller wystąpił z kolekcją większą projektów dekoracyjnych i obrazów. W projektach dekoracyjnych posługuje się formą zapożyczoną przeważnie ze sztuki średniowiecznej. Tego rodzaju przyznanie się do niemożliwości znalezienia własnego wyrazu we współczesności i naturze jest słabością i skazaniem własnej sztuki na martwotę. W wystawionych portretach i martwych naturach A. Karpińskiego uderza, jak zawsze, umiejętność wielka operowania szarościami, tonami barw przytłumionych. W kilku większych pejzażach tatrzańskich umiał znaleźć A. Terlecki kolorową atmosferę specyficznie właściwą danemu momentowi pejzażu. Postęp również wykazują pejzaże tatrzańskie R. Orszulskiego w dążeniu do mocniejszego napięcia koloru i rysunkowej konstrukcji. Spokojny zazwyczaj w kolorze Machalski, tym razem w portrecie p. L. sięgnął do silnych kontrastów oświetlenia w »plein'airze« i problem szczęśliwie rozwiązał. Wystawę uzupełnia portret p. L. przez W. Kossaka, portrety S. Klimowskiego, tudzież drzeworyty W. Bieleckiego, niepotrzebnie kolorkowe.

= Piotr Michałowski. W siedmdziesiątą rocznicę śmierci znakomitego artysty, postanowił Związek Artystów Plastyków zorganizować wystawę jubileuszową utworów Piotra Michałowskiego.

KRUSZWICA

= Kościół kruszwicki, sięgający jeszcze XI stulecia, wymaga starannej i umiejętnej renowacji, celem przywrócenia mu dawnej stylowej formy romańskiej. Słusznie podniesiono tu więc myśl wystarania się o odpowiednie fundusze i przystąpienia do tego dzieła. Tego rodzaju zabytek, jeden z najdawniejszych na ziemiach Polski, wymaga koniecznie pieczołowitego zajęcia się nim.

LWÓW

= Nieznane dzieło Grottgera? W numerze 7582 z dnia 26 października reprodukowała *Gazeta Poranna*, jako nieznane dzieło Grottgera, portret starszego mężczyzny, z dziwnym bandażem na głowie i z dziwnem uczesaniem włosów. »Obraz — pisze *Gazeta Poranna* — sygnowany przez Artura Grottgera, malowany jest na płótnie, w rozmiarach 127×96 cm., a znajduje się w ręku p. Gierascha (artysty Burgteatru), chwilowo przebywającego w Berlinie, ul. Kurfürstendamm 178. Dzieło znakomitego artysty polskiego winno znaleźć się w jednym z naszych zbiorów«. Otóż,

A. KARPIŃSKI PORTRET PANNY K. S
(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. w Krakowie).

jak nas informują bezpośrednio z Berlina, dyr. Alfred Gerasch (tak brzmi jego nazwisko) jest rzeczywiście w posiadaniu wyżej wspomnianego obrazu, sygnowanego po lewej stronie: *A. Grottger 1859*. Sygnatura ta wyszła dopiero po odczyszczeniu obrazu, który kupiono w swoim czasie u Kunsthaendlera w Wiedniu, jako portret pędzla... Lampi'ego.

Właściciel portretu zamierza go obecnie sprzedać, zastrzegając słusznie pierwszeństwo zbiorom polskim. W razie danym, dyr. Gerasch gotów byłby przesłać ten obraz do Warszawy, celem ustalenia autentyczności pędzla Grottgera. Należałoby tego życzyć sobie gorąco, celem bliższego zbadania tej sprawy.

= W Tow. Sztuk Pięknych otworzono nową wy-

stawę, na którą składają się kolekcje prac pięciu artystów: Kazimierz Sichulski wystawił większą kolekcję, obejmującą szereg interesujących pejzażów, malowanych akwarelą, kilka portretów i kartonów dekoracyjnych (z jednego z nich, »Bolesław Śmiały i Stanisław Szczepanowski«, umieszczamy reprodukcję), Ryszard Gawlikowski szereg portretów, studjów rodzajowych i pejzażów z Karpat, M. Kitz kolekcję obrazków rodzajowych, malowanych z wielką zręcznością manierą przypominającą Liebermana z wcześniejszej jego epoki, dość powierzchownych zresztą, T. H. Rozen szereg obrazów o treści religijnej, znanych z wystawy w warszawskiej Zachęcie. Prócz tego jedna sala obejmuje pośmiertną wystawę Wilhelma Wachtla.

ŁÓDŹ

= W nowej wystawie, otwartej w październiku w Miejskiej Galerji Sztuki, biorą udział artyści warszawscy, zgrupowani pod nazwą *Pro Arte* (St. Bagieński, Tad. Cieślewski, Ap. Kędzierski, Br. Kopczyński, P. Krasnodębski, Jan Kotowski, J. Rapacki, St. Zawadzki i St. Szygell), ponadto Feliks Jabłczyński z ogromną kolekcją swych prac (174 utworów graficznych i 26 obrazów olejnych o motywach architektonicznych), oraz: K. Ende, Jasieński, J. Kidoń, J. M. Mieszkowski, Z. Poduszko, R. Radwański.

= Kursy rysunkowe. Przy państwowej szkole włókienniczej otwarto zawodowe kursy rysunkowe dla rzemieślników przemysłu metalowego i drzewnego.

OLKUSZ

= Wystawę przemysłową, na której były też reprezentowene po części niektóre działy artystycznego przemysłu i rzemiosła, zamknięto w dniu 29-go października.

POZNAŃ

= Salon Jesienny w naszem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych przedstawia się naogół dziwnie smutno, beznadziejnie. Reprezentowani są na obecnej wystawie: Augustynowicz, Batycki, Fabijański, Roguski, Ossecki (akwaforty i drzeworyty), Hannytkiewicz, Pajzderska, Jerzy Kossak, Wywiórski i kilku innych, ale abstrahując od mniejszej lub większej wartości prac poszczególnych artystów, poziom ogólny jest bardzo nieciekawy.

Słuszne uwagi ogólne na temat jesiennego naszego »Salonu«, zamieścił *K. M.* w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 243), pisząc między innemi:

»Nigdy jeszcze w naszym salonie nie pachniało tak bardzo jesienią, jak teraz. Istny listopad.

»Mam wrażenie, jakbyśmy żyli w przededniu jakiegoś nowego ugrupowania sił artystycznych, a to, co widzimy, jak gdyby było tylko ostatnią falą jakiegoś umierającego świata. Jeżeli zastanowimy się nad polskiem malarstwem wogóle, to musimy przyjść do przekonania, że właściwie poza poziom krakowskiego Towarzystwa »Sztuka« jeszcześmy nie wyszli. »Sztuka« pozostanie na długi czas naszym Parnasem. Jej wartości kulturalne przeżywamy dalej, w tej czy w innej formie. Nie znaczy to, aby w Polsce nie przybyło od tego czasu artystów odważnych i zdolnych, którzyby nie poszli śmiało o krok naprzód. Owszem, tu i ówdzie rysują się pewne nadzieje. Ale imię tych niewielu nie jest legjon. Nasi artyści z obecnej wystawy z pewnością nie ponoszą wyłącznej winy za to, że sztuka zaczyna się niejako rozcieńczać. Jak tak dalej pójdzie, to będziemy dostawali sztukę wstrzykiwaną dawkami: 0,5, albo 0,1. Mówiąc po literacku, zobaczymy sztukę w formie epigramatu, aforyzmu lub paradoksu, podczas gdy pragnęlibyśmy chociażby sonetu, lub elegii, a może nawet... epopei? Ale czy o tej wolno chociażby marzyć?

»Całą wystawę możnaby sumarycznie scharakteryzować tak: malują olejnie, akwarelą, kredką, ołówkiem, igłą, na płótnie, na miedzi, na kamieniu itd., itd. Dawniej czyniono to samo. Czynią to nawet, nie można twierdzić, aby źle: ot, tak sobie, przeciętnie wcale dobrze. Ale czy jest nad czem pomyśleć? Wiele miłych bagatelek. Zawieszono niemi trzy salony. Ale ilu jest w tem malarzy. Powtórzmy: malarzy?«

Niewesołe swe refleksje kończy *K. M.* w ten sposób:

»Zdawałoby się, że sztuka jest tylko luźnie związana z życiem gospodarczem kraju. Jest nieco inaczej. Ongiś Poznańskie wykupywało podobno pół Krakowa. Dzisiaj Vlastimil Hoffman uważa, że na naszą wystawę nie opłaci się przysłać nic więcej, jak jakiś okruch z atelier. Trudno! Publiczność sama sobie winna. Trudno dziwić się zniechęceniu artystów. Gdy wystawa świeci pustkami, to po co wogóle mówić o kupowaniu obrazów? Nikt się u nas tem nie interesuje, tak by się przynajmniej zdawało. Więc co? Chyba zaproponować Szanownej Publiczności jakiś obrazek na temat »francuskich zapasów« pod Wieżą Górnośląską?...«

H. GOTLIB — PEJZAŻ Z POŁUDN. FRANCJI.
(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. w Krakowie).

Nie można niestety pocieszać się tem, że gdzieindziej jest lepiej. Bynajmniej!...

RADOM

= Stosownie do uchwały Rady miejskiej z dnia 30 czerwca b. r., o czem w swoim czasie informowaliśmy, miasto nasze zakupiło u Jacka Malczewskiego, radomianina, dwa obrazy. Jeden z nich, to autoportret artysty, drugi zaś tryptyk, p. t. »Mój pogrzeb«. Oba obrazy zdobić mają na zawsze salę posiedzeń Rady miejskiej w Ratuszu. Dodać należy, że piękną tę uchwałę powzięła Rada miejska na wniosek ławnika Grzecznarowskiego. Po obrazy Malczewskiego jeździł osobiście prezydent m. Radomia.

RÓWNE

= W połowie października otwarto ta wystawę prac trzech artystów, trwała ona dziewięć dni. W wystawie tej wzięli udział: Jerzy Kosmiadi, uczeń Sierowa i Chrus-

towa, obecnie nauczyciel tutejszego gimnazjum polskiego im. Tadeusza Kościuszki, który wystawił głównie pejzaże i kompozycje dekoracyjne, dalej Czesław Kurjatto, uczeń warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (wystawił portrety, olejne i rysowane sangwiną, pejzaże, ogółem 25 prac), a wreszcie Józef Gliwniak, autor szeregu impresjonistycznych widoków, uczeń szkoły kijowskiej. Wystawa ta wywołała też odgłosy w prasie, a mianowicie w piśmie *Za Swobodu* (Nr. 279) i w *Echu Kowieńskiem.*

WARSZAWA

= Nowe wystawy w Zachęcie. W dniu 1 listopada otwarto wystawy: pośmiertną Antoniego Piotrowskiego, zbiorową Kazimierza Stabrowskiego, kolekcyj prac Karola Biske'go, Stanisława Żukowskiego, oraz t. zw. bieżącą, w której m. i. biorą udział: Cieślewski T., Domaradzki, Ejsmond, Grossmanowa, Kopczyński, Kotowski, Lasocki, Marczewski, Popowski, Rapacki, Szperber, Wiśniewski, Wróblewski, Ziomek. Wystawa Piotrowskiego miałaby zupełnie inny charakter (zebrano na niej około 70 prac tego artysty), gdyby nie to, że tylko około 40 utworów rozwieszono w jednej dużej sali, a całą resztę stłoczono w ciasnem i ciemnem przejściu! Czemuż ś. p. Antoniemu Piotrowskiemu skąpić po sklepikarsku miejsca, skoro to Jego pośmiertna wystawa, czemuż nie zaprezentować w godny sposób tak wielostronnej twórczości? Po co rozbijać tę wystawę na dwa działy, ważny i nieważny? Dlaczego przerywać ją dwiema salami, zapełnionemi obrazami zupełnie innych artystów?

H. UZIEMBŁO POLSKI BRZEG.
(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. w Krakowie).

Przewodnik po Wystawie, który ukazywał się dotąd (Nr. I—VI) jako wydawnictwo Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, wyszedł obecnie (Nr. VII) jako wydawnictwo Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Zasługuje w nim na uwagę wstępny artykuł pióra St. Popowskiego (str. 3—14) o »Miłośnictwie Sztuki«, w którym m. i. czytamy (str. 10):

»Miłośnictwo sztuki należałoby więc tak powszechnie krzewić, jak się krzewi powszechną oświatę, i ów rząd, który kiedyś to pojmie i mądrze w czyn wpowadzi, dobrze się zasłuży dla podniesienia i wzmożenia ducha rodaków. Dotychczas przez osiem lat istnienia różnych rządów, tego zrozumienia jeszcze nie było. Nie mam zamiaru ni atakować, ni przymawiać, więc nie będę tu poruszał wielu cisnących się pod pióro spraw, powiem tylko, że przez osiem lat zużycia mnóstwa pieniędzy na wiele urojonych lub zgoła zbędnych a nieraz nawet przynoszących szkodę przedsięwziąć, nie zdobyto się na stworzenie choćby zaczątku galerji narodowej w grodzie stołecznym państwa. Jedna jedyna »Zachęta«, odziedziczona z czasów niewoli, ratuje honor Stolicy, jako galerja sztuki, ba, jako jeneralna wypożyczalnia dzieł sztuki do pałaców i sal państwowych w momentach reprezentacyjnych. Czekając aż rząd oceni w całej rozciągłości znaczenie tak moralne jak materjalne sztuki, jako czynnika życia narodu i państwa, na teraz pominąć go musimy jako siłę aktywną w sztuce, dziś jedynie stawiając jedno tylko skromne ale stanowcze życzenie: by rząd nie zaliczał sztuki ani do przemysłu ani do zbytku. Bo sztuka w życiu społecznem ani przemysłem ani zbytkiem z natury swej nie jest i być nie może, równie jak religja lub nauka. Na razie sprzymierzeńców kultu sztuki szukać musimy prywatnie w społeczeństwie«...

Przewodnik po Wystawie spełniałby lepiej ważną swoją rolę, gdyby w katalogach wystaw retrospektywnych podawano też daty obrazów. Technikę obrazów i rycin zaczęto już stale podawać, co podkreślić należy z uznaniem.

= Nagrody w Zachęcie na wystawie »Kompozycji figuralnej«. Dnia 24 października Sąd Konkursowy, złożony z delegatów Komitetu Zachęty i przedstawicieli artystów-wystawców w składzie: pułk. Bronisława Gembarzewskiego (dyr. Muzeum Narodowego), J. Rapackiego, K. Wróblewskiego i T. Ziomka, przyznał dyplomy honorowe za całokształt prac kompozycyjnych oraz za wystawione dzieła: Jackowi Malczewskiemu za obraz »Hamlet Polski« i Wojciechowi Kossakowi za obraz »Bitwa pod Raszynem«.

Nagrody pieniężne zostały rozdzielone w sposób następujący:

Dwie nagrody Magistratu m. st. Warszawy po 500 zł. przyznano: 1) M. Borucińskiemu za obraz p. t. »Walka«; 2) J. Kotowskiemu za obraz p. t. »Przed Plebanją«.

Dwie nagrody Tow. Zachęty Szt. Piękn. (jakie? po ile? niewiadomo, bo Zachęta wstydliwie o tem przemilcza), otrzymali: 1) Z. Jasiński za obraz p. t. »Święto Matki Boskiej Zielnej; 2) St. Zawadzki za obraz p. t. »Stańczyk« w 1915 r.

Zarówno Jacek Malczewski jak i Wojciech Kossak zdumieliby się, gdyby wiedzieli, że ten sam »Sąd Konkursowy« który przyznał im dyplomy honorowe, równocześnie odznaczył pieniężnemi nagrodami dwa, chyba najsłabsze obrazy na całej wystawie, a zwłaszcza »okropnie symboliczny« utwór p. t.: »Stańczyk w roku 1915«...

Nietylko jednak laureatów tej smutnej wystawy w Zachęcie, ale i wszystkich czytelników gazet zdumienie ogarnia na wiadomość, że przedstawicielem artystów-wystawców, obok rzeczywistych art. malarzy, jest także pan pułkownik B. Gembarzewski, ani artysta, ani wystawca, ale za to podwójny dyrektor muzealny, który położył wielkie zasługi drogą gromadzenia wielkiej ilości muzealnych objektów, ale który chyba niema wiele danych, aby zasiadać w komitecie konkursowym jako przedstawiciel artystów plastyków.

W sprawie przyznania powyżej wymienionych nagród, pisze *K. L.* w Nr. 5 *Myśli Narodowej:*

»Pominąwszy kwestję dyplomów honorowych (chociaż trudno zgodzić się na postawienie w jednym szeregu malarzy tak różnej bądź co bądź miary, jak Malczewski i Wojciech Kossak) stwierdzić trzeba, iż nagrody Magistratu rozdzielone zostały w sposób zupełnie właściwy, Boruciński i Kotowski istotnie wyróżniają się pod każdym względem dodatnio z niezbyt naogół bogatego plonu wystawy p. n. »Kompozycja figuralna«. Ale nagrody Tow. Zachęty muszą wywołać zdumienie, zwłaszcza nagroda, przyznana »Świętu Matki Boskiej Zielnej« Jasińskiego. W swoim czasie ckliwe obrazki tego rodzaju poszukiwane były do reprodukowania na pudełkach od czekoladek i cukierków. Dziś jednak, gdy na zamówienie firmy Fruzińskiego p. Stryjeńska wykonała istotnie piękne projekty opakowania czekolady — nawet w tej dziedzinie p. Jasiński nie może już wytrzymać konkurencji. Pocóż więc ta nagroda, zachęta do wystawiania dzieł słabych, bezwartościowych?

»Obraz p. Jasińskiego został zakupiony do zbiorów Tow. Zachęty, celem umieszczenia go na t. zw. wystawie stałej. Miejmy nadzieję, że czynniki kierownicze Zachęty nie będą jednak wobec p. Jasińskiego tak okrutne, aby obraz zawieszać w sąsiedztwie dzieł Matejki, Wyspiańskiego, Gierymskich... Może przynajmniej przeniosą go do innej sali«.

= Opinje prasy stołecznej o wystawie p. t. »Kompozycja figuralna« w Zachęcie. Tematowa ta wystawa, z dziwnym zaiste uporem ze strony Komitetu Zachęty znowu »urozmaicona« konkursem, chociaż już nie plebiscytem — wypadła znowu ogromnie słabo. Potwierdziła to niemal jednomyślnie cała krytyka stołeczna, niektóre zaś z pism dzwonią z powodu tej wystawy na alarm i domagają się — słusznie — jakiejś interwencji, jakiegoś cudu, jakiejś siły, któreby opamiętały Komitet Zachęty, że w ten sposób, zwłaszcza w stolicy, organizować wystaw naprawdę nie wolno, bo wstyd pada nietylko na Zarząd tej instytucji.

M. Skrudlik pisze w numerze 268 *Gazety Porannej:*

»Prace malarskie z zakresu kompozycji figuralnej stanowią główny ośrodek nowej wystawy w Zachęcie. Wobec braku odpowiedniej ilości obrazów z dni ostatnich, pomieszczono na ścianach Zachęty obrazy starsze, malowane przed kilku lub nawet kilkunastu laty (np. Gorski Konstanty: »Wywłaszczenie«, »Rok 1915«, Kossak Wojciech: »Bitwa pod Raszynem«, obraz Jacka Malczewskiego z r. 1903 (!!) Zawadzki: »Stańczyk« z r. 1915 i t. p.).

»Tego rodzaju wypełnienie luk mija się z założeniem, z programem wystaw specjalnych, których celem jest skupienie ostatniego dorobku malarstwa polskiego, nie zaś stworzenie surogatu wystaw retrospektywnych!!«

K. L. w numerze z *Myśli Narodowej:*

»Smutne refleksje budzą się w umyśle widza, gdy na podstawie bieżącej wystawy w Zachęcie zastanawia się nad dzisiejszym stanem malarstwa polskiego i poziomem naszej artystycznej kultury. W ręku ma katalog niegustowny, do złudzenia przypominający cenniki fabryk linoleum. Dookoła na ścianach obrazy znane, choć dopiero opuściły pracownię artysty, powtarzające po raz niewiadomo który dawno zużyte efekty, sposoby, motywy. Niewątpliwie, malarstwo nasze naogół przeżywa dziś okres, jaki zwykle następuje po czasach bujnego rozkwitu twórczości — okres przewagi naśladownictwa i manjery. Może młode, najmłodsze pokolenie przyniesie oczekiwaną zmianę...

Konrad Winkler w numerze 268 *Kurjera Porannego:*

»Zarzuty krytyki warszawskiej, stwierdzającej kompletny upadek sztuki oficjalnej w Zachęcie — nie poszły bez echa. Wystawa pod powyższym tytułem ma być niejako odpowiedzią na pretensje i napaści ludzi, którzy nietyle są może zbyt wymagającymi — ile raczej ustawicznie zapominają o tem, że formułować ideę piękna z przykazań Zachodu na naszym gruncie jest przedsięwzięciem na razie dosyć przedwczesnem. Tutaj rozchodzą się nasze drogi i zdaje się, nie zejdą się nigdy. Z jednej strony twarda, filisterska obłuda i brutalny egoizm kliki dzierżącej mocno salon oficjalny a to dzięki poparciu ludzi maluczkich wprawdzie, lecz wpłacających punktualnie miesięczne »wkładki« — z drugiej zaś grono artystów tworzących polską sztukę współczesną — zgodnie popierane przez krytykę. Sytuacja dosyć zagmatwana. Zanim się ona wyjaśni — przyjrzyjmy się obecnej wystawie.

»Jakie były artystyczne zamierzenia komitetu urządzającego tę wystawę — trudno odgadnąć. Tytuł jest niczem. W zasadzie jest to bric a brac, monachijska tendlernia — gdzie obok prawdziwego Dürera lub Holbeina — nowoczesny knocik impresjonistyczny. W stosunku zaś do artystów i publiczności — coś w rodzaju festynu ludowego z atrakcjami jak np. wyścigi we workach. Ścigający się, przygodni a bezimienni sportsmeni — to artyści wystawy. Ci biedni, upośledzeni twórcy i odtwórcy — to objekt drugorzędny. Na pierwszym planie — polityka Zachęty wobec trwającego po dziś dzień bojkotu nowoczesnych malarzy.

K. HILLER POŁUDNIE
(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. w Krakowie).

Dobry smak tej instytucji zdradza zaraz na wstępie z pietyzmem umieszczony, dużych rozmiarów obraz »w stylu egipskim« — przedstawiający damę z żywym lwem na tle kolumnad egipskich pałaców. Zarówno kostjum mało bojaźliwej damy, tło, tudzież wszystkie inne akcesorja a nawet ramy obrazu — utrzymane w »stylu« bez zarzutu. Z tem większą przykrością przychodzi mi stwierdzić, że z punktu widzenia artystycznego — malarstwo to jest bez stylu — a malarz bez talentu.

St. Pieńkowski w numerze 282 *Gazety Porannej Warszawskiej:*

»Trwająca obecnie w salach Zachęty wystawa na temat kompozycji figuralnej jest tylko bardzo drobnym i przypadkowym ułamkiem współczesnego w tej dziedzinie malarskiej ruchu twórczego, z konieczności przeto przedstawia się ubogo. Na czoło tej wystawy siłą talentu wybijają się Jacek Malczewski i Boruciński, lecz pojedyńcze ich prace nie mogą i o ich osobistej twórczości dać odpowiedniego pojęcia. Tytuł wystawy stokrotnie szerszy jest od jej treści.

»Kompozycja figuralna w dobie obecnej — u schyłku wyłącznego niemal panowania krajobrazu — z natury rzeczy stanowi albo pieśń odległej przeszłości, albo niepewną jeszcze zapowiedź niewiadomej przyszłości. Ci zaś malarze, którzy, jak np. Pillati lub Masłowski traktują postać ludzką jako ‹niewygodną› cząstkę krajobrazu, nie mogą być nawet zaliczeni do działu kompozycji figuralnej. Zatem obecność ich na tej wystawie budzi wątpliwości co do organizacji samej wystawy«.

Jan Strebnowski w Nr. 288 *Polski Zbrojnej:*

A. TERLECKI JAŁOWCE.

(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. w Krakowie).

»Obecna wystawa w Zachęcie poza nielicznemi wyjątkami przedstawia poziom tak niski, jakiego od dawna kronika sztuki nie notowała. Na pierwszy plan wysunięto w niej konkurs na »kompozycję figuralną«. Nadesłano przeważnie obrazy już znane, stare, bez znaczenia dla konkursu, dalekie od jakichkolwiek roszczeń do idei. Kompozycję pojęto przeważnie jako ilustrację do mniej lub więcej literackich opisów. Zamiast zagadnień nowych i twórczych znajduje się tu reminiscencje z końca ubiegłego stulecia. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest przedewszystkiem opłakany stan materjalny artystów, których nie stać było na modele, by móc stworzyć nowy obraz. Po drugie, przeważna część artystów dzisiejszych zdaje sobie sprawę, że pojęcie tematu »kompozycja figuralna« przez pryzmat Zachęty z góry już określa możliwości malarskie, jakie tu mogą być uwzględnione, zaczem cała plejada wybitnych, młodych, w rozkwicie będących talentów nie brała w tym konkursie udziału«.

W. w Nr. 266 *Echa Warszawskiego:*

»Zarząd Zachęty chyba długo musiał myśleć nad tem, jakby zawikłać zwiedzanie wystawy. Przedewszystkiem katalog opiewa, że »wystawa bieżąca« zaczyna się dopiero od 180-go numeru — przed tem zaś jest »Kompozycja figuralna«, wystawa pośmiertna prac Lucjana Bębnowskiego, kolekcja prac Bronisława Kopczyńskiego, Aleksandra Manna, Władysława Piątkowskiej, Wiktora Stępskiego, Stanisława Szygella. Niektórzy tylko artyści mają szczęście, ‹poza kolekcjami›, że obrazy ich rozmieszczono na jednej ścianie, przeważnie strudzony zwiedzający przebiedz musi całą salę parę razy, aby znaleźć wszystkie prace danego malarza, lub przerzucić kilkakrotnie katalog, by znaleźć odpowiedni numer. Ale to są drobiazgi. Pierwszą i kardynalną wadą wystawy jest złe rozwieszenie prac. Wszystko jakby z przypadku, gdzie stał obraz — tam go powieszono, pomimo to, wystawa sprawia wrażenie jednej z lepszych«...

M. Treter w Nr. 286 *Warszawianki:*

»Ktoś niewtajemniczony w stan rzeczy, nie znając oblicza sztuki polskiej, a w szczególności malarstwa w okresie ostatnich lat trzydziestu, myślałby niewątpliwie, że znajduje się na retrospektywnej wystawie polskich kompozycyj figuralnych z ostatniego trzydziestolecia. Zdają się o tem świadczyć obrazy, które namalowano niedawno, ale wedle haseł i wymagań ‹u nas› z przed lat trzydziestu, a następnie same daty zebranych na tej wystawie malowideł. Jest kilka płócien datowanych 1925 ‹St. Masłowski, T. Rybkowski, St. Zawadzki i inni›, ale są również z r. 1917 ‹J. Kotowski: Przed plebanją›, z r. 1915 ‹Br. Kopczyński: Polska Jesień 1914›, z r. 1913 ‹W. Kossak: Bitwa pod Raszynem›, z 1911—1912 ‹W. Boruciński: Warneńczyk›, jest obraz K. Lasockiego z r. 1907, Jacka Malczewskiego z 1903 i t. d. Wystawiono równocześnie obrazy dawne i współczesne tego samego artysty, które przedziela okres lat dwudziestu, a nawet trzydziestu: W. Wodzinowskiego »Dzień Zaduszny«, ukończony w 1925 r. i tegoż artysty obraz z r. 1902 p. t. »Na Wieczny Spoczynek«, M. Sztencla »Próżność« z r. 1925 i również jego szkic p. t. »Otello i Jago« z r. 1894.

»Przez takie zestawianie z sobą obrazów z różnych, odległych od siebie czasowo epok, potęguje się jeszcze braki wystawy, która i tak nie odzwierciadla nawet w przybliżeniu, ani współczesnych, ani wczorajszych usiłowań polskich malarzy w dziedzinie kompozycji figuralnej. Wszak niema też na niej ani jednego przedstawiciela *Sztuki* krakowskiej, której liczni członkowie osiągnęli wybitne rezultaty w tej dziedzinie ‹np., pomijając zmarłych, Weiss, Mehoffer, Axentowicz, Boznańska, Fałat, Jarocki, Pieńkowski, Pautsch, Sichulski, Wyczółkowski i inni›, a co dziwniejsza, ani jednego z tych artystów, którzy, jak np. członkowie *Rytmu* i wileńscy zwolennicy neoklasycyzmu, zadanie kompozycji figuralnej stawiają sobie jako hasło główne i niemal jedyne ‹Borowski, Żak, Skoczylas, Sleńdziński, z artystów poznańskich Wł. Lam i inni›.«

S. Rutkowski w Nr. 274 *Kurjera Polskiego:*

»W dorobku artystów bywają prace, w żaden sposób nie dające się sprzedać: z każdej wystawy wracają do pracowni, zalegają jej kąty. Takiemi właśnie obrazami została przeważnie zapełniona »Wystawa kompozycji figuralnej«: »Sanki« Kotowskiego. Malczewski, Kossak, Boruciński także wystawili bardzo opatrzone obrazy.

»Większość malarzy warszawskich, wszyscy prawie pozamiejscowi, zupełnie tę wystawę zbojkotowali«.

J. Kleczyński w Nr. 277 *Kurjera Warszawskiego:*

«Ściśle mówiąc, cóż to jest owo mocno myszką trącące określenie »kompozycja figuralna?«

»To taka kompozycja, której częścią składową są »figury«, czyli postaci ludzkie. Jest to określenie szkolno-akademickie, pod które dzisiaj można podciągnąć każdy pejzaż, o ile na nim umieszczono rybaka, pastucha itp. Naprzykład »kompozycją figuralną« jest na obecnej wystawie bieżącej (nienależącej do konkursu) świetny obraz Stanisława Czajkowskiego »Szabas«, który mógłby się ubiegać o jedną z pierwszych nagród na »kompozycji figuralnej« — tyle w nim życia i tajemniczego nastroju (małe miasteczko, wieczór, jaskrawe światła w oknach, ciemne postaci w dziwacznych ruchach na rynku)«.

St. Higler w N-rze 43 *Wiadomości Literackich* pisze m. i. z powodu wystawy, w artykule p. t. »Skandal w Zachęcie«:

»Rzeczy, jakie dzieją się obecnie w Zachęcie, przekraczają już wszelkie granice przyzwoitości. Pierwszym skandalem była urządzona tego lata wystawa pod nazwą »Zima w Polsce«.

»To jednak, co się dzieje obecnie na terenie Zachęty, jest czemś stokroć gorszem, na co wogóle trudno znaleźć odpowiednią nazwę.

»Zarząd Zachęty ośmielił się nazwać aferę tę wystawą »kompozycji figuralnej«.

Zdawaćby się mogło, że urządzona prawie że w oficjalnym pałacu sztuki w stolicy wystawa o tej nazwie reprezentować będzie istotnie całokształt tego rodzaju malarstwa w dziełach wybitniejszych artystów polskich. Nic podobnego. Wystawa obecna nie daje najmniejszego pojęcia ani o polskiem malarstwie figuralnem wogóle, ani o współczesnym jego stanie; nie reprezentuje absolutnie nic i nikogo...

»Lecz, powie ktoś, być może, iż zarząd Zachęty chciał dać możność wypowiedzenia się przedewszystkiem pewnym, popieranym przez siebie (mniejsza o to z jakich powodów) artystom, tak że już na innych miejsca nie starczyło. Naturalnie, wystawa winna wówczas nosić inną nazwę, wskazującą na dobór grupowy, lub poprostu koteryjny; ale, ostatecznie, jest pewne wytłómaczenie — brak miejsca... warunki techniczne...

»Otóż śpieszę zaznaczyć, że wystawa p. n. »Kompozycja figuralna« zajmuje zaledwie półtrzecia sali, składa się z 60 numerów, i że prawie połowa z wystawionych rzeczy do rodzaju kompozycji figuralnej nie należy...

»Wystawa obecna posiada dwa *clou:* płótno Wodzinowskiego »Dzień zaduszny w katedrze Wawelskiej«, powieszone na honorowem miejscu w sali prawej i dekorowane zielenią, oraz »Królową« Łuszenki, powieszoną w sali poprzecznej nawprost wejścia i równie triumfalnie dekorowaną...

»Czyż potrzeba jeszcze dodawać, że oprócz wymienionych dwóch płócien, które stanowczo nie powinny były znaleźć się na wystawie publicznej, istnieją jeszcze inne »dzieła«, równe im co do wartości lub nawet wiele gorsze? Zsyntetyzować ogólne wrażenie?— Skandal, przekraczający wszystko, na co się dotychczas zdobyła tyle sławetna Zachęta, skandal, który domaga się najostrzejszego napiętnowania.

Może jednak byłoby lepiej, gdyby Komitet Zachęty na przyszłość organizował swe wystawy spokojniej, planowo, z pewną myślą i nie urządzał ich dosłownie w ciągu 24 godzin? Każdą krytykę, choćby złośliwą, jeśli jest tylko przytem rzeczowa, należy przecież brać pod uwagę. Zwłaszcza, gdy idzie o instytucję publiczną...

= Nowy salon sztuki. W niedzielę, dnia 1 listopada, nastąpiło otwarcie w lokalu przy ul. Marszałkowskiej 69, Salonu sztuki Związku zawodowego polskich artystów-malarzy. Obok zbiorowej wystawy prac Sleńdzińskiego, w wystawie bieżącej biorą udział następujący artyści: M. Boruciński, S. Bukowski, Bobińska-Paszkowska, H. Grombecki, T. Pruszkowski, B. Kowalewski, Kraśnik, A. Mann, Z. Badowski, Z. Stankiewicz, S. Szygell, K. Strzemiński, S. Rzecki, M. Trautman i inni.

= W Polskim Klubie Artystycznym (w Hotelu »Polonia«) otwarto wystawę prac członków klubu, pod nazwą »Salonu dorocznego».

= Pomnik wdzięczności Ameryce. *Kurjer Warszawski* (Nr. 296) informuje: W d. 22 października 1922 r. odbyło się uroczyste odsłonięcie »Pomnika wdzięczności Ameryce« na Kr. Przedmieściu, w pobliżu pomnika Mickiewicza, na skwerze, który otrzymał nazwę »Ogródka Hoovera«. Pomnik-fontanna, dłuta Ksawerego Dunikowskiego i arch. Z. Kalinowskiego, po trzech latach uległ tak silnemu zniszczeniu, że już obecnie razi swym nieestetycznym wyglądem, w niedalekiej zaś przyszłości grozi runięciem. Przyczyny tak szybkiego rozkładu pomnika tkwią — zdaniem fachowców — w samej jego konstrukcji (liczne sztukowania) i w niewłaściwościach użytego materjału (kruchy kamień), wobec czego remont pomnika byłby bezcelowy, ale raczej należy zająć się zastąpieniem go przez inny, pod względem trwałości lepiej zastosowany do naszych warunków klimatycznych. Z projektem zastąpienia obecnego pomnika zwróciło się do Rady miejskiej Towarz. polsko-amerykańskie, zalecając użycie na nowy pomnik niektórych części rozbieranego soboru na pl. Saskim. Wspomniane Tow. polsko-amerykańskie słusznie podkreśla w memorjale swym, że obecny stan pomnika, wzniesionego w stolicy Polski na wieczną pamiątkę długu wdzięczności wobec Stanów Zjednoczonych Ameryki, nie licuje ze wzniosłem przeznaczeniem pomnika, na co zwracano już poufnie uwagę ze strony przebywających w Warszawie amerykanów.

= W sprawie kolumny Zygmunta na placu Zamkowym i zmiany obecnej jej dekoracji odbyła się pod przewodnictwem naczelnika wydziału technicznego inż. Z. Słomińskiego w sali posiedzeń magistratu narada. Oprócz architektów miejskich w naradzie wzięli udział przedstawiciele departamentu sztuki, konserwator zabytków delegaci Rady artystycznej i Koła architektów, Muzeum narodowego, oraz Tow. opieki nad zabytkami przeszłości.

Referat w sprawie ozdób przy kolumnie króla Zygmunta wygłosił inż. Gądzikiewicz. W wyniku dyskusji wyłoniły się dwa projekty: albo zniszczone obecnie trytony i balustradę zmienić na nowe, albo też te sztuczne ozdoby, przylepione do pomnika jeszcze w roku 1857 znieść całkowicie i przywrócić pomnikowi pierwotny jego charakter, t. j. obramować go słupami granitowymi. Ostatecznie uczestnicy narady oświadczyli się za drugą koncepcją, t. j. za skasowaniem fontanny i trytonów i otoczeniem pomnika słupami granitowymi.

= Uprzejma krytyka. Dawno już, bardzo dawno, St. Witkiewicz pisząc o grzechach i bredniach dyletanckiej krytyki naszej, stwierdził: »Krytyka nasza okłamała opinję publiczną, fałszywemi sądami potworzyła mnóstwu miernot sławę i stanowiska zaszczytne... Krytyka nasza poprostu załgała się do ostatecznych granic możliwości?« Niestety, w ciągu tych lat z górą trzydziestu, które od tego czasu minęły, niewiele poprawiliśmy się pod tym względem. Tu i ówdzie odzywa się ni stąd ni zowąd ktoś, kto zapominając o zasadzie *ne sutor ultra crepidam,* a czasem nawet o względach prostej uczciwości czy przyzwoitości, uprawia »uprzejmą krytykę« i staje się przez to szkodnikiem na polu naszej smutnej artystycznej kultury.

A. Wieczorkiewicz zwrócił w numerze 108 *Głosu Prawdy* uwagę na »uprzejmą krytykę« Dr. W. Kłyszewskiego pracy K. Skórewicza p. t. »Zamek Królewski w Warszawie«. Rzeczywiście, autor tej uprzejmej zaiste recenzji, pomieszczonej w N-rze 7 *Kroniki Warszawy,* »nieco« przesadził. Czytamy tam np.:

K. SICHULSKI

PROJEKT EPITAFIUM „BOLESŁAW ŚMIAŁY I STANISŁAW SZCZEPANOWSKI".
(Z wystawy w Tow. Sztuk Pięk. we Lwowie).

»Dopiero z chwilą opuszczenia Warszawy przez okupacyjne wojska rosyjskie, Tow. Opieki nad Zab. Przeszłości zorganizować było w możności należytą ‹sic!› jego opiekę przez osadzenie na Zamku w charakterze swego przedstawiciela prof. Kazimierza Skórewicza. Fakt ten ‹t. j. »osadzenia«?›, którego dziesięciolecie święcone było uroczyście, jako objęcie Zamku przez naród polski, stał się punktem wyjścia dla badań naukowych«.

Albo inny ustęp, podnoszący głośną sprawę »gotycką«, która już w N-rze z *Architekta* doczekała się ze strony A. S. B. słusznej oceny, wraz z wyrażonem tamże zdumieniem, iż »projekt prof. Skórewicza poparty został przez Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości«, co autor uważa za »charakterystyczny dla stosunków konserwatorskich w Warszawie fakt«...

Dr. W. Kłyszewski ma odmienne widocznie zdanie i pisze:

»Jednem z najciekawszych odkryć na Zamku jest odsłonięcie na południowo-zachodniej jego fasadzie wnęk ostrołukowych, świadczących kapitalnie ‹!› o epoce gotyckiej zabudowań zamkowych, jak również sal sklepiennych, zbudowanych na słupach, »z których rozchodziły się wachlarze sklepień«. Jest to najstarsza część Zamku, której zachowanie w odsłoniętej szacie gotyckiej, wbrew może ‹?› pewnym ‹!› głosom, wydaje się ‹!› być wielce uzasadnionem«.

Wobec tego, A. Wieczorkiewicz zauważa:

»Ten pomysł jest największą zdobyczą wątpliwych talentów konserwatorskich p. Skórewicza. Talenty te p. Skórewicz wykazał zresztą w skandalicznem zaniedbaniu fundamentów pałacu Łazienkowskiego i w krótkiej niegdyś opiece nad pałacem wilanowskim, od której zresztą został w czas, po wycofaniu się wówczas delegata tegoż Tow. Opieki nad Zabytkami z komitetu nadzorczego, usunięty. P. Kłyszewski, jako sekretarz tegoż Tow., wie zresztą o tej sprawie lepiej od piszącego tego słowa.

»Dlaczegóż więc taka pochlebna ocena działalności p. Skórewicza w recenzji p. dr. Kłyszewskiego? Przecież autor recenzji wie doskonale, że przez te dziesięć lat odbudowy Zamku można było zdziałać dziesięć razy więcej niż zdziałano, przecież autor recenzji wie również, że od dziesięciu lat p. Skórewicz pracuje bez żadnego planu wytycznego, tak sobie od wypadku do wypadku i że o ten plan Tow. Opieki nad Zabytkami dopomina się dawno i dość natarczywie.

»Trwanie p. Skórewicza na odpowiedzialnem stanowisku kierownika odbudowy Zamku jest właśnie możliwe dzięki uprzejmym słówkom i grzecznym recenzjom, dzięki inercji i niedołęstwu czynników w sprawach konserwacji zainteresowanych, dzięki owym zdawkowym komplementom, które nic nie kosztują, a zapewniają spokój sybarycki tym instytucjom, które winny się w tej sprawie zdobyć na odważne słowo. Proszę się przysłuchać, co mówią warszawscy fachowcy o robotach i projektach p. Skórewicza w prywatnych między sobą rozmowach i jak to potem wyuprzejmia się i perfumuje w wystąpieniach publicznych.

»Nie wszystkich spraw dotykać się należy przez rękawiczki. W uprzejmości nie trzeba posuwać się zbyt daleko, bo na tej uprzejmości tracą sprawy ważne. A kiedy się stanie wobec fakrów dokonanych trudniej będzie protestować.

»Lepiej więc póki czas dać spokój uprzejmościom, a zdobyć się na odwagę«.

U nas jednak z dnia na dzień maleje szybko i tak znikoma ilość jednostek, które umieją się zdobyć

na odwagę — szczerego wypowidzeneia swojej opinji.

= Wywóz dzieł sztuki zagranicę bez pozwolenia. Urząd śledczy otrzymał poufną wiadomość, że niejaki Izydor vel Rene Dornhelm, zamieszkały stale w Wiedniu, wywozi szereg cennych dzieł sztuki z Warszawy zagranicę. Roztoczono nad nim obserwację i w Dziedzicach przodownikowi urzędu śledczego, p. Szwecemu, udało się go zatrzymać. Przewożona przez Dornhelma paka zawierała 8 obrazów, z których na pięć wymieniony posiadał zezwolenie wywozu, wydane przez departament sztuki. Pozostałe trzy, stanowiące cenne dzieła szkoły holenderskiej, wrócono do Warszawy, sprawę zaś skierowano do prokuratora.

= Kraków czy Warszawa? W związku z dyskusją, jaka rozwinęła się w prasie polskiej na temat przeniesienia zbiorów muzealnych z Krakowa do stolicy, wywołaną przez artykuły Adolfa Nowaczyńskiego w *Gazecie Porannej Warszawskiej* (por. *Sztuki Piękne* Nr. 1 rocznika II, str. 46), redakcja tego dziennika ogłosiła ankietę; opinję swą wypowiedzieli: w numerze 284 pułk. B. Gembarzewski, który przy tej okazji domaga się zwrotu arasów jagiellońskich, twierdząc: »Są też kolekcje ściśle związane z przeszłością Rzeczypospolitej, mające nie tyle muzealną, co historyczną wartość, jako pamiątki — i te powinny znajdować się w stolicy. Zaliczam do nich arasy, nieściśle zwane wawelskiemi, były bowiem zakupione przez króla Zygmunta Augusta, a zapisane przezeń w testamencie nie Wawelowi, lecz Rzeczypospolitej« (rzeczywiście, wybitny, zabytkowo-muzeologiczny, »fachowy« argument); w Nr. 285 Wł. Kłyszewski, w Nr. 289 ordynat Edward hr. Krasiński, a w Nr. 291 M. Treter.

= Ryszard Okniński, art.-malarz, urodzony 1848 r. w Sniadowie w Łomżyńskiem, uczeń Gersona w Warszawie i Seitza w Monachjum, pejzażysta i malarz scen rodzajowych, zarazem i portrecista, zmarł w dniu 5-go października na wsi. Dłuższe wspomnienia pośmiertne ukazały się w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 286, H. Piątkowski) i w Przewodniku po wystawie Tow. Zachęty Szt. P. (Nr. 7, St. Popowski).

WILNO

= Do Komitetu kudowy pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie. Za pośrednictwem »Przeglądu Artystycznego« zwrócili się z zapytaniem liczni artyści-rzeźbiarze, którzy już mają wykończone modele przeznaczone na ogłoszony w całej prasie polskiej konkurs na pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie — dokąd i pod jakim ściślejszym adresem mają nadsyłać wykończone modele oraz zwracać się o niektóre dodatkowe informacje? Listy, adresowane pod wskazanym w ogłoszeniu konkursu adresem: »Pomnik budowy pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie«, zostały nadawcom przez pocztę zwrócone z powodu niemożności odszukania adresata, a prywatnie również nikt w Wilnie nie może wskazać właściwego adresu Komitetu. Rzecz dość szczególna, że Komitet, w którym zasiadają przecież różni dostojnicy państwowi i naczelnicy kancelarji, ogłaszając konkurs, zapomniał o tak drobnej rzeczy, jak wskazanie adresu, pod którym prace konkursowe mają być nadsyłane.

BRUKSELA

= W *Galerie Au Centaure*, wystawa dzieł Augusta Mambour; w Galerie Georges Giroux — John Cluysenaer i H. V. Wolvens.

LIPSK

= Znana firma C. G. Boerner ogłasza aukcję rycin w dniach 23 do 27 listopada b. r. Licytowane będą ryciny francuskie i angielskie XVIII w. (m. i. Saint-Aubin, Bartolozzi, Baudouin, Boucher, Debucourt, Fragonard, Lavrence, Morland, Reynolds, Ward, Watteau, a ponadto rzadka kolekcja dawnych drzeworytów i miedziorytów takich mistrzów, jak Dürer, Schongauer, Aldegrever, Baldung, Beham, Burgmair, Cranach, Urs Graf, Mantegna, Raimondi, Rembrandt, Ostade, van Leyden i inni.

LYON

= Dla muzem lyońskiego nabyto w ostatnich czasach szereg dzieł zagranicznych malarzy; Holandję reprezentuje Anders Zorn, Belgję Henry de Groux, Hiszpanję Valentin de Zubiaurre, a Szwecję Anna Boberg.

= W Lycée Ampère zostanie otwarty w dniu 6-go listopada Salon Humorystów Francuskich.

PARYŻ

= Wystawa Akwarelistów. W Galerie Georges Petit otwarto wystawę Międzynarodowego Tow. Akwarelistów. Poziom artystyczny tej wystawy, w której biorą m. i. udział Denis, Marchand, Bernard, pani George-Roax i inni, nie jest, zdaniem krytyki paryskiej, wcale pocieszający.

= Francuskie ministerstwo oświaty i sztuk pięknych ogłosiło konkurs na urząd wice-konserwatorów Muzeum Luksemburskiego i Musée de Saint-Germain. Szlachetny ten zwyczaj ogłaszania konkursu celem obsadzenia ważnych i odpowiedzialnych stanowisk odpowiednimi i nadewszystko fachowymi ludźmi, godny byłby naśladowania i w innych krajach...

= Obraz Othona Friesz'a, p. t.: *Les Vendanges*, wystawiony w Salonie Tuileryjskim, nabyto dla Galerji Luksemburskiej.

= Syndykat Sztuki Współczesnej. Zawiązał się tu niedawno nowy syndykat artystyczny pod nazwą: *Syndicat des Editeurs d'Art et Négociants en tableaux modernes*. Syndykat ten ma na celu obronę interesów żyjących artystów, oraz handlarzy, specjalizujących się w zakresie sztuki współczesnej. Syndykat zamierza tedy czuwać nad poziomem ruchu artystycznego, brać udział czynny w wystawach i zapobiegać temu, ażeby osoby niefachowe zajmowały się organizowaniem takich wystaw, szerzyć wiadomości o sztuce i jej technice, oraz o najnowszych w sztuce kierunkach, organizować odczyty i kursy celem wykształcenia fachowych pracowników dla handlu artystycznego, załatwiać ewentualne konflikty na tle kupna i sprzedaży dzieł sztuki współczesnej, a wogóle propagować sztukę dnia dzisiejszego i bronić pod każdym względem interesów zarówno jej, jak i osób, bezpośrednio z nią związanych. Jak wiadomo, w Paryżu interesy artystów, kunsthaendlerów a nawet i krytyków, są zazwyczaj wspólne...

= Wystawy w prywatnych Salonach. W Galeries Georges Petit, poza międzynarodową wystawą akwarelistów: Biessy, Blanchalamus, Bonviolle-Delettrez, Montader; w Galeries Durand Ruel: Henry, C. Lee, Mme Caravia; Galerie L. Dru: Wystawa akwarelistów; Galerie Siot-Decauville: Wystawa malarzy XIX wieku; Hôtel Jean Charpentier: S. de Nagy (Hiszpania), Van Drez, Paul Louchet (Lasy Fontainebleau); Galerie Bing: Modigliani; Galerie Devambez: 100 rysunków (André Favory, Medgyès, Zarrago, Gerber); Grande Maison de blanc: dwadzieścia obrazów Henri Rousseau; Galerie Weill: Sonia Lewitzka.

WENECJA

= Otwarcie XV-ej międzynarodowej wystawy dzieł sztuki nastąpi w kwietniu 1926 roku. Wystawa potrwa do października; tym razem wezmą w niej udział także i polscy artyści, mianowicie Tow. artystów polskich »Sztuka« otrzymało jedną z dużych sal pawilonu włoskiego na *Giardini publicci* celem urządzenia wystawy.

O »FILOZOFJĘ SZTUKI.«
(M. Sobeski i M. Treter)

Z powodu sprawozdania z »Filozofji Sztuki« M. Sobeskiego, wydrukowanego w zeszycie 12-tym *Sztuk Pięknych* (str. 580), nadesłał nam autor następujące uwagi, które Redakcja poniżej zamieszcza wraz z odpowiedzią M. Tretera:

W numerze 12-tym »Sztuk Pięknych« zamieścił p. M. Treter recenzję drugiego wydania mej »Filozofji Sztuki«, w której powiada: »Wobec całego świata zjawisk i problemów estetycznych, M. Sobeski zajmuje stanowisko wyraźnie psychologiczne, a w konsekwencji, zaprzątając się pojęciem »piękna« i upodobania estetycznego, nie dociera do istoty zagadnień, którą dla sztuki stanowi przedewszystkiem zagadnienie formy«. Zarzut takiego jednostronnego i niedostatecznego psychologizmu byłby zupełnie słuszny, gdyby praca moja zajmowała się rzeczywiście całym światem zjawisk i problemów estetycznych. Tymczasem zajmuje się ona dotąd tylko częścią tego świata, mianowicie wyłącznie psychologją twórczości artystycznej. Twórczość artystyczna — jak usiłowałem szczegółowiej wykazać — należy nieodzownie do zakresu problemów estetycznych. Jest ona z natury rzeczy w pierwszym rzędzie problemem psychologicznym. Natomiast sprawy upodobania estetycznego, jako też sprawy formy, nie poruszałem, poza okolicznościowemi wzmiankami, jeszcze wcale. Rozpatrzenie tych dwóch zagadnień zajmie osobny tom (nad którym obecnie pracuję), jak to w ostatnich słowach tomu pierwszego wyraźnie zaznaczyłem, pisząc mianowicie: »rozbiór objektywnych walorów dzieła sztuki (czyli zagadnienie formy) i psychologiczna analiza doznań estetycznych, spowodowanych przez dzieło, będzie pierwszem zadaniem drugiego — zarazem ostatniego — tomu.«

Dopiero drugi tom mej »Filozofji Sztuki« zawierać więc będzie zagadnienie formy, które jest zdaniem p. Tretera — najgłówniejszem, zaś mojem zdaniem tylko jednem z głównych zagadnień estetyki. Jasnem zaś jest, że forma jako taka nie jest zagadnieniem psychologicznem. *M. Sobeski.*

*

Prof. M. Sobeski, usiłując obronić się przed zarzutem psychologizmu w estetyce, wykazuje, że ...tom pierwszy jego dzieła zajmuje się »wyłącznie psychologją twórczości artystycznej«. O to właśnie idzie, że ogłoszoną dotąd część pierwszą »Filozofji Sztuki« (w drugiem wydaniu nie zaznaczono ani na okładce, ani na karcie tytułowej, że to tom pierwszy, nie wprowadzono też do tekstu zmian żadnych), poświęcił autor niemal wyłącznie problemom psychologicznym, a nie czysto estetycznym, czego, sądząc po tytule: »Filozofja Sztuki« (nie zaś: »Psychologja sztuki«, czy: artystycznej twórczości), wolno było się spodziewać. Zresztą, abstrahując od tego, co przyniesie jeszcze część druga tego dzieła — oby jak najprędzej — gdzie wedle zapowiedzi mamy znowu znaleźć »psychologiczną analizę doznań estetycznych«, stwierdzam ponownie, że prof. M. Sobeski zajmuje w estetyce stanowisko *par excellence* psychologiczne, jakkolwiek zamierza też uwzględnić objektywne cechy dzieła sztuki, t. zn. formę.

»Estetyka bada — zdaniem prof. Sobeskiego — piękno, usiłuje je zrozumieć i zgłębić, lecz najzupełniej nie kusi się o to, by pięknu narzucić jakieś urojone a wszechzbawcze »prawidła« (str. 7 »Filozofji Sztuki«, podkreślenia moje). »Praca niniejsza zajmuje się wyłącznie pięknem sztuki« — czytamy w przypisku na str. 6-ej, gdzie autor krótko informuje, co rozumie przez estetykę a co przez filozofję sztuki. O filozofji sztuki mówi zaś, że ona »zadowoloną i szczęśliwą będzie, gdy uda się jej odsłonić rąbek tej dziwnej, tajemniczej czynności, której wpływem (ma być w obu wydaniach zapewne: wypływem) są dzieła sztuki« (str. 8, podkreślenia wszędzie moje). Na str. 9-ej: »Estetyka ma tedy trzy główne grupy faktów do rozpatrywania: Po pierwsze: rozpatrywanie twórczej czynności artysty. Po drugie: badanie utworu jego rąk, czyli dzieła sztuki. Po trzecie: analiza wrażeń, jakie utwór w nas budzi«.

Otóż estetyka, która bada t. zw. piękno, psychiczne procesy, t. j. twórcze czynności artysty, oraz wrażenia jest »estetyką psychologiczną«, a uprawiający ją estetyk czy filozof sztuki jest psychologistą. Autor sam twierdzi, na str. 125, że »Estetyka czysto psychologiczna jest tylko częścią estetyki« — ale jest zdaniem mojem w błędzie. Psychologja subjektywnych upodobań (t. zn. »piękna«), psychologja twórczości i psychologja wrażeń jest tylko psychologją, a nie estetyką, t. j. nauką o odrębnym od psychologji przedmiocie badań, o własnych założeniach i celach. Tylko psychologiści identyfikują estetykę z niektóremi działami psychologji, mniemając, że estetyka to ta część stosowanej psychologji, która ma czy może mieć coś wspólnego ze sztuką, zajmując się zaś także »rozbiorem objektywnych walorów dzieła sztuki« i posługując się całkowicie nieodpowiednim, psychologicznym aparatem badań, wkraczają w cudzą sobie dziedzinę, są niekonsekwentni, stają się nieściśli i osiągają zazwyczaj tak skąpe i wątpliwej wartości dla sztuki i jej filozofji wyniki, jak chociażby najwybitniejsi z nich: Lipps, Volkelt, Müller—Freienfels i inni.

Na str. 8-mej cytowanego dzieła czytamy: »Teraz wyłania się samorzutnie dalsze pytanie: co jest właściwie przedmiotem filozofji sztuki? Odpowiedź brzmi: naturalnie sztuka«. Dotąd zgoda, ale autor, chcąc wyjaśnić, co to jest właściwie sztuka, zajmuje się wpierw kwestjami czysto psychologicznemi i zamiast trzymać się zasady, że »badanie twórczości nabiera dopiero wówczas w całej pełni sensu, gdy się samą czynność twórczą konfrontuje ustawicznie z tem, co ona rzeczywiście produkuje, a więc z samem dziełem sztuki« (str. 115) twierdzi, że »analiza samego przedmiotu (sc. estetycznego) jest jałową i beztreściową, gdy się całkiem pomija jego oddziaływanie na nas«. (str. 117).

Nie idzie tu bynajmniej o pomijanie procesów i faktów życia psychicznego w twórcy i w widzu, ale o zasadniczy punkt wyjścia w badaniu sztuki, jako przedmiotu filozofji sztuki. T. zw. piękno niema w gruncie rzeczy nic ze sztuką wspólnego, uczuciami i wrażeniami zajmuje się psychologja, a estetyka, pod grozą stracenia wogóle racji bytu, musi znaleźć swój własny przedmiot badania. Trudno mi tutaj obszerniej na ten temat się rozwodzić, zmuszony jestem odesłać czytelnika do recenzji swej z pierwszego wydania »Filozofji Sztuki« M. Sobeskiego w *Ruchu Filozoficznym* (Nr. 4-5 z 1920 r., str. 76a—79a), oraz do szkicu swego p. t. »Zadania i Przedmiot Estetyki« (Odbitka z Księgi Pamiątkowej ku czci Prof. Twardowskiego, »Przegl. Fil.« R. XXIII, Lwów 1921), gdzie starałem się dowieść, że jeżeli zadaniem estetyki ma być określenie dzieła sztuki wogóle jako wytworu artystycznych czynności człowieka, to przedmiotem jej może być wyłącznie struktura dzieła sztuki, forma i wszelkie jej artystyczne cechy i modyfikacje, gdyż tylko forma jest istotną i nieodłączną właściwością wszelkiego artystycznego utworu, podstawą wszelkiego stylu, tylko i jedynie forma może wyznaczyć estetyce odrębne stanowisko i zasadniczo odmienny punkt wyjścia w badaniach, niezależnie od innych nauk.

»Dopiero właściwości, istota dzieła, będącego przecież ujściem szeregu celowych wysiłków, mogą rzucić właściwe światło na ostateczne

motywy twórczego procesu w umyśle artysty — procesu, który rozpatrywaliśmy dotąd tylko jako taki, jako wyodrębniony. Z badaniem ostatecznego wyjścia procesu twórczego jest tedy nieodzownie złączone badanie ostatecznego jego ujścia, czyli dzieła sztuki. A od badania dzieła nieodłączne jest zarazem rozpatrzenie technicznego jego wykonywania. Jeno wtedy, po uwzględnieniu jeszcze tych dwóch stron, rozjaśnić się może całkowicie twórczy *czyn* artysty« (str. 331, podkreślenia moje). »Celem zrozumienia dzieła konieczne jest nadto w pierwszym rzędzie — według podstawowych wywodów wstępnego rozdziału p. t. »Zadania filozofji sztuki« — rozpatrzenie i walorów objektywnych dzieła i wrażenia jakie dzieło sprawia«, stwierdza sam autor (str. 331) i zapowiada, że to właśnie będzie »pierwszem głównem zadaniem« tomu II-go.

Różnica poglądów, między prof. Sobeskim i jego recenzentem, jest pozornie niezbyt wielka: zgadzają się obaj, że rozpatrzenie walorów objektywnych dzieła sztuki jest koniecznem, pierwszem głównem zadaniem i w pierwszym rzędzie; tylko, że prof. Sobeski zbytecznie, mojem zdaniem, psychologizuje, zamiast trzymać się podstawowego i odrębnego przedmiotu badań estetycznych i przez to spotkał się z zarzutem psychologizmu.

M. Treter.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *Odzyskane zbiory rękopisów i grafiki w Bibljotece Uniwersyteckiej w Warszawie.* Z 13 ilustracjami. Warszawa 1925. Zmieniony przedruk artykułów z »Tygodnika Illustrowanego« 1925 r. Nr. 27, 30, 32. Tekst przez W. B(orowego) i Z. B(atowskiego). Ilustracje według fotografij J. Bułhaka, J. Bułhakówny i Z. Marcinkowskiego. Odbito w tłoczni Wł. Łazarskiego w Warszawie. Str. 54 i 2 nl.

Starannie wydana ta broszura zawiera trzy artykuły: Zbiór Rękopisów — Kazania Świętokrzyskie — Zbiór Graficzny.

= O artystach polskich w Rzymie. Polacy-uczniowie Akademji Św. Łukasza w XVIII w., wydrukował źródłowe studjum Dr. M. Gębarowicz w N-rze 48 *Przeglądu Warszawskiego.* Studjum to illustrują reprodukcje rotograwjurowe prac Szymona Czechowicza, Antoniego Strońskiego, Franciszka Smuglewicza i Józefa Peszki.

= St. Pieńkowski kreśli zajmujące uwagi na temat treści i formy w sztuce, w szeregu artykułów, drukowanych w *Myśli Narodowej.* Ostatni z kolei artykuł nosi tytuł: »Alchemja Sztuki — o związku treści z formą« (Nr. 5).

= W ostatnim numerze czeskiego czasopisma, poświęconego sztukom plastycznym, p. t.: *Hollar,* ukazało się studjum Witolda Bunikiewicza o współczesnej grafice polskiej, z reprodukcjami prac Pankiewicza, Skoczylasa, Wąsowicza i i.

= W zeszycie IV—V medjolańskiego czasopisma p. t. *Arti Decorative* (redaktor Guido Marangoni), ukazało się dłuższe studjum, obficie illustrowane, p. t.: *il* »Batik« *e l'arte rustica polacca.* Autorem jego jest Ferruccio de Lupis.

= W miesięczniku *L'Art et les Artistes* (zeszyt z 1 października b. r.), ukazał się artykuł Jana Topassa o francuskim malarzu, nazwiskiem Henry Cheffer, który w akwareli i w drzeworycie wykonał cały szereg widoków Krakowa. Artykuł ten, p. t.: *Henry Cheffer, Peintre de la Pologne,* ozdobiony jest 10 reprodukcjami.

= Nakładem wydawnictwa *Editions des Quatre-Chemins* ukaże się serja bogato illustrowanych monografij współczesnych artystów. Najbliższe tomiki będą następujące: André Salmon — Modigliani; Roger Allard — Dufy; Florens Fels — Chana Orloff; Waldemar Georges — *Les dessins de Matisse;* Charensol — Georges Rouault.

= O wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu ukazał się przed jej zamknięciem cały szereg artykułów, m. i. w *Warszawiance* (Nr. 298, Aldor: Dwie Wystawy), w *Kurjerze Porannym* (Nr. 299, Ant. P.: Przed zamknięciem wystawy), w paryskiem *Ognisku* (Nr. 193: Polska sztuka dekoracyjna), w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 283 i 292, Z. L. Z(aleski): Przed zamknięciem wystawy sztuk zdobniczych). Nadto wiele pism podało wykaz odznaczeń artystów i firm polskich na paryskiej wystawie, wykaz bałamutny i niezupełny, w tej formie, w jakiej rozesłała go P. A. T.

= Józef Mehoffer. Z powodu nagrody »Grand Prix«, który otrzymał prof. J. Mehoffer za witraże wystawione w pawilonie polskim na wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu, umieszczono w N-rze 20 dwutygodnika paryskiego *La Revue Moderne* (z 30 października 1925) dłuższy artykuł o naszym artyście.

= Artur Schroeder, który objął w *Kurjerze Lwowskim* dział sprawozdań ze sztuk plastycznych, rozpoczął ogłaszać w tem piśmie cykl artykułów p. t.: »Z pracowni naszych artystów«. Jako pierwsze, ukazały się: U Kazimierza Sichulskiego (Nr. 239) i u Zygmunta Rozwadowskiego (Nr. 252 z dnia 25. X. b r.).

= Karol Maszkowski. Z powodu objęcia przez K. Maszkowskiego kierownictwa Państwowej Szkoły Zdobnictwa w Poznaniu, ukazał się w Nr. 275 *Kurjera Poznańskiego* artykuł, charakteryzujący dotychczasową działalność tego artysty, Redakcja *Sztuk Pięknych,* wyrażając zadowolenie, że na tak ważne stanowisko powołana została jednostka fachowa, dobrze już w sztuce zasłużona, życzy nowemu dyrektorowi Państw. Szkoły Zdobnictwa najpomyślniejszych owoców pracy.

= Camille Enlart: L'Art gothique en France. Deuxieme Série, avec 66 planches. Ed. A. Morancé. — Cena 200 fr.

= Le Corbusier: Urbanisme. Éditions G. Crès et Cie. — Cena 35 fr.

= Fröhlich-Bum: Ingres, sa vie, son oeuvre et son genre. Avec 80 planches tirées sur cuivre. Éd. G. Ficker. — Cena w opr. 180 fr.

= Louis Godefroy: Albert Besnard. Le peintre-graveur illustré, Tome XXXI. Éd. Loys Delteil. — Cena 90 fr. w subskrypcji.

= Matisse: Soixante quatre dessins inédits. Éditions des Quatre Chemins. — Cena zależnie od papieru 300 i 100 fr.

= Frans Masereel: La Ville. Dix lois gravés, imprimés en hors texte. Éd. A. Morancé. — Cena: Arches 300 fr., Japon 600 fr.

Chana Orloff, L'Oeuvre de l'artiste présenté par Fels. Éditions des Quatre Chemins. — Cena 50 fr.

VARIA.

= Izydor Gulgowski, wieloletni organizator przemysłu ludowego na Kaszubach, twórca jedynego w Polsce muzeum wiejskiego, były nauczyciel ludowy i wójt wsi Wdzydze w pow. kościerzyńskim zmarł w drugiej połowie września 1925.

Zasłużony działacz ludowy, pracował naukowo na polu etnografji i sztuki ludowej i z tych dziedzin ogłosił kilka prac w języku niemieckim i polskim.

Zabiegliwości ś. p. Gulgowskiego zawdzięczać należy, że hafciarstwo, tkactwo, garncarstwo, wyplatanie z korzeni i siatkarstwo rozwinęło się na Kaszubach, a dzięki wystawom organizowanym przez niego w Poznaniu, Kaliszu, Warszawie, Toruniu, Gdańsku

Sopocie, Szczecinie, Berlinie, Dreźnie, Lipsku. Düsseldorfie, Stutgarcie, Meiningen, Hanowerze, Strasburgu, — zdobywa kaszubskim wyrobom ludowym rozgłos, a ludowi kaszubskiemu zarobek. Ale największą zasługą ś. p. Gulgowskiego jest założenie w r. 1907 muzeum kaszubskiego, które mieści się w starej »wystawkowej« chacie nad jeziorem wdzydzkiem. Z pośród zbiorów muzealnych na szczególniejszą uwagę zasługują czepki — złotogłowia, hafty, kaszubskie obrazki na szkle, kwieciście malowane meble, ceramika oraz narzędzia gospodarskie.

= Znany czeski malarz, portrecista i dekorator, Wojciech Hynais, zmarł w 71 roku życia.

= Senator Giacomo Boni, słynny archeolog, badacz Forum Romanum, zmarł we Włoszech.

= André Michel, znany historyk, były konserwator działu rzeźb w muzeum Louvre'u, profesor Ecole du Louvre i w Collège de France, członek Akademji Sztuk Pięknych, zmarł w Paryżu, w wieku 72 lat. A. Michel, prócz wielu artykułów krytycznych w paryskich czasopismach i dziennikach, pozostawił po sobie kilka prac większych, osobno wydanych, a mianowicie o sztuce współczesnej, o malarstwie Fr. Boucher'a, o malarstwie francuskiem od Davida do Délacroix i innych. Główną jednak jego zasługą jest zorganizowanie sztabu specjalistów-współpracowników, którzy pod jego redakcją przystąpili do opracowania wielkiego dzieła: Historji Sztuki, od doby starochrześcijańskiej, aż po dzisiejsze czasy, p. t.: *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'á nos jours* (całość obejmie 16 dużych tomów). Imponujące to dzieło, obecnie wprost bez konkurencji, doprowadzono już pod koniec XVIII wieku. Nakładcą jest znana firma Armand Colin w Paryżu.

= Christian Krogh, ur. 1852 r. w Oslo, u którego kształcił się m. i. Munch, zmarł w Norwegji. Krogh zdobył sobie wielki rozgłos dzięki stałemu udziałowi w międzynarodowych wystawach sztuki w paryskich Salonach, malował głównie pejzaże ze skandynawskich wybrzeży, oraz sceny rodzajowe z życia norweskich marynarzy i rybaków. Krogh był też literatem i dziennikarzem, a od r. 1905 był dyrektorem świeżo założonej norweskiej Akademji Sztuk P.

NAGRODY NA WYSTAWIE PARYSKIEJ

Ogłoszony za pośrednictwem P. A. T. wykaz nagród na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, był wysoce bałamutny i niekompletny. Na podstawie źródłowych danych oficjalnych z Paryża, podajemy wykaz poprawny i szczegółowy.

Nagrody były następujące: I. *Grand Prix* (Polska otrzymała ich 36), II. *Diplome d'Honneur* (32), III. *Medal Złoty* (43), IV. *Medal Srebrny* (42), V. *Medal Bronzowy* (12), VI. *Mention Honorable* (7). Polska otrzymała tedy razem 172 nagród. Wystawców polskich podanych było oficjalnie 397, ale w tej liczbie także profesorowie szkół, jako pedagodzy, którym jednak osobnych nagród nie przyznawano. Po potrąceniu tedy z liczby oficjalnej 307 wystawców liczby 56 profesorów, faktycznych wystawców było 251. Liczba więc 172 nagród stanowi 68,5 % wystawców.

Nagrody przyznawano wedle eksponatów i działów, nie wedle nazwisk poszczególnych wystawców, t. zn. że jeden i ten sam artysta mógł otrzymać kilka różnych nagród, o ile wystawił swe prace w kilku działach.

Grand Prix otrzymali: Józef Czajkowski (Dział Architektury) / Henryk Kuna (Dekoracja architektoniczna) / Zofja Stryjeńska (Dekoracja architektoniczna) / J. Czajkowski (Wyroby z metalu, żelazo) / Józef Mehoffer (Witraże) / S. G. Żeleński (Wykonawca) (Witraże) / J. Czajkowski (Meble, zespół wnętrza) / Michał Herodek (Wyk.) (Meble, zespół wnętrza / Wojciech Jastrzębowski (Meble, zespół wnętrza) / Mieczysław Kotarbiński (Meble, zespół wnętrza / Józef Sroczyński, (Wyk.) Poznań (Meble) / Jan Szczepkowski (Meble) / Stanisław Szukalski (Bronzy) / Warsztaty Krakowskie (Tkaniny) / Józefa Kogutówna (Tkaniny) Zofja Kogutówna (Tkanin) / Felicja Kossowska (Tkaniny) / Marja Sliwińska (Wyk.) (Tkaniny) / Z. Stryjeńska (Tkaniny) / Bogdan Treter (Tkaniny) / Bonawentura Lenart (Oprawy Książek) / Z. Stryjeńska (Ilustracje Książek) / Warstaty Krakowskie (Zabawkarstwo) / J. Czajkowski (*L'Art de la rue*-Wieża) / Tadeusz Gronowski (*L'Art de la rue*-Afisze) / Z. Stryjeńska (*L'Art de la rue*-Afisze) / Szkoła Sztuk Pięknych, Warszawa (Szkolnictwo Art.) / Szkoła Przemysłu Drzewnego, Zakopane (Szkolnictwo Art.) / M. Szkoła Sztuk Zdobniczych, Warszawa (Wyroby z kamienia) / Szkoła Przem. Drzewn., Zakopane (Wyroby z drzewa) / Warsztaty Krakowskie (Papier, Druk, Ryciny) / Kursy Antoniego Buszka (Papier, Druk, Ryciny) / Kursy rysunków dla dzieci w szkołach powszechnych, Dyrektor K. Tichy (Papier, Druk, Ryciny) / Szkoła Przemysłu Artystycznego, Kraków (Papier, Druk, Ryciny) / Państw. Szkoła Zdobnictwa, Poznań (Papier, Druk, Ryciny) / Szkoła Przemysłu Drzewnego, Zakopane (Papier, Druk, Ryciny).

Diplome d'Honneur otrzymali: Dep. Budownictwa Min. Robót Publ. (Architektura) / Karol Stryjeński (Architektura) / Stanisław Szukalski (Architektura) / W. Jastrzębowski (Architektura, sgraffito) / Ignacy Karzycki, (Wyk.) Warszawa (Drzewo) / Bracia Rudolf, (Wyk.) Warszawa (Drzewo) / W. Jastrzębowski (Meble, zespół wnętrz) / Adam Jaszczołt, (Wyk.) Warszawa (Meble, zespół wnętrz) / J. Czajkowski (Tkaniny) / Kazimierz Brzozowski (Tkaniny) / W. Jastrzębowski (Tkaniny) / Marja Karczewska (Tkaniny) / Wanda Kossecka (Tkaniny) / Władysław Skoczylas (Tkaniny) / Tow. »Kilim«, (Wyk.) Zakopane (Tkaniny) / Tow. »Kilim Polski«, (Wyk.) Warszawa (Tkaniny) / Edward Trojanowski (Tkaniny) / Wanda Szrajberówna (Tkaniny) / Bonawentura Lenart (*L'Art du papier*) / Z. Stryjeńska (Zabawkarstwo) / Jan Cotty (Wyk.) (*L'Art de la rue*-Afisze) / Ludwik Gardowski (*L'Art de la rue*-Afisze) / W. Główczewski (Wyk.), (*L'Art de la rue*-Afisze) / Piller i Neuman (Wyk.) Lwów, (*L'Art de la rue*-Afisze) / K. Stryjeński (*L'Art de la rue*-Afisze) / Szkoła Przem. Art. Kraków, (Szkolnictwo) / M. Szkoła Sztuki i Zdobnictwa, Warszawa (Szkolnictwo) / Szkoła Sztuk P., Warszawa (Kamień) / Szkoła Przem. Art., Kraków (Kamień) / M. Szkoła Rzemiosł, Warszawa (Drzewo) / Jan Szczepkowski (Drzewo) / Franciszek Tokarski (Drzewo).

Medal Złoty otrzymali: Jerzy Gelbard (Architektura) / W. Jastrzębowski (Architektura) / Czesław Przybylski (Architektura) / Charles G. Raymond, Paryż (Architektura) / J. Czajkowski (Kamień) / Firma »Marmury Kieleckie«, Wyk., Kielce (Kamień) / St. Szukalski (Kamień) / K. Stryjeński (Drzewo) / W. Gostyński i Sp. (Wyk.), Warszawa (Metal) / W. Jastrzębowski (Szkło) / S. G. Żeleński (Wyk.), Kraków (Szkło) / B. Drążkiewicz (Wyk.), Warszawa (Meblarstwo) / M. Piętnik (Wyk.), Warszawa (Meblarstwo) / E. Trojanowski (Meblarstwo) / Stanisława Kaleta (Drzewo i skóra) / Józefa Kogutówna (Drzewo i Skóra) / F. R. Martens i A. Daab (Wyk.), Warszawa (Drzewo i Skóra) / K. Stryjeński (Drzewo i Skóra) / Bracia Łopieńscy (Wyk.), Warszawa (Metal, bronz) / Warsztaty tkackie Tow. Popierania Przemysłu Ludowego (Wyk.), Warszawa (Tkaniny) / Szkoła Sztuk P., Warszawa (Tkaniny) / Kursy hafciarskie w Kępnie Łownickiej (Tow. Pop. Przem. Lud. (Tkaniny) / J. Czajkowski (Tkaniny) / Irena Chrobak (Tkaniny) / Stanisława Kaleta (Tkaniny) / Franciszka Delkowska (Tkaniny) / Jadwiga Handelsmanowa

(Tkaniny) / J. Langer (Wyk.), Lwów (Tkaniny) / Polski Przemysł Kilimkarski, (Wyk.), Kraków (Tkaniny) / K. Stryjeński (Tkaniny) / Zakłady »Tarkos«, Zakopane (Tkaniny) / E. Trojanowski (Tkaniny) / Warsztaty Krakowskie *(L'Art du papier)* / J. Franaszek (Wyk.), Warszawa *(L'Art du papier)* / B. Treter (Tapety) / Jan Bukowski (Książka - Ryciny) / L. Gardowski (Książka - Ryciny) St. Jeżyński (Wyk.), (Książka - Ryciny) / Wydawnictwo *„Pani"* (Książka - Ryciny) / Adam Półtawski (Książka - Ryciny) / Wł. Skoczylas (Książka-Ryciny) / »Tow. Polska Sztuka Stosowana« (Książka-Ryciny) / Władysław Wąsowicz (Książka-Ryciny) / Leon Wyczółkowski (Książka-Ryciny) / W. Jastrzębowski (Zabawkarstwo) / Edward Bartłomiejczyk (*L'Art de la rue*-Afisze) / Karol Frycz (*L'Art de la rue*-Afisze) / Drukarnia Narodowa (Wyk.), Kraków *L'Art de la rue*-Afisze) / Zygmunt Kamiński (*L'Art de la rue*-Afisze) / Zenon Pruszyński (Wyk.), Kraków (*L'Art de la rue*-Afisze) / Antoni Buszek (Szkoln. Art.-Metody Naucz.) / Warsztaty Krakowskie (Szkoln. Art.-Metody Naucz.) / Bąkowska (Szkoln. Art.-Metody Naucz.) / Szkoła Przemysłu Drzewnego, Zakopane (Szkoln. Art.-Metody Naucz,) / Państwowa Szkoła Zdobnictwa, Poznań (Metal) / Państw. Szkoła Zdobnictwa, Poznań (Szkło) / M. Szkoła Sztuki i Zdobnictwa, Warszawa (Szkło) / Szkoła Koronkarstwa, Zakopane (Tkaniny) / M. Szkoła Zawodowa dla Dziewcząt, Warszawa (Tkaniny) / Szkoła Przemysłowa Żeńska, Łódź (Tkaniny) / Żeńska szkoła rzemiosł i sztuki stosowanej, Warszawa (Tkaniny) / M. Szkoła Sztuki i Zdobnictwa, Warszawa *(L'Art du papier)*.

Medal Srebrny otrzymali: Romuald Gutt (Architektura) / Konrad Kłos (Architektura) / Zdzisław Kalinowski (Architektura) / Franciszek Mączyński (Architektura) / Witold Minkiewicz (Architektura) / Oskar Sosnowski (Architektura) / Jan Witkiewicz (Architektura) / Bruno Zborowski (Architektura) / Pracownie i łomy alabastru księcia Czartoryskiego [Wyk.] (Kamień) / Jan Noworyta (Kamień) / K. Stryjeński (Meblarstwo) / Wiktor Gontarczyk (Wyk.), Warszawa (Metal) / Bol. i Janina Czarkowscy (Ceramika) / Warsztaty więźniów w Wilnie (Tkaniny) / Towarzystwo »Ars« [Wyk.] (Tkaniny) / Jadwiga Jankowska (Tkaniny) / Zygmunt Lorec (Tkaniny) / Czesław Młodzianowski (Tkaniny) / Norbert Okołowicz (Tkaniny) / Zofja Pułaska (Tkaniny) / Kazimiera Rylkowa (Tkaniny) / Teodora Skotnicka (Tkaniny) / »Tkaniny Ludowe«, Wilno / Jadwiga Mehofferowa (Tkaniny i Hafty) / Jadwiga Stadtmüller (Tkaniny i Hafty) / Tow. Polska Sztuka Stosowana *(L'Art du papier)* / E. Bartłomiejczyk (Książka) / Tow. Wydawnicze »Ignis« (Wyk.) Warszawa, (Książka) / Robert Jahoda, introligator (Książka) / Z. Kamiński (Książka) / Stowarzyszenie uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (Książka) / Muzeum Przemysłowe, Kraków (Książka) / Teodor Axentowicz (Plakaty) / J. Bukowski (Plakaty) / Edmund John (Plakaty) / Feliks Kowarski (Plakaty) / Antoni Procajłowicz (Plakaty) / E. Trojanowski (Plakaty) / P. Szkoła Zdobnictwa, Poznań (Szkolnictwo) / P. Szkoła Zdobnictwa, Poznań (Tkaniny) / Szkoła zawodowa dla dziewcząt, Kraków (Tkaniny) / Szkoła Przemysłu Art., Kraków (Tkaniny).

Medal Bronzowy otrzymali: Jadwiga Prażmowska (Drzewo i Skóra) / Wojnacki i Czechowski (Wyk.), Warszawa (Ceramika) / Bracia Czerny (Wyk.), Warszawa (Szkło-Kryształy) / Adam Dobrodzicki (Tkaniny) / Tow. »Gnom«, Warszawa (Zabawkarstwo) / Z. Lorec (Zabawkarstwo) / Stanisław Noakowski (Zabawkarstwo) / Henryk Uziembło *(L'Art de la rue* – Plakaty) / Władysław Teodorczuk *(L'Art de la rue* – Plakaty) / P. Szkoła Zdobnictwa, Poznań (Ceramika) / Szkoła Przemysłu Art., Kraków (Ceramika) / Szkoła Przemysłowa, Lwów (Tkaniny).

Meution Honorable otrzymali: Tadeusz Szafran (Ceramika) / Stanisław Dębicki (Książka) / Szkoła Zaw. dla dziewcząt, Kraków (Szkolnictwo) / Szkoła Rzemiosł i Sztuki Stosowanej dla dziewcząt, Warszawa (Szkolnictwo) / Szkoła Przemysłowa dla dziewcząt, Łódź (Szkolnictwo) / M. Szkoła Zawodowa dla dziewcząt, Warszawa (Szkolnictwo) / Szkoła Przemysłowa, Lwów (Szkolnictwo).

Uroczystość wręczenia nagród przez Prezydenta Republiki Doumergue'a, odbyła się w wielkiej sali *Grand Palais*. W uroczystości tej wzięli udział Komisarze generalni 22 państw, reprezentowanych na wystawie sztuki dekoracyjnej. *M. T.*

= Pierwszy rocznik *Sztuk Pięknych*. Z powodu rozpoczęcia drugiego rocznika *Sztuk Pięknych*, ukazał się w prasie polskiej cały szereg notatek i dłuższych artykułów, podkreślających znaczenie *Sztuk Pięknych* dla polskiej kultury artystycznej. Z dłuższych artykułów wymieniamy: St. Mróz »Pierwszy jubileusz *Sztuk Pięknych*« (*Nowa Reforma*, Nr. 231), *A. W.* w *Głosie Prawdy* (Nr. 108), *J. W.* w *Echu Warszawskiem* (Nr. 273), Wł. Kozicki w *Słowie Polskiem* (Nr. 283), M. Treter w *Warszawiance* (Nr. 297), w Nr. 251 *Kurjera poznańskiego*, St. Machniewicz w *Kurjerze lwowskim* (z 5/XI 1925), J. R. M. w *Narodnich listach* (z 15/X 1925)

= Z Zarządu Bibljoteki Uniwersytetu Warszawskiego nadsyłają nam następujące pismo z prośbą o umieszczenie:

»Jakkolwiek wiadomem być może czytelnikom »Sztuk Pięknych«, jak urządzony jest Gabinet Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie, choćby z artykułu »Tygodnika illustrowanego« Nr. 32 z r. 1925, na który to artykuł Redakcja »Sztuk Pięknych« zwracała uwagę w N-rze z 15 września b. r. (str. 581), to jednak w N-rze z 15 października w artykule p. J. Rytwiańskiego p.t.: »O muzealnych pomysłach p. Nowaczyńskiego« znalazło się zdanie, nie własne wprawdzie tego autora ale przytoczone przezeń jako argument polemiczny z pisma codziennego, że zbiory rycin zwrócone przez Petersburg znajdują się w »stanie rozkładu« i że »po przywiezieniu z Rosji zwalono skrzynie do jakiejś piwnicy«.

»Uważając, że informacja ta, choć tak oczywiście niezgodna z prawdą, może przynieść szkodę interesom dalszej rewindykacji naszych zabytków artystycznych, jeszcze będących w Rosji, Dyrekcja Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie oświadcza, że zbiór graficzny, który autor ma na myśli, został po nadejściu do Warszawy przejęty przez Bibljotekę od delegata Ministerstwa W. R. i O. P. w dniu 18 grudnia 1923 r i w tymże dniu umieszczony w hali uniwersyteckiego Zbioru odlewów gipsowych, a stamtąd w dniu 5 stycznia 1924 r. przeniesiony do sal parterowych gmachu Bibljoteki Uniwersyteckiej. Tam też został urządzony, wyposażony częściowo nowemi sprzętami (kosztem dotychczas około 5.000 zł.) i pudłami introligatorskiej roboty i jest udostępniony korzystającym codziennie od godz. 10 r. do godz. 3 popoł.«

ERRATA

W N-rze 1-szym Rocznika II. na str. 21-szej należy sprostować pod reprodukcją podpis autora na: ST. WYSPIAŃSKI (zamiast St. Witkiewicz), zaś na str. 32-diej: MICHAŁ ANIOŁ, DAWID (1504) (Akademja we Florencji).

Redaktor nacz. i odpow. Prof. W. Jarocki, — Wydawca: Polski Instytut Sztuk Pięknych. — Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie

OLGA BOZNAŃSKA

PORTRET DZIECI

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET WŁASNY (ol.)
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

OLGA BOZNAŃSKA

WIELKA, długa pracownia oświetlona przy jednym końcu górnem oknem i dwoma bocznemi. Nagromadzone sprzęty wywołują wrażenie ciasnoty. Środek zajmuje ogromne podjum, które wypełnia rozłożysta kanapa, pokryta mnóstwem starych materyj o barwach niezdecydowanych. Szczególnie rzuca się w oko stary strzęp jedwabiu zielonkawego, który gra wielką rolę jako tło. Na maleńkim skrawku podjum krzesło Louis XV, na nim model, 20-letni piękny młodzieniec białej rasy, o rysach lekko murzyńskich, w mantyli damskiej ‹starej mody› naśladującej togę adwokacką. ‹Pozujący jest malarzem›. Naprzeciw baldachim ze spłowiałych zżółkłych materyj, pod nim wielka sztaluga zwrócona ku oknu, skąd płynie refleks złoty światła tyłów kamienic ulicy de Rennes. Przed nią, oparta o wysokie krzesło, sprzęt niezbędny w pracowniach dla pozowania modela i w »barach« — artystka średniego wzrostu, szczupła, pełna dystyngowanej finezji, o bladej twarzy, którą ożywiają wielkie czarne oczy pełne głębi. Włosy matowo czarne, uczesane gładko, okalają wysokim półkręgiem twarz, zwiększając jej bladość. Usta wąskie zaciskają niezgrabnie skręconego papierosa. W obu rękach pędzle. W jakim stanie? Jednych szczeć zupełnie wytarta — inne rozwichrzone jak miotła. Paleta, złamana na dwoje, leży przed malarzem na wysokim trójnogu zawalonem pudełkami z farb, papierosów, zapałek, flaszeczkami sykatywy harlemskiej i oleju lnianego. Gdzie rzucić okiem stoły, stoliki, szafy, szafki

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET ART. MAL. PAWŁA NAUEN'A (ol.)
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

szafeczki, kanapy, kufry, walizy, komoda, pianino, łóżko, sztalugi, a wszędzie piętrzą się dzienniki, porcelana, napółzwiędłe kwiaty, książki, listy, szkice, lampy, samowar. Między sanktuarium malarskiem a pianinem sterczy wysoki żelazny piec, grożący lada chwila rozsypaniem się. Wyciąga to zwierzę, żarem dyszące nawet przy 30°, szyję wysoko ku powale, w której gdzieś w półmroku ginie.

Na ścianach niesymetrycznie rozwieszone obrazy pędzla artystki, ładny krajobraz Henri Martin'a, parę napółzniszczonych, nieoprawionych akwarel różnych autorów, parę kopij flamandzkich mistrzów i odlew gipsowy maski pośmiertnej Bethovena. Po kątach tłoczą się liczne obrazy i płótna a przeważnie tektury oprawione lub nagie. Atmosfera pracowni składa się z dwu zasadniczych pierwiastków (poza artystycznym!), z lekkiego czadu i niebieskawego dymu papierosowego. Ten zespół rzeczy pożytecznych do codziennego użytku i przedmiotów bez specjalnego przeznaczenia, zachowanych czy to przypadkiem czy przez wspomnienie, świadczy o życiu właściciela bogatem w uczucia. Niema tu żadnego blichtru, żadnej parady ni popisu. Jest

OLGA BOZNAŃSKA POTRET DZIECI (ol.)

to nagie życie bez żadnych osłonek, dola ciężka lecz pełna powagi. To Ona sama: Olga Boznańska i jej pracownia!

Za nią, pod wielkiem lustrem młody, wielki, chudy i zgrabny artysta o rysach alzackich, wybitnym nosie, na którym siedzą wygodnie wielkie szyldkretowe okulary. Przez nie leci łagodne i pełne zachwytu spojrzenie z błękitnych ócz. Zapomniał o własnem malowidle, trzyma w powietrzu pędzel zabarwiony fioletem Marsa. Tak go przykuwa obraz i praca malarki.

Naprzeciw, na niskiem krześle, siedzi inny młody artysta, małego wzrostu, brunet, o rysach dobrze rzeźbionych, o oczach miłych, melancholijnych, rozgraniczonych długim suchym nosem, opuszczającym się nagle ku górnej wardze. Ten z pietyzmem chwyta w szkicowniku portret artystki.

Ostatnią osobą jestem ja — ale że autor winien być skromym i kryć się za dziełem, przeto jestem niewidocznym.

Z kanapy zarzuconej kolorowemi poduszkami wydobywa się skrzek małego

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET ART. ŚPIEW. J. LACHOWSKIEJ (ol.)
(Wł. Muzeum w Jokohamie)

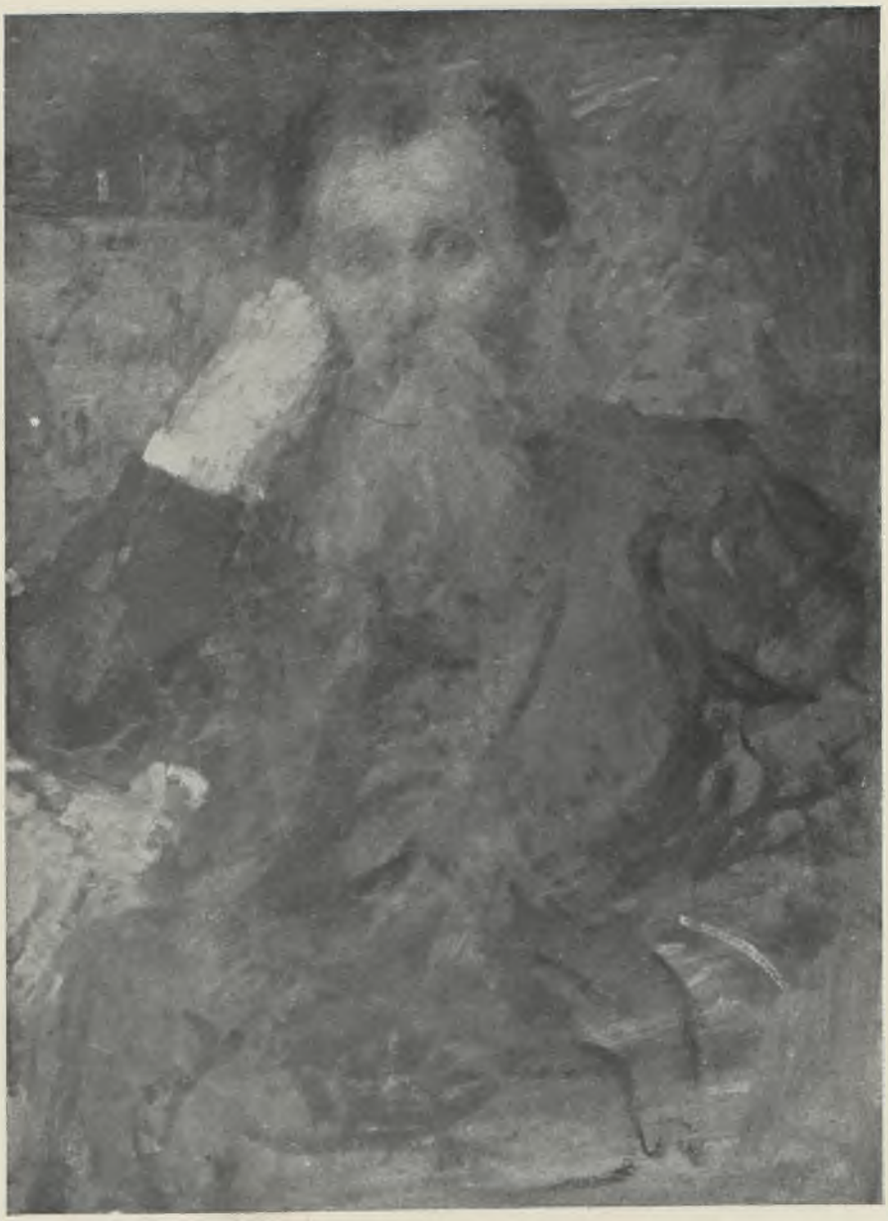
pieska. Jest to stare, bo 10-letnie zwierzątko, nieforemne, więcej podobne do legendarnego »Taraska« niż do psa.

— Panie Lestrille, bądź pan łaskaw przykryć »Boby la beauté«, bo się odgrzebał — rzecze panna Olga do młodzieńca pozującego. — Biedny pieseczek chory na sklerozę. Co ja mam z nim zmartwienia!

Model poprawia psią kołderkę — jest nią kawałek gobelinu.

— Panie Jourdain, przestał pan malować — może czuje się znużonym — niech pan co zagra. Nic tak nie wzmacnia sił malarskich jak muzyka.

— Nie chcę grać, bo wypłoszę wszystkie myszy pani!



OLGA BOZNAŃSKA PORTRET P. DERGINT'A (ol.)
(Własność artystki)

— Niema ani jednej. Zresztą trochę makaronu lub chleba rozrzuconego po podłodze, a zlecą się zaraz z całego domu. Panie Collignon (do młodzieńca o ptasim nosie), bądź pan łaskaw rozrzucić trochę makaronu.

Istotnie, za chwilę budzi się szmer we wszystkich kątach, szeleszczą papiery, wylatują zgrabne myszki i bezczelnie śmiało przy nas rzucają się na żer.

— No teraz, kiedy sobie pojadły, może pan grać.

Wiedząc, jak bardzo lubi panna Olga Chopin'a, artysta gra »preludjum deszczowe«, następnie walca — którego finale przechodzą w czarodziejską melodję ludową z »Wesela« Wyspiańskiego. Jesteśmy porwani w wirujące koło wspomnień: Kraków,

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET PANNY PAPAROWNY (ol.)
(Własność artystki)

Wyspiański, Akademja Sztuk Pięknych, Matejko, Wawel, Monachjum i — — powoli z chaotycznej mgławicy obrazów układa się film, gdzie treścią staje się życie naszej artystki!

Ma lat 9. Budzi podziw rodziców i otoczenia swoim talentem rysunkowym. Pierwsze wskazówki artystyczne otrzymuje w Muzeum na kursach Baranieckiego od Józefa Siedleckiego. Przelotnie pracuje także u Lipińskiego i Piotrowskiego. Zdolna i pilna uczenica, zwraca uwagę krakowskich artystów a pochwała Matejki zapewne przeważyła szalę wahań ojcowskich w sprawie dalszego kształcenia córki. Powoli Kraków staje się zacisznym młodemu ptakowi, któremu podrosły skrzydła, iż chciałby

OLGA BOZNAŃSKA — PORTRET ART. MAL. RENE JOURDAIN'A (ol.)
(Własność artystki)

lecieć w świat szeroki. Zagranica! Monachjum, Włochy, Paryż, ten czarodziejski młyn, który przemiela młodych uczniów na wytrawnych majstrów.

Jest to u nas epoka wszechwładnego panowania Matejki i jego szkoły historycznego malarstwa. Dolatują wprawdzie przytłumione echa dokonanej rewolucji artystycznej zwanej impresjonizmem, ale są to kawały o »zielonej krowie, o niebieskiej trawie, o fioletowym śniegu«, które bawiły zarówno publiczność jak artystów. Niewzruszony dogmat o »lokalnym kolorze« więcej trafiał do oka artystów i publiczności jak warjackie kombinacje młodych łobuzów, którzy zresztą starali się być odstraszającym przykładem zarówno w sztuce jak w głoszonych teorjach.

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET CHŁOPAKA (ol.)

W tym czasie dwa ogniska sztuki w Europie przyciągały artystów: Paryż i Monachjum. Dziś, gdy odgradza nas od narodu niemieckiego kilkadziesiąt lat zażartej walki germanizatorskiej, wydaje się nam dziwnem, jak to miasto niemieckie mogło wywierać urok na polskich artystów. Atoli wówczas był to początek walki toczący się w Prusach. Bawarów uważano za odrębny typ od reszty Niemców — sympatyczny — nawet wrogi Prusakom. Dla Polaka Paryż był zadaleko — Monachjum bliżej. Francja po klęsce 71 r. podnosiła się — a zwycięzkie Niemcy siedmiomilowymi butami kroczyli w dobrobycie. Wittelsbachowie stolicę swą przemienili w nowożytne Ateny. Imiona Lenbacha, Kaulbacha, Piloty'ego, Stucka i innych, roznosiła szeroko po Europie a zwłaszcza u nas — germańska reklama. Nasi artyści znajdowali bardzo

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET PANNY ESLER (ol.)

(Własność artystki)

przyjazne przyjęcie w tym grodzie, któremu przyświecał przykład idący z tronu. Łatwość wyrobienia sobie stosunków i zarobku, możliwość długiego kredytu, poszanowanie uczuć narodowych, wszystko to wpływało na zaciśnięcie węzłów z mieszkańcami. Tam Polak żył w rodzinie i w tem tkwiła cała siła przyciągania tego miasta. To też niektórzy, jak Józef Brandt i Alfred Wierusz Kowalski, osiedlili się na stałe. Nie przesądzając wartości wpływu monachijskiego należy stwierdzić, iż szkoła ta wycisnęła głębokie piętno na pewnym okresie malarstwa polskiego, gdyż prawie wszyscy artyści nasi od Matejki do najnowszych czasów — tamże studjowali.

Ten prąd ogólny zaniósł pannę Olgę Boznańską nad brzegi szmaragdowej Izery w r. 1887.

— Natrafiłam na pełny rozkwit impresjonizmu. Wstąpiłam do pracowni Karola Kriecheldorfa, który jest uczniem bardzo dzielnego malarza Löfftza, a tenże uczniem Leibla. W ten sposób mogę śmiało powiedzieć, że wszyscy trzej mię uczyli. Leibl, cóż to za piękny i silny malarz, jaki kolorysta, jak umie operować farbą! Jak łapie charakter! Śmiało może stanąć obok współczesnych malarzy francuskich. Dwa lata spędziłam w pracowni Kriecheldorfa, pracując w pocie czoła jak ów najemnik biblijny, co przyszedł o świcie do winnicy pańskiej. Żyłam w ciągłej ekstazie, bo otaczała mię atmosfera podniosła zapału. Widok pracujących kolegów i wielkie dzieła sztuki w muzeum, podniecały moją ambicję artystyczną. Kiedy patrzę na was młodych, marnujących najpiękniejszy okres życia na błahych rozrywkach, doznaję głębokiego smutku, wam się zdaje, że będziecie żyć wieki i na nie rozłożycie cały ogrom wykształcenia i twórczości! Jakże się oszukujecie chętnie!

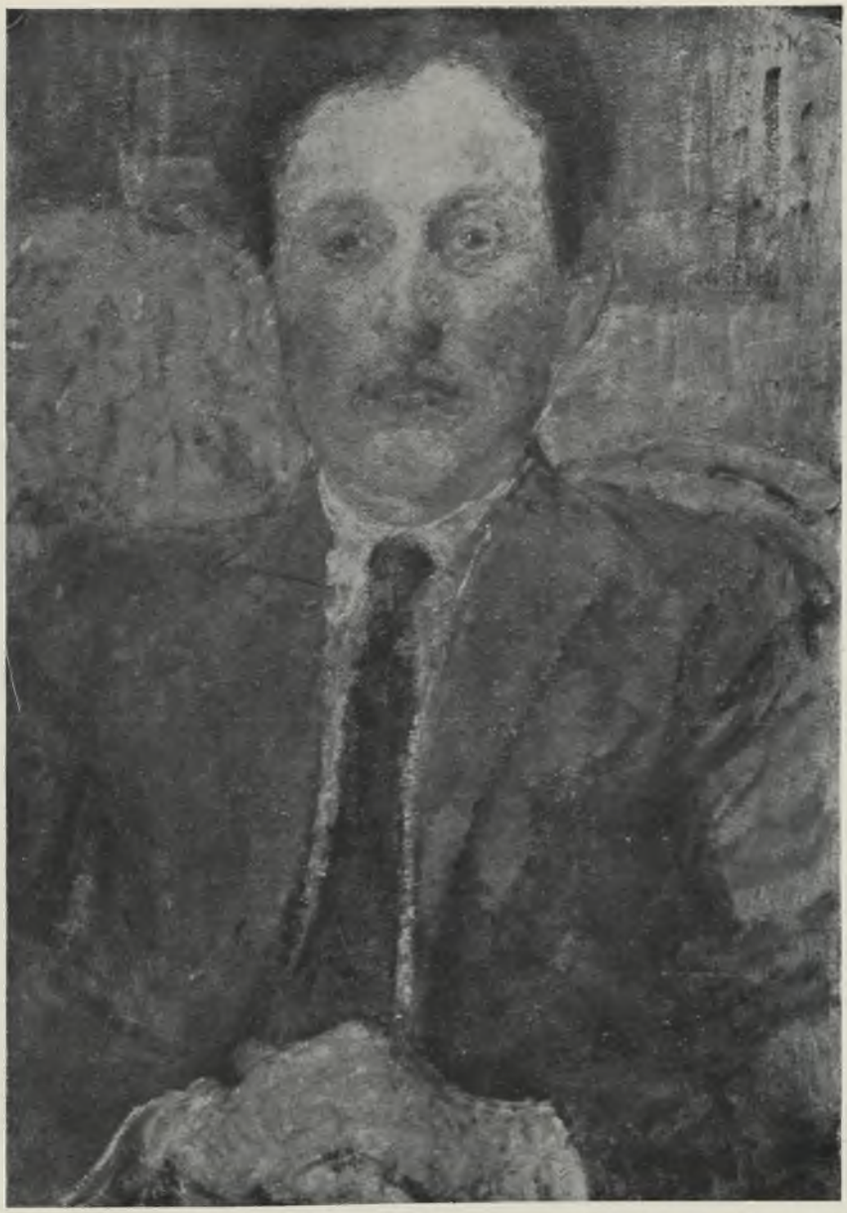
Audytorjum poczuwające się do winy, pochyla głowy i nie protestuje.

— Jednego dnia odwiedził mię Józef Brandt a przeglądnąwszy moje prace, orzekł, iż nie potrzebuję więcej profesora. Według niego zdawałam sobie dostatecznie sprawę z warunków twórczych.

— Atoli chciałam poznać metody innych artystów, a mając jeszcze parę miesięcy przed odjazdem do Krakowa, postanowiłam wyzyskać korzystnie ten czas. Miałam wielką ochotę wstąpić do wybornego artysty szwedzkiego Fritiuffa Smitha albo do niemniejszej wartości Nauena. Stało się atoli, że obydwaj prawie równocześnie zamknęli szkoły, więc mi nic nie pozostało jak pracownia Wilhelma Rüde'a, dobrego impresjonisty, choć trochę za zimnego i za mózgowego. Namówiła mię do tego moja serdeczna przyjaciółka panna Weiss z Berlina, genjalna wprost malarka. Ta akwarela na ścianie to jej pędzla. Szkoda, że się tak zniszczyła. — Profesor mój chwalił zazwyczaj me prace, ale i nie szczędził przycinków z powodu mego tonu fioletowego, jaki wprowadzałam do twarzy. To mię martwiło i złościło zarazem. Po paru miesiącach opuściłam mego majstra, ściągnąwszy na siebie jego niechęć, zwłaszcza od chwili, gdym wystawiła studjum malowane w jego pracowni. Złośliwy przypadek zdarzył, iż mój obraz powieszono naprzeciw jego. Muszę atoli przyznać, iż był to prawy charakter. Kiedy później zobaczył mój portret Nauen'a, sam przystąpił do mnie, uścisnął moją dłoń i gratulując mi, rzekł: »Nie miałem słuszności, pomyliłem się«. W r. 1892, po śmierci matki, przyjechałam ze siostrą Izią do Monachjum. Złożyło się tak szczęśliwie, że otrzymałam zaraz pracownię za darmo od jakiegoś Amerykanina, który wyjechał i zapłacił za parę miesięcy. Po upływie ich — zatrzymałam ją, sama płacąc.

Zabrałam się z entuzjazmem do pracy.

— Och, tam można było pracować lepiej niż tu w Paryżu, gdzie życie jest takie nerwowe, gdzie wszystko przeszkadza skupieniu! Zrobiłam mój własny portret wielkości naturalnej w żałobnym stroju i z kwiatami. Podarowałam go mej przyjaciółce, pannie Weiss. Dowiedział się o tem Nauen i oświadczył mej koleżance Kosobudzkiej, iż chciałby go zobaczyć i mnie malować. Zgodziłam się na to. Niestety, po 21 seansach, jednego dnia zeskrobał wszystko, bo wydawałam się jemu za mało naturalną, w zbyt afektowanej pozie — co nie odpowiadało memu charakterowi. Wielka szkoda, bo obraz był bardzo piękny. Widzicie panowie, jaki to był prawdziwy artysta, który nie mógł znieść dzieła złego według jego przekonania. Wtedy jego poprosiłam, by mi pozował, na co się chętnie zgodził. Pamiętam, było to we środę rano. Deszcz mżył, taki kapuśniaczek monachijski. Otwierają się drzwi i wchodzi z podniesionym kołnierzem wykwintny Nauen. To był mój obraz! »Niech pan tak zostanie!« Posadziłam go na kanapie w kwiaty, włożyłam mu do ręki filiżankę i za-



OLGA BOZNAŃSKA PORTRET ART. MAL. ETIÉNNE COLLIGNON (ol.)
(Wł. p. Etiénne Collignon, Paryż)

częłam malować. Podobał mu się ten portret, jak zresztą wszystkim. Pisano o nim bardzo wiele. Stał się nawet głośnym w Niemczech z powodu złośliwej krytyki, dotyczącej »zblazowanego« artysty. Sprawa oparła się o sąd. Skazano krytyka i odtąd zabroniono w Niemczech krytykować modele żyjące — pod rygorem odpowiedzialności sądowej. Oddałam bezwiednie charakter człowieka, o którego życiu wesołem dowiedziałam się dopiero z procesu. Portret ten znajduje się dziś w Muzeum Narodowem w Krakowie.

Przyniósł mi on mały złoty medal w Wiedniu. Wręczył mi go brat cesarza, arcyksiążę Karol Ludwik w słowach bardzo uprzejmych: »Jestem dumny, że pani jako Polka, zdobyła tę nagrodę międzynarodową«.

Drugi złoty medal otrzymałam w Monachjum za portret brata Hirschenberga. Następny mój pobyt w Monachjum przedłużył się do lat sześciu..... Przepraszam panów — muszę rozbroić te czupurne ptaszęta. »Maciuś vilain« dasz spokój temu biedakowi. Ach, co ja mam kłopotu z temi zwierzętami! Przypomniałam sobie: proszę bardzo panów podpisać ten protest przeciw wiwisekcjom. Ileż mię zdrowia kosztuje to wstrętne sąsiedztwo z lekarzem, co torturuje psy i małpy. Gdybyście słyszeli te wycia i piski męczonych istot — tobyście znienawidzili takich ludzi i naukę, która wymaga takich okropnych poświęceń.

— Czyby nie można choć na chwilę otworzyć okna — prosi żebrzącym tonem model — jest takie gorąco przy tym piecu, iż pot spływa po mnie w strugach.

— Tak, bardzo gorąco i brak powietrza — popieramy silnie przekonywującym tonem.

— Przesadzacie panowie. Nie otwieram okna ze względu na kanarki, które zaraz są chore, gdy na nie wieje. Może panom wystarczy uchylenie drzwi do przedpokoju. Panie Jourdain, proszę nie otwierać zbytnio — bo robi się zbyt czarne tło dla mego modelu. Zapaliłam trochę w piecu, bo mi się zepsuła maszynka spirytusowa — a nie mam innej, by ugotować herbaty. Ale zapewniam panów, że tak bardzo gorąco nie jest — możemy stwierdzić to na termometrze.

— 30°. — Wybuchamy wszyscy śmiechem.

Wracający Jourdain od drzwi: »A cóż to za dekoracyjne obrazy tu złożone?«

— To moich sąsiadek Angielek, Miss Harrison i Jecki Kemp. Mam je wysłać z moimi do Pittsburga, gdzie wystawiam corocznie. Pański portret znajduje się obecnie w San Francisco.

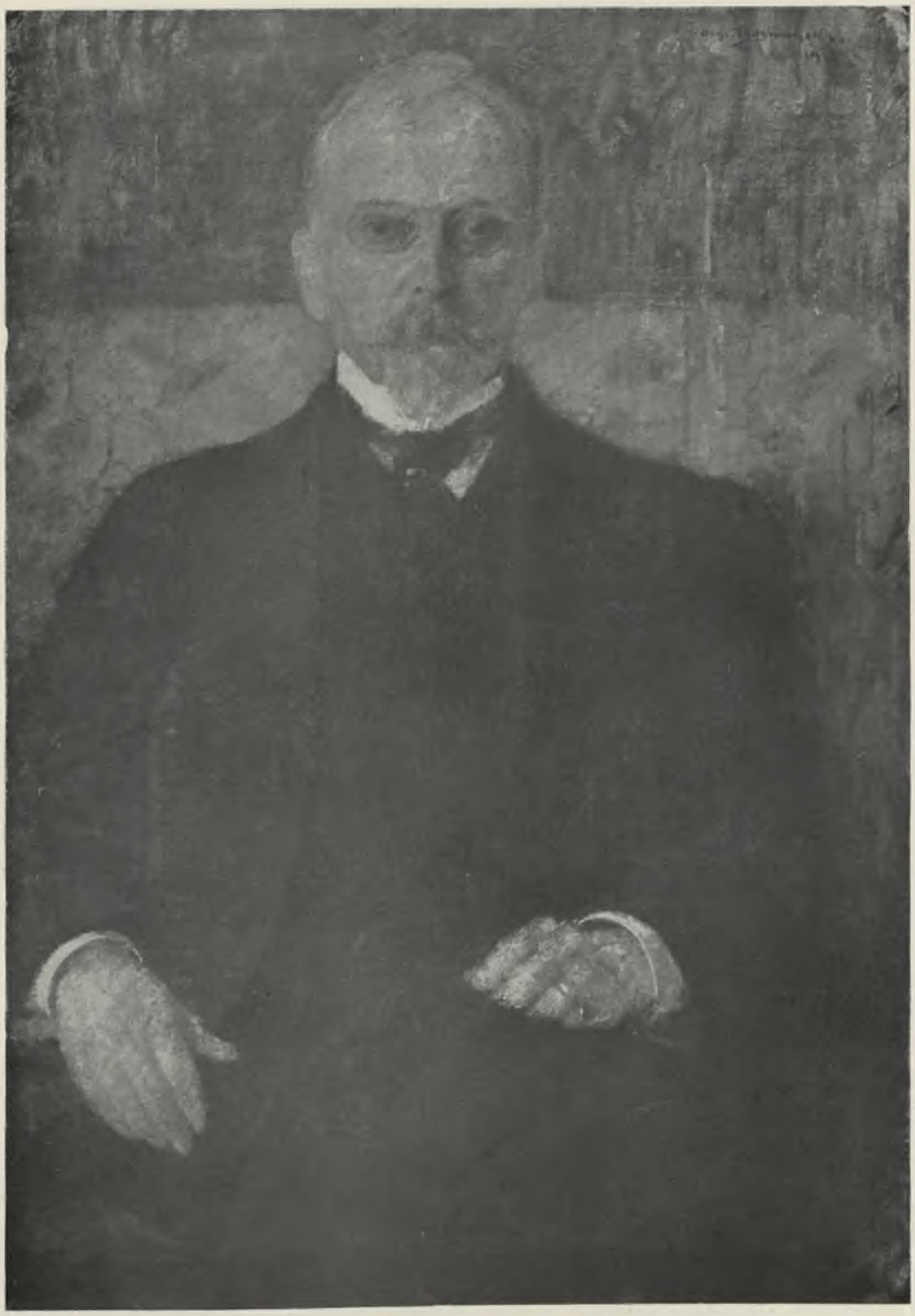
— A co się dzieje z obrazami wysłanemi do Japonii?

— Nie wiem — chyba nie przepadną. A jeśliby — to nie wielka strata. Czasem wszystkie me obrazy nic mię nie obchodzą. Jest tyle nieszczęść na tym bożym świecie, tyle cierpienia, że człowiek musi i powinien zapomnieć o sobie. Panie Lestrille, chcę naznaczyć rękę — proszę ją trzymać trochę wyżej i swobodnie. Ot tak. Portret bez ręki, to pojęcie fotograficzne. Cóż to za rozkosz malować rękę, zwłaszcza, gdy jest piękna, sucha, żylasta, o długich palcach. Każda ręka ma swój wyraz, swój temperament i charakter. Jest ona dopełnieniem psychologicznem twarzy.

— Przerwała pani to interesujące opowiadanie o swoim pobycie w Monachjum.

— Otóż za drugim moim pobytem nie miałam już profesora. Mając własną pracownię, malowałam przygodnie portrety, martwe natury, kwiaty, czasem widoki. Robiłam wycieczki w towarzystwie panny Weiss. Ta akwarela na ścianie panny Weiss, jest to miłe jedno wspomnienie takiej wycieczki do Schleissheimu. Poza tem kopiowałam starych mistrzów. Ten portrecik Van Dycka i to jego złożenie do grobu, ta holenderska martwa natura, to reszta co mi została z owych studjów.

Kiedy siostra moja ukończyła szkołę w Szwajcarji i zapragnęła studjować w uniwersytecie paryskim, ojciec mój, który był niechętny tej Sodomie i Gomorze, za jaki wówczas uchodził Paryż u nas, zgodził się, byśmy obydwie tam pojechały. Ileż to głupstw napisano o wpływie francuskim na moją twórczość. Według jednych byłam męczennicą Carrière'a. Owe lekkie podobieństwo sposobu patrzenia na modela wpłynęło na wyciągnięcie podobnego wniosku. Tymczasem analogje nie muszą koniecznie wypływać z zależności. Zanim przybyłam do Paryża, pogląd mój na sztukę tak się już skrystalizował, iż dalszy jego rozwój szedł po wytycznej zdecydowanej. Carrière, któremu mój kuzyn Mordant ‹matka moja była Francuzka z Valence›, pokazał moje obrazy, chwalił bardzo i rzekł: »Nie mam co dorzucić, ona wie dobrze, dokąd idzie«.



OLGA BOZNAŃSKA

PORTRET H. SIENKIEWICZA (ol.)

(Własność rodziny ś. p. H. Sienkiewicza)

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET P. BERNARDA HARRISON (ol.)
(Wł. p. Etiènne Collignon, Paryż)

Jakiś drugi krytyk polski, nazwiska nie pomnę, wymienia Wistlera, jako mego profesora. Niezaprzecznie, że można dopatrywać się podobieństwa treści, techniki czy kompozycji, ale nie należy tłómaczyć tego zaraz zależnością.

Jedyny raz jeden artysta francuski udzielił mi rady, której wspomnienie jeszcze dziś wywołuje uśmiech na twarzy: »Niech pani uważa, by światełko w oku nie było takiesame jak na końcu nosa«. — To był Carolus Duran. Uwaga zresztą bardzo słuszna, lecz komiczna przez wyjątkowe znaczenie, jakie jej nadał malarz — nie znalazłszy poważniejszego błędu w mej pracy. Znacie panowie tryb mego życia. Żyjąc tu w Paryżu nie wiem, co się w nim dzieje, bo nie mam czasu ni na zwiedzanie

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET PANI WOOG (ol.)

(Własność artystki)

wystaw, ni na nawiązywanie stosunków. Maluję latem czy zimą aż do zmierzchu i dopiero wtedy wychodzę na spacer z siostrą i pieseczkiem. O wystawach i arty= stach dowiaduję się zazwyczaj od moich gości — albo z dzienników. W zeszłym salonie nawet nie odebrałam karty wstępu. Niezaprzecznie, że impresjonizm pochodzi z Francji, ale niemniej prawdą jest, że nie miałam żadnego profesora Francuza ani nie uległam wpływom francuskim. Pojmowanie obrazu i techniki jest moje wła.....

W tej chwili »Boby la beauté« anonsuje głośnem szczekaniem przybycie kogoś do ciemnego przedsionka. Gdy nikt się nie pokazuje po pewnym czasie, wychodzi panna Olga — po krótkiej, niewyraźnie dolatującej nas rozmowie, wraca, idzie do

komody, zabiera parę banknotów i znów wychodzi. Rozumiemy wszyscy tę akcję bez słów, bo bardzo często jesteśmy jej świadkami. To bieda i nieszczęście zapukały do drzwi malarki. Artyści, nie-artyści, Polacy, nie-Polacy, uczciwi i oszuści korzystają z jej materjalnej pomocy. Gdy nie może dać pieniędzy, da obraz. Malować pięknie, czynić dobrze, to hasło życia Olgi Boznańskiej.

Patrzymy na wracającą z uwielbieniem, co ją wprowadza w wesołość. Wykrzywia się nam komicznie i mówi: »A teraz czas na herbatę — proszę panów czemś się zająć«.

Rozpoczynamy przegląd obrazów, nagromadzonych bezładnie po różnych kątach i ścianach. Jest ich kilkadziesiąt, co stanowi drobną cząstkę płodnej twórczości w ciągu życia artystki.

Oto przed nami portret starej pani ubranej w płaszcz gronostajowy. Twarz brzydka, nalana, oczy wyłupiaste w oprawie fioletowej, ręce grube. Co za typ. Ileż charakteru! Jakaś kuzynka któregoś karła czy błazna Velasqueza.

— To moja stara gospodyni z przed wojny. Może dla banalnych smaków wyda się brzydką — nigdy dla wyrafinowanych. Typ czy rasa zawiera w sobie charakter i to jest właściwe piękno. W tem siedzi dusza myśląca, pracująca, cierpiąca, znużona lub umęczona. Nie wolno niczego zmienić z takich rysów. Zresztą ja nie potrafię poprawiać przyrody — maluję co widzę. Podobnie z kolorem: niczego nie zmyślam, tylko śledzę wiernie mozaikę barwną, z jakiej się składa każda powierzchnia. Zabierając się do portretu artysta winien sobie zdać sprawę z założenia barwnego modela, tak go ubrać, dać mu odpowiednie tło i oświetlenie — by wszystko razem stanowiło pewną harmonję. Czasami zdarza się, że w ciągu malowania spostrzegam niedostateczność wyzyskania harmonji i konieczność zmiany jak np. w tym portrecie Miss Thomasson. Pamiętacie panowie, iż malowałam ją w szarym płaszczu, co nie dawało mi zadowolenia. Zmieniłam i o ile lepiej w tej białej sukni w wielką czarną kratę wychodzi ta lwia głowa o białej czuprynie włosów. Podobne założenie barwne macie panowie w portretach panny Podstolskiej i Esler.

Gdzieindziej lubię zestawienia barw czarnych, jak n. p. w portrecie tej panienki P. w żałobie. Jest to problem bardzo trudny, by głowa i ręce nie dawały wrażenia wyciętych i przylepionych. W podobnej harmonji namalowałam panią Chełmońską.

Innym razem szukam harmonji barw brązowych — wszystko to zresztą zależy od karnacji modela, ale często musi się zastosować do ubrania, jakie model posiada.

Mamy szczęśliwą sposobność zestawienia dwu epok, monachijskiej i paryskiej w dwu portretach własnych artystki. Monachijski malowany na niedużej desce przedstawia młodą osobę na tle jasnej, żółtawej ściany. Stoi przed sztalugą — w ręku trzyma pędzle, głowa zwrócona do widza. Faktura impresjonistyczna ale mniej zróżniczkowana, kolory więcej z sobą zlane. Drugi portrecik wykonany niedawno na małej tekturze, malowany dla p. Foureau, historyka sztuki, przedstawia artystkę do ramion, głowa podniesiona. Całość utrzymana w szarości bardzo dystyngowanej. Patrząc na tę wibrację barw przypomniałem sobie radę, jakiej raz udzielała panu Jourdain'owi: »Niech pan nie wciera farby, niech ją pan lekko weźmie na pędzel jakby na łopatkę i położy na obrazie«. — Portrecik ten ma więcej energji barwnej, formy niż poprzednio wspomniany, który za to posiada wdzięk młodości i nieśmiałości. Portrecik monachijski jest »fetiszem«, nieodstępującym artystkę. Nie pozbyłaby się go za żadne pieniądze.

Główną cechę malarstwa panny Olgi Boznańskiej stanowi posługiwanie się

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET PANI RICHARD (ol.)

(Własność artystki)

walorami. Kładzie na to tak wielki nacisk, iż wszelki obraz pozbawiony tego pierwiastka uważa za słaby. Wyszła z epoki, kiedy »bryłowatość« stanowiła jedno z głównych przykazań dobrego malowania, kiedy »płaskie« malowanie formy uważano za błąd, albo raczej za niedostateczne rozwiązanie malarskie, kiedy konturu jeszcze nie nadużywano, kiedy z obrazu sztalugowego nie starano się zrobić dekoracji. Przeprowadzenie walorów w obrazach artystki charakteryzuje łagodne i stopniowe przejście od przytłumionego światła do jasnego cienia. Ów brak gwałtownych kontrastów, unikanie konturu i wibracyjna technika wytwarzają atmosferę powietrzną zarówno między widzem a modelem, jak między modelem a tłem. To niezdecydowane określenie formy, wynikające z założenia malarskiego, dało sposobność niektórym polskim

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET PANA RICHET Z RODZINĄ (ol.)
(Własność p. Richet, Paryż)

krytykom wątpić w poprawność rysunku artystki. Trudno polemizować z twierdzeniem świadczącem o nieznajomości zasadniczych praw malarskich. Godzi się tylko przytoczyć zdanie tak wielkiego mistrza rysunku, jakim był Ingres: »Niema rysunku poprawnego lub niepoprawionego — jest tylko piękny i brzydki«.

Przeglądamy portrety ojca artystki, Sawy Pusłowskiego, Jourdain'a w paru wydaniach, bankiera Goudon'a, artysty-malarza Darasse'a, Tryczla, pp. Smogorzewskich, Wichlińskich, pani Voogue, żony malarza i wielu innych, których nazwisk nie pamiętam. W ciągu tej pracowitej karjery przesunęło się przez jej pracownię tysiące ludzi rozmaitej narodowości, stanów, wieku i zawodu. Skatalogowanie wszystkich dzieł artystki będzie przedstawiało kiedyś wielką trudność ze względu na ich rozrzucenie po obu półkulach ziemi.

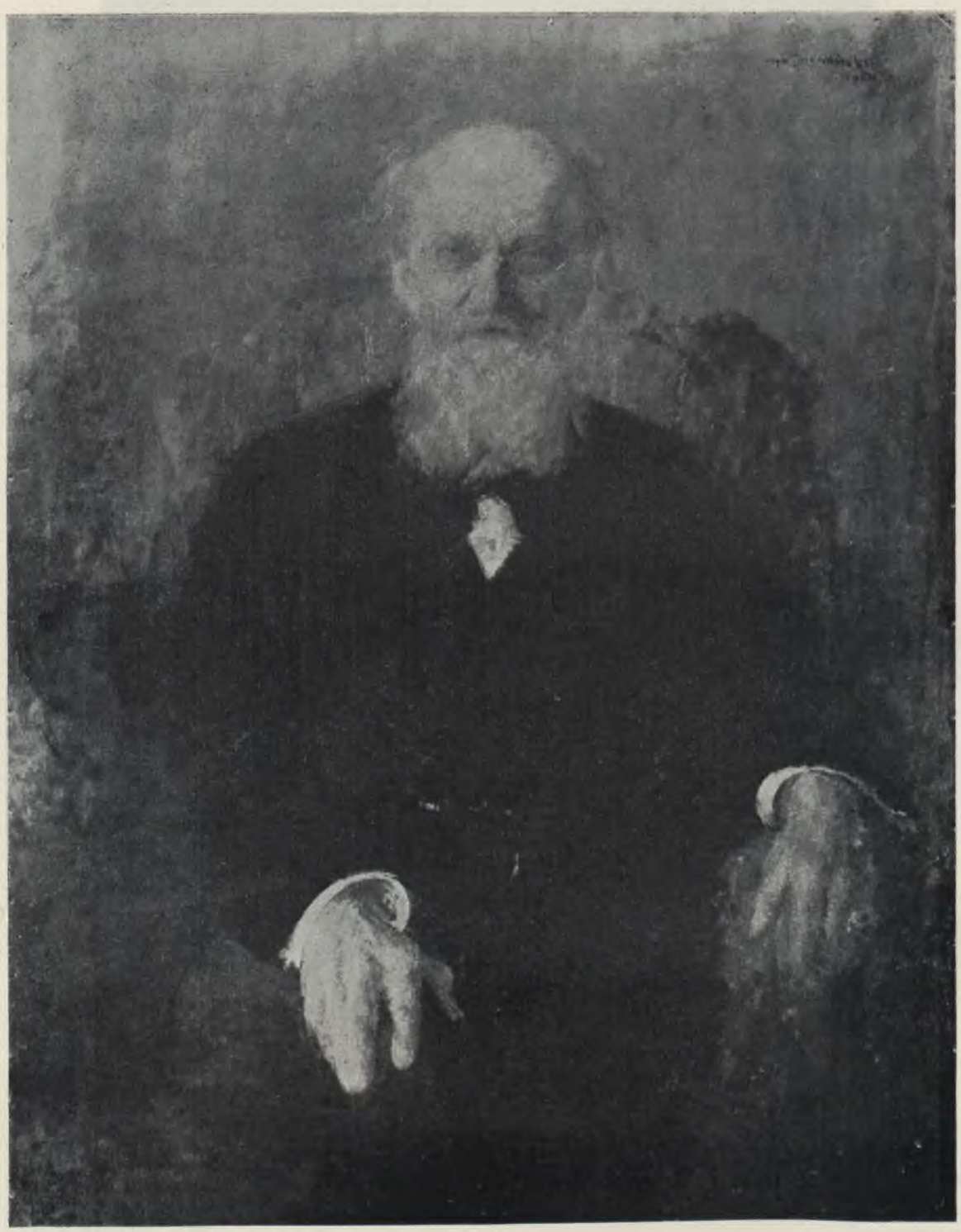
Z osobistości, które pozowały malarce, należy wymienić: Sienkiewicz, poeci: Verhaeren Remy de Gourmont, Segarde, Pièrre Fournier, Franquetti, malarz Desgranges, kolekcjoner Libaud ⟨Louis Lormel⟩, historyk sztuki Fourreau, muzycy: Radwan, Rubinstein i literat Vauxelles.

Ale nie sam tylko portret zajmuje naszą artystkę. W chwilach wolnych od

OLGA BOZNAŃSKA PORTRET PANI LIBERMANNOWEJ (ol.)
(Wł. Muzeum Jeu de Paume, Paryż)

modela maluje wnętrza pracowni własnej, czy sąsiadki Miss Harrisson, martwe natury i krajobraz z okna. Za wnętrze pracowni krakowskiej otrzymała nagrodę Barczewskiego. Niezaprzecznie, że jest to studjum bardzo subtelne o harmonji barw zielonkawych, ale jako wysiłek pracy i talentu nie może iść w porównanie z jej portretami.

Ulubionym tematem martwych natur są kwiaty. Najchętniej je maluje, gdy poczynają więdnąć, gdy zatraca się intenzywność barwna. Podziwiamy właśnie liczne bukiety nagietków, anemonów i bladoróżowych róż. Są to jedyne silniejsze akcenty kolorowe wśród plejady obrazów. Szaro od nich odbijają martwe natury ułożone



OLGA BOZNAŃSKA

PORTRET ZYGMUNTA HR. PUSŁOWSKIEGO (ol.)
(Własność rodziny hr. Pusłowskiego)

OLGA BOZNAŃSKA

PORTRET SAWY HR. PUSŁOWSKIEGO (ol.)

(Własność artystki)

z porcelany i figurek. Ale jaka tam wykwintna i ogromna skala tonów! Jakiś poemat wygrany przez Chopin'a. Najdrobniejszy przedmiot, jakiego dotknie dłoń malarki — otrzymuje duszę pełną wrażliwości.

Jedynym rodzajem malarstwa, mało uprawianym przez artystkę, jest krajobraz. Wynika to ze sposobu jej życia i nadmiaru zajęcia się portretem. Czasem tylko przygodnie zdarza się jej namalować jakiś widok. Oglądamy właśnie dwa piękne małe studja z Dieppe i Weimaru. Czasem wiosenną lub jesienną porą — gdy »model« zawiedzie, maluje z okna sąsiednie podwórze, ozdobione rosochatemi, bezlistnemi drzewami. Nie jest to wesołe spojrzenie na naturę.

Melancholja przygotowała dla niej paletę. Wogóle wesołość jest to pierwiastek obcy w twórczości Olgi Boznańskiej. Sztukę jej, nieprzystępną dla szarego tłumu, przez subtelne wyrafinowanie barwy i formy cechuje głęboka powaga duszy wrażliwej.

Z pomiędzy polskich artystów najwięcej znana zagranicą i najwyższym otoczona szacunkiem, w epoce, gdy Polska dla świata tylko »talentami stała«, spełniła swą misję chlubnie.

I nikogo z pośród żyjących polskich malarzy ‹prócz Malczewskiego› słuszniej nie zdobi »Polonia Restituta« jak Olgę Boznańską, która uznanie swej Ojczyzny zyskała talentem, pracą i wzniosłym charakterem.

. . . . . .

— Proszę panów herbata gotowa.

Paryż, 13 sierpnia 1925.

MARCIN SAMLICKI

WYSTAWA STARYCH MISTRZÓW W AKADEMJI BERLIŃSKIEJ

‹z prywatnych zbiorów berlińskich›

USILNYM staraniom generalnego dyrektora muzeów pruskich, osiemdziesięcioletniego Wilhelma v. Bodego i współpracowników jego M. Friedländera i H. Vossa udało się zebrać czterysta pięćdziesiąt obrazów z prywatnych zbiorów berlińskich, które zapełniły wszystkie sale akademji sztuk pięknych, dając prawie że pełny obraz historji sztuki wszystkich krajów europejskich, z uwzględnieniem poszczególnych szkół i kierunków od wieku XV do XVIII włącznie. Rzecz naturalna, że zbiór w ten sposób skompletowany wykazywać musi pewne luki — nie można bowiem żądać od niego pewnej linji wytycznej, ani systematycznie ugrupowanej i zaokrąglonej całości, gdyż wybór zależy w podobnych wypadkach li tylko od przypadku, względnie od upodobań poszczególnych zbieraczy.

Mimo to przyznać trzeba, że wystawa zorganizowaną została w danych warunkach nadzwyczaj umiejętnie i zręcznie. Inicjatorzy wybrali tylko dzieła o zupełnie pewnej wartości artystycznej, przeważnie sygnowane albo przyznane danemu mistrzowi drogą naukowej analizy; zasługa to niemała, jeśli się zważy, że w zbiorach tutejszych i w handlu roi się, jak zresztą wszędzie indziej, od falsyfikatów i dzieł o bardzo wątpliwych walorach. To też wystawa ta, otwarta przez dwa miesiące i tłumnie zwiedzana przez publiczność, jest ważnym czynnikiem wychowawczym dla miłośników, zbieraczy i historyków sztuki, gdyż wydobyła na światło dzienne wielu mało znanych mistrzów, których zresztą w muzeach rzadko się spotyka.

Zbiory berlińskie, jakkolwiek poniosły w okresie inflacyjnym poważne straty przez zaukcjonowanie tego rodzaju kolekcji o europejskiem znaczeniu, jak Huldschinskiego, Kappla i Jamesa Simona, których obrazy wywędrowały przeważnie zagranicę, przedstawiają się mimo to imponująco, tembardziej że w latach ostatnich zbieracze prywatni rozwinęli żywą działalność, kompletując swe zbiory nowymi nabytkami.

Jak z góry przewidzieć było można, najlepiej reprezentowane są szkoły: włoska, holenderska i flamandzka, — najgorzej francuska, — jeżeli zaś chodzi o epoki historyczne, najliczniej zastąpiony jest renesans i barok, najskromniej prymitywy włoskie i niederlandzkie, co łatwo

FRANZ HALS (1580—1666) MŁODY RYBAK (ok., 1633)
(wielkość 78×61 cm.)

(Własność galerji Van Diemen)

wytłómaczyć sobie możemy z jednej strony rzadkością i wysokiemi cenami dzieł tej epoki, z drugiej zaś, niewielkiem zainteresowaniem zbieraczy, — choć w latach ostatnich były prymitywy na rynku niemieckim bardzo poszukiwane.

Spróbujemy dać tu krótki przegląd najciekawszych dzieł, według poszczególnych krajów, w porządku chronologicznym; nie mogąc naturalnie ze względu na szczupłe ramy artykułu analizować głębiej poszczególnych eksponatów, odsyłamy ciekawego czytelnika do podanej niżej literatury.

Wśród prymitywów włoskich znajdujemy kilku nieznanych mistrzów florentyńskich z połowy wieku XV., wśród których uwagę zwracają dwa wąskie podłużne obrazy malowane na drzewie temperą, mające za temat sceny z historji Psychy; dziwny ich format wskazuje na to, że były one częściami »cassone«, tj. ozdobnej skrzyni, w której mieściła się wyprawa narze-

FRANCISCO JOSÉ DE GOYA (1746—1828) NAPAD (ol., wielk. 101×76 cm.)
(Własność p. Edwarda Arnholda, Berlin)

czonej. Uwagę zwraca wielkich rozmiarów obraz (»Koronacja Marji«, 118×59) Lorenza di Bicci (1350—1427), dalej interesuje nas minjatura szkoły sienejskiej z wieku XIV, malowana na drzewie, przedstawiająca Marję z dzieciątkiem na złotem tle, wreszcie kilku nieznanych mistrzów sienejskich z wieku XV.

Niemniej ciekawe eksponaty obejmuje wczesny renesans włoski. Przedewszystkiem bardzo piękny, subtelnie malowany obraz Fra Bartolommea, z Janem Chrzcicielem, dalej drobne prace Filippina Lippi, Ambrogia de Predis, Rafaelina del Garbo, wszystkie malowane na drzewie.

Rozkwit odrodzenia reprezentują Signorelli, Moroni, Pontormo, Piombo, Lorenzo Lotto, Palma Vecchio i Bassano w wielu ciekawych eksponatach. Brak coprawda wielkich nazwisk, ale spotykamy zato mało znanych mistrzów, których z tem większem zainteresowaniem oglądamy, gdyż są one ważnym przyczynkiem do historji odrodzenia włoskiego.

Okres przejściowy reprezentują Caracci i akademja bolońska, dalej wspaniały obraz Tintoretta, z wczesnego okresu mistrza, p. t. »Znalezienie Mojżesza«[1], następnie spotykamy typowego mistrza baroku Bagliona, którego wystawione tu dzieło »Niebieska i ziemska miłość« do niedawna przyznawane było Caravagiemu[2], dalej »Wesele w Kanie« Giordana, w końcu dzieła Guercina, Magnasca i Salvatora Rosy.

Bogatą jest szkoła wenecka, począwszy od kilku ciekawych obrazów Alvise Vivariniego, malowanych na drzewie wypukło nakładanemi farbami na złotem tle, i wczesnego Cimy da Conegliano, poprzez Lotta, Liberi'ego, Bassana i Tintoretta, aż do wieku XVIII, który wykazuje wszystkie prawie znane nazwiska mistrzów weneckich, jak: Amigoni, Canaletto (6 obrazów), Guardi (13 obrazów), Longhi, Piazetta, Tiepolo, Zuccharelli i cały szereg mniej znanych mistrzów.

[1] Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXXIII. str. 95.; dalej A. L. Mayer: Tintoretto.
[2] H. Voss. Berliner Museen XLIII. 1922. str. 60.

PIETER DE HOOCH (1630?—1677) SCENA W KARCZMIE (ol., fragment) (Wielkość całego obrazu 59×72 cm.)

Nierównie bogaciej i korzystniej przedstawiają się szkoły niederlandzkie. Prymitywów, które naogół w zbiorach prywatnych są rzadkością, i tu niewiele. Dwa tylko małe, bardzo piękne tryptyki Mistrza z Brugge ‹około 1500› ze zbiorów M. Friedländera, dalej cenny Colijn de Coter ‹sygn. Colin de Coter pinxit me in Brucelle› [3], w końcu Joos van Cleve, Ambrosius Benson i Isenbrant. Wczesny krajobraz niderlandzki oglądamy u Patinira, początki zaś manieryzmu reprezentuje Scorel bardzo typowym obrazem p. t. »Tobiasz z aniołem« ‹sygn. Joannes Scorell de Holandia 1521› [4], dalej Massys i Orley.

Szkoła flamandzka rozpoczyna od dzieł nieznanych manierzystów antwerpskich ‹ok. 1520›, które dają nam coprawda niewielkie zadowolenie estetyczne, niemniej są one z punktu widzenia historji sztuki bardzo ważne, gdyż z jednej strony tworzą one przejście od gotyku do renesansu, z drugiej zaś wykazują po raz pierwszy wpływy romańskie w sztuce północnej. Krajobrazy Balena, Mompera i Jana Brueghela, jak również trzy obrazy Pietra Brueghela, z których »Ptasznik« jest pomniejszoną repliką obrazu wiedeńskiego, są bardzo cennymi nabytkami. Wytworny portret reprezentuje Moro i Coques, sceny ludowe Teniers, dalej widzimy kilka dzieł Wouwermana, z których najciekawszy jest »Krajobraz morski« ‹sygn. i dat. 1659› [5], wreszcie Jordaens, Rubens i van Dyck. Z pięciu obrazów Rubensa interesuje nas najbardziej wczesne dzieło »Ofiara Abrahama« ‹na drzewie› [6], dalej studjum głowy do »Spotkania Marji Medici ze synem« ‹Louvre› i portret papieża Grzegorza Wielkiego [7], z dzieł zaś van Dycka spotykamy tu wczesną

[3] Jahrbuch der preusischen Kunstsammlungen 1924. str. 117.
[4] Winkler, Zeitschr. für bildende Kunst. 1924/25. str. 206.
[5] Hofstede de Groot Nr. 968. Art Treasure Exhibition 1857. Gallery of decorative paintings. London. 1924.
[6] Klassiker der Kunst. Tom V. 1921. str. 46.
[7] Oldenburg. Klasssiker der Kunst. str. 215.

pracę »Św. Hieronim«[8] jako szkic do obrazu w galerji sztokholmskiej i trzy inne dzieła o temacie religijnym.

Malarstwo holenderskie cieszy się szczególnem zainteresowaniem wśród zbieraczy berlińskich. Nie brak tu żadnego prawie ważnego nazwiska, począwszy od bardzo cennego i rzadkiego dzieła Hieronima Boscha »Kuszenie św. Antoniego«, powtórzenie którego znajduje się w muzeum lizbońskiem, dalej Lucasa van Leyden i Tomasza Keijsera, a skończywszy na van der Werffcie i Lairessie. Szczególnie bogato reprezentowany jest pejzaż holenderski przez Berchema, Bloemaerta, Coipa, van der Meera z Haarlemu, Goyena, Everdingena i Netschera. Na uwagę zasługuje wspaniały »Krajobraz z młynem« Hobbemy, a przedewszystkiem osiem krajobrazów Jacoba van Ruisdaela, z których »Cmentarz żydowski« jest jedną z najcenniejszych pereł wystawy. Dalej spotykamy nazwiska Steena w kilku ciekawych eksponatach, jak np. »Portret dzieci mistrza« ‹sygn. i dat. 1664›[9] i »Wesołe towarzystwo« ‹sygn. i dat. 1677›[10], sceny karczemne Adriana i Izaka van Ostade, wspaniały obraz de Hoocha »Konna przejażdżka«[11], wytworne portrety Terborcha, parę mniejszych obrazów Metsu, z których »Kobieta przygotowująca posiłek« jest pendent do obrazu w Luwrze.[12] Portrety Maesa, sceny rodzajowe Coddego, martwe natury Hedy, Heema, Hondecoetera i Kalfa uzupełniają najświetniejszy okres malarstwa holenderskiego.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje Rembrandt i jego szkoła. Przedewszystkiem jedna z najpoważniejszych jego prac młodzieńczych, odkryta przez Bodego, o charakterystycznym zielonawo-szarym kolorycie p. t. »Dwaj uczeni«.[13] Jeden z nich, zwrócony ku nam twarzą przypomina silnie portret ojca mistrza, który często pozował synowi. Obraz malowany jest na drzewie, w r. 1629, t. j. rok przed śmiercią ojca ‹† 1630›, przez 23-letniego Rembrandta. Dzieło to zakupione zostało dopiero parę miesięcy temu na aukcji w Londynie za 2300 funt. szterl. Koło Rembrandta grupują się Bol, Flink, Livens, v. Gelder i Bray. Historycznie ciekawy jest obraz nauczyciela Rembrandta, Lastmana, »Jonasz połknięty przez wieloryba«, malowany w r. 1621 pod wpływem włoskim. Dwa obrazy Halsa należą do najpiękniejszych eksponatów. »Młody rybak« z r. 1633, będący pendent do »Młodej rybaczki« w muzeum w Brooklyn[14] i sygnowany portret historyka Boza ‹ok. 1634›. Dalej spotykamy cały szereg mniejszych mistrzów, o których wystawa dać może w licznych eksponatach nienajgorsze pojęcie, — nie chciałbym jednak o nich wspominać, by nie mnożyć i tak już licznych nazwisk.

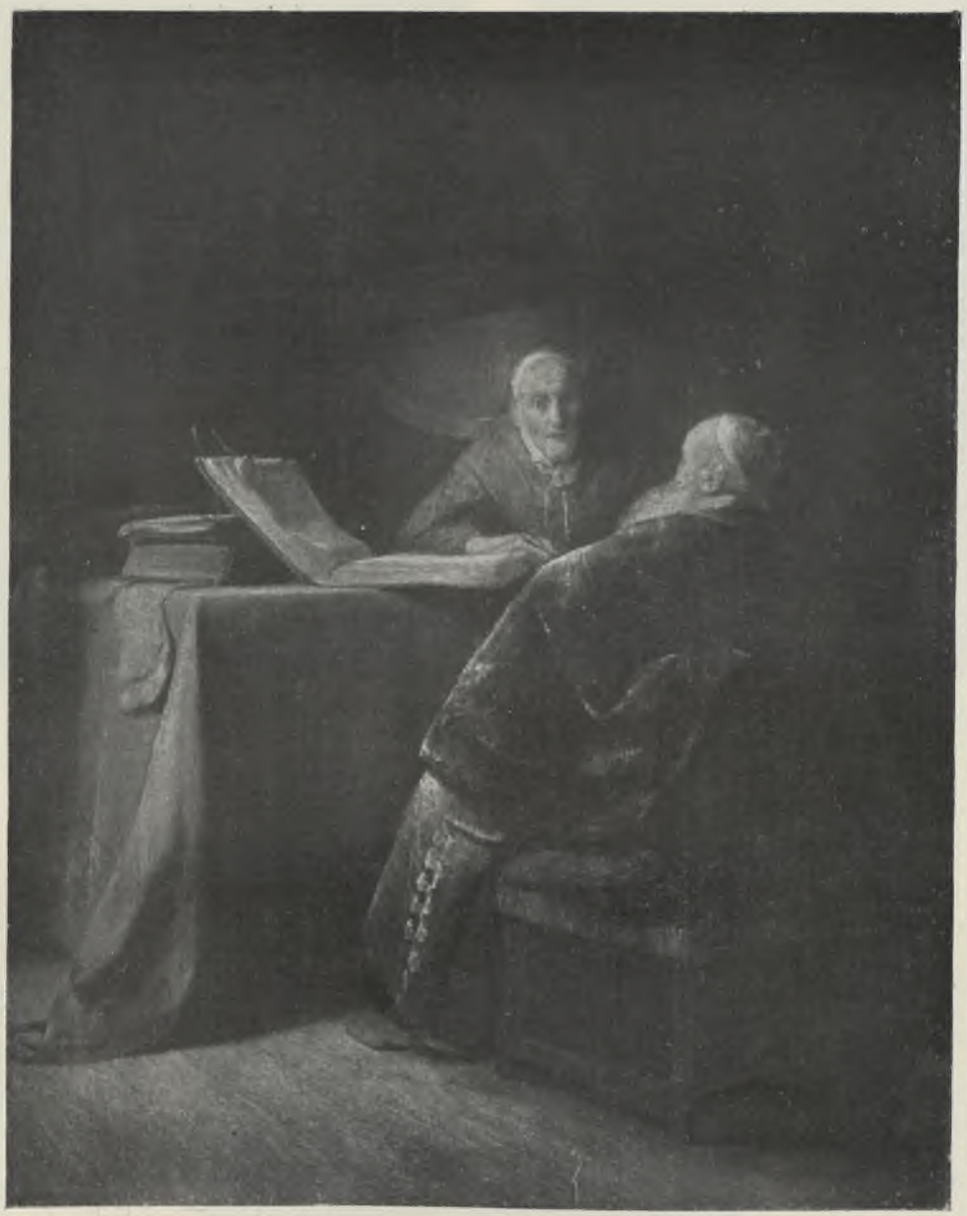
Malarstwo hiszpańskie obejmuje coprawda najmniej eksponatów, te należą jednak do najciekawszych na wystawie. Z wczesnych mistrzów oglądamy tryptyk nieznanego mistrza kastylijskiego »Zwiastowanie Marji« ‹ok. 1475›, z okresu późniejszego »Madonnę z dzieciątkiem« Moralesa i »Św. Antoniego« Murilla. Największe zainteresowanie budzi El Greco, tak rzadko spotykany w muzeach europejskich poza Hiszpanją, — przedewszystkiem »Św. Jan Chrzciciel«, w całej postaci, ‹sygn. δομενικος θεοτοκοπολος›, »Św. Franciszek na pustyni« i scena rodzajowa ilustrująca przysłowie hiszpańskie.[15] Wszystkie dzieła bardzo charakterystyczne i typowe dla Greca. Dalej »Św. Sebastjan« Ribery w bardzo oryginalnem ujęciu ‹sygn. Jusepe de Ribera Espanol 1640›, wreszcie kilka wspaniałych obrazów Goyi, jak »Generał Queralt«, jedno z głównych jego dzieł ‹sygn. Dn. Josef Queralto por Goya 1809›[16], dalej »Maja w czerwonych trzewikach« i romantyczny »Napad«, malowany »impasto«, niemal impresjonistycznie, pochodzący, jak się zdaje, z ostatniego okresu mistrza.

Nie da się zaprzeczyć że malarstwo hiszpańskie, jakkolwiek obejmuje tylko kilka największych nazwisk ‹prócz Velasqueza›, zawiera dzieła o kwalitatywnie największej wartości artystycznej.

Rzecz dziwna, że malarstwo niemieckie bardzo słabo jest reprezentowane. Coprawda widnieje kilka wybitnych nazwisk, eksponaty są jednak naogół słabe, ma się wrażenie, że z trudem tylko »ad hoc« zebrane. Przyczyna leży zdaje się w tem, że mistrzowie niemieccy, prócz Dürera i Holbeina, mało są poszukiwani nietylko przez międzynarodowych zbieraczy, ale i amatorów niemieckich.

Epokę renesansu zastępują dwa małe obrazy Baldunga, kilka drobnych prac Cranacha, minjaturowy ołtarzyk Zeitbloma, ołtarz Jana z Kulmbachu ze scenami z życia św. Anny ‹1517›,

[8] Klassiker der Kunst. 1909. str. 29.
[9] Hofstede de Groot. Nr. 229.
[10] Hofstede de Groot. Nr. 592.
[11] Zeitschr. für bildende Kunst. 1924/25. str. 125.
[12] Hofstede de Groot. Nr. 125.
[13] Bode: Zeitschr. für bildende Kunst. 1924. str. 1.
[14] Valentiner: Klassiker der Kunst. str. 110.
[15] Loga: Malerei in Spanien. str. 223.
[16] A. L. Mayer: Goya. 1923. Nr. 396.



REMBRANDT (1606—1669) DWAJ UCZENI (1629). (ol. na drzewie, wielk. 39×30,5 cm.)

(Własność p. Wolfganga Hucka, Berlin)

wreszcie wspaniały obraz Dürera »Przenajświętsza rodzina« (sygn. Albertus Durer Norenbergensis Faciebat Post Virginis Partum 1509)[17], malowany po powrocie z podróży weneckiej. Z mistrzów baroku tylko dwa małe krajobrazy Elsheimera (na miedzi) i dwa portrety Kupetzkego. Korzystniej przedstawia się niemieckie rokoko, reprezentowane przez Tischbeina, Angelikę Kaufmann, Maulperstcha, Zicka i Platzera. Uderza brak Lochnera i szkół reńskich, Holbeina i Mengsa.

Po macoszemu traktowana jest Francja. Dwa wątpliwej wartości portrety nieznanego mistrza (około 1550), nieco ciekawsze popiersie mężczyzny, Korneliusza z Lyonu († 1575), krajobrazy rzymskie Dugheta, dalej bardzo przeciętny Poussin, krajobraz morski Claude Lor-

[17] M. Friedländer: Zeitschr. für bildende Kunst. 1917. str. 131.

raina, portret kobiecy Natiera, kilka scen rokokowych Pesna, który był przez długie lata dyrektorem akademji berlińskiej, w końcu Largillière, Claude Vernet i Greuze. Wszystkie eksponaty przeciętne i mało ciekawe.

Niewiadomo, gdzie leżeć może przyczyna tego désintéressement dla sztuki francuskiej — chyba nie odgrywają tu roli względy polityczne, zwłaszcza że wiemy, że impresjoniści francuscy są przez zbieraczy niemieckich bardzo gorliwie poszukiwani.

Nieco lepiej przedstawia się malarstwo angielskie, choć i tu nie widać poważnych wysiłków wśród zbieraczy. Przeważnie zakrojone na reprezentację arystokratyczne portrety, służące zapewne jako »ozdoba salonu», nie dają zbyt chlubnego pojęcia o sztuce angielskiej.

Najwcześniejszy jest portret mężczyzny nieznanego mistrza ⟨ok. 1520⟩, dalej portret kobiecy Sira Lely ⟨† 1680⟩. Najciekawsza jest scena karczemna Morlanda i krajobraz Bakera, zresztą spotykamy wyłącznie dekoratywne portrety Godfreya, Knellera, Gainsborougha, Hoppnera, Lawrenca, Romneya i Reynoldsa, które mało nas mogą interesować.

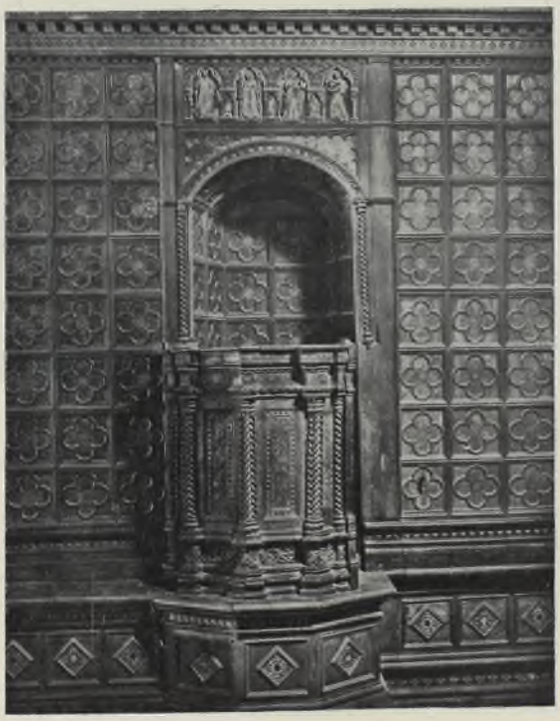
Zastanawiając się nad całością wystawy, nie wolno nam zapominać, że mamy tu do czynienia li tylko z dorywczym zbiorem, od którego nie możemy żądać systematycznej ciągłości historycznej. Wybór eksponatów przedstawiał niemałe trudności, które naogół w danych warunkach szczęśliwie zostały pokonane. Punkt ciężkości, jak łatwo stwierdzić można, spoczywa na malarstwie włoskiem i holenderskiem, ze szkodą dla innych krajów.

W każdym razie głęboka wdzięczność należy się inicjatorom wystawy za zestawienie tylu ciekawych dzieł i udostępnienie ich po raz pierwszy szerokim kołom publiczności, miłośnikom i historykom sztuki, których wystawa ta zapoznała z wielu nieznanemi dziełami i umożliwiła ciekawe studja porównawcze.

Nie trzeba dodawać, że wystawa pogłębiła ogólne zainteresowanie dla starej sztuki i wpłynęła korzystnie dla zbieraczy, ożywiając i zapładniając tutejsze życie artystyczne.

Berlin, w październiku 1925.

WŁADYSŁAW MAHLER



MOWNICA W SALI „UDIENZA DELLA MAERCANZIA"
(patrz „Sztuka świecka w Perugji")

JEDNA Z ARABESEK, ZDOBIĄCYCH KASETONY PODJUM SĘDZIOWSKIEGO W „COLLEGIO DEL CAMBIO" (Perugia)
(Patrz „Sztuka świecka w Perugii)

GODŁO „CAMBIO" W SALI „COLLEGIO DEL CAMBIO"
(Patrz „Sztuka świecka w Perugii")

SZTUKA ŚWIECKA W PERUGII

AUGUSTA Perusia — tak zwana w czasach rzymskich — była w wiekach średnich ośrodkiem życia politycznego i głównem ogniskiem kulturalnem Umbrji. Mieszczaństwo w miastach włoskich w epoce średniowiecznej odznaczało się bogactwem, a stan kupiecki przodował przed wszystkimi innymi. Zamiłowanie do zewnętrznej świetności i zbytku znajduje swój wyraz w salach posiedzeń »Udienza della Mercanzia« i »Collegio del Cambio« i daje obraz tradycji oraz kultury średnich warstw społeczeństwa.

Najdawniejszym zabytkiem sztuki snycerskiej, zasługującym na wyszczególnienie, jest »Udienza della Mercanzia« — sąd handlowy z Trecento. Przestrzenie ścienne są komponowane w kwadraty obramione, w których powtarza się rytmicznie jednego typu motyw ornamentu gotyckiego, ozdobiony w samym środku wykładankami. Przednie pola ław orzechowych, biegnących wzdłuż ścian, są komponowane w kwadraty, w których widnieją w rytmicznych odstępach zdobiny ukształtowane z trójkątów i rombów — upiększone wzorzystemi wykładankami. Dookoła ścian biegnie gzyms, wycinany w zęby, do jednej ze ścian przylega mównica, ozdobiona kręconemi kolumienkami. Podjum różni się pod względem ornamentalnym: przestrzeń ścienna pokryta jest dekoracją rżniętą, płaską, o motywach gotyckich, zawartą w ramach o różnych formach geometrycznych. Widoczny w ornamentacji gryf na beli w polu kolistem — emblemat cechu — skupia wszystkie motywy w całość. Przed podjum stoi wysoki sprzęt w formie skrzyni, zwany po włosku »bancone«. Proporcja i harmonja wiąże strop, ściany i ławy w jedną rytmiczną całość. Bezimienne stowarzyszenie artystów wykonało tę kompozycję, nietyle ciekawą przez wytworność wykończenia szczegółów, ile przez ogólne ukształtowanie, a mianowicie połączenie kształtów podłużnych z kwadratowymi i ostrych z okrągłymi. Boazerji sali posiedzeń handlowych nie można porównać z pracami snycerskiemi w Perugii z okresu wczesnego, rozkwitającego renesansu.

Do najwyszukańszych przejawów artystycznych Quattrocento należy zaliczyć »Collegio del Cambio«, klejnot sztuki snycerskiej, będący jakby wypływem zapału zbiorowego do stawiania pomników własnej hojności. Perugia posiadała na równi z Florencją związki kupieckie cha-

rakterystyczne dla epoki średniowiecznej, które powstały w wielu miejscach wcześniej, aniżeli cechy rzemieślnicze. Cech wymieniaczy ‹Societas campsorum s. cambiatorum› posiadał wielki wpływ na kwestje pieniężne i cieszył się wielkim autorytetem. Przysługiwało mu prawo czuwania nad monetą; jednem z głównych zadań cechu była piecza nad mennicą, do której należało wybijanie pieczęci na monetach złotych.[1] Wymieniacze pieniędzy byli pierwsi, którzy stworzyli cech i złożyli przysięgę przestrzegania swego statutu. Bankierzy,[2] żądni wspaniałości i rozmiłowani w zbytku, jak wogóle ludzie czasów Odrodzenia, wysilający się na zbytkowne rezydencje, nie żałowali nakładu na artystyczne wyposażenie swej siedziby. Aby godnie przyozdobić salę posiedzeń i wyrokować na tle bajecznego przepychu, zwrócono się do najsłynniejszych artystów.

JEDNA Z WYKŁADANEK, ZDOBIĄCYCH ZAPLECKI ŁAWY, BIEGNĄCEJ WOKOŁO SALI „COLLEGIO DEL CAMBIO" (Perugia)
(Patrz „Sztuka świecka w Perugii")

Domenico del Tasso,[3] florentyńczyk, po śmierci Giuliana da Majano wykończył w r. 1491 stalle w katedrze w Perugii[4] i osiągnął sławę mistrza w sztuce snycerskiej, któremu w zręczności nikt dorównać nie mógł.[5] Cech wymieniaczy skorzystał z okazji, iż Domenico del Tasso znajdował się w Perugii, i w ostatnich miesiącach roku 1491 zwrócił się do znakomitego snycerza w kwestji powierzenia mu pracy nad ozdobą Collegio del Cambio. Doszedłszy do porozumienia, poruczono artyście wykonanie »Trybunału«, podjum sędziowskiego. Podjum sędziowskie miało zajmować całą prawą część ściany podług linji zgięcia, sięgając stropu, miało być zaopatrzone podwójnym rzędem siedzeń — niższym dla notarjuszy, wyższym dla audytorjum i stopniem na dole. Usiłowanie artysty miało być skierowane ku zaakcentowaniu odrębnością kształtów funkcji, wyrażającej moralną wyższość jednostek, mających na tem podjum zasiąść i wygłaszać wyroki w kwestjach odnoszących się do ich zawodu.

Domenico del Tasso[6] wywiązał się z zadania znakomicie. Kompozycja posiada szczegółowo obmyśloną budowę. Artysta wyrobił w zapleckach podwójny rząd kasetonów, ozdobił górny rząd płaskorzeźbami i zwikłanemi arabeskami, a dolny — groteskami, wykonanemi robotą wykładaną.[7] Dnia 25 stycznia 1493 roku prace

[1] Od czasów Aureljana istniały mennice nietylko w Rzymie, ale i w wielu stolicach prowincji.

[2] Bankierzy i wymieniacze — to pojęcia równoznaczne w wiekach średnich, tak jak w starożytności.

[3] Drzewo genealogiczne tego rodu od r. 1500—1600 wykazuje 16 artystów: architektów, rzeźbiarzy i snycerzy.

[4] Marietti, Lettere pittoriche perugine. Perugia. 1788. Rossi Scotti. Guida illustrata di Perugia 1878.

[5] Giulio Ferrari ‹Il legne nell' Arte d'intaglio, wyd. Heopli› nazywa Domenica del Tasso »il vere gigante nell' Arte d'intaglio«.

[6] Molinier, ‹Histoire Générale des Arts appliqés à l'industrie. Paris, wyd. Hachette 1896› podaje, iż synowie Domenica del Tasso, Francesco i Marco udali się około roku 1491 do Perugii, aby pomagać ojcu przy wykonaniu »Cambio«. Milanesi zaś w komentarzach do życiorysów Benedetto da Majano w »Vite« Vasari'ego, zatytułowanych »Notizia dei del Tasso intagliatori fiorentini dei secoli XV i XVI«, twierdzi, iż tylko Marco pomagał ojcu przy wykonaniu podjum sędziowskiego i ław biegnących naokoło sali.

[7] Demetrio Carlo Finocchietti ‹Delle Industrie relative alle abitazioni umane. Firenze 1869. str. 242› zupełnie mylnie przypisuje autorstwo podjum Giovanniemu Pietro Zucchieri. Angelo Lupatteli ‹Il Cambio

PIETRO VANUCCI PERUGINO — PORTRET WŁASNY
(Z malowideł ściennych w sali „Collegio del Cambio" w Perugii)
(Fatrz „Sztuka świecka w Perugii")

przy podjum były tak dalece posunięte, iż można było umieścić w kolistem wgłębieniu siedzącą postać niewieścią, wyobrażającą Sprawiedliwość. Posąg, sprowadzony z Florencji, był wykonany nie z drzewa, jak twierdzi Siepi [8], lecz ze złoconej terrakoty. Autorstwo tej figury jest przypisywane Benedetto'wi da Majano. [9] Po obu stronach niszy są widoczne godła »Cambio«. Odczytać można ułożone w mozaice drzewnej dwa napisy, jeden umieszczony niżej: VERITATEM AEQUITATEMQUE AMPLECTOR i drugi napis w fryzie: COELOS REGO, INFERIS IMPERO, JUDICO INTER MORTALES.

Naokoło sali biegnie ława, wykonana przez Domenica del Tasso, której zaplecki pokrywają dolną część ściany aż do powierzchni, przeznaczonej do malowideł. Zaplecki ozdobione są wykładankami, utrzymanemi w charakterze gałęzistym, zastosowanemi do natury ściany wymagającej pionowej linji w pomyśle ozdobnym. Malowidła ścienne i plafonu powierzono

di Perugia, wyd. Unione Tipografica Cooperativa Perugia 1923, str. 48) twierdzi, iż Zucchieri wykonał dekoracje różnięte przyległej sali »Udienza dei Legisti« o wiele cięższe w ornamentacji.

[8] Serafino Siepi. Descrizione topologico-istorico della citta di Perugia. Perugia.

[9] Schmarsow. Archivio storico dell'arte. 1889, str. 387.
Müntz. Histoire de l'Art pendat la Renaissance. Paris 1882.

PERUGINO NARODZINY PAŃSKIE
(Fresk w sali „Collegio del Cambio" w Perugii). (Patrz „Sztuka świecka w Perugii")

Pietro Vanucci-Perugini'emu,[10] którego Muther[11] nazywa: »jednym z największych czarodziejów Quattrocenta«. Z zewnętrznego charakteru fizjonomji »Cambio« nie możemy na pierwszy rzut oka sądzić, na jaką siedzibę była przeznaczoną, nie widząc żadnych charakterystycznych znamion ani dowodów przeznaczenia. Sala posiedzeń niema specyficznego wyrazu. Wytłómaczeniem przyczyny tego wrażenia jest treść cyklu fresków, nie dostrojona do dysput pieniężnych. Słusznie twierdzi Bourget[12], iż Perugino, przyzwyczajony do wykonywania malowideł dekoracyjnych dla zakonników, nie zmienił treści kompozycji, pokrywając przestrzenie ścienne i sufitowe siedziby cechu wymieniaczy wyobrażeniem scen z »Narodzenia Pańskiego« i »Przemienienia«. Odmalował — wplątając w duchu Odrodzenia motywy mitologji klasycznej — malowidła o duchu chrześcijańskim, bóstwa firmamentu, bohaterów greckich i rzymskich, niewieście personifikacje roztropności, sprawiedliwości, męstwa i umiarkowania, proroków i sybile — wykazując, oprócz poczucia piękna, wielkie poczucie dekoracyjności. Sala »Cambio« jest dla sławy Perugina tem samem, czem są dla Rafaela »Komnaty Watykanu« — twierdzi Venturi.[13] Fantazja mistrza splotła w pełną wdzięku całość poezję biblijną, świat legend i mitów — pociągając przedziwną słodyczą naiwności. Bije z postaci wszechwładny urok uczucia religijnego.

Silnie przykuwa uwagę sprzęt, stojący przed podjum sędziowskiem w formie skrzyni, pełniący rolę stołu lub biurka i służący wymieniaczom pieniędzy do prowadzenia księgownictwa. Artystą, który wykonał »bancone«, był Baccio d'Agnelo (1462—1543), architekt, a poprzednio

[10] Perugino urodzony w 1446 roku w Città della Pieve, umarł w roku 1524 w Fontignano. W roku 1486 przeniósł się do Perugii i został głową szkoły Umbryjskiej. W roku 1500 rozpoczął malować freski w Cambio.

[11] Historja Malarstwa. Warszawa. 1902.

[12] Sensation d'Italie, wyd. Plon—Nourrit, Paris 1901.

[13] Venturi (La galleria Vaticana) Roma 1890 str. 29.

PERUGINO PRZEMIENIENIE PAŃSKIE
(Fresk w sali „Collegio del Cambio" w Perugii). (Patrz „Sztuka świecka w Perugii")

wyśmienity snycerz.[14] Marchese[15] podaje, iż Baccio d'Agnelo znajdywał się w Perugii w czasie, gdy były wykonane ławy i podjum w »Cambio«. Perugino wysoko cenił artystę florenckiego i bardzo nalegał, aby Baccio d'Agnelo otrzymał zamówienie na wykonanie stall w kościele św. Augustyna w r. 1502. Stał się nawet jego poręczycielem pod względem zwrotu pieniędzy, danych jako zadatek, o ileby stalle nie zostały wykonane w terminie wyznaczonym. Poza tem Baccio d'Agnelo wzorował się na rysunkach Perugina przy wykonaniu stall w kościele św. Augustyna, będących jedną z najlepszych prac mistrza. Perugino wpłynął decydująco na wymieniaczy, aby powierzyli wykonanie »bancone« — Baccio'wi d'Agnelo. Głównym argumentem na korzyść przypuszczenia, że Baccio d'Agnelo był twórcą »bancone«, jest wykazanie tej samej indywidualności artystycznej w charakterze wykonania i w podobieństwie motywów. Najgenialniej wypowiedział się talent artysty w »bancone«, obramionem piękną dekoracją rżniętą o linji swoistej, pełnej świeżości i fantazji twórczej. »Bancone« jest jednogłośnie uznane przez wszystkich znawców za najlepsze dzieło snycerskie w Perugii, świadczące o mistrzostwie projektującego rysownika, jak również o wybitnej indywidualności snycerza.[16] Tylko ręka świetnego mistrza mogła dać linję tak niesłychanie wyczutą nietylko w kunsztownych splotach, lecz pełną drgań w najbłahszem zgięciu liścia. Słusznie twierdzi Molinier, iż zdobiny wykazują już pewne tendencje zastosowania do rzeźby w drzewie stylu ornamentacyjnego,

[14] Vasari. Vite. Firenze, wyd. Salani, str. 711.
[15] Considerazioni storico-artistiche. Prato 1853.
[16] Architekt Agnelucci w liście do Severino Pensa (Interno al coro della cattedrale di Todi. Perugia. Tipografia Vagnini. 1852), porównując zaplecki stall w kościele św. Augustyna i podstawę ośmiokątną pulpitu z »bancone« w Cambio nadmienia, iż są tak podobne do siebie w szczegółach zdobnych, że można je uważać za dzieło jednego i tego samego artysty.

PERUGINO PROROCY I SYBILE. NAD NIMI W GLORJI UNOSI SIĘ BÓG OJCIEC
(Fresk w sali „Collegio del Cambio" w Perugii). (Patrz „Sztuka świecka w Perugii")

stworzonego umyślnie, aby wyrazić swą treść w marmurze. Natura materji drzewnej zniewala do nadania kształtów subtelnych i skomplikowanych, a w »bancone« zauważyć można kształty o szerokich konturach, nadających się do kamiennej konstrukcji. Odczuwa się wyrazistość i siłę linji, śmiałe i szerokie traktowanie techniczne. Trudno zgodzić się z dalszem twierdzeniem Molinier'a, zaliczającego »bancone« do sprzętów, które zyskując na ozdobności ornamentowej — traciły na konsekwentnej logiczności konstrukcyjnej. Zasadniczy kształt »bancone«, pełen dekoracyjnej prawdy, jest zastosowany do swego przeznaczenia i niezatarty ornamentem. Pierwiastki zdobnicze są rozłożone planowo i zastosowane do uwypuklenia konstrukcyjnych form przedmiotu.

Drzwi wejściowe siedziby wymieniaczy ozdobił Antonio di Bencivini di Mercatello.[17] Artysta zewnętrzną stronę płaszczyzny drzwiowej wyrobił w kwadraty, obramione misterną dekoracją rżniętą, w których jako motyw ośrodkowy rozwija się róża. Na odwrotnej stronie drzwi ułożył robotą wykładaną wdzięczne groteski, do których bez wątpienia Perugino, zasilając swym talentem sztukę stosowaną, dostarczył artyście wzorów. Mercatello w dwóch miejscach na drzwiach ułożył wykładankami swoje nazwisko, ojczyste miasto i rok: Opus Antoni a Mercatello Massae AD. MDI.

Sala posiedzeń, zdumiewająca pomysłowością ornamentacji, jest dziełem pierwszorzędnej wartości, wywołującem potężne wrażenie. Perugino, całą umiejętność rysowniczą zastosowując

[17] Raffaele Marchese. (Il Cambio di Perugia. Prato 1854) twierdzi, iż Antonio Bencivini da Mercalelot pomagał Domenicowi del Tasso w ozdabianiu ław w »Collegio del Cambio«.

do ornamentyki płaskiej, wprowadził ozdobność na drogę istotnego piękna. Dostarczył najdoskonalszych wzorów, zarysów śmiałych i urozmaiconych, — zadziwiających niewyczerpanem bogactwem pomysłów. Wykonawca jednakże nie zawsze stał na tej samej wysokości, co projektodawca. W niektórych szczegółach zdobnych, oddzielnie rozpatrywanych, dostrzedz możemy nieśmiałość i twardość linji, lecz pomimo tych drobnych usterek stanowi dekoracja »Cambio« wielką harmonijną całość o istotnej wartości artystycznej.

Kierowani troską o zachowanie dzieł sztuki rodzimej z epok ubiegłych, mieszkańcy Perugii powierzyli u schyłku minionego stulecia konserwację sali »Cambio« artystom Federico Benvenuti'emu i Alessandro Monteneri'emu.[18] Artyści, wnikając w indywidualność twórczą starych mistrzów, wywiązali się z zadania konserwatorskiego znakomicie. Nie zniszczyli »tchnienia patyny czasu«, rozumiejąc wartość radośnie drgającej życiem linji prastarych zabytków — o uroku niezrównanym.

Odrodzenie, epoka potężnych genjuszów, naznaczyła symbol dostojeństwa przeszłości stygmatem piękna. Żadna władza na świecie nie ferowała wyroków w tak olśniewającem otoczeniu jak ongi sędziowie handlowi stolicy Umbrji.[19]

EMILJA SZENWICOWA

STALLE W KOŚCIELE ŚW. AUGUSTYNA W PERUGII
(Patrz „Sztuka świecka w Perugii")

[19] Luigi Lanzi. Storia della pittura italiana, str. 75.
[20] J. Burckhardt. Der Cicerone. Leipzig 1910, str. 216.

„SALA DEL LEGISTI" Z RZEŹBAMI GIAMPIETRO ZUCCARI'EGO
(„Collegio del Cambio" w Perugii). (Patrz „Sztuka świecka w Perugii)

ARCH. ALEKSANDER RANIECKI
BUDYNEK STAROSTWA W SARNACH

ARCH. JERZY BEILL
BUDYNEK STAROSTWA W SŁONIMIE

DOMY DLA URZĘDNIKÓW I POMIESZCZENIA DLA KORPUSU OCHRONY POGRANICZA W WOJEWÓDZTWACH WSCHODNICH.

Od wiosny zeszłego roku państwo polskie pobudowało na Kresach Wschodnich około dwustu domów dla urzędników i blisko drugie tyle strażnic, odwodów kompanijnych, koszar dla Korpusu Ochrony Pogranicza.

Wielka ta, jak na nasze stosunki i o doniosłem znaczeniu społecznem, realizacja zasługuje także na uwagę i rozpatrzenie pod względem artystycznym. Przy projektowaniu i wykonywaniu tych budowli dwudziestu paru architektów, przeważnie młodych, znalazło okazję, po zastoju wojennym, wykazać swoje uzdolnienia i wyrobienie fachowe.

Murowane domy urzędnicze mają pewną wspólną fizjonomję: punktem wyjścia dla wszystkich były polskie odmiany baroku i klasycyzmu. W pierwszej serji projektów niektórzy z nich przesadnie podkreślali polski charakter budowli przez takie, jakoby specyficznie nasze, motywy, jak wysokie łamane dachy, szkarpy, pękate kolumienki. Przy projektowaniu następnych budynków zostały te archaiczne reminiscencje zarzucone, ze względów oszczędnościowych. Zetknięcie się z potrzebami życia wpłynęło bardzo dodatnio na późniejsze projekty. Drewniane budowle, stawiane tylko w tych wypadkach, kiedy konieczny był pośpiech, wzorowane są na dworkach kresowych i chatach podhalańskich. Strażnice i odwody kompanijne, wszystkie podług projektów arch. Tadeusza Nowakowskiego, mają wieże w typie naszych starych dzwonnic kościelnych.

Sądząc z planów i rzutów opublikowanych w zeszytach: »Budowa domów dla urzędników« i »Budowa pomieszczeń dla Korpusu Ochrony Pogranicza« (wydawnictwa Ministerstwa Robót Publicznych), z całej tej plejady architektów najzdolniejszym plastykiem wydaje się być Stanisław Miecznikowski. — Domy dla starosty, I i II warjant, proste, bez śladów tradycyjnej ornamentacji, piękne są dzięki umiejętnemu operowaniu geometrycznemi masami ścian, dachów, kominów, rozmieszczeniu otworów okiennych i drzwi, proporcjom poszczególnych części. Wnętrza rozplanowane praktycznie i przejrzyście. Równie szczęśliwie wypadły rzuty i elewacje domu dla czterech rodzin w Oszmianie.

Arch. Teodor Bursze i inż. Józef Krupa starannie i ze smakiem opracowali rozplanowanie kolonji urzędniczych w Łucku i w Nieświeżu. Wykończone już domy, które widziałem w Nieświeżu, ślicznie się harmonizują z czarującym tamtejszym pejzażem, urządzenia wewnętrzne mają wprost komfortowe.

Ładnie, nowocześnie i świeżo wyglądają na fotografji domy projektowane przez inż. Aleksandra Ranieckiego. Miałem okazję obejrzeć w Słupcach budynek starostwa, projektowany przez arch. Jerzego Beillę: na rysunkach trochę suchy, przedstawia się zupełnie wytwornie. Światło i powietrze łagodzi ostrość ornamentacji, uwydatniają szlachetne proporcje kolumn i frontonu.

Ciekawe są i poprawne, zlekka barokizowane, projekty Marcina Weinfelda. Bogowolski i Żakowski skrępowani są, mało pomysłowi, Zygmunt Tarasin plącze się jeszcze w reminiscencjach prof. Tołwińskiego i angielskich cottage'ów, ma poczucie proporcji, wyraźny talent architektoniczny.

Projektowana przez Juljusza Lisieckiego kolonia w Brześciu Litewskim, w znacznej

części już ukończona, odcina się swoją malowniczością i porządkiem od tandetnych i poniszczonych budowli miasta. Proporcjom poszczególnych domów możnaby niejedno zarzucić, razi nadużywanie wyżej wymienionych łamanych dachów, szkarp itp. Budowle Hennenberga rozpierają ciężko i niezgrabnie. Juljusz Kłos przeładowuje swoje domki różnemi prasłowiańskiemi i zakopiańskiemi ozdobami. Naogół drewniane budynki wypadły słabiej, niż murowane. Znać, że dla współczesnych architektów drzewo stało się tworzywem obcym: w rezultacie albo kopiują niewolniczo stare zabytki, albo posługują się deskami i klocami, jakby to była cegła lub kamień.

Pomimo tych zastrzeżeń krytycznych, dorobek budowlany rządu naszego na Kresach przedstawia się bardzo dodatnio. Umiejętny wybór miejsc pod budowę, komponowanie kolonji jako zwartej całości, starannie opracowane kształty domów, ogrody naokoło, jasne kolory ścian i czerwone dachów, solidne techniczne wykonanie, sprawiają, że wszędzie kolonje urzędnicze stają się prawdziwą ozdobą miast kresowych, wnoszą w nie jakby tchnienie zachodniej kultury, rozbudzają ruch budowlany — i wiarę w przyszłość.

SZCZĘSNY RUTKOWSKI

ARCH. TADEUSZ NOWAKOWSKI
WIEŻA CZATOWNICZA OBWODU KOMPANIJNEGO

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W dniu 15 listopada odbyło się poświęcenie odnowionej fary bydgowskiej, pochodzącej z XV w.; pracami architektonicznemi kierował arch. Stefan Cybichowski, projekty witraży i polichromji wykonał Henryk Jackowski.

CZĘSTOCHOWA

= Zawiązał się tu komitet, który rozpoczął zbieranie składek na budowę pomnika Henryka Sienkiewicza.

KRAKÓW

= Wystawę retrospektywną Juljana Fałata otwarto w dniu 29 listopada. Zajęła ona wszystkie sale gmachu sztuki, gdzie rozwieszono około 100 prac znakomitego artysty, z lat 1870—1925. Wystawa ta, jakkolwiek brak na niej całego szeregu najwybitniejszych dzieł z różnych epok twórczości, świadczy dowodnie, jakim wirtuozem akwareli jest Fałat, jak młodzieńczą i żywotną jest jeszcze dziś jego sztuka. Chrakterystyce wspaniałej twórczości Fałata poświęcimy niebawem osobny artykuł.

= Dom Matejki. Maciej Szukiewicz wydrukował dłuższy artykuł o Domu Matejki i o jego zbiorach w nr. 243 *Kurjera Poznańskiego*.

= W Muzeum Narodowem otwarto ciekawą wystawę portretów królewskich. Znalazły się na niej m. i. portrety Augusta II. i Augusta III. przez Louis de Silvestre'a, Stanisława Augusta przez J. B. Lampiego i M. Bacciarellego, liczne sztychy, medale, minjatury, autografy i pieczęcie.

= W Domu Artystów otwarto skromną wystawę dzieł Piotra Michałowskiego; złożyło się na nią około 50 obrazów, po części także i olejnych.

LUBLIN

= W połowie listopada otwarto nową wystawę w »Zachęcie«; złożyły się na nią dzieła: śp. Marjana Puffke'go, E. Lindemana, T. Nartowskiego, F. Słupskiego, oraz rzeźby portretowe Wilka. O wystawie tej informował szczegółowiej Tadeusz Śliwiński w nr. 277 *Ziemi Lubelskiej*.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki otwarto w listopadzie wystawy zbiorowe prac Vlastimila Hofmanna i Kazimierza Sichulskiego, razem około 90 utworów.

= Zasadniczą sprawę t. zw. konkursów zamkniętych poruszył na łamach *Głosu Polskiego* art. rzeźbiarz Władysław Gapliński i pisał m. i. (w nr. 309):

»Gdy wnikniemy w genezę konkursów, ogłoszonych na projekty pomników wśród obcych i u nas, gdy zbadamy zasadniczą podstawę ogłaszania konkursów na prace twórcze, gdy zanalizujemy konkursy ograniczone i nieograniczone, mimowoli nasuwa się pytanie, dlaczego magistrat m. Łodzi na projekt pomnika Tadeusza Kościuszki, który ma być wzniesiony w Łodzi, ogłosił konkurs ograniczony, płacąc kilkunastu rzeźbiarzom, poza nagrodami, po tysiąc złotych za wykonanie gipsowych projektów.

Niesłychany to pomysł ogłaszania konkursu za pieniądze publiczne, tembardziej niewskazany w dzisiejszych, nad wyraz krytycznych warunkach.

Konkursy ograniczone można sobie ogłaszać za pieniądze prywatne i płacić za projekty nietylko po tysiąc, ale nawet po kilkanaście tysięcy złotych. Lecz jeżeli chodzi o wzniesienie pomnika za pieniądze publiczne, to zasadniczo winien być ogłoszony na projekt konkurs nieograniczony (bez płacenia za projekty, z wyznaczeniem trzech nagród), do którego mogliby stanąć wszyscy rzeźbiarze. Pomysł zaproszenia do konkursu kilkunastu najznakomitszych rzeźbiarzy (podobno są zaproszeni i tacy, którzy nic wspólnego z szeregiem znakomitych nie mają) jest wysoce niefortunny, choćby tylko ze względu na trudność klasyfikacji, w której bardzo często mylą się sami artyści.

Następnie zaś z całą pewnością możemy stwierdzić, że wykonane dzieło czyni artystę znakomitym, lecz nigdy nie mamy pewności, że znakomity artysta stworzy wielkie dzieło...

Co na to władze nadzorcze? Sądzić należy, że sprawa ta zainteresuje tak odpowiednie władze, jak i opinję publiczną, która winna się domagać, by członkowie komitetu budowy pomnika nieudolnie i lekkomyślnie roztrwonione kilkanaście tysięcy złotych pokryli z własnych kieszeni«.

Sprawa ta winna wywołać szerszą, rzeczową dyskusję, a w każdym razie głos p. Wł. Gaplińskiego powinien spowodować ogłoszenie przez komitet listy zaproszonych do konkursu rzeźbiarzy.

PABJANICE

= Łódzka Galerja Sztuki, pozostająca pod kierownictwem M. Dienstl-Dąbrowy, przesłała do Pabjanic szereg dzieł sztuki, które udostępniono publiczności na osobnej wystawie. Do urządzenia i otwarcia wystawy przyczynił się w wysokim stopniu Magistrat m. Pabjanic.

PŁOCK

= Staraniem p. Mieczysława Małczyńskiego urządzono w sali Resursy wystawę obrazów Grancowa, Lissowskiego, Nowickiej, Przestańskiego, Sunderlanda i i.

POZNAŃ

= Sprawa miejsca dla pomników. W związku z korespondencją naszą z Poznania, którą zamieściliśmy w Nr. 12 *Sztuk Pięknych* (str. 39—40), powtarzamy za *Kurjerem Warszawskim* (Nr. 312) wydrukowaną tam enuncjację, następującej treści:

W niektórych organach prasy od pewnego czasu kolportowano pogłoski, jakoby p. prezydent Rzeczypospolitej miał odmówić zezwolenia na postawienie pomnika Chopina w ogrodzie formowym (owocowym), gdy się o to zwrócił z prośbą komitet budowy pomnika, i że w czasie ostatniego pobytu w Poznaniu miał p. prezydent wyrazić życzenie, aby, wbrew opinji czynników artystycznych, pomnik Bolesława Chrobrego stanął przed zamkiem.

Po zasięgnięciu informacji u czynników kierowniczych sprawdziliśmy, że pogłoski te są niezgodne z prawdą. Prawdą natomiast jest, że komitet budowy pomnika Chopina, w osobie swego prezesa prof. Ant. Ponikowskiego, zwrócił się do p. prezydenta z prośbą o zezwolenie na ustawienie pomnika w ogrodzie formowym i że p. prezydent wyraził w zasadzie na to swoją zgodę, zaznaczył zarazem, że wobec projektu skasowania ogrodu owocowego i przyłączenia go do kompleksu parku Łazienkowskiego i ogłoszonego konkursu na rozplanowanie parku Łazienkowskiego, który się obecnie rozstrzyga, byłoby pożądane porozumienie się komitetu z komisją, która rozstrzyga wyniki konkursu, celem wyboru najbardziej odpowiedniego miejsca.

Co do wyboru miejsca na pomnik Bolesława Chrobrego w Poznaniu, to prawdą jest, że podczas ostatniego pobytu w tem mieście p. prezydenta, zgłosiła się do niego na audjencję delegacja miasta z p. prezydentem Ratajskim, konserwatorem Pajzderskim i radcą budownictwa Cybichowskim na czele, z prośbą o ustą-

pienie części placu ogrodowego przed zamkiem na pomnik Bolesława Chrobrego, co wymagałoby cofnięcie ku zamkowi ogrodzenia, na co p. prezydent, nie przesądzając celowości wyboru miejsca, odpowiedział, że załatwienie prośby połączone by było z komplikacjami, ponieważ ustąpienie miastu części terenu, stanowiącego własność państwa, wymagałoby, w myśl konstytucji, ustawy sejmowej.

= W Białej Sali Hotelu Bazar wystawiono obraz Wincentego Wodzinowskiego: »Dzień Zaduszny w katedrze na Wawelu« oraz szereg innych dzieł tego artysty.

= Kwestja taktu. Wystawiony u nas obraz W. Wodzinowskiego »Zaduszki na Wawelu« wywołał, zwłaszcza w pewnych sferach działaczy społecznych, duże wrażenie, ze względu na temat obrazu. Sztuka już nieraz służyła idei narodowej, czasem nawet bez szkody większej dla artyzmu, raczej przeciwnie, bo idea ta stanowiła wielki bodziec dla twórczości (n. p. Matejki, Grottgera!). Wiadomo jednak, że nad stroną formalną, czysto artystyczną dzieła Wodzinowskiego niepodobna smutno nie pokiwać głową. Tymczasem zarówno sam artysta, jak Komitet Obywateli, zbierający składki na zakup tego dzieła (pono dla sejmu), nie zastanawiają się nad tem, czy niektóre środki propagandy, powiedzmy wprost: reklamy, są odpowiednie i stosowne. Zarówno w odezwie Komitetu, jak w »Katalogu« wystawy, szermuje się nazwiskiem Jacka Malczewskiego. W Katalogu przedrukowuje się nie tylko część artykułu L. Stasiaka z 1912 r. (to można), ale i listy: J. Malczewskiego i Ap. Kędzierskiego i artykulik ze *Świata*, podobno red. Krzywoszewskiego; otóż wygłaszanie listów o charakterze prywatnym — to może rzecz niestosowna. Nie wypada powoływać się na przyjacielskie listy J. Malczewskiego i A. Kędzierskiego, jednostek wybitnych, których zasługi jednak nie polegają na wiedzy krytycznej, na umiejętności wydawania umotywowanych sądów, ale na wielkim twórczym talencie malarskim. Musimy się z nimi liczyć, gdy malują. Nie musimy im wierzyć, gdy... piszą!

»Sztuki Piękne« zabierają z wielką przykrością głos w tej sprawie, choćby ze względu na osobę p. W. Wodzinowskiego, otoczonego zasłużonym szacunkiem. Wobec jednak forsowania przez pewne sfery poznańskie, nie uprawnione do wygłaszania swych opinji w sprawach artystycznych, wartości — że tak powiemy — obywatelskich, patrjotycznych tego obrazu, z przemilczeniem wartości artystycznych, decydujących jednakże o dziele sztuki, musimy wypowiedzieć stanowcze nasze zdanie, że obraz »Zaduszki na Wawelu« nie powinien się znaleść w gmachach Rzeczypospolitej (w żadnej formie), gdyż świadczyłby niedobrze o wykształceniu artystycznem naszego społeczeństwa i zrobiłby wielką krzywdę p. W. Wodzinowskiemu, mającemu w swym dorobku artystycznym wiele prac wartościowych.

= W lokalu Czytelni dla kobiet przy ul. Kantaka, wystawiła swe prace p. Leokadja Ostrowska.

= Z końcem listopada otwarto w Salonie Stowarzyszenia Artystów wystawę gwiazdkową, na której znajdują się m. i. utwory: Fałata, Filipkiewicza, T. Pruszkowskiego, L. Stasiaka, H. Szczyglińskiego, Wojtkiewicza, Wywiórskiego, Weissa, Wodzinowskiego, Wróblewskiego, Batyckiego, Męciny-Krzesza, Ossecckiego, oraz rzeźby Haupta.

PUCK

= Referent komisji konserwatorskiej w Pucku. Min. W. R. i O. P. zamianowało insp. szkolnego B. Górnego członkiem-korespondentem Okr. Komisji Konserwatorskiej w Poznaniu, celem informowania Komisji o sprawach zabytkowych Pucka i jego powiatu.

WARSZAWA

= Otwarcie dorocznego Salonu w Zachęcie odbyło się w dniu 28 listopada. Wystawa ta obejmuje z górą 360 eksponatów; wystawców, w samym dziale malarstwa, jest przeszło 170. Ogólny poziom wystawy jest bez porównania wyższy, aniżeli w roku ubiegłym, większy jest też udział artystów pozamiejscowych, jakkolwiek brak całego szeregu wybitnych plastyków, zarówno warszawskich, jak i innych Ukazał się obficie illustrowany katalog Salonu z słowem wstępnem Stefana Popowskiego o »Salonach« dorocznych. Katalog wydany starannie, w innej już, na szczęście, okładce, zapomniano tylko znowu, zarówno przy malowidłach, jak przy grafice (nawet!) podać technikę, przez co wartość tego katalogu znacznie się obniża. »Salonowi« poświęcimy w następnym zeszycie *Sztuk Pięknych* osobny artykuł.

= Wystawa prac L. Śleńdzińskiego należała do najciekawszych w obecnym sezonie artystycznym Warszawy, spotkała się też z bardzo życzliwem przyjęciem ze strony krytyki. Oto ważniejsze o niej głosy:

Konrad Winkler w *Kurjerze Porannym* (Nr. 325):

Malarstwo Śleńdzińskiego — pomimo pozornych odchyleń — wypływa również z tego praźródła — z praźródła formy. Klasyczna doskonałość linji, wiążącej kształt realny w formę artystyczną o proporcjach i równowadze mas konstrukcyjnie się nawzajem wspierających — przy równoczesnem wartościowaniu koloru jako zneutralizowanego światła (w stosunku do barwy lokalnej przedmiotów), — oto najkrótsza może charakterystyka obrazów Śleńdzińskiego. Zachodzi tylko pytanie: czy »uplastycznianie« niektórych części wyobrażonych na płótnie przedmiotów realnych i nadawanie obrazowi po części wyglądu bas relief'u — nie mija się zasadniczo z celami i istotą obrazu sztalugowego — czy środki zastosowane przez Cézanne'a oraz kubistów, dążące do zespolenia wyobrażonych kształtów z powierzchnią płótna (t. j. wyobrażanie trójwymiarowości przy pomocy rysunku) — nie są tutaj aż nadto wystarczające? Za tą hypotezą przemawiałyby fotografje z obrazów Śleńdzińskiego — gdzie fragmenty modelowane wypukło (z gipsu) a rzucające cień na sąsiednie, wyobrażone na malowidle przedmioty — występują jednak płasko a raczej nie »występują« wcale — co bynajmniej zamierzonego wrażenia nie gasi. Podobne eksperymenty kubistów francuskich (Picasso już od r. 1919) w konstruowaniu t. zw. obrazorzeźby — miały swe uzasadnienie w celowem uprzystępnieniu wzrokowi widza rozkawałkowanej na obrazie formy przy pomocy umieszczania t. zw. realnych szczegółów na obrazie.

Przyszłość pokaże, czy te eksperymenty prof. Śleńdzińskiego doprowadzą go do zamierzonego celu, t. j. do spotęgowania plastycznego wrażenia przez połączenie (tak! przez połączenie) dwóch sztuk: malarstwa i rzeźby. Jakkolwiek życzę temu utalentowanemu artyście najdalej idących w tym kierunku rezultatów — to przecież sam pozostanę pod tym względem konserwatystą. I to konserwatystą zgoła niepoprawnym!

Wacław Husarski w *Tygodniku Illustrow.* (Nr. 47):

W wystawionych obecnie pracach podkreślone są w sposób wysoce dobitny wszystkie poszukiwania, które zwróciły na Śleńdzińskiego uwagę podczas ostatniej wystawy w Łazienkach; tak więc świetny jego rysunek, odznaczający się zawsze rzeźbiarską niejako wyrazistością i plastyką, dochodzi obecnie do precyzji, która chwilami przypomina płaskorzeźbę, trybowaną w metalu. W niewątpliwym stylistycznym związku z tym charakterem rysunku znajdują się ciekawe próby artysty, polegające na modelowaniu plastycznem pewnych fragmentów tła i akcesorjów oraz pokrywanie ich metaliczną warstwą srebrnego i złotego bronzu.

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI PORTRET ŻONY ARTYSTY
(Z wystawy zbiorowej w Warszawie)

Henryk Berlewi w *Naszym Przeglądzie* (Nr. 321):

Wszystkie jego (Śleńdzińskiego) prace cechuje iście benedyktyńska wytrwałość — w opracowaniu szczegółów, drobniutkich załamań fałdów i t. p. Świetnie umie ustawiać walory i je ustosunkować. Ale... wszystkie wyżej wymienione zalety uzewnętrzniają się tylko przy bliższem wpatrywaniu się w obraz. Z odległości kilku zaledwie kroków wszystkie te subtelności momentalnie pierzchają. Zdaleka obrazy Śleńdzińskiego nie przykuwają tak widza, jak zblizka. Czem sobie to wytłómaczyć? Otóż przedewszystkiem tem, że p. Śleńdziński, jako eksperymentator i poszukiwacz nowych dróg, zajęty jest w pierwszym rzędzie mikroskopijnem badaniem materjału malarskiego, mniej udzielając miejsca innym czynnikom, jak: konstrukcja kompozycyjna, dekoracyjność, które stanowią warunek nieodzowny emocjonalnego oddziaływania optycznego każdego dzieła sztuki. Trudno skonstatować, czy Śleńdzińskiemu brak poczucia dekoracyjności, czy też traktuje swoje obrazy wyłącznie jako eksperymenty techniczne, nie troszcząc się bynajmniej o efekt całości.

Mieczysław Treter w *Warszawiance* (Nr. 313):

Stylowa czystość linji, harmonja łagodnie zestrojonych, barwą jednostajnie zazwyczaj pokrytych płaszczyzn, wytworny spokój układu, brak wszelkich zbytecznych, podrzędnych szczegółów i wszelakiego nudnego malarskiego gadulstwa, oto najbardziej charakterystyczne cechy, które uderzają już na pierwszy rzut oka. Zdumiewa zarazem solidność roboty, mistrzowstwo métier. Psuje jednak to wrażenie uparty od pewnego czasu kaprys artysty, który zasadza się na wprowadzaniu do powierzchni wyraźnie linijnie pojętego obrazu wysokiego reljefu, wypukłości grubo między malarskim podkładem a powłoką farby nałożonej substancji, widocznie celem uzyskania złudzeniowych efektów bryłowatości, wyrazistości plastycznej. Wobec dobrze, także i pod względem kolorystycznym, przeprowadzonej kompozycji obrazów, reljefowych tych szczegółów zdala nie zauważa się wcale, zbliska narzuca się ta »prawdziwa« wypukłość (np. grzbietów książek w bibljotece, stanowiącej tło doskonałego męskiego portretu) w przykry doprawdy sposób.

= Wystawę prac Konrada Winklera otwarto w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego. Złożył się na nią szereg dzieł starannie skomponowanych, obrazów olejnych, akwarel, malowideł na szkle. Charakterystykę ich podamy następnym razem. Poza tem wystawiono rzeźby R. Zerycha.

= W dorocznej wystawie Pol. Klubu Artystycznego wzięli m. i. udział: I. Łuczyńska-Szymanowska, Z. Pruszkowska, Zofja Czerny, Z. Węgierkowa, Bobińska-Paszkowska, J. Tom, J. Janowski, Żuchowski, Mieszkowski, M. Szymanowski, Knake, L. Stehlik, Waśkow, Zaleski, Wąsowicz, oraz rzeźbiarz R. Zerych.

LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI PORTRET KSIĘDZA M.
(Z wystawy zbiorowej w Warszawie)

= W Szkole Sztuk Pięknych (przy wybrzeżu Kościuszki) urządzono pokaz prac letnich, wykonanych przez uczniów dwu kursów: prof. Tadeusza Pruszkowskiego i prof. Stanisława Czajkowskiego, ten ostatni stosunkowo niedawno objął w szkole dział malarstwa pejzażowego, to też wyniki osiągnięte pod jego kierunkiem przez spory zastęp uczniów tembardziej zasługują na uwagę. Uczniowie prof. T. Pruszkowskiego zgotowali niemałą niespodziankę: skok w postępie jest wprost zdumiewający, zarówno, gdy idzie o umiejętność kompozycyjnego ujęcia, jak i o żywe malarskie poczucie koloru, jeszcze na przedwakacyjnej wystawie szkolnej, braki pod tym względem były bardzo widoczne, czasem, w zakresie kolorystyki wprost rażące. Obecnie widać dużą poprawę.

= Zbiorową wystawę prac Tad. Noskowskiego otwarto w lokalu przy ul. Marszałkowskiej 69, staraniem Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy. Są to szkice i studja olejne, temperowe, oraz kredką, wykonane starannie, dość drobiazgowo, bez żywszego malarskiego nerwu. Najlepsza jest olejna »Martwa natura«.

= W gmachu I-go gimnazjum miejskiego na Woli, odbył się pokaz prac St. Błońskiego, a mianowicie akwarelowych widoków miast i zabytków. St. Błoński wymalował już 230 zabytkowych obrazków. Obecnie pokazano oczywiście część tylko tej obfitej kolekcji.

= Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego pismem z dnia 12 października 1925 r. polecił zorganizowanie już w bieżącym roku szkolnym przy Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie stałych studjów dla kandydatów na nauczycieli szkół średnich ogólnokształcących i seminarjów nauczycielskich.

= Generał lekarz Gurbski ofiarował Centralnej Bibljotece Wojskowej obraz Jerzego Kossaka p. t. »Wizja Napoleona«.

= Styl Cesarstwa. Pod tym tytułem wygłosił odczyt prof. Stanisław Noakowski w 19-tą rocznicę założenia Tow. Krajoznawczego, w sali Tow. Hygienicznego.

= Stanisław Straszkiewicz, artysta-malarz, zmarł po dłuższej chorobie, przeżywszy 55 lat. Malował głównie pejzaże o nastrojach zmierzchów i poranków, mgliste widoki stawów i moczarów. Jako człowiek zacny i szlachetny, jako dobry i szczery kolega, pozostawił po sobie pamięć dobrą w kole tych wszystkich, którzy go bliżej znali.

= Mieczysława z Rozbickich Giżycka, artystka malarka, zmarła w rozkwicie wieku, dwia 4 grudnia w Warszawie. Sp. Giżycka zaledwie rok temu wystąpiła z pierwszą zbiorową wystawą prac swoich. Wystawa ta odsłoniła nam doskonale zapowiadający się wielostronny talent, a niektóre utwory zmarłej artystki stały już na zdecydowanym poziomie artystycznym.

= W kościele św. Karola Boromeusza przy ulicy Chłodnej ukończono polichromję, którą wykonał art. malarz Bronisław Brykner. Polichromję tę opisał dokładniej ks. Br. Kolasiński w Nr. 302 *Kurjera Warszawskiego*.

= Zjazd Rady Konserwatorów zabytków sztuki i kultury odbył się w Warszawie, w dniach 5—8 listopada. W toku obrad zwrócono m. i. uwagę na doniosłość prac inwentaryzacyjnych, prowadzonych w zakładzie historji architektury polskiej przy Politechnice warszawskiej, pod kierownictwem prof. dra Oskara Sosnowskiego. Następny zjazd uchwalono odbyć w Toruniu.

= Na posiedzeniu Wydziału Konserwatorskiego Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości, w dniu 1-go grudnia b. r., zdawał sprawę arch. J. Wojciechowski z robót konserwatorskich, prowadzonych w Pałacu Wilanowskim, a prof. arch. Lalewicz z konkursu na rozplanowanie Łazienek Kr.

= Płyty grobowe Nieznanego Żołnierza zaczęły się mnożyć w całym kraju, tak, że niezadługo każda większa miejscowość, miasteczko, a nawet wieś, miałyby niewątpliwie swojego »specjalnego« Nieznanego Żołnierza, względnie płytę tylko, położoną — zawsze w nocy — ku jego czci, w centrum miasta czy miasteczka. Rzecz prosta, Grób Nieznanego Żołnierza jest symbolem zbyt pięknym i poważnym, aby wolno go było w ten sposób »na ochotnika« pospolitować i ideę jego wypaczać. To też słusznie, w związku z umieszczeniem zwłok Nieznanego Żołnierza w grobowcu pod arkadami Pałacu Saskiego w Warszawie, rząd uchwalił na wniosek ministra spraw wojskowych wezwać samorządy do przekazania muzeum wszystkich płyt Nieznanego Żołnierza w całym kraju w momencie, w którym powstaje grób i pomnik bezimiennego bohatera w stolicy, który jedynie stanowić może godny symbol ofiarnego wysiłku narodu w obronie swej państwowości.

O warszawskim grobowcu Nieznanego Żołnierza poinformują *Sztuki Piękne* na podstawie zamówionych zdjęć fotograficznych.

WILNO

= Ref. Min-wa W. R. i O. P., p. Jan Rutkowski wydelegowany z Warszawy do Wilna, dokonał fachowych oględzin malatur ściennych w Bibljotece Publicznej i Uniwersyteckiej, w archiwum państwowem, fresków w kościele św. Kazimierza oraz cudownego obrazu M. B. Ostrobramskiej, przyczem ustalono w porozumieniu z magistratem szereg postulatów, zmierzających do zachowania wymienionych zabytków od zniszczenia.

ZAKOPANE

= Na rok 1928 projektuje się w Zakopanem ogólnopolską wystawę turystyczną. Zawiązał się w tym celu osobny komitet o którego działalności od pewnego czasu nic jednak nie słychać. A kto zajmuje się organizowaniem działu artystycznego tej wystawy (pejzaż, typy góralskie etc.) — jeśli wogóle o tem pomyślano?

BRUKSELA

= W ostatnich czasach otwarto wystawy zbiorowe: André Favory'ego, A. de Kat'a, Gustawa Van de Woestyne.

GENEWA

= W lutym 1926 r. ma być ogłoszony konkurs na budowę sali konferencyjnej Ligi Narodów w Genewie. W konkursie tym uczestniczyć mogą architekci wszystkich państw, należących do Ligi. Ogólna suma nagród wynosi 100.000 franków szwajcarskich, którą dysponuje międzynarodowe jury, składające się z wybitnych architektów. Program konkursu będzie można otrzymać po uprzedniem wysłaniu 20 fr. szwajc. pod adresem: Mr. de Jassitsch, secrétaire du Comité du Batiment de la Société des Nations, Genève, Suisse.

LONDYN

= Wystawę dzieł P. Cézanne'a zorganizowano w Leicester Gallery. Wystawa ta obudziła w angielskich sferach artystycznych zrozumiałe zainteresowanie.

= William Marchand, najpierw kierownik, a następnie właściciel angielskiej filji Firmy Goupil, zmarł w Londynie, w 60 roku życia.

= Na dzień 16 grudnia zapowiedziano aukcję dużej kolekcji japońskich drzeworytów barwnych i oryginalnych rysunków.

LYON

= W Muzeum lyońskiem zorganizowano wystawę respektywną zmarłego w r. 1875, w wieku 27 lat, malarza, nazwiskiem Seignemartin, który był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły lyońskiej w malarstwie.

NAMUR

= Staraniem Towarzystwa *Amis de l'Art Wallon*, umieszczono na fasadzie domu, w którym urodził się w r. 1833 Félicien Rops, tablicę pamiątkową.

NEW YORK

= Jan Chełmiński, znany u nas dobrze ze swych akwarelowych obrazków, przedstawiających armję polską z czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, zmarł niedawno w Nowym Jorku w 74 roku życia. Ś. p. Jan Chełmiński malował też liczne sceny historyczne i rodzajowe, jak np. Powrót Napoleona z pod Moskwy, Hrabina Cosel na polowaniu, Przejażdżka po Hyde-Parku i t. p.

PARYŻ

= Artyści hiszpańscy w Paryżu. Niedawno powstał w Paryżu osobny związek Artystów Hiszpańskich we Francji. Związek ten ma na celu zapomocą wystaw przedewszystkiem informować Francję o ruchu artystycznym w Hiszpanji, o jej sztuce dawnej i współczesnej.

= Antoni Potocki wygłosił odczyt p. t. »Sztuka Polska a Wystawa Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu« na otwarcie kursów powszechnych, zorganizowanych przez Towarz. Pracy Społeczno-Kulturalnej dla Wychodźtwa Polskiego we Francji.

= Pejzaż współczesny. W paryskim Palais de Marbre przy Champs-Elysées otwarto świeżo wystawę pejzażu współczesnego.

= Akademja Sztuk P. w Paryżu wybrała na opróżnione niedawno miejsce nowego członka, a mianowicie Moreau-Nélaton'a, malarza i ceramistę, ur. w 1850 r. w Paryżu. Artysta ten wydał zarazem cały szereg dzieł z zakresu sztuki, a ponadto wzbogacił zbiory Louvre'u piękną kolekcją. Na 43 głosujących, otrzymał za trzecim razem 23 głosy. Prócz niego, kandydowali do akademji: Stanislas Lami, Ad. Boschot, Louis Hourticq, C. Bellaigue, R. Schneider.

= Edmund Haraucourt, dotychczasowy dyrektor Cluny, przeszedł na emeryturę i otrzymał tytuł honorowego dyrektora francuskich muzeów narodowych, t. j. państwowych.

= Wystawa Cézanne'a. *Galerie Bernheim-Jeune* projektuje na maj i czerwiec 1926 roku wielką wystawę dzieł Pawła Cézanne'a, na której zebrane będą zarówno obrazy olejne, jak akwarele i rysunki.

= W *Galerie Seligman* przy Faubourg Saint Honoré otwarto wystawę 40 obrazów, czy też »symbolicznych kompozycyj poetyckich« Bolesława Biegasa. Tytuły tych płócien brzmiały, jak tytuły do sonetów dawno już zapomnianej szkoły symbolistów. Z malarstwem, jako takiem, miały one poza podłożem malarskiem i farbą (oraz samą »Galerją«) bardzo mało wspólnego.

= W *Galerie Sacre du Printemps* wystawia swe prace Z. Fedorowiczówna, w *G. Quatre Chemins* — Henri Matisse, w *G. Bathazanges* — Coubine (Kubin), Van Dongen otworzył wystawę swych obrazów we własnej pracowni przy rue Juliette-Lamber, Nr. 5.

= Obrazy z lat zapomnianych. Jeden z francuskich rysowników, Maurice Perret-Carnot, rodem z Beaune, opracował cykl z 26-u kartonów, które stanowią niejako protest przeciwko ogólnemu zapomnieniu w jakiem pogrążyły się lata 1914—1918, niezłomnego bohaterstwa francuskiego żołnierza. Rysunki te opublikowała firma paryska E. Bernard w osobnem albumie, do którego przedmowę napisał Pierre de Landes.

Utwory M. Perret-Carnot'a nazwane przez niego »Obrazami z lat zapomnianych«, wystawiono świeżo w jego mieście rodzinnem.

= Krytyka francuska o dziale polskim na Wystawie Paryskiej. W nr. 285 wytwornie wydawanego w Paryżu miesięcznika p. t. »Art et Decoration« znajdujemy na wstępie artykuł Gastona Varenne o dziale polskim na międzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej. Autor wyjaśnia genezę nowego ruchu i odrodzenia w zakresie polskiej sztuki stosowanej oraz stwierdza na podstawie eksponatów paryskiej wystawy, że polski przemysł artystyczny i polskie szkolnictwo stoją na wysokim bardzo poziomie, przyznaje im też G. Varenne odrębny zupełnie, narodowy charakter. Artykuł ten jest ilustrowany dużą ilością rycin podług prac Czajkowskiego, Jastrzębowskiego, Stryjeńskiej, Kuny, Szczepkowskiego, a nadto osobną planszą w druku trójbarwnym z malowidła Zofji Stryjeńskiej: »Maj — Czerwiec«. Z prac naszych architektów wymienia G. Varenne projekty Brukalskiego, Borzemskiego, Felińskiego, Jakimowicza, Przybylskiego, oraz szkice Szukalskiego.

= Dyrektorem francuskich muzeów narodowych (t. j. państwowych), w miejsce J. de. Estournelles de Constant, który przeszedł na emeryturę, mianowano Henryka Verne'a, dotychczasowego szefa sekretarjatu Dyrekcji Muzeów Nar. Szefem sekretarjatu został Jaujard.

= Znany pisarz i krytyk, absolwent École du Louvre, Robert Rey, został mianowany vice-konserwatorem Muzeum Luksemburskiego.

= Jak komunikuje *Journal Officiel*, państwowe zbiory francuskie powiększyły się w ub. r. o szereg dzieł pierwszorzędnego znaczenia. Nabyło mianowicie m. i.: posąg Madonny z dzieciątkiem, szkoły Issenheimskiej (za 290.000 fr.), portret pędzla de Troy (za 90.000 fr.), portret kobiecy Degas'a (za 100.000 fr.), obraz Behama: Le Chévalier et sa fiancée (za 80.000 fr.), portret pp. Neckerów, pędzla Duplessis'a, oraz cały szereg niezwykle cennych okazów ceramiki wschodniej, w szczególności perskiej. Ponadto zakupiono też wiele dzieł sztuki współczesnej. Jak z tego widać, przy racjonalnej polityce muzealnej, zbiory państwowe francuskie wzrastają stale, planowo, pomimo niezwykle złego stanu finansów.

= Oddział paryski krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych został otwarty 15-go października b. r. Jest to tymczasowo skromna, ale wygodna pracownia, gdzie kilkunastu ukończonych studentów krakowskiej Akademji uzupełnia swoje wykształcenie artystyczne pod kierunkiem prof. krak. Akademji, p. J. Pankiewicza, w tym celu delegowanego przez polskie Min. Oświecenia do Paryża. Nowa ta a bardzo potrzebna placówka polska w Paryżu, urządzona dzięki inicjatywie profesorów Akademji krakowskiej z funduszów prywatnych, będzie niewątpliwie zaczątkiem uczelni artystycznej, dostatnio uposażonej przez nasz Rząd, spotkała się ona z jak największem, życzliwem zainteresowaniem naszej Ambasady paryskiej tudzież sfer miarodajnych francuskich.

= Zmarł hr. Paul Durrieu, w 70 roku życia, autor szeregu dzieł z zakresu historji sztuki, honorowy konserwator Louvre'u.

PITTSBURG

= Konsulat Rzpltej Polskiej w Pittsburgu zorganizował wystawę współczesnej grafiki polskiej, m. i. wystawiono utwory graficzne L. Wyczółkowskiego.

= Międzynarodowa wystawa sztuki, urządzona w Pittsburgu przez Instytut Carnegie'go, otwartą została 15 października b. r. i obejmuje około 700 obrazów artystów amerykańskich, francuskich, angielskich, hiszpańskich, rosyjskich, niemieckich, belgijskich, włoskich, szwedzkich, czechosłowackich. Z Polaków biorą w niej udział: Wacław Borowski, Olga Boznańska, Stanisław Czajkowski, Stefan Filipkiewicz, Władysław Jarocki, St. Podgórski, Tadeusz Pruszkowski i Wojciech Weiss.

PRAGA

= Jerzy Karasek ze Lvovic i jego Galerja w Pradze. Jerzy Karasek z Lvovic, który niedawno przekroczył pięćdziesiątkę, odegrał bardzo ważną rolę w czeskiem piśmiennictwie. Było to po on czas, kiedy w całej Europie rozpoczęło się gruchotanie starych tablic, nicestwienie zmurszałych kanonów i wszczął się zażarty bój między »starymi« a »młodymi«, a właściwie zaciekła walka »młodych« przeciw materjalistycznemu, pozytywnemu, realnemu — jak kto chce — światopoglądowi w sztuce. Był to okres przezwyciężania naturalizmu Zoli — Zola oczywiście jako symbol wszystkich prądów materjalistyczno-naturalistycznych, wszystko jedno, czy w ten, lub ów sposób się przejawiały — okres, w którym najdzielniejsze umysły w państwie Sztuki odważyły się głosić odwieczną, a wciąż nową *gaya scienza*, że prócz *milieu* istnieje jeszcze coś, co się duszą nazywa, że prócz atawistycznych praw, istnieją tysiąckroć razy silniejsze prawa psychiczne, dla których wszelki atawizm jest prostym absurdem — odważyły się powątpiewać w »nieomylne« pewniki i dogmaty materjalizmu i wszelakiej doktryny — odważyły się twierdzić, że w dziedzinie sztuki niema ani moralnych, ani niemoralnych utworów, tylko dobre, lub liche, że niema chorej lub zdrowej sztuki, zrozumiałej lub niezrozumiałej, bo istotna sztuka, jako wyraz najwyższej twórczej indywidualności, jest właśnie tylko sztuką i niczem więcej, ani chorą, ani zdrową, ani ciemną, ani jasną: na te kategorje rodziela ją dopiero, dumny z swego nieuctwa i tępoty — zaciekły doktryner, który nie chce, ani nie może zrozumieć, że sztuka tworzy bezustannie nowe wartości, że z każdą chwilą rozszerza coraz to dalsze horyzonty dla wrażliwości artystycznej, zdobywa w ciężkim trudzie jedną piędź po drugiej w tym bezkresnym, a tajemniczym obszarze, jakim jest tylekroć razy odkrywana i tyleż razy zaprzepaszczona *terra nuova* duszy ludzkiej.

I tępy, zaciekły doktryner oburza się, gdy artysta, aby na nowo duszę odkryć, musi niszczyć i burzyć w doktrynie zabagnione formy, musi batogiem i nahajem wyganiać leniwą duszę, zabagnioną w wygodnych pieleszach domowych, wytapiać ją z obrzydłego sadła, w które tak namiętnie porasta, musi rozrywać kajdany »swojskości«, niweczyć wściekły terror raz już ustalonych dogmatów.

Z tym naturalizmem-doktryną, jaki bożyszcze-Zola stworzył, uporała się najrychlej Francja sama, w Niemczech naturalizm przez krótki tylko czas głębiej się zakorzenił, to też tak dalece nie potrzebowali Niemcy się wysilać, by powrócić do kochanego Paula Heyse, w Polsce nigdy go nie było — jedna »Kaśka Karjatyda« Zapolskiej sterczała samotnie wśród oceanu powieści, pisanych dla pokrzepienia i budowania udręczonego ducha społeczeństwa polskiego, natomiast groził naturalizm prawdziwem niebezpieczeństwem psychice społeczeństwa rosyjskiego i wpatrzonego weń po on czas z głębokiem uwielbieniem społeczeństwa czeskiego.

W Polsce i Czechach powstał prawie równocześnie bunt przeciw terrorystycznej doktrynie naturalizmu, czy też realizmu, czy też pozytywizmu — a też djabli nadali te głupie »izmy« — i tak jął nasamprzód Wiedeń przezwyciężać Zolę — a dla *Młodej Polski* stał się *Jung-Wien* jakimś nowym Sjonem, a P. Altenberg jego prorokiem — było to za czasów, kiedy Szczepański, trzymając się niewolniczo fartuszka wiedeńskiego, zakładał w Krakowie *Życie*. I w tym samym czasie rozpoczęła się zajadła walka między »starymi« a »młodymi« w Cze-

chach, ale nieporównanie lepiej zorganizowana, aniżeli w Polsce, daleko więcej świadoma swych dążeń i celów. Na czele tego »obrazoburczego« ruchu stanęło dwóch młodych artystów o płomiennej duszy a nieugiętej mocy, dwóch artystów o wysokiej kulturze europejskiej, dwóch artystów, obdarzonych niezłomną siłą woli, olbrzymim zasobem wytrwałości i graniczącej z fanatyzmem miłości do sztuki: Arnost Proházka i Jerzy Karasek.

We dwóch — cały ich majątek wynosił zaledwie sto koron austrjackich — założyli organ młodych Czechów: *Moderni Revue*, naokoło którego już w krótkim czasie skupiła się gromadka młodych artystów rozegzaltowanych pionierów »nowych« prądów, wśród których widniała już wtedy potężna postać Otokara Brzeziny.

Nieliczną była wprawdzie ta załoga małego statku, ale miałci on dzielnego sternika: Proházkę, a prawą jego ręką to właśnie Jerzy Karasek. Karasek był bez porównania więcej twórczym od Proházki, a jeżeli się Karasek Proházce podporządkowywał, to świadczy najlepiej o pokorze prawdziwie twórczej duszy, świadomej swej bezradności w zetknięciu się z rzeczywistością.

Proházka ujął w mocne ręce ster małego statku, a Karasek zasilał go w obfitą żywność.

Proházka ominął pogardliwie kuszące wybrzeża *Jung-Wienu* — kto wie, czy Karasek nie wskazał mu kierunku w stronę ku — Francji.

Na błyskotliwych rafach koralowych *Jung-Wien'u* osadził nieszczęsny Szczepański krakowskie *Życie* — z bogatym skarbem powrócił Proházka z Francji do Pragi. I tak stała się *Moderni Revue* najgorętszym protestem przeciw wpływom germańskiej kultury, a równocześnie fanatycznym niemal rzecznikiem kultury celtyckiej.

I teraz rozpoczęła się na dobre zajadła walka, w której w pierwszym rzędzie walczył Jerzy Karasek. Jego arystokratyczna nawskróś, wytworna, ekskluzywna sztuka, jego głęboka pogarda dla wszystkiego, co czeskiem małomieszczaństwem trąciło, jego »amoralizm«, ten »amoralizm« żarliwego katolika, jakim się szczycił Huysmans lub Barbay d'Aurevilly, niesłychana śmiałość, z jaką się zapuszczał w otchłanie duszy ludzkiej — on pierwszy zdobył się na odwagę, by poruszyć odwieczny, tajemniczy, a tak starannie ukrywany problemat »homoseksualizmu« i on to kruszył w zażartych turniejach z całą czeską krytyką kopję w obronie Oskara Wilde'a — to wszystko zjednało mu całe zastępy zaciekłych wrogów, cały legjon rozjuszonych brytanów, wśród wszechpotężnych kierowników opinji społecznej.

A coraz pobłażliwiej i wytworniej uśmiechał się Jerzy Karasek: — prosił bezustannie katolickiego Boga o deszcz na spiekłą i jałową duszę swego społeczeństwa, a sypał się na niego grad o tradycyjnej wielkości orzechów laskowych, pisał rzeczy, o których jego krytykom już nie włosy, ale każdy włos z osobna dębem stawał, błądził po wszystkich antykwarniach a najciaśniejszych zaułkach praskich, zaglądał i do opustoszałych pałaców i do najnędzniejszych domostw żydowskiego Ghetta — przebywał z Schwarzenbergami, a równocześnie bratał się z żydowskiemi Golemami, wiedział, gdzie tylko jakaś aukcja się odbywa, nieomylnym instynktem wyczuł, gdzie przygotowywano sprzedaż skarbu, którego wartości nie znano — odmawiał sobie wszystkiego: każdy ciężko zarobiony grosz, nędzne honorarjum, jaki za swój »wyklęty« twór otrzymywał, obracał na pomnożenie swoich skarbów. [1]

Wątpię, czy znalazłby się taki Harpagon dla siebie, któryby sobie do tego stopnia wszystkiego, nawet najprymitywniejszych potrzeb, odmawiał, by zaspokoić tę swoją świętą namiętność zbieracza, jak Jerzy Karasek — chciwa, zachłanna namiętność zbierania skarbów — ale nie dla siebie.

Kto ma uszy — niech słyszy — och, jak ja dobrze wiem, że w tym wypadku wszystkie uszy głuchną — więc na cały głos krzyczę:

Czy jest jeszcze jakiś magnat w Polsce, w którego posiadaniu znajdują się jeszcze bezmierne i bezcenne skarby sztuki, któryby z tym samym magnackim gestem wyzbył się ich dla dobra swej Ojczyzny, któryby był w stanie oderwać się od nich i cicho, skromnie, pokornie darować je swojemu społeczeństwu?

Bez krzyku, bez hałasu, z tą świętą wstydliwością, z jaką tylko wielcy święci i najdostojniejsi »panowie« darować umieją?

Karasek, jeden z ostatnich, którzy posiedli tajemnicę królewskiego darowania, wstydził się wypisać całe swe nazwisko na kartce, przygwożdżonej na ścianie przed drzwiami do jego galerji — zdołano zaledwie wymódz na nim, by zgodził się na kartkę z napisem: KAR. GAL.

Wiecie teraz, co jest »Kar. Gal.«?

* * *

Ta darowizna Jerzego Karaska dla swego społeczeństwa ma dla nas Polaków niezmierne znaczenie.

Prawdziwym — a w całem tego słowa znaczeniu: najistotniejszym propagatorem malarstwa polskiego jest Jerzy Karasek.

On — Czech — on pierwszy pokazał Czechom, czem jest malarstwo polskie. Ta duża sala — największa z czterech, w których Karasek swe zbiory pomieścił, a poświęcona wyłącznie malarstwu Polski i jej grafice, to najwspanialszy propagandystyczny czyn, na jaki Polska sama dotychczas zdobyć się nie mogła.

W »Kar. Gal.« patrzą Czesi z zdumieniem i podziwem na twór polskich artystów — kto z nich coś wiedział o Chełmońskim, Wyspiańskim, Jacku Malczewskim? To też nie dziw, że sala ta coraz więcej jest przez publiczność czeską odwiedzana, a widziałem artystę malarza czeskiego, który na widok szkiców Chełmońskiego, nagle zawołał: »Jezus Marja, ta czwórka z papieru wyleci«.

Kto ma uszy, ten pewno wysłyszał, co chciałem powiedzieć — tych słuchających uszu nie mają magnaci polscy, oni tych rzeczy niechętnie słuchają i zwykle głuchną, gdy jakiś apel do ich ofiarności wietrzą. Nie do was się zwracam, którzybyście łatwiej dali sobie serce wypruć, aniżeli rozstać się z obrazem, nabytym za marną cenę u jakiegoś głodomora-artysty — ale zwracam się do Was — malarze polscy — tak ofiarni, tak pięknie i magnacko rozrzutni — Was stać może — nie na ofiarę, bo to ofiarą nie jest, ale na spełnienie prostego obowiązku, przed którym — dali Bóg taką jest moja silna wiara! — żaden z Was się nie uchyli.

A waszym obowiązkiem jest teraz jaknajusilniej poprzeć tą wspaniałą propagandę malarstwa polskiego i grafiki polskiej, z takim niesłychanym wysiłkiem zainicjowaną przez Czecha-artystę!

Niech każdy z Was — ilu Was jest — prześle do Kar. Gal. choćby po jednym obrazie, ale takim, któregoby się powstydzić nie potrzebował, a z tej jednej sali malarstwa polskiego powstanie niezadługo piękne muzeum polskie w Pradze!

Kiedym Karaska zapytał, czy mi pozwoli wystosować podobny apel do malarzy i grafików polskich, nic nie odpowiedział, tylko łzy mu się ciurkiem puściły, a po długiej chwili szepnął: »Wtedy spełniłby się mój najpiękniejszy sen — Pan nie wie, jak ja kulturę polską kocham!«

Czyż mam w surmy walić i dąć w jerychońskie trąby, by Wam uświadomić, czem będzie Wasz dar dla »Kar. Gal.«?!

Komu z Was zależy na tem, by raz wreszcie Europa się dowiedziała, czem jest malarstwo polskie, niech

[1] Por. opis powstania »Kar-Gal« w *Warszawiance*, Nr. 279 z 1925 r.

wszystkiemi siłami stara się wzbogacić galerję Karaska, która jest już i teraz zaczątkiem bogatego muzeum sztuki polskiej — a Praga jest całkiem inaczej zwiedzana przez cudzoziemców, jak nasza ubożuchna Warszawa z swoją »Zachętą« i jej przygodnemi wystawami.

Adres inicjatora Muzeum Polskiego Malarstwa: Jerzy Karasek — Praga III, Karmelicka 12.

* * *

Sporo lat minęło, kiedym pisał słowa:

Społeczeństwo jest wytworem twórcy i jego objawieniem żyje i jemu jedynie zawdzięcza całą swoją kulturę i cywilizację.

Słyszę krzyk oburzenia:

Jakto? Przecież to nasza ziemia, nasze społeczeństwo twórcę wydało!

Nasza ziemia! Bezwątpienia! Na tę naszą ziemię wróciła dusza jakiegoś łaską Bożą natchnionego osobnika i ten stworzył ziemię. On to wlał w jej bezduszne kształty tę olbrzymią piękność, jaką z sobą z innego bytu na tę ziemię przyniósł — on rozpalił swoją miłością martwe, rozległe równiny i stepy, że przed zdumionemi oczyma rozzłociły się nagle niepojętą pięknością, on ożywił swoim nieśmiertelnym duchem skamieniałe góry i odział je tym majestatem, przed którym się teraz korzycie, on wlał tajemniczy czar swej własnej duszy w jeziora, rzeki i stawy, on nauczył Was patrzeć swojemi oczyma na tę ziemię, którąście wieki całe orali, rozgrzebywali, wszelakie korzyści z niej ssali, jako na wielką piękność — dojną krową była przedtem dla Was ta ziemia — On dopiero nauczył Was ją kochać!

A teraz słuchaj, artysto:

Tyś z chaosu wyłowił jedność, rozbieżność złączył w harmonję — potęgą przez ukryte moce w Tobie objawioną, a może Ci nawet nieświadomą, stopiłeś pojedyńcze rody, klany, szczepy, klasy w jeden naród i Ty nadałeś społeczeństwu to przenajświętsze prawo, mocą którego istnieje:

Miłość Ojczyzny!

I Ty, artysto, stanowisz najistotniejsze bogactwo Twojej Ojczyzny, obowiązkiem Twoim i najszczytniejszą misją obiawić najwyższą chwałę Twego narodu, jaką jest jego kulturalna potęga!

Nie stać Cię na tę małą osobistą ofiarę, którą możesz niepomiernie przyczynić się do okazania, jak niesłychanie ważnym czynnikiem jest polska Sztuka we wszecheuropejskiej kulturze?!

Godniejszego i zaszczytniejszego miejsca nie łatwo znajdzie Twój utwór, jak w »Kar. Gal.«

* * *

Nie wątpię, że poselstwo polskie z radością będzie pośredniczyło między naszymi artystami, a tym gorącym propagotorem naszej Sztuki — Jerzym Karaskiem.

Stanisław Przybyszewski.

ROUEN

= Nieznane dzieło Rubensa. Niedawno odkryto przypadkiem w Rouen nieznane dotąd płótno Rubensa. Obraz, przedstawiający Chrytusa na krzyżu, oddano mianowicie z powodu złego stanu konserwacji i narosłej powłoki kurzu i brudu, do zrestaurowania i odczyszczenia. Pracom tym asystował dyrektor M. Galerji Obrazów w Rouen, Guey, który w kolorycie odczyszczanego obrazu domyślał się już w czasie robót konserwatorskich pędzla Rubensa. Hipoteza jego znalazła wnet potwierdzenie, gdyż z czasem, po usunięciu powłoki farby, powstałej wskutek późniejszych przemalowań, ukazała się oryginalna sygnatura Rubensa.

= W dniach 2—4 listopada b. r. odbyła się aukcja kolekcji Dra Maxa Straussa, obejmująca rzadkie okazy ceramiki starożytnej, szkła egipskiego i rzymskiego, emalij, bronzów i t. p.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Władysław Tatarkiewicz: Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta. Z 68 ilustracjami. (Nauka i Sztuka, Tom XV). Książnica — Atlas, Lwów — Warszawa, 1925.

= Silva Rerum. Miesięcznik Towarzystwa Miłośników Książki. Kraków, 1925, zeszyt I-V. Druk W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie.

Wydane dotychczas zeszyty tego wytwornego czasopisma, poświęconego bibljofilstwu, omówimy następnym razem.

= Kazimierz Witkiewicz: *Exlibrisy Stanisława Jakubowskiego.* Kraków 1924. Odbitka z V zeszytu *Exlibrisu,* w pięćdziesięciu numerowanych egzemplarzach. Str. 8 z 6 tablicami.

= Przecław Smolik: *Grafika książkowa i Exlibrisy Wilhelna Wyrwińskiego.* Kraków, Nakładem Tow. Miłośników Książki, 1925. Str. 8, z 9 tablicami.

= Michał Sobeski: Malarstwo Doby Ostatniej. Ekspresjonizm i Kubizm. Poznań 1926. Fiszer i Majewski, Księgarnia Uniwersytecka. Str. 44.

= St. Wasylewski wydrukował studjum o »Portretach Polskich Pani Vigée-Lebrun« (Okres Wiedeński, 1792—1795) w nr. 49 *Przeglądu Warszawskiego.*

W tymże samym zeszycie, w dziale *Miscellanea,* pomieszczono artykuł Mieczysława Gębarowicza o Juljuszu Kossaku p. t. »Na Marginesie Przebrzmiałej Rocznicy«. Oba artykuły są illustrowane rotograwjurami, wykonanemi w zakładach graficznych »Bibljoteki Polskiej« w Bydgoszczy.

= Ze Wspomnień o Ślewińskim (Wyjątki z Pamiętnika), ogłosił Tadeusz Makowski w nr. 8 (47) *Myśli Narodowej,* wychodzącej pod redakcją Z. Wasilewskiego.

= Angielski miesięcznik p. t. *Drawing and Dessign* (Vol. 5, Nr. IV) ukazał się w okładce, którą zdobi duża reprodukcja z panneau dekoracyjnego Z. Stryjeńskiej »Lipiec—Sierpień«. Na czele zeszytu umieszczono artykuł: »A. Polish Decorator«, gdzie po krótkim opisie działu polskiego na paryskiej wystawie autor zajmuje się głównie charakterystyką prac dekoracyjnych Z. Stryjeńskiej. Artykuł ten ilustruje fotografja artystki, stojącej na drabinie, podczas malowania reprodukowanego na okładce tego pisma malowidła, oraz szereg reprodukcyj z jej dzieł. Na uwagę zasługuje zwłaszcza zestawienie dwu reprodukcyj obok siebie: z kartonu, na którym widoczny jest jedynie konturowy rysunek kompozycji p. t. »Styczeń — Luty«, oraz z ukończonego już malowidła.

= Wojciech Dąbrowski, w artykule p. t.: »W ziarnku gorczycznem« (Nr. 275 *Warszawianki),* zamieścił wywiad z E. Buszkiem, na temat prowadzonej przez niego szkoły batików jawajskich.

= O artystach polskich, którzy wzięli udział w paryskim Salonie Jesiennym, informuje Marcin Samlicki w nr. 273 i 281 *Kurjera Poznańskiego.*

= Głośną we Francji sprawą ogłoszenia drukiem Dziennika Goncourt'ów, omawia w osobnym artykule Irena Panenkowa w nr. 264 *Warszawianki.*

= U Madame Charlotte (1894), szkic K. Maszkowskiego, pomieszczony w nr. 1 rocznika drugiego *Sztuk Pięknych,* przedrukował *Kurjer Poznański* (nr. 321). i *Prager Presse* (w tłumaczeniu niemieckiem).

= Znaczenie wystawy paryskiej sztuk dekoracyjnych dla Polski omawia Dr. St. Kolbuszewski w *Kurjerze Poznańskim* z dnia 14 listopada b. r.

= W nr. X *Muzyki* (pod redakcją M. Glińskiego) ukazał się artykuł Wincentego Drabika p. t.: »Muzyka a Malarstwo Sceniczne«.

= Szkice dekoracyjne i kostjumowe A. i Zb. Pronaszków do inscenizacji w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie »Achilleis« Wyspiańskiego, reprodukował *Tygodnik Ilustrowany* w Nr. 46. W związku z tą inscenizacją, która pono wiele krwi napsuła rajcom stołecznego miasta, ukazały się artykuły Lecha Niemojewskiego (»Pronaszkowie jako krzewiciele prawdy scenicznej«) w nr. 46 *Wiadomości Literackich*, oraz Miecz. Tretera (»Achilleis w oprawie scenicznej Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków«) w nr. 315 *Warszawianki*.

= Zdobnictwo a historja sztuki. W nr. 285 *Kurjera Poznańskiego* wydrukowano wyjątki z wykładu inauguracyjnego arch. Kazimierza Mayera, nowo mianowanego profesora historji sztuki w Państw. Szkole Zdobnictwa, na temat: Zdobnictwo a historja sztuki.

= *Reflektor* (czasopismo literackie) zamieściło w nr. 3 dwa drzeworyty oryginalne Kulisiewicza.

= *Architektura i budownictwo*. Rok I. Nr. 2. Wrzesień 1925 r. Treść: Teatr Narodowy. A. Lauterbach: Zagadnienia wielkiego miasta. Zygm. Słomiński: Z działalności Komitetu Rozbudowy m. st. Warszawy. J. J.: Projekt rozbudowy Bielan pod Warszawą. A. J.: Rozbudowa placów wystawowych na Saskiej Kępie w Warszawie. Gustaw Szymkiewicz: W sprawie unifikacji ustawodawstwa budowlanego. Józef Krupa: Sprawa normalizacji cegły w Państwie Polskiem. Kronika.

= *Kronika Warszawy*. Miesięcznik, nr. 9. Warszawa 1925. Treść: Antoni Wieczorkiewicz: Architektura nowoczesnej Warszawy. Struktura powojenna ludności Warszawy. Z piśmiennictwa. Kronika. Miesięcznik Statystyczny Warszawy za miesiąc wrzesień.

= Z powodu rocznicy listopadowej i rocznicy śmierci St. Wyspiańskiego, wydał Ill. Kurjer Codzienny bogato ilustrowany dodatek, w którym wydrukowano m. i. artykuł Mieczysława Dąbrowskiego p. t. »Twórczość malarska St. Wyspiańskiego« (1869 — 1907), z siedmioma reprodukcjami jego dzieł.

= Mieczysław Wallis poświęcił dłuższy artykuł I rocznikowi *Sztuk Pięknych* w nr. 322 *Robotnika*.

= Sprawę rewindykacji gdańskich zbiorów muzealnych poruszył słusznie *Kurjer Poznański* (nr. 309), który pod koniec swych wywodów zapytuje:

»Czy nie byłby nareszcie czas na wszczęcie energicznej akcji w celu pozyskania należnych nam zbiorów gdańskich, czy samorząd województwa pomorskiego nie byłby w pierwszym rzędzie powołany do przypomnienia odpowiedzialnym czynnikom rządowym ich obowiązku w tej sprawie? Dalsza zwłoka nie tylko rozzuchwali Niemców gdańskich, lecz może doprowadzić do przekreślenia słusznych naszych praw i zaprzepaszczenia placówki o ogromnem znaczeniu naukowem i reprezentacyjnem, jaką byłoby muzeum polskie w Gdańsku«.

Niestety, obawiamy się, że dziś już na to zapóźno. Szkoda, wielka szkoda, że o polskie zbiory muzealne nikt w Polsce nie dba i nikt się o nie nie troszczy.

= Corzado Ricci: *Die Romanische Baukunst in Italien*. Mit 350 Abbildungen Band 21 der Bauformen-Bibliothek. Cena w opr. 38 Mk.

Poprzednio wydano w języku niemieckim dzieła Corr. Ricci'ego:

Baukunst und dekorative Plastik der Hoch und Spätrenaissance in Italien. Band 15 der Bauformen-Bibliothek. Mit 340 Abbildungen. Cena opr. 38 Mk.

Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. Band 5 der Bauformen-Bibliothek. Mit 315 Abbildungen. Cena w opr 38 Mk.

Geschichte der Kunst in Nord-Italien. Brand 2 der Serie »Ars Una«. 2 Auflage mit 770 Abbildungen und 4 Farbtafeln. Cena 10 Mk.

Wszystkie powyżej wymienione dzieła trzyma na składzie Firma Gilhofer & Ranschburg (Wien, I. Bognergasse 2), która też rozsyła szczegółowe prospekty.

= *Romanische Skulptur in Deutschland*. 11 und 12 Jahrhundert. Von Privatdozent Dr. Hermann Beenken (Handbücher der Kunstgeschichte, Band I). Gr. 8-vo XLIV und 278 Seiten mit 206 Abbildungen. Einbandentwurf von Prof. Emil Pretorius. Cena, zależnie od oprawy, 18 i 24 Mk. Skład główny u Firmy: Gilhofer & Ranschburg, Wien, Bognergasse 2.

= *Die Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*. Teil I. Die Vorstufen in Nord-Frankreich von der Mitte des elften bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Gr. 8-vo, VIII and 390 Seiten mit 207 Abbildungen (Handbücher der Kunstgeschichte, Bd. II). Cena w opr. 32 Mk. — Gilhofer & Ranschburg, Wien.

VARIA.

= Muzealnictwo w Polsce. Prof. Dr. Wł. Antoniewicz porusza w nrze 49 *Przeglądu Warszawskiego* niedomagania nasze na polu muzealnictwa i stwierdza:

Organizacja muzealnictwa, oraz ilość, jakość i stan muzeów w Polsce są wciąż jeszcze zgoła niezadowalające. Fakt ten jest po części rezultatem minimalnego zainteresowania się społeczeństwa istnieniem i losami naszych instytucyj muzealnych, w dużym zaś stopniu jest wynikiem braku w łonie Ministerstwa W. R. i O. P. fachowego organu naukowo-administracyjnego, któremuby została powierzona opieka nad muzeami i troska o wytyczne linje oraz o realizację świadomej i celowej polityki państwa w zakresie muzealnym. Głosy poważnych uczonych i muzeologów, nawołujących od szeregu lat do racjonalnej organizacji spraw muzealnych w Rzpltej Polskiej (por. np. artykuł prof. J. Czekanowskiego w *Wiad. Arch.* V, 1920, str. 199—113, oraz dr. M. Tretera w *Wiad. Arch.* VII, 1922, str. 1—33), pozostały dotychczas, w znacznej mierze głosami wołających na puszczy... Niewiadomo dlaczego — boć trudno poważnie brać jedyny przypuszczalny argument, mianowicie potrzeby choćby najskrajniejszej oszczędności — nie powołano dotąd w Ministerstwie W. R. i O. P. do życia i działania osobnego referatu muzealnego, który wszak powierzony dłoniom jednego rutynowanego i pełnego inicjatywy muzeologa kosztowałby niewiele, a oddałby dużo usług zaniedbanemu u nas muzealnictwu i niezawodnie rozwinąłby jedną z najbardziej niedożywionych w Polsce gałęzi kultury narodowej. Niemniej niezrozumiałą była opozycja przeciw utworzeniu w Ministerstwie W. R. i O. P. owego referatu muzealnego wprost przy ministrze, jako niezależnego od istniejących departamentów urzędu fachowego, który przecież winien jednoczyć wszystkie zamierzenia muzealne zarówno w zakresie nauki i sztuki, jakoteż oświaty pozaszkolnej tudzież szkolnictwa powszechnego, średniego i zawodowego. Co więcej urząd muzealny w Ministerstwie Oświecenia powinien objąć też sprawy muzealne, obecnie oddzielnie organizowane, przeważnie po dyletancku, przez resorty Spraw Wojskowych, Robót Publicznych, Spraw Wewnętrznych, Poczty, Kolei żelaznych i in. Niezrozumienie potrzeby scentralizowania w jednej instytucji państwowej tak niezmiernie ważnych spraw muzealnych, oraz paniczna obawa przed czynnościami kasacyjnemi różnych komisarzy oszczędnościowych, nie pozwoliła na stanowcze postanowienie czyto na Radzie Ministrów, czy też przed forum sejmowem, popartego przez wszystkie czynniki naukowe i oświatowe postulatu utworzenia nareszcie w łonie Ministerstwa W. R. i O. P. urzędu naukowo-administracyjnego, jednoczącego w swoim fachowym referacie wszystkie zagadnienia i zamysły w dziedzinie muzealnictwa w Polsce. Takie urzędy istnieją — o ile

nam wiadomo — we wszystkich państwach powojennych w Europie, w Polsce jedynie jest on daremnie oczekiwanem, a dawno uzasadnionem i opracowanem przez jednostki i ciała zbiorowe *pium desiderium*. Zamiast choćby doraźnej korzyści z oszczędności jednego urzędnika i jednego pomocnika, przewidywanych narazie w urzędzie muzealnym, ponosimy wciąż tylko straty, ponieważ wskutek braku opracowania należytej polityki muzealnej rządu, jakoteż skutkiem nieznajomości stanu i istotnych potrzeb muzeów państwowych i niepaństwowych w Polsce, płyną z małym pożytkiem istniejące fundusze na cele muzealne, przewidziane przez budżety różnych ministerstw, rozrywane przez ustosunkowanych lub umiejących zabiegać kierowników muzealnych, tymczasem zaś niszczeją w walce z biedą ważne placówki muzealne, które nie potrafią znaleźć zrozumienia, nierzadko skutkiem nieumiejętności, efekciarstwa, przesady i blagi, u referentów ministerjalnych, nie mających pojęcia o stanie, znaczeniu i potrzebach naszych muzeów. Mamy odwagę stwierdzić w chwili dzisiejszej, że ani jeden referent we wszystkich tych ministerstwach, które są bezpośrednio dotąd zainteresowane sprawami muzealnemi, nie jest nietylko fachowym muzeologiem, ale nie ma najelementarniejszych nawet danych do decydowania tych ważkich i niejednokrotnie skomplikowanych kwestyj — danych, któreby wypływały ze znajomości muzealnictwa w innych krajach europejskich i z rzeczywistego poznania muzeów polskich. A niezaprzeczalna dobra wola w tym względzie absolutnie nie wystarcza. Jest to fakt nietylko dziwaczny, lecz zarazem bolesny i trudny do wiary, choć tak prawdziwy. Chyba w żadnym innym zakresie nie da się dostrzec takiej skrajnej i powszechnej nieznajomości rzeczy u urzędników wszystkich pospołu resortów!

= Pauperyzacja artystów. *Przegląd Wieczorny* ogłosił ankietę na temat obecnej sytuacyji gospodarczej w kraju: »Wolne zawody wobec kryzysu gospodarczego«. O stosunkach wśród artystów malarzy informuje H. Szczygliński w nrze 242 i stwierdza:

»Jeżeli chodzi o kryzys wśród malarzy, to jedynie racjonalną byłaby tu energiczna pomoc rządu. Mamy przecież tyle gmachów reprezentacyjnych, znaczna ilość buduje się dopiero. Należałoby je przyozdobić obrazami, tak jak dzieje się to wszędzie w Europie. To samo dotyczy urzędów komunalnych nietylko w stolicy, lecz także i na prowincji. Narazie przynajmniej akcja taka zapewniłaby wielu malarzom byt i zachęciła do dalszej pracy, dając im odpowiedne zamówienia. Sfery rządowe uznają słuszność tej zasady, o realizacji jej jednak jakoś nie słychać. Władze miarodajne winny jak najszybciej coś konkretnego w tej sprawie zdecydować. Nie chodzi tu już o poszczególnych ludzi i ich talenty, lecz o ogólny poziom polskiego malarstwa«.

= Nasza kultura artystyczna. Ad. Grzymała Siedlecki w *Kurjerze Warszawskim* (nr. 273) wypowiada na ten temat cały szereg uwag, pisząc m. i.:

»Zapytajcie się księgarzy, w ilu egzemplarzach rozchodzi się książka naukowa, monografja, studjum literackie? Liczba znikoma. I nietylko teraz, kiedy przeżywamy biedę materjalną, zawsze tak bywało. Dobra powieść może latami doczekać się 20.000, 25.000, 30.000 egzemplarzy. Studjum nie dochodzi do 10.000. Nie wiem nawet, czy studja Witkiewicza, najbardziej czytane, doszły do 50.000.

Nie ma więc co taić: Naszcza kultura artystyczna żyje bez podstaw. Stoi jak fantastyczny dom, w którym niema fundamentów i parteru. Bo przecie bez historji, filozofji, bez nauki humanistycznej wogóle — literatura piękna musi pozostawać na szczeblu poezji ludowej, t. j. na szczeblach »genjalnego przypadku«. Eskimosi, czukczowie, annamici też mają fenomenalne piosenki, czy przysłowia, ale z tego literatury się nie zrobi«.

= Reprodukcje w pismach. W ostatnich czasach wiele pism codziennych poczęło obdarzać swych czytelników tygodniowemi dodatkami ilustrowanemi. Dodatki te jednak nie zawsze stoją na odpowiedniem poziomie współczesnych wymagań sztuki drukarskiej i graficznej. Firmy nasze niestety nie umieją jeszcze sporządzać klisz dobrze trawionych, niegubiących subtelnych szczegółów a przystosowanych do używanego papieru. Stąd pociecha z tych rycin jest naogół niewielka. Rotograwjury są niezłe, autotypje zaś przeważnie bardzo liche. Klisze siatkowe w gazetach są zazwyczaj tak zamazane, że doprawdy niewiadomo, po co się je umieszcza. Redakcje pism nie dbają też dostatecznie o dobór reprodukowanych objektów, byle co, co pod ręką. *Nolens volens*, uwzględnia się też i sztukę, ale w sposób zupełnie dorywczy i przypadkowy. A byłby to wręcz doskonały sposób informowania ogółu szerszego o bieżącej produkcji artystycznej polskiej, o zabytkach naszych i t. d. Należałoby tylko pamiętać o tem, że niekażdy obraz »ręcznie malowany« zasługuje zaraz na reprodukowanie, gdyż obniża to poziom smaku artystycznego u czytającej publiczności.

= Wojciech Kossak i... Segantini. W dodatku illustrowanym do *Kurjera Łódzkiego* (nr. 285) pojawił się artykulik, podpisany *M. A. J.*, p. t.: U największego batalisty doby dzisiejszej. Jak żyje, co tworzy mistrz Wojciech Kossak? Wizyta w krakowskiej pracowni artysty.« Wśród wielu banalnych frazesów, czytamy też m. i. następujące zdanie:

»Ileż to słów napisano na temat Segantiniego twórczości, ceniąc jego ukochanie każdego kamyczka, gałązki malowanej z równą miarą, jak i dali błękitu czy cudnej harmonji pogodnego dzionka... A tu nie za Alpami, ale w sercu Polski, w Krakowie, żyje i maluje Wojciech Kossak, który równie dobrze, a może szczerzej, aniżeli Segantini, ukochał każdy skrawek ziemi polskiej, okupionej krwią polskiego bohatera...«

Dziwić się doprawdy trzeba, że piszącemu te słowa nie przyszło zgoła na myśl, iż W. Kossak jest zbyt wielkim i poważnym artystą, aby wypisywać o nim podobne kawały. Zamiast o pogodnym dzionku i Segantinim, należało raczej napisać coś o charakterze sztuki W. Kossaka, o właściwościach jego malarstwa, o środkach, za pośrednictwem których się wypowiada! Tak, ale na to trzeba jakiegoś przygotowania...

= Madonna del Popolo Rafaela. *Warszawianka* zwróciła uwagę na wiadomość, jaką podają pisma sowieckie o tem dziele Rafaela.

Sowieckie pismo »Ogoniok« pisze:

Dyrektor moskiewskich Centralnych Państwowych Zakładów Odnawiania dzieł sztuki, prof. I. E. Grabar powrócił niedawno do Moskwy z wycieczki na Ural, przywożąc z sobą z Niżniego Tagiłu obraz, który uważa za oryginał słynnego dzieła Rafaela, zaliczanego do zaginionych bezpowrotnie.

Obraz ten malowany dla Juljusza II, był podarowany następnie przez tegoż papieża kościołowi Santa Maria del Popolo w Rzymie wraz ze znanym portretem Papieża, znajdującym się obecnie we Florencji. Madonna Rafaela, nazwana Madonną del Popolo od kościoła, w którym ją umieszczono, pozostawała tam do roku 1591, poczem znalazła się w posiadaniu kardynała Sfondrato, u którego widział ją w 1595 r. agent cesarza Rudolfa II, piszący o tem w liście do swego monarchy.

Niebawem obraz ów, cieszący się we Włoszech niezwykłą popularnością, o czem świadczą jego kopje, znikł, i do połowy XVIII wieku nie miano o nim jakichkolwiek wiadomości. W 1791 r. znaleziono go w zakrystji kościoła Casa Santa w Loretto i wskutek tego obraz ten bywa w historycznej literaturze malarstwa nazywany Madonną z Loretto. W końcu XVIII wieku obraz znika z Loretto i uważany jest za zaginiony.

Prof. Grabar twierdzi, że Madonna del Popolo znajdowała się w ciągu XIX wieku w Niżnim Tagile w zakładach Demidowa (Demidowskije Zawody). Obecnie trudno ustalić datę przywiezienia jej na Ural, ale na początku lat 1840-tych w każdym razie zdobiła mieszkanie zajmowane w posiadłościach Demidowa przez głośną piękność czasu Mikołaja I, Aurorę Demidową, faworytkę cara, która za sprzeniewierzenie się carowi w sprawach sercowych zesłana była na osiedlenie dożywotnie do Niżniego Tagiłu.

Znalezienie Madonny del Popolo niewątpliwie wywoła duże zainteresowanie w kołach muzealnych na Zachodzie. Prof. Grabar przystąpił już do badań, dotyczących historji, analizy i techniki obrazu Rafaela i ma rozpocząć w dniach najbliższych restaurację tego dzieła.

Prof. Grabar wykrył obraz w takich warunkach. W Niżnim Tagile pokazano mu stary obraz, malowany na desce, ze znacznemi uszkodzeniami tła. P. Grabar zaraz przyszedł do wniosku, że ma przed sobą zaginione dzieło Rafaela. Uważne oględziny obrazu nie pozostawiły wątpliwości co do tego, że nie jest to kopja, tylko oryginał dzieła wielkiego artysty. Obraz zaopatrzony jest w podpis Rafaela i datę: 1509 r., chociaż dotąd mniemano, że Madonna del Popolo powstała w 1502 r.

Właściciele obrazu Demidowowie najwidoczniej nie przypuszczali nawet, jaki skarb posiadali. Gdy w drugiej połowie XIX wieku zabierali z Niżniego Tagiłu inne cenne artystyczne przedmioty, obraz Rafaela pozostawili tam jako rzecz bez wartości.

= Wady redakcyjne *Sztuk Pięknych.* W nr. 47 *Tygodnika Ilustrowanego* ukazała się krótka notatka Wacława Husarskiego, poświęcona I-mu rocznikowi *Sztuk Pięknych.* Czytamy tam m. i.: »Pismo to... nie było jednak wolne od wad redakcyjnych, do których zaliczyć należy zbyt wyłączne opieranie się na twórczości jednego tylko pokolenia, oraz za szczupłe grono współpracowników, nadające pierwszym zeszytom cechę jednostajności. Wady te z biegiem czasu zaczęły ustawać; poczynając od świetnej rozprawy Kozickiego o Rodakowskim, dostrzegamy w *Sztukach Pięknych* coraz wyraźniejsze dążenie do wyjścia poza krąg *Sztuki* krakowskiej i jej francuskich rówieśników, jednocześnie zaś rozszerza się koło autorów, grupujących się dokoła pisma«.

Rozprawa o Rodakowskim ukazała się w zeszycie 3 *(trzecim),* a zatem idzie tu niewątpliwie o pierwsze dwa zeszyty I Rocznika *Sztuk Pięknych,* gdzie owe »wady redakcyjne« tak silnie wystąpiły na jaw. Jakaż była ich treść, jacy autorowie nadali im tę »cechę jednostajności« i zamknięcia się w ciasnym »kręgu *Sztuki* krakowskiej i jej francuskich rówieśników?«

W zesz. I-ym: J. Mehoffer pisał o »Sztuce w Polsce Wczoraj i Dzisiaj«, a wywody jego były ilustrowane rycinami z dzieł różnych artystów (nie tylko... członków *Sztuki),* od Pisanella, Holbeina, Dürera i Tintoretta począwszy, aż po Cézanne'a; trudno chyba żądać, ażeby do takiego artykułu dawać reprodukcje z dzieł wyłącznie takich artystów, którzy nic nie mają wspólnego z pokoleniem, współczesnem J. Mehofferowi. I oto przedostali się tam członkowie Tow. art. pol. *Sztuka:* Chełmoński, Wyspiański, Stanisławski. — No trudno, stało się! Ale równocześnie, w tym samym zeszycie, pisał Ant. Potocki o Henryku Matisse, a M. Treter o XIV. Międzynar. Wystawie Sztuki w Wenecji; reprodukowano tam m. i. dzieła takich artystów, jak Ubaldo Oppi, Carlo Potente, F. Casorati, L. Andreotti, którym chyba łączności ideowej ze *Sztuką* krakowską (czemu »krakowską«, choć obejmowała ona i obejmuje także artystów lwowskich i warszawskich, oraz paryskich?) zarzucić nie można.

W zesz. II-gim pisał A. Potocki o J. Pankiewiczu i o Piotrze Bonnard, a M. Treter o St. Dębickim (z powodu jego śmierci, to przecież uchodzi!), przyczem wydrukowano dokończenie artykułu M. Tretera o weneckiej wystawie, z reprodukcjami dzieł różnych artystów, m. i. G. Anienkowa (Portret Trockiego). O cóż tedy chodzi? Gdzie ta jednostajność? Czy to taki błąd haniebny, że w tych dwu pierwszych zeszytach powtarzają się nazwiska dwu autorów, Potockiego i Tretera? Niechby p. Husarski przejrzał sobie zeszyty *Sztuki i Artysty,* wszak był członkiem redakcji: spotka swoje nazwisko w każdym zeszycie, co najmniej raz, czasem i dwa razy, a może i trzy (jak np. w nr. 6-ym, na str. 133—136, 150—151, 155—159). I to nikomu pono nie szkodziło, bo w takiem piśmie więcej o to idzie, co się pisze, aniżeli kto pisze; liczne nazwiska osób, zaproszonych do stałego współpracownictwa w *Sztukach Pięknych* mógł wyczytać p. Husarski już dawno, bo z górą rok temu, w naszym Prospekcie. Sam zaś, od wiosny b. r. do chwili napisania swych uwag, nie zdążył nadesłać redakcji *Sztuk P.* ani jednego ze swych obiecanych artykułów. Mógł tedy tak łatwo i tak dawno ułatwić *Sztukom P.* wydostanie się poza... krąg Tow. art. pol. *Sztuka,* której ostatecznie zasługą jest stworzenie zarówno Instytutu Sztuk P. jak i jego (a nie: Tow. art. pol. »*Sztuka*«) organu poświęconego sztuce w ogóle, a nie jednej jakiejś, modnej, czy niemodnej koterji.

Informowanie ogółu czytelników o tem, co się dzieje w Polsce w dziedzinie plastyki, uważamy za obowiązek, nie zaś za akt uprzejmości każdego artystycznego referenta w każdem poważniejszem piśmie. Dlatego i informowanie o *Sztukach Pięknych,* jedynym polskim miesięczniku, poświęconym plastyce, uważamy nie za łaskawy dowód uprzejmości, lecz za kardynalny obowiązek. P. Husarski zbyt rzadko ten obowiązek spełnia, zwłaszcza w *Tyg. Ill.,* ażebyśmy zarzuty jego, niesłuszne, pozostawić mieli bez odpowiedzi.

Cieszylibyśmy się, gdyby zechciał dokładnie przeglądnąć cały rocznik I *Sztuk Pięknych,* a następnie wydać o nim rzeczowy swój sąd.

= Pomnik ku czci poległych powstańców w Królewskiej-Hucie. Związek architektów na Śląsku ogłasza konkurs na projekt pomnika ku czci poległych powstańców śląskich.

Nagrody:

I.	1.000 zł.
II.	750 »
III.	500 »

Sąd konkursowy: 3 delegatów Komitetu Budowy Pomnika i 4 delegatów Kół Architektów.

Termin: 4 stycznia 1926.

Warunki konkursu otrzymać można za opłatą 2 zł. w Sekretarjacie »Związku Architektów« w Katowicach, Kierownictwo Budowy Gmachu Województwa.

OD REDAKCJI

Do niniejszego numeru »Sztuk pięknych« dołączamy jako osobną planszę oryginalny drzeworyt prof. Władysława Skoczylasa, p. t. *Śty Krzysztof.*

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

WOJCIECH WEISS

W PRACOWNI (ol. 1923)

WOJCIECH WEISS PORTRET WŁASNY (ol. 1924)

WOJCIECH WEISS

WOJCIECH WEISS jest jednym z najczystszych temperamentów malarskich w sztuce polskiej. Radość kładzenia barw na płótnie, rozkosz malowania, jest dla niego równoznaczna z życiem.

Temat, anegdota — to tylko pretekst.

Być malarzem i tylko malarzem! Tłómaczyć świat swój i otaczający zapomocą tonów! Doznawać wrażeń plastycznych! kolorowych wzruszeń!

Weiss, to impresjonizm!

Impresjonizm jest nietylko kierunkiem — jest także światopoglądem. Tkwi w sercu, wierzy w naturę, łączy się bez cienia oporu z jej rytmem, roztapia się w materji, jednoczy z światłem, wciela w jego ruch nieskończony.

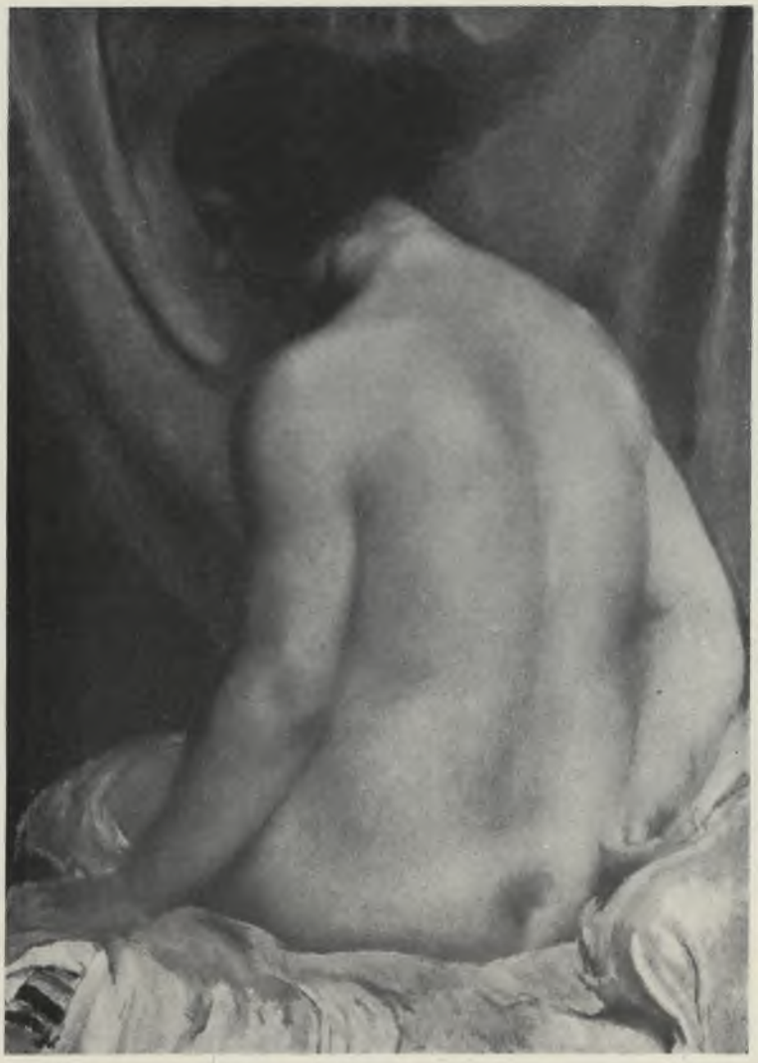
Impresjonizm to optymizm! Rozkosz i radość życia. Z tego świata imaginacja buduje swoje królestwo feeryczne. Tragedja, dramat są jej obce i dalekie.

WOJCIECH WEISS AMOR (ol. 1919)

Życie i natura są wiecznem źródłem wzruszeń. Aby malować — trzeba tych wzruszeń doznawać. Weiss powiada, cytując zdanie Courbeta, »że malarz musi być przed naturą »emu, wzruszony«.

Courbet! Impresjonizm jest tylko jego dalszym ciągiem. Cząstka pojęć Courbeta zmieszana jest z kolorami na palecie każdego malarza-impresjonisty. Olbrzym, który kopnął w świat manekinów akademickich, wypchanych receptami i przepisami szkolarskimi i na ołtarzu ustawił naturę.

Natura i tylko natura..... Kiedy się idzie za naturą z miłością, otrzymuje się od niej wszystko. Wszystko tkwi w naturze. Prawda jest tylko harmonją całości. Równowaga całości jest pięknem.... Weiss mówi: »że tylko ludzie leniwi unikają studjowania z natury«. Tak. — Ludzie leniwi zastąpili naturę wycinankami papierowemi i nudnymi szematami mózgowymi. — ‹Zrozumieją mnie malarze›. — Czuł to Delacroix, kiedy



WOJCIECH WEISS POŁAKT (ol. 1923)

chcąc Tycyanowi oddać najwyższą pochwałę, powiedział o nim: »il sait faire d'après nature« — umie tworzyć z natury.

Dla Weissa zetknięcie się ze sztuką muzeów — Tycyanem i Rubensem, medytacja ich sposobów patrzenia na naturę, było wstrząśnieniem ostatniem, najmocniejszem i najgłębszem. Miało ono rozszerzyć impresjonistyczną skalę kolorów czystych do skomplikowanej klawiatury, wzbogacić ją w chromatyzmy mocne i dźwięczące, napiąć w kontrasty walorów.

Impresjonizm, realizm, klasycyzm starych mistrzów!

W tych trzech źródłach skąpana, wyrosła sztuka Weissa — jak owoc pęczniejący w słońcu, czerpiący soki ze ziemi.

Kolor rządzi tem malarstwem — stwarza formę. Patrząc na obrazy Weissa czuje się, jak kolor i forma to pojęcia ze sobą złączone, nierozerwalne, jak jedno drugie zaślubia.

WOJCIECH WEISS CERES (ol., 1916)

Zrazu u Weissa forma płaska i w kolorze przytłumiona, małe różnice walorów. Zwolna forma sokami nabrzmiewa coraz bardziej, ubogaca się kolorem, tężeje w kontrastach walorów. Zmierza nieubłaganie do swego celu, który wypełnia całą twórczość Weissa, a którym jest: PEŁNIA FORMY, woluminu, wypowiedziana zapomocą jak największego BOGACTWA KOLORU, zbudowana kolorem.

Etapy tej drogi: Kraków, Szkoła i Akademja Sztuk Pięknych, impresjonizm Wyczółkowskiego, wielkiego mistrza i inicjatora malarstwa Weissa. — Paryż: działający za pierwszym pobytem raczej Luwrem, klasykami i Courbetem, niż współczesnym impresjonizmem (autoportret z maskami w Muzeum Narodowem, echa Whistlera i drzeworytów japońskich). — Powrót do kraju. Realizm środków w poszukiwaniu materji malarskiej koloru. — Fala impresjonizmu i neoimpresjonizmu, malowanie paletą barw czystych, zasadniczych. — Podróże do Włoch i muzeów Europy. Nowe uderzenie i nowa przemiana palety.

W. Weiss wypełniając swoje przeznaczenie, został malarzem. Nim został malarzem, miał zostać muzykiem — pianistą. Fakt dla twórczości Weissa nieobojętny. Między malarstwem a muzyką są subtelne korespondencje. Jest w malarstwie ta część muzykalna koloru i formy, którą tak mało ludzi odczuwa. Jest w kolorze melodja i kontrapunkt, jest cudowne słowo: harmonja, wspólne muzyce i malarstwu.

A potem jest w kolorze walor — jego wartość świetlna, światłocień koloru.

WOJCIECH WEISS PORTRET RODZICÓW ARTYSTY (ol., 1912)

Wszystko to zresztą należy do abecadła sztuki, ale wszystko to u nas trzeba wciąż przypominać, bo tak często kolorowe wycinanki z papieru, malowane na płótnie, uważa się za wartości koloru.

Bez poczucia waloru niema na świecie kolorysty. Odejmijmy *Uczcie w Kanie* Veroneza, pozornie walorów dla oka niewprawnego pozbawionej, te właśnie walory — zostaną kolorkowe papierki.

Między walorem a barwą, między wartością świetlną a barwną danego koloru, jest jakby ukryta walka o władzę, w której raz barwa, raz walor zwycięża i panuje. U Rembrandta dominuje walor, u Veroneza barwa, u Rubensa równowaga między walorem a barwą i t. d.

U Weissa wrażliwość ogromna na walor i barwę pozwoliła mu w pewnym okresie twórczości na tłomaczenie świetne oświetleń wieczornych przy lampie. Obecnie przeważa raczej wysiłek zachowania koloru lokalnego, zamienienia go na walor, nieustępliwość wobec przemijającej pod wpływem światła dekompozycji koloru lokalnego u impresjonistów — raczej droga Wenecjan.

Pod wpływem wysiłku jak najsilniejszego zadrażnienia płótna barwą, wydobycia

WOJCIECH WEISS CZARNY KAPELUSZ (ol., 1917)

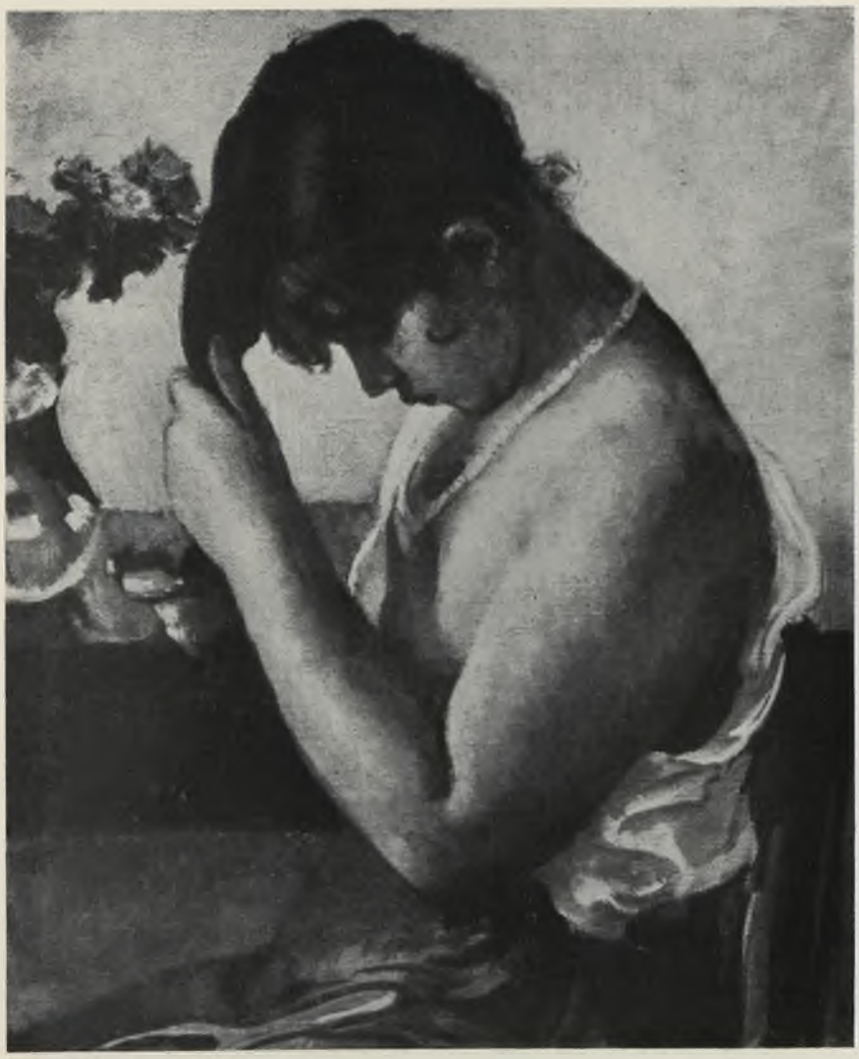
jak najmocniejszego blasku, kolor u Weissa będzie się lśnił i mienił, iskrzył i błyszczał, świecił połyskiem drogich kamieni i migocących jedwabi, mżył pyłkiem skrzydeł motylich, będzie drgał uderzeniami nerwowemi pendzla, pieścił miłośnie formę — żywy i zmysłowy.

Będzie dążył do swej jak największej egzaltacji, jakby do swej słonecznej ekstazy.

— Realizacja tej drogi — to obrazy Weissa.

Opisywać je, narzucając im tendencje literackie — byłoby to: fałszować je. Jeżeli namalował kiedyś *Pogrzeb* i *Florjańską Żałobną* — to tylko zestawienia czerni karawanu, dorożek, czarnych chorągwi z szarugą ulicy, które uderzyły oko malarza. Obce mu są wszelkie, niezawodne w działaniu na tłumy, literackie »stimmungi«.

Wystarczy mu być malarzem.



WOJCIECH WEISS PRZY TOALECIE (ol., 1916)

Dlatego zamiast dyskutować o »celach sztuki«, zamiast rozważać jakiem powinno być malarstwo — Weiss malował.

Malował akty, figury, portrety, martwe natury, pejzaże, łączył je razem w to, co inni nazywają kompozycją: jakgdyby kompozycji nie widzieli w martwej naturze czy portrecie.

Jak każdego prawdziwego malarza — pociągał go przedewszystkiem akt.

— Zola pisząc kiedyś o Courbecie nazwał malarza z Ornans: »Le faiseur de chair«.

Jeżeli komu w malarstwie polskiem słusznie się ta nazwa należy: to napewne Weissowi. Mieliśmy zawsze więcej illustratorów, niż malarzy z temperamentu, wrażliwych na materję malarską.

WOJCIECH WEISS MARYLA (ol., 1917)

Ta materja malarska najbardziej świetlna i najbardziej wrażliwa, najbardziej zmienna i zależna od otoczenia — to: ciało! Wieczne i cudowne źródło studjowania!

W życiu delikatnem naskórka, w passażach nieuchwytnych refleksów ciała, malarz może się cały zatopić i wypełnić tem życie całe!

Byle tej zmysłowej rozkoszy nie zmącić! nie narzucić jej niczego! — zachować prostą i jasną wymowę natury!

— Dlatego Weiss nie dyktuje modelowi pozy, nie wygina i nie wykręca mu członków, w poszukiwaniu niezwykłych ruchów.

Patrzy na niego. Obserwuje go. Inspiruje się nim.

Piękno jest zawsze naturalne. Najbardziej nieśmiertelne są pozy, które stwarza sama natura.

— Częstokroć w czasie pauzy, kiedy znudzony model przerzuca gazetę, nie zwra=

WOJCIECH WEISS

PORTRET RODZINY ARTYSTY (ol., 1918)

WOJCIECH WEISS W HISZPAŃSKIM SZALU (ol., 1918)

cając uwagi, czy kto na niego spogląda, Weiss bierze kartkę papieru — i zaczyna w kącie szkicować....

Tak powstały najszczęśliwsze inspiracje aktów Weissa, gdzie arabeska, ornament ciała, dyktuje sam swoje melodyjne rytmy.

Nie szuka Weiss w akcie ani medytacyj filozoficznych, ani rozważań geometrycznych, ni architektury.... nie zamienia kobiet na kolumny — chce je poprostu malować w blasku ich ciała — jak kwiat zerwany, jak owoc dojrzały rzucony między obłoki materji na biel batystów! Jak klejnot wśród martwej natury! Tworzyć coraz to nowe orkiestracje kolorów ciała i harmonizować je razem z otoczeniem draperyj! — Jak Tycyan czy Tintoretto — rozświetlać tło swoich obrazów perłą leżącego ciała. — Wydobyć transparencję laserunków naskórka, przebiegając całą gamę tonów

WOJCIECH WEISS W OGRODZIE (ol., 1917)

od ciemnych, brunatnych, złotawych czy czerwonych, krwią napojonych, do jasnych, srebrzystych, fosforyzujących białością....

Malować białe ciała Wenus leżących, wyszłych z bieli pian morskich!

Z tych ruchów leżących, leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalancji niedbałej wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterji wciśniętych pod siebie nóg — Weiss wydobył nieskończone bogactwo motywu..... Z nich może najbardziej znana *Polityka* — ta ruchliwa arabeska rąk i nóg, podparta napiętym łukiem pleców, wciśniętych w biel poduszek.

I kiedy dotyka tego ulubionego tematu XVIII wieku — intymnej świątyni kobiety, łóżka: triumfuje — malarz, kontrastujący zimne białości poduszek, z różowością

WOJCIECH WEISS PORANEK (ol., 1917)

przejrzystą ciała, z ciemną falą włosów. Czasami wówczas w kącie, pod baldachimem draperji, w adoracji milczącej przyklęka *Amor*, ten sam, który potem, pod namiotem materji, przechylony na łuku, odpoczywa w słodkiej kontemplacji swego rzemiosła.

— Z poszukiwań czysto rysunkowych u Weissa w *Gracjach* powstały te ondulacje linji ciał, rytmicznie powtórzone i przeprowadzone przez zawieszoną na drzewie draperję.

Przez pewien okres bowiem zajmowały go te zagadnienia linijne w kompozycji obrazu. W *Bakchanaliach* podobnie jak w *Centaurach* linje kłębiące się i roztańczone w ruchu, płaczą i kulą się w zeschłym *Słoneczniku*. Strzępią się w zygzakach piorunów i drzewach *Burzy*. Uciekają w przerażeniu gnanego przestrachem przez ulice miasta nocą złoczyńcy i w panicznem przerażeniu dziewek w *Chochołach*.

WOJCIECH WEISS AKTEON (ol., 1918)

Ten sam motyw poruszony jest potem w *Akteonie* — łowach Akteona, gonitwie psów, kąpieli towarzyszek Djany — obrazie epicznym, gdzie natura, drzewa i ziemia, biorą udział w dramacie, który się przed nami rozgrywa. Słońce przedziera się przez chmury, odbija się w wodzie, w plecach ciał pierzchających i stwarza jakąś patetyczną atmosferę, w której wszystko jest ruchem. Spłoszone ptaki zrywają się do lotu. Przestrach szarpie ciała uciekających. Krzyk przerażenia wydziera się z chmur starganych.

W *Narcyzie* wystarczają walory świetlne, aby wydobyć świadomość źródła kołyszącego się gdzieś w otchłani świata, wśród szczytów zawieszonych nad przepaściami, siniejących ledwie krawędzią.

— Kiedy malarz aktu, malarz epidermy ciała, przechodzi do portretu, nasuwa zawsze przypuszczenie i pewną obawę, czy obserwacja jego będzie dość głęboka, czy się zdobędzie na tę czujność posłuszną i skupioną, której wymaga fizjognomja ludzka, czy nie poprzestanie na powierzchni, na pewnej konwencji stałego szablonu, którą wtłoczy w oblicze portretowane?

A jednak — Weiss portrecista umie znaleźć zawsze ten akcent indywidualny, który daje wrażenie życia. Podporządkowuje mu swe środki malarskie i stwarza różnorodną galerję ludzką o bogatej skali: od dziecinnej naiwności patrzącej w świat wilgotnemi czarnemi djamentami oczu — do portretów kobiecych i męskich. Portretów przedewszystkiem otoczenia, wyszłych z tej atmosfery rodzinnej, z nastroju szczęśliwego i skupionego zgromadzonych dokoła stołu najbliższych mu. Tych śniadań i wie-

WOJCIECH WEISS W HAMAKU (ol., 1917)

czorów przy lampie rozwiązał cały szereg. Dawniejsze przeważnie o poszukiwaniach światła lamp wieczornych, późniejsze pełne migotania barw i połysków materji oświetlonych białem, przez firanki okien przepuszczonem, światłem dziennem.

— To wibrowanie materji połyskliwych, kosztownych, dominuje w *Modystkach*, wielkiem płótnie lat ostatnich.

Wszystko co tworzy z okna wystawy modniarskiej — ołtarzyk dewocji, kaplicę kokieterji kobiecej, triumfuje tutaj. W tem bogactwie niebieskich i czerwonych kapeluszy, mieniących jedwabi i aksamitów, kolorowych piór, wstążek, woali iskrzących się drogimi kamieniami — białość mistrzowsko modelowanych rąk i złoto włosów, poruszających się w rozpromienieniu radosnem, modystek, rzuca blask na wszystko.

Porywa malarza rozkosz malowania ładnych materji, kadencje nuansów wyszukanych. Panuje w obrazie majsterstwo métier i rozsiewa z profuzją swoje wartości.

— Od tego malowania wnętrza, interieuru, odrywa się sztuka Weissa i najczęściej idzie odpocząć i odetchnąć: w plein-airze — w pejzażu, wśród natury płomieniejącej barwami, pełnej blasku zieleni, pod sklepieniami cienistych drzew i obłoków.

Aby wyimaginować nam ten świat — Weiss wymalował ten obraz, z wystawy

WOJCIECH WEISS NARCYZ (ol., 1919)

polskiej w Paryżu w roku 1921 przez rząd francuski zakupiony do zbiorów paryskich: *Odpoczynek malarza*, który w skwarne południe legł znużony przed sztalugami ustawionemi, w polu, wśród fal dojrzałych kłoniącego się zboża. — Tak! Pejzaże jego to sen malarza, śniącego w lipcowe południe! Sen dnia letniego! Malarstwo wyimaginowane przed sztalugą ustawioną w ogrodzie, w słońcu, pod niebem lipcowem. Sen o szczęśliwości i miłości. Hymn lata — gdzie Natura jest jakby wielką fetą, orgją kolorów tańczących.

Słońce zapładnia ten świat, stwarza akordy tonów gorejących.

Z tego słońca zrodziła się sztuka W. Weissa! jak gdyby zachowała wspomnienie dzieciństwa tej słonecznej kampanji rumuńskiej, gdzie po roku 1863 rodzice jego emigrowali, gdzie się urodził i wychował, wzrastał — przepojony tą atmosferą radości światła, radości życia.....

Temperament jego, cała natura — usposobienie, powstaje z tego....

— Z pejzaży dobywa się zapach ziemi, przepojonej słońcem, ekstaza człowieka,

WOJCIECH WEISS PORTRET HANECZKI F. (ol., 1917)

który się wplata i miesza w ten obraz milcząco.... Pierwsze wzruszenia serdeczne pośród zagonów zboża!.... Pikniki wśród zieleni! lektury pod cieniami drzew! Roz= koszne zakątki milczenia! schronienia dumania, gdzie, obok delikatnych kobiecych sylwetek, zjawia się malarz.

To on! który, w obrazie w Muzeum Narodowem, oparty o drzewo, czyta słuchającym, on! który w *Ceres* dostrzegł nagle idącą boginię żniw i zbiorów, poprze= dzoną rondem kupidynów! — ⟨Obraz stworzony z wojennej tęsknoty za polami zbóż chlebowych, z której zrodziły się *Żarna* i szereg długi pejzaży⟩.

Odżywa po raz ostatni Fragonard i Boucher! Frago: z *Les amants heureux*, z *Invocation à l'amour*, z *L'escarpolette!*

— Pejzaże szczęśliwości i zmysłowości lata!

WOJCIECH WEISS PORTRET p. J. U. (ol., 1922)

Kalwarja[1] wszędzie i prawie zawsze Kalwarja! Architektura wzgórz leśnych złączona z architekturą kaplic, klasztoru.

Prawie zawsze drzewa komponują przestrzeń, ożywiają wszystko. Szkarpy i kolumny drzew — kandelabry gałęzi, baldachimy z liści! Plamy słońca tworzą ornament świateł i girlandy cieni.

Powietrze buduje przestrzeń, otwiera dalekie perspektywy..... ‹Głębia pejzażu to jego piękno najwyższe›.

Tej Kalwarji dał Weiss prawie obraz kompletny, kronikę malowaną lata, wiosny i jesieni. — Wiosny elektrycznej, naładowanej bielą i jesieni w refleksach fioletów, zapowiadających smutek i noc.

[1] Kalwarja Zebrzydowska, na drodze żelaznej do Tatr i Zakopanego, stała, letnia siedziba Wojciecha Weissa.

WOJCIECH WEISS GRACJE (ol., 1916)

Jedynie przed zimą ucieka pejzaż jego — przed pokrowcem i płachtą śniegu, miotłą bezlistnych drzew. — Nie lubi tego, co jest smutne i szare.

— Te pejzaże słoneczne — rzuca je Weiss na płótno z bezpośredniością wrażenia, z temperamentem nerwowym malarskim. Namiętność malowania czyni z niego prawdziwego *Fa Presto* malarstwa i pozwala mu na to: »pisanie życia pendzlem« według powiedzenia Maneta.

Ta łatwość malowania łączy go z Renoir'em, z którym go tak często porównują. — Do Renoir'a zbliża go podobieństwo usposobienia, natury; ta radość malowania dająca mu zmysłową rozkosz życia; zamiłowanie do rzemiosła, do métier — przedewszystkiem do techniki olejnej, tak trudnej i tak coraz gorzej w naszych czasach rozumianej.

Między malarzami polskimi jest W. Weiss jednym z tych nielicznych, którzy

WOJCIECH WEISS MODYSTKI (ol., 1922)

potrafili z tego ogromnego rejestru środków, jaki daje farba olejna, wydobyć wszelkie możliwości.

I mimo, że opanował wszystkie inne techniki — akwarelę, pastel, temperę, że wykonał kilka rzeźb i z zamiłowaniem oddaje się grafice — zawsze najchętniej wraca do tej bogatej materji olejnej, której tradycje techniki sięgają tyle wieków wstecz.

To poczucie tradycji malarstwa, jego właściwego sensu, jest wielką zasługą Wojciecha Weissa w sztuce polskiej — w malarstwie polskiem, w którem panuje tyle nieporozumień i tyle sprzeczności, fałszywych pojęć, w którem monachijskość uważa się za — rodzimość, doskonałość materji plastycznej za — ubóstwo treści.

Ewolucja sztuki stoi ewolucją formy.

Ewolucja wrażliwości plastycznej stwarza ewolucję treści sztuki.

WOJCIECH WEISS WIŚNIE (ol., 1917)

Najważniejszą rzeczą jest mieć tę własną odrębną wrażliwość, która prowadzi do harmonji odrębnej, drgającej swoistym, własnym rytmem.

— Wojciech Weiss jest dzisiaj w pełni sił swego rozwoju, swego napięcia twórczego. Czerpie coraz doskonalej z tego nieujętego źródła wzruszeń, które linje i barwy zamienia w rytmy i melodje.

Linje i barwy na płótnie: czerwienie, błękity i zielenie, tony i półtony — i jesteśmy przeniesieni w ten rytm złączony, melodyjny.

Chmury i drzewa, skały i kwiaty, akty kobiet, ciała bogiń i gracyj na płótnie — i jesteśmy porwani w rytm triumfalny, gloryfikujący naturę, niewyczerpane nigdy bogactwo radości światła i radości życia!

STANISŁAW ŚWIERZ

WOJCIECH WEISS PRZEBUDZENIE (ol., 1917)

MOZAIKA

PRAWA MOZAIKI

BYŁ czas, kiedy z nowego ducha poczęte domy Boże obsypano perłami i złotem »splendido lapide«, rzymskiemi »operibus vermiculatis, variegatis, versicoloribus marmorum crustis«, jak nazywa mozaikę biskup Euzebjusz. »W kościołach freski dawano tylko tam, gdzie skromne środki nie pozwalały na sprawienie drogich mozaik, ale uważano, że jedynie mozaika jest godną ozdobą chrześcijańskich świątyń« ‹Ks. Dr. T. Kruszyński: Sztuka starochrześcijańska, str. 256›. Promienie tego piękna oświetlały sztukę Sassanidów w Persji, mahometańską i arabską, nie mówiąc o chrześcijańskim Zachodzie. W zwycięskim pochodzie olbrzymiejącej sztuki nowej epoki grała zapewne rolę i ziemska potęga Kościoła, ale jeśli dziś jeszcze jej skarbiec klejnotów

WOJCIECH WEISS ŚPIĄCA (ol., 1919)

rozmarza nas i zachwyca, tkwić w nim muszą nieprzemijalne wartości artystyczne, tętniące dziś jeszcze po tylu wiekach zdrowiem i siłą.

Ubarwienie i kolorystyczne wartości mozaiki zależały od jej dekoracyjnego związku z duchem i przeznaczeniem architektury. Zazwyczaj stanowiła mozaika w bazylikach złocisty baldachim albo bogate tło skromnego ołtarza. Wewnątrz świątyni lśniły złote krzyże i świeczniki, ze ścian spływały zapewne wzorzyste dywany, rysowały się w mroczy piękne sylwety kolumn — nad wszystkiem jednak górowały wybłyskujące z mroku mozaiki. Cały ich efekt obliczony był na patrzenie z odległości środkowej nawy. Stąd dopiero prostaczkom, zebranym w kościele, zlewały się twarde kontury z tłem, niknęły bruzdy między kostkami, stąd światło świec i kaganków rozpalało złocistą łunę nad ożyłemi postaciami świętych. Nieraz nie treść świątobliwa pobudzała do zachwytu, ale właśnie ten królewski przepych barw, który ślepił maluczkich i zachwycał »jak jutrzenka majaczejąca na kroplach porannej rosy, jak tęcza, jak pióro pawie« — jak to pięknie głosi napis w kościele św. Agnieszki w Rzymie. Ileż to razy pogańskie rozmarzenie się barwami jest celem pobożnej pracy mozaicysty! Nad mozaikami Justynjana i Teodory u św. Wita na wysokości emporjum rozpościera się cudne sklepienie. Oko nie rozróżnia tych złotych zwojów na zielonem tle lub zielonych na złotem, nie łowi kształtu kwiatów, owoców, ptaków, girland i aniołów. Z małego baranka w pośrodku jakieś nadziemskie zjawisko świetlne rozlewa

WOJCIECH WEISS WENUS I AMOR (ol., 1917)

się w dół strugami. Jedno nieskończone marzenie o złocie i subtelnej zieleni prześwietlonej pointilistycznie metalicznym pyłem budzącego się we mgłach słońca!

O wartości pierwiastka barwnego decyduje często samo oświetlenie. Baptisterium w Rawennie zalewa spokojne światło bocznych okien. Jasność przepełnia wnętrze, jakieś wesele i powaga jednocześnie. Złoto pobłyskuje, jak ćwieki, na brzegach krzewów i rubinowych koron. Wszelkie inne oświetlenie osłabiłoby wrażenie tego arcydzieła. Inny znowy przykład szczęśliwego oświetlenia: w głębi małej niszy ciemnej kaplicy św. Zenona u św. Praksedy obraz Madonny z dziecięciem zginąłby w mroku, gdyby nie uratowała go mała lampka umieszczona u dołu. Pełza po nierównościach smalt ciepłe światło, drży połyskliwie, jak skóra węża, a złote tło u szczytu niszy otrzymuje uroczy błysk. W takiem oświetleniu i w takim półmroku nabiera mozaika mistycznego uroku. »Aula Diclaris radiat speciosa metallis In qua fidei lux pretiosa plus micat« — brzmi złoty napis pod mozaiką w absydzie bazyliki św. Kosmy i Damiana.

Swiatło dzienne, a zwłaszcza słoneczne, upośledza mozaikowe złoto w jego potędze blasku. Złoto bowiem albo tępieje w barwie w jasnem oświetleniu albo razi oczy metalicznym płomieniem, wybija się na plan pierwszy i grąży inne barwy w ślepem świetle. Wspomnijmy złocone figury monumentu Wiktora Emanuela na placu Weneckim w Rzymie, wspomnijmy przepiękny portyk przy bazylice św. Pawła za murami, którego spokój zakłóca krzyk złota nowszych mozaik zewnętrznej ściany! Albo, czyż zewnętrzne mozaiki na archiwoltach kościoła św. Marka w Wenecji nie giną w przepychu fasady i zdecydowanej syntezie strzępiastych linij zarysów świątyni, odrzynającej się białą plamą od gorącego błękitu? Architektoniczne koronki Pałacu dożów, majestatyczny wykres linij Piazzetty, strzelisty słup Campanilli, ale nie złocone mozaiki w świetle! Jest więc wina architekta, jeśli złotej mozaice wyznaczy miejsce na ścianie silnie oświetlonej, jest winą malarza, jeśli w kompozycyjnym doborze barw nie liczy się z przeznaczeniem dzieła.

WOJCIECH WEISS MODELKA (ol., 1920)

Ale sama sfera barwy nie wypełnia jeszcze całokształtu środków wyrazu mozaiki. Nieraz linje układu kostek zużytkowuje mozaicysta do tych samych celów, jak drzeworytnik kreskę: do wyrażenia charakteru formy, a nawet barwy. Odmienne wrażenie da koncentryczny układ smalt, a inne, jeśli kontur obiegają sąsiednie kostki w równoległym biegu. Zależy od tego rodzaj modelacji formy. Szare, widmowe z V w. mozaiki w S. Maria Maggiore, antyczne w kostjumach i kompozycji, modelowane są pod wpływem płaskorzeźby od ciemnego konturu kopulasto ku złotemu światłu. Mimo to sprowadził mozaicysta wszystkie formy do jednej płaszczyzny przez umiejętne rozmieszczenie złotych kostek, które deszczem złotych ćwieków przesłaniają nadarkadowe obrazy. Oto oryginalne rozwiązanie »płaskości« mozaiki.

Ważną rolę w mozaice spełnia kontur. Raz jest to graficzny znak, rozdzielający plamy barwne, kiedyindziej stanowi wąską plamę o samoistnym walorze malarskim lub graficznym. Oto w mozaice, przedstawiającej Konstantyna w S. Appollinare in Classe kontur owalu twarzy

WOJCIECH WEISS WENUS (ol., 1919)

jest brunatny lub ciepły, szary, aureole otacza masa perłowa, ręce obiega kontur o barwie palonego ugru i t. d. W mozaice z IV w., w niszy przed relikwjami św. Piotra w Rzymie, ręce konturowane są czerwono, szaty czarno. Dużo uroku medaljonowym portretom nad portalem kaplicy św. Żenona ⟨u św. Praksedy⟩ użycza czarny kontur, który urywa się w połowie długości nosa, grając rolę »efektu niedopowiedzenia«.

Środkiem artystycznego wyrazu może się stać sposób układania smalt także i przez to, że rzadsze lub ciaśniejsze ustawianie kostek mozaikowych daje wręcz odmienne efekty. W mozaice »Madonna z dzieckiem« w S. M. in Cosmedin w Rzymie kostki tkwią w pewnych odstępach jedna od drugiej. Zaprawa wapienna występuje tu jako swoisty czynnik barwny, nadający kompozycji ton szarości, przy czem upodabniając się do ołowianych wici, spajających kostki w całość, czyni wrażenie jakiegoś spatynowanego witrażu z cząstek zwietrzałej skały. — Nieraz kostki z umysłu nie pokrywają całego pola zdobniczego, aby wielobarwne plamy tem dobitniej kontrastowały z surowym tonem marmuru lub ściany. Na tych efektach oparła się mozaika zdobnicza Kosmatów, którzy w XII—XIV w. wykształcili swój własny styl, mający źródło w kombinacjach rzeźby z mozaiką szklaną oraz zastosowaniu smalt do inkrustacyj kolumienek pałacowych, pilastrów, baldachimów chórowych, ołtarzów, ambon, obramień nagrobków, »lavoro in commesso«, wypełnienia pól architektonicznych, podkreślenia linij budowy i t. p.

Ciasne ustawianie kostek w mozaice skrystalizowało się w idealnej postaci w mozaice »rzymskiej«, wyrabianej w »Studio del Mosaico« na Watykanie. Jest to doszczętne zatracenie

WOJCIECH WEISS ODPOCZYNEK MALARZA (ol. 1919)
(nabyte przez rząd francuski do zbiorów publicznych)

stylu mozaiki, dyktowanego przez samą technikę. Doskonałym na to przykładem są mozaikowe obrazy ołtarzowe w kościele św. Piotra w Rzymie, które nawet z bliska czynią wrażenie świeżych, werniksowanych, sztalugowych obrazów olejnych. Są to kopje obrazów Raffaela, Domenichina, Guida Reniego, Maratty i i. Nawet grudki olejnej farby oddał tu cierpliwy watykański kopista za pomocą odpowiedniego doboru i przycięcia drobnych smalt. Tylko ślepy na cuda Galli Placydji, Apolinarego, Wita i Pudencjany mógł oddać mozaikę w taką bezwzględną niewolę olejnemu malarstwu.

Oto garść praw, które rodziły się w artystycznej intuicji dawnych mozaicystów. Zmienia się uczuciowy stosunek każdej epoki do wszystkich wytworów ludzkiego ducha, ale zawsze najwierniejszą ich mową jest może ta, którą czuł twórca w trudzie i zachwycie nad własnem dziełem.

(Ciąg dalszy nastąpi) TADEUSZ SEWERYN

TEODOR AXENTOWICZ — ŚWIĘCENIE WODY (ol.)

Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

SALON DOROCZNY W WARSZAWIE

Głównem zadaniem t. zw. Salonów jest ułatwić orjentację w produkcji artystycznej doby bieżącej. Wiernem odźwierciedleniem całokształtu sztuki danej chwili nie był jeszcze nigdy żaden Salon, zorganizowany na zasadzie powszechnie dotąd stosowanych regulaminów; demokratyczny charakter odpowiednich komisyj sędziów *(jury)*, wybieranych drogą głosowania, rozstrzygających większością głosów o dopuszczeniu pewnych dzieł, o odrzuceniu innych, przesądza poniekąd z góry ostateczny wynik najlepszych zrazu chęci i zamierzeń, nadaje wystawie z konieczności, w mniejszym lub większym zakresie, odrażające piętno bezpłciowości i kompromisu.

Stara to prawda, której powtarzanie trąci już komunałem, że spraw artystycznych większością głosów rozstrzygać niepodobna. Im liczniejszy skład sędziów, tem silniejsza, tem większa gwarancja przeciętności, mierności ogólnego poziomu; tem większe zarazem pole do koncertowego popisu gry liczenia się z najrozmaitszemi względami i względzikami pozaartystycznej natury, jak osobiste interesy, sympatje i animozje, jak społeczne czy towarzyskie wpływy lub oficjalny, niezawsze z artystycznym idący w parze autorytet niektórych sędziów i wystawców.

Dlatego należałoby zarzucić zwyczaj powoływania komisyj sędziów, składających się z kilkunastu osób, a organizowanie Salonu, zarówno jak ważniejszych wystaw innych, nadewszystko zaś wystaw zagranicznych, powierzać jednemu artyście, cieszącemu się zaufaniem ogółu plastyków; taki upełnomocniony »komisarz«, dobrawszy sobie do pomocy najwyżej dwu innych jeszcze artystów, mając oczywiście odpowiednie doświadczenie za sobą, najlepiej rzecz doprowadzi do skutku.

Rzecz prosta, takiemu *Collegium* trzech musiałaby przysługiwać władza wręcz dyktatorska. Rozporządzając *maximum* władzy i bezapelacyjnem prawem decyzji we wszystkich sprawach, dotyczących tej jednej wystawy, ponosiliby oni zarazem *maximum* odpowiedzialności. Możliwe, że czasem wystawa,

IGNACY PIENKOWSKI — AGAWY W SŁOŃCU (ol.)

Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

zorganizowana przez takiego artystycznego dyktatora, czy też przez odpowiedni triumvirat, miałaby nieco jednostronny charakter. Najważniejsza rzecz właśnie w tem, że wystawa ta wogóle miałaby wyraźny i zdecydowany charakter, którego nasze i obce przeważnie Salony zazwyczaj zgoła nie posiadają. W sztuce ma przecież wartość to jedynie, co rzeczywiście posiada swój określony charakter.

Wiele słyszało się u nas a nawet czytało w pismach o autokratyzmie naszego generalnego Komisarza Działu Polskiego na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, Jerzego Warchałowskiego. Sądzę jednak, że każdego z nas stać chyba na taką dozę fantazji, ażeby mógł sobie wyobrazić, co za horrendum powstałoby wówczas, gdyby o dziale naszym na paryskiej wystawie, o przyjęciu lub odrzuceniu poszczególnych okazów, decydował większością głosów wieloosobowy komitet wystawy. Czyż występ nasz posiadałby wówczas jakikolwiek określony charakter? Czyż nie skompromitowalibyśmy się wtedy doszczętnie? Nie przeczę, że i poza tą wielką grupą okazów, które było można oglądać na paryskiej wystawie, znalazłyby się może u nas jeszcze liczne utwory innych artystów, również zasługujące na pokazanie. Któryż jednak naród, z biorących udział w tej światowej wystawie, mógł pokazać wszystko, co produkuje w danej dziedzinie? Nie jest to do osiągnięcia nawet na jarmarcznych pokazach przemysłowych, nawet w magazynach towarowych próbek. Nie wolno zapominać o tem, że także co do racjonalnie zorganizowanych wystaw artystycznych, obowiązuje bezwzględnie zasada: mniej znaczy więcej!

Wszystko to dotyczy również Salonów, urządzanych od szeregu lat w warszawskiej Zachęcie. Salony przedwojenne z natury rzeczy inny mieć mogły i miały charakter. Były one dorocznym przeglądem produkcji artystycznej w samej Kongresówce, prace innych artystów, krakowskich, lwowskich, stanowiły na nich pożądaną, ale trudną do pozyskania okrasę. Nikt nie mógł wtedy Zachęcie stawiać zarzutu, że w zbyt małym stopniu uwzględnia artystyczną produkcję polską innych zaborów,

RAFAŁ MALCZEWSKI — PO DESZCZU (ol.)

Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

STANISŁAW CZAJKOWSKI — WIEŚ NAD WISŁĄ (ol.)

Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

B. JAMONTT

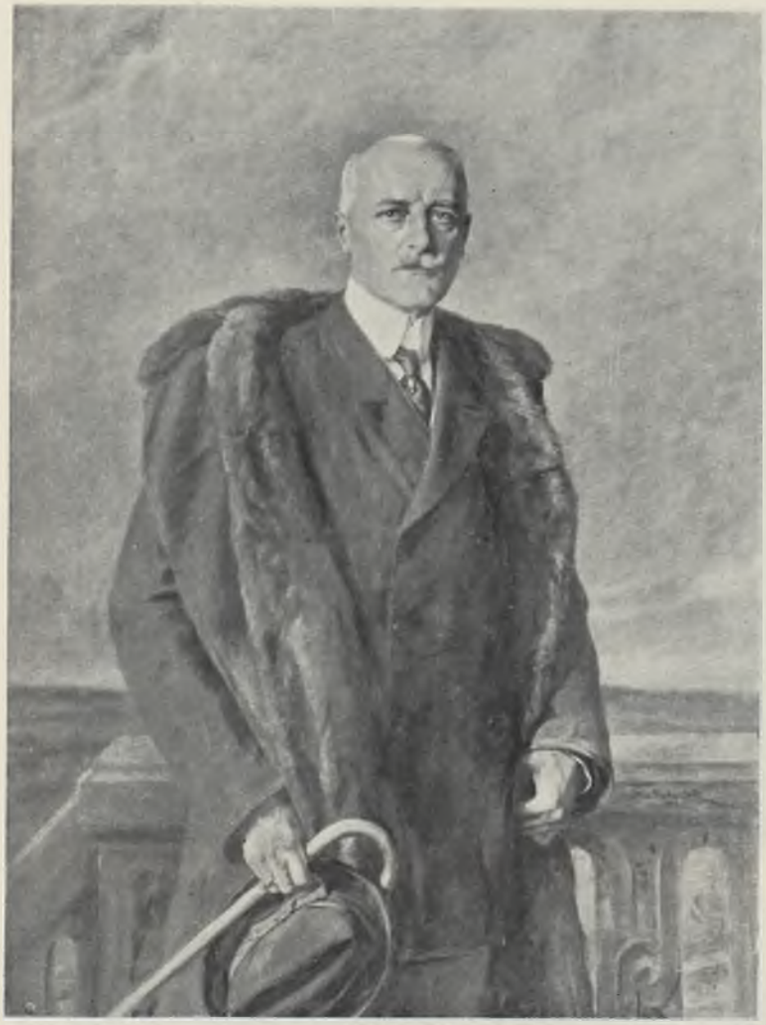
PEJZAŻ Z KAPLICZKĄ (ol.)

Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

KAZIMIERZ LASOCKI

POŁUDNIE (ol.)

Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)



K. POCHWALSKI PORTRET HR. WIŚNIEWSKIEGO (ol.)
Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

gdyż najrozmaitszego charakteru trudności były nieraz wprost niemożliwe do przewalczenia.

Od czasu jednak zjednoczenia ziem polskich w jednem państwie, od czasu, gdy Zachęta znalazła się w stolicy odbudowanego państwa i nabrała stołecznego charakteru, co obowiązuje do reprezentacji całej sztuki polskiej, we wszystkich prowincjach, Salon doroczny w Warszawie musi uwzględniać całokształt polskiej produkcji artystycznej, pomimo wszelkich trudności transportowych i związanych z tem kosztów, gdyż w przeciwnym razie straci rację swego bytu. Salon stołeczny nie może mieć charakteru prywatnej bawialni w prowincjonalnej mieścinie, gdzie schodzą się tylko lokalne, dobrze w swojem kółku — aż do znudzenia! — znane i uznane wielkości, sami znajomi, sami swoi! W Salonie warszawskim muszą schodzić się bodaj raz do roku wszyscy wybitniejsi artyści polscy, bez względu na przypadkowe miejsce swego zamieszkania, niezależnie od tego, czy wypadło im osiąść i pracować w Wilnie, czy w Zakopanem, we Lwowie, czy w Poznaniu, w Krakowie, czy w Warszawie, czy też w jakiemkolwiek mniejszem mieście prowincjonalnem.

Koszta transportowe, przy dobrej organizacji wystawy, przy wyborze dzieł na miejscu (co jest możliwe, gdy wystawę organizuje jeden delegat w charakterze komisarza — co nie jest możliwe, gdy robi to wieloosobowe jury, osiadłe w Warszawie), nie będą tak znaczne, ażeby nie było można ich pokryć przy dobrej woli i przy rozumnym planie. Zresztą, jeśli znajdują się zawsze fundusze na popieranie u nas szlachetnej sztuki wzajemnego kopania się w brzuch (Match'e foot-ball'owe i zapasy »lekkoatletyczne«, oraz bokserskie), skoro sama nawet Zachęta posiada fundusze na wyznaczanie w ciągu roku nagród w związku z wystawami konkursowemi (jak np. »Zima w Polsce« czy »Kompozycja Figuralna« itp.), wątpliwej bardzo dla sztuki wartości, to i na pokrycie kosztów urządzenia Salonu potrafi, gdy zechce, znaleźć odpowiednie środki. Subwencje rządowe, które przy racjonalnej organizacji wystaw, a zwłaszcza do rocznego Salonu, Zachęta winna otrzymywać, powinny mieć wyraźnie określone przeznaczenie.

Nasuwa się jeszcze kwestja, czy i w jakim stopniu mają być w wystawach Salonu uwzględnione inne gałęzie sztuk plastycznych, poza samem malarstwem.

Znacie chyba wszyscy opinję Cyprjana Norwida o pomijaniu sztuki stosowanej na wystawach publicznych. Znacie — więc jeszcze raz posłuchajcie: »Rozdzielenie ekspozycyj publicznych na ekspozycje czyli wystawy sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu, jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statuy pięknej do urny grobowej, do

talerza, do szklanki pięknej, do kosza uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym uwidomioną była. Żeby od gobelinu, przedstawiającego Rafaelowski pendzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płócienka, cała gama idei pięknego, rozlewająca się w pracy, uwidomioną była — wtedy wystawy będą użytecznie i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać. — Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!...« W kilkadziesiąt lat po śmierci C. Norwida nikt już chyba nie wątpi, że opinja jego była słuszna, nikt zapewne nie mniema, że dla zobrazowania współczesnej produkcji artystycznej wystarczy zebrać kilkadziesiąt czy nawet kilkaset pejzażyków i portretów. Na takich pokazach bieżącej działalności naszych malarzy, mających nieraz (zwłaszcza za ubiegłych, lepszych czasów) donioślejsze znaczenie ekonomiczne, handlowe, aniżeli czysto artystyczne, można od biedy poprzestawać w ciągu roku. Natomiast Salon musi być czemś innem — to rzecz tak jasna, że zbyteczne chyba szeroko rozwodzić się nad tem.

Zdając sobie z tego sprawę, Komitet Zachęty w stopniu wyższym, niż zazwyczaj, gdy idzie o zwykłe jeno wystawy, dba o to, ażeby na wystawie Salonu było także »coś« z innych gałęzi sztuk plastycznych. Więc jest to »coś« również i w tym roku, a ktoś obcy, nieobeznany z istotnym stanem naszej sztuki plastycznej, przeglądając katalog Salonu, skonstatuje z dużem zadowoleniem, że nie pominięto ani architektury, ani sztuki stosowanej, a dział grafiki i rzeźby, pod względem ilościowym (w porównaniu z... katalogami Salonów z lat ubiegłych), przedstawia się wprost imponująco.

Oto bowiem długi szereg nazwisk artystów, reprezentujących grafikę, owego Kopciuszka, tak zazwyczaj niechętnie traktowanego przez Zachętę, że czasem tylko, z rzadka, znajduje się w dużym gmachu miejsce na wystawienie graficznych utworów na parterze, w ciemnej dostatecznie (dla grafiki!) sali: T. Cieślewski (junior), Br. Dybczyński, St. Grabowski, J. Knake, L. Kobierski, Al. Mann, J. Mucharski, J. Pieniążek, J. Rothbaum, Fr. Siedlecki, M. K. Sopoćko, Z. Stankiewiczówna, J. Szanajca, J. Świerczyński, K. Wiszniewski. Piętnastu grafików, z których prawie każdy wystawił po trzy dzieła — czyż, jak na Zachętę, to mało? Kto jednak był w tej minjaturowej salce na półpiętrzu w Zachęcie, kto widział ten dział grafiki, ten chyba prędko wyszedł stamtąd wprost na stolik z napisem: »Informacje«, ażeby zapytać, czy to dział okazyjnej sprzedaży przypadkowo nadesłanej grafiki, analogiczny do dużej ostatniej sali, za tym stolikiem, gdzie — poza wystawą — sprzedaje się okazyjnie obrazy?

J. SKANGIEL AKT (ol.)
Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

Pomimo bowiem kilku graficznych utworów, utrzymujących się na normalnym poziomie artystycznym współczesnej sztuki, ów dział grafiki nie wytrzymuje najlżejszej krytyki, nawet co do sposobu rozmieszczenia eksponatów! Czyż to jest właśnie obraz dzisiejszej naszej produkcji na polu grafiki? Nie może tego utrzymywać nawet żaden uczestnik tej wystawy, tego działu.

A dział rzeźby? Weźmy do ręki katalog. Rzeźbiarzy jest na wystawie Salonu jeszcze więcej, aniżeli grafików. Więc cudownie, prawda? Wystawili mianowicie swe dzieła: W. Brzega, W. Chorembalski, J. Gardecki, Ap. Głowiński, St. Jackowski, J. Jasiński, Ad. Karniewski, M. Lubelski, Wł. Marcinkowski,

WOJCIECH WEISS HELENKA (ol.)
Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

Olga Niewska, Abr. Ostrzega, J. Rykała, W. Rzegociński, Ant. Sługocki, Fr. Sługocki, Z. Trzcińska-Kamińska, Al. Żurakowski. Tak, ale poziom ogólny tego pokazu współczesnej naszej rzeźby jest ogromnie nizki, pozbawiony wszelkiego wyrazu, poszczególne utwory rozsypane — rzecz prosta, czemu trudno dziwić się ostatecznie — po wszystkich salach i salkach, a plakiety portretowe zawieszono w dwu miejscach na tych samych ścianach, co i obrazy — czemu nie dziwić się doprawdy bardzo trudno, łatwo wyobrazić sobie efekt zestawienia plakiet i obrazów obok siebie — czyż nie można było tych plakiet pomieścić w gablocie?

Zarówno przy grafice, jak i przy rzeźbie nie cytuję rozmyślnie nazwisk tych artystów, których brak, a którzy znaleźć się w Salonie powinni, gdyż bez nich obraz danej gałęzi sztuki jest koślawy. Braki te są tak dalece rażące, że każdy po przeczytaniu obu powyższych wykazów nazwisk łatwo z nich zda sobie sprawę.

Nie jest tedy dobrze w tegorocznym Salonie z grafiką i z rzeźbą, bez porównania jednak gorzej rzecz się ma z architekturą i ze sztuką stosowaną.

Architekturę reprezentuje w rzeczywistości jeden jedyny T. Cieślewski (junior), który nadesłał projekt kościółka drewnianego i projekt pomnika-grobowca. Co do trzech rysunków St. Noakowskiego, które katalog wymienia w dziale architektury, to są to — jak chyba dostatecznie i powszechnie wiadomo — poetyckie fantazje architektoniczne, osnute na tle charakterystycznych cech stylowych dawnych polskich zabytów, a nie utwory architekta w ścisłem tego słowa znaczeniu. Są to rysunki, mające za temat architekturę wieków minionych, a nie projekty nowych budowli, nie okazy współczesnej naszej twórczości w dziedzinie architektury, należą raczej do grafiki, aniżeli do architektury. Analogicznie rzecz biorąc, z równem uzasadnieniem należałoby autolitografje Wyczółkowskiego, o ile przedstawiają fragmenty rzeźb i sarkofagów, zaliczyć do... rzeźby, a widoki wnętrz wawelskiej katedry, gdzie głównym motywem są zawieszone tam tapiserje, do sztuki stosowanej, wraz z jego »krucyfiksem królowej Jadwigi« i t. d. Przykład chroma o tyle, że Wyczółkowskiego niema wcale na wystawie.

A sztuka stosowana? I ona jest w katalogu, z następującemi pozycjami: Aniela Austen (2 kilimy), Zygmunt Bojańczyk (4 kilimy), Nina Laszenko: »Płachta ofiarna XVIII dynastji«. Wszystkiemi temi tkaninami zapełniono ciasny kącik przy piecu w małej salce

na pół-piętrzu; z wyjątkiem »Płachty Ofiarnej«, która wisi jako *sopra-porta* tak wysoko, że trudno odgadnąć: jest-li to oryginalna tkanina egipska z czasów XVIII dynastji (około 1580 r. przed Chr.), co zdawałby się wskazywać jej zły stan zachowania (z jednej strony oddarty zdaje się kawałek jedwabiu)—ale skąd w takim razie nazwisko wykonawczyni? — czy też kopja dawnej tkaniny — co ona w takim razie robi na wystawie Salonu? T. zw. »kilimy« p. Anieli Austen są odstraszającym przykładem dyletanckiej roboty, powtarzają motywy, duchowi techniki kilimkarskiej wręcz obce (na jednym z nich jaskrawe ptaszki, zielono-czerwone, na drugim zaś ni mniej ni więcej, tylko wiernie powtórzona wycinanka ludowa!) i znalazły się na wystawie chyba tylko przez wzgląd na zasłużone w sztuce nazwisko art. malarza Antoniego Austena.

W taki to sposób zaznaczono obecność sztuki stosowanej na wystawie Salonu! Czyż nie obniża to powagi Salonu, autorytetu Zachęty, jako artystycznej instytucji, a reprezentacyjnego znaczenia Warszawy, jako stolicy?

Powiadają, że łatwiej skrytykować ujemnie i wykpić, aniżeli rzecz jakąś samemu zrobić; może słusznie. Jakże więc postąpić ma na przyszłość Zachęta, ażeby uniknąć kpin i sądów ujemnych? Postąpić odmiennym trybem, aniżeli postępowała dotychczas: powierzyć zorganizowanie Salonu jednemu kulturalnemu artyście (czyż są artyści niekulturalni? — są! ci wszyscy, którzy są rzetelnymi twórcami nawet, ale mają ciasny horyzont umysłowy i zacietrzewiają się w obronie jednego tylko kierunku), dbać o skomponowanie wnętrz wystawowych, t. zn. także okazy architektury, grafiki, rzeźby i sztuki stosowanej związać z charakterem tych wnętrz, tak, żeby każda sala miała swój zdecydowany i określony wyraz, żeby nie robiła wrażenia chaotycznego zbiorowiska przypadkowo zgromadzonych objektów.

Wszakże na każdej wystawie chodzi o to, aby poszczególne eksponaty, dzieła sztuki, pokazać w artystyczny sposób, połączyć je razem wspólnym łańcuchem jakiejś idei, jakiegoś planu, a nie tylko o to, ażeby je poprostu gdziekolwiek zmieścić.

O ileż lepiej wypadłby dział malarstwa w obecnym Salonie — obejmuje on około 170 wystawców i około 300 eksponatów — gdyby trzymano się tej zasady! Nie tylko utwory

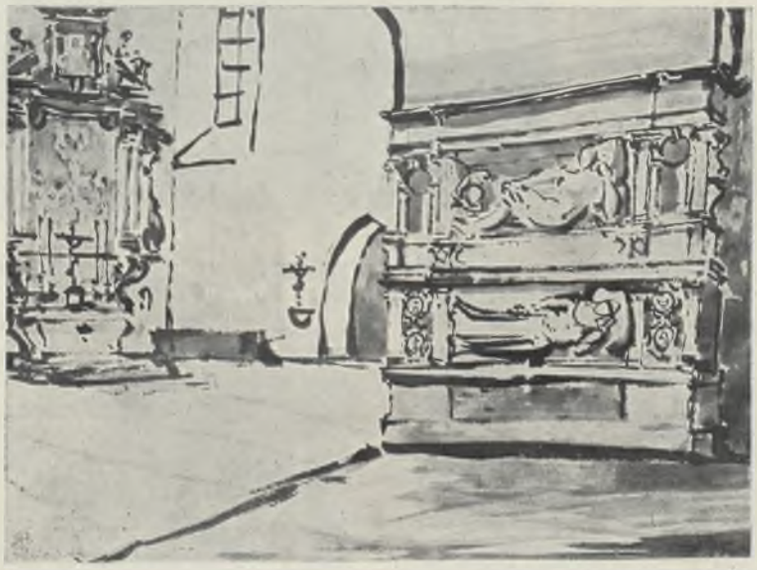
WŁADYSŁAW JAROCKI HUCUŁKI (ol.)
(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

poszczególnych grup i kierunków artystycznych, ale przedewszystkiem obrazy jednego i tego samego autora powinny znaleźć się razem, obok siebie; tego zdaje się nie trzeba dokładniej tłómaczyć i bliżej motywować.

Nie zdaje mi się również rzeczą słuszną ni poważną, jeśli artyści, organizujący wystawę dorocznego Salonu, część swych kolegów po fachu uważają za *quantité negligeable*, skazując ich na lekceważenie ze strony zwiedzającej publiczności; tak stało się tym razem nawet z artystą tej miary, o tak dawno już w sztuce dobrze zasłużonem nazwisku, co Tymon Niesiołowski: doskonały portret kobiecy jego pen-

KAZIMIERZ WRÓBLEWSKI — WEJŚCIE DO KLASZTORU

(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)



ST. NOAKOWSKI — WNĘTRZE KOŚCIOŁA (rys. sepią)

(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

J. BOBIŃSKA-PASZKOWSKA KOBIETA Z PTASZKIEM (ol.)
(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

TYMON NIESIOŁOWSKI PORTRET PANNY H. W. (ol.)
(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

ST. PODGÓRSKI STRUMYK W ZIMIE (ol.)
(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

dzla, starannie skomponowany, o nieskażonej formie, zawieszono w kąciku przy oknie, za stołem, gdzie sprzedaje się fotografje, w małej i przejściowej salce innych tego rodzaju »skazańców«; znaleźli się tam niejako na zesłaniu i pod pręgierzem obojętności, ponadto: Rafał Malczewski z ciekawym obrazem p. t. »Po

ZOFJA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA PORTRET PILOTA, PUŁK. R.
(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

deszczu«, Józef Szperber (artystycznie pojęty akt kobiecy), Zbigniew Pronaszko (»Studjum figuralne«, wcale nie tak »niebezpieczne«, jakby ktoś w Zachęcie z nazwiska artysty mógł wnosić), Leon Dołżycki (dobry akt w profilu i bardzo dobra »martwa natura«), Jan Karmański, Czesław Nowocień, a oprócz innych Aleksander Żurakowski z rzeźbą p. t. »Architektonika«, zapewne dlatego, że wobec brył nagromadzonych wokoło głowy (a zupełnie zresztą z nią kompozycyjnie niezwiązanych), wzięto go w pośpiechu za... kubistę, niechaj cierpi za niezasłużone winy, skoro nie poprzestał na innej swej rzeźbie p. t. »Płyta«, a chciał pokazać »Architektonikę«, która na wystawienie wcale nie zasługiwała.

Taka salka »zesłańców«, podejrzanych o artystyczną lewicowość i *niebłagonadiożnost'* wobec Zachęty, kompromituje nie artystów, których utwory tam zebrano, lecz instytucję i organizatorów Salonu. Nie chcę znęcać się nad miernotami, które w poważnej dość liczbie przedostały się do Salonu, budząc śmiech lub urągowisko, czy też smutne tylko wzruszenie ramion, a zajmując niepotrzebnie miejsce innym artystom prawdziwym, nie będę ich wymieniał ani gromił za nich Zachęty, zwłaszcza teraz, po zamknięciu wystawy. Zapytam tylko w imię objektywizmu i artystycznego taktu: czyż naprawdę nie było można znaleźć przyzwoitszego i bardziej odpowiedniego miejsca na obrazy L. Dołżyckiego, T. Niesiołowskiego, Zb. Pronaszki, skoro tak cenne w swej artystycznej nicości dzieło, jak »Cisza« F. Słupkowskiego (doprawdy unikat!), albo jak »Moje Życie« (autor: Mirosław Ostoja Gajewski, data na obrazie: 28 października 1917 — tak!), mogły znaleźć niezłe miejsca w sali II-giej i w IV-ej? Takie pytania możnaby mnożyć.

Mimo to wszystko należy przyznać w imię tejże zasady objektywizmu i taktu, że naogół zrobiła Zachęta duży krok naprzód, tak pod względem doboru dzieł malarskich na wystawę jak i pod względem sposobu ich rozmieszczenia na poszczególnych ścianach. Nie było jasno opracowanego planu, nie opanowano należycie całego wybranego przez *jury* materjału w tym stopniu, ażeby go było można umiejętnie i racjonalnie rozsegregować, ale znać rzeczywiście staranie o utrzymanie możliwie wyższego ogólnego poziomu, w porównaniu z innemi wystawami, nadewszystko zaś z zeszłorocznym Salonem, Salon obecny stoi niewątpliwie o wiele wyżej. Zawdzięczamy to głównie udziałowi w nim tych zwłaszcza artystów pozamiejscowych, którzy przed rokiem jeszcze w imię solidarności (złamanej przez grupę plastyków warszawskich), bojkotowali zarówno Zachętę jak i organizowany przez nią Salon.

Udział takich np. artystów, jak T. Axentowicz lub Kazimierz Pochwalski, nie stanowił rzecz prosta żadnych nowych rewelacyj, lecz podnosił powagę oficjalnego Salonu. Ign. Pieńkowski dał rzeczy świeże, w nowem i odmiennem niż dotychczas ujęciu kolorystycznem. Wojciech Weiss w swoich trzech obrazach

A. HANNYTKIEWICZ KRAJOBRAZ (ol.)

(Z wystawy Salonu dorocznego w Warszawie)

(Odpoczynek, Helenka, Mgły) okazał nowe kombinacje środków i nowe możliwości swej wirtuozowskiej, nawskróś malarskiej sztuki. Władysław Jarocki wybił się na plan pierwszy wystawy swemi »Hucułkami«, obrazem silnym nadewszystko w kolorystycznym wyrazie. Dobrze zaprezentował się Vlastimil Hofmann swym »Grajkiem«, Stan. Filipkiewicz »Martwą Naturą« i barwnemi pejzażami, zarówno jak Stanisław Czajkowski widokami wiosek i miasteczek nad Wisłą. Wiele prawdziwej kultury malarskiej okazała Aneri w swych »Zjedzonych poziomkach« (martwa natura). Po raz pierwszy wystąpił na widownię J. Skangiel, który z czasem pozbędzie się niewątpliwie muzealnego sosu i wniesie do sztuki nowe wartości.

Z kilkudziesięciu innych artystów, którzy, nie dając bynajmniej rzeczy zupełnie nowych, podnosili swemi pracami ogólny artystyczny poziom Salonu, zasługują na zanotowanie: Gałek, Karpiński, Kędzierski, Podgórski, Terlecki, Noakowski, Fijałkowska-Kędzierska, M. Filipkiewicz, St. Grabowski, Biske, Bloom-Mrozowska, Kitz, Kowalewski, Nartowski, Szygell, Kossak (nieskomponowany ani rysunkowo, ani kolorystycznie »Kirchholm«, ale ze znaną brawurą machnięte dwa eleganckie portrety), Kotowski, Lasocki (bardzo dobre »Południe«), Popowski, Stabrowski («Pieśń o dawnej potędze i chwale«), K. Wróblewski (Kazimierz: Wejście do klasztoru), Ziomek, Żukowski, Bobińska-Paszkowska, Jamont, no i ci nieszczęśni »zesłańcy« z Niesiołowskim na czele, już wymienieni powyżej.

Oni to wypełnili głównie Salon tegoroczny swemi dziełami, przyczyniając się do skromnego zresztą powodzenia.

Członkowie »Rytmu« powstrzymali się od udziału w Salonie, przez co obraz współczesnej produkcji artystycznej w Polsce tem bardziej był niekompletny. Może jednak z czasem, gdy w Zachęcie uda się utrzymać przez szereg wystaw wyższą linję ogólnego artystycznego poziomu, gdy przestanie się traktować po macoszemu przedstawicieli odrobinkę młodszych i żywotniejszych kierunków, wrócą jeszcze i ci »rebeljanci«.

Mieczysław Treter.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Świeżo otwarto u nas jubileuszową wystawę dzieł M. A. Piotrowskiego (ur. w Bydgoszczy 1814, zmarł w Królewcu 1875 r., pochowany w Bydgoszczy). Na otwarciu przemawiał prezes Tow. Miłośników Bydgoszczy, z którego inicjatywy urządzono tę wystawę, p. Krahl, poczem dr. Dobrowolski, dyrektor muzeum, dał zwięzłą charakterystykę zmarłego przed 50 laty malarza. Na wystawie zebrano cały szereg dzieł M. A. Piotrowskiego, m. i. szkice rysunkowe, portrety z autoportretem Piotrowskiego, oraz wielki obraz p t. *Marja Antonina.*

KRAKÓW

= W dniu 7 grudnia dokonano w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych promocji na doktora nauk technicznych (architektury) profesora politechniki w Rydze, Konstantego Rączewskiego. Doktorat został nadany prof. Rączewskiemu na podstawie rozprawy naukowej pod tytułem: »Odmiany kapiteli rzymskich«, oraz po złożeniu przez doktoranda przepisanego egzaminu ścisłego.

= W Salonie Sztuki K. Wojciechowskiego otwarto wystawę gwiazdkową, na którą złożyły się prace takich artystów, jak: L. Wyczółkowski (autolitografje), K Sichulski (Huculka), H. Uziembło (Kościół w Uwalnicy), St. Janowski, Al. Karpiński, Br. Rychter Janowska, L. Kowalski, Szwarc, Józefczyk, Karszniewicz i i.

LWÓW

= W lokalu Związku Polskich Artystek otwarto wystawę gwiazdkową. Było na niej wiele różnych obrazków i trochę kilimów p. Korytko.

= W Miejskiem Muzeum Przemysłu Artystycznego otwarto gwiazdkową wystawę sztuki stosowanej. Zebrano na niej prace pań: Długoszowej, Łomnickiej, Petzoldówny, Polakowej, Smolkowej, Souperówny, wyroby z drzewa pracowni Szafrańskiego i z Rymanowa, kompozycje kilimowe i batikowe B. Trojanowskiego, ozdoby choinkowe A. Procajłowicza, zabawki Ligi Pomocy Przemysłowej, wstążki Warszawskiego Tow. Popierania Przemysłu Ludowego, Kilimy Syndykatu Kilimkarskiego i t. d.

= Zbiory inż. Tuleji. Gmina Lwowa otrzymała od inż. Tuleji bogaty zapis w postaci niezmiernie cennych zbiorów. Miały one znaleźć pomieszczenie w odnowionej baszcie prochowni. Pomieszczenia nie odnowiono i oto gospodarz domu, w którym zbiory się obecnie znajdują przystąpił do eksmitowania ich sądownie. Sytuacja dla cennej kolekcji jest groźna, ofiarodawca rozgoryczony pragnie wobec tego przenieść ją do któregoś z miast zachodnich. Doprawdy, nawet ofiarodawcy i mecenasi mają kłopoty tak wielkie, że z czasem może im odechcieć się wszelkich zapisów i darowizn.

= W ciągu grudnia 1925 urządziło Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, oprócz zwyczajnej gwiazdkowej wystawy szkiców, wystawy indywidualne Aleksandra Augustynowicza (akwarelowe typy huculskie z Worochty), Mieczysława Reyznera (pejzaże, kwiaty, portrety), Janiny Nowotnowej, Marji Hausnerowej i Antoniego Markowskiego (grafika). Z prac tych jedynie akwarele Augustynowicza, solidne, choć mało twórcze, stały na poziomie sztuki. Pewne dodatnie walory wykazywały też niektóre akwaforty Markowskiego. W sali zbiorowej zwracał uwagę duży, dekoracyjnie traktowany tryptyk Kazimierza Sichulskiego: »Obrona Lwowa«.

POZNAŃ

= W dniu 1 grudnia odbyło się walne zgromadzenie członków Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu pod przewodnictwem p. radcy St. Sczanieckiego. Sprawozdanie z działalności zarządu za rok 1922—1925 przedłożył sekretarz, dr. N. Pajzderski.

Wystaw odbyło się w tym czasie 26, na których sprzedano w 1922 r. 180 obrazów i rzeźb za 13,890.000 marek, w 1923 r.—162 obrazów za sumę 2,207,201.000 marek, w 1924 r. — 86 obrazów za sumę 9,105'50 zł. w 1925 r. — 58 obrazów za 5,899 zł.

Walne zgromadzenie uchwaliło następnie zwrócić się do Magistratu z prośbą o oddanie na cele stałych wystaw sztuki lokalu, któryby w większej mierze odpowiadał godności i zmienionym warunkom życia kulturalnego miasta Poznania.

Po załatwieniu powyższych spraw przystąpiono do wyboru nowego Zarządu. W skład jego weszli: dr. Bajoński, Olgierd ks. Czartoryski, St. Cybichowski, H. Jackowski, Wł. Marcinkowski, St. Mieczkowski, dr. N. Pajzderski, dr. K. Kolszewski i St. Robiński.

Potem przystąpiono do rozlosowania obrazów, zakupionych z fundacji Witke-Jeżewskiego następujących artystów: Pruszkowskiego, Pajzderskiej, Batyckiego, Bocheńskiego, Rosińskiej, Pieniążka, Lama, Gosienieckiego, Wronieckiego, Roguskiego, Hannytkiewicza, Augustynowicza, Osseckiego, Tatuli, Wywiórskiego, Rupniewskiego, Lewańskiego, Podlaszewskiego, Boznańskiej.

PRZEMYŚL

= Freski braci Stroińskich, malarzy polskich z XVIII wieku, zachowane w kościele PP. Benedyktynek, uległy ogromnemu zniszczeniu wskutek nieumiejętnej, barbarzyńskiej wprost restauracji, dokonanej przez... malarza pokojowego Karola Leszczyńskiego. Pisał o tem arch. Kazimierz Osiński w *Słowie Polskiem* (Nr. 337).

W kaplicy św. Anny, nad ołtarzem, Leszczyński przemalował zupełnie fresk Stroińskich i obdarzył Przemyśl własną twórczością, urągającą wszelkim wymogom akademickim t. j. anatomji, światłocieni, koloru i kompozycji. Za to jakaś święta uderza kolorami czerwonymi, żółtymi i t. p., wśród matowych tonacyj ścian 18-go w. Oprócz tego dwa freski na ścianie kaplicy polakierowano pokostem, kpiąc sobie z zasad konserwacji fresków. Pozatem polakierowano również ściany kościoła różnymi czekoladowymi marmurkami.

Pozostają jeszcze cenne freski na sklepieniu kościoła, przedstawiające: od wielkiego ołtarza, hołd czterech części świata N. Sakramentowi, w środku hołd świętych i M. Boskiej przed św. Trójcą, zaś nad chórem św. Benedykta na puszczy.

Freski te na sklepieniu mają ulec podobnemu losowi, co freski w kaplicy.

Całe szczęście, że ksieni Stanisława Lenkowicza na dalsze »odnawianie« dopiero zbiera pieniądze, a sądzę, że społeczeństwo upomni się o zabytek i bezkrytycznie pieniędzy nie da na zniszczenie dzieł sztuki.

Opinja publiczna oczekuje ostatecznej decyzji Urzędu konserwatorskiego, mogącej ukrócić tę samowolę. A gdy przyjdzie odpowiedni moment konserwacji malowideł, Tow. Przyjaciół Nauk w Przemyślu postara się o zdolnego i fachowego artystę malarza konserwatora, który uszkodzenia zupełnie usunie, zaś nietknięte jeszcze freski umiejętnie odświeży.

TORUŃ

= W grudniu otwarto w Toruniu, w sali »Strzelnicy« ul. Podzamcze 9, wystawę obrazów krakowskich artystów-malarzy, na którą złożyły się obrazy: Axentowicza, Fałata, Filipkiewicza, Hofmanna, Kossaka,

Malczewskiego, Pinkasa, Tondosa, Wodzinowskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego i wielu innych polskich artystów.

WARSZAWA

= Nagrody Salonów w Zachęcie. Sąd konkursowy złożony z pp. artystów Piotra Krasnodębskiego, Edwarda Okunia, Zygmunta Otto, Stefana Popowskiego, Feliksa Słupskiego, oraz wiceprezesa rady m. st. Warszawy Stanisława Wilczyńskiego, jako delegata m. Warszawy, Władysława Woydyny, jako delegata pana prezesa rady ministrów i redaktora Jana Kleczyńskiego, jako delegata *Kurjera Warszawskiego*, po rozpatrzeniu wszystkich dzieł sztuki, wystawionych na Salonie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie postanowił:

Jako najwyższe odznaczenie potwierdzić dyplomy honorowe artystów: Teodora Axentowicza, Wojciecha Kossaka i Kazimierza Pochwalskiego oraz przyznać dyplom honorowy prof. Wojciechowi Weissowi, w uznaniu wybitnej wartości dzieł, przez nich na Salonie wystawionych.

Nagrodę pierwszą Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w sumie 500 złotych przyznać p. Alfonsowi Karpińskiemu za »Portret pani I'.«.

Nagrodę drugą Tow. Zachęty w sumie 300 zł. przyznać p. Kazimierzowi Lasockiemu za obraz p. t. »Południe«.

Nagrodę trzecią Tow. Zachęty w sumie 200 zł. przyznać p. Adamowi Grabowskiemu za obraz p. t. »Chryzantemy«.

Nagrodę p. prezesa rady ministrów w sumie 1,000 zł. przyznać prof. Stanisławowi Noakowskiemu za całokształt działalności artystycznej.

Nagrodę m. st. Warszawy w sumie 1,000 zł. przyznać p. Zofji Trzcińskiej-Kamińskiej za rzeźbę »Portret pilota pułk. R.«.

Nagrodę wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego* w sumie 300 zł. przyznać prof. Władysławowi Jarockiemu za obraz p. t. »Huculki«.

Prócz tego sąd konkursowy przyznał zaszczytne wyróżnienie p. Michałowi Czepicie za »Portret p. B.«, p. Marji Bloom-Mrozowskiej za obraz »Jesień«, p. Tadeuszowi Nartowskiemu za tryptyk p. t. »Miłosierdzie«, p. Jadwidze Tetmajer-Naimskiej za »Studjum portretowe« i p. Juljanowi Skangielowi za obraz »Akt I.«.

= Nowe wystawy w Zachęcie. W dniu 5 stycznia b. r. otwarto w Zachęcie szereg nowych wystaw, a mianowicie: wystawę zbiorową rzeźb Magdaleny Gross, obrazów, głównie portretów, Marji Koźniewskiej, kolekcji prac Stefana Domaradzkiego (drobne studja pejzażowe), Feliksa Rolińskiego (pejzaże), a nadto t. zw. Wystawę bieżącą, na której zebrano około 70 obrazów takich artystów jak: Al. Augustynowicz, St. Czajkowski, Stanisław Grabowski, Ludomir Janowski, J. Kotowski, K. Lasocki, Z. Kraśnik, Wł. Nałęcz, T. Nartowski, St. Ordyńska-Morawska, St. Popowski, i wielu, nader wielu, zbyt wielu innych. Osobną salę zajęła nowa grupa »Zespół«. Co jest jej celem i jaka idea wiąże jej członków? — Chęć uzyskania porządnej sali na swoje wystawy. Stało się to właśnie teraz, a w sali tej znalazły się utwory: J. Bulewskiego, W. Chorembalskiego, St. Fijałkowskiej-Kędzierskiej, J. Habrikowej, Bł. Iwanowskiego, K. Hollera, J. Jarosza, Br. Kopczyńskiego (znów zadymka!), E. Lessera, W. Nowiny-Przybylskiego, Wł. Piątkowskiej, St. Przesłańskiego, W. Stępskiego i M. Wawrzenieckiego. Jakim trafem, dlaczego, skąd i poco znalazła się tam tęga akwarela Ap. Kędzierskiego (katalogiem nie objęta), trudno dociec.

= Rząd czeski a sztuka. Piękny przykład pieczołowitości rządu o własną sztukę, dali nam w Warszawie Czesi. Jak opisuje Szczęsny Rutkowski w *Kurjerze Polskim* »całe wewnętrzne urządzenie nowego czesko-słowackiego poselstwa w Warszawie — sień, recepcyjne salony, stołowy, gabinet posła, sypialnie, nawet kuchnie i pokoje służbowe, zostały zaprojektowane w stylu modernistycznym przez młodego czeskiego architekta, p. Mahonia. Narysował wszystkie meble, skomponował obicia, dywany, picce, świeczniki, dobrał i porozmieszczał szkła, porcelanę, rzeźby i obrazy wybitnych czeskich artystów. Jest to bezwątpienia pierwsze w Warszawie od czasu wojny przedsięwzięcie dekoracyjne tak śmiało pomyślane i na szeroką skalę zrealizowane. Rząd czeski zrozumiał, jak wielkie znaczenie propagandowe może mieć placówka dyplomatyczna: przez salony poselstwa przewiną się setki osób, które się obznajomią z utworami czeskiej sztuki i przemysłu artystycznego.

»Jak dotąd, polskie poselstwa meblowali przygodni tapicerzy banalnemi ludwiczkami i empirkami. Nasi dekoratorzy zdali chlubnie egzamin na wystawie paryskiej. Miejmy nadzieję, że, za przykładem Czechów, im będzie na przyszłość powierzone projektowanie polskich reprezentacyjnych placówek za granicą«.

= Sprawę współpracy artystów z przemysłowcami, ważną zarówno dla sztuki jak i dla naszego przemysłu, podniósł słusznie *Kurjer Polski*, stawiając za wzór organizacje niemieckie i francuskie. Przekonaliśmy się niejednokrotnie, a także z okazji przygotowań działu polskiego na wystawę międzynarodową sztuki dekoracyjnej w Paryżu, że zwłaszcza więksi przemysłowcy odnoszą się dość opornie do myśli współpracy z naszymi artystami. Ten stan rzeczy winien zmienić się koniecznie, jeśli mamy dorównać innym narodom także na polu artystycznego przemysłu

»Sprawa uprzemysłowienia sztuki, lub inaczej, wprowadzenia elementów sztuki do przemysłu, oddawna budzi zainteresowanie czynników artystycznych we wszystkich krajach. Zarówno u nas jak i w większości państw europejskich związek pomiędzy sztuką a przemysłem jest dość luźny, zależny od indywidualnej przedsiębiorczości. Pierwszym krajem, który postawił sobie za cel unormowanie i zacieśnienie tych związków, są Niemcy, gdzie od długich lat już istnieje i pomyślnie się rozwija instytucja »Werkbundu«. W ślady Niemiec wstąpiła niedawno Francja, organizując »Office de liaison entre artistes et industriels«. Urząd ten stał się objektywnym ośrodkiem, nie związanym z żadną poszczególną szkołą i doktryną, mającym na celu pracę nad praktycznem zbliżeniem zainteresowanych stron. Zadaniem urzędu jest przedewszystkiem propagowanie nowych projektów dzieł sztuki, technicznie wykonalnych i posiadających wysoką wartość artystyczną. Zgodnie ze swym charakterem łącznika, urząd otrzymuje od twórców nowe modele, informacje zawodowe i artystyczne, gromadzi fotografje i wszelkie dane, ułatwiające dostęp do nich wydawcom-przemysłowcom i nawiązuje kontakt między zainteresowanymi.

Drugiem zadaniem nowej instytucji jest ułatwienie spisywania kontraktów i umów na zakupione przez wydawców dzieła sztuki oraz ochrona własności modeli we Francji i zagranicą. Dla orjentacji kontrahentów, urząd zgromadził dużą ilość szablonów umów zawieranych w tej dziedzinie, ułatwiając w ten sposób sporządzenie odpowiedniego tekstu.

Zarówno syndykaty przemysłowe, jak związki i grupy artystów popierają zorganizowaną ku ich wygodzie instytucję i bacznie śledzą za jej rozwojem. Liczba zgłoszeń twórców modeli dosięga 2150, ponadto wysłano około 3000 cyrkularzowych ankiet do artystów, na które napływają liczne odpowiedzie. Obecnie urząd przystąpił do zrealizowania projektu stworzenia specjalnych pracowni, gdzie twórcy modeli z poszczególnych dziedzin mają współpracować z technicznymi realizatorami.

Jeśli dodać do tego szeroką propagandę, przeprowa-

dzoną na prowincji, nietrudno zdać sobie sprawę, że paryski urząd pośrednictwa może oddać ogromne usługi artystom w kierunku popularyzowania ich dzieł.

= O przewiezienie zbiorów Raperswilskich. Na posiedzeniu w dn. 21 października 1921 r. na wniosek Komisji Spraw Zagranicznych uchwalił Sejm Ustawodawczy następujące rezolucje:

»1) Twórcom, opiekunom i pracownikom Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu wyraża Sejm w imieniu Ojczyzny podziękowanie i cześć Narodu za wiarę i moc ducha, jakiej nie utracili w najcięższych latach niewoli.

2) Sejm wyraża wdzięczność wolnemu narodowi szwajcarskiemu za udzielenie, w epoce ucisku i przemocy, gościny Muzeum Narodowemu Polskiemu w Rapperswilu.

3) Sejm wzywa Rząd do przejęcia i zabezpieczenia na własność Państwa Polskiego Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu bez żadnych ograniczeń, ani wyłączeń, zgodnie z wyrażoną wolą fundatora Władysława Platera.

4) Sejm wzywa Rząd do przyjęcia i zabezpieczenia na własność Państwa Polskiego wszelkich funduszów, dotychczas z Muzeum Narodowem Polskiem związanych. Podziału tych funduszów na: *a)* przeznaczone na utrzymanie i powiększenie zbiorów muzealnych i bibliotecznych, *b)* stypendyjne, *c)* specjalne — winien Rząd dokonać zgodnie z odpowiedniemi postanowieniami i w porozumieniu z dotychczasowym zarządem muzealnym.

5) Sejm wzywa Rząd do natychmiastowego objęcia w zarząd Muzeum Nar. Polskiego w Rapperswilu i do przejęcia na etat Rzpltej Polskiej dotychczasowego personalu muzealnego bibliotecznego i archiwalnego.

6) Sejm wzywa Rząd, aby opracował w najkrótszym czasie:

a) projekt przeniesienia do kraju zbiorów muzealnych Muzeum Nar. Polskiego w Rapperswilu i udostępnienia ich najszerszej publiczności, *b)* projekt najwłaściwszego umieszczenia i udostępnienia pracownikom naukowym zbiorów bibliotecznych i archiwalnych tegoż Muzeum.

7) Sejm wzywa Rząd do podjęcia akcji celem przeniesienia z Rapperswilu do kraju i umieszczenia w katedrze na Wawelu serca Kościuszki.

8) Sejm wzywa Rząd, aby przedłożył Sejmowi projekt zużytkowania praw najmu w Rapperswilu, przysługujących Muzeum do końca 1970 r.«

Otóż, pomimo wyraźnego brzmienia tej uchwały sejmowej, pomimo interpelacji posła Z. Sokolnickiej i tow. w styczniu 1923 i uchwały Rady Ministrów z dnia 28 lutego 1923, sprawa Muzeum Rapperswilskiego dotąd jeszcze nie została załatwiona. Również osobiste interwencje Dyrektora Zbiorów Państw. i Prezesa warszawskiej Okręgowej Rady Muzealnej w r. 1923/24 u ówczesnych ministrów W. R. i O. P., pozostały bez żadnego skutku. Słyszało się potem, że jakoby część zbiorów rapperswilskich ma być przeniesiona do Poznania na 25 lat, a to za pokrycie kosztów przewiezienia przez m. Poznań, gdyż rząd nie umiał na ten cel znaleźć odpowiednich funduszów. W ciągu czterech długich lat rząd nie zdążył nawet przejąć na etat dwu (wszystkiego, bo więcej ich niema, prócz jednego woźnego) urzędników, dyrektora Muzeum i bibljotekarza. Obecnie w odpowiedzi na interpelację senatora Bojki i tow. w sprawie przewiezienia zbiorów zamku Rapperswilskiego do kraju, p. minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, w porozumieniu z p. ministrem spraw zagranicznych, wyjaśnił w piśmie do p. marszałka senatu, co następuje:

»Nie mogąc narazie z powodu braku lokalu wykonać uchwały sejmowej z dnia 21 października 1921 r. co do przewiezienia zbiorów rapperswilskich do Warszawy, poleciłem przewieźć najcenniejszą część Muzeum Rapperswilskiego t. j. archiwum, aby udostępnić je badaczom i uczonym. Zbiory te mają być przewiezione pod osobistym kierunkiem dotychczasowego dyrektora bibljoteki rapperswilskiej, dr. Adama Lewaka i tymczasem umieszczone w lokalu bibljoteki publicznej w Warszawie, dzierżawionym przez ministerstwo wyznań religijnych i oświecenia publicznego w celu przechowywania tam zbiorów przeznaczonych dla przyszłej Biblioteki narodowej. Jednocześnie czynione są starania o pozyskanie odpowiedniego lokalu na pomieszczenie całej bibljoteki rapperswilskiej, która powinna wejść do przyszłej Bibljoteki Narodowej, jako jej część składowa. Większość dzieł znajdujących się dotychczas w Rapperswilu, posiada Bibljoteka Jagiellońska, bibljoteki zaś warszawskie, będące pod zaborem rosyjskim, książek wydawanych po za granicami Polski nie posiadały i nie posiadają dotychczas. Z tego względu umieszczenie bibljoteki rapperswilskiej na Wawelu w Krakowie nie jest wskazane, zbiory zaś muzealne znajdą również pomieszczenie w Warszawie«.

A zatem »na razie« — piąty rok już idzie — sprawa ta w dalszym ciągu nie jest załatwiona. Archiwum także nie przewieziono, nie przyjęto też urzędników na etat rządowy.

= W Salonie Garlińskiego, na wystawie gwiazdkowej zebrano: wyroby ceramiczne J. B. Czarkowskich, talerze dekoracyjne W. Husarskiego i W. Wąsowicza, hafty E. Bychowskiej, batiki na skórze A. Stodolskiej i E. Krzewskiej, oraz batiki na metalu, nadesłane przez zakłady artystyczne »Art« z Krakowa.

= Wystawa Architektury współczesnej. Z końcem stycznia b. r. będzie otwarta w Warszawie pierwsza międzynarodowa wystawa architektury współczesnej. Komitetowi organizacyjnemu, składającemu się z prof. Karola Jankowskiego, prof. Rudolfa Świerczyńskiego, dra Alfreda Lauterbacha, red. Mieczysława Szczuki i Szczęsnego Rutkowskiego, udało się już zgromadzić nadzwyczaj interesujące eksponaty: Le Corbusier'a, Oud'a, Lurçat'a, van Vlugit'a, zapewnić sobie współudział Augusta Perret, Malet Stevensa, Erika Mendelsohn'a, van der Velda, van Ravensteina, Rittvelda, Mies van der Rohe, Artura Korna i innych wybitnych architektów z Francji, Holandji, Niemiec i Czechosłowacji. Spodziewany jest również udział architektów amerykańskich i rosyjskich.

= Dekoracje teatralne. Z powodu przesadnych wieści o kosztowności wystaw teatralnych w Warszawie, nadesłał główny kierownik artystyczny teatrów miejskich, Wincenty Drabik list do redakcji *Kurjera*, w którym stwierdza m. i. (Nr. 275):

»Co się tyczy podanego w *Kurjerze Czerwonym* wykazu kosztów »wystawy« sztuk w teatrach miejskich w przeciągu ośmiu miesięcy r. b., to muszę zwrócić uwagę, że administracja teatrów zapisuje pod rubrykę »koszty wystawy« wszystkie wydatki dotyczące danej sztuki, a więc kostjumy, obuwie, peruki, roboty tapicerskie i rymarskie, cały dział techniczny, rekwizyty, dekoracje, a nawet tantjemy autorskie.

Same dekoracje wymienionych w wykazie sztuk, kosztowały (według danych administracji) jak następuje: »Zygfryd« 7356 zł., »Jezioro łabędzie« 1115 zł., »Andrzej Chenier« 6325 zł., »Godzina hiszpańska« 1120 zł., »Don Juan« 2765 zł., «Śpiewacy Norymberscy« 2151 zł., »Zygmunt August« 5265 zł.«

Teatr Letni: »Kurnik« 4311 zł., »Znaleziono nagą kobietę« 3987 zł., »Fata Morgana« 2194 zł., »Najszczęśliwszy z ludzi« 3115 zł., »Beczka złota« 2110 zł., »Codziennie o 5-tej« 1615 zł.

Teatr Narodowy: »Uciekła mi przepióreczka« 1916 zł., »Obiad Czwartkowy« 2415 zł., »Spadkobierca« 2987 zł., »Maskarada na poddaszu« 3987 zł.«

= Warszawa-Paryżowi. Komisarz naczelny

działu polskiego na międzynarodowej wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu zawiadomił wydział oświaty i kultury magistratu m. st. Warszawy, że ministerjum oświaty i sztuk pięknych w Paryżu zwróciło się z prośbą o ofiarowanie Muzeum nauczania publicznego w Paryżu szeregu rysunków z działu szkolnego sekcji polskiej na wystawie w Paryżu, jak również ćwiczeń na bryłach w postaci modeli gipsowych ze szkoły malarstwa i sztuk zdobniczych wydziału oświaty i kultury w Warszawie. Oceniając powagę i narodowe znaczenie prośby ministerjum zaprzyjaźnionego narodu francuskiego, magistrat zgodził się na ofiarowanie wymienionych eksponatów, zaznaczając, że stanowią one prace uczniów 1-go kursu i są rezultatem rozwiązania indywidualnego na temat określony, powtarzający się co roku.

= Jan Heurich, znany architekt, były wiceminister Sztuki i Kultury, zmarł w dniu 11 grudnia.

WIELUŃ

= Koło Polskiej Macierzy Szkolnej w Wieluniu przy współudziale wybitnych przedstawicieli sfer i ziemiaństwa założyło w roku ubiegłym muzeum dla zgrupowania cennych zabytków archeologicznych, etnograficznych i innych z ziemi wieluńskiej. Obok zbiorów z dziedziny archeologji i etnografji organizuje się także zbiory przyrodnicze, oraz dział pomocy szkolnej z dziedziny higieny, anatomji wszelkich działów, fizyki i t. p. Z powodu położenia powiatu wieluńskiego oraz odsunięcia od wszelkich większych ośrodków miejskich, Muzeum Wieluńskie ma ogromne znaczenie dla życia kulturalnego i zasługuje na tem większe poparcie ze strony całego społeczeństwa. Muzeum zwraca się z gorącem apelem do wszystkich posiadających jakiekolwiek zbiory odpowiednie dla muzeum ziemi Wieluńskiej, aby poparli pracę zapoczątkowaną i porozumieli się bądź bezpośrednio z Zarządem Koła P. M. S. w Wieluniu, lub przez Zarząd Główny P. M. S. w Warszawie ul. Krak. Przedmieście 7. m. 4.

WILNO

= W związku z pogłoskami o zamiarze zamknięcia Wydziału Sztuk Pięknych, obejmującego Dział Architektury i Dział Malarstwa, Rzeźby i Zdobnictwa Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, co ma być następstwem koniecznych oszczędności budżetowych, ukazał się protest, podpisany przez delegatów Koła Słuchaczy Wydz. Szt. Pięknych i Związku Studentów Architektury tego Uniwersytetu oraz Cechu Malarzy. W proteście tym podpisani podkreślają nadprodukcję uczonych teoretyków, a brak praktyków w Polsce. Zarówno zaś Dział Architektury i Sztuk Pięknych dostarcza praktyków przedewszystkiem dla Kresów Wschodnich. Wobec zamknięcia tego wydziału nie wszyscy studenci, w liczbie 130, będą mogli przenieść się do Warszawy i Krakowa. Dostaną się tam tylko niedobitki, ponieważ większość nie będzie mogła znaleźć w obcych środowiskach źródeł utrzymania.

BIAŁOGRÓD

= Absolwent Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, uczeń prof. Weissa i prof. Kamockiego, Hakman, wystawił szereg swych prac przeważnie widoków polskich. Wystawa ta została nader przychylnie przyjęta przez krytykę jugosłowiańską i publiczność.

BRUKSELA

= Dnia 28-go listopada otwartą została w Brukseli, w Muzeum Książki, wystawa książki i grafiki polskiej, urządzona na zaproszenie tegoż muzeum przez Towarzystwo Przyjaciół Belgji przy pomocy Towarzystwa Bibljofilów Polskich i Stow. Grafików. Wystawa przedstawia się okazale i zjednała sobie w Belgji wielkie uznanie, czego dowodem są zamieszczane o naszej sztuce drukarskiej obszerniejsze oceny w najpoczytniejszych dziennikach belgijskich. Przy uroczystem otwarciu obecny był p. Minister Oświaty Huysmans, dyrektor departamentu nauki i sztuki Dachelet, Poseł Rzplitej p. Szembek, konsul polski w Brukseli Saxelaire, oraz przedstawiciele literatury, sztuki i prasy. Katalog tej wystawy, opracowany przez p. Połtawskiego, oraz afisz roboty tegoż artysty przyczyniły się do uświetnienia wystawy.

Książek, będących świadectwem, jak duże postępy uczyniła nowoczesna sztuka drukarska w Polsce, zebrano około 400. Są to księgi wydane nadzwyczaj starannie i ilustrowane bogato, wśród których wybijają się na czoło wydawnictwa dwóch reformatorów książki polskiej: Wyspiańskiego i Miriama. Wśród grafików spotykamy nazwiska artystów tej miary co: Mehoffer, Pankiewicz, Skoczylas, Stankiewiczówna, Połtawski itp.

Wystawa będzie potem przewieziona do Amsterdamu.

Dnia 2-go grudnia z okazji otwarcia wystawy, odbyła się w sali odczytowej Muzeum Książki konferencja p. Zuzanny Rabskiej w języku francuskim, p. t.: »Miłość do ksiąg w Polsce«.

DARMSTADT

= W wystawie »Grupy Darmstadzkich artystów« wzięli też udział artyści francuscy, jak: Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen, Albert Marquet, Henri Manguin i Charles Camoin.

KOLONIA

= W Kunstvereinie urządzono wystawę zbiorową dzieł Wilhelma Lehmbrucka ku uczczeniu jego pamięci.

= W Salonie Sztuki S. Salza otwarto wystawę dzieł Eugenjusza Zaka.

LENINGRAD

= W maleńkim domku Piotra Wielkiego otworzył rząd sowiecki nowe muzeum, poświęcone pamiątkom historycznym z czasów potężnego cara Rosji. Zebrano tam zarówno plany bitew, manifesty cesarskie, kostjumy ówczesne, broń, jak i pamiątki osobiste po Piotrze W. Znalazła się tam również i statua woskowa Piotra W. wykonana przez słynnego włoskiego rzeźbiarza Rastrelli'ego.

LONDYN.

= Po wrażenia artystyczne z dziedziny plastyki należy się w Londynie udać do muzeów lub też — jeśli mają one pochodzić z teraźniejszości — do doków okrętowych. Galerje sztuki współczesnej powinien wrażliwy turysta możliwie ominąć, względnie zwiedzić je o tyle tylko, o ile z góry mu wiadomo, że znajdzie w nich francuzów. Zdarzyć się bowiem może, że rzadkie w Paryżu obrazy Derain'a, Braque'a, Picasso'a, Matisse'a i i. znajdą się w pokaźnym i dobrym doborze w galerjach londyńskich. Poszukać je nietrudno, odskakują od londyńskich murów i rzucają się w oczy jak egzotyczne ptaki wśród wróbli.

Ogromna większość obrazów współczesnych, które można obecnie napotkać w Londynie, należy do typu pseudo-impresjonistycznego. To znaczy że mają one z właściwym impresjonizmem też tylko niewiele wspólnego. Charakteryzuje je przedewszystkiem naiwna przedmiotowość. Nieskomplikowany sentyment do takiego a nie innego wycinka krajobrazu, do takich a nie innych kwiatków, panienki — itd, jest punktem wyjścia dla stworzenia mało skomplikowanego dzieła. Anglicy patrzą i radują się tembardziej, im ładniejsza jest buzia, im bardziej »jak żywe« są kwiaty, czy drzewa. Te przedmioty malowane są w pewnego rodzaju impresjonistycznym sosie. Dość jasna przelewająca się skala tonów, unikanie linji i formy, ogółem traktowanie oparte na rozlicznych wzorach sztuki europejskiej z lat 1870—1900 (mniej więcej).

Z tej pseudo-impresjonistycznej przedmiotowości

istnieje jakgdyby jedno tylko uznane wyjście: symbolizm, związany bliską tradycją z Burne-Jones'em i Rosettim. Jest to zdumiewające, ale jednak faktem jest, że to się jeszcze w Anglji nie znudziło. Że te literackie koncesje, stokrotnie bardziej jeszcze mdłe, niż niegdyś zbanalizowane i zniekształcone różnemi naleciałościami, zaspakajają pragnienie wyjścia poza rzeczywistość i stają się wyrazem pewnego specyficznie angielskiego idealizmu. Sir William Orpen z Royal Academy, główny przedstawiciel tego kierunku, cieszy się wielkim uznaniem, jakkolwiek dla kulturalnego Europejczyka z kontynentu jest bardzo trudny do strawienia.

Ogółem biorąc, te dwa odłamy malarstwa angielskiego, mimo że w zasadzie opierają się na tych kierunkach malarstwa europejskiego, dla których zagadnienia barwy są podstawowemi, zdradzają słabą kulturę kolorystyczną. Odczuwa się to szczególniej boleśnie, jeśli ogląda się te obrazy bezpośrednio po wystawach paryskich. Kolorystyczne mistrzostwo francuzów wydaje się niesłychane wobec tych rzeczy albo zbyt matowych i małych, albo nonsensownie krzykliwych, niemal zawsze słabo zrównoważonych i gruboskórnie harmonizowanych.

Na pozostałej mniejszości obrazów londyńskich, bardziej »modernistycznych«, widać wyraźnie wpływ współczesnych Francuzów. Augustus John z Royal Academy wyszedł najwyraźniej z Matisse'a, jakkolwiek zestawienia jego nie mają nigdy śmiałości Matisse'a i cały koloryt jest bledszy i bardziej szary. Szereg młodszych malarzy zdaje się również ulegać wpływom Matisse'a, niekiedy Derain'a lub innym. Wszystko razem robi wrażenie jakiejś sztucznej przeszczepki, nie mającej nic z rodzimym podłożem wspólnego.

Znacznie bardziej wyczuty i szczerszy jest pewien typ realizmu. Martwe natury lub krajobrazy malowane czysto, o gładkiej fakturze, ścisłym konturze, w których każdy szczegół oddany jest z chłodnym objektywizmem i możliwą drobiazgowością, w których istnieje pewna równowaga między rolą linji i barwy — te rzeczy zdają się najlepiej odpowiadać przyrodzonym upodobaniom, a w każdym razie są stosunkowo najkulturalniejsze. Jest w nich pewna określoność, spokój, zamknięcie i bezpretensjonalność, jakkolwiek nie można mówić o jakimś swoistem ujęciu formy lub o śmiałości w kolorycie. Charles Sheeler, George Sheringham, Paul Dougherty itd. — oto malarze, którzy ze zmiennym szczęściem idą tą drogą.

Istnieją w Anglji zresztą i kubiści. Tylko, że trudno ich zobaczyć w Londynie. Natomiast można ich było ujrzeć w Paryżu na międzynarodowej wystawie »L'Art d'aujourdhui«, takich jak dwaj bracia Nicholson, Nash, Hom, Jelles i i. Nie wnoszą zresztą nic specjalnie nowego. Charakterystyczne jest może, że Nicholson, malując obrazy zupełnie abstrakcyjne — bezprzedmiotowe — unika określonych i zamkniętych płaszczyzn, daje jakieś mgliste, przelewające się symfonje kolorystyczne w abstrakcyjnej i o kubizm opartej szacie. Zdawałoby się, że kubizujący Anglik będzie bardziej jeszcze wyraźny i zdecydowany od innych, tymczasem — dzieje się wręcz odwrotnie.

Na jednej z wystaw londyńskich rzucił mi się w oczy niewielki obraz, nieco kubizujący w rysunku dachów i kominów i bezwzględnie odbijający od innych siłą wyrazu i kulturą. Okazało się, że autorem jest nie Francuz — ale Polka, p. Zofia Federowicz, mieszkająca stale w Londynie, której obrazy wystawione są zresztą równocześnie w jednej z prywatnych galerji w Paryżu. Talent bardzo ciekawy i nieprzeciętny. Uderza w jej obrazach swoiste przewartościowanie kubizmu (nie można jej dlatego nazwać kubistą w typowym tego słowa znaczeniu), oryginalne rozwiązanie pewnych zagadnień formy i śmiały, mocny koloryt.

Otwarta jest pozatem w Royal Academy na Piccadilly wystawa międzynarodowego towarzystwa malarzy, rzeźbiarzy i grafików. Polska reprezentowana jest na tej wystawie przez p. Olgę Boznańską — i koniec. Jest cała sala Węgrów — sala Rosjan, Niemców, są Francuzi, Szwajcarzy, Holenderzy, Czesi itd. — ale niema Polaków.

Ma to tylko jedną dobrą stronę: z artystycznego punktu widzenia lepiej jest nie brać udziału w tej wystawie. Dobór obrazów jest bowiem — dość oryginalny. Obok kilku wybitnych malarzy zeszłego stulecia, (bynajmniej zresztą nie najbardziej typowych, raczej przypadkowo dobranych) figuruje szereg malarzy młodszych zupełnie nieznanych, możliwie najmniej charakterystycznych dla współczesnej sztuki danej narodowości i możliwie — najgorszych. Gdyby sztuka europejska wyglądała tak, jak się przedstawia na tej międzynarodowej wystawie, należałoby się czemprędzej powiesić. Nie wiem, czy ten dobór obrazów jest dziełem przypadku, czy też dziełem jury. W każdym razie jednak nie świadczy o umiejętności urządzania wystaw. Stosunkowo najlepiej przedstawia się sala rosyjska.

Ze społeczno-politycznego punktu widzenia jest jednak szkoda, że głucho jest o polskiej sztuce na tej wystawie. Słowo »Polska« brzmi w Anglji nieco gorzej, jak u nas Czarnogóra. Należałoby pokazać Anglikom, że przynajmniej pod względem artystycznym mamy ich dość daleko — za sobą.

St. Z.

MADRYT

= W *Palacio de Bibliotecas y Museos* otwarto wystawę prac stypendystów rządowych, subwencjonowanych przez hiszpańskie ministerstwo oświaty i sztuk pięknych.

MARSYLJA

= Jean Roque, artysta-malarz, członek Stowarzyszenia Artystów Francuskich, Kawaler Legji Honorowej, zmarł w m. grudniu.

MEDJOLAN

= W znanym Salonie sztuki pod nazwą *Bottega di Poesia* urządzono w grudniu ub. roku wystawę obrazów p. Tamary Łempickiej. Złożyło się się na tę wystawę około 30 obrazów, przeważnie portretów i studjów figuralnych. Wstęp do katalogu wystawy napisał Jacques Reboul.

MONACHJUM

= W *Galerie Gaspari* otwarto ciekawie zebraną wystawę dzieł L. Corinth'a, ku uczczeniu jego pamięci. Analogiczne wystawy zapowiedziano również w kilku innych miastach niemieckich, zwłaszcza w Berlinie.

= Carl Johann Becker-Gundahl, art. malarz, członek monachijskiej Secesji, zmarł w 69 roku życia.

PARYŻ

= W Salonie Druet'a wystawiono m. i. ośm płócien pędzla Romana Kramsztyka, przeważnie pejzaży z południowych okolic Francji.

= Frederic Regamey, znany rysownik i grafik, ur. w Paryżu w 1851 r., zmarł w grudniu. F. Regamey był uczniem Lecoqu de Boisbaudran'a; w r. 1783 założył on osobliwy tygodnik, który wychodził przez trzy lata, p. t.: *Paris a l'eau-forte*. Później był stałym współpracownikiem pism: *Musée Des Deux Mondes*, oraz *L'Illustre Quotidien*. Opracowywał przez szereg lat głównie ryciny, mając za temat sceny z życia sportowego, walki fechmistrzów i t. p.

= Wystawę nowoczesnej sztuki stosowanej otwarto przed tygodniem w Musée Galliera. Wystawiono tam m. i. urządzenia meblowe mieszkań dla średnio zamożnej rodziny, dywany, makaty, drukowane perkale oraz najrozmaitsze, bardzo pomysłowo skomponowane lampy elektryczne, świeczniki i t. p.

= W Galerie A. Seligman wystawa obrazów Bolesława Biegasa, w Gal. Devambez Eugenjusza Zaka.

= Pomnik Ad. Mickiewicza Prezydent republiki Doumergue przyjął godność honorową prezydenta komitetu wystawienia w Paryżu pomnika Adama Mickiewicza. Miejsce, gdzie stanie pomnik, nie zostało jeszcze ostatecznie ustalone. Rada miejska ma niebawem powziąć w tej kwestji ostateczną decyzję.

= Wystawa teatralna w *Galerie Charpentier*, poświęcona historycznemu przeglądowi dekoracyj i kostjumów teatralnych od połowy XVI wieku po dzisiejszą dobę, zgromadziła ogromny materjał rycin, oryginalnych rysunków, obrazów, dokumentów wypożyczonych przez Louvre, Sèvres, Musée Carnavalet, Operę i t. d.

ROUEN

= Édouard de Bergerie, artysta malarz, uczeń Gérome'a (1824—1904), zmarł w połowie grudnia ub. roku.

RYGA

= W łotewskiem Muzeum Narodowem zorganizowano w grudniu wystawę prac art. malarki z Kowna, p. Zofji Dembowskiej-Romerowej. Przeważały pejzaże i typy chłopskie. Krytyka łotewska wyraziła pochlebny sąd o tej wystawie.

RZYM

= W dniu 9 grudnia ub. r. zebrali się w Palazzo Zuccari artyści i uczeni niemieccy, włoscy, angielscy i amerykańscy celem uczczenia 80-tej rocznicy urodzin znakomitego historyka sztuki i muzeologa, Wilhelma Bodego. W uroczystości tej wziął też udział poseł niemiecki Freiherr von Neurath i gen. dyrektor włoskich muzeów państwowych, Arduino Calasanti.

WIEDEŃ

= Dotychczasowy dyrektor Muzeum Przemysłu Artystycznego (Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie) Dr. Ed. Leisching, ustąpił po 40-letniej pracy ze swego stanowiska. Następcą jego został Hermann Trenkwald.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= Prof. Dr. Feliks Kopera, Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie: *Dzieje Malarstwa w Polsce* — Część druga: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, Barok, Rokoko).* Z 315 rycinami w tekście, 52 tablicami, w tem barwnych 15 i 26 rotograwjur. Kraków 1926, Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie. Str. 345.

Pomimo najgorszych w chwili obecnej warunków wydawniczych w Polsce, stosownie do zapowiedzi, w kilka zaledwie miesięcy po tomie pierwszym ukazał się tom drugi dzieła F. Kopery o Dziejach Malarstwa w Polsce. Już sam ten nagi fakt jest wprost zdumiewający i powitać go należy z gorącem uznaniem zarówno dla autora, jak i dla wydawcy.

Tom pierwszy odznaczał się starannością o zewnętrzną formę wydawniczą, o obfitość umiejętnie dobranego materjału ilustracyjnego, po części wcale dotąd niepublikowanego, a po części z trudem tylko dla ogółu dostępnego w rzadkich już dziś, bo wyczerpanych, dziełach zbiorowych i monograficznych. Tom drugi przewyższa pod tym względem bez porównania tom pierwszy: 367 rycin (wraz z planszami, wykonanemi w druku trój- i cztero-barwnym, oraz w rotograwjurze), naogół doskonale odbitych, na dobrym papierze, to już prawdziwe i jedyne tego rodzaju album do dziejów malarstwa w Polsce tego okresu.

Nie wdając się na razie w omawianie szczegółowe tekstu F. Kopery, na co jest jeszcze o wiele zawcześnie, zwrócić należy przedewszystkiem uwagę na niezmiernie pocieszający szczegół: ilustracje wszystkie zostały wykonane na miejscu, w Krakowie, w Drukarni Narodowej. W Polsce, gdzie przemysł graficzny i sztuka drukarska stoją jeszcze na nizkim stosunkowo poziomie, gdzie zarówno trudno o dobre klisze, o możliwy ilustracyjny papier, jak też o staranne odbicie chociażby zwykłych klisz siatkowych, jednobarwnych, tom drugi dzieła F. Kopery, ze względu na niektóre ryciny barwne, stanowi *sui generis* niezwykłe zjawisko. Tak odbitych rycin w druku wielobarwnym, jak np. reprodukcje z graduału Jana Olbrachta, z kodeksu Baltazara Behema, z Pontyfikału Erazma Ciołka, dotąd w Polsce — można śmiało twierdzić — jeszcze nie mieliśmy. Jeśli zaś mieliśmy i mamy, to tylko odbitki, drukowane za granicą, nie w kraju.

Pod tym względem jest to olbrzymi krok naprzód w dziedzinie naszej techniki drukarskiej. Może zachęci to innych wydawców do podejmowania tego rodzaju artystycznych, w obfity materjał ilustracyjny wyposażonych publikacyj. Dotąd bowiem nie wyszliśmy jeszcze z błędnego kręgu: zakłady graficzne nasze rzadko tylko umieją zdobyć się na staranne i odpowiednie wykonanie zwykłych chociażby klisz cynkograficznych, drukarnie, odbijając te klisze byle jak, pospiesznie, bez należytego przyrządzenia klisz na maszynie, bez koniecznej korekty, zwalają winę na zakład graficzny, z którego klisze pochodzą, zakład graficzny zaś — na drukarnie. I jedni i drudzy zasłaniają się tem, że skoro niema zapotrzebowania stałego na druki artystycznie wykonane, to niepodobna utrzymywać odpowiednich sił fachowo wyszkolonych, ani też sprowadzać, z trudem i wielkim kosztem, zagranicznych materjałów. Wydawca zaś, w takim stanie rzeczy, doświadczywszy już nieraz na własnej skórze, co to znaczy wydać w kraju dzieło bogato ilustrowane, boi się klisz, jak ognia, zwłaszcza, gdy dba o *prestige* własnej firmy. Dodajmy do tego, że cło na papier obcy jest horendalnie wysokie, że rząd robi wszelkie trudności tym, którzy pomimo tego cła ważą się na sprowadzenie zagranicznego papieru i stwierdźmy jeszcze szczerze, otwarcie, że dotąd nikt w Polsce nie nauczył się wyrabiać bodaj możliwego ilustracyjnego papieru. W takich warunkach wydanie dzieła, w rodzaju historji malarstwa F. Kopery, jest doprawdy aktem heroizmu.

Niemniej jednak rzadkim aktem odwagi jest też napisanie tego rodzaju książki. Piśmiennictwo nasze w tej dziedzinie jest niesłychanie ubogie, ilość studjów przygotowawczych, zbiorów krytycznie opracowanych materjałów, monografij, wprost znikoma. Wszak nawet nasze muzea i zbiory publiczne nie są jeszcze dotychczas należycie zinwentaryzowane. To też dyr. F. Kopera, który mimo to ważył się na opracowanie historycznego zarysu rozwoju naszego malarstwa, winien być przedewszystkiem wielbiony za zdumiewający akt cywilnej odwagi, więcej jeszcze, niż za benedyktyński iście trud zbierania luźnych, fragmentarycznych materjałów historycznych.

Cóż łatwiejszego, niż zasłonić się brakiem odpowiednich opracowań, istnieniem olbrzymich luk i niedokładności w najrozmaitszych istniejących studjach, przyczynkach, brakiem inwentaryzacji zachowanych jeszcze u nas zabytków malarstwa — i takiego dzieła nie napisać?

To też do r. 1925 nikt jeszcze nie pokusił się o syntetyczne — z wszelkiemi zastrzeżeniami — opracowanie całokształtu historji malarstwa w Polsce. Nikt nie zechciał narażać na szwank swego imienia, słuchać przy każdej sposobności, do końca swego życia, zarzutów na temat opuszczeń, błędów, niedokładności, niezbyt ugruntowanych wniosków i t. d. Zrobił to dopiero dyr. F. Kopera, uznając słusznie, że raz nareszcie trzeba koniecznie zrobić początek. Teraz, skoro dwa tomy dzieła Kopery każdy może mieć przed sobą, skoro

historja malarstwa w Polsce aż po wiek XVIII włącznie jest już w grubych zarysach podana, łatwo będzie każdemu badaczowi... sprawdzać i nicować wywody autora, prostować szczegóły błędnie może podane, uzupełniać luki w zebranym materjale, inaczej ujmować zagadnienia filjacyj, wpływów i t. d., i t. d. Z czasem dzięki temu, dzięki śmiałej inicjatywie dyr. F. Kopery i jego wydawcy, zyskamy w ten sposób skorygowany, wierny obraz historycznego rozwoju malarstwa w Polsce, wielką syntezę, wspartą na niewzruszonej konstrukcji krytycznych badań naukowych ogółu naszych historyków sztuki.

= Nowy cykl Grottgera. (Mieczysław Treter: Nieznany cykl Artura Grottgera: Warszawa II. Nakładem wydawnictwa »Książnica-Atlas«, Lwów—Warszawa 1926).

Gdym wziął do ręki świeżo przez »Książnicę-Atlas« wydane album z siedmiu wzorowemi reprodukcjami zupełnie w Polsce nieznanego, a dopiero na wiosnę 1925 odnalezionego, cyklu Grottgera »Warszawa II.«, odczułem przedewszystkiem szczery żal, że tego pierwszorzędnego dla dziejów sztuki polskiej zdarzenia nie dożył już najlepszy znawca Grottgera i autor monumentalnej o nim monografji, ś. p. profesor Jan Bołoz Antoniewicz. Jakieżby to dla niego było święto! Antoniewicz, nie tylko uczony wielkiej miary, ale — co równie dla historyka sztuki ważne, jeśli nie ważniejsze, zapalony entuzjasta sztuki, dla którego przeżycia estetyczne, dostarczone przez dzieła sztuki, były najdonioślejszemi przeżyciami życiowemi, byłby dzień odnalezienia nowego cyklu Grottgera uważał za najszczęśliwszy dzień swojego życia. Jeśli jednak duch tego mego niezapomnianego pierwszego przewodnika po fascynującej dziedzinie wiedzy o sztuce może śledzić tok wypadków ziemskich, to niewątpliwie niemałą pociechą było dla niego, że zaszczyt opublikowania tego cyklu przypadł w udziale jednemu z najzdolniejszych jego uczniów, wybitnemu dziś uczonemu i subtelnemu znawcy sztuki, docentowi Uniwersytetu lwowskiego, dr. Mieczysławowi Treterowi.

Szczęśliwy zaiste traf kierował temi dwiema Polkami, Miss H. E. Kennedy i p. Zofją Umińską, które w sekcji rysunkowej znanego muzeum londyńskiego Victoria and Albert Museum (dawniejsze South Kensington Museum) odnalazły drugą »Warszawę« Grottgera, uważaną już za zaginioną. Ileż się namozolił ś. p. Antoniewicz i naszukał jej drogą korespondencyjną po angielskich zbiorach prywatnych, gdy tymczasem cykl ten, o którym wiadome było tylko, że znajdował się w 1862 na światowej wystawie londyńskiej, poczem ślad wszelki o nim zaginął, już od r. 1878, wskutek zapisu Mr. George'a Mitchella, spoczywał sobie spokojnie w obciągniętem płótnem pudle wśród zbiorów jednego z najgłośniejszych muzeów światowych!

»Warszawa II.« znalazła w prof. Treterze jak najbardziej kompetentnego komentatora, który z ścisłością naukową wyświetlił genezę i ustalił datę powstania tego cyklu, oraz z właściwą sobie bystrością sądu ocenił doniosłość jego dla znajomości twórczości naszego znakomitego rysownika-poety.

Dr. Treter, wykrywszy w ważnych dla tej sprawy »Wspomnieniach« p. Karoliny Giżyckiej (F. M. Aren) pomyłkę co do daty (1862 zamiast 1861), ustala ponad wszelką wątpliwość — zgodnie z przypuszczeniem Antoniewicza, a wbrew supozycjom Potockiego i Batowskiego — że pomysł »Warszawy« zrodził się w duszy artysty bezpośrednio po pierwszych wypadkach warszawskich, które zelektryzowały opinję Europy, a więc niewątpliwie przed wielką masakrą w dniu 8 kwietnia 1861 r., a tuż po pierwszych pięciu ofiarach, które padły na ulicach Warszawy w dniu 27 lutego i pochowane zostały manifestacyjnie w dniu 2 marca, tudzież, że wykonanie »Warszawy I.« nie nastąpiło w ciągu kilku zaledwie tygodni w jesieni 1861, ale że trwało od wczesnej wiosny do końca listopada 1861. Warszawa II. natomiast jest owocem pracy artysty w miesiącach zimowych 1861/62, a impulsem do stworzenia jej była — jak słusznie przypuszcza Treter — chęć pełniejszego i dojrzalszego wypowiedzenia się na temat, tak serdecznie odczuty i głęboko przemyślany.

Autentyczny układ i kolejne następstwo poszczególnych kredkowych rysunków »Warszawy II.« nie są znane. Treter proponuje układ następujący: I. Lud na cmentarzu, II. Plac Zygmunta, III. Chłop i szlachta, IV. Wdowa, V. Zamknięcie Kościołów, VI. Więzienie księdza, VII. Sybir. Układ ten powinien być zaakceptowany, gdyż usprawiedliwiony jest zarówno historyczną kolejnością faktów, na których cykl został osnuty, jak też wewnętrzną ideowo-nastrojową logiką utworu. Z siedmiu kartonów »Warszawy II.« jedynie kartony III, IV i V są warjantami odpowiednich kartonów »Warszawy I.«, przyczem słuszność ma Treter, że kartony »Wdowa« i »Zamknięcie Kościołów« są w redakcji II-giej bez porównania dojrzalsze, kompozycyjnie bogatsze i bardziej przemyślane, pod względem ekspresji silniejsze. Te same zalety ma naogół w porównaniu z redakcją I-szą »Chłop i szlachta«, lecz mimo to — wbrew Treterowi — wolę redakcję I-szą, gdyż w II-giej razi mnie teatralny patos młodszego szlachcica, który swą rozpacz obnosi zbyt ostentacyjnie. Natomiast »Zamknięcie Kościołów« w »Warszawie II.« jest istotnie jednem z najwyższych dzieł w całej wogóle twórczości Grottgera, jednem z tych, któremi zasłużył na miano wysokiego artysty, nietylko w uczuciowo-polskiem, ale w bezwzględnie światowem tego słowa znaczeniu. Podobnie, jeśli idzie o siłę nastroju i ekspresji uczuciowej, kartony »Plac Zygmunta« i »Sybir« niewiele mają równych sobie dzieł w całej sztuce plastycznej. Grottger — poeta i romantyk okazał się tu zarazem natchnionym i pełnym suggestywnej mocy artystą — plastykiem, który linją i światłocieniem wyśpiewał »prawdziwie głęboko z pod serca dobyty akord«, zrozumiały nie tylko dla duszy Polaka, ale dla każdego czującego człowieka.

Władysław Kozicki.

= Stanisław Wyspiański — *Dzieła Malarskie.* — Inst. Wyd. »Bibljoteka Polska«. Str. 131 i 86 tablic (z reprodukcjami w druku czwórbarwnym i w rotograwjurze).

Tekst napisali: Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żuk-Skarszewski. Indeks opracował Dr. Stanisław Świerz.

Książka ta została wydana przez Instytut Wydawniczy »Bibljoteka Polska« w liczbie 2500 egzemplarzy z inicjatywy i pod kierunkiem Tow. Artystów Polskich »Sztuka«, jako tom II. jej wydawnictw. Redagowali ją prof. Wł. Jarocki i prof. Ign. Pieńkowski. Fotografje wykonali: S. Masłowski (Warszawa), A. Pawlikowski (Kraków), K. Skórski (Lwów) i R. S. Ulatowski (Poznań). Klisze barwne wykonała firma Rümmler & Jonas w Dreźnie, rotograwjury firma »Wiener Kunstdruck-Gesellschaft« we Wiedniu. Klisze zaś jednobarwne Zakłady Graficzne Instytutu Wydawniczego »Bibljoteka Polska« w Bydgoszczy i tamże wydrukowano to dzieło R. P. 1925.

Pomnikowe to dzieło (którego tekst również jest obficie ilustrowany) stawia nam przed oczy St. Wyspiańskiego, jako twórcę, w nowem zupełnie świetle. Szczegółowy katalog jego dzieł plastycznych, obejmujący 554 pozycyj, opracowany sumiennie a umiejętnie, daje imponujący obraz twórczości wielkiego artysty, który zmarł licząc zaledwie 38 lat życia. Jest to najwspanialsza publikacja artystyczna, jaka ukazała się u nas. Teraz dopiero, na podstawie danych, zebranych w tem dziele, będzie możliwa prawdziwa i udokumentowana ocena działalności Stanisława Wyspiańskiego, jako pla-

styka. Dzieło to zasługuje na obszerniejsze omówienie. Na razie poprzestajemy na zanotowaniu faktu jego ukazania się.

= Michał Sobeski: Malarstwo Doby Ostatniej. Ekspresjonizm i Kubizm. Poznań 1926, Fiszer i Majewski, Księgarnia Uniwersytecka. Str. 44.

W krótkim tym szkicu, niestety nieilustrowanym rycinami, podaje autor zwięzłą genezę i charakterystykę dwu skrystalizowanych już i należących w sztuce do świeżego »wczoraj«, kierunków w plastyce nam współczesnej, a mianowicie ekspresjonizmu i kubizmu. Prof. M. Sobeski trafnie podkreśla zarodek śmierci ekspresjonizmu programowego, dla którego sprawdzianem wartości artystycznej jest wyłącznie treść, zarodek, tkwiący w właściwym ekspresjonizmowi anarchizmie formy i stwierdza, że »prawowity ekspresjonizm zapędził się w ulicę ślepą, z wygodnem wejściem, lecz bez wyjścia«: ornamentem nie chce być, a muzyką być nie może. Kryzys i likwidację ekspresjonizmu obwieścił jeszcze Wilhelm Worringer w 1921 roku, w swych *Künstlerische Zeitfragen*, przełożonych na język polski przez N. Samotyhową w *Przeglądzie Warszawskim* (Rok III, Nr. 16, str. 22—37).

Temat, omawiany przez M. Sobeskiego, podjęła przedtem jeszcze Dr. Stefanja Zahorska w dwu swoich studjach: »Filozofja Ekspresjonizmu (Uwagi na tle malarstwa)« — *Przegląd Warszawski* (Rok IV, Nr. 28, str. 48—65), oraz: »Kubizm i jego pochodne« — *Południe* (Rok III, zeszyt 1, str. 31—51). Prac tych autor nie cytuje, choć nie zawadziłoby może zwrócić na nie uwagi polskiego czytelnika, właszcza wobec niesłychanego ubóstwa naszego piśmiennictwa w tej dziedzinie.

Autor zupełnie niepotrzebnie, dwukrotnie (na str. 11 i 21) mówi o »bolszewiźmie« i o »bolszewizowaniu«, mając na myśli przeprowadzanie maksymalnego programu przez ekspresjonizm. Nasze zacne Kurjerki dawno już ochrzciły mianem »bolszewizmu« wszelkie nowsze w sztuce kierunki, zrywające z tradycyjnym naturalizmem. Ekspresjonizm powstał na szereg lat przed wojną, jak o tem wspomina sam autor, z ruchem komunistycznym, z hasłami republiki rad (»sowjetów«) nie miał nic wspólnego, po cóż tedy sankcjonować niejako, w poważnej rozprawie, naiwne odezwania się ludzi, dla których każdy przejaw nowej idei artystycznej jest synonimem »sztuki żydowskiej i bolszewickiej«? Czy każdego, kto przeprowadza lub usiłuje przeprowadzić jakikolwiek program maksymalny, w zakresie np. teorji poznania, religji, pedagogji i t. d., zwać można »bolszewikiem«? Jest to fatalny, zresztą jedyny tego rodzaju *lapsus calami* w całej tej broszurze.

W drugiej części swego studjum, autor charakteryzuje kubizm, jego stanowisko wobec naturalizmu i zagadnienia formy, podkreśla jego zasługi, wykazując, że kubizm »otworzył oczy na konieczność przywrócenia kompozycjom malarskim logicznej konstrukcyjności, architektonicznej czy inżynierskiej niemal budowy«.

= Zygmunt Hartleb: *Szabla Polska, jej rozwój historyczno-techniczny*. Z 12 tablicami. Lwów-Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926. Str. 59.

Ilustrując swe wywody licznemi podobiznami na osobnych tablicach, opowiada autor o broniozn awstwie i konserwacji starej broni, o różnych rodzajach oręża i szabli wschodniej, o stali damasceńskiej, o rozwoju rękojeści, o szabli polskiej, oraz o koncerzach i broni kolnej. Reprodukcje okazów broni ze zbiorów prywatnych, Muzeum Narodowego im. Króla Jana III we Lwowie, Muzeum im. XX. Lubomirskich, Zbiorów im. Bolesława Orzechowicza, oraz zbrojowni wiedeńskiej (Kunsthistorische Staatssammlungen) wykonane bardzo starannie.

= Aleksander Kraushar: *Warszawa Historyczna i Dzisiejsza. Zarysy Kulturalno-obyczajowe*. Lwów-Warszawa-Kraków. Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, 1925. Str. 264, 10 nl. i 1 tabl. (z portretem autora wedle pastelu Kazimierza Mordasewicza).

Jest to zbiór kilkudziesięciu (62) krótkich szkiców, zawierających niejeden godny uwagi szczegół, zarówno na temat dawnej kultury obyczajowej Warszawy, jak i na temat różnych warszawskich zabytków architektury, ulic, poszczególnych pałaców i t. d. Książka ta posiadałaby oczywiście bez porównania większą wartość, gdyby była ilustrowaną. W obecnym stanie rzeczy, bez rycin, brak czytelnikowi, nieznającemu lepiej Warszawy, plastycznego klucza do zrozumienia tej lektury.

= Dr. Józef Piotrowski: *Katedra Ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć*. Z 65 ilustracjami. Nakładem Kurji Metropolitańskiej obrządku orm.-kat. we Lwowie. Klisze, skład i druk wykonano w zakładach graficznych »Książnica-Atlas« we Lwowie.

Jest to wyczerpujące sprawozdanie konserwatorskie o pracach rekonstrukcyjnych, przeprowadzanych od lat w lwowskiej ormiańskiej katedrze, która stanowi jeden z najcenniejszych zabytków architektury na ziemiach Polski. Dr. J. Piotrowski, opierając się na rozległym materjale studjów historycznych i artystycznych, polskich a zwłaszcza obcych uczonych, podaje wprzód krótki zarys dziejów tej świątyni, omawiając w sumienny sposób wszystkie źródła, poczem, zawsze przy uwzględnieniu szerokiego tła porównawczego, opowiada o bieżących, dokonanych i planowanych robotach restauratorskich.

= Marja Gerson-Dąbrowska: *Polscy Artyści. Ich życie i dzieła*. Ze 153 ilustracjami. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa etc. (Druk W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie), 1926 Str. 384.

Książka ta stanowi niejako pożądane uzupełnienie wydanej przed rokiem w drugiej edycji analogicznej książki tej samej autorki p. t.: »Wielcy Artyści — Ich życie i dzieła« (z 90 ilustracjami). Celem tej książki jest zapoznać nowe pokolenie młodzieży w przystępny, popularny sposób, w anegdotycznej formie, z ruchem artystycznym w Polsce, wydobyć z kurzu ogólnego zapomnienia nazwiska i dzieła polskich artystów, »aby przed oczyma czytelników przesunął się ten szereg bojowników, pionierów naszej sztuki, pracujących najczęściej w krwawym trudzie i w najcięższych warunkach«, o których zresztą młodzież ogromnie tylko rzadko słyszy. Wiele tam materjału legendowego, który mało ma wspólnego z nowszemi wynikami historycznej wiedzy, ale zadanie tej książki będzie spełnione, jeśli wogóle opowiadania te obudzą żywsze nieco zainteresowanie losami sztuki i artystów polskich w dawniejszych czasach. Autorka zaczyna od najdawniejszych zabytków sztuki w Polsce, od wykopalisk, a kończy na Józefie Chełmońskim, pomijając oczywiście innych artystów, jemu współczesnych, a żyjących dotąd. Książka drukowana na bardzo dobrym papierze, ilustracje naogół dobre.

= Sztuka w Rzemiośle. Organ Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie. Rok I, Zeszyt 1 (marzec 1925) — 8 (październik). Cena zeszytu 1 zł. 50 gr.

Jak informuje w pierwszym zeszycie redakcja, zadaniem tego czasopisma (miesięcznika ilustrowanego w objętości jednego arkusza druku) jest informowanie szerokich warstw rzemieślniczych »o stanie sztuki zdobniczej w Polsce i zagranicą, o jej potrzebach i niedomaganiach, a zarazem sprowadzanie ożywczej myśli do nowoczesnej twórczości artystycznej naszego rzemiosła, drogą publikowania dzieł sztuki zdobniczej, noszących znamię swojskości, bądź historycznych, bądź współczesnych«. Cele i zadania bardzo szlachetne, ale dotychczasowy wynik jest jeszcze nader nikły, gdyż wy-

dane dotąd zeszyty noszą na sobie w wysokim stopniu piętno poczciwego dyletantyzmu.

Już sama okładka czasopisma tego, nieumiejętnie skomponowana, a raczej sklecona, niema nic wspólnego ani ze zdobnictwem, ani z racjonalnie pojętą sztuką drukarską, stanowi raczej ujemny przykład dobrego smaku. Dłuższa zaś rozprawa, o nader bałamutnie sformułowanych estetycznych wywodach p. t. »Czynniki estetyckie (!) w architekturze i w rzemiosłach budowlanych« pióra arch. Stefana Szyllera, nie nadaje się stanowczo do tego rodzaju miesięcznika o tendencjach popularyzatorskich, właśnie ze względu na sposób ujęcia problemu. Wartość źródłowych informacyj mają artykuły o Muzeum sztuki zdobniczej i o istniejących przy niem kursach rzemieślniczych. Zwracają też uwagę obficie ilustrowane artykuły E. Szenwicowej.

= Z powodu jubileuszowej wystawy dzieł Juljana Fałata w Krakowskiem Tow. Przyjaciół Sztuk Piękn., ukazały się w prasie następujące dłuższe artykuły, poświęcone charakterystyce jego malarskiej twórczości: Mieczysława Dąbrowskiego (w Nr. 350 *Il. Kurjera Codziennego)* — p. t. »Malarz łowów i scen myśliwskich«, z reprodukcjami — Przecława Smolika (w Nr. 288 *Naprzodu)*, »I« w Nr. 51 *Świata* p. t.: »Złote gody ze sztuką«, B. Zaleskiego (w Nr. 278 *Głosu Narodu)*, Antoniego Waśkowskiego (w Nr. 277 *Nowej Reformy)*, oraz Mieczysława Tretera (w Nr. 334 *Warszawianki)*.

= O sprawie »Planowania Miast« pisał inż. Z. Rudolf w Nr. 355 *Kurjera Warszawskiego*.

= Dr. Witold Bunikiewicz zamieścił w *Prager Presse* z dnia 16 grudnia ub. roku krótki artykuł p. t.: *Neue Probleme der Theatermalerei in Polen*.

= W serji artykułów p. t. »Idee Dydaktyczno-Artystyczne«, drukowanych w *Głosie Lubelskim* (Nr. 332, 336, 337, 341), omawia Juljan Kot zasadnicze problemy szkolnictwa artystycznego w Polsce, zwłaszcza w dziedzinie sztuki stosowanej.

= *La Société „Zachęta" et sa collection*. Pod tym tytułem opowiada p. Juljan Wasiutyński z poczciwym entuzjazmem o zbiorach Tow. Zachęty Sztuk Piękn. w Warszawie (Nr. 257 i 258 *Messager Polonais)*, pisząc m. i.: *N'y* (t. j. w Galerji Zachęty) *fait défaut presque aucun nom éminent de ceux qui se distinguèrent en Pologne dépuis l'époque de la fondation de la Société. Un catalogue... spécifie 622 oeuvres!* Gdyby p. Wasiutyński, informując stale w *Messager Polonais* o sztuce polskiej obcych, czytał bodaj jedyny organ, sztuce tej poświęcony, to dowiedziałby się jeszcze w czerwcu ub. r., z artykuliku na str. 435 do 437 (»Sztuki Piękne«, rocznik 1), że jest tylko 123 takich artystów, którzy w sztuce »wyróżnili się«, a których nie zna Galerja Zachęty. Czy informator nie powinien dbać przedewszystkiem o to, aby samemu być dobrze poinformowanym? Chyba!...

= *Der Judenmaler Isidor Kaufmann*. Manz-Verlag, Wien, 1928.

Jest to pod względem sztuki reprodukcyjnej wspaniale wydana publikacja, w formacie dużego folio, składająca się z krótkiego wstępu pióra Hermana Menkesa i z 16 tablic, na sztywnym kartonie. Z tych szesnastu tablic, 14 jest wykonanych w technice światłodruku barwnego i stanowić może przykład doskonałości nowoczesnej techniki reprodukcyjnej. Egzemplarz tej publikacji jest w księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie (przy ul. Sienkiewicza).

= *Das Kunstblatt* (Potsdam, listopad 1925), miesięcznik artystyczny, umieścił mały artykulik W. Mahlera p. t.: *Die neue Malerei in Polen*.

= Ernst Vatter: Religiöse Plastik der Naturvölker. Mit 101 Abbildungen von meist unveröffentlichten Werken aus den grossen Museen Europas. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Cena w opr. 14 Mk.

= Hans Posse: Der Römische Maler Andrea Sacchi. Ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock. Italienische Forschungen. Neue Folge, Band I. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Str. 158 z rycinami, oraz 24 tablic z światłodrukami. — Cena w opr. 24 Mk.

= Prof. Dr. Friedrich Winkler, Bibliothekar der Berliner Staatlichen Museen: *Die Flämische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts* (Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Beuing). Verlag E. A. Seemann in Leipzig. — Tekst i 191 światłodruków na 91 tablicach, in 4-o. Cena w opr. (subskr.) 60 Mk.

= Otto Schmidt: *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*. Mit 300 Lichtdrucktafeln und 60 Textabbildungen. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt am Main. Dwa tomy in 4-o, cena 160 Mk.

= Ch. Gouygy. L'Harmonie des proportions et des formes dans l'architecture d'après les lois de l'harmonie des sons. Éd. Charles Massin & Cie. — Cena 45 fr.

= Comte Ernest de Ganay: Chantilly au XVIII-e siècle. 40 planches hors texte. G. van Oest. Cena 100 fr.

= V. Leblond: La cathédrale de Beuvais 39 gravures et 1 plan. H. Laurens, Éd. — Cena 8 fr.

= Raymond Rey: Les vieilles églises fortifiées du Midi de la France. 24 planches et 42 figures. H. Laurens, Éd. — Cena 25 fr.

= Lebasque. Quelques aquarelles. R. Kieffer, Éd. — Cena 500 fr.

= Leon Rosenthal: Manet, aquafortiste et lithographe. Le Goupy. Éd. — Cena 60 fr.

VARIA.

= Wystawa Wenecka. W korespondencji z Włoch w *Kurjerze Polskim* (Nr. 350 z dnia 20 grudnia) informuje p. Zofja Norblin Chrzanowska o znaczeniu wystaw międzynarodowych w Wenecji i pisze m. i. o wystawie XV-tej, zapowiedzianej na rok bieżący:

»Wystawa tegoroczna różnić się będzie pozatem od swych poprzedniczek uwzględnieniem architektury obok sztuk zdobniczych, oraz kilkoma wyjątkowo wprost interesującymi ekspozycjami retrospektywnemi. Na pierwsze miejsce wśród nich wysunie się niewątpliwie wystawa Goyi, ojca duchowego sztuki współczesnej, niedostatecznie znanego i trudnego do poznania. Podobno komitet wystawy wszedł już w porozumienie z rządem hiszpańskim i uzyskał życzliwe zapewnienie szerokiej współpracy i pomocy, w celu wydostania i udostępnienia szerokiej publiczności jak największej ilości dzieł genjalnego Hiszpana. Inne pawilony zagraniczne również zawierać mają szereg niepospolicie ciekawych ekspozycji retrospektywnych: Belgja wystawi Ropsa, Szwajcarja Boecklina, Francja Gauguina, Holandja van Gogha, Niemcy von Marees'a, Anglja wreszcie Rossettiego. Czy wszystkie te zapowiedzi się ziszczą — dziś jeszcze przewidzieć trudno. Gdyby jednak choćby część ich tylko została zrealizowana — wystarczyłoby to w zupełności dla zapewnienia tegorocznej wystawie weneckiej atrakcji zupełnie niezwykłych. Oczywiście i sami Włosi nie pozostaną na szarym końcu w tym wielkim artystycznym turnieju — należy więc przewidzieć, że Bienalle wenecka stanie się tym razem najwspanialszą manifestacją sztuki wszystkich narodów, biorących w niej udział.

»Wobec tego trzeba, aby i Polska zawczasu a godnie przygotowywała się do udziału w Wenecji. Nie można

wątpić, że potrzebne na ten cel fundusze — zresztą w porównaniu z doniosłością celu zupełnie znikome — zostaną przez »czynniki miarodajne« wyasygnowane. Reszta zaś — t. j. organizacja wystawy i wybór dzieł na nią przeznaczonych — znajdzie się, miejmy nadzieję, w rękach dość powołanych, aby wystąpienie nasze w Wenecji nietylko nie przyniosło Polsce despektu, ale przeciwnie, podkreśliło rozwój i odrębność naszej sztuki, coraz bardziej cenionej i podziwianej na zachodzie«.

= Francuskie Zbiory Państwowe pomnażają się stale, pomimo złego stanu skarbu francuskiego i waluty. Świeżo zakupiono w Amsterdamie, na aukcji zbiorów Castiglioni'ego u Fred. Müllera, niezwykle cenny prymityw, pendzla Nicolas Froment'a (z lat 1475—1476), p. t. »Wskrzeszenie Łazarza«, za cenę półtora miljona franków. Dzieło to zakupił rząd francuski dla galerji Louvre'u. Dla muzeum wersalskiego zakupiono całą serję obrazów, które pozostały w spuściźnie po Augustynie Gazier, znanym historyku jansenizmu. Są tam m. i. portrety Filipa de Champaigne i Jana de Restout.

= Rząd belgijski a sztuka. Podczas gdy u nas pod znanym pretekstem złego stanu skarbu rząd nic właściwie nie robi dla wydatnego popierania sztuk plastycznych i piśmiennictwa, w innych krajach rządy nie zapominają wcale o tym niesłychanie ważnym czynniku narodowej kultury, stanowiącym wprost o prestige'u państwowym danego narodu. Oto, jak informuje *Warszawianka* nowy minister sztuk pięknych w Belgji zajął się energicznie sprawą popierania artystów, wydając w tym względzie szereg nowych zarządzeń i zmieniając istniejące, a już przestarzałe. Przedewszystkiem więc zmienił warunki konkursu na nagrodę Rzymu. Odtąd do konkursu mogą stawać artyści w wieku od lat 21 do 30. Co roku będzie uwzględniana jedna z dziedzin sztuki, tak w r 1925 nagroda zarezerwowana jest dla malarzy i grawerów, w następnym dla architektów, potem dla rzeźbiarzy i t. d. Jury składa się z najlepszych fachowych sił. W zakres jego obowiązków wchodzi dokładne zbadanie całej twórczości kandydatów na nagrody. Każdy stający do konkursu winien złożyć nie mniej niż 7 i nie więcej niż 10 prac, pozatem może się każdej chwili spodziewać wizyty jury w swej pracowni, warunki konkursu przewidują bowiem jedną lub kilka takich inspekcyj. Ponadto jury ma prawo w razie niemożności zatrzymania się na jednym kandydacie, zadania uczestnikom konkursu jakiejś określonej pracy. Przy konkursach z zakresu architektury obowiązuje złożenie egzaminu z kwestyj natury technicznej. Laureat nagrody Rzymu otrzymuje 20.000 fr. na dalsze kształcenie, przyczem obowiązany jest spędzić przynajmniej dwa miesiące w Rzymie na studjach.

Poza tą nagrodą, przeznaczoną specjalnie dla młodzieży, rząd belgijski ustanowił cztery nagrody po 10.000 franków: za dzieło sztuki plastycznej, za dzieło literackie francuskie, za takież w języku holenderskim, wreszcie za krytyki. Pierwsze trzy nagrody są doroczne, ostatnia będzie wydawana raz na pięć lat. Zaledwie ustalona wielka nagroda za dzieło literackie w języku francuskim została już przyznana za jednogłośną zgodą jury panu Horace Van Offel, autorowi książki »Les deux ingenus«

Trzeciem przedsięwzięciem belgijskiego ministra sztuk pięknych było opracowanie projektu otworzenia w Belgji szkoły sztuki dekoracyjnej. Rząd odniósł się do tego projektu bardzo przychylnie i do budżetu na przyszły rok zostanie włączona suma 350.000 fr. na zorganizowanie w Brukselli wyższej szkoły sztuki dekoracyjnej, której kierownictwo obejmie znany architekt Henri Vandevelde.

Należy się spodziewać, że pod tym złotym deszczem sztuka belgijska zacznie szybko rozkwitać. Dobrze, że choć w Belgji artyści będą mieli ułatwioną walkę z ciężkiemi powojennemi warunkami życia.

= Rozstrzygnięcie konkursu na pomnik powstańców w Królewskiej Hucie. Ogłoszony przez »Związek Architektów na Śląsku« konkurs na projekt pomnika poległych powstańców górnośląskich w Królewskiej Hucie został rozstrzygnięty 4 stycznia 1926. Nadesłano 28 prac. Pierwszą nagrodę przyznano pracy Nr. 8, której autorem jest inż. archit. Tadeusz Łobos z Katowic, drugą nagrodę pracy Nr. 6, której autorami są dyplomowani architekci Bohdan Laszczka i Stefan Piwowarczyk (wychowankowie wydz. Architektury Krakowskiej Akademji Sztuk pięknych), trzecią zaś przyznano pracy Nr. 17, której autorem jest p. Stefan Zbigniewicz, student wydziału rzeźby tejże Akademji Sztuk pięknych.

Oprócz nagród przyznano zaszczytne wzmianki pracom Nr. 13, 24 i 4.

= Francuskie roboty ręczne. Roboty ręczne kwitną we Francji od wieków, a rząd i przemysł zawsze starały się utrzymać je w dawnej świetności. Już Colbert w roku 1665 powołał do życia towarzystwo, mające na celu zakładanie fabryk koronek w tych okolicach Francji, gdzie wyrób koronek był już znanym. Dziś jeszcze nazwy »point d'Alençon« i »point Sedan« znane są w handlu, a słowo tiul pochodzi od miasteczka we Francji, gdzie najsamprzód sporządzano siatkę do filetów. Pod nazwą »point de France« sprzedawano z rozkazu Colberta wszystkie koronki klockowe filetowe, czy też igłą wyrabiane, o ile tylko pochodziły z fabryk pod protektoratem rządu. Stare te techniki utrzymały się do dzisiejszego dnia we Francji, potem dołączono jeszcze do nich szydełkowaną koronkę irlandzką i »broderie Beauvais«, dziś stanowiącą ważną gałąź przemysłu domowego. Broderie Beauvais są to plastyczne figury i girlandy, wyrabiane na tiulu, a wstawki i koronki z nich używane są na kapy i firanki. »Broderie Henriette«, to ściegiem cerującym na równo tkanej siatce wyrabiane motywy i figury. Te wszystkie wyroby znajdują dziś ogólne zastosowanie w dekoracji wewnętrznej domu, na kapach, firankach, mniejszych kapkach, serwetkach i różnych innych przedmiotach.

= Nowe zdobycze polskiej Komisji rewindykacyjnej w Moskwie. Urzędująca stale w Moskwie na mocy traktatu ryskiego polska komisja rewindykacyjna, mająca za obowiązek wyszukanie i przejęcie na własność polską wszelkich zabytków kultury polskiej, które drogą konfiskat i rabunków od czasu rozbioru Rzp. do ostatniej doby dostały się w posiadanie rosyjskie, bądź to państwowe, bądź prywatne, może się pochlubić nowemi zdobyczami.

Oto, jak nam donoszą, na podstawie nowego, niedawno z przedstawicielami Sowietów zawartego układu, przeszło w posiadanie polskie:

1. Około 740 muzealjów większych.

2. 20.000 egzemplarzy z zakresu numizmatyki, bardzo ciekawych, wśród których przeważają monety i medale cudzoziemskie: włoskie, francuskie, hiszpańskie, papieskie i t. d. (60 sztuk monet joachimstalskich).

3. 8 arasów dużych i 13 małych (należy się nam prócz tego jeszcze 13 arasów wielkich i znaczna ilość małych).

4. 110 antycznych płaskorzeźb, przeważnie z kolekcji jenerała Paca (od II do IV w. po Chr.).

5. Jedną olbrzymią statuę antyczną (z epoki hadrjańskiej), przedstawiającą satyra (bez lewej ręki, ale poza tem w dobrym stanie).

6. 150 obrazów dawnych mistrzów, z której to liczby połowa ma wartość przedewszystkiem historyczną, druga zaś połowa jest cenną ze stanowiska sztuki. Są tam reprezentowani: Rembrandt (jeden obraz), Bartholomaeus van der Helst (1612—1670), 2 obrazy Philipsa Wouverman'a

(1619—1668), Nicolaas Berchem (Berghem, 1620—1683), Frans van Mieris (starszy, 1635—1681), 2 obrazy Fredericka de Moucheron (1633—1686), Watteau (»Une dame polonaise«) i t. d.

7. Wśród warjów znajdują się ciekawe puhary norymberskie, pamiątki po królu Janie III Sobieskim, jak chorągwie tureckie, zdobyte pod Wiedniem i Parkanami, olbrzymi i wspaniały miecz honorowy i czapka, ofiarowana królowi Sobieskiemu przez papieża Inocentego XI, a przedewszystkiem najciekawsza, bo nieznana dotąd naukowo, pamiątka: kolosalny płaszcz orderu św. Ducha, kapiący od złota, ofiarowany Sobieskiemu za odsiecz Wiednia przez Ludwika XIV. Znajduje się dalej w tym zbiorze 300 sztuk cennej broni i rynsztunku wojennego, jak pancerze, hełmy, siodła, rusznice, karabele, miecze i t. p., 50 chorągwi, 53 armat i t. p.

Jak widzimy z tego pobieżnego, a więc niedokładnego wykazu, jest to piewszorzędnej wartości, ogromny zbiór. Niestety jednak nie zamyka on naszych słusznych pretensyj do spadkobierców państwa carskiego. Należy się nam jeszcze bardzo a bardzo dużo i cieszyć się możemy, że nasza komisja rewindykacyjna, z drem E. Kunzem i drem M. Morelowskim nie ustaje w swej pracy. A praca ta jest bardzo wyczerpująca i denerwująca, gdyż przedstawiciele Rządu Sowietów walczą z nam i swoją, długowiekową polityką bizantyńsko-moskiewsko wypróbowaną chytrością. Żądają, by im udowodnić polskie pochodzenie danych przedmiotów, a prócz tego zaś, by im wskazać gdzie dany przedmiot się znajduje. Sami zaś przezornie i chytrze chowają wszelkie przedmioty, któreby przez nas mogły być ewentualnie reklamowane. Przy takiej polityce i mając na uwadze, że zbiory rosyjskie są rozsypane na ogromnej przestrzeni imperjum sowieckiego, można zrozumieć, jak ciężką jest praca członków naszej komisji i tembardziej cieszyć się możemy, że denerwująca ta praca uwieńczona została nowemi, mamy nadzieję, daleko nie ostatniemi, zdobyczami.

= Eugenjusz Żak, znany chlubnie ze swej malarskiej działalności o niepowszednim artystycznym poziomie, zmarł przed kilku dniami w Paryżu, na aneweryzm serca, w czterdziestym zaledwie roku życia (ur. 1886) na progu swej chlubnie i o wysokim poziomie zaczętej działalności. Eugenjusz Żak był przez szereg lat członkiem Tow. art. pol. »Sztuka« i jako taki brał udział w wystawach przez to Towarz. urządzanych. W ostatnich latach złączył się z Tow. »Rytm«, którego był jednym z głównych filarów. Pozatem E. Żak wystawiał dużo zagranicą, zwłaszcza w Paryżu, gdzie z małą przerwą wojenną, od szeregu lat stale przebywał i gdzie swojemi zaletami towarzyskiemi jako też swojemi wybitnemi zdolnościami zdobył sobie duże nazwisko. Stale wystawiał w Salon de l'Automne i zawsze był wyróżniany przez francuską krytykę. Pisma chętnie zaprodukowały jego dzieła, handlarze cenili je wysoko. Pomimo europejskiego w sztuce imienia, Żak odznaczał się do końca dni swoich podziwu godną skromnością, wstrętem do taniej reklamy i blagi, szczerem umiłowaniem sztuki i poszanowaniem jej ideałów. I dlatego pamięć o Nim jest nam i będzie drogą.

MIECZYSŁAWA GIŻYCKA († 1925)
STUDJUM (ol.)

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

Z PONTYFIKAŁU ERAZMA CIOŁKA W BIBL. XX. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE

„BUDOWA KOŚCIOŁA"

Reprodukcja z drukującego się nakładem Drukarni Narodowej
w Krakowie, dzieła Dr. F. Kopery: Dzieje Malarstwa w Polsce, T. II.

PONTYFIKAŁ ERAZMA CIOŁKA

I.

MALARSTWO minjaturowe z końca wieków średnich w Europie nie doczekało się dotąd w literaturze naukowej ogólnego dziejowego obrazu. Przedstawiano w monografjach poszczególne cenniejsze zabytki lub ich grupy, opracowywano również dzieje iluminatorstwa w dłuższych okresach (np. w. XIII—XVII), ale ograniczając się najczęściej do jednego tylko środowiska artystycznego, narodu, lub nawet dzisiejszego państwa. Podobnie postępowali także autorowie ogólnych dziejów malarstwa, którzy zresztą posługują się zabytkami iluminatorstwa z końca Średniowiecza do objaśnienia tego okresu tak, jak się to czyni z konieczności w dziejach malarstwa wcześniejszego Średniowiecza. Przekazało nam ono stosunkowo więcej iluminowanych rękopisów, niż zabytków malarstwa ściennego, czy sztalugowego; z tych więc szacownych iluminacji wnioskujemy o cechach innych gałęzi malarstwa, których dzieła nie są nam znane. Dlatego dzieje malarstwa od w. IX—XIII, zwłaszcza na północy Europy, to przeważnie dzieje iluminacji rękopisów, zrzadka tylko rozświetlone przedstawieniem zabytków innego rodzaju; pod koniec okresu dopiero zjawiają się częściej, jako uzupełnienie obrazu — witraże.

Większa ilość różnorodnych zabytków malarstwa z końcowych wieków średnich (w. XIV i XV) odsuwa w dziejowym obrazie całości na dalszy plan sztukę iluminatorską, w tym okresie odróżniającą się już wyraźnie od innych gałęzi malarstwa, chociaż szereg artystów uprawia ją, obok tamtych, ubocznie (malarze nadworni francuskich książąt dzielnicowych, zapewne także bracia van Eyck, później Gerard David, z włoskich zwłaszcza malarze sjenejscy i północno-włoscy). Ta odrębność iluminatorów, stowarzyszonych nawet niekiedy w osobnych cechach, znajduje wyraz nietylko w technice materjału, ale także w środkach wypowiadania się artystycznego, mających z natury rzeczy wiele styczności z kaligrafją, w zakresie przedstawień ikonograficznych wiążącym się z treścią rękopisu, wreszcie w szczególnych związkach zachodzących między iluminatorstwem, a innemi sztukami: z przemysłem artystycznym, zdobnictwem wogóle, nawet z architekturą, a przedewszystkiem z rozwijającem się w tym czasie (od pierwszej połowy XV w.) rytownictwem. Niemniej od ostatniego ważnym i ciekawym dla dziejów sztuki i kultury jest związek iluminatorstwa ze zdobieniem książki drukowanej od chwili jej narodzin w połowie XV w. i wzajemne ich oddziaływanie na siebie. Zapłodniwszy nową, a rozwijającą się z żywiołową siłą, sztukę typograficzną, iluminatorstwo istnieje jeszcze czas jakiś obok niej, aż wyparte prawie zupełnie, ustępuje z szerszej widowni mniej więcej w trzeciem dziesięcioleciu XVI w. Pod koniec przecież wydaje dzieła, które jak słynne Breviarium Grimani zaliczają się do najwspanialszych, jakie sztuka iluminatorska wydała. Potem usuwa się w zacisze, zdobiąc nieliczne już wytworne rękopisy, przeznaczone dla miłośników, lub pełniąc służbę na dyplomach heraldycznych i innych. Odradza się niejako w w. XVIII, w odmiennym kształcie minjatury portretowej, a później sylwetki, które ze swej strony ulegają wyparciu przez fotografję w w. XIX.

Ów związek z rytownictwem i drukarstwem w XV w. nadaje sztuce iluminatorskiej tego okresu szczególne znaczenie, które zachęca do rozpatrywania jej oddzielnie od innych gałęzi malarstwa, a w dziejach ogólnych malarstwa minjaturowego jako odrębnej grupy. Wreszcie, zważyć warto wędrówkę, którą odbywały po całej Europie dzieła sztuki rytowniczej i drukarstwa od chwili, gdy się pojawiać zaczęły, oraz żywszą niż dawniej wędrówkę iluminowanych rękopisów w tym czasie (oddawna przenosiły się one w odległe strony z duchownymi, uczonymi, przez stosunki klasztorów i drogą handlu). Zważywszy te objawy nie można wątpić, że zobrazowanie dziejów sztuki iluminatorskiej w w. XV jako całości w Europie, przynajmniej zachodniej, nie zaś w zamkniętych obrębach narodowości lub środowisk, rzuciłoby nowe a jasne światło na rozwój i cechy stylowe kilku gałęzi sztuki, a co za tem idzie na dzieje duchowe tego ze wszech miar ważnego i interesującego okresu.

Jeśli dotąd brak takiego ogólnego obrazu europejskiego malarstwa minjaturowego w XV w., to przedewszystkiem dlatego, że wymagałby on dokładnej i możliwie zupełnej znajomości zabytków iluminatorstwa, t. j. przynajmniej całkowitego ich zinwentaryzowania we wszystkich zbiorach świata. Zaś taką inwentaryzację przeprowadzono dotąd nie we wszystkich krajach i niezupełnie. Szczęśliwsze były zabytki drukarstwa i rytownictwa, którym poświęcono monumentalne, coprawda dotąd jeszcze nie ukończone publikacje.

II.

Niedość jeszcze dokładna znajomość i opracowanie przedmiotu w Europie utrudnia badanie zabytków iluminatorstwa, znajdujących się w Polsce, pod względem stanowiska, jakie przyznać im wypadnie wśród współczesnych rękopisów iluminowanych reszty Europy zachodniej. Nader skąpe źródła archiwalne pozwalają nam narazie przyjąć jako rzecz pewną tylko to, że w Polsce byli w XV w. »illuminatores librorum«, rzemieślnicy, których znamy imiona, a niekiedy także jakiś małej wagi szczegół stosunków rodzinnych lub majątkowych; rzadko tylko dowiadujemy się także o pracach, jakie wykonali, a wyjątkowo tylko (jak np. Stanisława Durink'a czy Durnika »iluminacje«, zresztą czysto kaligraficzne w *Banderia Prutenorum Długosza*, r. 1448, rps. Archiwum kapitulnego w Krakowie nr. 206/218) możemy te wiadomości zestawić z istniejącemi jeszcze dziełami. Wiemy także z pewnością, że w tym czasie, jak i dawniej, pisaniem ksiąg zajmowali się duchowni, również znani nam z nazwisk i podpisów na iluminowanych księgach. Wątpić jednak trzeba, by wyrazy »scripsit«, »complevit« i »notavit« pozwalały prócz pisma, rewizji rękopisu i uzupełnień przyznawać podpisanym bez zastrzeżeń także autorstwo malarskiej dekoracji. Na samych iluminacjach zaś brak pełnych a niewątpliwych podpisów, a nawet takich monogramów, które dałyby się z dostateczną pewnością wytłómaczyć. Najcenniejszym naszym rękopisom brak nieraz nawet nazwisk pisarzy, prócz Stanisława i Tomasza w jednym z trzech tomów Graduału Olbrachta i zapewne Baltazara Behema (dlaczego nie fonetycznie i, jak niekiedy w dokumentach, Bema? dziś zapewne pisałby się »Böhm«) w jego kodeksie.

PONTYFIKAŁ ERAZMA CIOŁKA: KORONACJA KRÓLA
(Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie)

Nie zaniedbując dalszych, jak najskrzętniejszych poszukiwań archiwalnych musimy zdążać do celu również drogą szczegółowych badań stylu naszych iluminowanych rękopisów, a także właściwych badań archeologicznych nad ich układem. Pierwsze rozjaśnią może warunki, w jakich kształtowała się osobowość niektórych przynajmniej iluminatorów, drugie pozwolą sprawdzić, czy w Polsce istniało środowisko artystyczne, w którem wykształciły się odrębne, właściwe mu cechy; badania takie mogą również doprowadzić do wydzielenia pracy poszczególnych iluminatorów, pracujących nieraz nad ozdobą jednego kodeksu i do wniosków o warsztatach, które ich zatrudniały; tu mogą być niejaką pomocą badania archeologiczne.

Powyższe, przydługie może jak na krótki artykuł, rozważania wskazują na trudności piętrzące się przed widzem, który odwracając karta za kartą żółtawy pergamin olbrzymich tomów Graduału Olbrachta, kodeksu Behema i Pontyfikału Erazma Ciołka, usiłuje, nasyciwszy się chwilowo blaskiem barw i bogactwem kompozycji, zdać sobie sprawę ze znaczenia dziejowego oglądanych dzieł. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że wszystkie one powstały w Krakowie w ciągu pierwszych dziesięciu lub piętnastu lat XVI w., każde w odmiennych nieco warunkach, przynajmniej pod względem roli, jaką grał wpływ i możliwy dozór fundatorów. Z tą małą grupą wiążą się dalsze, mniej znane i trudniej dostępne zabytki, że wymienimy tylko Mszał Erazma Ciołka, dziś w Bibljotece Uniwersyteckiej w Warszawie i, w dalszym zapewne stopniu, modlitewnik Zygmunta Starego w British Museum. Czy skarby, mieszczące się w bibljotekach krakowskich OO. Dominikanów i OO. Karmelitów zawierają zabytki blisko z tą grupą spokrewnione, dowiemy się zapewne wkrótce z publikacyj najwybitniejszego z żyjących w Polsce znawców tego przedmiotu, p. L. Lepszego.

PONTYFIKAŁ ERAZMA CIOŁKA: KORONACJA KRÓLA (szczegół)
(Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie)

III.

Najmniejszy rozmiarami ze wspomnianej grupy Pontyfikał Erazma Ciołka ‹rps. Archiwum XX. Czartoryskich nr. 1212, dziś kart 263, 227 × 316 mm› przedstawia największą różnorodność w inwencji, zwłaszcza zdobniczej i największe bogactwo i staranność w wykonaniu. Zawiera 59 stron iluminowanych przeważnie w ten sposób, że gdzie znajduje się inicjał obrazowy lub mały obrazek bez inicjału wśród pisma, tam również marginesy są bogato zdobione; dwa obrazy: król na majestacie ‹w złotej ramie› i Ukrzyżowanie ‹w ramie zasianej kwiatami› zajmują całe strony, zupełnie bez pisma; sześć obrazów półstronnych umieszczono w górnej części stron, nad pismem, marginesy są bez ozdób, prócz tarczy herbowej Sulima z insygniami biskupiemi, u dołu; wreszcie karta II r., mieszcząca półstronną minjaturę ‹błogosławieństwo biskupie po mszy›, otoczona jest prawie w całości bogatym marginałem.

Pontyfikał ten, czyli księga obrzędów liturgicznych spełnianych przez biskupa, pisany jest na cienkim, ale nierównomiernej grubości pergaminie, obustronnie dobrze wygładzonym; równe i nader kształtne pismo gotyckie z końca XV w., na spełzłych fiołkowo-różowych linjach, ułożone jest w dwie kolumny. Skryptor używał zapewne równocześnie dwóch inkaustów, czarnego, przeświecającego dziś brunatno i czerwonego, szkarłatnego, którym pisane są nieraz dłuższe ustępy, opisujące czynność liturgiczną. Wśród tekstu pełno jest drobnych inicjałów, złoconych, szkarłatnych i szafirowych oraz większych, na tle purpurowem lub błękitnem, ornamentowanem w złocistą i srebrzystą siatkę; dokoła tych inicjałów wiją się swobodnie bogate ozdobniki o motywie roślinnym, wykonane piórkiem, owym fijołkowo-różowym inkaustem; środek inicjałów wypełniają nieraz głowy, w ten sam sposób, jakby od niechcenia, rysowane. Dodatkowa ta dekoracja piórkiem *(floratura)* była ostatecznem wykończeniem rękopisu, po piśmie i po malowaniu.

Na tle takichto kolumn pisma zjawiają się inicjały, prawie zawsze w kwadratową ramkę wpisane kapitały, złożone z jedno lub wielobarwnych gałęzi i splotów liści stylizowanych. Środek litery (na wielkie inicjały wypadają zwykle litery zamknięte: B, D, O, P) zajmuje obrazek figuralny na tle krajobrazu lub wnętrza, czasem na tle złotem, zdobionem lekko w arabeski białą farbą. W rozdziale wstępnym, obejmującym błogosławieństwa przy końcu mszy na różne święta w roku (k. I—XXXI), widzimy w inicjałach rzeź niewiniątek, srogiego brodatego siepacza w obcisłym, pstrym stroju i turbanie, mordującego mieczem dzieci; albo Ś. Agnieszkę w półpostaci, w bogatej zielonej sukni, na złocistem tle; to znów Wniebowstąpienie Pańskie ze stromej skały, dokoła której stoją Matka Boska z apostołami, a szkarłatne i szafirowe ich szaty odcinają się żywo od szmaragdowej zieleni krajobrazu, kończącego się na horyzoncie błękitnemi, ośnieżonemi górami. Pod względem swobody, a przytem staranności wykończenia wyróżnia się tu, a może i w całym kodeksie, minjatura Ś. Stanisława, również na tle krajobrazu; duże wyrobienie, wskazujące jakgdyby na dobre tradycje w traktowaniu nagiego ciała Chrystusa, zdradza artysta w minjaturze sceny »*Noli me tangere*«.

Część drugą pontyfikału Ciołka, obejmującą obrzędy liturgiczne dokonywane przez biskupa w różnych okolicznościach, rozpoczyna całostronny obraz (k. XXXV v.) przedstawiający króla na majestacie, po koronacji, pośrodku pełnego dostojników chóru gotyckiego kościoła; na pierwszym planie tłum publiczności w wielobarwnych strojach »kusych« i w długich żupanach, przewiązanych pasami skręconemi z tkaniny; najbliżej widza siedzi szary żebrak z miseczką (chciano w nim widzieć podobiznę malarza z paletą), w głębi zaś, bliżej tronu śpiewacy pod batutą dyrygenta. Pod szafirowem sklepieniem kościoła unoszą się trzej aniołowie, trzymający kartelusz z napisem »Te Deum laudamus«. Po bokach zaś obrazu stoją na konsolach, jakby wyrastających z filarów kościoła, dwaj zakuci w zbroję rycerze i trzymają w rękach czerwone proporce z herbami Polski i Litwy. U dołu, w obrębie złotej ramy, widnieje tarcza herbowa, podłużna, kanciasta (t. zw. chanfrein) z wyskrobanemi znakami, zapewne herbu Sulima. Utarło się zdanie (od czasu opisu Janockiego w XVIII w.), że obraz ten, jak i przeciwległy, półstronny, przedstawiają koronację króla Aleksandra; pierwszy byłby nazbyt swobodnem jej zobrazowaniem, skoro przedstawia wielobocznie zamknięty chór kościoła halowego, przyczem nawy boczne, czyli obejście chóru, mają drewniany pułap zamiast sklepień. Raczej już przypomina wnętrze katedry na Wawelu drugi obraz, a najbardziej dalszy mały obrazek (na k. LII r.) przedstawiający koronację królowej: tam chór kościoła zakończony jest przynajmniej prostokątnie. Wogóle wskazaną jest ostrożność we wnioskowaniu z naszych (i z kodeksu Behema) minjatur o wyglądzie ówczesnym architektur, wnętrz, mebli, a nawet strojów krakowskich i polskich; najmniej wątpliwości budzą oczywiście stroje miejscowe, które odbijając od zachodnio-europejskich dobrze służyły artyście do ożywienia obrazu tłumu; spotykamy je zresztą także na innych współczesnych zabytkach. Poza strojami jednak, w budowlach, sprzętach, krajobrazach, zbyt wiele widać analogij z iluminacjami powstałemi gdzieindziej i z tak rozpowszechnionemi już wówczas rycinami.

Druga całostronna iluminacja (k. CXCIIII v.), to słynne Ukrzyżowanie z Matką Boską, Ś. Janem, oraz Magdaleną klęczącą u stóp krzyża. Jestto obraz otwierający jak w zwykłych mszałach »canon missae«, umieszczony w pontyfikale dla zupełności (biskup sam go odprawia przy mszy nawet uroczystej). Scena opłakiwania umarłego już Zbawiciela rozgrywa się pod wielkiem miastem, na wzgórku wzniesionym nad rzeką, przerzynającą krajobraz prawie naprost. Krzyż kształtu litery T, zbity jest z drzewa częściowo tylko ociosanego z kory, jak w rycinie Schongauera (B. 25) i w tem tylko widać, obok zastosowania ożywionego tła pejzażowego, reminiscencje z tej ryciny. Zresztą przegląda tu raczej wpływ flamandzki, w prześwietlonym kolorycie, w typach, nawet w strojach głów kobiecych; zaznacza się ten wpływ jeszcze wyraźniej przez otoczenie obrazu ramą matowo-złocistą (złoto rozwodnione), zasianą krótkiemi gałązkami kwiatów wyraziście modelowanych, po których łażą owady. Ten rodzaj zdobienia marginesów jest szczególną cechą flamandzkiego iluminatorstwa od trzeciej ćwierci XV w.; spotykamy go w pontyfikale Ciołka kilkakrotnie na innych kartach. Podkreślimy tu jeszcze przeźroczystość barw (technika akwarelowa wybija się obok gwaszu), a z szczegółów kopułowe budowle i pałac w stylu północno-włoskiego Odrodzenia, na skraju miasta widocznego w tle.

Półstronny obraz Biczowania (k. CXCV r.) umieszczony naprzeciw, różni się od Ukrzyżowania wybitnie stylem i techniką; gwasz o szarym kolorycie ożywia parę tylko barwnych szczegółów, kompozycja jest dość uboga. Biczowanie to zaciekawia ikonograficznie: biczujący z lewej strony zdaje się jakgdyby uciekać od świętokradzkiej czynności, mimo że wznosi rózgę; na plecach jego widnieją złotem wyraźnie wypisane litery A. M. H. D. K.

PONTYFIKAŁ ERAZMA CIOŁKA: KRÓL PO KORONACJI W MAJESTACIE
(Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie)

Na szczególne wyróżnienie wśród półstronnych iluminacyj zasługuje »Budowa kościoła« (k. LXXXIV r.). Znów na tle dalekiego, świetlistego krajobrazu z rzeką i miastem widać strojnego magnata z świtą, w której zwracają uwagę giermek z mieczem i ciemnoskóry człowiek w turbanie; magnat przyszedł obejrzeć postęp robót około fundowanego przez siebie kościoła i daje ręką wskazówki majstrowi. Obok narożnika wyprowadzonych już murów, pod słomianym daszkiem pracują kamieniarze nad obróbką ciosów. Kompozycja jest śmiała i swobodna, zdaje się też polegać nie na obcym wzorze, ale na własnej obserwacji artysty.

Nie sposób tu wymienić więcej; każda prawie iluminacja przynosi jakiś nowy szczegół, zastanawia kompozycją czy barwą, rzuca z innej strony światło na dzieje powstania całości.

Poświęcimy więc tylko nieco uwagi marginałom, które szczególnie przyczyniają się do zestrojenia całości. Wspomnieliśmy już wyżej, że występują one zawsze tylko na tych stronach, na których są obrazowe inicjały lub nagłówki (z wyjątkiem k. I r. gdzie jest półstronna minjatura i całostronnego Ukrzyżowania). Marginały nie otaczają całej dwukolumny pisma, mają zwykle kształt węgielnicy, lub zachodzą z trzech stron. Wyróżnić w nich można pięć grup: największą stanowią listwy założone rozwodnionem złotem, na którego tle rozwijają się gęste skręty gałązki pokrytej wielobarwnymi liśćmi i kwiatami stylizowanymi, o cechach późno-gotyckich; na każdej przecie znajduje się parę listków naturalistycznych, jakby poziomki lub róży. Druga, mniej liczna grupa, to owe naturalistyczne kwiaty na wzór flamandzki, na takiem samem tle jak pierwsza (wyróżniają się tu k. XI r.: złote kwiaty en camaïeu i CLIII r.: blado-błękitne irysy). Trzeci rodzaj marginałów występuje tylko trzy razy na pierwszych kilku kartach: jestto podobna jak w pierwszej grupie gałązka z kwiatami i liśćmi stylizowanymi, jednak bez listew złoconych, na białem tle pergaminu; otaczają ją małe ozdobniki fiołkowo-różowe, wykonane piórkiem; niektóre pączki i owoce pokryte są polerowanem złotem; marginały te najbliższe są ornamentacji Graduału Olbrachta, zaś pokrewieństwo ze zdobnictwem w kodeksie Behema i w »Johannis Elemosynarii historia« (rps. Kapit. krak. 60/92) jest znacznie dalsze, zarówno w kompozycji, jak w wykonaniu. Wreszcie czwarty i piąty rodzaj marginałów w pontyfikale Ciołka noszą cechy Odrodzenia: jedne jeszcze jakby nieśmiałe, wielobarwne, o drobnych, gęstych łodyżkach i listkach rozwijających się pionowo bez tła; drugie, to już dość świadomie komponowane renesansowe ornamenty kandelabrowe; na nich to pojawiają się dwukrotnie monogramy E. P. E. (Erasmus Plocensis Episcopus). Pominiemy tu kilka marginałów, które do żadnej z powyższych grup ściśle zaliczyć się nie dadzą (LVIII v., LX v., CXXVIII r., CXXXII r.)

IV.

Pochodzenie i dzieje pontyfikału Ciołka do połowy XVIII wieku nie są nam dokładnie znane. Erazm Ciołek, syn mieszczanina krakowskiego i wychowanek Uniwersytetu Jagiellońskiego, był już w r. 1495 sekretarzem w. ks. litewskiego Aleksandra; w jego imieniu odbywa pierwsze poselstwo do Rzymu w r. 1501. Wyświęcony na kapłana dopiero po tem poselstwie, a nobilitowany w szczególnych warunkach już przez króla Aleksandra w Krakowie w r. 1502, zostaje biskupem płockim w końcu r. 1503. Byłby to więc najwcześniejszy termin, w którym Erazm mógł pomyśleć o pontyfikale dla siebie. Na r. 1505 przypada drugie poselstwo do Rzymu, poczem zapewne nie wyjeżdża z kraju aż do r. 1518, w którym po raz trzeci wyrusza w poselstwie najpierw do Augsburga na sejm Rzeszy, potem do Rzymu, gdzie już pozostawał do śmierci w r. 1522. Rok 1518 wydawałby się więc najpóźniejszą datą powstania pontyfikału, skoro głucho o nim w aktach zawierających ułamki testamentu i inwentarz spadku Erazma. Wiemy tylko o dwóch mszałach, jednym legowanym hospicjum polskiemu w Rzymie (por. rps. Bibl. Jag. 158. p. 432), zapewne zaginionym i drugim, ofiarowanym przez Piotra Gamrata katedrze płockiej w r. 1527 (por. Archiwum Komisji histor. Ak. Um. X. str. 148, nr. 50); jestto chyba ten sam, który zwrócony niedawno z Petersburga znajduje się w Bibl. Uniwersytetu warszawskiego. Pontyfikał dostał się zapewne kolegjacie pułtuskiej, skąd w XVIII w. przeszedł do Bibljoteki Załuskich, gdzie już Janocki zaliczał go do »najcenniejszych i najrzadszych«. Uratowany z rabunku sławnej książnicy przez Tadeusza Czackiego, przeniesiony potem został z Porycka do Puław. Odtąd już bez przerwy pozostawał w ręku rodziny ks. Czartoryskich. W drugiej połowie XIX w. otrzymał starą oprawę niewiadomego pochodzenia. (opis w Exlibrisie Z. VII. str. 23). Jak dotąd doczekał się pontyfikał Ciołka w literaturze naukowej tylko mniej lub więcej pobieżnych wzmianek, chociaż już prof. M. Sokołowski projektował (Kwart. hist. III. 739) jego szczegółową publikację, stawiając go wraz z kodeksem Behema najwyżej wśród naszych iluminowanych rękopisów.

Na zakończenie niech nam będzie wolno wypowiedzieć krótko szereg gołosłownych narazie twierdzeń, na których uzasadnienie w pobieżnym artykule trudno o miejsce. Oto na podstawie wstępnych badań kilku rękopisów iluminowanych z początku XVI w., można nabrać przekonania, że z pontyfikałem Ciołka wiąże się najbliżej pierwszy (?) tom Graduału Olbrachta (nr. kat. Polkowskiego 42/74), conajmniej w części ornamentalnej; niejakim probierzem jest tu »ductus« konturów i ozdobników piórkowych. Kodeks Behema wraz z Johannis Elemosynarii historia (pokrewieństwo ich wykazywał już L. Lepszy w czasop. Przemysł artyst. 1896 str. 29: ozdobniki kształtu 8-ki!) stanowią osobną grupę, od pierwszej, przynajmniej w części ornamentalnej dość oddaloną (w figuralnej jest tu i ówdzie niewątpliwa różnica w typach, zębatych i ciemnoskórych

PONTYFIKAŁ ERAZMA CIOŁKA: STRZYŻENIE TONZUR (inicjał).
(Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie)

u Behema, są też różnice w technice). Czy te dwie grupy wyszły z dwóch różnych warsztatów iluminatorskich, nie można narazie dowodnie wykazać. Niektóre, zwłaszcza obie całostronne minjatury pontyfikału Ciołka, wszyte są weń na osobnych kartach, mogły więc być wykonane poza warsztatem, w którym iluminowano całość. W warsztacie tym pracowało zapewne kilku, conajmniej dwóch różnych iluminatorów (np. inicjał z S. Stanisławem w przeciwieństwie do minjatury Biczowania). Być może dochowały się ich monogramy A. M. H. D. K. i N. O., a obok ostatniego także portret artysty (profil rudego mężczyzny w medaljonie na k. CCXVIII v.). Napis »Stanislaus« na dzwonie w scenie chrztu dzwonu nie wydaje się podpisem, skoro jest powyżej i drugie imię »Adalbertus«, imię dzwonu »Stanislaus« jest dość naturalnem w Krakowie, a dodatek »de Cracovia« na dzwonie w minjaturze »Ludwisarzy« w kodeksie Behema jest może nie dość pewnej autentyczności. Nawiasem mówiąc, monogram »I. J. Z.« na minjaturze »Złotników« wydaje nam się raczej niewyjaśnionej treści liczbą 152, lub co najwięcej monogramem I. Z. z ozdobnikiem pośrodku, skoro w owym czasie liter I i J nie rozróżniano.

Wracając do pontyfikału Ciołka, stwierdzić jeszcze można, że jest on z pośród naszych iluminowanych rękopisów najbliższy szkole flamandzkiej, a różnorodność stylowa w ornamentacji wskazywałaby na dość późną datę jego powstania, może po r. 1510. Imię Aleksandra w ceremonjale koronacyjnym nie byłoby dostatecznem zaprzeczeniem tej dacie.

STEFAN S. KOMORNICKI.

AUGUST RENOIR STUDJUM DO OBRAZU „DZIECI BÉRARD" (ol., 1884), z berlińskiej Galerji narodowej. (Zbiory M. Gangnat, Paryż)

IMPRESJONIZM A NAJNOWSZE MALARSTWO FRANCUSKIE

ZDAJE się, jakbyśmy stali dotąd na zakręcie, przesłaniającym całość drogi przebytej. Teraz dopiero i stopniowo zaczynamy się zbliżać do tego miejsca, z którego zarysowuje się wyraźnie linja rozwojowa malarstwa w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu — impresjonizm i jego stosunek do prądów obecnych.

Odległość między nami a impresjonizmem wzrasta. I jak zawsze w takich razach, odczuwamy nonsensowność walki przeciwko niemu i nienawiści. Nienawiść jest zawsze jeszcze oznaką bliskości. Dziś jesteśmy już na tyle dalecy od impresjonizmu, że możemy się zdobyć na pewien objektywizm. Mimo, iż impresjonizm bynajmniej nie jest jeszcze całkowicie poza sferą wpływów, i mimo, iż rola jego w wykłuwającej się nowej sztuce jest może większa, aniżeli przypuszczamy.

A jednak, przesadnie napastliwe stanowisko anty-impresjonistycznej krytyki ostatnich kilkunastu lat wydaje się dziś prawie że śmiesznością. Jej ferwor staje się dla nas tylko dowodem jej słabości i wewnętrznej zależności. Coraz mocniej narzuca się przekonanie, że krytyka impresjonizmu, powstała pod wpływem kierunków antyimpresjonistycznych, była krytyką ludzi, których stosunek do świata był jeszcze — zdecydowanie impresjonistyczny. Brzmi to paradoksalnie. A jednak niepodobna się oprzeć temu wrażeniu.

Wystarczy zwrócić uwagę na stanowisko tej krytyki w sprawie stosunku impresjonizmu do natury. Stało się komunałem, uświęconym pewnikiem i miejscem naj-

AUGUST RENOIR GABRJELA CERUJĄCA (Cagnes, 1908)
(Zbiory M. Gangnat, Paryż)

ostrzejszych ataków — twierdzenie, jakoby stosunek impresjonizmu do natury był »bierny«, t. zn. — wierne oddanie zjawisk było podstawowym założeniem impresjonizmu. W ten właśnie punkt uderzyły hasła kierunków odwrotowych od impresjonizmu, głosząc deformację natury, miast jej wiernego oddania i nie spostrzegając się notabene, że w tej negacji natury tkwiła ta sama w zasadzie doza zależności od niej, co w uleganiu jej pozytywnem.

Trzeba było zaiste tkwić mocno w impresjoniźmie, trzeba było patrzeć na naturę całkowicie oczyma impresjonistów, by widzieć w impresjoniźmie wierne oddanie natury. Dowodem naszego faktycznego oddalenia się od impresjonizmu jest to właśnie, że przestał on dla nas być synonimem widzialnej rzeczywistości. Dopełniła się dziś już w całości ta zmiana najgłębsza, która jest podstawą zmian w twórczości artystycznej: zmieniła się rzeczywistość, bo zmienił się nasz do niej stosunek. Z naszą rzeczywistością impresjonizm nie pokrywa się już zupełnie — dla nas jest on od niej odległy, bo dla nas rzeczywistość nie jest tem, czem była dla impresjonistów.

Niepodobna, patrząc dzisiaj na obrazy Monet'a, Renoir'a, Sisley'a czy Degas'a, ulec złudzeniu »wiernego oddania natury«. Niepodobna patrzeć na nie inaczej, jak na pewną drogę podejścia, czy też pewien sposób ujęcia — pewien system — który jest

tak samo dowolny i mniej więcej tak samo jednostronny, jak każdy inny i którego wartość polega w gruncie rzeczy na konsekwencji jego konstrukcji, a nie na jego stosunku do rzeczywistości. Tkwiła w impresjonistach — mimo wszelkie poczucie względności i mimo wszelki subjektywizm — jeszcze spora doza wiary w to, że ich rzeczywistość jest rzeczywistością »naprawdę«; że malując »to, co widzę«, sposobem impresjonistycznym, przenoszą istotnie wszystko widzialne na płótno. Ci, którzy głosili hasło malowania tego, »co widzę« i którzy sądzili, że w ten sposób chwytają w dłoń całą widzialną rzeczywistość — nie zdawali sobie zupełnie sprawy, w jak wielkiej mierze był impresjonizm jednak abstrahowaniem od tego, »co widzę«; w jak wielkiej mierze przeprowadzoną została selekcja elementów widzialnych i dobór pewnych tylko, dla stworzenia tego zamkniętego systemu, którym jest impresjonizm.

I nie zdawali sobie z tego sprawę również i ci, którzy zarzucali impresjonizmowi jego wiernopoddańczość wobec natury. Zapewne dlatego właśnie, że, w głębi swych — oczu, byli sami impresjonistami. Patrzyli na świat temi samemi oczyma, co impresjoniści i dlatego w obrazach impresjonistów ten świat widzialny odnajdywali. ⟨Patrzę w tej chwili na krajobraz: sięgam pamięcią do wszystkich widzianych obrazów impresjonistycznych o podobnych motywach — i żaden z nich nie oddaje mi całości moich wrażeń wzrokowych, nawet w granicach możliwych do oddania w obrazie. Linja i forma — fali, liści, drzewa — stały się dla mnie nieusuwalnemi składnikami tego, co widzę. Widzę je. Czy dokonała się ta zmiana poprzez sztukę? Czy też dokonała się w sztuce dlatego, że dokonała się w widzeniu? Nie wiem. Może jednak to pierwsze⟩.

Przyczyniło się zresztą do tego nieporozumienia coś, co możnaby nazwać »złudzeniem programów«. Sztuka odrodzenia powstała pod hasłem odrodzenia starożytności. Upłynęło sporo czasu, nim poznano, że sterem, skierowanym ku temu celowi, statek dopłynął do zupełnie innego portu. Historja nie zawsze się powtarza. Tego, zdaje się, nas jednak uczy, że program i jego urzeczywistnienie — to dwie zupełnie odrębne rzeczy. Program jest ideją, która jako taka może być współczynnikiem tworzącej się nowej formy, urzeczywistnienie — to już życie, w którym tkwi niepomierna ilość innych czynników kształtujących. I w gruncie rzeczy krytyka impresjonizmu uległa naiwnemu przecenieniu programu i nie poznała się na jego względnej wartości. Teraz dopiero spostrzegamy w całej pełni, na ile programy i hasła impresjonizmu nie pokrywają się z tą fizjonomją, którą on dla nas w obecnej chwili posiada; i na ile nie mogą być podstawą naszego sposobu patrzenia na całość zjawiska. Nie znaczy to zresztą, by program impresjonizmu głoszący pragnienie wiernego oddania natury, choć nie pokrywa się bynajmniej z całością zjawiska, nie krył w sobie jednak pewnych wyjaśnień. Odkrywa on przedewszystkiem punkt wyjścia impresjonizmu: spojrzenie na rzeczywistość w czasie. Było to odkrycie zmienności zjawiska zależnie od chwili, w której nań patrzymy, a więc przedewszystkiem zależnie od światła, w którem w danej chwili się znajduje. Ten nowy sposób spojrzenia na przedmioty, które stały się odtąd nietylko częścią przestrzeni ale i częścią czasu, dawał złudzenie, że oto cała rzeczywistość okiem uchwytna została schwytana i zaklęta w płótno. Ale w rezultacie był to przecież tylko punkt wyjścia. Nie dał przecież impresjonizm i dać nie mógł zmienności zjawisk w czasie, tak jak nie dał tego późniejszy futuryzm i jak wogóle wszelkie pragnienia wprowadzenia momentu »czasu« w sztukę plastyczną rozbijają się o przyrodzoną naturę tej sztuki.

Nie pomogło Monetowi, że codzień o godzinie jedenastej malował jeden i ten sam obraz, o godzinie dwunastej kładł już na sztalugi drugi, a o pierwszej trzeci. To, co w obrazie zostało, jest zawsze i z każdego punktu widzenia tylko przestrzenią,

AUGUST RENOIR KRAJOBRAZ Z CANNET (ol., 1901)

(Zbiory M. Gangnat, Paryż)

a czas, który płynie, zatrzymany i utrwalony, przestał już być czasem. Dziś jest nam to idealnie obojętne, czy ten obraz namalowany jest o jedenastej godzinie czy w południe. Punkt wyjścia Moneta, jego chwytanie przedmiotu w czasie, ma ostatecznie tylko wartość momentu wyzwalającego i doprowadzającego do sprawy właściwej: do barwy.

Staje się zatem dla nas impresjonizm nietyle synonimem rzeczywistości, ile wyrazem całkiem specyficznego stanowiska: spojrzenia na świat wyłącznie tylko z punktu widzenia barwy. Ekskluzywność tego stanowiska jest oczywiście tylko potwierdzeniem, jak bardzo mamy tu do czynienia z »systemem« a nie z biernością wiernego oddania. I musiała być ta sprawa po części nawet świadomą w umysłach impresjonistów, skoro mógł Monet twierdzić ‹cytuję z pamięci›, że modelowanie jest sprawą rzeźbiarza, a nie malarza. Dla Moneta zatem, choć nie jest on przecież w całości impresjonistą, malarstwo równa się spojrzeniu na świat jako — na pewien cud barwy, jako na skarbiec, w którym przelewa się niezmierzone i oszałamiające bogactwo barwnych tonów. Wszystko inne zostaje odsunięte na bok; wszystkie siły koncentrują się w szukaniu środków wypowiedzenia tego odczucia świata. Właściwie należałoby to

jeszcze inaczej powiedzieć. Właściwie spojrzenie na świat, jako barwę, nie jest wszakżeż wynalazkiem impresjonistów. A nawet to abstrahowanie od wszystkiego innego na korzyść spojrzenia wyłącznie tylko przez barwę jest przecież czemś, co przygotowywało się stopniowo w malarstwie europejskiem w ciągu niemal dwóch wieków przed impresjonizmem (z przerwami, reakcjami i różnemi odmianami). Ale impresjonizm odkrył nowe barwy, odkrył nowy koloryt świata. Odkrył świat rozświetlony, roziskrzony, jasny i słoneczny: i co najważniejsze — odkrył, że ponad pozornymi dysonansami skaczących i zwalczających się barw, stoi nowe prawo harmonji. Odkrył (choć i tu oczywiście miał poprzedników) nową drogę stworzenia jedności w sprzeczności.

Renoir nie jest ani twórcą impresjonizmu, ani też częstokroć nie dorównywa innym pod różnymi względami. A jednak w nim skoncentrowała się jakby cała poezja impresjonizmu i on bodaj uderzył w najwyższy ton całego śpiewu. Zaczarowany świat barw u niego staje się nieuchwytną już w swym bogactwie i odurzającą w swym blasku wizją z bajki. U Renoira bardziej jeszcze jak u innych impresjonistów, zanikają wszelkie różnice materjalnej jakości przedmiotów. Staje się wszystko jedno, czy maluje ciało kobiece, czy drzewo. I dzieje się to przez to, że niezależnie od przedmiotu podnosi on każdą wartość barwną do takiego superlatywu, obleka ją takim blaskiem i tak jedwabistą miękością, że w tym nadświecie wartości barwnych zanikają wszelkie różnice materjału, a pozostaje tylko autonomiczne zróżnicowanie tonów. W subtelności swego wyczucia barwy jest Renoir spadkobiercą Watteau i Fragonarda, w swej gamie jest nowym i jest wyrazicielem tego właśnie, co dał nowego impresjonizm. Ale jakimżeż cudem, patrząc dziś na Renoira, dojść do wniosku, że jest to — odtworzenie natury? Jest to świat dla siebie, związany z rzeczywistością temi samemi nićmi, jakiemi wszystko to, co wyjdzie z pod rąk człowieka, musi być z rzeczywistością związane. Związany z nią nie więcej, jak świat Fragonarda, lub świat Corregia. Osławione malowanie w słońcu (»trzeba się pocić, żeby malować!«), które tak bardzo zdawało się podtrzymywać opinję impresjonizmu, jako tego, który tylko podgląda naturę, jest właściwie tylko niewinnym środkiem ułatwienia sobie zadania. Tem samem, czem dla kubisty np. cyrkiel lub linijka. Przynajmniej my dziś możemy w ten sposób na to spojrzeć, bo już nie wyobrażamy sobie, by mogło naprawdę chodzić o słońce na kapuście, lub pantofle w grochu przy jesiennej chmurze. De facto chodzi wszakżeż o jedność barwnego założenia. O to, by w tym niezmiernym bogactwie tonów nie stracić łączności między niemi, nie zgubić się w wyskokach. Tę łączność malarze wcześniejsi znajdowali opierając się na jednym tonie podstawowym np. bronzowym, w którym niejako roztapiali wszystkie inne barwy. Impresjoniści rozumieli, że choć łatwiej znaleźć jest na tej podstawie jedność i jednolitość kolorytu, jednakże opłaca się ją częstokroć drogo, bo opłaca się ją intenzywnością barwnej gamy: patrzyli wszakże na swych bezpośrednich poprzedników, na barbizończyków i na klasyczno-romantycznych epigonów Ingres'a i Delacroix. Trzeba było jednak sporej odwagi na to, by zarzucić wszystkie »podkłady« i zawisnąć ponad ziemią, operować rozhukanymi tonami, nie związanymi podstawowym »sosem« i na tej trampolinie szukać równowagi. Patrzenie na naturę, regularnie o pewnych porach dnia, było oczywiście pewnym środkiem pomocniczym, ułatwiającym przeprowadzenie różnorodnych barw i ich tonów przez jednolitą skalę jasności i ciemności i uzyskanie w ten sposób jedności kolorytu.

Z wyłącznie i specyficznie barwnego stanowiska impresjonizmu muszą wyniknąć również specyficzne prawa kompozycji impresjonistycznego obrazu. W jedno-

CLAUDE MONET KOŚCIÓŁ W VELHEUIL

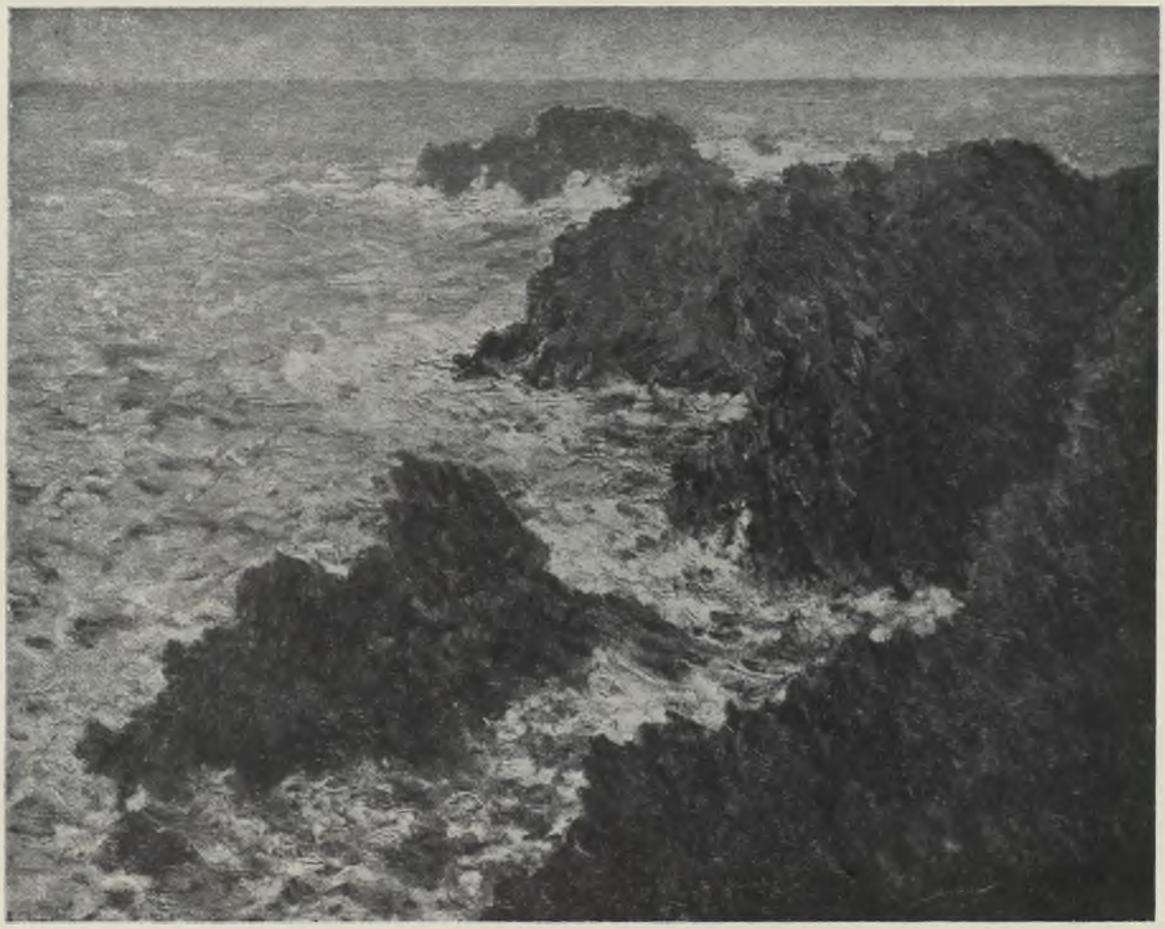
(Muzeum luksemburskie w Paryżu)

stronności — skądinąd twórczej — tego stanowiska muszą tkwić podstawy »błędów« tej kompozycji.

Jednym z taranów współczesnej i minionej krytyki impresjonizmu jest zarzut, że impresjoniści wogóle obrazów swych nie komponowali. Zarzut, doskonale łączący się z pierwszym, o którym mówiliśmy, dowodzącej jakoby niezbicie niewolniczej zależności od rzeczywistości i wyzbycia się tego właśnie, co stanowi podstawę autonomji sztuki. A jednak zdaje mi się, w znacznej mierze niesłuszny. Należy starannie rozważyć, czy chodzi w impresjoniźmie o brak kompozycji, czy też jest to raczej jej specyficzność lub jednostronność, wynikająca konsekwentnie z zasadniczego stanowiska. Jedno tylko zastrzeżenie jest konieczne: mówię o impresjonistach czołowych, którzy są wielkimi artystami. Nie mówię o falandze wtórnej drobnych nie-twórców. Tych należałoby omówić pod nagłówkiem: »zgubne wpływy ideji impresjonizmu na twórczość masową«. Lecz to nas w tej chwili nie obchodzi.

Kompozycja obrazu impresjonistycznego musi oczywiście polegać przedewszystkiem na układzie barw. Wszystko inne musi z natury rzeczy stanąć na drugim planie. Nie mam zamiaru reasumować tutaj całokształtu stanowiska impresjonizmu w tej sprawie. Chcę tylko zwrócić uwagę na pewne punkty, które wydają mi się w tej chwili najważniejsze.

Sprawa techniki dywizjonistycznej, stosowanej przez impresjonistów, jest dostatecznie wszystkim znana.

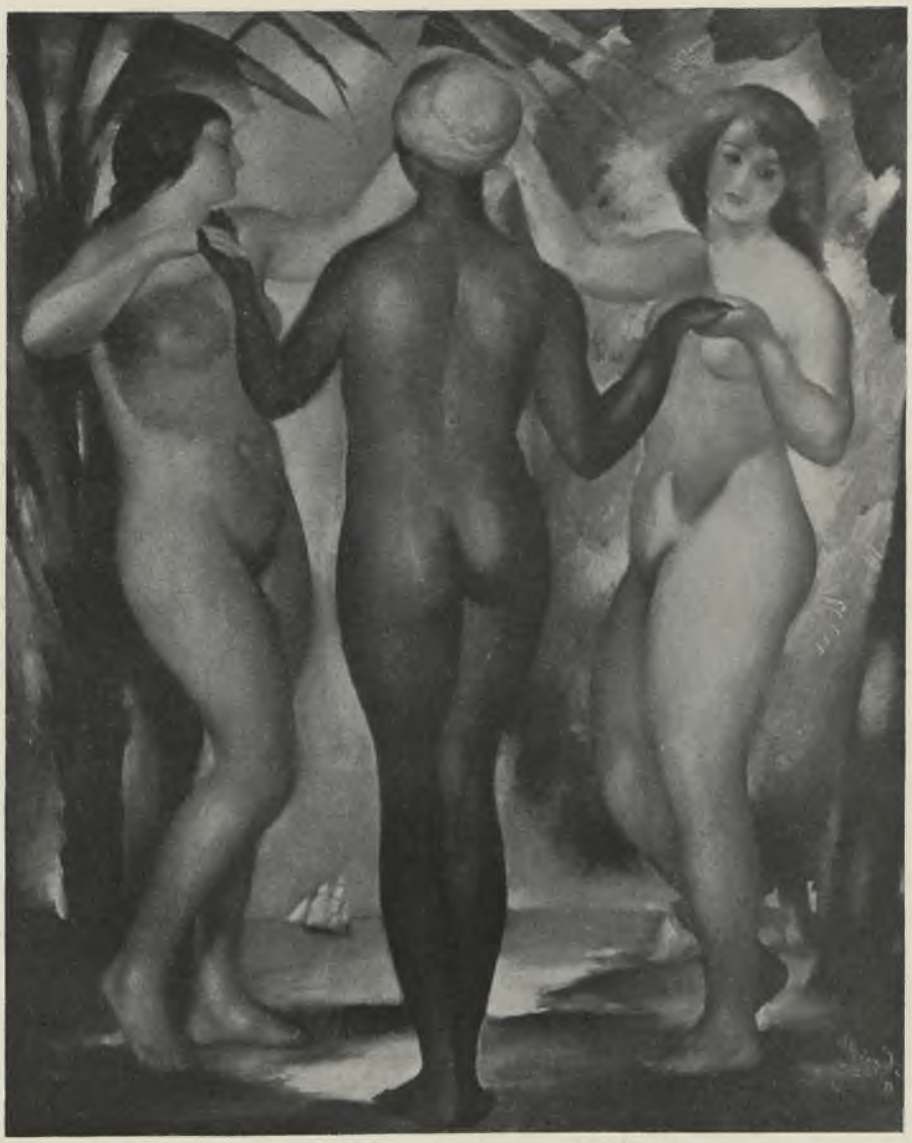


CLAUDE MONET SKAŁY W BELLE-ISLE EN MER

(Muzeum luksemburskie w Paryżu)

Pisało i mówiło się już tak wiele o tem, że impresjoniści kładąc plamkę żółtą obok niebieskiej uzyskują na odległość wrażenie koloru zielonego itd. Oczywiście ani Monet, ani Renoir, ani zresztą inni impresjoniści, nie odrzucają również tonowania bezpo=średniego przez mieszanie, choć dokonują tego zmięszania na płótnie, a nie na pa=lecie. Prócz tego jednak wydobywają nowe tony zielone, kładąc pędzlem plamę żółtą obok niebieskiej. W ten sposób wzbogacają skalę zielonego, wzbogacają i dają nowe jakości barwne, uzyskują nowy blask i nowy typ barwnego wrażenia.

Należy jednak zwrócić uwagę, że operowanie kontrastowem nakładaniem farb występuje tutaj jako pewien techniczny środek, służący do wzbogacenia ilości tonów w obrębie pewnej barwy. Układ obrazu może przytem jednak pozostać zupełnie nie=kontrastowym w całości barwnego wrażenia. Może np. być symfonją złoto=zieloną i dawać to wrażenie bezkontrastowego, stopniowego przechodzenia od tonu do tonu i od barwy do barwy, mimo że do osiągnięcia tego wrażenia malarz zużył wszel=kich możliwych farb i nakładał je, kontrastując. Dlatego temu kontrastowi technicz=nemu trzeba przeciwstawić drugie znaczenie kontrastu — jako kontrastu kompozy=cyjnego. Kontrast kompozycyjny sięga właściwie daleko głębiej w zagadnienie budowy obrazu, aniżeli pierwszy. Wydawać się może, że podział na te dwa rodzaje jest



OTTMANN GRACJE

poniekąd sztuczny. W istocie zużycie kontrastu nietylko dla wzbogacenia tonów, ale jako zasady układu barw na całej płaszczyźnie obrazu, a więc zbudowanie obrazu z płaszczyzn czerwonych — zielonych, niebieskich — żółtych i t. d. jest tylko rozbudowaniem tej samej myśli — jest właściwie tem samem, tylko na szerszą skalę stosowanym procederem.

A jednak jest różnica, wskazuje na to historja impresjonizmu. Uderzającem jest, w jak niewielkiej mierze stosują impresjoniści początkowo kontrast kompozycyjny. Jak niewiele czerwonych kwiatków odważa się wsunąć początkujący Monet w zielony trawnik, mimo, że bogactwo owej zieleni i trawnika wydobyte jest kontrastowym nakładaniem farby. I jak wiele jest obrazów Moneta nie mających niemal żadnego kontrastu kompozycyjnego, stonowanych, a operujących jednak techniką dywizjonistyczną, a więc kontrastowania. Impresjoniści stopniowo tylko wyciągają wnioski

z wynalezionego przez siebie procederu i stopniowo tylko przechodzą od zmian w technice do głębszych zmian w samym ujęciu budowy obrazu. A właściwie dopiero postimpresjonizm i wreszcie najnowsze kierunki wyciągnęły te konsekwencje w całej pełni i to — odrzucając w znacznej mierze proceder techniczny impresjonizmu. I tak n. p. Gauguin buduje swoje obrazy z wielkich płaszczyzn niebieskich, żółtych, czerwonych i zielonych, leżących obok siebie bez przejść. Kompozycja obrazu oparta jest na kontraście. Natomiast zarzucona jest zupełnie technika dywizjonistyczna — tonowanie w obrębie jednej barwy osiągnięte jest wyłącznie przez mieszanie farb.

Kontrast przestał być środkiem technicznym, stał się samodzielnym środkiem artystycznej ekspresji, stał się nowym elementem formalnym.

Impresjoniści stali — mimo swej techniki — w zasadzie jeszcze na gruncie koloryzmu t. zn. stopniowego przechodzenia od tonu do tonu i od barwy do barwy. (Mówię — »w zasadzie«, t. zn. nie bezwzględnie). Ale ich proceder techniczny staje się punktem wyjścia nowej koncepcji budowy obrazu, doprowadza do polichromji nowego typu, to znaczy do układu obrazu z płaszczyzn mniej lub więcej kontrastowych. Pointylizm, jako najwyraźniejsze sformułowanie techniki dywizjonistycznej, staje się jakby zjawiskiem granicznem. Kontrastowy układ plam jest w pointyliźmie już nietylko zasadą techniczną, służącą koloryzmowi; przez swoją jawność, wyraźność i wyłączność staje się po części już zasadą kompozycyjną. W rezultacie jednak ten proces rozwojowy od koloryzmu do polichromji nie jest jeszcze bynajmniej ukończony. I nie można nawet przewidzieć, czy dokona się w zupełności i czy ta polichromiczna zasada budowy obrazu zwycięży w malarstwie najbliższej przyszłości. To jednak jest faktem, że się pojawiła, prowadząc w prostej linji od impresjonizmu, poprzez pointylizm, liczne odmiany postimpresjonizmu do kubizmu i do innych kierunków awangardowych. I to również jest faktem, że impresjonizm ukazuje się — z tego punktu widzenia i w tej sprawie — nie jako kierunek wrogi, lecz jako podłoże, z którego wychodzą korzenie dążeń kierunków najnowszych. Dlatego zdało mi się koniecznem zwrócenie uwagi na to, co nazwaliśmy w impresjoniźmie kontrastem kompozycyjnym.

Nie należy zresztą zapominać, że impresjoniści stosowali jeszcze jeden typ kontrastu: kontrast jasno-ciemny, kontrast światła i cienia. Nie byli tu oczywiście wynalazcami, jako że — pomijając wcześniejszą historję tego zagadnienia — od XVI w. począwszy jest to jedno z najbardziej podstawowych zagadnień malarstwa europejskiego. Ale ciekawem jest właśnie skonstatowanie różnicy w ujęciu i rozwiązaniu tej kwestji z punktu widzenia kompozycji. Jeśli dozwolonem ma być przeprowadzanie porównań niebezpiecznych, to można sobie pozwolić na użycie np. Rembrandta jako podłoża porównawczego. Rembrandt komponuje swój obraz wychodząc z tła najciemniejszego, rozjaśniając go stopniowo i dochodząc — najczęściej w samym środku płótna — do punktu najjaśniejszego. Cała płaszczyzna płótna jest zatem jednolitem wznoszeniem się od najciemniejszych peryferji do najjaśniejszego środka, co dałoby się graficznie wyrazić w postaci linji falistej ⌒ lub. ⌣ Tę samą zasadę, choć przeprowadzoną w innej tonacji i nie tak — mistycznie niemal — uproszczoną spotykamy u innych malarzy światłocienia; takich falowań jest — jedno, dwa, trzy lub niekiedy nawet więcej i rytm tego falowania, łagodny lub szybki, molowy lub durowy — zależnie od skali barwnej — stanowi właśnie ich zasadę kompozycyjną, najgłębszą treść ich formy. Impresjonizm staje tutaj na stanowisku ciekawie odrębnem. I to odrębnem nietylko ze względu na jakość barwy, w której przeprowadza swój rytm jasno-ciemny, ale odrębnem właśnie ze względu na zasadę kompozycyjną. Plamy jasno-ciemne (zawsze kolorowe) skaczą w bezustannym ruchu jedna obok drugiej na całej

METZINGER KĄPIĄCE SIĘ KOBIETY (1924)
(Ze zbiorów Leona Rosenberga w Paryżu)

płaszczyźnie obrazu*. Najczęściej niema wielkich falowań, dzielących cały obraz na dwie, trzy lub cztery masy kompozycyjne. Jest to bezustanne pulsowanie drobnych fal a wykres graficzny tego rytmu musiałby wyglądać:

Czyż nie dlatego właśnie może się wydawać, że zachodzi brak wogóle wszelkiej zasady kompozycyjnej? Oczywiście, jeśli pod kompozycją zechce się rozumieć właśnie owo wiązanie i zamykanie w większe grupy, właśnie ową gradację organizacji obrazu, gdzie części pomniejsze łączą się w związane całości, kilka takich całości w zamkniętą masę kompozycyjną, a cały obraz jest zatem zrównoważonym układem ostatecznie

* Wiadomą jest rzeczą, że impresjoniści nigdy nie stosowali barw zupełnie ciemnych np. ciemno bronzowej lub ciemno szarej i że jedną z podstawowych ich zasług jest właśnie podniesienie całej skali barwnej. Najciemniejsze partje obrazu impresjonistycznego są zawsze jeszcze »kolorowe« — ich cień jest niebieski, fioletowy, szarawo-zielony itd. itd. — ale zawsze kolorowy, nigdy bezbarwny. I w tem ujawnia się właśnie żywość ich wizji kolorystycznej — przepojenie całego obrazu radością barwy.

jednej, dwóch, trzech czy czterech mas kompozycyjnych — jeśli zatem tylko tak zechcemy zrozumieć pojęcie kompozycji — to wówczas istotnie obrazy impresjonistyczne są w większości wogóle nieskomponowane. Ich części najdrobniejsze nie całkują się w całości wyższego rzędu, nie tworzą zwartych mas kompozycyjnych. Jeśli jednak staniemy na stanowisku — a właściwie cóż nam przeszkadza na tym stanowisku stanąć — że brakiem kompozycji nazwiemy brak wszelkiej prawidłowości w układzie obrazu, to wówczas obrazy impresjonistyczne okażą się jednak — skomponowane.

Przyjrzawszy się baczniej obrazom Moneta, wyczuwa się dokładnie nie dowolność, nie brak porządku i zasady, ale właśnie ten rytm prawidłowy, odmierzony, choć niepomiernie szybki i ukryty pod pozornym chaosem.

Ten »wykres graficzny«, który podaliśmy, a który ma tylko pomóc w wyrażeniu myśli, dającej się z trudem zamknąć w słowa, nawet gdyby był naprawdę wykresem, byłby tylko marnym i niewystarczającym schematem. Po pierwszę bowiem impresjoniści malowali — jak wiadomo — obrazy nie płaskie, a przestrzenne. Ów rytm staccatowy, o który nam chodzi, rozkłada się zatem nie na płaszczyźnie, jak to schematycznie przedstawiamy, a w wydrążeniu przestrzeni w obrazie — jest niejako tym akompanjamentem kontrapunktowym zasadniczej melodji, którą jest — iluzja nieskończonej przestrzeni w obrazie. Po drugie — i to jest rzecz najważniejsza — ten rytm, to nietylko amplituda, to nie następstwo równowartościowych plam ciemnych i równowartościowych plam jasnych. Te ciemne i jasne plamy są wszakżeż jeszcze barwą, barwą o różnym tonie i różnem natężeniu — są zatem nietylko ilością, ale i jakością. Trzeba było zdobyć doskonałą znajomość właściwości barw, w szczególności tej właściwości, którą zwiemy wstępowaniem i występowaniem barwy i, tej, którą nazwaćby można ciężarem barwy, ażeby umieć przeprowadzić ten prawidłowy rytm plam w przestrzeni obrazu i na jego płaszczyźnie.

I dlatego możemy mówić o prawidłowości i o »kompozycji«. Nie równoważąc mas kompozycyjnych, rozbijając je na najmniejsze części składowe, na poszczególne plamy, równoważyli jednak impresjoniści te właśnie najmniejsze pierwiastki. Przedewszystkiem odważali starannie, na ile dana barwa i dany ton barwy wstępuje w głąb i na ile występuje naprzód, odważali jej ciężar i tworzyli w ten sposób organizację nie hieratyczną coprawda, ale jednak organizację i jednak równowagę. Okazali się w stosunku do zagadnienia kompozycji takimi samymi analitykami jak w stosunku do barwy wogóle i rozbili złożone całości na najpierwotniejsze części składowe. Ale jednak nie zarzucili przecież wszelkiej prawidłowości ich układu. Do skomplikowanej wiedzy równoważenia plam barwnych dodawali wiele nowych zdobyczy, które rozwinęły kierunki postimpresjonistyczne i na których oparły się kierunki najnowsze, przyjmując je jako jedną z podstawowych zasad budowy obrazu. *

Ale znowu trzeba zaznaczyć: ten chaos pozorny, pełen ukrytej prawidłowości, zamienia się tak bardzo często na chaos prawdziwy, jeżeli chodzi o naśladowców, o malarzy, którym siła własnej inwencji nie podyktowała żadnego własnego poczucia prawa, a których nikt nie nauczył, jak je wychwycić z dzieł ich mistrzów. Pod tym względem winy impresjonistów są wielkie: byli złymi i lekkomyślnymi pedagogami.

I jeszcze jedno zastrzeżenie: mówimy ciągle o kompozycji »impresjonistycznego obrazu«. De facto jest to abstrakcja. Istnieją wszakżeż tylko poszczególne obrazy

* Oczywiście ani Monet ani inny malarz nie musiał i na pewno zresztą nie dokonywał pracy uświadamiania sobie tego, co mu dyktowało jego poczucie artystyczne; u niego wynikało to z tego kompleksu, który zwie się talentem i twórczością — uświadamiać sobie i zamieniać na pojęcia musimy tylko my, biedni ludzie, którzy mozolnie posuwamy się szlakiem, którym przeleciała bezpośrednia, szczęśliwie nieświadoma twórczość.

RAOUL DUFY PEJZAŻ (1924)

(Ze zbiorów Bernheim Jeune, Paryż)

poszczególnych malarzy. Przyjrzawszy się bliżej poszczególnym obrazom, znajdziemy jednak wielką różnorodność typów kompozycji.

Nie chcę też bynajmniej twierdzić, że ów rytm niezcentralizowany, o którym mówimy, jest wogóle jedyną zasadą kompozycji impresjonistycznego obrazu. Przeciwnie. U Renoira — szczególnie w środkowej i ostatniej fazie jego twórczości — spotyka się bardzo często typ kompozycji bardziej zcentralizowany; tworzy on większe jedności, bardziej zamknięte masy kompozycyjne i daje rys falisty o dużej amplitudzie. Niekiedy, stworzywszy jedne lub dwa takie ośrodki, otacza je sferą rytmu urywanego, wybalansowuje drobne barwne plamy, łącząc w jednym obrazie dwie melodje i dwa rytmy. Nawet Monet, który jest najtypowszym przykładem stosowania tej właśnie zasady kompozycyjnej, o której mówimy, nawet on ma obrazy, których budowa oparta jest na zrównoważeniu dwóch lub trzech większych i zamkniętych w sobie mas kompozycyjnych. A jednak i u Moneta, i u Renoira, i u Sisleya, Pissara i innych spotkamy mniej lub więcej często, wyłącznie lub niewyłącznie, także i ową zasadę rytmu rozprószonego. Wykazać różne jej odmiany i różne jej stopnie, znaczyłoby napisać historję impresjonizmu. Ale o to oczywiście tu nie chodzi. Chodzi tylko o wykazanie, że tam, gdzie się kończy stosowanie zasad dobrze już znanych, gdzie się pozornie zaczyna zupełny brak prawidłowości, tam jednak przy bliższem przyjrzeniu się — znajduje się zasadę nową. I właśnie dlatego, że jest ona do pewnego stopnia nową i właśnie dlatego, że wynika logicznie z całego »sposobu myślenia« impresjonizmu, właśnie dlatego uznać ją można za »par excellence« impre-

HENRI MATISSE PRZY FORTEPIANIE (1925)

(Ze zbiorów Bernheim Jeune, Paryż)

sjonistyczną — i za tę, która może w zasadzie odeprzeć zarzut zupełnej bezprogramowości impresjonizmu pod tym względem.

Zahaczając mimochodem o kwestję tych podwalin, które impresjonizm dla najnowszych kierunków stworzył, to niepodobna zresztą nie wspomnieć jeszcze jednej rzeczy — mianowicie t. zw. faktury. Monet wprowadził szereg odmian w sposobie rzutu pendzla (co Francuzi nazywają »la touche«). Dawał małe rzuty prostokątne cienkim pendzlem, albo duże prostokątne czy kwadratowe pendzlem szerokim, wreszcie półłukowate drobne lub wielkie i t. d. Zdobył tak nowy sposób wydobycia ruchu, nowy środek wyrażenia różnorodnej dynamiki, działającej bezpośrednio, bo oddającej wprost jakby rytm i rodzaj ruchu ręki malarza; tę kapryśną i zmienną fakturę Moneta (i innych impresjonistów) pointylizm ujmuje w zasadę: Signac czy Pissaro uznają tylko rzuty prostokątne, odmierzonej wielkości. A oto kubizm n. p. wraca do całej różnorodności faktury, wzbogaca ją nawet, ale poddaje surowej dyscyplinie: stosuje ją celowo, zależnie od tego, jaki rodzaj ruchu i jaka dynamika przepajać ma pewną płaszczyznę obrazu. Nietylko zresztą kubizm, w mniejszym lub większym stopniu całe współczesne malarstwo zrozumiało doniosłość tego środka artystycznego, jakim jest różnorodność faktury.

FERNAND LÉGER KOMPOZYCJA (1921)

Nie będziemy kontynuowali analizy budowy impresjonistycznego obrazu. Z tego, co powiedzieliśmy dotąd, zdaje się już wynikać jasno, że zarzuty stawiane impresjonizmowi w sprawie braku kompozycji są w każdym razie nieco powierzchowne, polegają może przedewszystkiem na stosowaniu fałszywej miary. Postulaty, wynikające z innych założeń, zostały przeniesione na impresjonizm i mierzy się obrazy impresjonistyczne miarą pragnień, które nie leżą zupełnie w zakresie dążeń samego impresjonizmu. Czyni się mniej więcej to samo, co czynili historycy patrzący na malowidła gotyckie z punktu widzenia renesansu — przyczem nie mogli znaleźć oczywiście nic innego, jak braki i niedorozwój. Trzeba wreszcie zrozumieć, że większość kanonów i postulatów z nich wynikających jest wyrazem pewnego aktualnego stanowiska, jest uzasadniona z punktu widzenia tworzenia nowego, aktualnego programu, ale nie może być uważana za wartość bezwzględną, za miernik raz na zawsze wobec wszelkiej sztuki. I że stanowisko przynajmniej jako tako objektywne wymaga postawienia się na gruncie danego kierunku i jego założeń — jakkolwiek dozwolonem jest oczywiście stwierdzenie różnicy między założeniami aktualnemi, a założeniami badanego zjawiska.

Wydaje mi się koniecznością stwierdzić, że impresjonizm ma i mieć musi swój stosunek do zagadnień kompozycji i swój sposób ich rozwiązywania. Byłoby dlatego zbyt odważnem twierdzić, że »impresjoniści nie komponowali swych obrazów«. Nie czynili tego, o ile byli kiepskimi malarzami. Ale czynili to i to bardzo skrupulatnie ci, których musimy uznać za przedstawicieli impresjonizmu. I oczywiście jest to kompozycja zgodna z założeniami impresjonizmu i, tak samo jak i one, jednostronna. Przedewszystkiem kompozycja barwy — i tylko barwy. Wszystko to, co związane jest z istnieniem w obrazie linji, zamkniętej płaszczyzny, określonej bryły, wszystko to,

PABLO PICASSO KOMPOZYCJA (1924)

(Zbiory Pawła Rosenberga w Paryżu)

co stanowi elementy formy w ścisłem tego słowa znaczeniu, to wszystko w obrazie impresjonistycznym nie istnieje i nie może dlatego odgrywać roli w kompozycji impresjonistycznego obrazu. Impresjonizm jako zasada nie narzuca braku kompozycji — choć narzuca niewątpliwie specyficzność tej kompozycji i jej jednostronność. Całe stanowisko impresjonizmu było stanowiskiem raczej analitycznem, aniżeli syntetycznem i w konsekwencji stosunek do zagadnienia kompozycji ma również ten charakter wybitnie analityczny. Przyczem przyznać trzeba, że właśnie specyficzność i jednostronność komponowania — a może także i odwaga, z jaką odrzucano zasady kompozycyjne, nie dające się rzekomo z założeniami impresjonizmu pogodzić — sprawiły, że rzadko który kierunek artystyczny może się poszczycić tak wielką ilością obrazów nieskomponowanych, czy też źle skomponowanych (z punktu widzenia założeń tegoż kierunku), jak właśnie impresjonizm. Może jest to zresztą sprawa — postępów demokratyzacji.

Wobec tego, cośmy dotąd powiedzieli a w szczególności wobec tego, jak ujmujemy stosunek impresjonizmu do rzeczywistości, niejasną wydawać się może sprawa okrzyczanego realizmu impresjonistów.

Nie chcę przeprowadzać ryzykownego przedsięwzięcia definjowania pojęcia realizmu, które jest równie często używane, jak nadużywane. Przykład impresjonizmu jest jeszcze jednym dowodem na to, jak bardzo jest ono względne i jak bardzo ograniczonem może być jego użycie.

Przyjąwszy za fakt, że impresjoniści uważali siebie za realistów i chcieli nimi być, możemy przedewszystkiem stwierdzić, że marjaż impresjonizmu z realizmem jest — tylko marjażem. To znaczy — według obowiązujących dziś pojęć — związkiem o względnej trwałości i o względnie obowiązującej mocy. Przykład Renoira do-

JUAN GRIS ARLEKIN (1925)
(Galerie Simon, Paryż)

wodzi, że może istnieć impresjonizm nie mający nic z realizmem wspólnego — nie widzę bowiem, by Renoir był bardziej realistą, aniżeli np. Watteau. Domieszka tendencyj realistycznych może być mniej więcej silną, ale w zasadzie nie jest ona bynajmniej bezwzględnie związana z impresjonizmem jako takim, t. zn. jako z systemem formalnym. Wydaje mi się, że dla nas barbizończycy np. są niewątpliwie raczej realistami i ich system formalny jest mniej wyabstrahowany i bardziej związany z tendencją oddania życiowej prawdy. Można sobie doskonale wyobrazić mistyczne lub inne fantasmagorje malowane impresjonistycznie, czego zresztą dowodzą okazy niemieckiego ekspresjonizmu.

Pojęcie realizmu w stosunku do impresjonizmu określa raczej pewną pozycję historyczną i pewien stosunek do tematu. Staje się zatem wyrazem przedewszystkiem sprzeciwu przeciw oficjalnemu jeszcze w czasie powstania impresjonizmu akademizmowi. I określa tendencję impresjonizmu wciągnięcia w zakres sztuki nowych tematów, nie uznawanych przez akademizm, względnie nowy sposób traktowania starych tematów. Po te nowe tematy idą impresjoniści w życie. Jeśli kobieta dla

BRAQUE MARTWA NATURA (1918)
(Galerie Pierre, Paryż)

akademików musiała być mniej lub więcej starożytną heroiną, to dla impresjonistów mogła być pierwszą lepszą modelką. Jeśli psychologicznym motywem akademików był jakiś stan uczuciowy, przekraczający sferę codzienności, wchodzący w granice patosu, to impresjoniści opierają swoje motywy psychologiczne właśnie na bezpretensjonalnej codzienności, wyłuskują kwintesencję psychologiczną z biernego, przeciętnego i spokojnego bytowania. I w końcu, jeśli akademicy dają ludzi-symbole na mało znaczącym tle innych zjawisk, to impresjoniści dają wszelkie zjawiska a więc krajobrazy, wnętrza itd. oraz ludzi i niszczą to uprzywilejowane stanowisko człowieka w obrazie, niszczą klasyczny antropocentryzm na rzecz uprawnienia wszystkich motywów. Historycznie rzecz biorąc, mieli więc impresjoniści prawo nazwania się realistami — przyczem pierwszeństwo wprowadzenia tego realizmu należy się oczywiście barbizończykom. Mieli do tego takie samo prawo, jak np. włoskie quattrocento w stosunku do trecenta, i dla nas mogą pozostać tak samo względnie realistami co np. Masaccio lub Castagno.

Ale system impresjonistyczny sam w sobie nie wydaje nam się dzisiaj bynaj-

GROMAIRE PRZY TOALECIE (1924)
fot. G. Allié, Paryż

mniej możliwie najbliższym realizmowi ze wszystkich innych systemów. Przeciwnie. Wydaje mi się, że pewne okresy malarstwa holenderskiego i ciż sami już wymienieni barbizończycy mieli system — w naszych oczach — bardziej współmierny i bardziej odpowiadający tendencjom realizmu. Bardziej może jeszcze od wszelkich innych pojęć, któremi zmuszeni jesteśmy operować mówiąc o sztuce, jest pojęcie realizmu względne i trudno uchwytne. Tembardziej że realizm, w tem znaczeniu, jak zwykliśmy słowa tego używać, nie określa jeszcze ściśle żadnego stosunku do najistotniejszych zagadnień formy, a więc do tego, co ujawnia się poprzez formalne ujęcie jako właściwy światopogląd artystyczny.

Dlatego mówimy o realiźmie gotyku, o realiźmie quattrocenta, o realiźmie XVII w. itd., itd., przyczem za każdym razem realizm ten określa pewną tendencję, wypowiadającą się jednak poprzez różne systemy formalne i tylko częściowo wpływającą na ich urobienie się.

Nie miejsce tu jednak na rozważania na temat realizmu, w całej rozciągłości tej zawiłej sprawy.

Staraliśmy się zanalizować — przynajmniej pobieżnie — pewne zagadnienia impresjonizmu, by móc spojrzeć objektywnie na całość zjawiska. Objektywnie — to znaczy

poza atmosferą walki, aktualnych haseł, zwalczania lub bronienia. Bez żadnej zresztą pretensji do jakiegoś objektywizmu zasadniczego i do ustalania punktów widzenia »raz na zawsze«. Przeciwnie. Nasz punkt widzenia jest świadomie »niewieczny«, to znaczy stara się odpowiedzieć tylko na pytanie: jak można dzisiaj spojrzeć objektywnie na impresjonizm. Dzisiaj — to znaczy, kiedy jesteśmy bezwątpienia już poza bramami dominjum impresjonizmu, ale kiedy znajdujemy się jeszcze mocno w sferze jego wpływów. Ostatecznym zresztą celem, do którego zmierzają nasze rozważania, jest zdanie sobie o ile możności sprawy ze stosunku impresjonizmu do dzisiejszego oblicza sztuki. To jest właściwie kwestja najaktualniejsza i w danym momencie najważniejsza. Najłatwiej jest uświadomić sobie swą własną pozycję, zmierzywszy ją najbliższą, ustaloną wielkością. Przypuśćmy na chwilę (choćby to było nieprawda), że impresjonizm jest dla nas już ustaloną wielkością, gdzie jesteśmy my, w stosunku do niego?

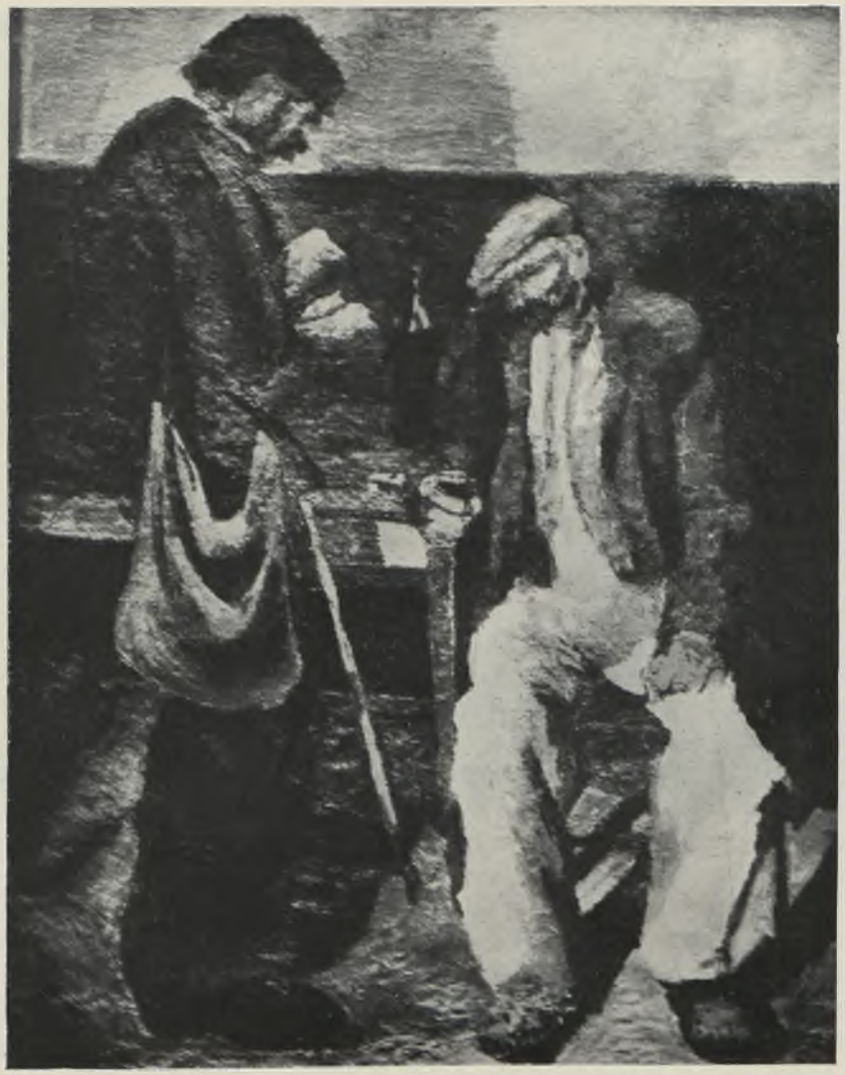
Trzeba zatem spojrzeć w oblicze sztuki dzisiejszej — trochę zamazane — z którego niełatwo jest wyłuskać rysy istotne. Chcę mówić na razie wyłącznie o malarstwie francuskiem. Jakby nie było — siłą tradycji, czy siłą faktu, że niema nikogo silniejszego, Francja jeszcze ciągle jest oficjalnym wodzirejem w naszym europejskim kadrylu artystycznym.

Trudno jest wśród tej niezmiernej ilości obrazów i malarzy — wśród tylu drzew, znaleźć las. Wszelkie mianowania kierunków są zresztą do pewnego stopnia gwałceniem żywych faktów. Tylko, że fakty mają w sobie coś — z kobiecej natury, niezgwałcone i nieopanowane mszczą się i zalewają swą pstrą plątaniną umysł, który nie zdołał im się oprzeć. Stawiając więc na wstępie zastrzeżenie, że systemizowanie, nominowanie kierunków itd. jest przedewszystkiem obroną własnej organizacji przed zbyt oszałamiającem bogactwem żywego zjawiska — możemy sobie pozwolić na dalsze rozumowania. Tembardziej, że nie wszystkim dana jest możność zajęcia innego stanowiska, najpełniejszego i najistotniejszego: możność patrzenia i wchłaniania, możność nawiązania bezpośredniego uczuciowego i myślowego kontaktu ze sztuką, o której mowa. *(Gouter en pensant!)*.

To, co zaczęło się ujawniać na horyzoncie artystycznym w chwili, kiedy impresjonizm przeszedł ze swego stadjum twórczego w stadjum przetrawiania siebie samego — to była niewyraźna jeszcze, mglista i nie sformułowana tęsknota do formy. Cézanne zdawał się wskazywać drogę.

Od impresjonizmu płynęła ponętna pokusa radosnych, wysoko-tonowych zestawień barwnych, od Cézanne'a poważne hasło szukania formy i szukania kompozycji. Pod tem podwójnem hasłem stanęła przedewszystkiem twórczość »Dzikich« *(Les fauves)*, którym przywodził Matisse. Wszyscy oni — Friesz, Bonnard, Flandrin, Guérin, Peey, Marquet, Manguin, Van Dongen — nie mówiąc o Vlaminck'u, którego uważam za jednego z najzdolniejszych współczesnych malarzy, a tembardziej o Derain'ie, który zresztą bardzo wcześnie się od tej grupy oderwał — wszyscy oni chcieli czegoś więcej, aniżeli tylko kontynuowania poszukiwań harmonji kolorystycznych. Ich wszystkich podbiła niezmierna logika konstrukcji Cézannowskich obrazów i odkryła im na nowo wartość zamkniętej i zwartej kompozycji.

Matisse dał przedewszystkiem jedno: chwycił kwintesencję impresjonizmu i uwolnił ją od przypadkowości naturalistycznych założeń. Uwolnił się od wschodów i zachodów słońca, ale wziął te gorące żółto-czerwone barwy, któremi ongiś te wschody i zachody malowano. Uwolnił się od światła i cienia wogóle, ale chwycił harmonje gorących i chłodniejszych tonów. Oparł się zatem na tem, co było w impresjoniźmie najbardziej istotnem, najbardziej trwałem zjawiskiem, co było nie ideologją, a malar-



DUNOYER DE SÉGONZAC DWAJ WIEŚNIACY (1913)

stwem, obrazem. I mając tę niesłychanie wysoką, niesłychanie gorącą skalę tonów nie zatroszczył się już ani razu o »naturę« i o rzeczywistość inną, aniżeli tę, którą jest dekoracyjna harmonja kolorów na płótnie obrazu. Dlatego można uważać Matisse'a za potomka impresjonizmu w najbardziej twórczym i najbardziej samodzielnym znaczeniu.

W odbiegnięciu Matisse'a od natury tkwi zresztą jeszcze jeden czynnik charakterystyczny. Matisse dotarł do ekspresyjnej wartości barwy niezależnie od przedmiotu, a więc do ekspresyjnej wartości barwy samej jako takiej. U impresjonistów ekspresyjna barwa była wszakżeż przeniesiona niejako na przedmiot; krajobraz miał nastrój — barwa oddawała nastrój krajobrazu. Ekspresja barwy była więc ściśle związana z przedmiotem obrazu i znajdowała w nim swe rzekome uzasadnienie. Matisse uwolnił się od tego, tak jak uwolnił się od naturalistycznego uzasadniania wysokości swych tonów. Dlatego nazwano go ekspresjonistą — choć nie był nim nigdy w znaczeniu niemieckich ekspresjonistów, którym tylko wskazał drogę; wskazał, jaka siła

wyrazu może tkwić w samych barwnych zestawieniach zupełnie niezależnie od malowanego przedmiotu. Wskazał to bardzo dosadnie, redukując w swoich obrazach z przed lat kilkunastu rolę przedmiotu do zupełnego minimum.

To podwójne uniezależnienie się Matissa od natury wydaje mi się sprawą charakterystyczną nietylko dla niego; wydaje mi się, że może tkwić w tem podstawa do wniosków ogólniejszej natury, dlatego rekapituluję te rzeczy, mimo iż wszystkim są znane.

Z drugiej strony jednak Matisse podchwycił i przetłómaczył na swój własny język dążenie Cézanne'a do kompozycji. Ale w tych kompozycyjnych poszukiwaniach Matisse'a była — i jest — charakterystyczna cecha. Cézanne poszukiwał przedewszystkiem formy, szukał malarskiego odpowiednika tego, czem jest rzeczywisty kształt przedmiotu i postaci, poszedł nawet tak daleko w tem dążeniu, że przestrzeń — a więc to, co nie jest przedmiotem ani postacią, co jest między niemi — musiał zamknąć w pewną formę określoną; kompozycja obrazu była zatem dla Cézanne'a układem i równoważeniem tych formalnych jednostek. U Cézanne'a budowała się przez barwę forma, a ze zrównoważonego układu form — budował się obraz. Matisse natomiast w programie i dążeniu swoim przeskoczył jeden punkt: formę. Matisse nie buduje barwą swoją formy. Przedmiot jakikolwiek jest dla Matisse'a nie jakąś istnością plastyczną, nie kształtem, ale jest tylko barwą. Matisse buduje swoje obrazy równoważąc — z niesłychanem wprost mistrzostwem — barwne plamy, ale nie formy. I tutaj znowu — mimo całej olbrzymiej różnicy w samem ujęciu zagadnienia kompozycji — Matisse zbliża się do impresjonizmu. Zbliża się przez swoje niejako — wyspecjalizowanie — w kierunku barwy. Mimo, że sposób równoważenia barwnych plam u Matisse'a niema nic wspólnego z analitycznym procederem impresjonistów, że Matisse jest bardziej syntetyczny, że tworzy zwarte zespoły barwne, że równoważy całe płaszczyzny, a nie poszczególne jednostki.

Mimo to wszystko kamieniem węgielnym artystycznego światopoglądu Matisse'a jest barwa — barwa jako plama dekoracyjna — a nie forma i przez tę swoją jednostronność staje on się bliskim impresjonizmowi.

Jeśli omawiamy Matisse'a nieco dłużej, to dzieje się to nietylko dlatego, że jest to niewątpliwie jedna z najbardziej wpływowych postaci w dzisiejszem życiu artystycznem. Dzieje się to jeszcze i dlatego, że z punktu widzenia stosunku do impresjonizmu, a także i stosunku do Cézanne'a, może być on śmiało wzięty jako *pars pro toto*. Przyczem owe »totum« — to jest cała partja centrowa dzisiejszego obozu artystycznego.

Ten sam stopień zależności względnie niezależności od impresjonizmu, który znaleźliśmy u Matisse'a, ten sam połowiczny stosunek do dążeń Cézanne'a, co u Matisse'a, wykazałaby nam analiza całej partji środka, która bądź co bądź jest najliczniejsza i która nadaje charakter Salonom i większości wystaw prywatnych. ⟨O mniejszości lewicowej pomówimy potem⟩.

Nie znaczy to zresztą bynajmniej, by wszyscy malarze tego obozu szli śladami Matisse'a. Prócz tych, co to czynią, znajduje się wszakżeż cały szereg indywidualności zupełnie odrębnych i zupełnie swoistych: Friesz, Bonnard, Lombard, Van Dongen, Vlaminck, Dufresne, Ségonzac, Dufy, Marie Laurencin, Delaunay, Foujita itd. itd. — to wszystko rozdziały dla siebie, to wszystko odrębne zupełnie całości. Odrębne psychologje malarskie, odrębne tonacje barwne, odrębne pendzle i odrębna siła rzutu dłoni. I każdy z nich i każdy w swoim rodzaju posiada niesłychaną wiedzę i niesłychaną umiejętność. Przedziwnie czarodziejskie rzeczy, kawałki niepomiernej ma-

MARIE LAURENE.N DZIEWCZYNKI (1922)

(Galerie Pierre, Paryż)

estrji, nieodpartego wdzięku i niezmiernej piękności barwy wychodzą z pod pendzli tych artystów.

Gdybyśmy sobie jednak w czasie — jak w matematycznej przestrzeni — obrali dwa punkty orjentacyjne, gdybyśmy jako te punkty obrali impresjonizm i Cézanne'a, wówczas spostrzeglibyśmy, że wszystkie te różne indywidualności znajdują się mniej lub więcej w równej od nich odległości. Określilibyśmy zatem w ten sposób ich stanowisko historyczne: to, co mają wspólnego, a nie to co jest indywidualną odrębnością. Tak jak historja Sztuki określa szkoły — z odległości 500, 300 lub 100 lat. Jeśli siła naszej wyobraźni pozwoli nam uczynić ten odważny skok — o 100 lat naprzód — wówczas nietylko zmaleją różnice indywidualności, ale co ważniejsza skurczy się dziwnie odległość ich wszystkich od impresjonizmu.

Renoir, jako przedstawiciel impresjonizmu, Cézanne odarty z formy, a więc pół-Cézanne i Matisse — oto jest podłoże, na którem budują się misterne, czarujące i zdumiewające swym bogactwem twory większości dzisiejszego malarstwa.

(Dok. nast.) STEFANIA ZAHORSKA

MOZAIKA*

TWORZYWO MOZAIKI

(Dok.)

Starożytna, posadzkowa mozaika posługiwała się głównie trojakim materjałem: kamieniem, paloną gliną, a później dopiero stopem szklanym, nazwanym smaltą. Kostki lub płytki mozaikowe wyrabiano początkowo z tego materjału, który znajdował się w pobliżu, w górach lub łożysku rzeki. Poczet barw uzyskany w ten sposób wcale nie był ubogi. Z czasem, gdy efekt barwnych kamieni przestał wystarczać, wzbogacono zasób tworzywa kostkami z terakoty, którą tonowano albo przez wypalanie w różnych temperaturach, albo przez barwienie surowej gliny farbami ziemnemi, albo przez oszkliwianie terakoty barwnemi polewami.

Najstarszem źródłem literackiem, dotyczącem tworzywa mozaikowego, jest księga Estery Starego Testamentu, w której posadzka wspaniałego pałacu króla Ahaswera w Suzie opisana jest w tych słowach: »Sectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat« (Lib. Ester. Cap. I v. 6).

Przepych i bogactwo czasów dawnych pozwalały sobie z pewnością na posługiwanie się w mozaikach pałaców i świątyń drogimi i półszlachetnymi kamieniami. Nawet potem, gdy rozwinięto wspaniale skalę barw przez zastosowanie do celów mozaiki barwionych stopów szklanych czyli smalt, początkowo zadanie tych sztucznych produktów było nie inne, jak naśladować drogie kamienie. A w sztuce podrabiania kosztownych kamieni okazali się starożytni mistrzami.

Z wprowadzeniem szkła zaczynają się mozaiki wznosić na ściany i sklepienia (»camerae e vitro«), pozostawiając kamienne »pavimenta« swojemu dawnemu zadaniu (Plinjusz XXXVI, 189). Stosunkowo dość późno, bo pod koniec państwa rzymskiego, zaczęto posługiwać się w mozaice złoconemi szkłami. Robiono je w ten sam sposób, jak w epoce bizantyńskiej t. j. wkładano blaszkę rozklepanego złota między dwie szybki, które stapiano w ogniu, utrwalając przez to metal między szybkami.

Tą techniką robiono też w II—IV w. medale, których rysunek popiersia na tle złotem pomieszczony był między dwiema okrągłemi szybkami. Znaleziska takie (vetri dorati), pochodzące z katakumb rzymskich, znajdują się w Bibljotece watykańskiej, a przegląd rzymskich smalt antycznych w przeróżnych odmianach daje nam dział »Diverse tecniche dei vetri e degli smalti antichi« w Museo Nazionale Romano, oraz muzeum na wyspie Murano koło Wenecji.

Wyrób smalt mozaikowych przez Rzymian, wedle Ciampiniego, odbywał się w sposób niezbyt odmienny od dzisiejszego. Rozmaicie ubarwioną masę szklaną wkładano do kilku ogniotrwałych naczyń i wśród nieustannego żaru utrzymywano ją w stanie płynnym. Następnie czerpano roztop dużą łyżką, wylewano na wygładzoną płytę marmurową i rozpłaszczano takąż samą drugą płytą. Płytę taką cięto na kostki młotkiem. Sposób przycinania kostek, opisany przez Theophilusa (Div. art. sched. II, 15), używany jest po dziś dzień w technice mozaikowej. Wytopioną płytę smalty wielkości mniej więcej $1^1/_2$ dm^2 kładziono na ostrzu wpuszczanego w drewniany pniak dłuta (tagliolo) i uderzano z wierzchu płaskim, ostrym młotkiem (martellino) tak, aby siła uderzenia padała na ostrze dłuta. Tym sposobem obrabia się kształt każdej kostki z osobna. Czynność ta nie wymaga zbyt wielkiej wprawy, bo smalta łupie się łatwo i nie pryska w kawałki na podobieństwo szkła.

Naogół jednak głównem tworzywem mozaik czasów rzymskich jest nie szkło, lecz różnobarwne marmury. Szkło (smalty) bierze górę w w. IV, a szczególnie w czasach longobardzkich, co przypisać może należy ścisłym stosunkom egzarchatu raweńskiego z cesarstwem wschodniem. Lecz i wtedy szkło nie wypiera zupełnie kamienia, który długo jeszcze używany będzie do delikatnych tonów szarych, żółtawych i zielonawych, które to barwy tylko przypadkowo udawało się naówczas uzyskać w szklanej masie. Tłum niewiast i świętych na dolnym pasie fryzu S. Appollinare nuovo w Rawennie, obserwowany z boku pod światło, wykazuje mnóstwo plam matowych w miejscach białych szat, obrusów i t. p. Pochodzi to stąd, że miejsca te wyłożone są białemi, żółtawemi i szaremi marmurami.

Smalty mozaikowe z IV i V w. wyrabiane były z masy innej, niż nasze. Barwy ich są dość ograniczone w ilości. Czystego, przeźroczystego szkła nie spotyka się w mozaikach. Najwięcej zbliżone do niego jest zielonkawe szkło, podobne do naszego butelkowego i opalizujące nieco. Kostki mozaikowe tych czasów nie posiadają wzdymek, przynajmniej na powierzchni. Barwik przesyca równomiernie masę szklaną.

* Część pierwszą pt.: »Mozaika, prawo mozaiki,« zamieściliśmy w Nr. 4 (Rocznik II), str. 164 (przyp. Red.)

Paleta mozaicysty starochrześcijańskiego i bizantyńskiego nie była zbyt obfita w kolory — wystarczało jej około 50 tonów barwnych. (Rzymianie byli daleko bogatsi w tony smalt i marmurów). Najwięcej stosunkowo używano kostek białych, szarych i niebieskich, potem zielonych i ugrowo-brunatnych. Bizantynizm ulepszył metodę wyrabiania szkieł pozłacanych. W barwieniu zacierów smaltowych posługiwano się różnemi tlenkami metali. Miedzią wydobywano barwę czerwoną i zieloną. Smalta ognisto-czerwonej, nieprzeźroczystej barwy, uzyskana przez dodatek miedzi, zwała się wedle Plinjusza »haemation«, wedle Heracliusa »galienum«. Kobaltem wydobywano barwę błękitną, żelazem ugrowo-żółtą i brunatną, manganem fioletową (dopiero od XII w.) i t. d. Dodatek mączki kostnej (fosforanu wapniowego) lub popiołu cynowego zmieniał żywą barwę smalty na ton mętny lub mleczny.

W okresie pobizantyjskim najlepsze szkła (nietylko mozaikowe) wyrabiali mistrze weneccy na wyspie Murano, ale właściwy sobie sposób fabrykacji otoczyli jak najściślejszą tajemnicą.

Ciekawe wskazówki, mające związek z wyrobem szklannych kostek mozaikowych (smalt), znajdują się w karolińskim kodeksie bibljoteki w Lucce. Najciekawsza z recept tego kodeksu (de inauratione Musiborum) poleca cienką blaszkę złota lub srebra okładać z obu stron przeźroczystemi płytkami szklanemi (pectala vitri) i przez krótki czas stapiać w piecu tak, aby w ogniu nie zatraciły kształtu. W ten sposób obie szybki zlepiały się z sobą tak trwale, że tylko w nadzwyczaj rzadkich wypadkach mogły się rozluźnić i odsłonić wtopione między nie złoto.

JUDASZ ZELOTES
(Mozaika w Baptisterjum Ortodoksów w Rawennie, wykonana przez Neon'a, 449—458)

Z końcem epoki romańskiej, mnich Theophilus robił złote szkło w ten sposób, że na płytkę szkła przylepiał blaszkę złota, a tę powlekał rzadkiem zacierem szklanem, który w ogniu stapiał z podłożem. W dziele swem »Diversarum artium schedula« II, 5. podaje on w tej mierze następujący przepis: »Robią oni (Grecy) także tabliczki szklane nakształt szybek okiennych, z białego, jasnego szkła na grubość palca, łupią je żarkiem żelazem na małe czworokątne kawałki, powlekają z jednej strony blaszkami złota, na które sypią jak najczyściejsze, mielone szkło, kładą na żelazną płytę, pokrytą wapnem lub popiołem i wypalają w hutniczym piecu«. Sposób ten używany jest po dziś dzień w wyrobie pozłacanych smalt.

Srebrne płytki wyrabiano, zdaje się, rzadko. Srebro w mozaikach przedsionka kościoła św. Marka w Wenecji, oraz w S. Vitale w Rawennie, należą omal do unikatów, bo wypukłe ozdobne guzy postaci »angeli et arcangeli« z XIII w. w baptisterjum we Florencji wykonane są prawdopodobnie z połyskliwych muszli.

Kostki pozłacane czy posrebrzane nie wyparły jednak w średniowieczu luksusowego tworzywa z czasów rzymskiego cesarstwa. Oto mozaika w S. Stefano Rotondo w Rzymie błyszczy istotnie »praeclaro lumine« (napis), gdyż krzyż wysadzono tu jaspisami, szmaragdami, szafirami i innemi drogiemi kamieniami.

Największe jednak znaczenie ma dla nas tworzywo współczesnej mozaiki weneckiej i rzymskiej. Smalty używane w mozaice weneckiej wytapia się z mieszaniny, składającej się z 95 cz. piasku, 30 cz. minji, 5 cz. azotanu potasowego, 25 cz. sproszkowanego szkła, 15 cz. fluorku wapnia i 20 cz. węglanu sodowego. Z mieszaniny tej, zarobionej z wodą, otrzymuje się bezbarwną smaltę, którą dobrowolnie barwić można dodatkami tlenów różnych metali. Smaltę barwy białej robi się, dodając 7 cz. kwasu arsenowego do 100 cz. białego piasku, 75 cz. minji, 60 cz. azotanu potasowego i t. d Smaltę białą z odcieniem żółtawym otrzymuje się dodatkiem 30 cz. kwasu antymonowego do 150 cz. piasku, 100 cz. minji, 75 cz. azotanu wapniowego i t. d. Stwardniały stop tłucze się na proszek i powtórnie przetapia się w tyglu w szklarskim piecu. Roztopioną masę wylewa się na marmurową płytę, znajdującą się w ubikacji dobrze ogrzanej.

Zbyt szybkie ochładzanie mogłoby spowodować kruchość materjału (Ricettario industriale — moderna enciclopedia di arti e mestieri. I. Chersi, Milano 1921). Smalty używane do mozaiki weneckiej są dużo tańsze od smalt rzymskich, których skład musi tworzyć materjał podatny do lustrzanego połysku.

Podstawą szkieł (smalt), używanych specjalnie w mozaice rzymskiej, jest masa bezbarwna, na którą, wedle prywatnie udzielonych mi informacji przez L. Lucietta, kierownika watykańskiej »Studio del Mosaico«, składa się z 1300 cz. piasku, 600 cz. minji, 60 cz. azotanu potasowego, 300 cz. azotanu wapniowego, 400 cz. węglanu sody oraz 500 cz. »groisil« (angielska nazwa krzemianowej mieszaniny, której dostarcza fabryce watykańskiej medjolańska firma Ginoriego). Masę tę barwi się na fioletowo dodatkiem tlenu manganowego, na niebiesko kobaltem, na brunatno niklem, żółto i czarno tlenkiem uranu, zielono chromem, żółto i brunatno żelazem, szaro platyną, czarno irydem, zielono i czerwono miedzią. Cynobrowo-krwiste tony otrzymuje się domieszką purpury Cassinsa t. j. chlorku złota i cyny. Złoto wchodzi w skład smalt o tonach od orange do ciemnego cynobru. Złote smalty wyrabia się dziś w tak bogatej skali odcieni, że mozaicysta watykański może się kusić o odtworzenie nieba o zachodzie przy pomocy całych fal różnorakich tonów złotych.

Wszystkie żywe barwy smalt można zmienić na mleczne, przez dodatek białej, którą otrzymuje się ze smalty bezbarwnej zaprawionej arszenikiem. Rozumie się, że w każdym wypadku od ilości i jakości barwika metalowego zależy ton smalty.

Skład smalt rzymskich wynaleziony został przez fachowców i chemików pracujących dawniej w fabryce watykańskiej. Całe tworzywo rzymskiej mozaiki wytapia po dziś dzień »Studio del Mosaico« w specjalnym piecu w kapzlach.

Obok smalt opisanych powyżej używają niektóre zakłady, przedewszystkiem watykański, drobnych laseczek szklanych t. zw. »ritorti« lub »cannelle«. Służą one do wykonywania minjaturowych portrecików lub krajobrazów.

Najwięcej smalt mozaikowych produkuje dzisiaj nie Rzym, lecz specjalne szklarnie na wyspie Murano koło Wenecji (np. Societa Fabbriche unite). Wielka ilość tonów smalt, wyrabianych w dzisiejszych szklarniach, nie wychodzi na korzyść mozaice, jako monumentalnemu malarstwu, którego cechą była i być powinna prostota — nawet w doborze barw tworzywa. Watykańska fabryka posługuje się 28.000 gatunkami smalt, fabryka Żeleńskiego w Krakowie zadawala się 2.000 barw, brat (O. O. Jezuitów w Krakowie) Wojciech Pieczonka skalą 500 odcieni, bizantyńscy mozaicyści nie przekroczyli ilości 50 tonów barwnych.

SPOIWO MOZAIKOWE

Na podstawie dawnych znalezisk orzec można, iż grunt mozaik posadzkowych składał się z gaszonego wapna oraz tłuczonych cegieł, skorup glinianych i żwiru krzemiennego. W spodniej warstwie podmozaikowej (arriciato), grubej nieraz na kilka decymetrów (np. w Termach Karakalli), materjały zmieszane z wapnem dochodzą wielkości nawet męskiej pięści, w wierzchniej warstwie (intonaco), grubej na 2—5 cm., zastępuje je żwir o takiem ziarnie, aby umożliwiał wciskanie mozaikowych kostek.

Jako kitu do spajania szkła (zatem i smalt mozaikowych) używano w starożytności mieszaniny z wapna i białka. »Candidum ec iis (ovis) admixtum calci vivae glutinat vitri fragmenta« — pisze Plinjusz (XXIX, 51). Masę tę rozcieńczano żółcią, a później »weneckiem« mydłem.

Do robót mozaikowych w czasach rzymskich i starochrześcijańskich używano przeważnie t. zw. marmoratum, które wedle rzymskiego historyka Flawjusza Vopiska (około 400 r. po Chr.), składał się prawdopodobnie z wapna i pyłu marmurowego, zmieszanego z wodą oraz białka albo oleju lnianego (»Vitreis quadraturis bilumine aliisque medicamentis insertis«). Owe »marmoratum« tworzyło masę podobną do szklarskiego kitu, jeśli było jednoznaczne z późniejszem spoiwem, które składało się z 1 cz. wapna i 3 cz. pyłu marmurowego wespół z olejem i białkiem. Za cesarza Walentynjana I (364—375) używano jako mozaikowego cementu mieszaniny z wapna, asfaltu i innych żywicznych materjałów. Byłby to t. zw. »mastyks« mozaikowy. Próby wykazały, iż kit pierwszego gatunku jest silniej wiążący i lepszy. Zaprawa z wapna startego z olejem »calce ex oleo subacta« — jak mówi Witruwjusz — »stwardniawszy, nie przepuszcza przez szpary ani wody, ani niczego innego«.

W katakumbach św. Kaliksta w Rzymie odkryto ciekawą zaprawę pod popiersiem Chrystusa (w niszy) oraz małej postaci św. Urbana. Kostki tych mozaik tkwią w cieniutkiej warstewce żółtawej gliny, którą powleczono rozpostarty na murze kit marmurowo-wapienny.

Istnieje hipoteza, iż glina owa pochodzi z Ziemi Św., a użyta została tu nie ze względów technicznych, gdyż właściwem spoiwem tej mozaiki jest marmoratum, lecz jako symbol łączności rzymskiej gminy chrześcijańskiej z ojczyzną Chrystusa.

Jaki skład miała zaprawa podmozaikowa Bizantyńczyków — nie wiemy. Bezsprzecznie byli to najwięksi mistrze nietylko w technice mozaikowej (»opera Graeca«), ale i emalji, w rzeźbie w kości słoniowej, szklarstwie, złotnictwie, iluminacjach i jedwabnych wyrobach tkackich. Rękopiśmienne jednak źródła współczesne nie zajmują się wcale techniczną stroną mozaik, jako artystycznej produkcji, poświęconej naprzód Bogu, potem cesarzowi. Sądzić więc o niej można tylko na podstawie późniejszych badań, przeprowadzanych na szczątkach rozpadających się mozaik, oraz na przygodnych obserwacjach restauratorów. Uwagi tych »badaczów« nie grzeszą ścisłością, a ze stanowiska technicznego dadzą się ograniczyć do zdania wygłoszonego przez Salzenberga, że Grecy zalewali płytki jakimś kitem, który stwardniawszy, łączył się z kamieniem wprost integralnie (»Altchristliche Baudenkmäle von Konstantinopel — Berlin 1854). To pewna, że zarówno starochrześcijańscy, jak i bizantyńscy mozaicyści, którzy wznieśli mozaiki aż na sklepienia, musieli ze szczególną troskliwością przyrządzać zaprawy do mozaik na sklepieniach, gdyż od siły spoiwa, mającego »dźwigać« cały ciężar kostek, zależał i los cennej ozdoby domu Bożego.

ŚTY FELIKS
(Mozaika w Kaplicy Ś. Wiktora w kościele S. Ambrogio w Medjolanie)
(Pierwsza połowa V. w.)

Dopiero z późniejszych czasów, z XII w., znajdujemy w »Mappae clavicula«, Cap. CCLI, p. t. »Confectio maltae« ciekawą mieszaniną podobną w składzie do marmoratum Fl. Vopiska. Oto ona: »Oleju 8 funtów, sera 8 f., 30 jaj, z białka połowę, $^1/_2$ korca (?) czystego wapna, siekanych włókien lnu funt jeden«. Aczkolwiek brak w tej recepcie przeznaczenia tej zaprawy, niezawodnie jednak jest to przepis na klej do spajania kostek mozaikowych. Ślady wymienionych tu materjałów znalazł istotnie K. Haas w zaprawach mozaik Konstantynopola, Wenecji, Torcella oraz Palerma na Sycylji. (Mitteilungen der k. k. Centr. Comm. zur Erforschung u. Erhal. der Baudenkmäle — Nr. 7, J. 1859. Karl Haas: Über Mosaikmalerei etc.). Włókna lnu, użyte tu do silniejszego spojenia zaprawy, szczególnie »wiszącej«, przeniesione zostały później do techniki freskowej. Dość przypomnieć »Confectio maltae« w »Hermenei« Dionisiosa, gdzie mowa jest o domieszce posiekanej słomy i kłaków do pierwszego narzutu freskowego, a siekanych włóknach lnu do drugiego (Didron: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris 1845 p. 56).

Wyjątkowo w średniowieczu występuje masa ołowiana, jako spoiwo mozaikowe (Caylus: Recueil d'Antiquités, t. VII p. 272). W epoce wczesnego gotyku wykonywano bowiem mozaiki, których wrażenie barwne zależało także od prześwietlających szkło promieni światła. Były to oszklenia okien używane w kościołach jeszcze przed wynalezieniem malowania na szkle czyli witraży.

Pod koniec renesansu zajmuje się techniką mozaiki Jerzy Vasari. W kap. XV, 29 »Introduzione« — »De musaico«... omawia on mozaiki Rzymu, Rawenny, Pizy, Florencji, Wenecji etc., a podając przepisy sporządzania zacierów szklanych na kostki mozaikowe, tak między innemi opisuje kit mozaikowy: »Stiuk nałożony grubo i pozostawiany w spokoju, zależnie od pogody, 2—4 dni, składa się z trawertynowanego wapna, tłuczonych cegieł, gumy traganta i białka, w wilgoci utrzymuje się go przy pomocy mokrych chust«. Przedstawione tu w ogólnych zarysach lepiszcze mozaikowe składało się wedle starowłoskiej recepty z 60 cz. pyłu trawertynowego, 25 cz. gaszonego, białego wapna, 10 cz. surowego, a 6 cz. gotowanego oleju czyli pokostu (I. Stahl: Glaserkunst, Glasmalerei, Wien — Hartleben 1912). Tak przyrządzone ciasto nakładało się na suche podłoże po uprzedniem powleczeniu go olejem lnianym. Spoiwo to do dziś dnia znajduje jeszcze zastosowanie w technice mozaikowej, szczególnie w wykładaniu nisz, zagięć ścian lub misterniejszych robót.

Lepiszcze powyższe udoskonaliła przez wielowiekowe próby dzisiejsza watykańska fabryka

mozaik, istniejąca jeszcze od Sykstusa V (1585—1590). Dzięki uprzejmości prof. mozaicysty, Ludwika Lucietta, który w zastępstwie starego dyrektora C. Mucciolliego sprawuje zarząd nad pracami »Studio del musaico in smalti tagliati della R. Fabrica di S. Pietro«, jestem w możności podać dokładny skład spoiwa, które, obok właściwego tworzywa, zapewnia »rzymskim mozaikom« wprost nieśmiertelną trwałość. Składa się ono z 60 cz. pyłu trawertynowego, 25 cz. białego, starego wapna, pochodzącego z wypalonego trawertynu, 10 cz. kaolinu, 10 cz. zwykłego oleju lnianego oraz z 6 cz. osadu z gotowanego oleju lnianego lub osadowego muliku, który wytwarza się podczas wytłaczania oleju. Przez zmieszanie tych składników powstaje ciasto (impasto), które wysusza się na słońcu, a następnie powtórnie zarabia z olejem lnianym lub lepiej słonecznikowym i miesi dotąd, aż utworzy się masa należytej gęstości. Tak powstaje spoiwo zwane »stucco a olio«. Schnie ono bardzo powoli, wymaga tego jednak długotrwałe wykonanie »rzymskiej mozaiki«.

CHRYSTUS WZYWA Ś. PIOTRA I Ś. ANDRZEJA
(Mozaika w kościele S. Apolinare Nuoro w Ravennie, około 520 r.)

Najwięcej jednak obchodzi nas spoiwo współczesnej weneckiej mozaiki, która ze wszystkich uprawianych dziś rodzajów techniki mozaikowej najwięcej opiera swą technikę i jej artystyczny wyraz na arcydziełach starochrześcijańskiej i bizantyńskiej sztuki. Mozaika wenecka posługuje się dzisiaj głównie cementowem spoiwem.

Pierwszy narzut (»szarówka«) składa się z cementu piasku w stosunku używanym w cementowych robotach murarskich. Zaprawę tę porysowuje murarz na mokro w różne zawijasy, aby lepiej spoił się z nią narzut następny. Na dobrze wyschniętą szarówkę nakłada się zaprawę, składającą się z trzech czwartych części czystego cementu portlandzkiego (dolomitowego) i jednej czwartej części dawno gaszonego wapna. Domieszanie piasku do tego drugiego narzutu, w który wciska się mozaikowe smalty, okazuje się bardzo szkodliwe, należy się go tak wystrzegać, jak gipsu w zaprawach freskowych.

Powyższe cementowe lepiszcze mozaikowe, używane w technice mozaiki weneckiej t. zn. tym jedynym i naprawdę monumentalnym rodzaju dzisiejszych technik mozaikowych, nadaje się najlepiej do zastosowania w naszym zimnym klimacie. Tem też spoiwem posługiwał się zakład witraży i mozaik St. Gab. Żeleńskiego w Krakowie oraz najlepszy w Polsce technik mozaiki weneckiej, Wojciech Pieczonka, brat OO. Jezuitów w Krakowie.

TECHNIKA MOZAIKI »WENECKIEJ«

Słusznie Ghirlandaio nazwał mozaikę »sztuką wieczną« (»La verra pittura per l'eternita essere il mosaico«), jest to bowiem technika najtrwalsza ze wszystkich rodzajów ściennego malowania: nie ciemnieje, nie blednie, nie tłuszczy się, nie starzeje, nie szkodzi jej ani skwar słońca, ani kwasy z powietrza — opiera się szkodliwym wpływom klimatycznym. Tej niespożytości należy przypisać, że tak wiele zabytków mozaiki starochrześcijańskiej zachowało się do naszych czasów, gdy ścienne malowidła z pierwszej chrześcijańskiej i bizantyńskiej epoki dotrwały do nas w znikomej ilości.

Mozaika, jak każda malarska technika monumentalna, musi technikę swą budować na epoce. Już Rzymianie, którzy wykładali kostkami kolumny, fryzy, a nawet sklepienia, pogłębiali fugi między cegłami muru, aby lepiej zczepiła się ze ścianą pierwsza warstwa zaprawy wapiennej. A jeśli mur składał się z bloków kamiennych, wbijano w jego fugi gwoździe z hakowatemi, rozpłaszczonemi główkami, albo rozpinano w środku pierwszego, grubego narzutu (arriciato) silną

siatkę żelazną, którą u brzegów przymocowywano do muru gwoździami. Robiono to szczególnie tam, gdzie tynk miał »wisieć« i »dźwigać«.

Tak samo postępowali Bizantyńczycy: wydrapywali fugi do 5—6 cm. głęboko, skrapiali mur wodą, jak się to czyni przed narzucaniem »szarówki« freskowej, następnie pokrywali go świeżą, grubą zaprawą wapienną, którą po dokładnem wyschnięciu (po kilku miesiącach) nasiekiwali w równoległe do fug, poziome zaciosy. Powstawały przez to piłowate nacięcia, dające w przecięciu zwrócone ku górze zęby (K. Haas — Mitteilungen). Robiono to również na to, aby silniej i trwalej spoił się z niem następny narzut, który miał dźwigać ciężar mozaiki. Na ten podkład szarówki narzucano równomierną warstwę »marmoratum«, przyrządzonego z wyborowych materjałów.

Dzięki tej prostej, a logicznej budowie podłoża mozaiki uzyskano formalny zrost tworzywa mozaicysty w jedno ciało, kostki łączą się z zaprawą i murem tak ściśle, iż dziś jeszcze, po kilkunastu wiekach, nawet kleszczami wyrwać ich nie można. Podczas restauracyj zniszczonych mozaik »greckich« trzeba często wybijać kostki dłutem — taki opór stawiają wszelkim zewnętrznym wpływom mechanicznym.

Praktyki powyższe z małemi zmianami dadzą się zaobserwować we współczesnej, artystycznej technice, którą nazywamy »wenecką«. W kościele św. Marka w Wenecji zobaczyć można na sklepiennych mozaikach haki wystające z cementu w miejscach restaurujących się. Również w kopule św. Piotra w Rzymie mozaiki, wiszące na głębokiej ścianie czaszy, przymocowano do muru czopowatemi gwoździami, nawdzianemi na bronzowe, pozłacane gwiazdy, które z dołu wydają się jak małe, silnie świecące gwiazdki na szatach świętych i tłach. Gdzie nie zastosowano gwoździ do umocowania mozaiki, tam (w dolnych partjach) znać obwisłe torby osadzonych w cemencie smalt. Ciężkie kostki, dochodzące w obramieniach kompozycyj do 6 cm. szerokości, opadły z góry ku dołowi, zbiły się, stłoczyły, grożąc oberwaniem się.

Wykonanie murarskiej roboty w praktykowanej dzisiaj technice mozaiki weneckiej przedstawia się następująco: Na mur oczyszczony we fugach nakłada murarz zwyczajną zaprawę z cementu i piasku. Rozpościera ją równą warstwą, gdyż wszelkie wklęsłości i wypukłości uwydatniają się później różnem oświetleniem powierzchni mozaiki. Narzut ten musi być zadzierzysty, aby spoił się silniej z następną warstwą cementu.

W tym celu rysuje go murarz w poziomo biegnące żłobki, a po zupełnem wyschnięciu, zatem po kilku tygodniach przynajmniej, nakłada nań na grubość jednego do półtora cm. zaprawę, składającą się z trzech czwartych części niezwietrzałego cementu portlandzkiego i jednej czwartej części starego gaszonego wapna. Piasek nie wchodzi w skład tego narzutu. Stosunek wapna do cementu niezawsze bywa jednakowy. Jeżeli mur jest z piaskowca, wtedy zwiększa się ilość wapna (więcej, niż jedna czwarta część), aby kamień, wolniej wciągając w siebie wodę, nie przyspieszał procesu schnięcia zaprawy, której zwartość i trwałość zależy także i od czasu wysychania. Cement do tej zaprawy musi być bez zarzutu. Zleżały, skamieniały i powtórnie zmielony staje się przyczyną nieraz katastrofalnego rozkładu wmurowanej w ścianę mozaiki: wietrzejąc kruszy się i odpada, a z nim razem i kostki smalt. Zarażone tym »trądem« miejsca trzeba wydłutowywać i restaurować od gruntu, ale śladów tej łataniny nie potrafi utaić przed widzem nawet wytrawny w swoim fachu robotnik. Po pracy murarza — kolej na mozaicystę. Początek jego pracy przedstawiał się w różnych wiekach rozmaicie. Przed wyłożeniem podkładu mozaikowego smaltami ułatwiał sobie starochrześcijański i bizantyński mozaicysta swą pracę przez podmalowanie zarysów kompozycji kilkoma farbami. Podmalówki stosowane były nie bezmyślnie, miały one nieraz znaczenie kolorystyczne. K. Haas znalazł na podkładach sycylijskich mozaik, także i na Torcello, podmalówki o czerwonych rysunkowych zarysach, przyczem miejsca, które miało pokryć złoto, podmalowane były kolorem pokrewnym — żółtawo-czerwonawym. Pod płytkami niebieskiemi lub czarnemi znalazł podmalówkę ciemno-szarą, pod tonami świetlistemi — żółtą, pod czerwonemi — brunatną.

Podmalówki te świadczą, iż w czasach największego rozkwitu mozaiki nie posługiwał się mozaicysta projektem wykonanym na kartonie (pergaminie) — był artystą-twórcą, nie kopistą-rzemieślnikiem, jak dzisiaj. Ogólne kontury kompozycji, podzielonej na »dniówki«, inkrustował on smaltami wedle rodzącego się podczas pracy planu.

Uzupełnia ten opis pracy starochrześcijańskiego mozaicysty Fr. Stummel w »Zeitschrift für christliche Kunst« J. 1895, który tak przedstawia technikę tego malarstwa »święconego Bogu«: »Zaprawa pokrywająca surowy mur ceglany, wykazywała na powierzchni, zagładzonej równiczką, przedmioty i postaci namalowane ceglastą farbą przy pomocy pędzla. Bez wątpienia mozaicysta rozpoczynał wykonanie mozaiki od barwnego szkicu na starannie przygotowanym podkładzie. Nakładał on zaprawę grubości półtora do dwóch cm. na ściśle ograniczonej części

barwnego rysunku tyle, ile jednego dnia mógł wykonać... Kostki ‹płytki› tkwiły w zaprawie w karnacjach nie głębiej, niż na 3 mm., a w szatach 4 mm. Tylko zewnętrzne, częścią czarne, częścią brunatne kontury siedziały na 6 mm. głęboko, dając przez to trwałość płaszczyźnie wypełnianej codziennie. Ile mozołu, cierpliwości i czasu musiano włożyć w wykonanie mozaiki, daje nam wyobrażenie obliczenie Juljusza Kurtha, który w znanych raweńskich mozaikach, przedstawiających cesarza Justynjana i Teodorę, naliczył aż 322.000 smalt wielkości od 5 mm.^{2} do 2 cm.^{2} — Dzisiaj wykonywanie mozaiki weneckiej przedstawia się zgoła inaczej. Podstawą pracy dzisiejszego mozaicysty, jak i witrażysty-rzemieślnika jest karton opracowany przez artystę. Z tego projektu, wykonanego w oryginalnej wielkości, odbija się na papierze pakunkowym rysunkowy zarys w odwrociu ‹negatywie› i na tym papierze nalepia się klejem mącznym odpowiednio dobrane i przecięte kostki smalt. Gdy obraz ma być umieszczony w górze, w pewnej odległości od widza, wtedy odstępy między kostkami mogą, a nawet powinny być szersze — w przeciwnym wypadku mozaika zatraci swój charakter, upodobniwszy się do wstawionego w mur surowego malowidła na szkle. Mozaiki przeznaczone do oglądania zbliska, składać się muszą ze smalt przylepionych na papier prawą, t. j. gładką stroną. W tym celu wybiera się kamyki o gładkich prawych stronach albo przez odpowiednie łupanie kostek przy pomocy młotka uzyskuje się mniej lub więcej równe ściany. Łupanie smalt młotkiem nie wymaga zbytniej wprawy. Kostkę ujmuje się w dwa palce lewej ręki, kładzie na niezbyt ostre dłuto wpuszczone w pniaczek lub stół warsztatowy ‹lavaqua›, a następnie ująwszy w prawą rękę ostry młotek ‹martello›, łupie się kostkę bez wysiłku, samym ciężarem młotka. Sposób ten jest dokładnem zachowaniem tradycyjnych praktyk starożytnych stereotomistów mozaikowych.

Jeśli niektóre partje weneckiej mozaiki wymagają większej dokładności wykonania, albo jeśli w grę wchodzi robota »gabinetowa« lub »rzymska mozaika«, wtedy takie przycinanie młotkiem nie wystarcza; trzeba kostki zeszlifować z boków tak, aby stykały się z sobą szczelnie, nie tworząc większych luk. Służy do tego celu specjalna obrabiarka włoska, której budowa jest bardzo prosta. Przez obracanie korby lewą ręką wprawia się w ruch obrotowy cynkową tarczę umocowaną na czopie poziomo. Tarczę tę polewa się wodą i posypuje szarym, drobnoziarnistym, ostrym, wulkanicznym piaskiem morskim z Wenecji, a następnie przez lekkie naciskanie kostki do lica wirującej tarczy zeszlifowuje się nierówności bocznych ścian smalty dotąd, aż uzyska się kształt pożądany. Nasz piasek rzeczny nie nadaje się do tego celu, jest bowiem za gruby i za miękki, spada łatwo z tarczy, a zmieniając się szybko na błoto, utrudnia pracę.

Łatwo domyśleć się, jak żmudną jest praca dobierania, przycinania, przyszlifowywania i składania kostek mozaikowych, jak benedyktyńskiej wymaga cierpliwości i oddania się i o ile miesięcy lub lat wyprzedzać musi w czasie pracę murarza, współpracującego z mozaicystą.

Gdy wszystkie pola zarysów kompozycji wylepi się kostkami, tnie się papier na poszczególne części, z których każdą z osobna podnosi się w górę i wciska w założoną dniówkę cementu tak silnie, by zaprawa wnikła w szpary między kostkami. Ponieważ samo naciskanie niezawsze wydaje pożądane rezultaty, można, tuż przed wmurowaniem każdej partji mozaiki, zalać szpary między smaltami nieco rozwodnioną zaprawą drugiego podłoża mozaikowego ‹$^3/_4$ cz. cementu + $^1/_4$ cz. wapna›. Czas nakładania mozaiki trzeba dobrze wypraktykować, może się bowiem zdarzyć, iż zanadto wodnisty cement nie utrzyma dużego ciężaru mozaiki i razem z nią runie na ziemię, niszcząc nieraz kilkumiesięczną pracę mozaicysty. Wmurowywanie mozaiki odbywać się może po pewnem stężeniu cementu i powierzchownem podeschnięciu, zatem najmniej w pół godziny od czasu jego nałożenia na szarówkę. Silne osadzenie mozaiki w podłożu zależy też od nierówności i zadzierzystości lewej strony kostek, t. j. tej, którą wgniata się w cement.

Po wyschnięciu drugiego narzutu cementowego, gdy smalty zczepiły się trwale z podłożem, zrywa się z mozaikowego obrazu papier, na który nalepiono kostki, a klej zmywa się ze szklanej powierzchni wodą. — Nie bez wartości jest dzisiaj i dawniejszy sposób składania mozaiki. Równą stolnicę posypywał składacz warstwą drobnego piasku, w który wciskał lekko mozaikowe smalty. Było to o tyle dogodne, że wszystkie błędy mógł poprawić w każdej chwili bez trudu. Po ukończeniu składania przyklejał na całą kompozycję arkusz silnego papieru klejem żytnim lub tatarczanym, a na papier nalepiał płat rzadkiego, cienkiego płócienka. Potem ciął mozaikę na kawałki, które po kolei wciskał w mozaikowe lepiszcze. W pracy tej posługiwał się pionem.

Z powyższego przedstawienia rzeczy widać, że współczesna technika mozaikowa, w przeciwieństwie do dawnej tradycji i dzisiejszej techniki freskowej, nie uznaje podziału pracy mozaicysty na dniowe okresy. Właściwy trud składacza odbywa się w pracowni przez szereg

miesięcy i lat, nie na rusztowaniu. Samo wmurowanie dzisiejszej mozaiki — bez względu na wymiary, może być dziełem jednego dnia.

Starochrześcijańskie i bizantyńskie mozaiki nie były tak silnie wgniatane w podłoże, żeby zaprawa wyciskała się z pomiędzy kostek na wierzch. Tkwiła ona na tyle głęboko, że już z małej odległości nie dała się zauważyć. Skutkiem tego osadzał się na brzegach kostek i nierównościach kurz i brud, wytwarzając z biegiem lat pełną uroku patynę. Doskonałym na to przykładem są mozaiki w S. Appollinare in Classe, które wydają się przekrojami jakiegoś barwistego zlepieńca, wietrzejącego pod działaniem spiżowych praw natury i czasu. Ta sztuczka techniczna nie da zachować się w naszym, zimnym klimacie, gdyż wszelka wilgoć zamarzająca między kostkami smalt rozsadzałaby spoistą opokę mozaiki. Stąd zalewanie szpar między kostkami mieszaniną cementu i wapna musi się u nas praktykować zawsze przed wmurowaniem każdej części mozaiki.

W czasach renesansu zaczęto stosować zamalowanie międzykostkowych przestrzeni na kolor zależny od barwy poszczególnych plam. Zwyczaj ten, jak wogóle wszystkie renesansowe i barokowe pomysły w tej dziedzinie malarstwa, trzeba uznać za dodatek zgoła zbyteczny w technice i nie podnoszący stylowego charakteru mozaiki. Również szlifowanie powierzchni mozaiki piaskowcem i pumeksem oraz polerowanie pyłem bolusowym i woskiem nie bywa stosowane w technice mozaiki weneckiej, chyba w wypadkach restauracyj, gdy materjał szklany stracił właściwą sobie żywość i barwę. Jest to bowiem cechą tej »par excellence« monumentalnej techniki, że nigdy nie może dać dzieła wewnętrznie starzejącego się. Zrysowane, spatynowane daje się przywrócić do pierwotnej świeżości i młodości przez ostrożne polerowanie, a niekiedy wprost przez samo umycie. »Wieczność« bowiem mozaiki polega głównie na tem, że jej niepożyte tworzywo zdolne jest »flagrare per aevum«, jak głosi napis pod mozaiką Konstantyna w S. Appollinare in Classe.

TADEUSZ SEWERYN

KRONIKA ARTYSTYCZNA

GNIEZNO

= Komitet budowy pomnika Bolesława Chrobrego ogłasza odezwę, wzywającą do składania opłat na pokrycie kosztów tego pomnika. Ofiarność społeczna zawiodła. Pierwszym wstydem jest sam pomnik, jako poronione dzieło sztuki. Drugim — że w 900-ną rocznicę zabrakło na ten cel funduszów.

INOWROCŁAW

= Okrężną Wystawę obrazów Krakowsk. Związku Artystów Malarzy otwarto w »Hotelu pod Lwem«. Wystawa ta ma charakter wybitnie przypadkowy i nie odzwierciedla wcale istotnego stanu malarstwa w samym Krakowie współczesnym, choć wiele reprezentuje nazwisk. Braki tej wystawy słusznie podkreślił w swem rzeczowem sprawozdaniu »Rejam Nekrib« w Nr. 13 *Dziennika Kujawskiego*, dodając: »Nie oszczędzono nam za to obrzydliwie wycackanego bohomaza (za 130 zł.) pędzla pewnego lokalnego genjusza (jednego w trzech osobach...)« — Najbliższa wystawa będzie urządzona w sierpniu, w Solankach, z ramienia Departamentu zdrowia.

KRAKÓW

= Wykupienie kościoła. Były kościół św. Agnieszki na Kazimierzu w Krakowie znajdował się dotychczas w rękach kupców żydowskich i służył jako skład żelaza. Po długich zabiegach utworzonego w swoim czasie osobnego komitetu wykupiony będzie za cenę 60.000 zł. Po gruntownej renowacji i doprowadzeniu do pierwotnego stanu pięknej barokowej fasady, kościół oddany będzie kultowi katolickiemu, a otaczające go budynki poklasztorne przeznaczone będą prawdopodobnie do pomieszczenia jakiegoś zakładu humanitarnego. Dodać należy, że na wykupno złożyła się tak cała Polska, jak i, w dużym stopniu, emigracja amerykańska.

= Krakowskie Muzeum Narodowe — wzbogaciło w ostatnich czasach bardzo znacznie swe zbiory. Ofiary wpłynęły m. in. od ks. Sanguszkowej (okazy porcelany polskiej), p. L. Bierkowskiej (meble po Krasickim), magistratu Oświęcima (miecz XVI w.), M. Sabatowskiej (30 obrazów), spadkobierców J. Rembowskiego (kilkadziesiąt rysunków). Niezmiernie ciekawe są dary p. F. Biesiadeckiego, który złożył wiele monet i medali z różnych czasów. Pozatem muzeum sporo przedmiotów zakupiło — porcelanę, malowidła i inne dzieła sztuki.

LUBLIN

= Jeszcze w Nr. 342 (z dnia 13 grudnia ub. roku) zaalarmował *Głos Lubelski* opinję publiczną w sprawie jedynego posterunku sztuki plastycznej w Lublinie, a mianowicie filji warszawskiej Zachęty. Wówczas opróżnione miejsce dyrektora oddziału zajął p. Janusz Świeży. Obecnie w Nr. 22 tegoż pisma ukazał się wywiad z p. J. Świeżym, który m. i. oświadczył: »Trzeba będzie usilnie zabiegać w stolicy o to, aby wysyłano odpowiedni dobór obrazów i aby zmiana była conajmniej raz na miesiąc. Po ścisłych obliczeniach i zaprowadzeniu daleko idących oszczędności, na utrzymanie »Zachęty« trzeba będzie rozsprzedać 100 biletów członkowskich...

»Byt jednakowoż »Zachęty« uzależniony jest całkowicie od tego, czy do 1-go lutego zostaną rozsprzedane bilety członkowskie, w przeciwnym razie »Zachęta« nieodwołalnie już z miasta naszego zniknie. Jeżeli owych 100 członków w Lublinie się znajdzie, wtedy p. J. Świeży zamierza zrealizować swoje plany. Gmach zostanie odnowiony, wilgoć, przez opalanie i wietrzenie, zniknie...«

Powodem upadku filji lubelskiej »Zachęty« jest przedewszystkiem zły duch, pokutujący w centrali, który i warszawską centralę również do upadku prędzej

ZOFJA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA
Projekt konkursowy na pomnik Kościuszki w Łodzi (III nagroda)

MIECZYSŁAW LUBELSKI
Projekt konkursowy na pomnik Kościuszki w Łodzi (I nagroda)

MIECZYSŁAW LUBELSKI
Fragment z pomnika Kościuszki w Łodzi (I nagroda)

czy później doprowadzić musi. Do Lublina przysyłano z Warszawy byle co, rozwieszano byle jak, w lokalu ciemnym, wilgotnym. Zupełny prawie brak poparcia ze strony miejscowego społeczeństwa, brak zaufania ze strony plastyków, znających dobrze stanowisko centrali wobec artystów i toczącego się sporu, dokonały reszty. »Zachęta« nie umiała zainteresować mieszkańców Lublina swemi wystawami, bo miały one charakter jednostronny, nudny, nużący, nie uwzględniały wcale artystów poza »Zachętą« stojących. Czyż widział kto u nas pracę członków Krakowskiej »Sztuki«, albo warszawskiego »Rytmu«? Prezentowano nam zawsze sztukę martwą, nieuleczalnie chorą na *marasmus senilis*, sztuka ta, rzecz prosta, życiodajnych pierwiastków pozbawiona, entuzjazmu żadnego obudzić nie zdołała, bo obudzić nie mogła. Zawinił Lublin, który nie posiada wśród swych mieszkańców 100 ludzi, interesujących się sztuką bodaj w charakterze miłośnika-członka »Zachęty«, ale jeszcze więcej, bo bezpośrednio, zawiniła »Zachęta« przez rodzaj urządzonych wystaw.

LWÓW

= Początkiem stycznia otwarto wystawę »Jednoroga«, grupy artystów z Krakowa. Wzięli w niej udział: Jan Rubczak, Jan Hryńkowski, Władysław Krzyżanowski, Wacław Zawadowski, Roman Orszulski, Stanisław Dąbrowski, Jerzy Fedkowicz, Stanisław Żurawski, oraz Władysława Augustynowiczówna. Wystawa ta spotkała się z nader przychylnem przyjęciem ze strony krytyki lwowskiej.

= Z końcem stycznia otwarto wystawę jubileuszową dzieł Juljana Fałata. Jest to prawdziwy ewenement artystyczny w życiu kulturalnego Lwowa.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki, pozostającej pod dyrekcją Marjana Dienstl-Dąbrowy, otwarto zbiorową wystawę prac Wilhelma Wachtla, znanego malarza, rodem ze Lwowa. Na następnej wystawie zobaczymy, obrazy siedmiu malarzy — łodzian. Są to mianowicie: Brauner, Finkelstein, Hiller, Hirszfang, Kołakowski, Kudewicz i Szpigel.

= Pomnik Staszica. Stow. techników wniosło do magistratu prośbę o pozwolenie ustawienia w parku im. Staszica jego popiersia, dłuta ś. p. A. Szczygielskiego, wykonanego jeszcze w roku 1902. Popiersie to stanąć ma na trzech bryłach kamienia, sprowadzonych z kopalń kieleckich i radomskich. W związku z tem projektuje się nadanie nazwy ul. Staszica dotychczasowej ul. Cegielnianej, prowadzącej do parku.

= Konkurs na pomnik Kościuszki w Łodzi został rozstrzygnięty z b. m. Sąd konkursowy pod przewodnictwem p. prez. miasta M. Cynarskiego, składali pp.: Dr. B. Fichna, prezes rady m., ławnicy inż. K. Folkierski i Z. Hajkowski, prezes Tow. »Rzeźba« w Warszawie p. T. Bylewski, senior rzeźbiarzy polskich p. Pius Weloński, prof. politechniki warsz. inż. architekt W. Michalski, dyrektor m. Galerji Sztuki p. M. Dienstl-Dąbrowa i naczelny architekt miejski p. W. Lisowski. Pomnik ma być wzniesiony na Placu Wolności. Do udziału w ścisłym konkursie zaproszono artystów-rzeźbiarzy: pp. J. Biernackiego — Warszawa, T. Breyera — Warszawa, Dunikowskiego — Kraków, A. Głowińskiego — Warszawa, W. Konopkę — Łódź, H. Kunę — Paryż, M. Lubelskiego — Poznań, Z. Trzcińską-Kamińską — Warszawa, J. Szczepkowskiego — Warszawa i R. Zerycha — Warszawa.

Pierwszą nagrodę 5000 zł. uzyskała praca pod godłem »Drugi Tymoleon« p. Mieczysława Lubelskiego. II-gą nagrodę 3000 zł. praca pod godłem »cztery stany« p. Jana Szczepkowskiego, III-cią nagrodę 1500 zł. praca pod godłem »Hołd« p. Zofji Trzcińskiej-Kamińskiej.

POZNAŃ

= Muzeum graficzne. W Muzeum Wielkopolskiem otworzono specjalny dział graficzny w sali, która dotąd była zajęta przez dział przyrodniczy. Oddział dzieli się na grafikę polską, cudzoziemską i techniczną. Dziś jeszcze przedstawia się on dość słabo — jest jednak nadzieja przyłączenia doń zbiorów Towarzystwa przyjaciół nauk, które są obfite i istotnie cenne.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto wystawę zbiorową prac Vlastimila Hofmanna. Zebrano na niej około 60 płócien olejnych, ponadto pewną ilość szkiców, rysowanych kredką i ołówkiem. Są to przeważnie utwory powstałe w ostatnich czasach i jako takie niezawsze dorównywują dawniejszym, lepszym.

= Nowy nabytek Muzeum Wielkopolskiego. *Kurjer Poznański* Nr. 22 komunikuje, że P. Stefan Rakowicz, znany kupiec i przemysłowiec poznański i wielki przytem miłośnik sztuki, ofiarował Muzeum Wielkopolskiemu wspaniały obraz Wyczółkowskiego, »Sarkofagi«. W twórczości Wyczółkowskiego »Sarkofagi« zasługują na szczególną uwagę, różnią się bowiem techniką i sposobem malowania od wszystkich dzieł tego mistrza. Obraz przedstawia dwa leżące obok siebie nagrobki, króla i królowej, wzorowane jak gdyby na sarkofagu Kazimierza Wielkiego na Wawelu. Obraz ten malowany w r. 1895, tkwi nie w ramie, lecz jak gdyby w obudowaniu, wzorowanem również na sarkofagu Kazimierza Wielkiego. Niezwykłe te ramy tworzą jak gdyby cokół z arkadami gotyckiemi u dołu, z baldachimem wspartym na łukach gotyckich u góry. Dzięki ofiarności p. Stefana Rakowicza Muzeum Wielkopolskie, które z dzieł Wyczółkowskiego posiadało kilka świetnych akwareli oraz portret pastelowy Żeromskiego, zyskało obecnie cenny obraz olejny tegoż mistrza.

= Pomnik żołnierzom. Projektowany już od dłuższego czasu pomnik żołnierzom poległym 15-go p. ul. stanąć ma, nie jak pierwotnie zamierzano na dziedzińcu koszarowym, lecz na skwerze przy kościele franciszkańskim. Będzie to umieszczona na kolumnie figura ułana przebijającego smoka. Wykonawcą pomnika będzie art. mal. Lubelski.

Pomnik odsłonięty zostanie na wiosnę r. bieżącego.

TORUŃ

= W sali Dworu Artusa otwarto zbiorową wystawę obrazów Tymona Niesiołowskiego, obejmującą cykl akwarel oraz prac olejnych. Pozatem artysta ten podejmie się zapewne przyozdobienia malowidłami jednej z sal parterowych Dworu Artusa.

WARSZAWA

= Ostatnia wystawa w Zachęcie wywołała znowuż w krytyce stołecznej liczne narzekania na bardzo niski poziom ogólny. Niektórzy z krytyków znudzeni już tem ciągłem narzekaniem, wstrzymują się wogóle od wydawania sądu o wystawie, jako całości, a ograniczają się tylko do odpowiedniej objektywnej klasyfikacji wystawionych utworów. Pomijamy tu obszernie sformułowaną opinję K. Winklera (w Nr. 16 *Kurjera Porannego*), który zapytuje: »Czy komitet Zachęty zdaje sobie sprawę z odpowiedzialności, jaka na niego spada za wystawienie tych litość budzących »obrazów« — które są twórczej sztuki prawdziwą obrazą, a równocześnie drwinami z publiczności, zwiedzającej za dosyć słonym wstępem Zachętę? Czy ta, zniechęcająca prawdziwych artystów instytucja — forsująca zwartą klikę szkolarskich knociarzy bez talentu i naturalistycznych impotentów — może się spodziewać poparcia ze strony ośmieszanego przez nią społeczeństwa?«

JAN SZCZEPKOWSKI
Projekt konkursowy na pomnik Kościuszki w Łodzi (II nagroda)

Zacytujemy tym razem tylko dwa sądy; Karol Frycz w Nr. 4 *Świata* pisał:

»Stwierdzony niemal jednogłośnie przez sprawozdawców fachowych, nieprawdopodobnie niski poziom obecnej wystawy »bieżącej« w Tow. Zach. S. P. P. spowodowany został zapewne przez uprzedni gremjalny wysiłek artystyczny, jakiego wymagało stworzenie tak zw. »Salonu«. Tem bardziej, że pod różnemi nazwami urządzane przez »Zachętę« wystawy zawierają przeważnie eksponaty tych samych malarzy. Może się to nazywać raz »Salonem«, to znów »Kompozycją figuralną«, ale w rzeczywistości pod różną flagą płynie ten sam tonnaż: bataliści dają batalje, koniarze — konie,

MIECZYSŁAW LUBELSKI
Jedna z płaskorzeźb na cokole projektu pomnika Kościuszki w Łodzi (I nagroda)

MIECZYSŁAW LUBELSKI
Jedna z płaskorzeźb na cokole projektu pomnika Kościuszki w Łodzi (I nagroda)

MIECZYSŁAW LUBELSKI
Jedna z płaskorzeźb na cokole projektu pomnika Kościuszki w Łodzi (I nagroda)

krowiarze... Nie, od krowy nie da się urobić szlachetnie brzmiące miano fachowca. To nieprzejmowanie się zbytnio wystawców programowem zawołaniem miewa niekiedy dobrą stronę. Na każdej n. p. po kolei z trzech ostatnich wystaw ukazuje się po jednej tylko, ale wybornej akwareli Kędzierskiego, na każdej pokazuje plon bujny pracowitego żywota Stanisław Czajkowski...«

K. L. w Nr. 3 *Myśli Narodowej*:

»Wystawa w »Zachęcie« sprawia wrażenie dziwnej pustki, oczywiście, jeśli chodzi o dzieła sztuki, bo rzeźb i obrazów obejrzeć można sztuk z górą dwieście. Smutno zwłaszcza przedstawia się t. zw. Wystawa prac grupy »Zespół« (z równą racją mogłaby się nazywać: Wystawa prac zespołu »Grupa«). Ten sam brak wszelkiej idei, wszelkiej pomysłowości, który przejawił się w nazwie, jest też cechą dominującą wystawionych przez »Zespół« dzieł. Poza paroma obrazami, lepszemi, niż inne, beznadziejny brak talentu, wizji, świeżości, rutyna, szablon«.

= Nowe wystawy w Zachęcie. W dniu 30 stycznia otwarto w gmachu Tow. »Zachęty Sztuk P.« ni mniej ni więcej tylko siedem nowych wystaw, a mianowicie wystawy zbiorowe: ś. p. Jana Styki (1858—1925), oraz dwu jego synów, Tadeusza i Adama. Wśród kilkadziesięciu obrazów Jana Styki, znajduje się również olbrzymich wymiarów płótno historyczne p. t.: »Przysięga Witolda«, »uzupełniony szkic« do »Polonji«. Bankiet Nerona na stawach Agryppy, jest »Polska Wyzwolona« i t. p. machiny. Tadeusz Styka wystawił przeważnie portrety, a Adam Styka widoki i sceny rodzajowe orjentalne. Wystawy te, o których wspominamy li tylko z obowiązku kronikarskiego, nie mogą obudzić najmniejszego zainteresowania. Niezbyt niestety interesujące są i następne sale: Cała sala uczciwie malowanych akwarel Anny Römerowej, wystawa kolekcji prac Gustawa Pillati'ego, wystawa pośmiertna ś. p. Ignacego Marka, oraz t. zw. wystawa bieżąca, na której zebrano kilkadziesiąt obrazów najrozmaitszych malarzy, stale spotykanych na wszystkich wystawach »Zachęty«. Katalog wystawy Styków, odbity starannie w Drukarni Łazarskiego, odbiega korzystnie od typu katalogów i przewodników, wydawanych zwykle przez »Zachętę«. Katalog ten poprzedził obszerniejszym wstępem Henryk Piątkowski.

= Miasto i Sobór. Zgodnie z uchwałą Magistrat podpisał w dniu 5-go lutego z Rządem umowę w sprawie przejęcia przez miasto rozbiórki Soboru. Jak wiadomo, przy rozbiórce Soboru będą zatrudnieni bezrobotni. Rozbiórka ma być ostatecznie ukończona do dnia 1-go listopada b. r.

= Wystawa grafiki. Komitet Stowarzyszenia Miłośników Sztuk Pięknych Graficznych zorganizował w sali Ligi Morskiej i Rzecznej wystawę informacyjną sztuki graficznej, złożoną z dzieł, będących w posiadaniu grona członków Stowarzyszenia. Otwarcie wystawy noszącej tytuł »Morze w grawiurach« nastąpiło w dniu 5 lutego.

= W dniu 7 lutego otwarto w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego zbiorową wystawę prac Henryka Grombeckiego.

= Szczere wyznanie. W artykule p. t. *Le Salon de Zachęta* w (nr. 12, *Le Messager Polonais*), wyznaje p. J. Wasiutyński:

»Je ne suis pas amateur du genre de peinture appelé »nature morte«, qui me parait inférieur aux autres, et destiné simplement á remplacer les papiers peints qui ornent les cloisons de nos logis. Des gerbes de fleurs naturelles me semblent toujours décorer un appartement d'une façon beaucoup plus belle et plus coquette et on les change trop souvent pour qu'elles puissent paraître monotones«.

Nic dziwnego, że p. Wasiutyński opierając się na tak poważnych kryterjach estetycznych pisze w ten sposób np. o obrazie W. Weissa:

»Une étude de Wojciech Weiss qui n'est proprement dit rien d'autre qu'un portrait d'un modèle, est fort appréciée par des peintres, juges compétents en cette matière. La facture en est réellement originale et pleine de bravoure. L'attitude de la jeune femme nue, qui ne fait que songer á la fin de sa séance, tout en prenant sa petite tasse de café, est parfaitement naturelle, mais la composition ne me dit rien«.

Za to tego rodzaju krytyka mówi ogromnie wiele inteligentnemu czytelnikowi...

= Karygodne przeoczenie. Słuszne uwagi na temat »Wystawy, na którą czekamy« zamieścił *Świat* w Nr. 5:

»Wystawa zbiorowa obrazów Juljana Fałata w Krakowie doznała wielkiego powodzenia. Wszystkie dzienniki poświęciły jej dłuższe, pełne entuzjazmu studja. Talent znakomitego artysty znalazł w tej wystawie pełny wyraz. Zdołano zgromadzić znaczną liczbę najcenniejszych i najbardziej charakterystycznych dzieł. Lwów wnet poczynił kroki, by zyskać na pewien czas wystawę. A Warszawa?

»Dotąd nie słyszymy wcale, aby Tow. Zachęty Sztuk Pięknych podjęło w tej mierze starania. Co tem dziwniejsze, że, po paroletniej nieobecności, Fałat w tym roku zjechał do stolicy i spędza tu zimę. Mógłby więc udzielić osobistej pomocy, mógłby sprawić, iż Wystawa warszawska byłaby bogatszą jeszcze, niż krakowska, bo w Warszawie znajduje się wiele pierwszorzędnych płócien artysty, które do Krakowa nie poszły, a które Zachęta mogłaby bez trudu dla swej wystawy zyskać. Nie należałoby zaniedbać tak wyjątkowej sposobności. Wielka wystawa zbiorowa dzieł Fałata należy się stolicy, należy się również artyście, który mimo 73 lat zachował młodzieńcze nieomal siły i żywotność, a który dla sztuki polskiej tak olbrzymie położył zasługi«.

Upomniał się też o to samo *Kurjer Polski* (Nr. 28), pisząc:

»Owoce jego pracy przeszło pięćdziesięcioletniej poznał prawie w komplecie Kraków. Ubiega się o nie teraz Lwów. Ale dlaczego dotąd niema zapowiedzi tej wystawy u nas? Chyba »Zachęta« nie da się ubiec prowincjonalnym miastom? A otwarcie wystawy Fałata będzie hołdem dla mistrza, który mu się w pierwszej linji chyba należy od... stolicy Polski«.

Tymczasem wystawę jubileuszową J. Fałata otwarto już we Lwowie. Warszawa zaś ma trzech Styków w Zachęcie.

= Tygodniowe losowanie obrazu w Zachęcie. W komunikatach, rozesłanych przez Zachętę do dzienników, czytamy:

»Pod każdym względem szczęśliwą miał myśl komitet Towarzystwa Zachęty, przeznaczając, bez żadnej dopłaty, co tydzień jeden obraz do rozlosowania pomiędzy zwiedzających za biletami normalnemi. Cel był dwojaki: przyjście z pomocą artystom przez zakup pięćdziesięciu kilku prac w ciągu roku — niezależnie od czynionych większych zakupów do rozlosowania pomiędzy rocznych członków Tow. — oraz pobudzenie jaknajwiększego zainteresowania wśród szerokiej publiczności, przez właściwie użytą propagandę na rzecz naszej sztuki. Dotychczas do rąk zwiedzającej publiczności przeszły dzieła: Tadeusza Cieślewskiego, Teodora Ziomka, Stanisława Zawadzkiego, Wacława Przybylskiego. Na bieżący tydzień przeznaczono »Białe róże« Władysławy Piątkowskiej. W najbliższych tygodniach rozegrane zostaną prace: Kopczyńskiego, Lasockiego, Kotowskiego i innych«.

Sami swoi! I dziwić się, że ktoś, kiedyś, może, gotów będzie posądzać Zachętę o ...pozory zakonspirowania

i stronniczości, obrony własnych jedynie interesów. A tu jedynie swój do swego, po bardzo swoje!

= Szkodliwe pomysły komitetu Tow. Zachęty. W styczniu rozesłał komitet Zachęty komunikaty następującej treści:

»W czasach przedwojennych Tow. Zachęty Sztuk P. otrzymywało pewne subsydjum rządowe. Obecnie nie otrzymuje ani od rządu, ani od miasta żadnej zapomogi, a kapitały Towarzystwa, ulokowane w papierach publicznych, wskutek dewaluacji, nie przynoszą obecnie żadnych dochodów. Wskutek tego Tow. utrzymywać się musi wyłącznie ze składek członkowskich i z opłaty za bilety wejścia.

»Podczas gdy przed wojną ilość członków dochodziła do 12.000, obecnie nie sięga 4.000 członków pomimo nieznacznej ceny 20 zł. rocznie za bilet, dający prawo bezpłatnego wejścia na wystawę dla członka Towarzystwa wraz z żoną i dziećmi w wieku szkolnym. Co się tyczy biletów wejścia, Zachęta stara się możliwie uprzystępniać ich cenę. Zasadnicza cena 2 zł. (!) zmniejszona jest do połowy dla wojskowych oraz dla urzędników państwowych i prywatnych i do 50 gr. dla uczącej się młodzieży. W niedzielę od godz. 3-ej do 6-ej wszystkie ceny powyższe obniżone są jeszcze do połowy.

»Pomimo uprzystępnionych warunków zarówno dla członków, jak i dla zwiedzającej publiczności, stwierdzić można często nadużycia ze strony osób, które, wbrew ustawie par. 32 wypożyczają swe bilety członkowskie. Aby temu zapobiec, zarząd Tow. Zachęty wprowadził od Nowego Roku ściślejszą kontrolę. Na bilecie członkowskim na rok przyszły wyszczególnione będą osoby z rodziny członka, którym zgodnie z brzmieniem ustawy par. 6 służy prawo wstępu na wystawę. Członkowie, udający się na wystawę wraz z rodziną, otrzymywać będą po okazaniu biletu członkowskiego w kasie odpowiednią ilość kartek, które woźni przy wejściu odbierać będą. System ten jest zresztą konieczny dla statystyki osób zwiedzających. W razie stwierdzenia wypożyczenia — bilet ulegnie unieważnieniu bez zwrotu opłaty.

»Zarząd Towarzystwa znacznie zmniejszył ilość zaproszeń rozsyłanych na otwarcie wystaw miesięcznych, t. zw. »vernissage«. Zaproszenia te miały na celu propagandę zadań Tow. i jednanie mu nowych członków. Tymczasem zarząd przekonał się, że środek ten celu zamierzonego nie osiągnął: zaledwo bowiem znikoma część osób, stale zapraszanych, wykupiła następnie bilety członkowskie.«

Tyle komunikat. Ilość członków Zachęty spadła z 12.000 na 4 000 nie tylko z powodu zubożenia ogólnego inteligencji w powojennych czasach, ale głównie z powodu lichych przeważnie wystaw, o których krytyka jednomyślnie zazwyczaj wyraża się w sposób ujemny, a następnie z powodu stanowiska zarządzającego komitetu wobec ogółu polskich artystów, niechęci do jakichkolwiek reform, jak np. zmiana przestarzałego statutu i t. p.

Ustalenie ceny wstępu na 2 (dwa) złote zmniejszyło oczywiście ogromnie frekwencję, bo niekażdy może i chce legitymować się przed kasjerką jako... urzędnik prywatny np. Wejście do Zachęty dla dwojga osób, z katalogiem, kosztuje 5 zł. Czy to ma być propaganda sztuki polskiej? Jest to raczej przeszkadzanie jej i utrudnianie inteligencji pracującej korzystania ze zbiorów i wystaw Zachęty. Urzędnik państwowy np., choćby IV-tej lub III-ciej kategorji, otrzymuje zniżkę ceny wstępu do połowy. Nie otrzyma jej jednak ani literat, ani szwaczka, ani panna sklepowa i ci zmuszeni są stronić od Zachęty.

Wprowadzone od Nowego Roku zmiany zniechęcają ponadto i dotychczasowych członków, wykupujących t. zw. bilet roczny. Obecnie bowiem członka takiego, opatrzonego legitymacją, zawraca woźny ze schodów, skierowuje go do kasy po »karteczki«, gdzie trzeba stać w ogonku. Nie uniemożliwia to oczywiście bynajmniej odstępowania kart członkowskich osobom innym, gdyż kasjerka nie sprawdza ani metryki, ani dowodu osobistego i t. d., zraża za to do odwiedzania lokalu Zachęty nawet członków rocznych. Podobne utrudnienia spotykały już kilkakrotnie także przedstawicieli prasy, legitymujących się specjalnemi legitymacjami dziennikarskiemi, opatrzonemi fotografją! Ich także odsyła się do kasy po... »karteczkę«, co zabiera czas niepotrzebnie i stanowi tylko utrudnienie w pracy. Polskie legitymacje dziennikarskie uznaje każda instytucja, każda wystawa zagraniczna, tylko Zachęta usiłuje odebrać im ich walor. To też w razie, gdyby stan taki miał potrwać dalej, recenzenci pism stołecznych gotowi są podjąć wspólną akcję w obronie swych praw. Także i artyści plastycy, nawet stale wystawiający w Zachęcie, napotykają analogiczne trudności u wejścia do gmachu Zachęty. Niefortunny pomysł okazał się bardzo szkodliwym w praktyce i doprawdy funduszów Zachęcie nie przysporzy. Raczej zniechęci do reszty i tak szczupłą garstkę osób, interesujących się Zachętą.

Z. KRAŚNIK KANONJA W WARSZAWIE (akw.)
(Z wystawy Związku art. mal. w Warszawie)

= Stowarzyszenie Artystów Grafików RYT zawiązało się świeżo w Warszawie. Jako założyciele, weszli do »Rytu«: Edm. Bartłomiejczyk, W. Borowski, Tad. Cieślewski jun., L. Gardowski, Z. Kamiński, J. Konarska, B. Krasnodębska, W. Podoski, St. Rzecki, Wł. Skoczylas i W. Wąsowicz. Wymienieni graficy, wraz z zaproszonym do współudziału T. Kulisiewiczem wystąpili z pierwszą wystawą prac swoich w Salonie Cz. Garlińskiego.

= W Salonie Związku Polskich Artystów Malarzy (przy ul. Marszałkowskiej 69) otworzono w dniu 31

stycznia wystawę zbiorową prac J. Bobińskiej-Paszkowskiej. Z wystawionych na poprzedniej wystawie obrazów, reprodukujemy w niniejszym zeszycie prace Z. Kraśnika i I. Łuczyńskiej-Szymanowskiej.

= Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej w Warszawie Wobec nadspodziewanie wielkiej ilości eksponatów zagranicznych i polskich, nadesłanych na wystawę, komitet organizacyjny pierwszej międzynarodowej wystawy architektury nowoczesnej w Warszawie uzyskał na jej pomieszczenie sale dolne Tow. Zachęty, zamiast pierwotnie na ten cel przewidzianego, zbyt szczupłego, lokalu Polskiego klubu artystycznego. Otwarcie wystawy nastąpi dnia 1 marca r. b. Ostatni termin nadsyłania prac (do Tow. Zach. S. P.) przesunięty jest na 10 lutego. Jury stanowić będą pp.: dziekan wydz. arch. Karol Jankowski, dr. Alfred Lauterbach, prof. Stanisław Noakowski, arch. Aleksander Raniecki, prof. Rudolf Świerczyński.

= Wystawa architektoniczna. Staraniem Związku słuchaczów architektury urządzono w lokalu wydziału architektury (Koszykowa 55), wystawę projektów z konkursu na 3 szkoły i seminarjum w Łodzi.

= Wystawa graficzna w Tow. Zachęty. Stowarzyszenie polskich artystów grafików otworzyło w jednej z sal »Zachęty« wystawę prac swych członków, na którą złożyły się akwaforty i drzeworyty. Biorą udział w wystawie: Wanda Korzeniowska, Edmund Bartłomiejczyk, Jerzy Hulewicz, Władysław Lam, Franciszek Siedlecki, Wacław Wąsowicz, Janusz Knake, Zofja Stankiewiczówna.

= Edward Wittig nadesłał pod koniec poprzedniej wystawy Zachęty portret panny W. G., wykony w marmurze kararyjskim. Rzeźba ta, dzięki wysoce artystycznym zaletom wykonania, odbiegała daleko od normalnych portretów, wystawianych zazwyczaj w Zachęcie.

= Medal Fr. Chopina. W roku bieżącym stanąć ma w Warszawie pomnik Fryderyka Chopina, pomysłu Wacława Szymanowskiego. Dla upamiętnienia tego faktu wykonano bronzowe i srebrne medale, podług projektu tego samego artysty, w odlewni artystycznej Borbedienne'a w Paryżu.

= St. Żeromski w plastyce. Cały szereg artystów

WŁADYSŁAW GRUBERSKI
Stefan Żeromski (medaljon)

stara się po zgonie znakomitego pisarza oddać jego rysy, charakter jego twarzy, zwłaszcza w grafice i w rzeźbie. Portrety w grafice wykonali świeżo: Fr. Siedlecki, W. Wąsowicz, Wł. Skoczylas. Wł. Gruberski wykonał medaljon i plakietę z portretem Żeromskiego, a Z. Trzcińska-Kamińska kończy właśnie pracę nad biustem pisarza w marmurze salzburskim. O nabycie tej rzeźby poczynił starania Polski Klub Literacki *(Pencluh)* w Warszawie.

= Malarstwo i rzeźba w r. 1925. *Cep*, mając zresztą głównie na myśli Warszawę, pisze w Nr. 121 *Głosu Prawdy:*

»Jeżeli mamy mówić o ruchu malarskim w roku 1925, to właściwie możnaby się ograniczyć do stwierdzenia, że go nie było. Byłoby to zresztą stwierdzenie nie nowe. Malują i malowali w Warszawie malarze, niekiedy nawet bardzo zdolni, ale w ostatnich dziesięcioleciach ani szkoły malarskiej warszawskiej, ani wogóle ruchu artystycznego w Warszawie nie było, widocznie być nie mogło. Próba stworzenia impresjonistycznej szkoły polskiej, powzięta z wielkim rozmachem przez Podkowińskiego i Pankiewicza, nie dała żadnych rezultatów i polską transpozycję impresjonizmu dał dopiero Kraków. Grupa formistów stworzona lat temu kilka, szybko się rozeszła. »Rytm« jest właściwie jedynie ugrupowaniem wystawowem, nie ideowem...

»Jeżeli się więc ma zrobić bilans roku zeszłego, to niestety nie można napisać nic. Bo mogło kilku sprawiedliwych uratować Sodomę, ale z tego faktu, że znani już malarze wystawili w ciągu roku kilka dobrych płócien nie da się stworzyć ruchu artystycznego«.

A. W., zastanawiając się nad obecnym stanem rzeźby, konkluduje krótko:

»Najaktualniejszym chyba postulatem rzeźbiarstwa polskiego jest dzisiaj zorganizowanie wystaw rzeźbie poświęconych. Jedynie w ten sposób będzie można zorjentować się, co w tym zakresie sztuki posiadamy i jedynie w ten sposób uniknąć będzie można pomyłek i nieporozumień i, co najważniejsze, wytworzyć w opinji

I. ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA AKT (ol.)
(Z wystawy Związku art. mal. w Warszawie)

należytą dla rozwoju rzeźby atmosferę, należyte jej zrozumienie«.

= Zamiast balu kiermasz. Czytamy w Nr. 16 *Kurjera Warszawskiego*: »Zamierzona przez Stowarzyszenie »Pro-Arte« zabawa artystystyczna Tow. Zachęty, która się miała odbyć w dn. 16 b. m., nie dojdzie do skutku. Powodem jej zaniechania są przedewszystkiem ciężkie warunki materjalne, w jakich społeczeństwo nasze się znajduje, chwila bezwzględnie nieodpowiednia do pomnożenia i bez tego licznych zabaw publicznych. Zarząd »Pro-Arte« przyszedł do przekonania, że należy, chwilowo przynajmniej, zaniechać projektu i zastąpić go inną atrakcją, postanowiono więc wskrzesić tak popularną przed laty »Wystawę szkiców« i w tym celu wykonać zbiorowemi siłami stowarzyszonych, liczny zbiór prac, studjów, szkiców tak malarskich jako też rysunkowych i przeznaczyć je do spieniężenia, w cenach minimalnych. Ponieważ ilość eksponatów będzie wielka, pomimo ich taniości — wysprzedanie całego zbioru stworzyć będzie mogło poważną sumę, która zasilając kasę »Pro-Arte« wpłynie na rozwój instytucji i pozwoli jej spełnić swoje cele oraz stanie się zaczątkiem funduszu koleżeńskiej pomocy. Improwizowana ta galerja, pociągnie ku sobie inteligentne sfery społeczne, które nie koniecznie w tańcu lub rautowych popisach widzą szczyt duchowej rozkoszy — będzie to bowiem zabawa i to zabawa niepowszednia, bo oparta na potrzebie zaspokojenia potrzeb estetycznych tkwiących w istocie każdej kulturalnej jednostki. Publiczność pociągnie nowość wrażeń, nowość pomysłu tej niezwykłej wystawy-kiermaszu, na którą złożą się dzieła naszych najbardziej znanych i utalentowanych malarzy, na tle artystycznej dekoracji rozmieszczone. Będzie na co patrzeć i co kupić«.

Rzeczywiście, »zbiór prac wykonany zbiorowemi siłami stowarzyszonych« jako »dzieł naszych najbardziej znanych i utalentowanych malarzy« w (»Pro-Arte«!) to pyszny kawał karnawałowy: »będzie to bowiem zabawa i to zabawa niepowszednia«! Zaiste tak.

= Zagrożone miasto. Tem zagrożonem miastem — pisze Z. W. w Nr. 31 *Kurjera Warszawskiego* — jest obecnie Stare Miasto z przyległemi mu uliczkami w obrębie starej Warszawy.

Do lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia cała ta dzielnica trzymała się nieźle. Z chwilą wybudowania kanalizacji i wodociągów, tych nowoczesnych urządzeń sanitarnych, jakie nie mogły być przewidziane w czasach budowy samych domów, zaczęły się komplikacje, pociągające za sobą skutki opłakane.

Skutkiem pękania rur wodociągowych, co się zdarzało w wielu domach, zaczęły się podmywy fundamentów, osiadanie ich i w następstwie zarysowanie się ścian. W czasach przedwojennych uszkodzenia te były remontowane w należyty sposób i niebezpieczeństwo wszelkiego rodzaju było usuwane w zarodku. Wojna wszechświatowa odbiła się fatalnie na wszelkiego rodzaju budynkach, nie remontowanych w ciągu przeszło lat 11. Na starych domach wpływ ten zaciężył w dwójnasób. Należy dodać, że przy wykonaniu urządzeń zdrowotnych, zaprojektowanych przez inż. Lindley'a, nie zwrócono należytej uwagi na potrzebę ulepszenia wentylacji piwnic. Skutkiem takiego przeoczenia w domach starych, z chwilą przeprowadzenia wodociągów, pokazała się na ścianach piwnic obfita rosa, pod wpływem której zaczęła lasować się cegła słabiej wypalona i coraz częściej powstawały rysy w murach piwnicznych, mniej lub więcej zagrażające opartym na nich ścianom parteru i wyższych pięter.

Dodajmy do tego, że w ciągu dziesiątka lat, skutkiem ochrony lokatorów, urządzenia kanalizacyjno-wodociągowe w ustępach i klatkach schodowych rzadko gdzie były remontowane należycie. Dowodem tego jest niepomierny rozchód wody w wodociągu warszawskim i opłakany stan podłóg we wskazanych ubikacjach. Nic dziwnego, że i ściany, nie restaurowane czas dłuższy, zaczęły rysować się, a następnie i pękać, zagrażając bezpieczeństwu budynków. Dachy na większości budynków, zwłaszcza na domach mieszkalnych, nie remontowane w ciągu lat dziesiątka, świecą dziurami i przeciekają, skutkiem czego posiadamy zniszczone również i górne stropy. Notowano już wypadki załamania się górnego stropu pod ciężarem przechodzącego na strychu człowieka. Wybuch w cytadeli, trafiwszy na podatne podłoże, dokonał reszty zniszczenia«.

Pod koniec swych wywodów, autor domaga się energiczniejszego zbadania tej sprawy:

»Ponieważ jednak sprawa powyższa, wobec z jednej strony głodu mieszkaniowego, z drugiej zaś masowego bezrobocia, jest zbyt paląca, należałoby, zdaniem mojem, przystąpić energicznie do bliższego zbadania jej całokształtu. Najbardziej odpowiedni ku temu czas jest obecny, gdyż z nastaniem mrozów mamy sporo wolnych od pracy fachowców w osobie wolno praktykujących budowniczych, majstrów mularskich i studentów politechniki z wydziału architektury.

Pod ogólnem kierownictwem okręgowych budowniczych, przy pomocy specjalnych komisji o powyższym składzie, możnaby w ciągu sezonu zimowego zlustrować wszystkie podejrzane domy warszawskie, w których widoczne są rysy, przenikające po przez tynk w głąb ścian, co odrazu rzuca się w oczy po spaczonych otworach drzwiowych i okiennych. Zwłaszcza należy zwrócić uwagę baczną na rysy poziome i skośne«.

= Cykl odczytów o sztuce. Prof. St. Noakowski wygłosił w dniu 24 stycznia, w audytorjum Zakładu Fizycznego Uniwersytetu, odczyt o kościołach romańskich. W znany dobrze sposób, w formie bezpretensjonalnej pogawędki, scharakteryzował prelegent barwnie i plastycznie wprzód ogólne tło kultury średniowiecza, sztuki bizantyńskiej i romańskiej, a następnie zaznajomił liczne grono słuchaczy z najwybitniejszemi okazami romańskiej architektury kościelnej we Francji, Włoszech, Niemczech, Anglji i w Polsce, nie szczędząc też przykładów z dziedziny sztuki stosowanej i monumentalnego malarstwa. Materjał zebrany w przeźroczach, był nader obfity i bardzo ciekawy. Odczyt prof. Noakowskiego rozpoczął cykl sześciu wykładów, zorganizowanych przez p. Rektorową Pieńkowską. W następną niedzielę tenże sam prelegent wygłosił odczyt o kościołach gotyckich, poczem w czterech wykładach kolejnych scharakteryzuje sztukę renesansu, baroka, rokoka i klasycyzm francuski XVIII w. (w nawiązaniu do sztuki dzisiejszej) asystent Politechniki, arch. Lech Niemojewski.

= W dniu 8 stycznia odbył się w Polskim Klubie Artystycznym wieczór dyskusyjny plastyków na temat: »Kryzys sztuki a szkolnictwo artystyczne«. Referował p. Antoni Buszek.

= Opieka państwa nad sztuką. Omawiając w bilansie Polski za rok 1925 sprawę opieki państwa nad sztuką (*Głos Prawdy*, Nr. 121), A. Wieczorkiewicz wykazuje, że sama biurokratyczna organizacja Dep. Sztuki w Min. W. R. i O. P. jest z gruntu wadliwa i fałszywa, poczem popiera swe wywody bardzo wymownemi cyframi: To traktowanie Departamentu, jako czegoś wręcz zbędnego i niepotrzebnego, znajduje swój wyraz w cyfrach budżetu na sztukę w r. 1925. Są to cyfry, jakby na urągowisko w naszych warunkach, śmiesznie małe. Wszystkie wydatki państwa na cele artystyczne, muzealne i ochronę zabytków nie wynoszą nawet jednej tysiącznej części wydatków, państwowych.

Warto się cyfrom tym przyjrzeć.

Budżet Min. W. R. i O. P. za rok 1925 wskazuje w rubryce *Opieka nad sztuką* sumę 1,147.000. Oprócz

tej sumy, która znajdowała się w rozporządzeniu departamentu, wydatki na sztukę wynosiły:

Wojewódzkie Oddziały sztuki (konserwatorowie) w zaokrągleniu 90.000 z czego 65.000 uposażenia, 17.000 podróże służbowe i przesiedlenia i 5.000 pomoce naukowe.

Zbiory Państwowe — 83.000, z czego uposażenie 49.000, konserwacja zbiorów 16.800. wydawnictwa i bibljoteka 8.000.

Wreszcie szkoła sztuk pięknych i konserwatorja, gdzie znajdujemy pod szumnym tytułem: »zasiłki i stypendja« pozycje tak bezsensownie niskie jak 10.000 w warsz. szkole Sztuk Pięknych i 1.000 w Konserwatorjum warszawskiem.

Z sumy 1,147.000, którą rozporządzała centrala na architekturę i plastykę, przeznaczono 44.000, na zasiłki dla muzeów 25.000, na literaturę, muzykę i teatry (głównie subsydja teatralne, łatanie deficytów) — 830.000, na sztukę ludową 25.000 i wreszcie na propagandę artystyczną aż 20.000 zł!

Na zakup dzieł sztuki o *wartości muzealnej* (risum teneatis amici!) — 14.000; wreszcie konserwacja i inwentaryzacja zabytków 180.000.

W ramach tych doprawdy śmiesznych sum rozwijała się »działalność« departamentu w roku ubiegłym.

Wymowa tych cyfr jest zupełnie wystarczająca. Właściwie nawet nie potrzeba komentarzy.

Za 14.000 złotych można nabyć *okazyjnie* jeden wartościowy przedmiot o muzealnej wartości, a za 180.000 przeprowadzić restaurację jednego zabytku architektonicznego. A przecież z tej sumy trzeba dać pewne ryczałty konserwatorom na doraźne zasiłki w wypadkach niecierpiących zwłoki, bo innych funduszów na to niema. To też pozycje z rozdziału tej sumy są istotnie *groszowe*.

Przy takich środkach opieka Państwa na sztukę sprowadza się prawie do zera, a urzędnicy departamentu sztuki i konserwatorowie skazani są na przymusową bezczynność, marnując siły, energję i zdolności na rozdzielanie funduszów, które nie są nawet przysłowiową kroplą w morzu.

= O budowę Muzeum Narodowego. W grudniu 1924 r. rozstrzygnięto konkurs na projekt gmachu Muzeum narodowego w Warszawie. Z pośród 45 nadesłanych prac, »jury« wyróżniło ośm. Zazwyczaj w wyniku konkursu jedna z prac wyróżnionych bywa wybrana do wykonania, lub do dalszego opracowania. W tym wypadku odstąpiono od tego zwyczaju i mimo przyznania wielkich zalet pracom wyróżnionym, powierzono wykonanie projektu zmarłemu niedawno architektowi z poza uczestników konkursu, a po jego śmierci, (wobec tego, że pracy swej nie ukończył), magistrat ponownie nie osiągnąwszy do planu konkursowego, powierzył wykonanie całkiem nowego projektu innemu architektowi

Sprawę tę omawiano na posiedzeniu Koła architektów, łącznie z architektami-członkami rady artystycznej miasta, w dniu 3 lutego.

= Sztuka Dekoracyjna, wystawa i... demokracja. P. Jankowska-Orynżyna zarzuca J. Warchałowskiemu w Nr. 121 *Głosu Prawdy*, że, organizując dział polski wystaw paryskiej, trzymał się »indywidualistycznej« a nie demokratycznej »metody«. Może to i słusznie, dodaje, bo dało dobre rezultaty, a nie skończyło się na rajcowaniu«, ale mimo to pisze bardzo długo i dużo na temat tej zbrodniczej jakoby metody, którą rada byłaby zastąpić... plebiscytem »oczywiście nie decydującym« — (więc kto, na miłość Boską, poweźmie decyzję, jeśli ani »indywidualistycznie« ani też »pluralistycznie« decydować w Polsce, w sprawach sztuki nie wolno?)

Zdawałoby się, że skoro ktoś w dziedzinie spraw artystycznych postąpił »słusznie«, dobrał »trafnie« artystów, osiągnął »drobne rezultaty«. to niema powodu stawiania mu zarzutu, że dopuścił się ciężkiej, bardzo ciężkiej winy«!? Dlaczego nie uchodzi to w państwie demokratycznem? Czy może pawilon sowiecki powstał na zasadzie ogólnego plebiscytu, choć rzecz działa się w państwie komunistycznem? Jest to karygodne pomięszanie pojęć, fałszywa zupełnie logika, modna chętka przemycenia do sztuki popularnych w niektórych kołach haseł społeczno-politycznych, komunałów wiecowych, z twórczością artystyczną nic nie mających wspólnego.

Odpowiednie ustępy cytowanego artykułu brzmią: »...Nie możemy, nie chcemy być po polsku niewdzięczni za wielki żarliwy wysiłek, którego dokonał komisarz generalny wraz z garstką artystów. Zasługi jego nie zmażą te ciężkie zarzuty, które wytoczyć jest jednak obowiązkiem. Odbiła się w tej pracy wieczyście polska, chodząca samopas, indywidualistyczna metoda. P. Warchałowski powiedział sobie *l'état c'est moi*, inaczej nie chcę, inaczej być nie może. Może to i słusznie, bo dało dobre rezultaty, a nie skończyło się na rajcowaniu. Jednakże nie można się zgodzić, żeby artystyczna reprezentacja Rzeczypospolitej była wieżyczką z kości słoniowej, lub szklaną górą niedostępną dla śmiertelników nie z zagranicy. Uchodziłoby to może w czasach »Młodej Polski« ale nie uchodzi w państwie demokratycznem. P. Warchałowski dobrał sobie, zresztą trafnie, garść artystów o nazwiskach w sztuce pełnobrzmiących i ufundował z nich towarzystwo wzajemnej adoracji. Czy jest kto poza nimi, tem się z góry nie interesował z sobiepańskiem lekceważeniem. O konkursach mało kto słyszał, odbywały się błyskawicznie, pro forma i pocichu...«

Tłumacząc, że wszystko robiono dla zagranicy raczej, niż dla kraju, pisze dalej p. J. O.:

»Reprezentacja międzynarodowa polskiej sztuki powinna być rzeczą plebiscytu (oczywiście nie decydującego), bo tam tylko może się wytworzyć środowisko artystyczne, gdzie sztuka, jak w Grecji staje się przedmiotem dysput ulicznych, gdzie jak za czasów średniowiecza całe stany pospólnym wysiłkiem wznoszą katedry. Trzeba tępić owe klęskowe dla Polski sobiepaństwo, zamykające oczy na wszystko, co stoi poza chociażby najgodniejszem towarzystwem wzajemnej adoracji, sobiepaństwo, które nie wierzy, że poza szklaną zamkniętą wieżyczką coś może się jeszcze wyłonić, objawić.

Na rok przyszły już pragniemy wiary, która stwarza ludzi; na wszystkich polach żądamy nie sobiepaństwa, a wielkiego demokratycznego połowu talentów, bo nieustające ich szukanie stwarza poziom, a w nim jest zbawienie ojczyzny«.

To wszystko nawet po kilkakrotnem przeczytaniu jeszcze trudniej będzie zrozumieć, gdy uprzytomnimy sobie sąd ogólny p. J.-O. o tym polskim »sobiepańskim« pawilonie:

»Polska nie rozwiązała również zagadnienia stylu *moderne*. Sztukę swoją związała z tradycjami, dała jej treść narodową, ujętą o ile możności w formie współczesnej, zarazem wyrzekając się tak popłatnej u nas, taniej »swojskości« i zdawkowej chłopomanji. Przejrzystą budową i logicznym zestrojem pokazała łacińskość naszej kultury, która wyrosła na rzymskiem prawie i rzymskim kościele. Wystąpiła nie huczno, szatno i strojnie, ale poważnie i szlachetnie. Wtym zabłąkanym kościółku o świetlistej wieży szklanej zastygła bezprzykładnie ofiarna żarliwość garstki polskich artystów, przyzwyczajonych do tego, że sztuka Polski jest jej tradycyjnym najświetniejszym ambasadorem. Na wystawie paryskiej Polska zyskała poklask cywilizowanego świata. Zasypano nas nagrodami, 169 wyższych odznaczeń na 250 wystawców jest tego dowodem, za-

równo jak owacje i wyrazy uznania. Zaiste wystąpienie to jest najjaśniejszym prześwitem tego klęskowego roku, należy to sobie zapamiętać jako dobrą dla kultury polskiej nowinę«!

A jednak, trzeba tępić sposoby i metody »niedemokratyczne« (?), które prowadzą do takich sukcesów — czy tak? Boć przecie *quisque suorum verborum optimus interpres*...

WILNO

= W sali prób muzycznych Tow. »Lutnia« otwarto w styczniu wystawę zbiorową prac akwarelowych p. Anny z Sołtanów Antoniowej Römerowej. Na tle ogólnej martwoty naszego życia artystycznego, wystawa ta tem większe obudziła zainteresowanie. Obszerniejsze artykuły na temat wystawy ukazały się w Nr. 14 *Kurjera Wileńskiego* (Eug. Kazimirowskiego), w Nr. 8 *Dziennika Wileńskiego* (Jot), w Nr. 8 *Słowa* (Cz. J.).

= Wystawa Staszicowska. W bibljotece publicznej i uniwersyteckiej była otwarta wystawa, poświęcona pamięci Stanisława Staszica, składająca się z jego autografów, portretów i dzieł.

ZAKOPANE

= W grudniu ub. r. urządziło Tow. »Sztuka Podhalańska« doroczną wystawę zimową obrazów i rzeźb. Wzięli w niej udział: St. Barabasz, W. Brzega, J. Rykała, St. I. Witkiewicz, R. Malczewski, W. Pooper, Cz. Skawiński, K. Kłosowski, St. Sobczak, Z. Ćwikliński, A. Zamoyski, A. Terlecki, J. Kotarbiński i inni.

= Dyrekcja Szkoły Przemysłu Drzewnego urządziła podczas feryj świątecznych, niewielką, ale interesującą wystawę najnowszych prac uczniów. Oprócz znanych z wysokich artystycznych wartości rzeźb figuralnych, po raz pierwszy wystąpił z dużym dorobkiem oddział stolarski. Meble, projektowane czy przez dyr. K. Stryjeńskiego, czy też przez uczniów, odznaczają się zarówno szlachetną formą i prostotą kształtów jak i pierwszorzędnem wykonaniem. Podobnie jak w nauce ornamentu i rzeźby figuralnej, stara się kierownik Szkoły rozwijać samodzielność wychowanków zakładu w meblarstwie i osiąga już w tym kierunku godne uwagi wyniki, zasługujące na obszerniejsze omówienie.

= Słynny komplet karykatur K. Sichulskiego (47 sztuk), własność Stan. Karpowicza ma być sprzedany w całości. W *Głosie Zakopiańskim* (nr. 2) J. Zborowski, a w *Gońcu Krakowskim* (nr. 7) K. Kwaśniewski zwracają uwagę na artystyczne i historyczne znaczenie kolekcji dla Zakopanego, apelując do Zwierzchności Gminnej i Tymcz. Komisji Uzdrowiskowej o fundusze na kupno zbioru. Przynajmniej te karykatury, które przedstawiają osobistości ściśle związane z dziejami zakopiańskiego uzdrowiska, powinny pozostać w Muzeum Tatrzańskiem, np. karykatury Witkiewicza, Tetmajera, Kasprowicza, Dłuskiego, Brzozowskiego itd.

= O nowej fundacji dla artystów-malarzy informował już *Świat* (nr. 1). P. Alicja Mińska zapisała siedmiopokojową willę w Zakopanem na rzecz młodszego pokolenia malarzy. W willi ma znaleść pomieszczenie i całkowite utrzymanie czterech artystów przez trzy miesiące, tak że rocznie szesnastu adeptów będzie mieć możność przebywania pod Tatrami dla odpoczynku i pracy.

AMSTERDAM

= W *Galerie d'Art Français* otwarto wystawę dzieł Osterlind'a i F. Kleina.

BARCELONA

= W najbliższych tygodniach nastąpi tu otwarcie wystawy współczesnej grafiki niemieckiej. Organizację wystawy powierzyło niemieckie ministerstwo spraw zagranicznych Dr. Alfr. Kuhnowi, redaktorowi i teoretykowi sztuki.

BERLIN

= W *National Galerie* (w b. Pałacu następcy tronu) wystawiono dzieła współczesnych artystów szwajcarskich.

= U A. Blumenreicha wystawa dzieł takich artystów, jak: Corinth, Menzel, Liebermann, L. v. Hofmann, Lesser, Ury, Eug. Bracht, A. Hertel, L. Dill i i.

BUDAPESZT

= W dniu 14 stycznia odbyła się tu uroczystość otwarcia wystawy grafików polskich. Aktu otwarcia dokonał minister oświaty Klebelsberg w obecności ciała dyplomatycznego i szeregu najwybitniejszych osób z różnych sfer tutejszego społeczeństwa. Po mowie powitalnej tutejszego posła polskiego Michałowskiego, wygłosił mowę minister oświaty Klebelsberg, który podkreślił wiekowe związki kulturalne Węgier i Polski, oraz ogromne zainteresowanie, jakie żywi publiczność węgierska dla nowych objawów kultury polskiej. Obecna wystawa jest nowem świadectwem poziomu artystycznego polskiej grafiki. Po dokonaniu aktu otwarcia wystawy zwiedził wystawę naczelnik państwa Horthy i przy tej sposobności wyraził uznanie dla sztuki polskiej. Cała prasa budapeszteńska powitała gorąco wystawę artystów polskich. W wystawie tej uczestniczy 54 artystów z 268 dziełami.

= Z okazji zorganizowanej w Budapaszcie wystawy polskich grafików, komisja salonu narodowego wybrała jednogłośnie na członków polskich artystów Leona Wyczółkowskiego i Władysława Skoczylasa. Ponadto wyróżnieni zostali następujący artyści: Edmund Bartłomiejczyk, Konstanty Brandel, Feliks Jabłczyński, Władysław Jarocki, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Franciszek Siedlecki i Zofja Stryjeńska. Poseł polski w Budapeszcie, Jan Michałowski, złożył w imieniu polskich artystów podziękowanie za przyznane im odznaczenie.

GDAŃSK

= W Muzeum Miejskiem otwarto wystawę nowych nabytków Gabinetu Rycin oraz — staraniem *Kunstforschende Gesellschaft* — wystawę tematową pod nazwą: *Das schöne Schiff im Wandel der Zeit.*

KOLONIA

= W *Galerie Moderne* (S. Salz) wystawiono dzieła Zaka, Kokoszki, Utrilla, Vlamincka i Chagalla.

MEDJOLAN

= Na m. luty zapowiedziano otwarcie wystawy organizacji młodszych plastyków włoskich pod nazwą *Novecento Italiano*; należą do niej m. i.: P. Marussig, E. Varenna i Ad. Wildt. Osobna sala będzie poświęcona zbiorowej wystawie dzieł Medarda Rosso.

PARYŻ

= W salonie sztuki *Au Sacre du Printemps*, obok prac głośnego Pascin'a i i., wystawiono utwory Pankiewicza, Zawadowskiego, Makowskiego, Kramsztyka, Zaka, Meli Muter, Leopolda Gotlieba, Menkesa, Kislinga, Marka Szwarca (płaskorzeźby) i Weingarta.

= W dniu 10-go lutego nastąpiło otwarcie Salonu Niezależnych o charakterze retrospektywnym. Obejmie on — pod honorowem przewodnictwem Claude Monet'a i B. Signac'a, dzieła czynnych członków, należących do Stowarzyszenia w latach 1884—1914. Członkom zmarłym, jak: Seurat, Van Gogh, Lautrec, Cézanne, Cross, Henri Rousseau, Redon i Modigliani — będą poświęcone osobne sale.

= Paul Chabas objął godność prezesa *Société des*

Artistes Français, po Nénot'ie, który ustąpił z powodu złego stanu zdrowia.

= W Wystawie Teatralnej wzięli m. i. udział z polskich artystów: W. Drabik, T. Gronowski, St. Jarocki, St. Rzecki, St. Śliwiński, F. Ruszczyc, Andrzej i Zb. Pronaszkowie, Nicz-Borowiakowa, Nawroczyński, St. Łazarska, Nina Aleksandrowicz, oraz Al. Rzewuski.

= Nagrodę »Krytyki niezależnej« *(Prix de la Critique Indépendante)* z fundacji Frantz Jourdain'a otrzymał na podstawie uchwały Komitetu Tow.: *Société des Gens de Lettres*, Guillaume Janneau.

= Dyrektorem *École National des Arts Decoratifs* został b. minister Couyba.

= Edmond Pilon, autor szeregu prac z dziedziny historji sztuki (m. i. monografje: Watteau i Chardin'a), otrzymał nagrodę literacką z fundacji Lasserre'a.

= *Académie des Beaux-Arts*, na posiedzeniu w dniu 23 stycznia pod przewodnictwem Dampt'a, wybrała 12 członków korespondentów; wybrani zostali malarze: Baca-Flor, Bilbao, Dorph, Duchem, Laweryi Melchers; rzeźbiarze: Barnard, Loper, Roza i Edward Wittig; architekci: Deneu i Hastings.

= Wystawa Sztuki Dekoracyjnej. Zarząd paryskiej wystawy dekoracyjnej opublikował niektóre dane statystyczne, dotyczące frekwencji i dochodów. Ilość gości na wystawie przewyższała cyfrę 16 miljonów. Wydatki wynksiłu 53.099.747,22 franków, wpływy 89.947.290,85, czyli że czysty dochód przedstawia się w sumie 36.847.543,63 franków. Żadna z wystaw międzynarodowych nie mogła się dotychczas poszczycić tak wielkim dochodem.

= Zmarli: Félix Vallotton (ur. w Lausaune, 26 grudnia 1865); Georges Dorignac; William Müller, znany właściciel salonu sztuki przy rue La Boétie. w wieku 72 lat; Henri Cordier, art. rzeźbiarz, w 73 roku życia; Jean Roque, art. malarz; Henry Darien, art. mal.; Jean Resplandy, architekt; Harry Humphrey Moore, art. mal., rodem z Ameryki; Louis Majorelle, art. dekorator; Gustaw Rives, *architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux*, w 68 roku życia; Adolphe Cadot, założyciel *L'Art de France*; Carlos Schwab, art. mal., ilustrator.

PRAGA

= Staraniem akademickiego koła przyjaciół Polski odbyło się tu 17 stycznia otwarcie wystawy malarza krakowskiego I. Pinkasa. W imieniu komitetu organizacyjnego przemawiał inspektor Wondraczek. Obecni byli między innymi prezydent czechosłowackiej rady narodowej pos. Prokupek, przedstawiciel ministerstwa oświaty, radca Spisek, przedstawiciele miasta, oraz poselstwa i konsulatu polskiego. W *Prager Presse* zamieścił Dr. St. Serwin krótki artykulik o cyklu widoków Pragi, malowanym przez Pinkasa.

PITTSBURG

= Na XXIV-ej Międzynarodowej wystawie sztuki przyznano następujące nagrody: I. (1.500 dol.) — Le Sidaner; II. (1.000 dol.) — Ubaldo Oppi; III. (500 dol.) — C. W. Hawthorne, amerykanin. Ponadto, otrzymali zaszczytne wyróżnienia: L. Legrand, Miss R. Emslie, H. Bishop, L. Kroll. Rezultaty sprzedaży przedstawiają się w sposób następujący: Francja sprzedała 30% dzieł wystawionych; Rosja — 25%; Włochy — 21%; Anglja — 18%; Austrja, Czechosłowacja — po 14%; Holandja — 7%; Ameryka — 5%; Hiszpanja — 3%.

RZYM

= P. Marja Fromowicz-Nassau z Krakowa urządziła w Lyceum wystawę 26 prac swoich, pejzaży, martwych natur i studjów portretowych. Krytyka rzymska odniosła się do tej wystawy życzliwie.

SZTOKHOLM

= Magnus Enckell, ur. w 1870 r., jeden z najwybitniejszych malarzy finlandzkich, znany również z prac swoich zagranicą, zmarł w Sztokholmie, podczas trwania zbiorowej wystawy jego prac, urządzonej w tamtejszem Muzeum Narodowem. Był doskonałym portrecistą, a zarazem głównym przedstawicielem impresjonizmu w sztuce finlandzkiej.

WENECJA

= XV Biennale zapowiada się imponująco. Włosi przygotowują się do wystawy gorliwie. Szereg młodszych plastyków włoskich wystąpi z większemi kolekcjami swych prac, jak np. Libero Andreotti, Primo Conti, Virgilie Guidi, Cipriano Efisio Oppo, Mario Sironi, Aldo Carpi, Ercole Sibellato, Nino Springolo i i. Z pośród starszych, m. i.: Antonio Mancini, Aristide Sartorio, Plinio Nomelini, Alessandro Milesi, Leonardo Bazzaro, Albin Egger-Lienz, Cesare Laurenti i Paolo Troubetzkoy, który wystawi także portret B. Mussolini'ego, świeżo ukończony podczas świąt.

W dziale retrospektywnym największe zainteresowanie budzi wystawa zbiorowa dzieł Segantiniego, największa ze wszystkich, jakie kiedykolwiek urządzano. Zebrane będą dzieła tego artysty z publicznych i prywatnych zbiorów włoskich, szwajcarskich (Bazylea, St. Moritz, Zurich), niemieckich (Berlin, Lipsk, Hamburg, Monachjum), austryjackich (Wiedeń), gdyż rządy wymienionych państw zdecydowały się na wypożyczenie dzieł Segantiniego na tę wystawę.

Wenecja uczci dwu swych zmarłych artystów: Marius de Maria i Lino Selvatico zajmą specjalne sale.

Szwecja, która od kilku lat nie brała udziału w wystawach weneckich, nadeśle w tym roku dużą kolekcję dzieł. Szwajcarja będzie miała dwie sale: współczesną i retrospektywną, poświęconą Boecklinowi. Polska ma zapewnioną dużą salę, a nadto małą, półokrągłą, którą wypełnią rzeźby H. Glicensteina. Czecho-Słowacja buduje własny pawilon. W pawilonie francuskim będą reprezentowani m. i: E. Degas, Matisse, Marquet, Vouillard, Derain, Guérin, Flandrin, Maillol, Bourdelle, T. Bernard oraz Odilon Redon (grafika).

Wystawa wenecka będzie miała tedy w tym roku jeszcze większe międzynarodowe znaczenie, niż zazwyczaj.

WROCŁAW

= Akademja Sztuki i Art Przemysłu została zreorganizowana Na czele jej stanął jako dyrektor art. mal. Oskar Moll; obejmuje ona trzy wydziały: malarstwa, rzeźby, architektury. Do grona profesorów, poza Mollem, należą art. mal.: Al. Kanoldt, K. v. Kardorff, C. Mepre, O. Müller, art. rzeźbiarze: Robert Bednarz i Th. v. Gosen, architekci: Ad. Rading i H. Scharoun, oraz historyk sztuki Aug. Grisebach.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= K. Sichulski: *Moim Dzieciom. Wybrane wierszyki. Autolitografje.* — Rysował Kazimierz Sichulski, wiersze Krasickiego, Bełzy, Jachowicza, Fredry. Lwów, 1925, Zakład art.-litograficzny Piller-Neumann. 4-o, str. 108.

Jest to jedyna w swoim rodzaju książka dla dzieci, pomyślana pięknie przez artystę tej miary, co K. Sichulski. Chętnie weźmie ją też do ręki każdy miłośnik grafiki, zwłaszcza, że ma ona niejako charakter autografu i szkicownika artysty. Niestety czysto tech-

niczne usterki psują nieco charakter tej ciekawej książeczki.

= Edward Wrocki: Nekropol Muzyczny. Powązki w Warszawie. Część pierwsza. Z planem i 32-ma zdjęciami Msg. Antoniego Kwiatkowskiego. A. D. MCMXXV, Warszawa. Str. 64.

W książeczce tej reprodukowano 32 grobowce muzyków polskich, po części zapomnianych, a spoczywających na cmentarzu powązkowskim w Warszawie. Stąd pewna wartość jej także dla historji sztuki, a specjalnie rozwoju rzeźby nagrobkowej.

= Przegląd Młodej Sztuki. Pamiętnik Salonu Czesława Garlińskiego. — Warszawa, Salon Cz. Garlińskiego, MCMXXV.

Pamiętnik ten, ozdobiony 24 ilustracjami, obejmuje działalność tego Salonu Sztuki od kwietnia 1922 do maja 1925 r. Na treść Pamiętnika składają się artykuły M. Tretera (Wystawy Salonu Sztuki Cz. Garlińskiego), Wł. Skoczylasa (Instytucje artystyczne w Warszawie i ich potrzeby), W. Husarskiego (Domy Sztuki), oraz szczegółowy wykaz 45 wystaw, z którego okazuje się jasno, jak wielką rolę odgrywa Salon Czesława Garlińskiego w życiu artystycznem Warszawy. Starannie naogół (choć z pewnemi lapsusami) drukowanego Pamiętnika, odbito 500 numerowanych egzemplarzy.

= Ratusz Poznański. Teka, zawierająca 44 plansze fotograficzne w wytwornem wykonaniu. Zdjęcia oraz tekst R. S. Ulatowskiego, z wstępem prezydenta m. Poznania, Cyryla Ratajskiego. (Zbiór oryginalnych zdjęć zabytków i widoków Poznania i Wielkopolski — Teka I.). Cena teki 125 zł.

= Eugenjusz Zak. Dłuższe artykuły, poświęcone świeżo zmarłemu artyście ukazały się w: *Tygodniku Illustrowanym* (Nr. 5, W. Husarski), *Wiadomościach Literackich* (Nr. 5, tenże), *Kurjerze Porannym* (Nr. 24, K. Winkler), *Warszawiance* (Nr. 19, M. Treter), *Robotniku* (Nr. 21, M. Wallis), a *Kurjer Poranny* Nr. 31 zamieścił w swym dodatku ilustrowanym trzy reprodukcje z obrazów Zaka.

= Ze zbiorów Jadwigi Rutowskiej, wdowy po b. prezydencie miasta Lwowa, obraz Aleksandra Orłowskiego (1777—1832) reprodukuje *Il. Kurjer Codz.* (w dodatku ilustracyjnym Nr. 18 z 18 stycznia b. r.). Przedstawia »Sabat czarownic« na górze wśród ruin zamczyska, wedle wierzeń ludowych. Obraz ten przywiózł ś. p. T. Rutowski w czasie wojny z Petersburga.

= Życie i działalność jednego z najbardziej zasłużonych opiekunów i ofiarodawców raperswilskiego Muzeum Narodowego, Henryka Bukowskiego podaje *Nowa Reforma* (Nr. 289) w artykule J. Grz.: »Kustosz polskiej kultury i godności narodowej«. Życiorys uwzględnia również stosunek słynnego kolekcjonera do zbiorów szwedzkich, które otrzymywały od niego cenne dary.

= O odzyskanych książkach i rękopisach z Bibljoteki Publicznej w Leningradzie (dawniej »Cesarskiej Bibljoteki w Petersburgu« pisze Testis w obszernym artykule w *Czasie* (Nr. 2, z 2 stycznia b. r.).

= Znana firma lipska Karl W. Hiersemann wydała świeży katalog Nr. 559, specjalnie poświęcony sztukom graficznym, p. t.: *Graphische Kunst des 17 bis 20 Jahrhunderts*, obejmujący ponad 1.000 pozycji. Katalog, podzielony na działy: artyści 17 w., artyści 18 w., dzieła ilustrowane 17 i 18 w., artyści 19 w., dzieła ilustrowane 19 w., artyści 20., dzieła treści ogólnej, monografje, publikacje reprodukcyj fotomechanicznych, czasopisma. Indeks rzeczowy ułatwia orjentację w tym bogatym, przejrzyście ułożonym katalogu.

= Paul Westheim: *Oskar Kokoschka*. Mit 147 grösstenteils ganzseitigen Abbildungen. II Aufgabe. Paul Cassirer, Verlag, Berlin 1925. — Cena 20 mk.

= Heinrich G. Lempertz: *Wesen der Gotik*. Mit 71 Abbildungen auf 56 Tafeln. Verlag K. W. Hiersemann, Leipzig. — Cena 15 mk.

= Wilhelm Haussenstein: *Das Werk des Vittore Carpaccio*. Mit 41 Abbildungen im Text und 77 Tafeln. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1935.

= *Histoire de l'art* dépuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de M. André Michel, membre de l' Institut, professeur au Colège de France, conservateur honoraire des Musées Nationaux.

Tome VIII. *L'art en Europe et en Amérique, au XIX-e siècle et au début du XX-e.* Première partie: France pendant la première moitié du XIX-e siècle. Italie jusqu'à 1870. — Allemagne. Pays Scandinaves, Pays Slaves, jusqu'à 1850 — Angleterre du XIX-e siècle et au début du XX-e. — L'Estampe pendant la première moitié du XIX-e siècle. Paris, Librairie Armand Colin. Str. 480 in 8° lex., z 277 rycinami w tekście i z 6 heliograwiurami. Cena w opr. 115 fr.

= *Kurjer Poznański* (Nr. 6 z 5 stycznia b. r.) ogłasza wywiad z dr. Adamem Lewakiem, bibliotekarzem Muzeum raperswilskiego. Dr. Lewak wyraża pogląd, iż zbiory po przeniesieniu do Polski powinny stanowić nierozerwalną całość, jako muzeum walki o niepodległość. Ze względu na przepełnienie stolicy materjałem naukowym, napływającym drogą rewindykacji z Rosji, należałoby stworzyć dla zbiorów raperswilskich nową placówkę pozastołeczną, najlepiej w Poznaniu. Przemawia za tem i konieczność wzmacniania kultury polskiej na kresach zachodnich i gotowość przedstawiciela miasta oddania na cele muzealne starożytnego ratusza poznańskiego. Sprawę dalszego użytkowania zamku w Rapperswilu po zwinięciu w nim muzeum przedstawił dr. Lewak w *Przeglądzie Warszawskim*. Krótką wzmiankę o powyższym wywiadzie podał *Kurjer Warszawski* (Nr. 10 z 10 stycznia b. r.).

= *Przeglądu artystycznego* Nr. 6 zawiera w części literackiej artykuły: Sztuka stosowana — Janiny Klawe. Pawilon polski z wystawy paryskiej — F. Lubieżyńskiego. Salon doroczny w Zachęcie — B. Stawickiego. Kołysanka (wiersz) — St. Hermanowicza. Jubileusz 20-lecia »Lutni« — A. Millera. Z teatrów stolicy, ze szkół filmowych, z teatrów wileńskich, teatr miejski w Grodnie. Z życia »ognisk« kolejowych i aktualną kronikę artystyczną. W dziale ilustracyjnym reprodukcje dekoracji wnętrza pawilonu polskiego, widok pawilonu polskiego, według projektu prof. Czajkowskiego, oraz fotografje artystów.

VARIA.

= Dziwaczna biurokracja. Pod tym tytułem *Kurjer Poznański* (Nr. 38) pisze, co następuje: »Konserwator sztuki województwa lwowskiego, dr. Józef Piotrowski, czując się najwidoczniej dotkniętym w swej ekskluzywności naukowej przez badania, przeprowadzone na Podolu przez uczonych i profesorów uniwersytetu krakowskiego i lwowskiego, spowodował województwo do wydania okólnika, mocą którego zaaresztowane być mają osoby, które przeprowadzają badania jedynie na mocy odpowiedniej legitymacji Min. Ośw., a bez specjalnego zaświadczenia konserwatora. Rozporządzenie takie wywołało następstwa, nie pozbawione humoru: aresztowano np. słuchaczkę architektury, która z polecenia swego profesora robiła zdjęcie rysunkowe jednego z kościołów, odebrano aparat fotograficzny i zniszczono klisze wycieczce oddziału... policji państwowej ze Lwowa, która dokonała kilku zdjęć na tle ruiny zamczyska w Żółkwi. Aż wreszcie zaaresztowano samego konserwatora p. Piotrowskiego, gdyż mógł się wylegitymować jedynie le-

gitymacją Min. Ośw.! Zainteresowane koła poczyniły w Min. Oświaty odpowiednie kroki, ażeby zlikwidować to dziwactwo«.

Czyż to możliwe?

= Ojciec św. i Kaplica Sykstyńska. Z Rzymu donoszą do dzienników francuskich o ukończeniu pracy konserwatorskiej, którą Ojciec św. wyznaczył do zbadania stanu, w jakim znajdują się arcydzieła sztuki w Watykanie. Komisja zdecydowała, że należy w szybkiem tempie odnowić kilka najwybitniejszych arcydzieł, między innemi »Sąd ostateczny« Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Ojciec św. przed decyzją, udał się z komisją do Kaplicy, aby wysłuchać na miejscu opinji rzeczoznawców. Ojciec św. zaznaczył, że przy odnawianiu należy przywrócić dziełu Michała Anioła kształt pierwotny. Jak wiadomo, Sąd Ostateczny posiadał wiele aktów, tj. figur obnażonych zupełnie. Przy ostatniem odnawianiu malarz Daniel Volterra wpadł na pomysł, aby ciała te częściowo »okryć« przez przemalowanie. Ojciec św. zarządził, iż farba ma być z tych miejsc zdjęta i figury mają pozostać w takiej postaci, w jakiej je genjalny malarz stworzył. *(Kurjer Poznański,* Nr. 34).

= Dziwy z za morza o sztuce polskiej. Od niedawna zaczęły się ukazywać w niektórych polskich dziennikach amerykańskich korespondencje o sztuce naszej, tak śmiesznie i dziwacznie pisane, że budzą wprost zdumienie.

Oto np. w *Dzienniku Polskim* (Detroit, Nr. 289) czytaliśmy taki passus:

»Sztuka polska wzięła sobie za trud nieustannego czuwania u zniczy narodowych. Jeden z nowoczesnych malarzy polskich, którego talent jest jakby objawieniem narodowem, wystawił obecnie w przybytku Sztuki Polskiej w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie obraz ogromnych rozmiarów, poczęty w zapatrzeniu się w wizję narodowej przeszłości, pełen refleksji i zadumy. Zawsze stał on na straży pięknych i wzniosłych haseł, wzorował się na naszym mistrzu pędzla, Matejce«.

Tego rodzaju pochwały nie na wiele mogą się przydać zasłużonemu artyście.

A oto dłuższy cytat z artykułu o krakowskiej wystawie jesiennej, który podajemy gwoli ubawienia czytelników. *(Dziennik Chicagowski,* Nr. 289):

»Jesień obfita w plony, nietylko tych realnych wartości, boć i z krainy piękna, niesie, by zbiory letniej pracy artysty w chramy wystaw, aby pokazać dzieła i sztukę wielką. Jedna z pięknych wystaw, to jesienna, w Pałacu Sztuki, krakowskim! Oto wystawił cykl obrazów: Ignacy Pinkas, dając w nich bajeczne widoki z Pragi czeskiej. W latach wojny malował ten artysta przepiękne sceny z legjonowej, obozowej epopei... Potem dał całe Wilno, obok przebogatych typów, charakterystycznych. Teraz podziwiamy jego widoki — obrazy Pragi, którą »ozłocił« w słonecznych plamach, aby nie straciła w obrazie z wdzięku nic, a i z nazwy »złotej Prahy« (jak ją mienią Czesi!), gdy ją tak bajecznie przeniósł nad brzegi Wisły. Polski artysta Ignacy Pinkas należy do najzdolniejszych artystów młodej generacji, jest tym dostojnym wyrazem sztuki w środowisku Krakowa, którą przynosi każdorazowa, jak i teraz obrazami Pragi, szczery talent, prawdziwy Artysta! Obok niego wystawił Alfons Karpiński, zmanierowany dzisiaj już portrecista, Terlecki, zakochany w krajobrazie Zakopanego, naszej perły Tatr, w temacie nieskończenie miłym dla malarza, piękne drzeworyty barwne Bielecki, zaś Henryk Gotlib, nieco spoufalony malarz z futurystami, swoje wcale miłe, nie futurystyczne obrazy. Wojciech Kossak, dał jeden portret, hrabiego Zamoyskiego. Ale on, ten wielki Artysta, jednym obrazem, mówi za arcydzieła swoje, a choćby ten jeden tylko pozostał, moglibyśmy o Kossaku mówić z najgłębszą czcią, jako o malarzu wielkim! Technika obok kolorystyki, obok tej szalonej mocy barwnej, która stworzyła z jednego (a i każdego obrazu!) Kossaka, arcydzieło...«

Wreszcie w *Dzienniku Chicagoskim* (Nr. 299 z dn. 22 grudnia ub. r.) znajdujemy tak cudowną charakterystykę »obrazów kobiecych« P. Stachiewicza, że niepodobna, ażeby europejscy czytelnicy mieli jej nie znać. Zwłaszcza to śmiałe i takie świeże zestawienie Stachiewicza?... z Turnerem i z Constable'm! Ale cytujmy, ściśle i dosłownie: »Unosząc się nad obcymi (co u nas zresztą w modzie!) zapominamy, że przecież i u nas są talenty wielkiej miary, są artyści, którzy jak Piotr Stachiewicz, kto wie, czy typem i bogactwem tych główek, nie przewyższają nawet niejednokrotnie Francuzów, Anglików, w każdym zaś razie im dorównują... Patrząc na obrazy kobiece Stachiewicza, odnosi się podobnie głębokie wrażenie, jakiego doznajemy, ilekroć nam przyjdzie podziwiać czarodziejski świat obrazów podobnych mistrzów angielskich I. W. Turnera (1775—1851), tego mistrza, jak i John Constable (1799—1837), wpół fantastycznych, wpół rzeczywistych obrazów, jakie stworzył niemal sen, gdzie: »rzeczywistość cię pomału, w świat przemienia ideału, w sen ze srebra i kryształu«, że nam się chce za poetą powtórzyć... Stachiewicz też sięgał po taki »świat ideału«, ale związany z przeczystą wiarą Ojców naszych. Z tych dociekań artysty-plastyka do sfery idealnych światów, powstała: »Legenda o Matce Bożej«. Cykl obrazów, ilustrujących szereg legend naszego ludu o Najświętszej Pannie, które też i w poezji mamy, aby równie dobrze słowo, jak i barwa je nam przedstawiały!«

Podobnego steku nonsensów, ośmieszających tylko sędziwego malarza, trudnoby ktoś szukał w całej prasie polskiej po tej stronie Atlantyku. W pierwszej chwili odbiera się wrażenie, że to złośliwa jakaś mistyfikacja, której przypadkiem uległa redakcja *Dziennika Chicagoskiego.* Artykuł ten jednak, pod tytułem: »Malarstwo Polskie z krakowskiego środowiska« oznaczony jest wyraźnie, jako »Własna korespondencja *Dziennika Chic.*«, a nawet jest podpisany: Michał Asanka Japołł. Więc to wszystko naprawdę... to nie żart, ni mistyfikacja! Czyżby redakcji *Dzien. Chic.* nie stać było istotnie na fachowego, poważnego i odpowiedzialnego korespondenta? Pocóż ośmieszać i dziennik i polską sztukę.

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

LEON WYCZÓŁKOWSKI

L. SOLSKI JAKO HETMAN ŻÓŁKIEWSKI W DRAMACIE K. BROŃCZYKA „HETMAN STANISŁAW ŻÓŁKIEWSKI"
(autolitogr. tuszem, 1925)

(Z wystawy w Krakowskiem Tow. Sztuk pięknych)

KOŚCIÓŁ FARNY (widok od strony południ.-wschod.) W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ
(pow. puławski)

O PEWNEJ GRUPIE KOŚCIOŁÓW POLSKICH Z POCZĄTKU XVII WIEKU

STOI NA ZIEMIACH polskich kilkadziesiąt murowanych kościołów z początku XVII wieku, które dla wielu cech wspólnych stanowią grupę odrębną. Nietrudno będzie porozmieć się z czytelnikiem i wskazać, o jaką to grupę chodzi: to ta, do której należy fara w Kazimierzu nad Wisłą, jeden z najpopularniejszych zabytków polskiej architektury.

Wspólne własności tej grupy są następujące:

1) jednonawowy plan,
2) prezbiterjum węższe od nawy i zakończone półkoliście,
3) beczkowe sklepienie z lunetami,
4) fasada bezwieżowa,
5) stromy dach,
6) tynkowane ściany,
7) dekoracja zewnętrzna ześrodkowana na szczycie fasady,
8) dekoracja wewnętrzna ześrodkowana na sklepieniu, wykonana w sztukaterji i mająca kształt geometryczny.

Szereg kościołów łączy wszystkie podane własności. Poza własnościami, wspólnemi całej grupie, posiadają one przeważnie jeszcze pewne inne: 1) kaplice, przybudowane do nawy nieregularnie z jednej lub obu stron, zazwyczaj na kwadratowym planie i kryte kopułą, rzadziej wieńczone attyką, 2) skarpy zewnętrzne stylizowane na pilastry, 3) ściany od wewnątrz również opilastrowane, 4) chór wsparty na trzech łukach lub na jednym wielkim a niskim, rozpiętym na szerokość całej nawy, 5) okna wysokie i wąskie, zakończone od góry półkoliście. Natomiast niektóre z tych kościołów utraciły w późniejszych przeróbkach stromy dach lub część dekoracyj.

Oprócz typowych kościołów tej grupy istnieje jeszcze szereg takich, które będąc wcześniejszego, średniowiecznego pochodzenia, zostały z początkiem XVII-go w. przebudowane, intencją przebudowy było upodobnienie ich do tamtych nowych, ale ponieważ trzeba było liczyć się ze stojącymi już murami, mają one czasem inny plan, inne sklepienie, prezbiterjum innego kształtu, i nieraz tylko dekoracja łączy je z resztą kościołów tej grupy.

Osiem wymienionych na czele własności stanowi niejako definicję grupy. Ale definicję tę wypada stosować z niejednakową ścisłością: kościoły na nowo wznoszone w XVII wieku,

jeśli mają być zaliczone do grupy, muszą posiadać wszystkie jej własności (z wyjątkiem kształtu prezbiterjum, gdzie mogą być pewne odchylenia); natomiast dla kościołów przebudowanych w owym czasie, wystarcza typowa dekoracja.

ZABYTKI

Oto niektóre kościoły tej grupy:

Lublin, kośc. św. Wojciecha, 1611 (w XIX w. przerobiony na kamienicę, obecnie wracany do pierwotnej postaci).

Lublin, kośc. Karmelitanek, 1624, fund. ks. Katarzyny Sanguszkowej.

Kazimierz nad Wisłą, fara; wzniesiona, przy częściowem użyciu murów dawniejszego kościoła, od 1591 z fund. Mikołaja Przybyły, mieszczanina kazimierskiego, a wykończona i ozdobiona 1610—13 z fund. Jana Firleja przez Jakuba Ballina.

Kazimierz nad Wisłą, kośc. św. Anny, konsekrowany w r. 1671.

Markuszów (pod Puławami), kośc. św. Ducha, 1608, fund. Gertrudy z Opalińskich Firlejowej, podskarbiny koronnej. [?]

Końskowola (pod Puławami), kośc. św. Anny, 1613, fundacja X. Lisowicza.

Czemierniki (pod Lubartowem), kośc. parafj., 1603—1614, konsekr. 1617, fund. Henryka Firleja, bisk. płockiego (fasada z wieżami późniejsza).

Radzyń (lubelski), kośc. parafj., pocz. XVII w. (piękny i typowy kościół tej grupy).

Uchanie (pod Hrubieszowem), kośc. parafj., wzniesiony z użyciem średniowiecznych murów, 1625, fund. Jana Mikołaja Daniłowicza, podskarb. kor. (Obok fary kazimierskiej jedno z najtypowszych i najozdobniejszych wnętrz całej grupy).

Turobin (pod Zamościem), kośc. parafj., 1626.

Bełżyce (pod Lublinem), kośc. parafj., 1670 (?), fund. Szaniawskiego, (zniszczony przez pożar i odbudowany z wieżą w XIX w.; najlepiej zachowane jest prezbiterjum).

Sokal, kośc. parafj., dawniej Brygidek, ok. 1618.

Jaworów, kośc. parafj., 1639, fund. Filipa Rykowskiego (sztukaterja najuboższego typu; dach i fasada obniżone później).

Kielce, kośc. św. Trójcy, ok. 1620, fund. bisk. Marcina Szyszkowskiego (typowy z wyjątkiem fasady, która prawdodobnie nie została wykończona).

Zadzim (pod Sieradzem), kośc. parafj., 1624, fund. Alexandra Zaleskiego, referend. kor. (wieża i malowidła sklepienne są późniejsze).

Komorniki (pod Wieluniem), kośc. parafj., 1631 (prezbiterjum na planie jeszcze gotyckim).

Bolimów (pod Łowiczem), kośc. św. Anny, 1635 (wieża i część murów z dawnego, średniowiecznego kościoła; uszkodzony w wojnie 1915 r.).

Bolimów (pod Łowiczem), kośc. parafj., 1667. (Wnętrze utraciło cechy charakterystyczne).

Warszawa, kośc. Jezuitów, 1626 (odrębność: kopuła nad prezbiterjum; nawa boczna i kruchta dobudowane później).

Grodno, kośc. Brygidek, 1642, fund. Krzysztofa Wiesiołowskiego, marsz. lit.

Wilno, kośc. św. Michała, zaczęty 1594, przebudowywany parokrotnie w XVII w., fasada z 1625, fundacja Sapiehów (prezbiterjum zamknięte prostokątnie i równej szerokości z nawą).

Łowicz, kośc. św. Leonarda; należy do grupy tylko ze względu na prezbiterjum. Kościół stanął w r. 1626 (w zakrystji data 1618); po pożarze w r. 1635 dobudowano do murowanego prezbiterjum drewnianą nawę w 1642 r.

Ponadto należą do grupy kościoły średniowieczne, przebudowane w XVII w.:

Lublin, kośc. Brygidek, odnowiony w pierwszej połowie XVII w. (zmienione wówczas i ozdobione prezbiterjum kościoła, zapewne przed r. 1630, za ksieni Agn. Jastkowskiej; również ozdobione zostały sale klasztorne, kapitularz i refektarz, prawdopodobnie już za Doroty Firlejówny, która była ksienią 1632—1660).

Lublin, kośc. Dominikanów, przebud. w pocz. XVII w. (Otrzymał wówczas m. i. nową fasadę i nowe kaplice; kaplica Firlejowska, wzniesiona z fundacji bisk. Henryka Firleja w r. 1615, kaplica Różańcowa, fund. Katarzyny Ossolińskiej, wzniesiona jednocześnie z tamtą).

Lublin, kośc. Bernardynów, przebud. w pocz. XVII w., może już 1602—7 (z XVII w. pochodzi cała dekoracja wewnętrzna kościoła, a także zewnętrzna z wyjątkiem samej fasady).

Lublin, kośc. św. Mikołaja na Czwartku, przebud. 1630—44 z fundacji kan. W. Turoboyskiego (fasada zmieniona po pożarze w XIX w.).

Szczebrzeszyn (pod Zamościem), kośc. parafj., przebud. 1610—20 (z tej przebudowy pochodzi dekoracja wewnętrzna).

Rybitwy (pod Józefowem nad Wisłą), kośc. parafj., w pocz. XVII w. przebudowany i ozdobiony wewnętrznie.

Wąwolnica (pod Puławami), kośc. parafj. (zniszczony przeróbkami XIX w., a w czasie Wielkiej Wojny częściowo rozwalony; w części prezbiterjalnej, która przetrwała, zachowały się typowe sztukaterje sklepienia z początku XVII wieku).

Janowiec (nad Wisłą, naprzeciw Kazimierza), kośc. parafj. (Kościół, pochodzący z XVI wieku, posiada formy przejściowe między gotykiem a kościołami omawianej tu grupy, zarówno w samej architekturze, jak i zdobieniu szczytu fasady i sklepienia nawy. Prezbiterjum natomiast, przebudowane później, posiada sztukaterje typowe dla początku XVII w.).

Cmińsko (pod Kielcami), kośc. parafj., przebudowany w pierwszej połowie XVII w. (Na sklepieniu skromne, ale typowe dla XVII wieku sztukaterje).

Solec (pod Iłzą), kośc. parafj., przebud. 1604, sklepienie udekorowane w 1613 r. z fundacji Krzysztofa ks. Zbaraskiego.

Sandomierz, kośc. św. Jakóba, przebud. w połowie XVII w., konsekr. 1667 (otrzymał wówczas nowe sklepienie z sztukaterjami).

Sandomierz, kośc. św. Pawła, (sztukaterje sklepienia z XVII w.),

Mokrsko (pod Wieluniem), kośc. parafj., przebud. 1626 (sztukaterje z XVII wieku tylko w prezbiterjum).

Uniejów (pod Turkiem), kośc. parafj., przebudowa ukończona w 1649 (z przebudowy pochodzi szczyt fasady oraz sklepienie z sztukaterjami; malowidła na sklepieniu późniejsze).

Burzenin (pod Sieradzem), kośc. parafj., przebud. (?) w 1642 r. (ubogie sztukaterje).

Kalisz, kośc. Franciszkanów, przebud. w XVII w. (sztukaterje sklepienia).

Kalisz, kośc. św. Mikołaja, przebud. w XVII w. (sztukaterje sklepienia).

Koźmin (w woj. Poznańskiem), fara, przebud. 1677 (sztukaterje w prezbiterjum).

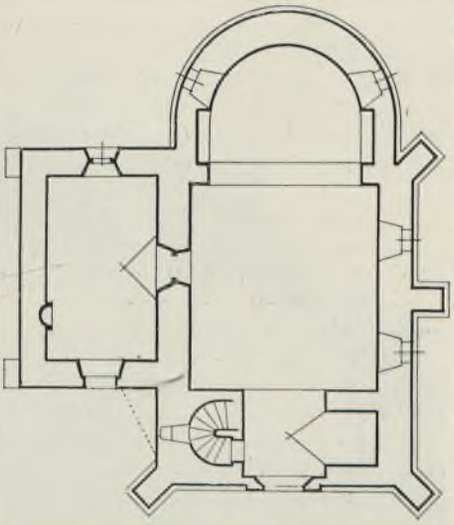
Opalenica (pod Poznaniem), kośc. parafj., odbud. ok. 1620 z fund. Jana Opalińskiego, wojew. pozn.

Warszawa, kośc. Dominikanów, odbud. 1605—38 (dekoracje typowe dla naszej grupy tylko w części nawy bocznej).

CHRONOLOGJA I TOPOGRAFJA

Wymienione kościoły są skupione chronologicznie, a rozproszone topograficznie. Z wyjątkiem kilku spóźnionych budowli były wybudowane lub przebudowane w ćwierćwieczu między rokiem 1610 a 1635. Przed rokiem 1610 budowa niektórych kościołów tej grupy była rozpoczęta, ale, o ile wiadomo, żaden nie był ukończony. W dziesięcioleciu 1610—1620 powstało ich niezbyt wiele, ale zato wtedy powstały najtypowsze i najpiękniejsze. W piętnastoleciu 1620—1635 architektura tego typu rozpowszechniła się i spopularyzowała w Rzeczypospolitej. A już pod koniec lat trzydziestych zaczęła wygasać; odtąd ustąpiła pierwszeństwa typowi innemu, choć w kilku miejscowościach, gdzie się już przedtem przyjęła, była stosowana jeszcze koło r. 1670.

Topograficznie kościoły te tworzą pas, na wschodzie dotykający Rusi, przechodzący przez Lubelszczyznę, północną Małopolskę, ziemię Kaliską i kończący się w Wielkopolsce. W północnej części Rzeczypospolitej poszczególne okazy tej architektury znajdują się w większych miastach: Warszawie, Grodnie, Wilnie. Główne skupienie jest w Lubelszczyznie; w niej zaś są dwa ośrodki: w Zamościu, założonym i zabudowanym właśnie w tym okresie, i w Lublinie, będącym wówczas w pełni rozkwitu materjalnego, a specjalnie budowlanego. Zamość sam nie przechował żadnego zabytku, należącego do tej grupy, ale w pobliżu Zamościa kościoły tego typu są w Turobinie, Szczebrzeszynie, Uchaniach. Lublin jest w nie najbogatszy, a blisko Lublina są w Czemiernikach, Radzyniu, Kazimierzu, Końskowoli, Markuszewie, Rybitwach, Bełżycach. Poza tem skupieniem zabytki tej grupy są już znacznie rzadsze; ale dochodzą na południe aż po Jaworów, na wschód po Kodeń, na północ po Siemiatycze, gdzie stoją przynaj-



RZUT POZIOMY KOŚCIOŁA Ś-tej ANNY W KOŃSKOWOLI (powiat puławski) (rys. Arch. J. Wojciechowski)

mniej podobne budowle. Odnoga idąca ku zachodowi, przechodzi przez Sandomierz i Kielce, gdzie nieliczne zostawia zabytki, ale zato liczniejsze w ziemiach dalej na zachód leżących — w Komornikach, Mokrsku, Uniejowie , Zadzimie i Kaliszu, i dalej w niektórych miejscowościach Wielkopolski, w Opalenicy i Koźminie; echa tej architektury dosięgły nawet kolegjaty w Łowiczu i prastarej katedry w Gnieźnie.

Gdzie początek tej architektury? Tam, gdzie najwyższe jej skupienie: w Lubelszczyźnie. Wskazują na to daty, a także i technika budowlana, a zwłaszcza dekoracyjna, tu bardziej artystyczna, a w innych dzielnicach bardziej rzemieślnicza. Można przypuszczać, że początek dał Zamość; ale głównym ośrodkiem stał się niebawem Lublin. Tu w pierwszych trzydziestu pięciu latach XVII-go stulecia powstało lub uległo zasadniczej przebudowie kilkanaście kościołów, z których większość należała do naszej grupy. Architekci lubelscy budowali i poza Lublinem: w Kazimierzu nad Wisłą Jakób Balin, Włoch, »muriarius lublinensis« dał farze jej obecną architekturę. Jest prawdopodobne, że działalność muratorów, a przynajmniej sztukatorów lubelskich sięgała daleko na wschód (Kodeń) i na zachód (Bolimów), a miała nawet dostęp do Warszawy; gdy bowiem, po przeniesieniu rezydencji królewskiej do Warszawy, staroświecka gotycka fara św. Jana wymagała modernizacji, wtedy za Zygmunta III i Władysława IV otrzymała kształty charakterystyczne dla kościelnej architektury lubelskiej, które zresztą, utraciła w dwa wieki później na rzecz nowego gotyku.

Że architektura tego typu rozpowszechniła się po kraju, do tego przyczyniły się różne zgromadzenia zakonne i fundatorzy różnych rodów; najwięcej jednak możny w Lubelszczyźnie ród Firlejów (ich fundacje w Kazimierzu nad Wisłą, Markuszewie, Czemiernikach, Janowcu, w kościołach Brygidek i Dominikanów w Lublinie). Na wschodzie Rzpltej typ ten występuje najwięcej w fundacjach Sapiehów.

Z Lubelszczyzny rozeszła się ta architektura ku wschodowi i ku zachodowi. Dość szybko dotarła do zachodnich dzielnic Rzplitej; w ziemi wieluńskiej zaraz po 1620 r. stawiano kościoły tego typu. Im dalej oddalała się od pierwotnego ogniska, tym mniej zachowywała charakterystycznych własności. Kościoły w Poznańskiem mają ich bardzo niewiele; jeśli zalicza się je do tejsamej grupy, to właściwie już tylko ze względu na dekorację wewnętrzną. W Lubelszczyźnie architektura ta nietylko rozpoczęła się, ale też zachowała najczystszy typ, a także przetrwała najdłużej.

Niema zaś tej architektury naogół na Mazowszu, i niema jej w Krakowie. Na Mazowszu majstrowie, zapewnie sprowadzeni z innych dzielnic, zastosowali ją parokrotnie: w Warszawie, w Bolimowie; jednakże skończyło się na paru kościołach, gdyż ruch budowlany był znikomy, nie było ani zainteresowania, ani środków na bardziej ozdobne budowle.[1] Kraków zaś przerósł tę bądź co bądź prowincjonalną architekturę.

A nie była to jedyna architektura, jaką znano w Polsce początkiem XVII wieku. Jednocześnie budowano kościoły i w innych kształtach: w Wilnie wzniesiony został w latach 1596—1604 kościół św. Kazi-

KOŚCIÓŁ Św. ANNY (widok od wschodu) W KOŃSKOWOLI (pow. puławski)

[1] Wszakże Mazowsze utworzyło swą niewielką własną grupę kościołów XVII wieku. Należą do niej: kolegjata w Pułtusku, kościoły w Cieksynie i Brochowie. Również i dla kościołów tej grupy charakterystyczne jest beczkowe sklepienie i geometryczna na niem dekoracja. Ale sklepienia są tu bez lunet, a dekoracja techniką i kształtem odmienna: wykonana jest z listew ceglanych, a nie z sztukateryj, i składa się z drobnego desenia, jednostajnie przeprowadzonego po całem sklepieniu. Sklepienia tych kościołów obsadzone są wysoko, a okna stosunkowo nisko. Stąd inne proporcje i oświetlenie wnętrza inne, niż w kościołach grupy lubelskiej. Grupa mazowiecka ma pokrewieństwa raczej z niektóremi budowlami Wielkopolski.

mierza, a w kilkanaście lat potem, 1618—1635 kaplica św. Kazimierza przy katedrze; w Krakowie w latach 1597—1618 powstał kościół św. Piotra i kilka mniejszych pokrewnych, a pod Krakowem 1605—1642 kościół Kamedułów na Bielanach. To znaczy, że w tymsamym czasie, gdy w Lubelszczyźnie wytwarzał się ów typ architektury kościelnej, w ośrodkach stołecznych — w Wilnie i Krakowie — już się był pojawił kościelny barok włoski.

KOŚCIÓŁ Św. ANNY (widok od południa) W KOŃSKOWOLI (pow. puławski)

STYL

Do jakiego zaś stylu należy typ architektury wyodrębniony powyżej? Historyk, który najobszerniej opisał jeden z kościołów tego typu, mówi o nim jako o baroku.[1] Jest to zasadnicze nieporozumienie: typ ten nie ma cech baroku; to tylko epoka, w jakiej powstał i rozpowszechnił się, jest na Zachodzie, a poniekąd, jak widzieliśmy, i w Polsce, barokowa. Nasz typ nietylko nie ma cech baroku, ale ze wszechmiar — ze względu na sposób ujęcia przestrzeni we wnętrzu i bryły na zewnątrz, na dobór szczegółów architektonicznych i traktowanie dekoracji — jest przeciwieństwem baroku. I jest rzeczą ważną, aby nie włączać go do zakresu »baroku polskiego«; inaczej bowiem nie ma już żadnych widoków, aby niejednolita masa budowli, oznaczona tą nazwą, dała w analizie jakiekolwiek wspólne własności stylowe.

Nasz typ architektury jest stylowo wcześniejszy od baroku. Jest na swą epokę typem spóźnionym, prawie anachronicznym. Składa się mianowicie, z elementów gotyku i odrodzenia.[2] Gotyckie są w tych kościołach wysmukłe proporcje, wysoki dach, szczyt o najeżonej sylwecie, system przyporowy; nawet sztukaterje sklepienia mają wygląd podobny do żeber gotyckich. Ale sklepienie jest beczkowe: to już motyw renesansowy. Przypory, pochodzące wprawdzie z gotyckiej konstrukcji, są tu stylizowane na renesansowe pilastry. Prezbiterjum jest tu naogół zamknięte półokrągło w duchu renesansu, ale w niektórych wypadkach zakonserwowało kształt gotycki. Okna są gotycko wysokie i wąskie, ale zakończone półkolem na renesansową modłę. Otynkowanie odróżnia odrazu te kościoły od zabytków gotyku. Szczyty, choć zachowały gotycką sylwetę, są tu rozczłonkowane renesansowemi pilastrami, dekorowane renesansowemi wnękami, a na miejsce sterczyn mają obeliski. Gzymsy są renesansowe: gładkie, przejrzyste i regularne w rysunku. Również renesansowe — przejrzyste i regularne — są geometryczne sztukaterje sklepienia. Pozatem istnieje parę motywów, w których polski gotyk spotkał się z włoskim renesansem. Najpierw, fasada bezwieżowa; a powtóre jednonawowy plan kościoła, który jako najprostszy i najłatwiejszy do zastosowania rozpowszechnił się był w gotyckich czasach na polskiej prowincji, odpowiadał zaś jaknajlepiej formalnym potrzebom odrodzenia.

Zatem architektura tych siedemnastowiecznych kościołów nawiązała do architektury gotyckiej, jedynej jaka wówczas znana była na polskiej prowincji, powstała z prowincjonalnych gotyckich kościołów jednonawowych, bezwieżowych, z wysokim dachem,

[1] J. Czekierski; »Kazimierz Dolny«, Sprawozd. Kom. hist. szt. w Polsce, T. IX, zesz. I/II.

[2] Najtrafniejsza dotychczas charakterystyka stylowa kościoła naszej grupy znajduje się w »Słowniku Geograficznym« przy opisie kościoła św. Anny w Końskowoli: »Jest to budowla pięknych wymiarów z dachem dosyć ostrym i szczytami w obeliski przyozdobionymi... Przypomina to poniekąd szczyty gotyckich kościołów, lubo ten ściśle jest w stylu odrodzenia wystawiony; jakoż i prezbiterjum jego nieco zniżone w stronie wielkiego ołtarza i zakończone jest okrągło. Sklepienie na obu częściach tej świątyni jest barokowe, a w stylu włoskim zdobione«.

sterczącym szczytem i wypukłą absydą. Najbardziej znany i typowy kościół naszej grupy — fara w Kazimierzu — był renesansową przebudową z gotyku, taksamo i dwa inne wspaniałe okazy tej grupy: kościoły w Uchaniach i w Bolimowie. Ale i w budowlach nanowo wówczas wznoszonych konstrukcja trzymała się jeszcze gotyckiej tradycji.

Ale dekoracja była już renesansowa. Nic w tem dziwnego: w Zamościu, Lublinie, Kazimierzu pracowali włoscy architekci, najświetniejsi działali w Zamościu, gdzie też zapewne nastąpiło zetknięcie i fuzja rodzimej tradycji z włoskimi renesansowymi wzorami. Renesansowe włoskie kształty Lubelszczyzna zobaczyła po raz pierwszy zapewne na kolegjacie zamojskiej, ona do grupy naszej nie należy, ale była dla niej wzorem. Był to gmach okazały, europejski, wzniesiony przez importowanego architekta. Tak hojnego fundatora, jak Zamoyski, i tak uczonego architekta, jak Morando, miała nie każda parafja, ale skromniejszemi środkami próbowano robić gdzieindziej to, co oni robili w Zamościu, jęto stosować włoskie kształty w kościołach skromniejszych, bardziej staroświeckich i prowincjonalnych, wznoszonych przez miejscowych majstrów. Nowa architektura zachowywała gotycką konstrukcję, ale przetwarzała kształty gotyckie w duchu Odrodzenia. Powstał typ kościoła, który, choć nawiązał do gotyku, jest renesansowy. Dzięki zaś stałości typu gotyckiego, do jakiego nawiązał, powstał w Polsce odrazu stały typ renesansowego kościoła, z niewielkiemi tylko w poszczególnych budowlach odchyleniami, choć w ojczyźnie renesansu, we Włoszech, tak stałego typu do kościelnej architektury nie było.

Jeśli mówi się wobec tego typu architektury o »renesansie«, to oczywiście, nie w sensie czystego, włoskiego renesansu. Jest w Polsce też i renesans włoski: zabytki jego nie są zbyt liczne, zwłaszcza w dziedzinie architektury kościelnej, ale zawszeć jest nieco kościołów, a zwłaszcza kaplica Zygmuntowska i te kilkanaście kaplic małopolskich, które pod jej wpływem powstały. Nawet w Lubelszczyźnie, są, obok tamtych, kościoły włosko-renesansowe.[1] Nasz typ zaś jest renesansem spolszczonym. Jest robiony miejscowemi siłami i do tych sił dostosowany. I dlatego niema go w Krakowie, bo tam pracowali włoscy architekci i panował renesans włoski, tam spolszczone formy musiały się wydawać niestylowe i niedopuszczalne.

Natomiast włoski renesans, sprowadzony do Zamościa, przeniknął na prowincję i tu spolszczył się. Spolszczenie jego polegało na zgotyzowaniu, a także na sprowincjonalizowaniu. Powstały formy, które stanowią jeśli nie jedyną,[2] to główną formę spolszczenia renesansu w dziedzinie architektury kościelnej. Powstały zaś w czasie, gdy renesans w ojczyźnie swej już był się doszczętnie wyczerpał i przeżył, a nawet w bardziej postępowych ośrodkach Polski został już zastąpiony przez następną wielką formację stylową. Tu, w rękach prowincjonalnych majstrów renesans nabrał

WNĘTRZE KOŚCIOŁA W UCHANIU (pow. Hrubieszowski)

[1] Do włosko-renesansowych kościołów Lubelszczyzny należy np. kolegjata w Zamościu (1591—1611) lub godny ze wszech miar uwagi kościół w Gołębiu (1626—36), niedaleko od ziemi lubelskiej: fara w Żółkwi. Kościoły te są chronologicznie i topograficznie bliskie kościołom naszej grupy, a nawet mają wspólną z nimi dekorację sklepień, niemniej stylowo są zasadniczo różne. Jeśli w Lubelszczyźnie przeważa renesans spolszczony, to w Kielecczyźnie znów włoski: tu tylko uboższe kościoły są zależne od Lublina, wspanialsze zaś — od Krakowa (np. Klimontów, Rytwiany, Pińczów i in.).

[2] Inna, mniej już liczna i mniej jednolita grupa kościołów, które można uważać za spolszczony renesans, zależna jest od Krakowa, a wyróżnia się m. i. tem, iż posługuje się motywem kopuły, kopuła kryje bądź skrzyżowanie naw, jak w Zielonej Dąbrowie, lub prezbiterjum, jak w Przyrowie. Przez swą kopułę kościół Jezuitów w Warszawie ma pewien związek z tą grupą.

naiwności, ale zarazem i swojskiego wdzięku. I wytworzył niejeden motyw własny i subtelny: takim jak np. oparcie wnętrza na motywie wielkiego łuku; łuk taki występuje wielokrotnie, najpierw w beczce sklepienia, potem w tęczy oddzielającej węższe prezbiterjum od nawy, wreszcie w chórze, wspartym nieraz na jednym wielkim łuku.[1]

FASADA FRONTOWA SPICHRZA W KAZIMIERZU (pow. puławski)

Istnieje analogja między tymi polskimi renesansowymi kościołami, a attykowemi kamienicami, ratuszami i zamkami: powstały one na ziemiach polskich w tymsamym mniejwięcej czasie, i w tymsamym sensie są »renesansowe«; i one wytworzyły się na tle gotyckiej konstrukcji kamienic, ratuszów i zamków, dociągniętej do renesansowych form, a zwłaszcza pokrytej renesansową dekoracją. Te świeckie budowle polskiego renesansu znane są już od dość dawna historykom; tymczasem odpowiednia grupa kościelna nie zwróciła dotychczas na siebie uwagi. Zresztą jest między obu grupami nietylko analogja, ale i wspólność wielu szczegółów; szczyty takiesame, jak na kościołach, przechowały się na kamienicach (np. na Kanonjach w Warszawie), a także i na Spichrzach (w Kazimierzu nad Wisłą); dekoracja sztukateryjna sklepień, taka sama jak w kościołach, jest w zamkach (Brok), pałacach (pałac biskupi w Kielcach, Sapieżyński w Wilnie), dworach (Czemierniki), budowlach klasztornych (refektarz w Częstochowie i w Leżajsku, zakrystja w Gidlach), kamienicach (kam. Baryczków w Warszawie, kamienice w Zamościu i Kazimierzu). Istnieje także analogja pomiędzy temi polskimi »renesansowymi« kościołami, a polskimi »renesansowymi« grobowcami, które w niejednym z tych kościołów stoją: i one są w tymsamym znaczeniu »renesansowe« i one też tworzą stały typ, bo jedna z wielu włoskich możliwości grobowca przekształciła się w schemat.

Najbardziej stałym, a zarazem najbardziej wyrobionym, wysubtelnionym składnikiem polskiego kościelnego renesansu jest dekoracja. Dekoracja ta jest dwojaka: dekoracja wnętrza i dekoracja fasady.

DEKORACJA FASADY.

Fasady kościołów tej grupy są bezwieżowe. Wyróżniają się dwa ich typy: jeden — rzadszy — posiada dzwonnice, wąskie i niskie, ujmujące z obu stron szczyt fasady (np. kościoły parafialne w Uchaniach i Turobinie, kościół św. Michała w Wilnie); w drugim — przeważającym — całą górę fasady zajmuje tylko ozdobny szczyt. W nim ześrodkowana jest dekoracja fasady. Właściwością jej jest, że rozbija szczyt na wiele pięter. Sylwetę szczytu rozcina obeliskami i esownicami, a płaszczyznę — prostemi gzymsami. Pozatem, członkuje jeszcze płaszczyznę szczytu pionowo pilastrami, a pola między niemi zapełnia wnęką i filungiem. W zależności od tego, jaki z tych motywów przeważa, można wyodrębnić parę odmian szczytów: 1) odmiana podziałowa, 2) wnękowa, 3) filungowa, 4) esownicowa, 5) wstęgowa.

1) Odmiana podziałowa. Przykład: fasada kościoła Dominikanów w Lublinie. Jest to od-

[1] Najpiękniejsze przykłady chóru, wspartego na wielkim łuku, a zdobionego sztukaterją, znajdują się w kościołach zbliżonych do naszej grupy, ale nie należących do niej: w kośc. św. Katarzyny w Szczebrzeszynie i kośc. parafj. w Hrubieszowie.

miana z wszystkich najprostsza, posiłkuje się tylko pilastrem i gzymsem, dzieli płaszczyznę szczytu na pola, ale pól tych nie wypełnia. Ale i ona daje silniejsze efekty dekoracyjne przez mnożenie ilości pól (szczyt Dominikanów ma pięć kondygnacyj poziomych jedna nad drugą) lub wprowadzanie różnych między niemi proporcyj.

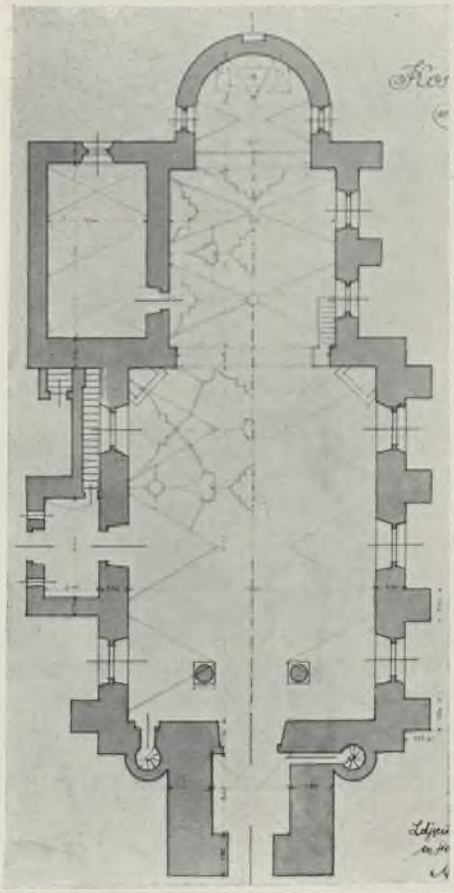
2) Odmiana wnękowa. Przykład: kościół Karmelitanek w Lublinie lub kościół parafialny w Zadzimie. Tu w polach między pilastrami umieszczane są wnęki; odmiana to bogatsza znów przez to, że bardziej plastyczna.

3) Odmiana filungowa. Przykład: kościół Jezuitów w Warszawie. Tu pola wypełniane są filungami. Wyszukanym kształtem filungów i umiejętnem ich rozmieszczeniem osiąga takie bogactwo dekoracyjne, iż może rezygnować nawet ze zwykłej ozdoby szczytu, z esownic; tak jest np. w szczycie kościoła Jezuitów, którego sylweta biegnie prostolinijnie, przerywana tylko obeliskami.

4) Odmiana esownicowa. Przykład: kościół Bernardynów w Lublinie, szczyt przy zakrystji. Esownice sylwety, które w innych odmianach grały dodatkową rolę, tu stają się motywem zasadniczym. Możliwe tu różne odcienie, już choćby dlatego, że esownice mogą przebiegać w dwu odwrotnych kierunkach.

5) Odmiana wstęgowa. Przykład: kościół św. Anny w Końskowoli. Tu pasma sztukaterji w formie »wstęg«, nakładane czy jakby »nabijane« na płaszczyznę muru (»Bandwerk« i »Beschlagwerk«, , jak to nazywają niemcy) dzielą w swobodny sposób szczyt na pola, zastępując zwykły prostokątny układ gzymsów i pilastrów.

Formy te szczytów nie są wyłączną własnością wyodrębnionej przez nas grupy kościołów: znacznie rzadziej, ale spotykają się też w kościołach innego typu (np. w kośc. w Grabowcu pod Iłżą, w kośc. parafj. w Poddębicach pod Łęczycą lub w kościele Bernardynów we Lwowie, który posiada bogaty szczyt wstęgowy). Natomiast charakterystycznem dla naszej grupy jest posiadanie dwuch szczytów, na obu końcach nawy: jednego w fasadzie, a drugiego na granicy nawy i niższego od niej prezbiterjum (np. fara Kazimierzu, w kość. św. Anny w Końskowoli; kość. św. Anny w Bolimowie posiada jeszcze trzeci szczyt między prezbiterjum a jego absydą).



RZUT POZIOMY KOŚCIOŁA Ś-tej ANNY W BOLIMOWIE (pod Łowiczem).

Geneza tej renesansowej dekoracji szczytów jest jasna. Powstała z dekoracji szczytów gotyckich. Jedynie kierunek poziomy uległ w niej wzmocnieniu, a niektóre motywy zostały zastąpione przez inne, mające funkcję tę samą, ale charakter bardziej klasyczny, jak pilaster, esownica lub obelisk.

Dekoracja ta jest wspólna Polsce, Holandji i Niemcom. Wszakże wytworzenie się jej przy zetknięciu gotyku z renesansem jest rzeczą tak naturalną, że mogło dokonać się, i zapewne dokonało się, w paru środowiskach niezależnie. Typy prostsze wyrobiły się w Polsce same: mamy na ziemiach polskich formy przejściowe (kościół w Niedźwiadnej, kościół w Broku z połowy XVI wieku). Odmiana filungowa zdradza bezpośredni wpływ włoski, a wstęgowa — holenderski. Ta odmiana, najbogatsza z wszystkich, przyszła z Holandji — gdzie ją zapoczątkował końcem XVI wieku Lieven de Key w Haarlemie — przez Gdańsk do Polski. Gdańsk, który szczytową architekturę renesansową posiada w wielu wyjątkowo pięknych okazach, oddziałał mniej na blizkie mu ziemie pomorskie, przesycone już gotykiem i nie potrzebujące nowych świątyń, a więcej na odległe części Rzplitej, z któremi złączony był handlowemi szlakami.

DEKORACJA WNĘTRZA

Dekoracja wnętrza naszych renesansowych kościołów w większym stopniu jest odrębnością polską, niż ich dekoracja zewnętrzna. Jest skoncentrowana na sklepieniu; dekoracja ścian — w postaci pilastrowań i fryzów —

w kościołach bogatszych usuwa się na drugi plan, a w uboższych wręcz zanika. Dekoracja sklepienia jest tu *a)* plastyczna, *b)* nie barwiona, *c)* wykonana z sztukaterji, *d)* składa się z listew rozmieszczonych na sklepieniu, a *e)* listwy te tworzą zamknięte figury geometryczne (kwadraty, prostokąty podłużne, gwiazdy, sześcio-, ośmio-, szesnastoboki, krzyże, trójkąty, koła, owale, serca), *f)* są rozmieszczone symetrycznie, *g)* i połączone między sobą promieniami listwy tak, iż tworzą na sklepieniu sieć. Sztukaterje te były wytłaczane przy pomocy sztanc.

SKLEPIENIE W REFEKTARZU KLASZTORU P. P. WIZYTEK (dawniej P. P. Brygidek) w Lublinie

Dekoracja ta znalazła szerokie zastosowanie. Występuje łącznie z innemi formami architektonicznemi, które uznaliśmy za charakterystyczne dla polskich renesansowych kościołów; ale występuje także niezależnie od nich. Umieszczano ją na sklepieniach starych romańskich i gotyckich świątyń, chcąc je w ten sposób odświeżyć i do mody przystosować. Używano je też i w nowych kościołach, należących skądinąd do innej odmiany stylowej, np. w farnym kościele w Żółkwi, kolegjacie w Zamościu, kośc. św. Katarzyny w Szczebrzeszynie (1630), kośc. Augustjanów w Lublinie (1642), kośc. w Gołębiu (1626—36), kośc. św. Anny w Kodniu (fund. Mik. Sapiehy, ok. 1633), kośc. parafj. w Siamiatyczach (fund. Lwa Sapiehy, 1637), kośc. Bernardynów w Słucku (fund. Oskierki, 1639), kapl. w Bielicy (pow. Lidzki). Takąż dekorację posiadają niektóre kaplice kolegjaty łowickiej i katedry gnieźnieńskiej.

Dekoracja ta ma styl ustalony i nie bez monotonji powtarza się w dziesiątkach kościołów, a także i budowli świeckich. Niemniej i ona posiada kilka odmian.

1) Bądź składa się z listew prostych, nie rzeźbionych, o stałym profilu, bądź też z rzeźbionych w klasyczne motywy, w astragal i wole oczy. Ta ostatnia odmiana przeważa; pierwsza trafia się prawie tylko w Lubelszczyźnie (Św. Wojciech w Lublinie, kościoły w Końskowoli i Wąwolnicy). Znaczne różnice pochodzą też z mniejszej lub większej szerokości i plastyczności listew; np. w kościołach kaliskich użyte są szczególnie szerokie a płaskie.

2) Bądź operuje linją krzywą, bądź wyłącznie prostą. Na sklepieniu np. kościoła św. Wojciecha w Lublinie lub części prezbiterjalnej kolegjaty w Zamościu figury z sztukaterji złożone są tylko z odcinków linji prostej i to załamujących się tylko pod kątem prostym. Jest to wszakże odmiana rzadsza.

3) Jest bądź »sieciowa«, bądź »przęsłowa«. T. zn. bądź tworzy jeden system dekoracji nad całą nawą, pokrywając ją jakby siecią, bądź też, jeśli nawa podzielona jest na przęsła, dekoracja również rozpada się na przęsła i nad każdem stanowi całość oddzielną. W kościołach wznoszonych na nowo w początku XVII wieku sklepienia są beczkowe, a dekoracja zazwyczaj sieciowa; natomiast w kościołach przerabianych z gotyku musiała stosować się do istniejących przęseł. Wielką różnorodność rozwiązań przęsłowych dają dekoracje naw bocznych w kościele Bernardynów w Lublinie.

4) Bądź tworzy puste ramy z listew sztukaterji, bądź także wnętrze ich zapełnia sztukaterją: rozetami, główkami aniołów, monogramami Chrystusa i Matki Boskiej, herbami fundatorów, gwiazdami, mniejszemi figurami geometrycznemi umieszczonemi wewnątrz większych. Najczęściej obie odmiany są łączone na jednem sklepieniu: większe ramy mają wnętrze wypełnione sztukaterją, mniejsze zaś są puste. Bogate zabytki odmiany drugiej stanowią sklepienia kościoła

w Uchaniach i kościoła Brygidek w Lublinie. Natomiast niema śladów, aby zapełniano wnętrza ram sztukateryjnych malowidłami i tam, gdzie się to trafia, jest dziełem późniejszych czasów.

5) Dekoracja wypada inaczej, gdy zapełnia sklepienie podłużnej nawy, a inaczej, gdy kopułę. Kopułami nakrywano zazwyczaj kaplice przy kościołach. Geometryczna sztukateryjna dekoracja układała się na kopułach najregularniej i dawała najbogatsze efekta, np. w kaplicach przy farze kazimierskiej, przy kościele Dominikanów w Lublinie, przy kościele w Uchaniach, pokrewnego, choć nie tegosamego typu jest wytworna dekoracja stiukowa kopuły nad kaplicą Andrzeja Opalińskiego w Radlinie wielkopolskim. Formę pośrednią pomiędzy dekoracją nawy a kaplicy stanowi dekoracja prezbiterjum o absydzie będącej jakby połową kopuły, ładne przykłady: kościół parafialny w Bełżycach lub kościół św. Pawła w Sandomierzu [1].

Jaka jest geneza tych dekoracyj? Pochodzą one od żeber gotyckich które *a)* zmieniły profil w duchu renesansowym i *b)* z konstrukcyjnych stały się dekoracyjnemi. Zachowało się nieco zabytków o charakterze przejściowym, które świadczą o tem pochodzeniu. Zachowały się, mianowicie, z jednej strony, sklepienia mające jeszcze żebra, ale pokryte renesansową sztukaterją, z drugiej zaś — sklepienia już beczkowe, ale zdobione listwami o profilach gotyckich żeber. Na to wszakże, aby powstała geometryczna dekoracja sklepień, musiało nastąpić połączenie motywu żeber z innym, czysto dekoracyjnym motywem: z sztukateryjnemi ramami malowideł stropowych, Jest to motyw włoski, proces, który doprowadził do naszej dekoracji, rozpoczął się nie w Polsce, lecz we Włoszech.

a) We Włoszech od wczesnego renesansu malowano sklepienia i przyzwyczajono się do rozdzielania malowideł stosownie do pół sklepienia.

b) Gdy z czasem żebra zginęły i zostały tylko kanty, zachowano jednak dawne przyzwyczajenie. Niektóre szkoły konserwatywne (np. szkoła z Perugji), gdy zabrakło żeber rzeczywistych, wprowadziły malowane, i traktowały je jako ramy między malowidłami. Inni znów artyści zastąpili je sztukaterjami. Stiuk—»stucco«—używamy w epoce renesansu początkowo tylko w dekoracjach okolicznościowych, był potem stosowany i w monumentalnych, w połączeniu z drzewem i malowidłami. Na stropy dostał się był najpierw jako uzupełnienie kasetonów, którym pozwalał dawać bogatsze i swobodniejsze kształty, niż te, jakie można było wyciosać z drzewa.

c) Odkąd malowidła na sklepieniach — albo i na stropach — były rozgraniczane nie żebrami, lecz ramami malowanemi lub robionemi z sztukaterji, można było dać im kształty dowolniejsze i wygodniejsze. Wzorem ugrupowania malowideł stała się starożytna forma dekoracji, groteska, którą teraz przypomniał światu Rafael.

SKLEPIENIE W PREZBITERJUM KOŚCIOŁA KLASZTORNEGO P. P. WIZYTEK (dawniej P. P. Brygidek) w Lublinie

d) Groteska, operująca malowidłem, a także i stiukiem, składa się z kompleksu obrazków, rozgraniczonych ramką i połączonych między sobą ornamentem. Formę groteski zastosowali na sufitach uczniowie Rafaela, przytem do oddzielania obrazków użyli sztukaterji. Dokonało się połączenie starej tradycji dzielenia malowideł sklepiennych odpowiednio do żeber — z zupełnie dowolnemi podziałami groteski. Stiukowe ramy jednego malowidła dotykały ram drugiego, tworząc na stropie czy sklepieniu sieć stiukowych wypukłości. Taki jest sufit Perina del Vaga w jednej z sal pałacu Doria a Fassolo w Genui, taki też (choć tu związek z groteską mniej jest

[1] Umiano też dobrze komponować sztukateryjną dekorację na dużych sklepieniach kwadratowych lub zbliżonych do kwadratu, takie sklepienia miały zakrystje, a zwłaszcza refektarze i kapitularze (np. w klasztorach Brygidek i Augustjanów w Lublinie), a zupełnie podobne zadanie mieli sztukatorzy w synagogach, które w szeregu wypadków (np. w Zamościu, w Szczebrzeszynie) przejęły dekorację świątyń katolickich.

wyraźny) jest sufit Giulia Romano w palazzo del Te w Mantui, taki również sufit Castella w palazzo Imperiali w Genui. W tej fazie rozwoju dostała się włoska dekoracja również do Polski: głównym jej w Polsce zabytkiem jest sala przyjęć w ratuszu poznańskim: Jan Chrzciciel Quadro w r. 1555 bogatą dekoracją, w stylu najbardziej zbliżoną do Castella, pokrył średniowieczne sklepienie sali.

e) Wreszcie nastąpił ostatni etap rozwoju, który doprowadził do prowincjonalnych polskich form dekoracji: wewnątrz sztukateryjnych ram zabrakło malowideł, zostały same ramy. Ten etap nie jest mi znany we Włoszech. Jest objawem pauperyzacji artystycznej. Może powstał przypadkiem, może zabrakło malarza, gdy dekorowano sklepienie którego z kościołów w Zamościu czy Lublinie. Sztukator włoch nauczył się robić we Włoszech to tylko, co tam mu było potrzebne: stiukowe ramy do malowideł, a przyjechawszy do Polski, robił to co umiał, ale malarza do malowania na sklepieniu nie było. Wtedy, jak mógł, próbował własną sztuką zaradzić złu: ramy, przeznaczone do malowideł, zapełniał sztukaterją, rozetami lub główkami aniołów. Gdzieindziej i tego nie robił — a wtedy zostały same ramy. To, co było zapewne wynikiem ubóstwa i przypadku, przyjęło się i stało się modą. Wiedziano, że w Krakowie najpiękniejsze sklepienia zdobione były samą sztukaterją. A żywa wciąż jeszcze na polskiej prowincji tradycja sklepień gotyckich, które miały za ozdobę żebra i tylko żebra, musiały skłaniać do takiej dekoracji. Przytem była to dekoracja nietrudna, niedroga, nie wymagająca specjalnego majstra malarza [1].

KOŚCIÓŁ DOMINIKAŃSKI W LUBLINIE

Przynieśli ją do Polski i uprawiali włosi: wiadomo, że np. nadworny architekt Tomasza Zamoyskiego, Andrzej dell' Acqua szukał dlań we Włoszech rzeźbiarza, coby posiadał »artem gypso coelandi«. Ale niebawem nauczyli się jej też i ludzie miejscowi: widać na niejednem kościelnem sklepieniu z początku XVII wieku, że jest pracą nieuczonej ręki. Musiało wytworzyć się w Lubelszczyźnie kilka warsztatów, łatwo poznać na dekoracjach sklepiennych rękę majstra, lub przynajmniej sztancę, przy pomocy której pracował. Kaplica przy kościele w Uchaniach i Firlejowska u Dominikanów mają dekorację prawie identyczną, są dziełem tejsamej ręki. Tensam majster pracował w Radzyniu i Kodniu, w Kazimierzu i Czemiernikach.

Przez miejscowych majstrów dekoracja ta rozeszła się po kraju, zwłaszcza w kierunku na zachód. Ale tu nie utrzymała tego poziomu artystycznego, jaki miała w Lubelszczyźnie. Zdobiła już przeważnie świątynie mniejsze i skromniejsze, poza Lubelszczyzną trudno jest wskazać na gmach bardziej wybitny i szeroko znany, który by był wzorem i rozsadnikiem tej

[1] Istnieje inna jeszcze forma spolszczonego renesansu: a jest to również forma dekoracji stropów kościelnych. I ona także wytworzyła się w Polsce przez — uproszczenie i zubożenie: to dekoracja kasetonowa, we Włoszech przeważnie wykonywana z drzewa i stiuku, a w polskich kościołach najczęściej — malowana na stropie. Jest to forma dekoracji właściwa kościołom drewnianym. Najbardziej znane jej zabytki znajdują się w południowej Małopolsce: to stropy kościołów w Krużlowej, Libuszy, Dąbrówce, opisane i opublikowane przez S. Tomkowicza, F. Koperę, T. Szydłowskiego. Nie mniej ciekawe są też stropy szeregu kościołów drewnianych w dawnej Kongresówce: kościoła w Boguszycach pod Rawą z 1558, a zwłaszcza grupy kościołów ziemi wieluńskiej, gdzie malowane kasetony są kombinowane z malowidłami figuralnemi. Przepiękne stropy w Grębieniu (kościół filjalny parafji Dzietrzniki) i w Popowicach nie były dotąd reprodukowane, ani nawet wzmiankowane w literaturze naukowej, w pobliskim Kadłubie strop polichromowany został przed niedawnym czasem zabielony. — Stropy renesansowe z malowanemi kasetonami spotykają się też i w kościołach murowanych, i to w różnych dzielnicach kraju: np. posiada je fara w Szydłowcu i kościół Brygidek w Bydgoszczy.

dekoracji. Musiało wpłynąć na jej powodzenie to, że została użyta w kieleckim pałacu biskupów, przebudowanym i ozdobionym przez biskupa Zadzika w latach 1638—42. Ale zanim się to stało, dekoracja ta rozeszła się już była szeroko i dotarła do zachodnich kresów Rzeczypospolitej.

Na kresach tych, w Wielkopolsce, geometryczna dekoracja z sztukaterji powstała, zresztą, samorzutnie, niezależnie od Zamościa i Lublina. Od czasu Quadra istniała tu własna tradycja. Przechowały się zabytki z samego początku XVII wieku: kaplica w Radlinie około r. 1600, kościół w Sierakowie z 1619. Wszakże dekoracja, choć utworzona z tychsamych składników, przybrała tu inne kształty, niż w Lubelszczyźnie. Zresztą, w każdym kościele dekoracja sklepień wypadała tu inaczej; typ się nie utworzył. I po roku 1620 Wielkopolska kilkakrotnie zastosowała w swych świątyniach typ lubelski, który — mając przewagę, właściwą zawsze typowi — stał się był modny w Rzeczypospolitej.

Dekoracja ta powstała w Polsce i jest własnością Polski. Ale jest inny jeszcze kraj, w którym wytworzyła się analogiczna dekoracja; to kraj odległy, ale mający wówczas nieco podobne do Polski warunki artystyczne, kraj, w którym miejscowy gotyk również trzymał się długo i do którego przyszły dość późne, ale bardzo silne wpływy włoskiego odrodzenia: Anglja. I w Anglji sztukaterje listwowe, nie barwione, geometrycznie ułożone, pokrywają siecią stropy z wczesnego XVII wieku; ale tam nie są to stropy kościołów, lecz pałaców.

Cały ten polski renesans kościelny trwał niedługo. Trafił na epokę przeciwreformacji i wzmożonego budowania kościołów, i dlatego pozostawił stosunkowo wiele budowli. Ale już w chwili jego rozkwitu współzawodniczył z nim w głównych ośrodkach Rzplitej barok. Przeszło parę dziesiątków lat i barok opanował Polskę. Powyrastały na świątyniach wieże, poprzyrastały nawy i kaplice, w katedrach i kolegjatach zakłębiła się dekoracja. A na prowincji — gdy skromna dekoracja nie wystarczała, a na odpowiadającą duchowi czasu nie było ani pieniędzy ani majstrów — obywało się bez dekoracji, wyrastały mury nagie, puste, trzeźwe i nudne, wobec których z żalem wspomina się esownice renesansowych szczytów i geometryczne listwy renesansowych sklepień. Polski renesans kościelny został epizodem. Niemniej jego zabytki — za zwarty mocno blok swych murów, za jasne wnętrze, za proste dekoracje — zasługują na dobrą pamięć i nieostatnie miejsce w dziejach polskiej architektury [1].

WNĘTRZE KOLLEGIATY W ZAMOŚCIU

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

[1] Grupa kościołów, będąca przedmiotem niniejszej rozprawy, do tego czasu nie była w całości badana. Dwa tylko kościoły do niej należące są opracowane monograficznie: fara w Kazimierzu nad Wisłą przez J. Czekierskiego (»Kazimierz Dolny« w Sprawozdaniach Kom. hist. szt. w Polsce, T. IX, zesz. I/II, str. 4) i kościół w Uchaniach przez J. Kieszkowskiego (»Kościół w Uchaniach i jego zabytki«, w książce »Artyści polscy w służbie polskiej«, Lwów, 1922). Kilka innych jest opisanych dokładniej w przewodnikach i monografjach miast zwłaszcza kościół św. Michała w Wilnie przez J. Kłosa (»Wilno«, Wilno, 1924), kośc. Brygidek w Grodnie przez J. Jodkowskiego (»Grodno«, Wilno 1923); kościół św. Leonarda w Łowiczu i kościół w Rybitwach jest opisany w »Monografjach kościołów«, kościoły wielkopolskie przez J. Kothe'go »(Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen«, Berlin, 1898) i in. — O tem, że Lublin był w początku XVII wieku ośrodkiem artystycznym, wspomina St. Komornicki (»Dwór w Czemiernikach« w Pracach Kom. hist. szt., T. I, zesz. II, str. LX). — O architektach włochach, pracujących na przełomie XVI i XVII w. w Zamoyszczyźnie, podaje wiadomość St. Tomkowicz (»O Bernardzie Morando, Santi Gucim i Marcinie Koberze, artystach XVI wieku« oraz »O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski, II, wiek XVII«, w Pracach Komisji hist. sztuki, T. II, zesz. II, str. XXIV LXI; tosamo

w »Tece Zamojskiej«). — Daty dotyczące kościołów lubelskich czerpane są ze źródłowego dzieła ks. A. Wadowskiego »Kościoły lubelskie«, Kraków, 1907 r. Daty dotyczące Bełzyc, Markuszowa, Kielc, Zadzima, Mokuska, Uniejowa, Siemiatycz, Gołębia pochodzą ze »Słownika Geograficznego«: te do zupełnej ścisłości nie mogą rościć pretensji.

Brak obszerniejszej literatury zastąpiły materjały i informacje, z wielu stron dostarczone autorowi. Fotografje kościoła parafjalnego w Szczebrzeszynie nadesłał łaskawie ks. kanonik A. Wadowski, dziekan szczebrzyszyński; fotografje kościoła w Turobinie — ks. dziekan R. Głąbczyński; rysunek sklepień kościoła w Grabowcu — ks. prob. J. Drabowicz; fotografje kościołów w Jaworowie, Sokalu i Żółkwi — dr. J. Piotrowski, konserwator lwowski; zdjęcia kościołów w Bolimowie udzielił arch. J. Lisiecki; zdjęcia kościołów w Radzyniu i Czermiernikach — art.-mal. W. Husarski; z którego cennego referatu autor czerpał również daty dotyczące kościoła w Czemiernikach; zdjęcie kościoła w Ćmińsku — arch. J. Wojciechowski; zdjęcia kościoła w Siemiatyczach — arch. J. Raczyński; rysunek kościoła św. Katarzyny w Szczebrzeszynie i fotografje kościoła w Hrubieszowie oraz synagogi w Zamościu dostarczył arch. K. Iwanicki, świetny znawca architektury lubelskiej, któremu autor zawdzięcza również wiadomość, że w Muzeum Lubelskiem znajdują się sztance, które służyły niegdyś do wytłaczania sztukateryj sklepiennych. Nie wszystkie wymienione w tekście kościoły autor mógł poznać z autopsji: kościół w Markuszewie został zaliczony do kościołów naszej grupy na podstawie informacji prof. Z. Kamińskiego. Na kościół w Cieksynie, wspomniany w przypisku, zwrócił uwagę autora prof. O. Sosnowski, na kaplicę w Bielicy J. Remer, konserwator wileński; przypuszczenia co do Opalenicy potwierdził dr. N. Pajzderski, konserwator poznański.

WNĘTRZE KOŚCIOŁA FARNEGO W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ
(pow. puławski)

IMPRESJONIZM A NAJNOWSZE MALARSTWO FRANCUSKIE *

(dok.)

Odskok od impresjonizmu nie jest tak wielki, jak się wydaje. Dokonał się przewrót ogromny w stosunku do natury; dokonał się przewrót wielki w stosunku do ujęcia zagadnienia kompozycji i dekoracji; zmieniły się po części harmonje barwne i faktura. Ale pozostała jedna wielka i zasadnicza wspólność: jednostronność wyłącznie barwnych zagadnień. Tworzenie tylko harmonji kolorystycznych — patrzenie na świat niemal wyłącznie z punktu widzenia barwy.

Jest to spadek po impresjoniźmie.

Zagadnienia kolorystyczne, które stanowiły duszę i ciało impresjonizmu, fascynują do dziś dnia — jako wyłączne — większość artystów. Impresjonizm umarł już, nie istnieją już te specjalne sformułowania kwestji, jakiemi była np. technika dywizjonistyczna, plain-air itd., itd. To wszystko już nie istnieje, bo nie istnieje żywy impresjonizm. Ale kierunek, który impresjonizm narzucił woli artystycznej, trwa dalej i jest mimo wszystko dominujący. Nie potrafiła go zwalczyć nowa wola artystyczna. Widocznie nie była dość silna. Były i są wzloty, były i są spazmatyczne wyrywania się. Ale w zasadzie pozostała większość malarstwa dzisiejszego w stadjum epigonizmu impresjonizmu, w stadjum tylko częściowego wyrwania się z pod jego wpływu.

Jeśli niema mowy o jakiemś niewolniczem chodzeniu śladami impresjonistów, to jednakże niema także i mowy o znalezieniu swojej własnej i zupełnie odmiennej drogi.

Mimo całej zdumiewającej wiedzy, mimo twórczej inwencji, stwarzającej chwilami cudowne pomysły — większość idzie jednak pod naporem i w kierunku tej siły rzutu, której nabrało malarstwo kilkadziesiąt lat temu. Jest to rozbudowywanie tych ostatecznych konsekwencyj, które zarodkowo tkwiły w impresjoniźmie. Dlatego też — choć impresjonizmu już niema i nic go zapewne już nie wskrzesi — sfera jego wpływów, być może ostatnich, istnieje jednak jeszcze.

Być może, że jest to zupełnie naturalny bieg rzeczy. Być może, że wielkie przemiany nie mogą dokonywać się szybko; że trzeba im wiele czasu i trzeba wielokrotnych bolów porodowych.

Zdawało nam się, że te bole porodowe są już przebyte. Historja powstania kubizmu zdawała się mieścić w sobie tę jednę bodaj pocieszającą pewność, że wstrząsy związane z wydobywaniem się na wierzch nowej woli artystycznej — są już przebyte. Będzie już wkrótce dwadzieścia lat od chwili burzliwych narodzin kubizmu. Dwadzieścia lat od chwili, kiedy utajona wola i tęsknota formy wyrwała się krzykiem niemal że brutalnym, ale mocnym, niemal że niekulturalnym, ale zdecydowanym. Zdawało się, że to pchnięcie »nożem w brzuch« musi sprowadzić jakąś przemianę gruntowną, musi wyżłobić otwór, którym wytryśnie nieprzeczuwalna nowa twórczość — nowa, chociażby nie miała nic ze specjalnym programem kubizmu wspólnego. Było wówczas w powietrzu przygotowanie się do wielkiego skoku, była atmosfera walki. (Czy też to może z daleka tak się wydaje?)

Tymczasem — stała się ta rzecz dziwna, że tęsknota formy pozostała nadal w stanie utajonym i niewyzwolonym. Drżenie i napięcie z przed laty kilkunastu przeszło. Nastąpił nie skok, a nastąpiło ostrożne posunięcie na szachownicy. Do pewnego stopnia nawet osłabienie w poszukiwaniach formy, cofnięcie się na drogę dawniejszą. Cóż z tego, że dziś nikt już nie myśli o ośmieszaniu kubistów, że nikt z nimi

* Patrz Nr. 5-II Roczn. »Sztuk pięknych«, str. 200.

HERBIN DĄB (1925)

(Zbiory L. Rosenberga, Paryż)

nie walczy, że biorą udział w oficjalnym salonie. Z dwóch możliwości rozwojowych, które stały przed malarstwem współczesnym, poszukiwanie na drodze barwy i poszukiwanie na drodze formy, to pierwsze okazało się silniejszem. Tradycja i umiejętność zwyciężyły niespokojnego ducha poszukiwań nowych, który skrył się i przycichł w tej chwili.

Jeśli Tristan L. Klingsor w swej książce »La peinture«* wskazuje na to, że przeciwstawienie linji i barwy, zagadnień kolorystycznych i zagadnień formy, nie jest przeciwstawieniem istotnem, to nie można się na to nie zgodzić. Przykład Cézanne'a — nie mówiąc o innych wielkich malarzach wcześniejszych — dowodzi, jak doskonale mieszczą się i uzupełniają obydwa te momenty w ramach wielkiego malarstwa. Ale w chwili obecnej przeciwstawienie to istnieje, bo istnieje tendencja ograniczania się

* W wydawnictwie »L'Art français depuis vingt ans«. »Ligne et couleur ne s'opposent pas, comme on le répète trop souvent... Tout l'Art décoratif est basé sur l'association des traits et des tons. Si d'un certain point de vue Ingres peut n'être pas tenue pour un grand coloriste, c'est affaire de tempérament. Depuis longtemps, reunir les diverses qualités, qu'on peut exiger d'un peintre, est chose rare... L'esprit humain se montre généralement peu capable de resoudre á la fois plusieurs problèmes« (str. 109 i 110).

OTHON FRIESZ

PORTRET
(fot. Vizzarona, Paryż)

do rozwiązywania jednego tylko z tych zagadnień. Tendencja — której początek tkwi w impresjoniźmie.

Wśród malarzy wymienionych nie wspomniałam jednego nazwiska, które jednakże nie może być w żadnym wypadku pominięte milczeniem: nazwiska Utrillo'a.

Mimo, iż w zasadzie niema powodu nie zaliczyć go do »centrum«, mimo, iż wylansowanie go przez niektórych krytyków i »marchands de tableau« wynika zapewne z innych jeszcze względów, jak tylko uznanie jego wartości,* mimo w końcu, że

* Czy jest to może tragiczna legenda jego życia, która rzuca tajemniczy i ponury urok na tę postać? Syn znanej malarki Suzanne Valadon został przez przypadek wciągnięty już w bardzo wczesnej młodości w straszliwy nałóg pijaństwa. Życie jego upływa — w zupełnym odcięciu od świata — między domem zdrowia a pracownią, między alkoholem a farbami. Czy nie jest to przedziwna i cudowna rzecz, że z pod pendzla takiego człowieka wychodzą obrazy tak zrównoważone, chłodne i jakby logiczne?

Wzruszającym jest ustęp jego pamiętnika, który publikuje Adolph Basler w swym »Lettre sur Maurice Utrillo« i który przytaczam w dosłownem tłómaczeniu:

»A zatem kochany czytelniku trzeba zacząć od początku.

Urodziłem się w Paryżu, rue du Poteau (znam zdaje się numer domu, ale nie mogę go wskazać (dnia 25-go grudnia, w dniu Bożego Narodzenia (sic) roku Pańskiego 1883. Wychowywała mię matka moja, istota święta, którą błogosławię i czczę jak bóstwo z całej głębi mej duszy. Kobieta niepomiernej dobroci, prawości, miłości, wyrzeczenia

GEORGES ROUAULT

SĘDZIOWIE (1924)
(Gallerie Pierre)

świetny ten malarz pozostanie dla mnie jednak indywidualnością niewątpliwie mniejszą od Matisse'a lub Picasso'a — mimo to wszystko należy mu się jednak miejsce po= niekąd odrębne. Utrillo dokonał zarchitektonizowania naturalistycznego krajobrazu w sposób swoisty i własny. Pierwszym, który to zrobił, był niewątpliwie Cézanne. I zrobił to w sposób tak syntetyczny i tak genjalny, że położył niezatarte piętno na wszystkie niemal próby ujęcia krajobrazu, które się po nim dokonały. Pejzaż, który był przelewającą się gamą tonów w rękach impresjonistów, u Cézanne'a staje sfor= mowaną, twardą niejako bryłą. Wszelkie nieuchwytności walorów, wynikające z ob= serwacji atmosfery, u Cézanne'a stają się określonym formalnie, zamkniętym w kształt czynnikiem, cegłą, z którego buduje się syntetyczna architektura jego obrazu.

Utrillo nie jest nigdy tak syntetycznym jak Cézanne i niema genjalnego rzutu wielkiego mistrza. Ale jednak nie uległ Cézanne'owi. Pozostał sobą. Jego specjalnością jest właśnie to, że buduje swój krajobraz i architektonizuje go nie poświęcając szcze= gółów w tej mierze, co Cézanne. Nie poświęca tych szczegółów ani przedmiotowo, ani formalnie, ani kolorystycznie. Pozostawia w swych obrazach specyficzny smak drobiazgowości, doskonałości, tego umiłowania drobnych faktów, który mieli Ho= lendrzy; staje się bezemocjonalnym recytatorem życia, na które patrzy, referuje szcze=

się siebie, inteligencji, odwagi i poświęcenia. Istota wyjątkowa, może jeden z największych talentów malarskich na= szego wieku i świata. Wpajała mi zawsze najgłębsze poszanowanie moralności, prawa i obowiązku.

Dlaczegóż nie postępowałem według jej szczerych rad!

Pozwoliłem wciągnąć się nieznacznie na drogę występku. Otaczałem się kobietami nieczystemi i pożądliwemi, syrenami, w oczach których tli się perfidja i które uczyniły ze mnie — przywiędłej roślinki — ohydnego pijaka, przed= miot publicznej pogardy i litości. Niestety i stokroć niestety!

Niechaj wybaczy mi Twórca mych dni!«

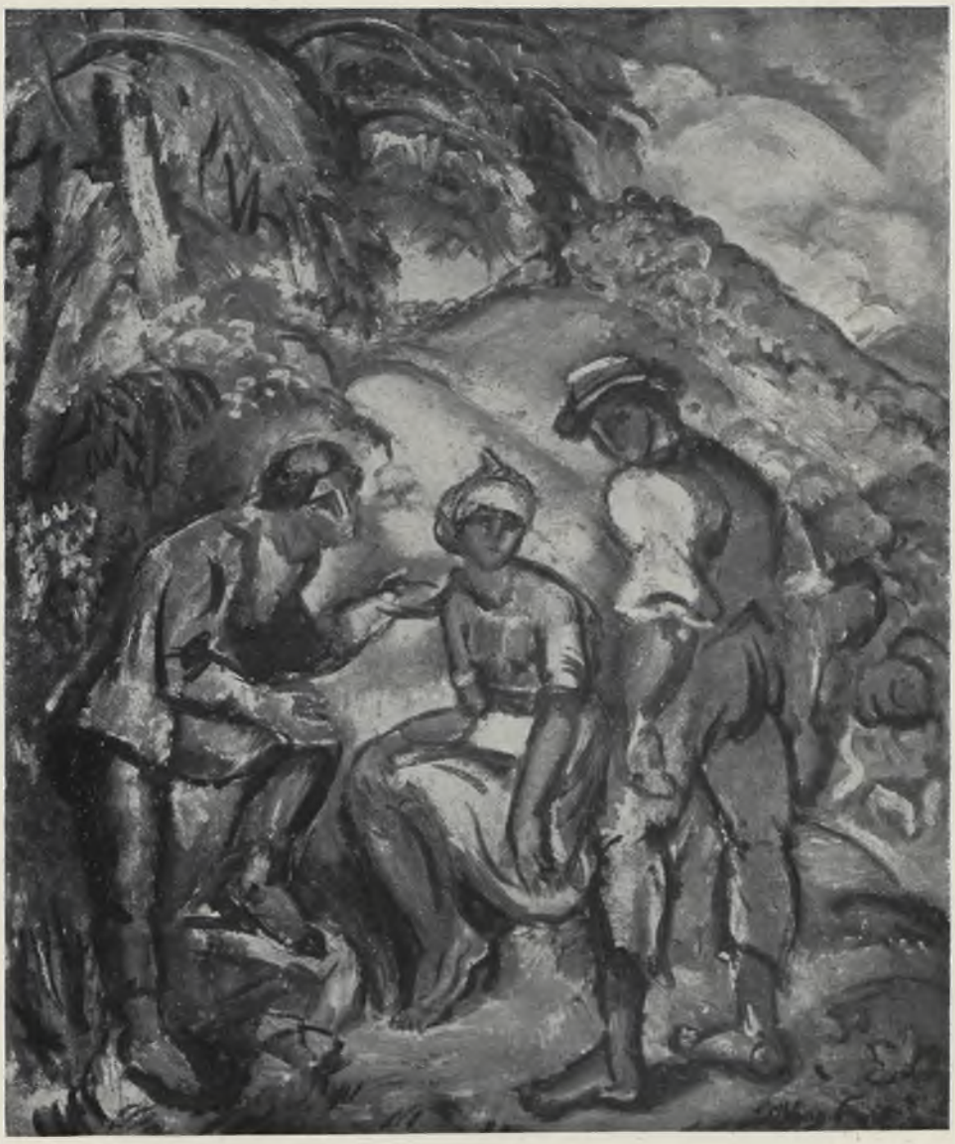
gółowo każdy kawałek białego muru i każdą witrynę okienną, ale — i to jest najważniejsze — nie gubi się w tych szczegółach i umie je zamknąć w system kolorystyczny i w system kompozycyjny. Koloryt Utrilla niema nic wspólnego z kolorytem Cézanne'a (punktem wyjścia Utrilla był Monet), ale ma jedno wspólne założenie: dążność do oddania przez barwę materjalnej jakości przedmiotu malowanego — tę materjalność nie wzrokową, nie zależną od światła, ale tę, którą — możnaby rzec — wyczuwa się przez dotyk palcami. Utrillo ma tu w tem swem dążeniu swą własną gamę i swoje własne procedery. Opowiadają, że malując biały mur miesza z farbą gips i rozciera go nożem na płótnie. Jego mury są też dziwnie »murowane«, mają tę matowość i gruboziarnistość prawdziwego tynku, a równocześnie niesłychanie bogatą, niedostrzegalną w swych przemianach skalę tonów, która sprawia, że nie ma u niego płaszczyzny martwej i monotonnej.

W jego rzekomym oddaniu się tylko przedmiotowi — ukryta jest architektonika budowy obrazu. Jego barwy ułożone są w warstwach doskonale odważonych, doskonale zrównoważonych, przylegających niejako ściśle do siebie. Na cięższej barwie opiera się lżejsza a statyka układu jest wynikiem nie przedmiotu malowanego, ale statyki barw i statyki linji.

Utrillo z tem wszystkiem właśnie, co daje w swych obrazach (a mam na myśli głównie te, które pochodzą z lat mniej więcej 1910—1914; ostatnia jego maniera — bardziej operująca linją, aniżeli płaszczyzną — nie stoi, zdaniem mojem, na wysokości poprzedniej) dodaje obecnemu malarstwu francuskiemu pewną domieszkę realizmu, względnie oczywiście pojętego. Kontynuuje tę nić dążenia do »objektywizmu« — do »prawdy«, która przebija się przez cały bieg francuskiego malarstwa i której najtypowszym przykładem jest Chardin.

Utrillo stał się zjawiskiem niepokojącym, może nietyle przez siebie samego, ile przez krytykę i nadmierne wylansowanie go na rynku obrazowym. Zdało mi się dlatego koniecznem określić jego stanowisko i wykazać jego specyficzność, nie omawiając go zresztą szczegółowo. Mimo swej odrębności i mimo swej wartości nie burzy on żadnej z naszych uwag ogólnych o malarstwie obecnem. Utrillo nie stwarza nowych dróg i nie wskazuje nowych horyzontów. Wskazuje jednak na to, że pewien typ realizmu nie jest dziś sprawą nieaktualną, choć w tej chwili na pozór dość odległą od większości dążeń. Że mimo pozornie zupełnego oderwania się od rzeczywistości widzialnej, mimo iż za hasło dzisiejszego malarstwa możnaby przyjąć: »nie obchodzi mię to, co widzę, ale obchodzi mię to co maluję«, istnieje jednak tendencja pozostania w pewnym zmysłowym i dosłownym stosunku do rzeczywistości. A więc nietylko czerpania z niej, tak jak wszelka twórczość z niej czerpać musi i jak ostatecznie najbardziej abstrakcyjny obraz kubistyczny jest w rezultacie jednak pewną trawestacją rzeczywistości. Ale także tendencja zreferowania jej, jako czegoś, o istnieniu czego mówią nam nasze zmysły i co chcemy widzieć na płótnie możliwie najbardziej tak, jak nam zmysły nasze o tem mówią.

Podkreśliwszy istnienie tendencji pewnej dosłowności, czy szczegółowości, graniczącej z realizmem, które personifikujemy przedewszystkiem (choć oczywiście nie wyłącznie) w Utrillu, docieramy do najgłębszej może zmiany, jaka zaszła w nas, od czasu impresjonizmu. Zmiany, polegającej nietylko na tem, co już zaznaczyliśmy na początku, że zmieniła się nasza rzeczywistość. Że oto najbliższym naszej rzeczywistości wydaje nam się dziś nie Monet, ani żaden inny impresjonista, ale Utrillo, w którym czynnik linji, zamkniętej płaszczyzny, określonej bryły odgrywa tak wielką rolę. Że przy materjalnej przedmiotowości i chłodnym objektywiźmie Utrilla, Monet wydaje nam się niemal że abstrakcyjnym, mimo wszystkie sprawy światła i atmo-



OTHON FRIESZ

KOMPOZYCJA (1922)
(Vizzavona)

sfery, które daje w swych obrazach. Uwidocznia się w tem wszystkiem jeszcze inna zmiana, którą nazwaćby można zmianą stosunku do samego pojęcia rzeczywistości.

W świadomości Moneta i tych, którzy na jego obrazy patrzyli, kwestja stosunku obrazu do rzeczywistości była jednakże bardzo ważną, jeśli nie najważniejszą. Monetowi, malującemu katedrę w Reims chodziło jednakże o to, by odtworzyć tę katedrę tak, jak w danych warunkach światła i atmosfery ona mu się przedstawiała. I gdyby kto inny, w tych samych warunkach atmosfery i czasu namalował tęże katedrę inaczej, Monet i jego współcześni powiedzieliby: »on ją inaczej widzi« — czyli w stosunku do przedmiotu — w innym jego widzeniu — znaleźliby przyczynę innego jej namalowania.

Dla nas, dla współczesnych tak malarzy, jak widzów, stosunek do przedmiotu malowanego, sposób jego widzenia, nie jest absolutnie rozstrzygającym i nie on określa nam przyczynę takiego a nie innego namalowania obrazu. A nawet w świadomościach naszych ten stosunek do przedmiotu odgrywa rolę zupełnie podrzędną; jest nam zupełnie obojętnem co i jak Utrillo widzi, tylko nie jest nam obojętnem, co on robi z tego, co widział (lub nawet — nie widział). I dzieje się to nietylko dlatego, że nie popełniamy naiwnego błędu szukania w sztuce kopji natury. Ale jak gdybyśmy zdali sobie również sprawę z tego, że widzieć można wszystko — co się widzieć chce. Dla nas rzeczywistość — i to chociażby tylko widzialna rzeczywistość — stała się czemś bez porównania bardziej wielowymiarowem, aniżeli dla impresjonistów. Impresjonistów dzieliła od widzialnej rzeczywistości potrójna zapora: światło, atmosfera i subjektywizm procesu widzenia. Dwie pierwsze zapory zwyciężyli, oddając swą paletę na usługi tegoż światła i atmosfery; pozostała jako nie zwalczona tylko trzecia zapora i impresjoniści odtwarzali widzialną rzeczywistość z zastrzeżeniem, że odtwarzają ją jako produkt subjektywnego procesu patrzenia. Nas dzieli od rzeczywistości nieskończenie więcej: dzieli nas przedewszystkiem przeświadczenie, że jest ona, nawet jako wzrokowa całość, wogóle nieuchwytną, wogóle nieodtwarzalną, że jest to bezdenny worek zawierający nieskończoną ilość błyszczących kamyczków. Nie kusimy się bynajmniej o odtworzenie widzialnej rzeczywistości nawet z zastrzeżeniem subjektywizmu; ograniczamy się z całą świadomością do wybierania z owego worka tych kamyczków, które nam się podobają i do układania z nich — wzorów.

Impresjoniści żyli w przeświadczeniu, że przynajmniej tę część rzeczywistości, która da się ująć wzrokiem, przepuszczoną przez pryzmat subjektywizmu zaklinają w płótno. Każdy z nich odtwarzał — świat widzialny, który był d l a n i e g o — istotnym światem widzialnym. Nam ta błogosławiona wiara jest odjętą. My nie odtwarzamy świata widzialnego. Natomiast my — stwarzamy sobie pewien, jakiś świat na płótnie. Bez pretensji chwytania życia na gorącym uczynku. Natomiast z jedną tylko pretensją, stworzenia pewnej swoistej, zamkniętej w sobie konstrukcji. Mamy pełną świadomość naszej jednostronności w stosunku do niewymierności rzeczywistości; wiemy, że wszystko, co stworzymy jest w stosunku do tej rzeczywistości — tylko konstrukcją, tylko systemem, nie zdolnym w zasadzie oddać wielości zjawisk. Dlatego naszą jedyną troską jest — nie tyle stosunek do rzeczywistości — ile to, by stworzony przez nas system był możliwie najpełniejszy, najdoskonalszy w sobie, był mikrokosmosem w sobie.

Czy pejzaż Vlamincka, czy wnętrze Matisse'a ma ukrytą w sobie jakąkolwiek tendencję odtworzenia rzeczywistości, chociażby całkiem subjektywnie? Ręczę, że żaden z tych malarzy nie myślał o tem. Vlaminck stwarza system nasyconych tonów i wielkich, kwadratowych rzutów. Wszelkie możliwości tkwiące w tym punkcie wyjścia rozbudowuje, kojarzy, przeplata, wzbogaca i upraszcza; a że czyni to nie drogą logiki i rozumowania, ale drogą artystycznej inwencji i twórczej wyobraźni — stwarza coś nieprzewidzianego, coś niezmiernie bogatego, a jednak coś, co odczuwamy jako związane wewnętrzną logiką, coś co ma swoją własną praworządność, jest światem w sobie. Coś — co rzec by można — stworzone jest na obraz i podobieństwo boże — ale co nie jest Bogiem — albowiem Bóg jest nieodtwarzalny.

Nasz relatywizm jest niepomiernie większy, aniżeli relatywizm impresjonistów, który wydaje nam się dziś niemal że naiwny. Nasz relatywizm jest tak wielki, że obiegłszy kolistą drogę poprzez największe odchylenia zaczyna dotykać krańcowo odmiennej możliwości. Straciwszy wiarę w to, że coś ze świata i życia naprawdę odtworzymy, odczuwszy w całej pełni niewymierność i tajemniczość tego, co »jest« —

GUIO SEVERINI RODZINA POLISZYNELA (1923)
(Zbiory Leona Rosenberga w Paryżu)

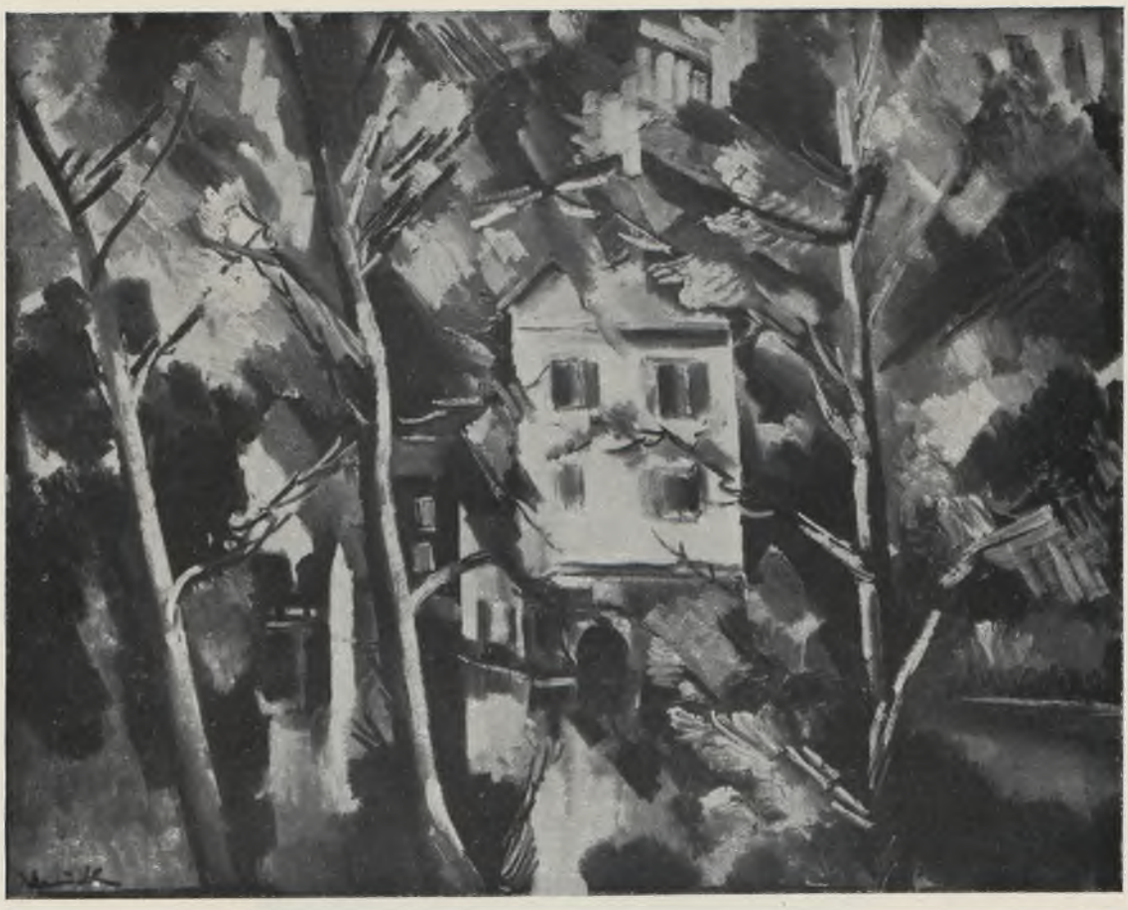
cóż nam pozostaje innego, jak tworzenie w całej skromności — systemów — tworzenie nowych rzeczywistości, które dają nam rozkosz tworzenia, czucia — czy też przeczucia — harmonji.

Przez odległość wieków zaczynamy rozumieć ducha średniowiecza. Zaczynamy rozumieć, że w tym pozornym odbiegnięciu od rzeczywistości, który zdaje się tkwić w sztuce średniowiecza, jest jednak najistotniejszy i najgłębszy stosunek zarówno do rzeczywistości, jak do sztuki. Rozumiemy wartość i siłę tego systemu artystycznego, który stworzyło średniowiecze, jako wyraz swego stosunku do rzeczywistości, w którym tkwiły najdalej idące konsekwencje z punktu widzenia ówczesnej psychologji i który był najpełniejszym i najdoskonalszym — dla swego okresu. Jeśli dla nas nie ma możności bezpośredniego nawiązania do tego systemu średniowiecznego, bo my

O. COUBINE KRAJOBRAZ Z HAUTE PROVENCE (1922)
(Foto Roseman)

jesteśmy inni, to jednak rozumiemy że te zaczątki systemów, które my tworzymy dla siebie, są bez porównania słabsze, kruchsze i bardziej urywkowe w stosunku do nas, aniżeli był tamten wielki system w stosunku do swojej epoki. Chcielibyśmy dotrzeć do sztuki, która byłaby dla nas czemś tak pełnem i tak wszechstronnie wyzwalającem, jak katedra gotycka dla ludzi gotyku. Dlatego nie jest przypadkiem, że myśl nowoczesna zwraca się coraz częściej do badania średniowiecza — że zmienił się tak gruntownie i zamienił na głęboki podziw nasz stosunek do sztuki średniowiecza i że w końcu nasza współczesna twórczość plastyczna zdradza pewne głębokie z nią pokrewieństwo.

Czy straciliśmy kontakt ze światem, czy straciliśmy ten mocny grunt pod nogami, którym dla impresjonistów była natura? W pewnym — dość powierzchownym — sensie, może tak. Przyczem niewątpliwie pogłębił i przeświadomił się nasz stosunek i do świata i do sztuki. Nie przestaliśmy bowiem obserwować, podglądać i życia i natury i czerpać z tego źródła. Tylko że wyniki tych wstępnych czynności podlegają gruntownej i bardziej świadomej, aniżeli u impresjonistów, przeróbce. Że wchodzą w skład nowopowstałego tworu — obrazu — bardziej wzbogacone wy-



MAURICE VLAMINCK PEJZAŻ

(Zbiory Bernheima w Paryżu)

nikami wewnętrznej pracy, mniej bądź co bądź jednostronne i bardziej wszechstronnie przystosowane do praw tego odrębnego królestwa, którem jest sztuka.

Jeśli rozważania nasze na temat zmiany stosunku do rzeczywistości w sztuce umieściliśmy przed omówieniem lewicy artystycznej, to stało się to dlatego, by nie narazić się na zarzut, że wnioski nasze oparte są przedewszystkiem na stanowisku tejże lewicy. Jest właśnie rzeczą najbardziej charakterystyczną, że wnioski te nasuwają się nawet, jeśli się pominie kierunki skrajno lewicowe, że to stanowisko, o którem mówiliśmy, ujawnia się z całą wyrazistością w dążeniach artystycznych zupełnie nie skrajnych, a całkiem centrowych, tych, które ulegają poza tem w tak wielkiej jeszcze mierze impresjonizmowi. Jest jasnem, że spojrzenie na to, co tworzy t. zw. awangarda, tylko jeszcze potwierdzi i rozszerzy podstawę naszych wniosków.

Nie przeprowadzamy w tej chwili szczegółowej analizy poszczególnych kierunków czy twórców i chodzi nam przedewszystkiem tylko o to, by ustalić ich rolę w całokształcie sprawy. To też z tego punktu widzenia przedewszystkiem spojrzeć chcemy na dzisiejszą lewicę, którą we Francji jest przedewszystkiem kubizm. Jakąkolwiek jest wartość kubizmu jako takiego, to jedno zaprzeczyć się nie da, że w zestawieniu z wszystkimi innymi kierunkami, powstałymi po impresjoniźmie, jest on kierunkiem najbardziej od impresjonizmu odległym i najbardziej w koncepcji swej

MODIGLIANI STUDJUM (1917)
(Gallerie Pierre)

samodzielnym. Przyczem oczywiście nie trzeba chyba dodawać, że ten fakt nie stanowi bynajmniej jeszcze jedynego miernika jego wartości.

To że Picasso, który przecież — jak świadczy cały szereg jego obrazów — jest pierwszorzędnym talentem kolorystycznym, rozpoczął swoje poszukiwania formy i swą fazę analizy przedmiotu od zupełnego usunięcia zagadnień barwy, to było może najśmielszym krokiem na drodze zerwania z tradycją. Wprawdzie obrazy jego z tego okresu same jako takie przedstawiają wartość niewątpliwie mniejszą, od innych, niezmiernie w kolorze bogatych i nie mogą być niczem innem jak śladem pewnego etapu rozwojowego, to jednak ta odważna rezygnacja z bogactwa barwy świadczy niewątpliwie o sile i szczerości poszukiwań formy.

Była to faza w rozwoju kubizmu, kiedy wartości ideologiczne — filozoficzne niejako — wartości tkwiące w samym poszukiwaniu nowego stosunku do przedmiotu i nowego stosunku do rzeczywistości, przewyższały faktyczne wartości artystyczne i malarskie.

Po niej nastąpiła faza druga, faza, w której kubizm osiągnął znaczne wartości malarskie, ale w której pominął owo zagadnienie niegdyś pierwsze, zagadnienie no-

PASCIN RYSUNEK (1924)
(Gallerie Pierre)

wego stosunku do przedmiotu. Pominął go właśnie w chwili najważniejszej, t. zn. w chwili, kiedy należało go rozwiązać już nietylko jednostronnie, nietylko linją i jedno= barwną niemal płaszczyzną, ale rozwiązać w całej pełni, z całym bogactwem barwy. W tym samym niemal momencie, kiedy kubizm z malarstwa przeważnie jednobarw= nego zamienia się w malarstwo wielobarwne, kiedy zaczyna rozwiązywać zagad= nienia barwy, staje się niejako oderwanym i w końcu dekoracyjnym. Stosunek do przedmiotu — rozprawa z rzeczywistością — zostaje wogóle usunięta na bok, obraz kubistyczny staje się tylko dekoracyjnym układem barwnych płaszczyzn. Tam gdzie w obrazach kubistycznych pozostają jeszcze jakieś ślady stosunku do przedmiotu — co oczywiście nie oznacza bynajmniej przedmiotowości w sensie naturalistycznym — tam ta sprawa przedmiotu na płaszczyźnie obrazu nie jest właściwie dostatecznie rozwiązana, jak np. u Léger, Juan Gris, Lurçat itd., albo też — jak u Braque'a — niema już nic więcej z kubizmem wspólnego.

Widać to najlepiej, kiedy chodzi np. o postać ludzką. Uczynienie z tego mo= tywu pewnej formalnie zorganizowanej całości, stworzenie człowieka na platformie sztuki z tą samą konsekwencją i bogactwem, z jaką natura stworzyła go na plat=

formie życia — (mówię »stworzenie« człowieka w sztuce, t. zn. nie odtworzenie go na płótnie takim, jakim go widzimy w życiu) — to zagadnienie jest zbyt pociągające i zbyt bogate, by jakakolwiek sztuka dobrowolnie się go wyzbyła. Że kubiści mieli — no i musieli mieć — to zagadnienie na myśli, o tem świadczą wszystkie obrazy kubistyczne Picasso, Braque'a i innych z lat 1907—1915 (mniej więcej) — wszyscy panowie z gitarami, wszystkie damy w mantylach i t. d. I o tem świadczą dzisiejsze obrazy Légera, Juan Gris, Lurçat i t. d. Ale w rezultacie problemat ten nie został rozwiązany. Kubizm nie stworzył człowieka, tak jak go stworzył Egipt jak go stworzyła Grecja i jak go stworzyła np. sztuka murzyńska, nie mówiąc o innych. Częściowo tkwi kubizm jeszcze w próbach, częściowo wyminął i usunął sobie z drogi to zagadnienie (jak np. Gleizes, Marcoussis itd.), a częściowo, zbliżając się do niego, chwyta się wogóle innych środków, nie leżących na linji ujęcia kubistycznego (jak np. Picasso lub Braque).

Wzięłam jako przykład postać ludzką, ale w istocie chodzi nietylko o nią. Można zaobserwować to dziwne zjawisko, że właściwie — z małymi wyjątkami — większość tworów organicznych została usunięta z pod interpretacji kubistycznej — to, czego nie uczyniła dotąd żadna sztuka z wyjątkiem okresu bronzowego (i to nie całkowicie). Prawdą jest, że rola przedmiotu w obrazie jest podrzędną i że dla obrazu jako takiego, jest wszystko jedno, czy namalowana jest butelka, marchewka, czy łydka. Ale przedmiot ma przedewszystkiem jedno znaczenie: wyzwala nowe zagadnienia plastyczne i prowadzi do pewnego bogactwa formy. Głowa ludzka daje jednak impuls do stworzenia całości formalnej bardziej skomplikowanej i bogatszej, aniżeli pudełko od zapałek — choćby to, co z tej głowy na obrazie powstanie, nie było już zupełnie do głowy podobne. Pozatem namalowanie głowy ludzkiej, czy też ludzkiego ciała daje pewną odpowiedź na pytanie, czem jest głowa, czy też czem jest człowiek z punktu widzenia malarstwa wogóle, czy też z punktu widzenia pewnego specyficznego kierunku w malarstwie. Ta forma, w którą ujęty został jakiś przedmiot, jakiś kształt rzeczywisty, jest wyrazicielką pewnego stosunku do danego przedmiotu, wypowiada zatem pewne nowe o nim poglądy i staje się w ten sposób wyrazicielką pewnych treści — staje się zatem bogatszą, nie przestając być formą i nie stając się przez to bynajmniej literaturą.

W sposobie namalowania postaci ludzkiej np. przez Ingres'a czy przez Delacroix — zupełnie niezależnie od tematu, gestu, wyrazu twarzy itd. — wypowiada się przeogromna różnica poglągu na człowieka, jako na pewną całość fizyczną i psychiczną, jako na pewną część składową życia. Sam sposób podejścia, samo ujęcie w tę czy inną formę, jest już wypowiedzeniem pewnych treści i to treści najistotniejszych — czego nie chcą zrozumieć ani płytcy formaliści, ani »treściowcy«, którzy znowu patrzą na malarstwo z punktu widzenia literatury.

Powiedział mi raz pewien kubista, że malując koło, ma na myśli cały wszechświat. To jest słuszne, tylko że jest to formuła zbyt uogólniająca. W ten sposób zamknąć można całą matematykę w formule a = a, a całą pesymistyczną filozofję w sznurku przewiązanym na szyji. Poco tyle gadać? A jednak te najwyższe i najprostsze abstrakcje zadowalają nas o tyle tylko, o ile przeprowadzone są przez całą mnogość zjawisk, o ile dają nam rozkosz przeżywania całego bogactwa życia w jednolitej interpretacji, o ile stwarzają jedność w wielości. Że sztuka czyni to nie intelektualizując, nie apelując do naszych pojęć, że czyni to drogą tak nieprzewidzianą jak forma plastyczna, to jest właśnie jej specyficzność — jej wdzięk, jej rozkoszna odrębność. Ale dlaczegóż ubożyć jej możliwości i nie pozwalać jej nacieszyć się

ANDRÉ DERAIN

GŁOWA CHŁOPCA (1920)
(Gallerie Pierre)

wszystkiem, co nas otacza, skoro to tak bardzo leży w jej kobiecej naturze i skoro na tem nie traci nic jej męska logika?

Picasso, w każdym razie jedna z najpotężniejszych indywidualności w obrębie kubizmu, okazał się naturą zbyt bogatą, zbyt wszechstronną, by zmieścić się w asce= tyźmie jednostronnych poszukiwań. Potrafił z niezwykłem samozaparciem poszukiwać przez lata całe i z niezwykłą śmiałością podłożyć podwaliny nowego systemu. Ale bądź co bądź nie doprowadził tego systemu do tej pełni i wszechstronności, która mogłaby nas zadowolić w zupełności i zdolna była przeinaczyć fizjonomję malarstwa współczesnego. To nie znaczy, by Picasso przestał być kubistą. Pozostał on nadal także i kubistą i to pierwszorzędnym. Ale jest pozatem także i »klasykiem«. Jak= gdyby w chwili, kiedy zbliża się do malowania postaci ludzkiej, nie wystarczył mu już jego system kubistyczny; jak gdyby nie był w stanie trzymać tak bardzo na uwięzi swoich szerokich umiejętności i możliwości, by móc skazać się na ciągłe eksperymentowanie i ciągłe poszukiwanie; pewne »laisser faire« porywa jego bujną naturę, maluje, oparłszy się o klasyczne ujęcie i tworzy w tym kierunku rzeczy nie= kiedy doskonałe. Ale i na tem nie koniec; Picasso jest niezrównanym rysownikiem —

potrafi rysować pendzlem z nieomylnością i wyrazistością wprost cudowną. To też istnieje jeszcze trzeci typ ⟨bodaj najnowszy⟩ jego obrazów — linjowych — chwilami nieco japonizujących, ale w sposób zupełnie oryginalny i zupełnie swoisty. Picasso jako indywidualność, jako malarz, zupełnie nie traci na tej wszechstronności; wszystko, co wychodzi z pod jego pendzla, ma ślady lwiego pazura i olbrzymiego talentu. Jego wszechstronność oszałamia przez nieoczekiwaność i bogactwo tego, co tworzy. Na jego wszechstronności traci tylko — kubizm, który nie znalazł w swym ojcu proroka wiernego mu do końca i oddającego wszystkie siły na jego rozbudowanie i uzupełnienie.

Martwa natura Picasso, której reprodukcję zamieszczamy, a która bezbarwna zdaje się być niczem, jest czemś świetnem i porywającem, kiedy uderza w oczy radosną prostotą swych dynamicznych czerwieni, gorących żółtości i miękich błękitów. Jest świetną przez potęgę życia, która z niej bije i przez porywającą siłę najprostszej radości, która tkwi w tych jasnych i czystych zestawieniach barwnych. Jest świetną przez głębokość kultury i wielkość umiejętności, które niewidoczne napozór sprawiają jednakże, że my — wysubtelnieni i wyrafinowani — poddać się możemy temu radosnemu porywowi i śmiać się głośno wraz z prostym śmiechem obrazu. Odnajduje człowiek wobec takich zjawisk najprostszą i najprymitywniejszą radość życia i użycia i dochodzi do błogosławionego przekonania, że kultura nie zabija tych możliwości, tylko nieskończenie je wzbogaca i niepomiernie uintenzywnia. Jak gdyby odbierając cały szereg bodźców, których niedostateczna subtelność nie pozwala na poddanie się im, oddawała jednak z tysiąckrotnym naddatkiem tę stratę w chwili, kiedy znajdzie się objekt o odpowiednio wytrawnych wartościach.

Mimo wszystko jednakże, mimo wielkie wartości, które tkwią w kubiźmie, mimo jego niezmiernie doniosłe znaczenie wychowawcze w tej dobie poimpresjonistycznej, w której żyjemy, kubizm nie jest rozwiązaniem dzisiejszego interregnum. Jest odskokiem od impresjonizmu, ale odskokiem niepełnym i niestężałym do równie wszechstronnego jak i samoistnego kierunku. Sprawa formy, która postawiła kubizm od samego początku na biegunie wręcz odwrotnym do impresjonizmu, została rozwiązaną tylko bardzo połowicznie. W tem stadjum połowiczności tkwi obecnie, podczas gdy malarze kubistyczni rozwiązują dekoracyjnie, zagadnienie barwy. Ulegli więc do pewnego stopnia duchowi czasu, względnie — duchowi Paryża. To nie znaczy, żeby na tym polu nie robili bardzo wiele i nie robili rzeczy samodzielnych. Najśmielsze i najdalej idące konsekwencje, które można wyciągnąć z zagadnień barwy, wyabstrahowanej niejako od formy — kubiści wyciągają. Zarówno wszelkie możliwości kontrastowych zestawień, jak zestawień tonowanych, równoważenie plam barwnych, tworzenie dynamicznych i statycznych kompozycyj, wzbogacenie różnych możliwości fakturowych — to wszystko czynią kubiści z niezwykłą sumiennością i umiejętnością. Tylko najmniej zajmują się sprawą formy — w ścisłym tego słowa znaczeniu. Tu stanęli na tym stadjum wstępnem, który stworzyli sobie kilkanaście lat temu. To pół-piętro czeka swojego architekta. Kubiści wykończają na razie urządzenie wewnętrzne swego pół-domu. Tworzą podstawy pod przyszły system dekoracyjny. Oderwali się od tego życiodajnego podłoża, którym dla wszelkiej twórczości jest emocjalne wchłanianie świata i rozprawiają się dziś tylko z farbą i płótnem. Tworzą to samo, co tworzy dziś tak wielu ludzi nauki; tworzą »przyczynki« cenne i wartościowe, którym jednakże daleko jest do tego, by objąć całość, by błyskawicznym rzutem dać odpowiedź na najbardziej dręczące pytania.

Trzeba jednakże przyznać jedno: w tym obozie lewicowym czuć napięcie szu-

SIGNAC PONT NEUF W PARYŻU

kania. Tu chodzi już nietylko o eksploatację swych umiejętności dla stworzenia kawałków najbardziej »épatant«, najbardziej łaskotliwych i smacznych — tu chodzi o rzetelne poszukiwanie drogi, bez względu na aktualne korzyści. Oczywiście, że i tu — jak wszędzie — znajdzie się moc bezdomnych włóczęgów, karmiących się odpadkami z pańskich stołów. Ale jest garść ludzi żywych i szukających. Inna kwestja jakie są na razie wyniki tych poszukiwań. Inna kwestja że to, co oni tworzą, może nie dorównywać wartością swoją dziełom tych, którzy nie szukają już niczego, lecz eksploatują bez ryzyka siebie samych. Ale poprzez szczęśliwe i nieszczęśliwe dokonania przebija się wartość samego faktu szukania.

Jest cała grupa malarzy, która wyszedłszy z kubizmu prowadzi swe poszukiwania dalej, poza jego granicami. Takim jest André Lhote, Herbin, Metzinger, Severini ‹który zrazu jeszcze był futurystą› i inni. Wzięli oni z kubizmu dążenie do określoności, ustalenia i zamknięcia. Ich obrazy są czyste, wyraźne i bez niedopowiedzeń. Szukają formy — jako odpowiednika organicznego kształtu — szukają jej po przez tonację barwną, jasną, przeważnie kontrastową.

Taki Metzinger jest niemal że brutalem wobec n. p. Pascina z jego rokokowo wyrafinowanym, nieuchwytnym wprost kolorytem. Ale jednak Lhote, Herbin i on szukają ‹choć nie zawsze szczęśliwie› — Pascin tworzy rzeczy świetne i czarujące, nie szukając niczego — nie chcąc niczego. ‹Na gruncie paryskim niewątpliwie więcej racji bytu ma Pascin — aktualna jego wartość jest zresztą niewątpliwie większa›.

MAURICE UTRILLO ULICA (1924)

(Zbiory Paul'a Guillaume w Paryżu)

Poczyta się prawdopodobnie kiedyś za wielką zasługę kubizmowi ten wpływ pedagogiczny na malarzy stojących mniej lub więcej poza jego obrębem. Dziś jeszcze z tego lewego łoża kubizmu nie rodzą się dzieci wielkiego znaczenia.

Jak dotąd »klasycyzm« nie wstrząsnął również atmosferą naszego globu. Co robi Deraine? Pewnem jest, że raz na parę tygodni przyjeżdża samochodem ⟨własnym⟩ z posiadłości ⟨własnej⟩ w Fontainebleau do swego mieszkania na rue Bonaparte. Pewnem jest również, że ma dość wszystkich »marchands de tableaux« i wszystkich »critiques d'art«, że się zamknął — i zapewne pracuje. Czy przygotowuje się wielki skok po ostatniej baissie? Derain pokazał, że jest silną indywidualnością i że zrozumiał w Cézannie to, co było najpoważniejsze i najgłębsze. Wystarczy spojrzeć na reprodukcję portretu z r. 1914. Potem nastąpiło wyraźne osłabnięcie, jakkolwiek Derain nie dał się nigdy unieść łatwemu koloryzmowi i jego prace — nawet mniej udałe — mają zawsze na sobie piętno powagi.

Niewątpliwie poważnym malarzem jest także Coubine, w którym reminiscencje Corota — chwilami Breughela — osłabione bladym trochę romantyzmem. Jest on jednak jednym z tych bardzo nielicznych, u których poszukiwanie formy idzie w parze z wyraźnie uczuciową nutą, który szuka wyjścia nie w intellektualizowaniu i nie w brutalizowaniu, ale ma dziś odwagę sentymentu i nastroju. I choćby to było niegotowe i nie dość silne — jak na dziś ma to jednak swoją wartość.

W rezultacie jednak »klasycyzm« czy to Deraina czy Picasso stał się jakgdyby

PABLO PICASSO PORTRET (1918)

pewną pikantną domieszką, dodawaną w miarę potrzeby do potraw gotowanych w obozie centrowym. Pewną namiastką formy, którą stosuje się wszędzie tam, gdzie chce się wywołać wrażenie nowoczesności, która oczywiście nie może zagadnień formy pominąć — a gdzie brak jest inwencji i samodzielności, by naprawdę formy szukać i znaleźć. Nie jest to oczywiście winą ani Deraina, ani Picassa. Jeden i drugi w swój »klasycyzm« włożyli coś własnego i dali próbę rzetelną. Wina leży tylko po stronie tych, którzy w tych próbach znaleźli łatwy środek załatania własnych dziur i efektowny pokost trzymający się nawet na nieoheblowanych deskach. A że tych właśnie jest najwięcej, dlatego też dzisiejszy francuski klasycym nie jest kierunkiem, a raczej próbą kilku ludzi.

Omawiając »centrum« malarstwa dzisiejszego we Francji doszliśmy do wniosku, że to co ono czyni, jest niejako dalszym ciągiem tego ruchu, którego punktem wyjścia jest impresjonizm. Jest post-impresjonizmem nie w specjalnem, ale szerokiem tego słowa znaczeniu.

Czy to co czyni się na lewicy, zdolne jest zmienić wyciągniętą przez nas konsekwencję?

Tylko w nieznacznym stopniu. Jest faktem, że w tej lewicy usymbolizował się niejako poryw współczesności, pragnienie zdobycia czegoś, co byłoby całkiem z naszego ducha zrodzone, co byłoby tworem, którego najistotniejszy zaczątek leży w nas,

a nie w generacji z końca XIX w. Ale ten poryw nie miał — jak dotąd — siły objęcia całokształtu, nie zrealizował wszystkich naszych pragnień i tęsknot. Przyniósł zdobycze poważne i znaczne, ale nie przyniósł zmiany gruntownej i nie przyniósł wyzwolenia. Stworzył może podstawy pod jakieś x przyszłości, ale nie dał nam bezwzględnie pewnego kierunku, nie wskazał, że tam, a nie gdzieindziej, iść mamy. Jest to jakgdyby opracowanie metody działalności przyszłości, metody — ale nie pełnej kierowniczej ideji.

Od czasu impresjonizmu nie pojawiła się zatem żadna tak pełna i tak silna ideologja artystyczna, któraby była w stanie zrobić to, co zrobił niegdyś impresjonizm: stworzyć zamknięty, swoisty system, któryby nadał kierunek całej twórczości artystycznej na przeciąg dziesięcioleci. Impresjonizm nie jest dlatego zwalczony i pokonany. Będzie nim wówczas dopiero, kiedy światopogląd artystyczny o równej sile, równie płodny w następstwa i równie odpowiadający nam, jak impresjonizm odpowiadał swej generacji, wyłoni się z dzisiejszych poszukiwań.

Dziś — mamy bezkrólewie. Jest tak wiele mądrych i ciekawych myśli, jest taki ogrom pracy i umiejętności, tak pyszne i bogate, tak znakomite są rzeczy, które tworzymy — tylko nie ma odpowiedzi na jedno małe pytanie: quo vadis? Wobec tego pytania stajemy się nagle bezsilni i mali i odpowiadamy — nadzieją na przyszłość.

Nie wiem, czy Pan Bóg zechce poraz drugi spuścić mannę z nieba.

Czy zechce dać nam genjusza, któryby sam jeden dał odpowiedź i wskazał nieomylnie drogę.

Sądzę raczej że odpowiedź ta wyłoni się ze zbiorowej pracy i ze zbiorowego wysiłku miljonów natężonych mózgów, miljonów naprężonych ramion i miljonów bijących serc.

STEFANJA ZAHORSKA

WILHELM WYRWIŃSKI[1]

I

MALARSTWO i rzeźba należą do tych dziedzin sztuki (wraz z dramatem i epiką w poezji), w których znana formuła estetyczna, że sztuka jest przetwarzaniem rzeczywistości, ma niewątpliwie najwięcej uzasadnienia. Są bowiem dziedziny piękna, jak muzyka, architektura, a w poezji liryka, w których formuła ta jest jako kryterjum oceny dzieła sztuki zgoła bezsilną i zawisłą w powietrzu. Lecz tak twórczość dramatyczna, jak epika, malarstwo i rzeźba, nie dadzą się wprost wyobrazić jako nie oparte na związku z rzeczywistością, z przyrodą, z człowiekiem, z przedmiotami otaczającemi nas, z bytem i akcją istot rzeczywistych, i w ogóle z istniejącym i otaczającym nas światem.

I do jakiejkolwiek epoki z dziejów sztuki spróbowalibyśmy sięgnąć, jakiekolwiek z dzieł, nawet sobie biegunowo pod względem formalnym czy ideowym przeciwne, zechcielibyśmy rozpatrywać, a więc czyto plastykę ludów pierwotnych, czy rzeźbę grecką lub Michała Anioła, czy Madonnę Rafaela lub J. Matejki »Batorego pod Pskowem«, czy Wyspiańskiego projekt na witraż dla Katedry Wawelskiej lub pejzaż Chełmońskiego, to w każdem z tych dzieł, jak zresztą i w tysiącach innych, znajdziemy sposób patrzenia, tworzenia, nadawania formy, określony z jednej strony przez materjał, z drugiej zaś przez rzeczywistość i przyrodę. Każde z tych dzieł znajduje się w pewnym mniej lub więcej wyraźnie określonym stosunku do rzeczywistości i przyrody i albo usiłuje jej dorównać, naśladując ją, albo wznieść się usiłuje ponad jej przypadkowy i przejściowy stan i obraz.

[1] S. P. Wilhelm Wyrwiński (Wilk), kapitan I brygady legjonów, urodzony w Kętach w r. 1887, poległ na Persenkówce pod Lwowem dnia 28 grudnia 1918 r., w obronie Lwowa, jako komendant pociągu pancernego »Piłsudczyk«. Ozdobiony krzyżem »Virtuti militari«, po śmierci zamianowany został podpułkownikiem.

WILHELM WYRWIŃSKI TABUN KONI (akw.)

I właśnie w sposobie pojmowania i ujęcia przez sztukę zagadnienia rzeczywistości i natury, w sposobie wyrażającym się albo ślepem poddaniem się jej albo narzucającym jej swoje własne, indywidualne prawa, czyli budującym swój własny świat piękna, wizję rzeczywistości — z elementów, zaczerpniętych ze świata zewnętrznego, jakoby ze składu surowego kruszcu — odnaleść możemy te zasadnicze rysy, które służą nam zarazem jako kryterja dla wydzielenia i określenia poszczególnych epok, szkół, kierunków, stylów i indywidualności — w dziejach sztuki.

Jeśli więc już sama ta rozmaitość stylów, szkół i epok w historji sztuki świadczy o tem, że sztuka nie utraciła nigdy związku z rzeczywistością, to jednak rozmaitość ta stwierdza zarazem, że sztuka szuka wciąż niezmordowanie i to właśnie w swych najwybitniejszych, najbardziej typowych przejawach i przedstawicielach odpowiedzi na to zasadnicze, powiedzmy elementarne, pytanie: co to jest natura i co to jest rzeczywistość?

I to właśnie zagadnienie jest też przedmiotem współczesnej nam walki o nową formę w sztuce, czyli o nowy sposób pojmowania rzeczywistości.

Gdy teraz przeniesiemy się z historji i dziedziny uogólnień we współczesną nam, płynną epokę w sztuce, w której zgiełk panuje od buntowniczych, rewolucyjnych okrzyków i haseł, to ta nowa, dzisiejsza sztuka bywa dla nas często tak obcą, tak dziwaczną, twarze ludzi (w ekspresjonistycznych czy futurystycznych obrazach) tak są mało do twarzy ludzkich podobne, a krajobrazy takie, że na próżno szukałby ich nasz wzrok w przyrodzie — że z pozoru zdawaćby się mogło, iż ta nowa sztuka zrywa radykalnie wszelki związek z naturą i rzeczywistością. Tymczasem tak nie jest: nowa sztuka nie jest wcale zerwaniem z naturą i rzeczywistością, lecz jest rozszerzeniem i pogłębieniem naszych dotychczasowych pojęć natury i rzeczywistości, i jest zarazem rozszerzeniem praw twórcy przez przeniesienie punktu ciężkości z przedmiotowego na zdecydowanie podmiotowe konstruowanie rzeczywistości. Nie ulega jednak kwestji, że poderwane, a nawet zburzone zostają przy tem te utarte kanony piękna, które wytworzył naturalizm, że zerwanym zostaje ten wygodny pomost, przez który mógł przejść każdy do świata sztuki, kto się nauczył obserwować rzeczywistość i przyrodę i nosił w pamięci pewną ilość wrażeń wzrokowych *.

Nasze więc pojmowanie rzeczywistości, ograniczone do niedawna tylko do świata zewnętrznego zjawisk, zostaje obecnie rozszerzonem i pogłębionem. Rzeczywistość w sztuce przestaje być tylko sumarycznym szeregiem występujących obok siebie, ograniczonych i niezmiennych, zewnętrznych wrażeń i zjawisk, ale staje się światem, ukształtowanym i poruszanym od wewnątrz, z ogniska, dla którego siedliskiem jest nasza myśl, wyobraźnia, wola, uczucie, jednem

* Dodać tu jednak należy jedną jeszcze, drobną uwagę: aby przejść do świata sztuki, trzeba mieć talent. Kto nie ma tej »drobnej« kwalifikacji, kto nie ma talentu, napewne nie »przejdzie do świata sztuki«, obojętne według jakiej »metody« będzie usiłował tam się dostać, metody naturalistycznej, czy ekspresjonistycznej, czy intencjonistycznej i t. d. (Przyp. Red.)

WILHELM WYRWIŃSKI WRÓBLE (akw.)

słowem — nasza psyche. Od bogactwa tego świata wewnętrznego artysty, od jego siły i oryginalności, zależy też wartość jego sztuki.

I dziś już chyba nie wielu poważnych przeciwników znajdzie to zdanie, że w sztuce szukać należy jednak czegoś więcej i czegoś innego, niż kopiowania otaczającej nas przyrody i rzeczywistości.

Pomimo też wszelkie pozory i liczne, nieraz istotnie aż do absurdu dziś doprowadzone ekstrawagancje w twórczości, nowa sztuka pozostanie jednak z wymienionych wyżej względów ważnym etapem w procesie rozwojowym europejskiej kultury duchowej.

Reasumując wyżej powiedziane, to zasadniczą różnicę pomiędzy naturalistyczną sztuką w. XIX, a sztuką nową, współczesną, dałoby się krótko określić, jako zmianę stanowiska wobec rzeczywistości, przyrody i życia. Gdy naturalista wierzył bezwzględnie w rzeczywistość realną i daną świata, który w sztuce swej odtwarzał, to dzisiejszy ekspresjonista czy futurysta wiary tej nie ma, wiarę tę utracił i dlatego wcale się nie sili o odtworzenie tego pozornego dla niego ładu, ale narzuca elementom rzeczywistego świata swój własny ład, swą własną koncepcję rzeczywistości. Gdy naturalista widział w świecie zewnętrznym niewątpliwy i gotowy fakt, któremu się ulegle poddawał, to dla sztuki współczesnej ta empiryczna rzeczywistość istnieje tylko jako surowy materjał, z którego artysta winien stworzyć nowy, skonstruowany samodzielnie świat. Gdy naturaliście, który wierzył w doświadczenie, w zależność człowieka od otoczenia, od przyrody, szło o wyrażenie w sztuce stałego bytu rzeczy, pełni istnienia, wrażenia wreszcie i nastroju, to twórcy i znawcy nowych kierunków w sztuce, pozbawieni wiary w doskonałość, piękność, jedność, a przedewszystkiem w niezmienność otaczającej ich rzeczywistości, patrzą na świat i przyrodę już nie oczami skrupulatnych badaczów lub obserwatorów, oddanych biernemu podziwowi estetycznemu, ale oczami burzycieli danego i gotowego, i konstruktorów nowego ładu, nowej, własnej rzeczywistości, względnie własnej koncepcji, wizji rzeczywistości.

Określone tylko co pobieżnie te dwa rodzaje stosunku sztuki do rzeczywistości i przyrody dotyczą, ma się rozumieć, ich przejawów krańcowych, ostatecznych. Przejawy takie, jak zresztą wszelkie ekstremy, nie znajdują jednak nigdy trwałego i posilnego gruntu w życiu i tracą wcześniej czy później swe ostre kanty w praktycznem zastosowaniu.

WILHELM WYRWIŃSKI RYSUNEK Z NOTATNIKA

Życie drwi sobie nieubłaganie z wszelkiego doktrynerstwa i formuł, z wszelkiej krańcowości i domaga się od najzagorzalszych nawet proroków kompromisów i koncesyj, jako niezbędnych warunków istnienia.

I dzięki temu z każdym dniem rzadsze są w sztuce europejskiej czyste przejawy omówionych wyżej kierunków, a coraz więcej ogniw pośrednich pomiędzy obumierającym naturalizmem, a skrajnym »formizmem«, »kubizmem«, »futuryzmem« czy »ekspresjonizmem«.

I dziś o burzy tej w sztuce europejskiej, której świadkami być danem nam było, bodaj że mówić już można jako o burzy przebrzmiałej i przezwyciężonej, chociaż ostateczne jej rezultaty jeszcze się nie dadzą przewidzieć i określić.

II

Wilhelm Wyrwiński jest właśnie typowym przedstawicielem epoki przejściowej do nowej sztuki, jest jednym z tych artystów, których nie mógł zadowolnić panujący w polskiej sztuce jeszcze bezpodzielnie przed europejską wojną optymizm i kwijetyzm naturalizmu.

Przedwczesna śmierć u samego progu męskich lat — gdyż W. Wyrwiński zginął w czasie wojny w 31 roku życia — nie pozwoliła mu rozwinąć skrzydeł tak, jakby to był z pewnością potrafił i wypowiedzieć w sztuce, dla której się urodził, wszystkiego tego, co przepełniało jego bogatą duszę. Ale i ta spuścizna, którą pozostawił po sobie ten cichy, blado się uśmiechający, o jasno-błękitnych, jak niezabudki, oczach, młodzieniec, uciekający najchętniej od ludzi i miejskiego gwaru do studjów i pracy, do przyrody i polskiej wsi, skąd czerpał motywy dla własnych koncepcyj — ale i ta spuścizna jest dość bogatą na to, by mu zapewnić mogła niepoślednie miejsce w historji polskiej sztuki.

WILHELM WYRWIŃSKI PORTRET ART. RZEŹ. J. POPŁAWSKIEGO (ol.)

Zaledwie 7 czy 8 lat trwały studja artystyczne W. Wyrwińskiego, z czego cztery lata przypadły mu na naukę w krakowskiej Akademji Sztuk pięknych na kursie malarskim prof. Mehoffera i prof. Pankiewicza, gdy mu je w r. 1914 przerwała europejska wojna i służba w legjonach, w których też w r. 1918 W. Wyrwiński swe młode położył życie.

Tem więcej więc zadziwiać nas muszą bogactwo, samodzielność i powaga artystycznej spuścizny Wyrwińskiego, że jest ona owocem tak krótkiego okresu lat i wieku, w którym tylko bardzo nielicznym i wyjątkowo uzdolnionym jednostkom udaje się wyjść poza szablonowo akademickie studja aktu, pejzażu i kompozycyjnych tematów. Dodać też tu jeszcze należy, że Wyrwiński nie był w ciągu swego niedługiego życia ni razu za granicą i że europejską sztukę poznać mógł tylko z reprodukcyj.

Rozwijał się więc jako artysta wyłącznie na gruncie Krakowa i Akademji i tak niezwykle szybko i samodzielnie, że jeszcze jako uczeń zaproszony zostaje do udziału w wystawie towarzystwa artystów polskich »Sztuka«. Kto bywał przed wojną światową na wystawach »Sztuki«, ten do dziś pamięta wysoki artystyczny poziom wystaw tych, który osiągał wydział towarzystwa przez niezmiernie staranny, nawet surowy dobór zaproszonych do udziału w wystawach artystów i nadesłanych dzieł. Ale też zaproszenie i udział w wystawach »Sztuki« uwa-

WILHELM WYRWIŃSKI STUDJUM (akw.)

żano wówczas słusznie za uznanie dla talentu i za świadectwo artystycznej dojrzałości, zwłaszcza dla artysty młodego.

Jakkolwiek prace Wyrwińskiego z czasów jego akademickich nie zdradzają wpływów żadnego z profesorów, lecz charakterystyczną ich cechą jest właśnie niezwykle wcześnie rozwinięta samodzielność, dojrzałość i męska śmiałość, to jednak Akademja była dlań niewątpliwie gruntem dobrym: dała mu nawyk do wytrwałych i sumiennych studjów rysunkowych i z pewnością usiliła jeszcze tę tak dla Wyrwińskiego charakterystyczną tęsknotę do nowej, własnej formy, do indywidualnego stylu. Naturalizm, choć tak wówczas świetnie reprezentowany w Akademji i tak piękną wsparty tradycją, nie zapuścił w twórczości Wyrwińskiego głębokich i trwałych korzeni. Od naturalizmu jednak twórczość swą rozpoczął, na jego gruncie pierwsze począł stawiać kroki, co mu zresztą wyszło na dobre: dało mu bowiem głębokie zrozumienie i umiłowanie polskiego pejzażu i opanowanie formy. Świadczą o tem liczne i sumienne studja ciała ludzkiego, zwierząt, drzew, kwiatów, zawarte w kilku pochodzących z owych lat szkicownikach Wyrwińskiego.

Ale to, co dla naturalisty bywa zwykle ostatecznym celem, ten mniej lub więcej głęboki wgląd w tajemnicę życia przyrody, w tajemnicę kształtu, ruchu, barwy, światła i cienia, to stało się już wcześnie dla Wyrwińskiego tylko środkiem, tylko punktem wyjścia dla wydobycia się ponad naturę i naturalizm, dla wyrażenia własnej wizji kształtu, ruchu i barwy, dla zdobycia własnej formy, stylu. I tu, w tym dopiero momencie, rozpoczyna się właściwa krystalizacją indywidualności Wyrwińskiego, właściwa jego twórczość, której niestety tylko początki, tylko sam proces pierwszych jego zmagań się z formą, odległy jeszcze od ostatecznego, pełnego triumfu, zawiera i demonstruje jego artystyczna spuścizna.

Że tylko w tym sposobie widzenia i ujmowania rzeczywistości dostrzegał Wyrwiński

WILHELM WYRWIŃSKI NA PASTWISKU (akw.)

wysoki cel sztuki, godny własnego mozołu, że ten właśnie sposób patrzenia na świat odpowiadał jego marzycielskiej, subtelnej i bogatej duszy, że własną rolę w sztuce tylko na tej trudnej widział drodze, od przyrody i naturalizmu do własnej wizji rzeczywistości, do własnej formy, to wynika jasno ze sposobu, w jaki w ostatnich 2—3 latach przed wojną opracowywał kilka swych ulubionych motywów, jak jeziorko leśne ze stadkiem kaczek, jak tabun rozpędzonych koni, jak lis, myszkujący w gąszczu leśnem, jak grzybobranie, grupa siedzących pastuszków, grupa dziewcząt wiejskich w sadzie i jeszcze kilka innych.

W dążeniu tem, które określiłbym jako świadomą ucieczkę od naturalizmu i jako tęsknotę i poszukiwanie za własną formą, Wyrwiński nie dochodził nigdy do karkołomnych ekstremów, nie występował jako rewolucyjny burzyciel, ale jako wytrwały poszukiwacz skarbu. Szedł wytrwale drogą najcięższego wysiłku i oporu, poszukiwał, przerysowywał, upraszczał, stylizował, dochodząc niekiedy istotnie do kwintessencji zagadnienia, t. j. do najprostszej barwy, linji i konstrukcji, do wizji. Nigdy z wyniku swej pracy nie zadowolony, przerabiał dany motyw bez końca, po iks razy, kierując się przytem wyłącznie własną inwencją, a nigdy nie korzystając z wyników już gotowych, cudzych. W tej zaiste alchemicznej pracy zdradza artystyczna spuścizna Wyrwińskiego upór, zadziwiający bezinteresowną egzaltacją, który doprowadziłby go z pewnością do niezwykłych, może i zdumiewających wyników, gdyby mu danem było żyć i iść po tej drodze dłużej.

Sumienność i wrodzone poczucie miary pozwoliły Wyrwińskiemu szczęśliwie ominąć niebezpieczeństwa, czyhające na niejednego śmiałego artystę właśnie na tej najtrudniejszej z dróg, na której nie ma już bezpiecznych drogowskazów, a nawet heroiczne wysiłki bez dostatecznej siły wewnętrznej zwieść mogą łatwo na bezdroża nieszczerej pozy, pozornego rewolucjonizmu i płytkości.

Kompozycje Wyrwińskiego, owe liczne etapy na drodze do własnej formy, tej, któraby była ostatecznym, jedynym możliwym odpowiednikiem przeżytej wewnętrznie wizji, są niezwykle

WILHELM WYRWIŃSKI STUDJUM KONI (akw.)

interesujące zawsze głęboko przemyślanym układem silnie przesyconych barwą plam, działających przez swą prostotę dekoracyjnie, ale przedewszystkiem interesujące są ogromnie żywą akcją i ruchliwą, wibrującą od natężonego życia linją. Ten ustawiczny, niezmiernie żywy ruch, zaklęty w linję, jest bodajże najbardziej znamiennym rysem twórczości Wyrwińskiego. Czyni to wrażenie, jakgdyby ten cichy, zamknięty w sobie, z pozoru chłodny człowiek oswobodzić się chciał przez sztukę — z ukrywanego w duszy ognia, z młodzieńczej namiętności i palącej tęsknoty za życiem, pełnem akcji i burz. Zwraca tu przedewszystkiem uwagę tabun koni, pędzących przed siebie z rozwianemi grzywami, bez celu, tak sobie, z wewnętrznej potrzeby, z radości życia, z popędu płonących w sercu i we krwi tęsknot i żądz...

I w tem się właśnie najsilniej uwydatnia odejście artysty od naturalizmu. Dla naturalisty zaobserwowany w przyrodzie pewien szczególny moment jest wszystkiem. Uchwycić go i ustalić jak najwierniej w obrazie — oto dążenie. Natura, rzeczywistość — jest mu modelem, pozuje mu do obrazu. Stąd w obrazie naturalistycznym panuje zwykle spokój, cisza, zastygłe w jednym jedynym momencie, w jednym jedynym gieście — ruch, cień i światło, wyraz, wrażenie. W obrazach Wyrwińskiego i barwa i linja drga, wibruje w pełnej akcji, w ustawicznie zmiennym ruchu. Jest to niewątpliwie zagadnienie, które rowiązać danem bywa tylko wielkim talentom i wielkim wysiłkom.

Wspomniałem już mimochodem kilkakrotnie o kolorystyce Wyrwińskiego. Jego paleta nie należy do bogatych. Używa on zwykle tylko kilku zasadniczych, silnie nasyconych barwą, tonów. Rozkłada je obok siebie szerokiemi plamami, albo energicznemi i gęstemi machnięciami pędzla, obrysowując często sylwety grubą i śmiałą linją.

Tę, zresztą pozorną ograniczoność palety Wyrwińskiego zaliczyć można albo na karb skierowania przezeń uwagi przedewszystkiem na rysunek i element kompozycyjny, albo też może być ona świadomem i celowem upraszczaniem koloru, związanem z dążeniem do nierealnej wizji i dekoracyjności.

Pozostaje mi wspomnieć jeszcze o grafice Wyrwińskiego, o której już pisałem w swoim czasie na innem miejscu*. Zrozumiałą jest rzeczą, że artysta, który dążył do wyjścia ponad rzeczywistość i naturalizm, dla którego zagadnienie formy było jednoznacznem z zagadnieniem własnej koncepcji i wizji rzeczywistości i indywidualnego stylu w sztuce, sięgnął też do dziedziny grafiki, do zdobnictwa drukarskiego i ilustracji, jako do sztuki, wręcz obcej naturalizmowi i domagającej się stylu. I w dziedzinie tej wykazał Wyrwiński wiele inwencji i smaku i pozostawił szereg drobiazgów interesujących i cennych.

PRZECŁAW SMOLIK.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W salach Muzeum Miejskiego otwarto okrężną wystawę Krakowskiego Związku artystów malarzy. Reprezentowani są na niej: Axentowicz, Chlebowski, Fałat, Filipkiewicz, Gałek, Gotlieb, Hofmann, Kamocki, Kossak, Malczewski, Pieńkowski, Pinkas, Rubczak, Tetmajer, Weiss, Wojnarski, Wyczółkowski i i.

W najbliższym czasie nastąpi w tymże samym lokalu otwarcie zbiorowej wystawy prac Leona Dołżyckiego.

KRAKÓW

= W gmachu Tow. Sztuk pięknych przedstawia się bardzo zajmująco zbiorowa wystawa, obejmująca dwie sale, prac prof. Wojciecha Weissa. Są to studja olejne i akwarelowe z podróży do Włoch (Wenecja) i na Riwierę francuską, prawdziwe klejnociki kunsztu malarskiego, fascynujące wprost subtelnością koloru i zręcznością techniki. Po za tem wystawił prof. Weiss tekę doskonałych drzeworytów, przedstawiających również widoki z Wenecji i Riwiery, tudzież sceny figuralne. Jeden z tych drzeworytów reprodukujemy w »Sztukach pięknych«.

Drugą atrakcją obecnej wystawy w Twie Sztuk pięknych są nowe autolitografie prof. Wyczółkowskiego. Mimo, że często mamy sposobność oglądać na wystawach krakowskich prace graficzne prof. Wyczółkowskiego, zawsze wzbudzają one wielkie zainteresowanie. Wielki nasz artysta jeszcze raz daje w tych skromnych kilku planszach dowód swego niezwykłego talentu, młodzieńczej werwy i mistrzowskiej techniki. (Jedną z tych autolitografji, mianowicie portret p. L. Solskiego jako Hetmana Żółkiewskiego w dramacie Brończyka podajemy w tym zeszycie »Sztuk pięknych« jako osobną planszę, wykonaną w rotograwjurze.)

Szereg subtelnych studjów głów kobiecych i portretów kobiecych i męskich wystawił p. Alfons Karpiński, zwłaszcza dobry jest portret prof. dr. Jerzego Mycielskiego.

Skromny obrazek p. Olesia »Wróble«, przedstawiający grupę wróbli siedzących na gałązkach ośnieżonego krzewu, zjednuje uznanie swoją szczerością i pomaga nam zapomnieć o przykrej krzykliwości kolorkowych malowideł p. Maciągowej, które chyba przez pomyłkę zostały wystawione. Po za tem wystawiono prace p. p. Karszniewicza, Grossego, Nowotnowej tudzież grafikę p. St. Dybowskiej i A. Markowicza.

= Kolegjata wiślicka, wspaniały zabytek budownictwa polskiego, została w czasie wojny zestrzelana przez działa walczących wojsk austrjackich i rosyjskich. Obecnie prof. A. Szyszko-Bohusz zaprojektował wieżyczkę sygnaturkową, oraz stalle kanonickie do prezbiterjum. Komisja konserwatorska okręg. w Krakowie projekty te akceptowała.

= Odznaczenie włoskie. Na posiedzeniu wojewódzkiej Rady konserwatorów, wojewoda p. Kowalikowski wręczył p Dr. Józefowi Muczkowskiemu odznaki krzyża komandorskiego orderu »Korony włoskiej«, oraz ks. prof. Dr. Tadeuszowi Kruszyńskiemu odznaki krzyża oficerskiego tego orderu.

= Obraz Jasnogórski. Na posiedzeniu okręgowej komisji konserwatorskiej wygłosił prof. dr. Jerzy Mycielski referat o odnawianiu cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Restaurację przeprowadza p. Jan Rutkowski. Po zdjęciu warstw pyłu i późniejszych przemalowań, okazało się, że obraz ten jest wybitnem dziełem sztuki.

LWÓW

= Wystawa Juljana Fałata w Tow. Sztuk Pięknych. Sprowadzenie z Krakowa części wystawy jubileuszowej Juljana Fałata przypomniało lwowskim miłośnikom sztuki tego świetnego artystę o niewyczerpanie bujnym temperamencie i prawdziwego wirtuoza w operowaniu impresjonistyczną plamą. Było to prawdziwe święto dla artystycznego Lwowa.

W innych salach rozmieszczono: Feliksa Wygrzywalskiego szkice do malowideł ściennych w kinie »Palace«, w których więcej jest akademickiej wprawy i manierki, niż poważnego łamania się z problemami artystycznymi. Lepiej już wypadł portret architekta Czerwińskiego i mały obrazek morski »Sternik«. W tej samej wystawie Tow. Przyj. Szt. Pięknych wzięli nadto udział: Ruzamski (widoki architektoniczne), Alster (drzeworyty, Marja Gutkowska (grafika) i W. Rożen (autolitografje).

W lokalu przy pl. Marjackim l. 10 urządziła wystawę grupa artystów krakowskich i warszawskich z Stanisławem Podgórskim na czele. Wystawa ta ma odbyć podróż okrężną po kresach wschodnich. Atrakcją jej jest kilka doskonałych akwarel Apolonjusza Kędzierskiego. Nadto są reprezentowani: Malczewski, Fałat, Wyczółkowski, Axentowicz, Podgórski, Grabowski, Wodyński, Wojnarski, Wrzesiński, Glasner (drzeworyty barwne) i inni.

= W Katedrze ormiańskiej wykonuje malowidła

* »Grafika i ekslibrysy W. Wyrwińskiego«. Tegoż autora. Wydanie Tow. Miłośników Książki w Krakowie Rok 1924.

WOJCIECH WEISS

WENUS (DRZEWORYT, 1925)

ścienne temperą Jan Henryk Rosen. »Ścięcie św. Jana« jest już na ukończeniu. O ile rzecz w obecnym stanie ocenić można, będzie to wartościowe dzieło sztuki.

W Katedrze łacińskiej stanie posąg marmurowy ks. arcyb. Bilczewskiego dłuta Piotra Wójtowicza. Narazie dokonano próbnego ustawienia modelu gipsowego.

POZNAŃ

= Z Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. W niedzielę, dnia 28 b. m. otwarto w Salonie P. T. Szt. Pięknych dzieła nowo założonej Grupy Artystów Wielkopolskich »Plastyka«. W zespole tym figurują nazwiska następujących artystów: Bocheński, Dołżycki, Dziurzyńska-Rosińska, Hannytkiewicz, Jackowski, Lam, Marcinkowski, Mondral, Rożek i Walkowski.

= O graficznych zbiorach Muzeum Wielkopolskiego informuje Kaz. Maucz w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 74 z 16 lutego b. r.). Autor podkreśla, że narazie przeważają w nich mistrze zagraniczni, dział polski jest jeszcze bardzo skromny.

= Przemysł artystyczny. Państwowa Szkoła Zdobnicza wznowiła sprzedaż wyrobów swych uczniów. Odbywa się ona w Sekretarjacie Szkoły, ulica Jezuicka 5, codzienie od 9 do 1 i od 3 do 5 popołudniu. Odnośne przedmioty wystawione są przez cały dzień w oknie wystawowem w gmachu Szkoły przy ulicy Jezuickiej.

= W Salonie Stowarzyszenia Artystów w Poznaniu (Plac Wolności 14a) została otwartą w niedzielę 7-go lutego nowa wystawa. S. Sonnewend i A. Batycki występują ze zbiorowemi wystawami. Pozatem wystawili swe prace następujący artyści: Beer, Gawlikowski, Graczyński, Kamocki, Mazurkiewicz, Ossecki, Pełczyński, Plater-Zyberk,, Szmyt, Wierusz-Kowalski i inni. Rzeźbę reprezentują: A. Głowiński, A. Getter, L. Jakubowski, A. Karniewski, O. Niewska i I. Maleta.

= O Madonnie Sassoferrata informuje p. Irena Głębocka w *Kurjerze Poznańskim* Nr. 68 z dnia 28 lutego, następujące szczegóły:

»W posiadaniu p. Marji Szumanowej w Poznaniu znajduje się oraz przedstawiający popiersie Matki Boskiej, a pochodzącej ze zbiorów arcybiskupa Stablewskiego.

»Obraz ten wzbudził najżywsze zainteresowanie wśród artystów i uczonych. Ks. prof. Dettloff zajął się tym zabytkiem szczegółowo, przedkładając go jako temat do dyskusji na ćwiczeniach seminaryjnych historji sztuki na Uniwersytecie Poznańskim.

»Szerokość obrazu wynosi 38 cm. a wysokość 49 cm. Malowany jest na płótnie farbami olejnemi. Farby są nałożone cienko z wielką starannością. Stan jego zachowania jest bardzo dobry, jedynie na brzegach znać lekkie odpryśnięcie farby«.

WARSZAWA

= Na wystawie prac Henryka Grombeckiego (w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego) zebrano pięć starannie wykończonych obrazów (Portret pani Sabiny T., Djabli Młyn, Krajobraz, Orliński, Anastazja), oraz dwadzieścia kilka studjów, notatek, szkiców i projektów. Katalog wystawy, pięknie wydany na kredowym papierze (z dwiema reprodukcjami), poprzedził wstępem Witold Bunikiewicz.

Wystawa ta cieszy się powodzeniem.

= Wystawę pośmiertną prac ś. p. Ignacego Marka urządzono znowuż, od pewnego już czasu stale w Zachęcie przyjętym systemem, w najgorszej i najciemniejszej sali przejściowej, omal że w korytarzu. Obrazy, tam wystawione, mają możliwie najgorsze warunki światła, a publiczność, snująca się po salach Zachęty, prawie że ich wcale nie zauważa. Z ogólnoludzkich bodaj względów, ze względu na konieczny pietyzm dla zmarłych artystów, należałoby zerwać z tym fatalnym systemem, wszak wystawa zbiorowa pośmiertna, jest, normalnie rzecz biorąc, jedyną i ostatnią dla danego artysty, ona niejako urabia definitywnie opinję o jego twórczości, przekazując sąd ostateczny historji sztuki.

Z tem wszystkiem winien chyba liczyć się Zarząd instytucji o celach artystycznych.

Ign. Marek, ur. 1 lutego 1874 r. w Warszawie, studja malarskie odbywał w Monachjum (1892—1896), Paryżu (1896—1899) i w Krakowskiej Akademji Sztuk P. pod kierunkiem prof. T. Axentowicza, gdzie w latach 1903—1904 otrzymał dwa srebrne medale. Wysłany, jako obcy poddany, w głąb Rosji w 1915 r., tam spędził ostatnie lata swego życia, więziony następnie przez bolszewików, zmarł w dniu 21 lutego 1920 r. w szpitalu. Przeważna część prac z ostatniego jego okresu działalności została w Rosji.

Prace, wystawione w Zachęcie, świadczą o dużem poczuciu malarskich walorów, o silnej u niego tendencji do uwydatnienia ponad zwykłą miarę najbardziej charakterystycznych rysów u osób portretowanych, plama barwna i światłocień stanowiły główne narzędzie jego malarskiej ekspresji, rola i znaczenie linji było natury podrzędnej. *Autoportret* to typowa próbka jego malarskich tendencyj.

= Wystawę prac Heleny Teodorowicz-Karpowskiej otwarto z końcem lutego w Salonie Sztuki Związku Zawodowego P. Artystów Malarzy (Marszałkowska 69). Zebrano zgórą 70 obrazów olejnych, akwareli, rysunków sangwiną, przedstawiających portrety, studja i kompozycje figuralne, nature morte (głównie owoce), widoki wnętrz, oraz pejzaże, nadewszystko z Włoch południowych (Neapol, Amalfi, Syrakuzy, Palermo itd.).

= Wystawa pośmiertna Eugenjusza Zaka. Zw. Art. »Rytm« celem uczczenia jednego ze swych członków założycieli, ś. p. E. Zaka, zmarłego w Paryżu, urządza wystawę pośmiertną dnia 10-go marca b. r. w salonie Garlińskiego. W tym celu za naszem pośrednictwem zwraca się Two »Rytm« do pp. kolekcjonerów, posiadających dzieła zmarłego artysty, aby zechcieli zgłosić je do Salonu Garlińskiego, Mazowiecka 16.

= O gmach Muzeum narodowego. Jak informuje *Kurjer Warszawski* (Nr. 57), w sprawie budowy gmachu dla Muzeum narodowego nastąpił nowy zwrot. Po ożywionych debatach w łonie komitetu budowy, a nawet po groźbie rezygnacji architektów-doradców w osobach prof. politechniki Lalewicza, Jankowskiego i Wojciechowskiego, zdecydowano powierzenie wykonania nowego projektu w drodze ograniczonego konkursu, z zaproszeniem do udziału przedewszystkiem laureatów konkursu z grudnia 1924 roku. Zdaje się, że tym razem sprawa ruszy z martwego punktu i stolica posiądzie wreszcie dawno oczekiwany gmach.

= Grafika polska zagranicą. Towarzystwo grafików węgierskich zwróciło się do polskiego Związku Grafików w Warszawie z listem, wyrażającym szczery podziw dla grafiki polskiej, z którą miało się sposobność zapoznać podczas wystawy polskiej w Budapeszcie. Zdaniem Towarzystwa węgierskiego, grafika polska posiada starą kulturę, czerpiącą swe natchnienie ze sztuki staropolskiej. Graficy węgierscy podziwiają rozpęd, jakiego nabrała grafika polska w ostatnich czasach i wyrażają przekonanie, że powodzenie, odniesione przez polaków w Budapeszcie, będzie również osiągnięte w innych krajach. Towarzystwo grafików przesyła serdeczne życzenia pomyślnego rozwoju polskim artystom i pewne jest, że dzieła grafików pol-

skich będą zawsze wysoko cenione i mile witane na Węgrzech.

= Obrazy Matejki w Warszawie. W domu Sztuki (Chmielna 5) wystawiono świeżo dwa słynne portrety pędzla Jana Matejki, a mianowicie: portret żony artysty i portret córki artysty. Oba te portrety, które dotychczas były dostępne tylko w Krakowskiem Muzeum Narodowem, może obecnie publiczność warszawska poznać w Domu Sztuki.

= Polski Klub młodzieży artystycznej. Z inicjatywy Bratnich pomocy trzech Państwowych Szkół Artystycznych (Konserwatorjum, Szkoła Sztuk Pięknych i Szkoła Dramatyczna) powołany został do życia Polski Klub Młodzieży Artystycznej. Klub jest instytucją naukowo-artystyczną i samopomocową. Zadaniem Klubu ma być wytworzenie ogniska ogólno-artystycznego współżycia młodzieży i pracy dla sztuki zjednoczonej.

Aby działać realnie, Zarząd P. K. M. A. pragnie nawiązać kontakt z życzliwie dla Klubu usposobionymi artystami starszej generacji. Lokal Klubu mieści się tymczasowo Okólnik 1 (Konserwatorjum — Swietlica).

= Zbiory państwowe. Hr. Maurycy Potocki ofiarował do zbiorów państwowych w Zamku królewskim dwa wspaniałe, wielkich rozmiarów obrazy, pendzla Bernarda Belletto, zwanego Canaletto, przedstawiające »Stanisława Augusta oglądającego Zamek warszawski po pożarze w r. 1767« i »Widok Warszawy z tarasu zamkowego«. Obrazy te były niegdyś w zbiorach Stanisława Augusta w Zamku królewskim, umieszczone obecnie w pokoju t. zw. oficerskim znakomicie uzupełniają cykl widoków Warszawy pendzla Canaletta, odzyskanych z Rosji.

= Częściowa zmiana wystaw Zachęty. W dniu 28 lutego nastąpiła w gmachu Tow Zachęty częściowa zmiana wystaw. W dużej sali Nr. 5 urządzono ekspozycję Matejkowskiego arcydzieła »Kazanie Skargi«, w parterowych zaś salach otwarto wystawę architektoniczną. Wystawy Tadeusza i Adama Styków, pośmiertna Jana Styki oraz wystawa Anny Romerowej zostały przedłużone do 4-go marca b. r.

= Tygodniowe losowanie w Zachęcie. W dniu 27 b. m. odbyło się losowanie obrazu M. Trzebińskiego p. t. »Baszta obronna w Żółkwi« pomiędzy osoby, które zwiedziły wystawę za biletami normalnymi w tygodniu od 20 do 27 b. m.

Dnia 6-go marca rozlosowano obraz A. Sarnowicza p. t. »Na hali«.

= Wystawa ś. p S Straszkiewicza. Przystępując do urządzenia pośmiertej wystawy przedwcześnie zmarłego ś. p. Stanisława Straszkiewicza, zarząd Stowarzyszenia »Pro Arte« uprasza posiadaczy dzieł tego artysty, aby zechcieli nadesłać lub złożyć w kancelarji Tow. Zachęty (plac Małachowskiego 3, telefon 951) odpowiednie deklaracje.

= Ze Stow. miłośników grafiki. Pierwsza wystawa grawiur, złożona z dzieł, będących w prywatnem posiadaniu członków stowarzyszenia, o charakterze informacyjnym, urządzona w gościnnie użyczonym lokalu Ligi morskiej i rzecznej, jest zamknięta. Przez czas trwania wystawy liczne grono osób, miłujących się w tym odłamie sztuki, zapisało się w poczet członków stowarzyszenia.

Następna wystawa kwietniowa i dalsze, zgodnie z celem stowarzyszenia, będą poświęcone wyłącznie twórczości polskiej

Karol Mondral z Bydgoszczy i Edward Widge z Warszawy dadzą swe prace na najbliższą wystawę.

= Louvre a sztuka polska. Szczęsny Rutkowski, omawiając w Nr 14 *Nowego Kurjera Polskiego* portrety Matejki i Wyczółkowskiego, wystawione w »Domu Sztuki« (przy ul. Chmielnej 5) pisze:

»Malarstwo Polskie ma wszelkie szanse, aby wejść na rynki światowe.

Była już raz ku temu okazja — podczas wystawy Sztuki polskiej w Grand Palais w Paryżu (1921 r.) Krytyki mieliśmy świetne, zainteresowanie publiczności było ogromne, zwiedziło Wystawę Polską około 200 tysięcy osób.

Zarząd Louwru wyraził chęć nabycia do zbiorów obrazów Michałowskiego, Matejki i Chełmońskiego. Aby ocenić wagę tej propozycji, trzeba zdać sobie sprawę, że Paryż jest teraz bezsprzecznem centrum artystycznem świata, i że w Louvrze, oprócz Goyi i Bonningtona, nie wisi jeszcze żaden cudzoziemski artysta 19-go wieku.

Z różnych powodów, od komitetu Wystawy Polskiej niezależnych, obrazy te do Louvru się nie dostały. Wartoby może teraz o tem pomyśleć, zainicjować jakąś wymianę.

Wprowadzenie obrazów polskich do Louvru zdecydowałoby o uznaniu istotnej wartości sztuki naszej przez historyków sztuki — i zbieraczy całego świata«.

W r. 1922, w *Rzeczypospolitej* pisał na ten sam temat M. Treter w artykule p. t. »Sztuka Polska a paryski Louvre«, nawołując, jak się potem okazało bezskutecznie, do ofiarowania zbiorom Louvre'u jednego z portretów Matejki.

= O miejsce pod pomnik Chopina. Przyrodnicy warszawscy zostali wprost zaskoczeni wiadomością, że w Ogrodzie Botanicznym stolicy ma stanąć pomnik Chopina. Wytworzyła się sytuacja przykra: każdy z nas chciałby uczcić jaknajpoważniej i najpiękniej jednego z największych twórców polskich, ustawienie jednak pomnika w ogrodzie botanicznym doprowadziłoby do zniszczenia placówki naukowej. Ogród botaniczny warszawski ma bowiem swą przepiękną tradycję. — Założony przed stu laty, dzięki pracy pierwszego swego Dyrektora Michała Szuberta, stanął w rzędzie wybitnych ogrodów botanicznych Europy. Teren jego był jednak znacznie większy, bo obejmował jeszcze ogród owocowy przy belwederze i część parku łazienkowskiego od alei Ujazdowskich do alei, wiodącej od Pomarańczarni do Belwederu. Tereny te jednak nieprawnie zostały w 1834 roku przez Paskiewicza od ogrodu odłączone. W dzisiejszej formie ogród przetrwał niewolę i stał się placówką naukową Uniwersytetu warszawskiego. Potrzebom naukowym współczesnym ogród już nie odpowiada. Nim jednak zostanie otworzony nowy ogród botaniczny, stary musi być utrzymany ze względów naukowych, pedagogicznych i reprezentacyjnych. Postawienie pomnika Chopina w Ogrodzie botanicznym nie tylko uszczupliłoby znacznie jego teren, ale i zmieniłoby charakter ogrodu. Wobec tego należy znaleźć inne miejsce, a zaniechać projektu postawienia pomnika w Ogrodzie botanicznym.

Dr. J. K.

= Decyzja senatu Uniwersytetu Warszawskiego. Jak się dowiaduje *Kurjer Polski* Nr. 63 z dnia 4 marca, senat akademicki Uniwersytetu Warszawskiego jednomyślną uchwałą odrzucił kategorycznie projekt zajęcia części Ogrodu botanicznego pod pomnik Chopina.

Wobec tego miejmy nadzieję, że niewczesne pomysły niszczenia tego rodzaju osobliwego zabytku, jakim jest Ogród Botaniczny, złożone zostaną ostatecznie *ad acta* jako pamiątka dziwnie zaiste rozwielmożnionego u nas a szkodliwego zarazem dyletantyzmu.

= Triumf Styków i Zachęty. Nareszcie publiczność warszawska doczekała się w Zachęcie wystawy, o jakiej marzyła, wystawy która w pełni odpowiedziała jej smakowi i artystycznemu znawstwu. Po stolicy krążą legendy, zwłaszcza na temat portretów kobiecych Tadeusza Styki: opowiadają sobie z podziwem, ile to tysięcy malarz ten »bierze« za portret, ile

za głowę bez rąk, ile naodwrót t. j. za ręce bez głowy (były bowiem i takie dwa obrazy na wystawie), ile tysięcy wpłynęło do kasy Zachęty z samych wstępów i t. d., i t. d. Reklama donośna miała siłę i głos dwunastu puzonów. Przewodziła Zachęta swemi osławionemi już doszczętnie komunikatami, dopomagał *Kurjer Czerwony*, reprodukując (np. w Nr. 35 »Piękności z Zachęty«, oraz informując w Nr. 34, w artykuliku p. t. »Najszybszy pędzel świata«), o tem, »Co mówi o sobie potomek malarskiej dynastji«.

Posłuchajmy tedy, »co mówi« *Kurjer* i on sam:

»Pan Tadeusz Styka jest portrecistą z Bożej łaski. Każdy jego portret żyje życiem własnem, ma swój byt odrębny, złożony z indywidualnych elementów modela, pomnożonych przez twórczą intuicję artysty. A intuicja ta pracowała od najmłodszych lat.

— Nie pamiętam siebie inaczej, jak z ołówkiem w ręku — opowiada p. Tadeusz Styka. — Nieraz mówiono o mnie żartem, że malowałem od urodzenia. Nie było to dalekie od prawdy. Kiedy miałem lat 9, dostałem pierwszą nagrodę na wystawie malarstwa młodzieży w Petit Palais w Paryżu. Nie chciano wierzyć, żebym samodzielnie wykonał nagrodzone prace. Sędziowie wystawy dali mi arkusz papieru i ołówek i polecili mi naszkicować konia. Zabrałem się do roboty i w kilka minut mój koń był gotów.

— A czy możesz narysować portret? — zapytano mnie jeszcze.

— Zrobiłem głowę wąsatego dozorcy, który znajdował się w pobliżu.

— Czy i dzisiaj robi pan portrety z tak rekordową szybkością?

— Rozmaicie bywa. Ulubioną moją normą są trzy seanse. Ale zdarzało mi się skończyć portret olejny w dwie godziny. Tak było z portretem Flammariona«.

Znaczna część krytyki, w sążnistych, nieraz obficie ilustrowanych artykułach, zastanawiała się głęboko nad tajemnicą i znaczeniem sztuki tych trzech, tak znakomitych (w Paryżu i w N. Yorku) a tak na Polskę łaskawych malarzy: ś. p. Jana Styki, oraz jego synów, Tadeusza (portrecisty) i Adama (orjentalisty).

Zacznijmy przegląd głosów krytyki o tej wystawie od tych, którzy wcale łatwo ulegli urokowi nawet tego rodzaju malarstwa, co kompozycje patrjotyczne ś. p. Jana Styki, a wizerunki pań wykwintnych Tadeusza.

Pierwszeństwo należy się warszawskiemu korespondentowi *Wieku Nowego* (Nr. 7386 z dn. 7 lutego b. r.), panu *Zdar*; głos jego o tej wystawie winien być wydrukowany tłustemi czcionkami w któremś z najbardziej rozpowszechnionych czasopism humorystycznych, ale z portretem autora i z wezwaniem do abonowania *Wieku Nowego*, gdzie takie wesołe kawały drukują. Czytamy tam mianowicie:

»I tak, jak w życiu społecznem nierozważone decyzje prowadzą do poważnych wstrząsów, tak samo w dziedzinie twórczości lekkomyślne sądy wprowadzają nietylko zamęt, ale przyczyniają się do upadku sztuk.

»Klasycznym tego przykładem jest ś. p. Jan Styka, urodzony we Lwowie, twórca »Racławic« i »Polonji«, który przed 26 laty emigrował z kraju do Paryża i nie mając ochoty do ustawicznych walk z krytyką i obojętnością w ojczyźnie, zdobył sobie sławę we Francji, Ameryce i Włoszech, gdzie został członkiem »Akademji św. Łukasza«, czyli mówiąc inaczej, uzyskał najważniejsze odznaczenie włoskie, jakie przypaść może w udziale malarzowi i był jedynym i pierwszym Polakiem, którego spotkał ten zaszczyt.

»W warszawskiej »Zachęcie« otwarto właśnie zbiorową wystawę ś. p. Jana Styki i dwóch jego utalentowanych synów Tadeusza i Adama, z których pierwszy jest wybornym portrecistą a drugi malarzem Afryki. Przeglądając zbiorową wystawę ś. p. Jana Styki, zmarłego w r. 1925 w Rzymie — rozumiem doskonale, dlaczego raniła go zjadliwość rówieśnych, nie ulega bowiem wątpliwości, iż przewyższał ich bogactwem swego talentu.

»Tragedją jednak Styki w najbardziej twórczym okresie jego życia była niechęć do modnych wówczas kierunków i konserwatyzm formy artystycznej. Marzyła mu się romantyczna przeszłość Polski, dni jej chwały, udręki i nadzieje wyzwoleńcze. W sam raz tak, jak uczyli wieszcze narodowi. Impresjoniści tych marzeń nie pochwalali, uważając je za nieprzydatne w malarstwie, które ma wzruszać wyłącznie tylko kolorem a nie tematem.

»Na tem więc tle wynikło nieporozumienie między ś. p. Janem Styką a współczesną mu sztuką w Polsce.

»W perspektywie jednak czasu i przebrzmiałych już swarów inaczej zarysowuje się twórczość Styki.

»Wzrusza ona, bo przemawia przez jego płótna dusza gorącego Polaka, z tej najlepszej i najszlachetniejszej rasy, która sama wierzyła silnie w dobrą przyszłość narodu i zwątpiałych rozgrzewała swą wiarą.

»Konserwatyzm formy artystycznej w chwili, gdy wykluwały się nowe sądy o pięknie malarskiem, w niczem jednak nie obniżył twórczości Styki, owszem dał jej możność rozwinięcia tych wartości, które były istotą jego sztuki, a zatem wyjątkowego daru kompozycji figuralnej i świetności rysunkowej.

»*Ars longa — vita brevis* — naucza mądry Rzymianin, a w stosunku do ś. p. Jana Styki prawda ta ma szczególne zastosowanie.

»Impresjonizm spełnił swą rolę i przeżył się tak szybko jak żaden inny kierunek artystyczny w ciągu dziejów sztuki — »Racławice« zaś i »Polonia« pozostały niewzruszone w swem pięknie.

»W dziedzictwie po ojcu przyjęli wyjątkowy talent obaj jego synowie«.

I jeszcze, na zakończenie:

»Na twórczości rodziny Styków sprawdza się tylokrotnie wypróbowana prawda — iż wytrzymałość talentu jest większa niż najgłówniejsze sprzeciwy krytyki.

»Na krótką metę można rozdmuchiwać sztuczne wielkości i nie na długo można przytłumić talent.

»Reklama starczy nie na długo«.

Ten sąd p. *Zdara* jest prawdziwem senzacyjnem zdarzeniem, dlatego należało go tu powtórzyć bez komentarzy.

Pan *J. Wł.* w (*Echu Warszawskiem*, Nr. 3), w artykule p. t. »Wielka (!) Wystawa w Zachęcie«, tonie naogół w zachwycie i pisze:

»Oddawna już nie widzieliśmy tak interesującej wystawy i naprawdę pięknej, jaką jest obecna wystawa w salonach Zachęty. Składają się na nią prace trzech wybitnych indywidualności, trzech różnorodnych wielkich talentów...

»Pendzel Tadeusza Styki stwarza plastyczne arcydzieła o technice wręcz indywidualnej. Do najlepszych jednak obrazów zaliczyć musimy wnętrza w Garche, o technice wiele wyższej niż w portretach.

»Młody artysta wychowany w pracowni ojca, jest jak dawni malarze Cinquecenta »wyzwolonym mistrzem«. On przedewszystkiem umie malować, ręka jego tak nawykła do pędzla, posuwa się wprawnie i ze śmiałością po twarzach pięknych pań portretowanych.

»Stykowie wychowali się w tych szczęśliwych warunkach, że malarstwo było im już zabawką — oddychali atmosferą piękna od najmłodszych lat.

»Talent obu młodych artystów jest ugruntowany i pogłębiony wyszkoloną techniką i poczuciem piękna, które już przynieśli z sobą na świat«.

Debjutujący od pewnego czasu na łamach *Kurjera Polskiego* L. Życki, utrzymuje, że Jan Styka »ulubiony uczeń Matejki, zostaje wierny ideałom mistrza

zarówno w doborze tematów (!), jak i w technice (!) wykonania (na miłość Boską!!), odnosząc się negatywnie do wszelkich nowych problemów. Romantyk ze słowiańskim sentymentem o zrównoważonej, spokojnej kolorystyce, z przeważającą gamą nizkich (sic!) tonów, bliższym jest jednak od (?) Matejki w odczuwaniu przyrody«.

Ponadto stwierdza, jakby z lubem ukontentowaniem, w tymże samym Nr. 47: (!!!)

»Już dawno nie przeciągały przez sale wystawowe Zachęty tak liczne rzesze publiczności, jak podczas obecnej wystawy.

»Takim szlagierem sezonu wystawowego stały się dla szerokich kół miłośników sztuki wystawy dzieł Jana, Tadeusza i Adama Styków. Są to bezwątpienia malarze w guście publiczności«.

Jan Kleczyński w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 38) podziwia malowanie rąk przez T. Stykę:

»Przeglądając wielokrotnie sale »Zachęty«, zatrzymywałem się zawsze, chcąc stwierdzić pierwsze wrażenia, wśród dzieł naszych polskich paryżan. I dodać muszę: podziwiałem precyzję, z jaką Tadeusz Styka maluje ręce. To są żywe istoty, mające swoją indywidualność — ręce mistrzowskie. Tak samo ciekawe są jego wnętrza. Miękość lśnień, nastrój, szerokość malowania — widać w tem kulturę pierwszorzędną«.

Wacław Husarski poświęca w Nr. 8 *Tygodnika Ilustrowanego* pełne trzy strony na omówienie i zilustrowanie malarstwa Jana Styki i kończy swe wywody w tych słowach:

»Taki jest dorobek tego artysty o nieprzeciętnej wiedzy i zadziwiającej łatwości, a który, unoszony temperamentem działacza i propagatora, tak często naginał ogromny talent do celów, wykraczających poza granice właściwego malarstwa.

Wystawa, na której zgromadzono z konieczności drobną tylko część olbrzymiej spuścizny po zmarłym artyście, daje jednakże dostateczne pojęcie o zakresie jego prac, poczynając od bardzo poważnych portretów, a kończąc na pomylonych w założeniu kompozycjach symbolicznych«.

Wystawie Tadeusza i Adama Styków poświęca tenże sam krytyk dłuższy artykuł w Nr. 7 *Tyg. Illustr.* (z 6-ma reprodukcjami). Czytamy tam m. i. »Starszy z braci, Tadeusz, reprezentuje ów typ portrecistów wielkoświatowych, wśród których wyróżniali się w ostatnich czasach między innymi: Sargent, Laszlo, Boldini. W sztuce tej znalazł swe odbicie nowoczesny świat wykwintu i towarzyskiego wyrafinowania, zbytku i mody...

»Podobnie, jak w portrecie angielskim, zasadnicze znaczenie posiada u Tadeusza Styki faktura, odpowiadająca odtwarzanemu przezeń modelowi. W tym to właśnie kierunku idą dążenia malarskie artysty, osiągając świetne istotnie (!! przyp. Red.) rezultaty w brawurowej, lekkiej, swobodnej technice«.

Inni krytycy byli może bardziej powściągliwi w pochwałach i bardziej objektywni.

Szczęsny Rutkowski w *Nowym Kurjerze Polskim* (Nr. 7) pisał:

»Oddawna nie było w Zachęcie tak udanego wernisażu (wernisaż — zebranie towarzyskie, raut przy dziennem świetle). Piękne i eleganckie panie w modnych futrach i kapeluszach, dekorowani i dekoracyjni panowie, powitania, ukłony, flirty: zapachy terpentyny i werniksu pomieszane z najlepszemi paryskiemi perfumami, »cała Warszawa« zeszła się na otwarcie wystaw ś. p. Jana Styki i dwóch stale zamieszkałych w Paryżu jego synów, Adama i Tadeusza.

»Istnieją dwie kategorje artystów — eksperymentatorzy — i praktyczni producenci. Pierwsza kategorja ciężkim wysiłkiem całej energji realizuje wciąż nowe kształty sztuki narażając się na błądzenia, niezrozumialstwo, nędzę. Druga — zaspakaja swojemi pracami bieżące potrzeby społeczeństwa, przerabia doświadczenia wynalazców na sprzedażne objekty.

»Rodzina Styków należy bezsprzecznie do drugiej kategorji«.

Konrad Winkler w Nr. 39 *Kurjera Porannego*:

»Jaką drogą poszedł niezaprzeczony talent Tadeusza Styki, wystarczy rzucić okiem na jego wystawę. Nie należy mu jednak z tej przyczyny robić jakichkolwiek zarzutów. Broń Boże! Obowiązkiem krytyka tutaj jest tylko wyznaczyć temu artyście właściwe miejsce, takie, na jakie sztuka jego w rzeczywistości zasługuje. Albowiem znaczniejszą część publiczności warszawskiej, która z wrodzoną sobie nonszalancją podziwia zarówno wystawę najnowszych toalet u Hersego, jak i wystawę w Zachęcie, bardzo łatwo wziąć na kawał. Lecz dzisiejszy krytyk, od którego słusznie wymaga się pewnego przygotowania i kultury, nie tak łatwo da się wziąć na kawał, chociażby ów »kawał« był reklamowany niczem cudowna woda »na wypadanie włosów«, wyłysiałej już dziś pewnie ze starości, osławionej Anny Csillag.

K. L. w Nr. 8 *Myśli Narodowej*:

»Aforyzm Słowackiego, że poezja narodowa nie polega na opisywaniu narodowych wypadków, słuszny jest całkowicie i przydatny także przy badaniu narodowego lub nie-narodowego charakteru dzieł sztuki plastycznej. Prawda to zresztą znana, ale godzi się ją przypomnieć z okazji urządzonej obecnie w »Zachęcie« wystawy dzieł Jana, Tadeusza i Adama Styków, rzadko się bowiem zdarza widzieć prace tak dalece pozbawione odrębności cech narodowych, tak na sposób międzynarodowy chłodne, oficjalne, konwencjonalne. A przecież zmarły przed rokiem Jan Styka, aczkolwiek osiedlił się na obczyźnie, szczerze i gorąco pragnął być polskim malarzem narodowym, do prac swoich, wielkich płócien alegorycznych i historycznych, stale szukał tematu w dziejach Polski, symbolicznych zaś rekwizytów patrjotyzmu, kos szabel, sztandarów i t. p., używał tak obficie, jak nikt może przed nim ani po nim. Celu nie osiągnął, mimo całą szlachetność intencji. Nie wystarczy bowiem namalowanie młodej kobiety (w białej szacie, z rozpuszczoemi włosami i wzrokiem, wzniesionym ku górze), nie wystarczy nawet umieszczenie u jej stóp orła białego (mającego poinformować i upewnić, że wspomniana kobieta jest właśnie »Polską«), ażeby w duszy widza obudzić święty dreszcz patrjotycznego wzruszenia. O ileż więcej Polski ma w sobie każdy najmniejszy obrazek Stanisławskiego, każde namalowane przezeń źdźbło trawy, każdy obłok przelotny, nad polskiemi unoszący się równinami!

»Starszy syn Jana, p. Tadeusz Styka nie chce już przysparzać sobie kłopotów tematami patrjotycznymi. Swój cel i swe ambicje artystyczne określił wyraźnie. Jest dostawcą portretów warstwy zamożnej, a pozbawionej smaku, umiejętnie akcentującym zmysłowy urok malowanych przez siebie młodych przedstawicielek »sfer towarzyskich«. Dzieło jego jest brzydkie tą specjalną brzydotą, jaka cechuje pompatyczną architekturę kasyna w Monte Carlo, czy w Ostendzie, poczekalnie eleganckich hotelów i wnętrza »wykwintnych restauracyj«.

W *Messager Polonais* pisał tym razem nie J. Wasiatyński, obdarzony niezwykłą oryginalnością poglądów estetycznych, na co w poprzednim Nr. *Sztuk P.* (str. 232) zwróciliśmy uwagę, ale *Xip.* który w Nr. 33 tak m. i. formułuje swój sąd:

»Les portraits de femmes, toutes jeunes et jolies sont maniérés. Le meilleur, celui oú l'individualité du modèle persiste, est incontestablement le portrait de la comtesse Thomas de Revel. Les autres, maintenus tous dans le même coloris froid et artificiel, décèlent trop la volonté de plaire aux modèles. C'est agréable et

impersonel. Mais où la manière voulue saute aux yeux, c'est dans la facture des mains: toutes se ressemblent et sont des mains qui, à force de vouloir être des mains fines, sont complètement dépourvues de chair — des mains de cadavre. Si de telles mains peuvent exister dans la nature, ce dont je doute fort, il appartiendrait à l'artiste de les cacher.

St. P. w *Słowie Polskiem* (Nr. 53) i w analogicznych słowach w *Gońcu Krakowskim* (Nr. 38) pisał:

»Można się spodziewać, że to młode pokolenie malarskie, gdy dorośnie, będzie miało dostateczne poczucie humoru na to, by się ustrzec mimowolnych efektów humorystycznych, jakie wywołują urządzanemi przez siebie wystawami dzisiejsi władcy »Zachęty«. Obecnie zapełnia trzy sale »Zachęty« klan malarski Styków, t. j. ś. p. Jan i jego synowie Tadeusz i Adam. Szczerze patrjotyczne intencje Jana Styki wysoko ceniono przed wojną, co jednak wcale nie przeszkadza temu, że jego wielkie płótna mało mają wspólnego z malarstwem. Na obecnej wystawie olbrzymich rozmiarów obraz Styki »Przysięga Witolda« umieszczono tak nieszczęśliwie, że z rogu sali można równocześnie obserwować przez otwarte drzwi »Grunwald« Matejki. Efekt jest nieporównany. Tadeusz Styka, wielce modny w eleganckim świecie paryskim portrecista, wystawił szereg wylizanych portretów kobiecych, które okazują dowodnie, jak fatalne skutki może wywołać u zdolnego artysty lecenie na poklask pięknych pań i maniera«.

Mieczysław Treter w Nr. 38 *Warszawianki*:

»Drugą z rzędu salę zajął syn ś. p. Jana, Tadeusz Styka. We wstępie do katalogu pisze o nim H. Piątkowski: »Głośny dziś we Francji i Ameryce portrecista Tadeusz Styka przyszedł na świat w Kielcach 12-go kwietnia 1889 roku. Pierwszą jego zabawką był pendzel — jako czteroletnie dziecko malował«... Cóż powiedzieć o tej wystawie? chyba to, że pendzel nie przestał być dla Tadeusza Styki do dziś dnia jeszcze zabawką tylko, miłą dla pewnych kół towarzyskich i dla niego samego, ale tylko zabawką. Znowuż: autoportret (z pewnych względów) i portret brata artysty każe nam domyślać się w tym malarzu prawdziwego talentu. Ale zresztą świadczy niezbicie o tem, że artysta jest zbyt wygodny czy rozkapryszony, zepsuty powodzeniem, że nie chce mu się poruszać poważniejszych problemów malarskich i portretowych, że woli łatwizny, tanią elegancję i pozę, salonowe pływanie po wierzchu. Tenże sam malarz jest autorem bardzo dobrego (w mniejszym formacie) wnętrza pracowni w Garches. Aż wierzyć trudno, gdy się to zestawi z temi wszystkiemi pocztówkowemi pięknościami w tej sali«.

Karol Frycz, w Nr 9 *Świata*, w swej »Gawędzie o Stykach«:

»Laurowo i ciemno... Wszak tak brzmiał swego czasu wstęp do programowego artykułu »Chimery«. Nie wiem, czy i o ile rozjaśniły się ciemności chaosu dookoła spraw sztuki, ale pewnem jest, że nigdy bujniej nie krzewił się laur zielony, jak na wystawie Jana, Tadeusza i Adama Styków w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie. Istna wystawa egzotycznej flory. Olśniewająca zieleń palm i wawrzynów rywalizuje z palmerjami algierskiemi pana Adama, lubieżnie muska anemicznie blade ciała damskich modeli pana Tadeusza...

»Nic dziwnego, że Styka (Jan) już sam przez się był żywą propagandą polską w Paryżu, a własnej sztuki w Polsce. Umiał też swoją sztukę skojarzyć ze sztuką życiowego powodzenia. Tę ostatnią właściwość odziedziczyli zdaje się synowie w wyższym stopniu, niźli talent ojca.

»Wszechstronnie i wcześnie w kunszcie malarskim kształcony p. Tadeusz był jakgdyby predestynowany na polskiego Rafaela, ale Rafaela... Mengs'a. Z cudownego dziecka i młodzieńca malarza wyłonił się sumienny portrecista, nie bez zacięcia i odczucia w podobiznach męskich, zmanierowany na słodko w zetknięciu z malowaną, ultradystyngowaną damą.

»Że rodzaj »*chic et charme*« nie potrzebuje być koniecznie doszczętnie wypłukany z poczucia barwy i odarty z walorów malarskich, świadczą wytworne pastele prof. Axentowicza, cała galerja wykwintnych »mondaines« p. Szańkowskiego, nie mówiąc o hr. Rzewuskim, zyskującym coraz żywsze uznanie w Paryżu za niezwykłe wręcz poczucie stylu i ducha epoki w portretach pięknych dam, w samym układzie efektownego kostjumu.

»Dynastje w sztuce wygasają zwykle w trzecim pokoleniu, manierują się zaś wcześniej.

»Wiadomo, że wśród rozlicznych przedstawicieli możnej rodziny rzymskiej Scypionów był i Scipio afrykański. Jest tedy i Styka afrykański...«

A w komunikatach Zachęty, rozsyłanych do pism, czytaliśmy:

»Bogaty dobór dzieł sztuki, jaki się zgromadził w obecnej chwili w gmachu Tow. Zachęty, utworzył w swej całości jeden z najbardziej artystycznych zespołów, jakie tutejsza publiczność ma możność oglądać. Wystawa zbiorowa dzieł trzech Styków wnosi żywioł wysokiej kultury zachodniej. Poważne, ideowe kompozycje Jana Styki dopełniają wirtuozowskie sylwety kobiety współczesnej Tadeusza, oraz kolorystyczne impresje afrykańskie Adama Styki. Nic dziwnego, że ogół nasz głębiej odczuł znaczenie obecnych ekspozycyj i tłumnie nawiedza salony Zachęty« i t. d.

Ciekawa rzecz coby też powiedział któryś z prawdziwych przedstawicieli »wysokiej kultury zachodniej« na widok podobnej wystawy? Którykolwiek z paryskich odpowiedzialnych krytyków, którykolwiek z paryskich współczesnych artystów?

= Zjazd kilimiarzy. W Warszawie odbył się zjazd pracowników kilimiarskich z całego kraju. Zainicjowało go Tow. popierania przemysłu ludowego, oraz Tow. Zdobnictwo Polskie. Na zjeździe omawiano rezultaty wystawy paryskiej. Okazało się, że prawie wszystkie kilimy z wystawy paryskiej zostały rozkupione, że nabywali je Holenderzy, Francuzi, Belgijczycy, Szwedzi, powodzenie miały kilimy o najwyższym poziomie artystycznym (Tretera, Brzozowskiego i t. p.). Jednakże zakupywano tylko oddzielne okazy, nikt większych zamówień nie czynił, już to ze względu na ceny zbyt wysokie, już to z przekonania, że polski przemysł kilimiarski nie jest zorganizowany.

Zjazd kilimiarzy założył syndykat, narazie zrzeszając wytwórnie przy Towarzystwach i instytucjach popierających przemysły pokrewne. W ten sposób można będzie wykonywać większe zamówienia nawet na jeden wzór, jednocześnie zaopatrując wytwórnie w jednako barwioną i przędzoną wełnę. Bez zrzeszenia się i wspólnej reprezentacji nie można myśleć o eksporcie. Zjazd przygotował uchwały, mające na celu ułatwienia w sprawach podatkowych, celnych i kredytowych, dopominając się u rządu o kredyt dla drobnego przemysłu, oddawna i beznadziejnie wyczerpany. Polecono Komitetowi wykonawczemu zwrócić się do M. S. Z. o badanie rynków zagranicznych przez miejscowe konsulaty. Poruszono również sprawę wzorów, sprawę niezmiernej wagi dla kilimiarstwa, uznając za konieczne wydanie »wzornika kilimów«, albumu wzorów ustalonych tradycją i nowych, które staną się niejako własnością publiczną i tem samem przyczynią się do podniesienia ogólnego poziomu kilimów, dzisiaj jeszcze b. opłakanego. O fundusze na ten cel postanowiono się zwrócić do departamentu sztuki.

Komitet wykonawczy zjazdu (p. Handelsmanowa, p. Młodzianowski — Tow. pop. przem. lud., p. Orłowski — pomorskie Tow. Lud., p. Schönet — Kraj. Patr. Ręk. i dr. przem. we Lwowie, p. Skotnicka —

Zdobnictwo polskie, p. Sokołołowska — Liga Pom. Przem. w Krakowie i p. Śliwińska) wziął na siebie odpowiedzialność za przeprowadzenie uchwał zjazdu.

WILNO

= Wystawa sztuki ludowej i przemysłu artystycznego. Tow. popierania przemysłu ludowego w Wilnie urządza w dn. 3—5 b. m., w gmachu Uniwersytetu Stefana Batorego wystawę zbiorów tkanin ludowych, wyrobów z drzewa, wikliny, gliny oraz innych rodzajów sztuki ludowej i przemysłu artystycznego woj. wileńskiego. Jednocześnie z wystawą urządzone będą odczyty i pogadanki na tematy, dotyczące sztuki i przemysłu ludowego.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= W salonie sztuki firmy Paul Cassirer otwarto zbiorową wystawę prac znakomitego niemieckiego rzeźbiarza Ernsta Barlacha, pochodzących głównie z lat 1910—1923

= Wystawy pośmiertne Lovisa Corintha (1856—1925). Przeszło czterysta obrazów Corintha, w salach Galerji Narodowej odtwarza całą niemal twórczość artysty. Eksponaty dozwalają na chronologiczne badanie artystycznego rozwoju jednego z największych i najbardziej charakterystycznych talentów współczesnego malarstwa niemieckiego.

Przedewszystkiem widzimy zimne akademickie akty, z lat osiemdziesiątych, tj. z czasu pobytu artysty w Monachjum, uderzające realizmem, niepozbawione wpływów Courbeta. Trzyletni pobyt w Paryżu w »Academie Julien«, pod kierunkiem Bouguereau, nie wpływa zgoła na zmianę wytyczonego kierunku. Twórczość Cezanne'a, van Gogh'a i Gauguin'a nie wycisnęła, rzecz dziwna, żadnego piętna na rozwoju artystycznym owego »le gros Allemand« jak go w Paryżu powszechnie nazywano. W r. 1884 wystawia Corinth po raz pierwszy w salonie oficjalnym, bez większego powodzenia.

W r. 1890 osiada artysta na stałe w Monachjum i tu dosięga talent jego pełni rozkwitu. Pendzel jego wyzwala się z akademickiej gładkości, forma rozluźnia się i Corinth staje się jednym z pionierów impresjonizmu niemieckiego. Rozwija gorączkową działalność. Szerokiemi pociągnięciami pendzla rzuca na płótno tryskające życiem i namiętnością akty kobiece, opracowuje potężne tematy religijne, historyczne, alegoryczne, poświęca się z zamiłowaniem krajobrazowi i martwej naturze. Bogata jego paleta rozporządza wszelkiemi odcieniami i niuansami kolorów, choć najchętniej posługuje się on pełnemi, soczystemi farbami, czerwoną, niebieską i żółtą.

Wystawa rysunków w Secesji berlińskiej, której Corinth był ostatnio prezezem, dopełnia obrazu jego twórczości. Rysunki stoją przeważnie w związku z obrazami, są to naogół szkice i projekty większych prac. Podziwiać możemy nadzwyczajną płodność i pracowitość artysty, którego sztuka płynęła z głębi duszy i była nieubłaganą koniecznością życiową.

Akademja wystawia bardzo liczne prace graficzne Corintha. Grafikę uprawiał artysta również z zamiłowaniem, zarówno miedzioryt, drzeworyt, jak i litografję. Corinth jest najbardziej typowym malarzem niemieckim, jego germański temperament przebija się w całej twórczości, nie posiada on nic z esprit ani subtelności francuza, ani sentymentu ni polotu słowianina. Z obrazów jego bije nieokiełzana, że się tak wyrażę brutalna siła i wulkaniczny temperamet, które to cechy są dominującym momentem jego twórczości.

M. M.

CHARKOW

= W styczniu otwarto wystawę »Rosyjskiego związku malarzy rewolucyjnych« zawierająca wyłącznie obrazy odtwarzające momenty rewolucji. Szczególnem powodzeniem cieszyły się obrazy Gorełowa: »U grobu przywódcy« i »9 stycznia 1905 r.«, Brodzkiego »Drugi kongres Kominternu«, Belija »Dzień śmierci Lenina« i Dormidonta »Mikołaj II z rodziną«.

KIJÓW

= W kiwerskiem muzeum ukraińskiem (dawniejszem muzeum Chanenki) odbyła się w styczniu wystawa ku czci zmarłego historyka sztuki Wasyla Szczawińskiego. Znany ten kolekcjoner, posiadający w Petersburgu niezmiernie cenne zbiory, ofiarował je przed śmiercią muzeum. Wystawa zawierała 40 płócień starych mistrzów, między innemi Correggio, Breughel, Teniers i Vermeer van Delf.

MADRYT

= Na rozwoju współczesnego malarstwa hiszpańskiego zaciężyła szkodliwie nieobecność impresjonizmu w czasie, gdy kierunek ten wpływał odnawiająco na tradycje sztuk narodowych całej Europy. Prócz przedwcześnie zmarłego Dario de Regoyos, który przed trzydziestu laty usiłował był przenieść za Pinereje delikatną technikę Pizara i Moneta, nie da się odnaleść w Hiszpanji, w okresie odpowiadającym rozkwitowi impresjonizmu, żadnego wybitniejszego malarza, czującego i rozumiejącego potrzebę tej inowacji. Miało to wpływ decydujący na rozwój całej współczesnej sztuki hiszpańskiej, a w szczególności na ustosunkowanie się najmłodszego pokolenia do t. z. Sztuki nowej.

Trzymanie się tradycyj muzealnych, i to w interpretacjach najbardziej przystępnych estetycznemu ogółowi, wyjałowiło doszczętnie sztukę hiszpańską z końca przeszłego wieku. Impresjonizm mogłby był przerwać ten proces dekadencji, odnowić paletę, a przedewszystkiem nauczyć malarzy bezinteresownego odnoszenia się do przedmiotu, bez szkodliwych uprzedzeń pozamalarskich, dyktowanych przymusem wyrażania »rasy« i rozwiązywania na płótnie najzawilszych zagadnień narodowych. Zamiast tego, sztuka przeszła w napozór tylko rewolucyjnym przeskoku, z historycznej ilustracji Padilla, Moreno Carbonero i Chicharro, do folkorystycznej, literackiej interpretacji Zuloagi, Romero de Torres, Hermoso i t. d. Kult »rasy«, jako najwznioślejszego przedmiotu upodobań malarskich, spotęgowały rodzące się w owym czasie regjonalizmy, odśrodkowe dążenia, zmierzające do wyłamania się z pod przewagi kultury kastyliskiej, t. j. ogólnohiszpańskiej, i stworzenia sztuki odrębnej tak w założeniach etnicznych jak i formalnych. Dzięki szczególnemu zbiegowi okoliczności historycznych, politycznych i geograficznych, których tu omawiać nie możemy, regjonalizm rozwinął się najsilniej w Katalonji i w kraju Basków, i zdobył sobie bardzo poważne miejsce w dorobku kulturalnym współczesnej Hiszpanji. Przez szczerość swych poczynań zaznaczył się jako czynnik odmładzający, jednak, jako wyraz dążeń do odrębności kulturalnej, zaakcentował w malarstwie hiszpańskiem wszystkie jego »literackie« skłonności do utrwalania pewnego narodowego typu tematowego.

Pozbawieni własnych odrębnych tradycyj, malarze baskijscy i katalońscy zmuszeni byli szukać oryginalności zbiorowej w elementach folklorystycznych i oprzeć się na temacie ludowym jako najsilniej odcinającym czynniku odrębności. W rezultacie, sztuka regjonalistyczna w pierwszej swej fazie przyczyniła się do utrwalenia tematu jako istotnego przedmiotu malarstwa. Zerwawszy rozmyślnie z tradycjami muzealnemi jako z dorobkiem kultury kastyliskiej musiała zadowolić się ludowością i ludowość tę jaknajaskrawiej podkreślać, albowiem nie rozporządzała jeszcze dostatecznym ma-

terjałem formalnym, któryby urabiać mogła w rzeczywisty styl.

Malarstwo braci Zubiaurre jest typowym wytworem tych właśnie dążeń sztuki regjonalnej. Temat odgrywa w niem główną rolę, a wśród tematów mają pierwszeństwo te, które najpełniej zdają się obrazować życie Basków. Obaj bracia Zubiaurre, uznawani w swoim czasie za najwszechstronniejszych wyrazicieli tej pięknej rasy marynarzy i odkrywców, wykazali przez negatywne rezultaty swych usiłowań, że o narodowej oryginalności malarstwa decyduje tylko jego treść plastyczna: forma, nasycona wrażliwością a nie tematem. Jeżeli zdolności plastyczne nieznaczne są w pewnej rasie, a bieg kultury nie wytworzy pewnego, odrębnego typu wrażliwości wyzyskującej te zdolności w celach malarskiego wyrażania się, trudno jest mówić o malarstwie rasowem, czy narodowem. Będzie to tematyczna ilustracja, bez prawa do uniwersalności.

Dotykamy tu kwestji pierwiastków narodowych w plastyce, ponieważ ideje estetyczne oparte na tematowej interpretacji narodowości zaciężyły w Hiszpanji bardzo silnie na ustosunkowaniu się krytyki do nowych usiłowań artystycznych, poddających rewizji wartość »hiszpańskości« malarstwa, eksploatującego w sposób krzykliwy i powierzchowny pewne, zewnętrzne cechy rzeczywistości iberyjskiej! Opór przeciwko temu malarstwu przyjmował z początku formy dość arbitralne i niezrównoważone. Ponieważ bezpośrednim przedmiotem reakcji była sztuka przestarzała w swej tematowej treści, »modernizm«, szukający na prędce powodów do przeciwstawień, zaczął od rewolucjonizowania tematu, albo też odwracał się od niego, rozdrabniając formę i usuwając z niej wszelkie wartości reprezentacyjne, często pod wpływem zbyt dosłownie pojętych teorji o czystości plastycznej malarstwa. Do spokojnej i równomiernej ewolucji w zakresie środków malarskich brakowało mu podstaw.

Płaski, imitujący realizm panującej podówczas sztuki nie skrywał w sobie żadnych poważniejszych pierwiastków formalnych, przeciwko którym mogłoby było reagować twórczo nowe malarstwo, impresjonizm zaś zostawił tak nieznaczny osad estetyczny, że dążenia do konstrukcji, do kompozycji, do plastycznego urytmienia powierzchni, rozumiane we Francji jako logiczna reakcja przeciwko impresjonistycznej tymczasowości formy, pozostały w Hiszpanji teorjami bez uzasadnień tkwiących, jak we Francji, w samym rozwoju malarstwa. Mimo to, dzięki ściślejszemu kontaktowi z nowszem malarstwem francuskiem, mogła się zarysować w niedługim czasie granica między starą, powszechnie przyjętą sztuką a nowemi dążeniami wybijającemi się z trudem z chaosu odgłosów cezanizmu i nowych teoryj i formuł malarskich. Niedawno zamknięty »Salon Artystów Iberyjskich« jest istnienia tej granicy interesującym przykładem.

Salon ten zmieścił w swych ramach »nowej sztuki« wiele skrajnie różnych indywidualności malarskich i ujawnił kilka młodych silnych talentów. Wymienić tu należy spokojnego i skupionego Borres'a, niezwykle świeżego i wrażliwego kolorystę Uzelay'a, Salwadora Dali, kubizującego dość swobodnie i z wielkiem poczuciem rysunku, wreszcie energicznego i ogromnym temperamentem malarskim obdarzonego Palencia. Wśród młodych, są to najmłodsi. Wykazają przekonywająco, jak owocnie przyjęły się na gruncie madryckim ideje renowacji malarskiej i jak z pierwotnego chaosu »modernistycznego« zaczynają się wyłaniać powoli zarysy nowej sztuki hiszpańskiej, szukającej rozwiązania współczesnych zagadnień plastycznych na tle swej, ciągle żywotnej odrębności kulturalnej. *M. Paszkiewicz.*

MOSKWA

= W Związku z jubileuszem z powodu 200-nej rocznicy rosyjskiej Akademji Nauk, otwarto w Muzeum Narodowem (tj. w dawnej Tretjakowskiej Galerji) bardzo ciekawą wystawę p. t.: U źródeł rosyjskiego malarstwa. Wystawa ta była tembardziej zajmująca, że uwzględniono też dzieła malarzy obcych, w pierwszej połowie XVIII w. do Rosji sprowadzonych, oraz ich wpływ na sztukę rodzimą.

PARYŻ

= Na miejsce, opróżnione przez śmierć Lhermitte'a w Academie des Beaux arts, kandydują: Devambez, Desvallières, Auburtin, G. Leroux, B. Ménard, Benard, Salles i Schommer.

= W Muzeum Wiktora Hugo przygotowuje się wystawę pamiątek osobistych po tym poecie i dzieł sztuki, mających związek z jego osobą.

= Malarze zwierząt. W Paryskim Hotel Jean Charpentier zorganizowano ciekawą wystawę obrazów malarzy zwierząt, w dziele retrospektywnym zebrano malowidła dawniejszych artystów japońskich, w dziele drugim, współczesnym, prace malarzy francuskich.

= Kosztowne ryciny. Na licytacji zbioru graficznego pani B. de Saint-Jean uzyskały wysokie ceny zwłaszcza ryciny podług portretów Th. Lawrence'a. Tak np. »Master C. Molton«, rycinę Lewisa, sprzedano za 2.750 fr. A jednak ceny te, osiągnięte na owej aukcji w Hotel Drouot w Paryżu, nie dorównały cenom, osiągniętym poprzednio za analogiczne ryciny na poprzednich aukcjach, tak, że znawcy uważają je za nader niskie. Na tejże samej aukcji dwie ryciny Beauvarbet'a podług Bouchera uzyskały cenę 5.865 fr., a cykl 12 rycin kostjumowych (podług Moreau le jeune), cenę 21.050 fr.

= Graficy Niezależni zorganizowali w Galerie Hadebert czwartą z rzędu wystawę prac swoich. Wystawa ta stanowi niejako Salon Grafików Niezależnych.

= W niedawno otwartej »galerie del 'Étoile na Avenue de Friedland miała miejsce od 8 do 21 lutego wystawa obrazów i rysunków Mieczysława D'Erceville, wychowanka Krakowskiej Akademji Sztuk pięknych, ostatnio na stałe osiadłego w Paryżu.

= Nowa organizacja w Paryskiej szkole Sztuk pięknych. Paryska szkoła sztuk pięknych jest, jak wiadomo, ogromnym zakładem mieszczącym 14 pracowni architektonicznych, 4 malarskie, 4 rzeźbiarskie i 3 grawerskie. Profesorowie wykładają i pomagają uczniom w określone dni i godziny, pozatem jednak uczniowie pracują samodzielnie. W roku bieżącym powstała nowa organizacja działająca samoistnie i wyzwolona z pod wpływów administracji szkoły, nazwana »Związkiem uczni i byłych uczni szkoły sztuk pięknych«, popularnie zaś »Masa«. »Masa« posiada zarząd złożony z 5 osób, celem jej jest zacieśnienie węzłów pomiędzy adeptami sztuki, jak również samopomoc moralna i materjalna. Pierwsza funkcja nowej organizacji jest wystąpienie do rządu o zwiększenie kredytów na pracownie i na opłacanie modelów.

= W paryskiem piśmie p. t. *La Pologne*, Antoine Bourdelle tłumaczy ideę swego pomnika Ad. Mickiewicza.

WIEDEŃ

= W Belwederze zorganizowano niezwykle oryginalną i ciekawą wystawę falsyfikatów obrazów wybitniejszych malarzy XIX stulecia.

= W dniu 19 lutego odbył się wernisaż wystawy retrospektywnej członków Salonu des Independans, urządzonej w Grand Palais. W wystawie tej wzięli też udział członkowie żyjący. Wystawiono m. i. dzieła artystów takich jak: Cézanne, Lucie Cousturier, Dorignac, Dulac, Van Gogh, Modiglani, Odilon Redon,

Henri Rousseau, Seurat, Schnegg, Steinlen, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Willette, Żak. Wystawa potrwa do 21 marca.

= *Association française d'expansion et d'échanges artistiques* organizuje na początek marca wystawę sztuki francuskiej w Künstlerhausie. W wystawie tej biorą udział m. i: Brauque, Delaunay, Derain, Dufy, Gleizes, Gromaire, Jeanzeret, Le Corbusier, Lhote, Lurçat, Marcoussis, Metzinger, Ozenfant, Valmier.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= Dokładne sprawozdanie z broszury A. Czołowskiego »O polskie trofea w Rosji« podaje Stan. Zdziarski w »Kurjerze Warszawskim« (Nr. 47 z 16 lutego b. r).

= W kolecji: *Arte Moderna Italiana* mają ukazać się w najbliższym czasie monografje, poświęcone trzem artystom Włoch współczesnych: Felice Casorati, Libero Andreotti i Ubaldo Oppi.

= Vernon Blake: *Relation in Art, being a suggested scheme of art criticism, with which is incorporated a sketch of a hypothetic philosophy of relation. Illustr.* Oxford University Press. Cena: 18 s. net.

= *The Uncollected Work of* Aubrey Beardsley, with Introduction by C. Lewis Hind. London, John Lane. — Cena: 42 s. net.

= *A Book of American Trade-Marks and Devices. Compiled by* Joseph Sinel. 2050 copies, New York: Alfred A. Knopt. English agent: B. T. Batsford. — Cena: 25 s. net.

Jedyny w swoim rodzaju, nader ciekawy i cenny zbiór, zwłaszcza z punktu widzenia sztuki graficznej, amerykańskich znaków fabrycznych i godeł handlowych, reprodukowanych po części również w kolorach.

= Edward Strange: The Colour-Prints of Hiroshige. 52 plates, including 16 in colour. Cassell and Co., Ltd. — Cena: 63 s. net.

= Szereg karykatur Zdzisława Czermańskiego reprodukował *Świat* w Nr. 9, przy artykule podpisanym: *m.*

= Fragmenty pamiętników Juljana Fałata zaczął ogłaszać *Swiat* w Nr. 8 i 9.

= *Kurjer Poranny* (Nr. 52) reprodukował »Bitwę« Jana Rosena; jest to rysunek, zrobiony na ścianie sali redakcyjnej *Kur. Por.*, w r. 1882, który posłużył następnie artyście z małemi zmianami za szkic do słynnego obrazu: »Parada na Placu Saskim przed księciem Konstantym«.

= O wystawie obrazów M. A. Piotrowskiego w Muzeum Miejskiem w Bydgoszczy informował obszerniej Dr. T. D. w Nr. 46 *Il. Kurjera Codziennego.*

= O sztuce polskiej w Pradze czeskiej (wystawa prac Hofmanna, pokaz grafiki, J. Karasek i jego polska galerja) pisał Dr. Marjan Szyjkowski w Nr. 72 *Kurjera Poznańskiego.*

= Dr. Witold Bunikiewicz zamieścił w *Prager Presse* z dnia 31 stycznia b. r. artykuł p. t.: Apolonjusz Kędzierski. Der Schöpfer des ersten impressionistischen Bildes in Polen«.

= Dr. F. X Harlas omówił w przychylny sposób prace Ignacego Pinkasa, wystawione w Pradze, na łamach dziennika *Narodni Politika* (z dnia 28 stycznia),

= Kar-Gal. O Galerji J. Karaska w Pradze czeskiej pisał Władysław Mergel w Nr. 44 *Kurj. Warsz.*

= Sześć reprodukcyj prac Anny Römerowej z jej zbiorowej wystawy w Zachęcie reprodukował *Swiat* w Nr. 8-mym. Osobny ilustrowany artykuł o tej artystce zamieściła *Ilustracja* w Nr. 8 (85).

= W Nr. 8 *Świata* znajdujemy trzy reprodukcje prac Henryka Grombeckiego.

= Stanisław Wyspiański (dzieła malarskie), pomnikowe dzieło, wydane przez Inst. Wyd. »Bibljoteka Polska« w Warszawie z inicjatywy i pod redakcją Tow. Art. pol. »Sztuka«, a poświęcone twórczości malarskiej autora »Wesela«, omówił szczegółowo prof. T. Sinko na łamach krakowskiego *Czasu* (Nr. 36). a w *Kurjerze Warszawskim* z dnia 22 lutego Jan Kleczyński.

= O malarzach minjatur i ich dziełach pisał Witold Belina w Nr. 53 *Il. Kurjera Codziennego.*

= St. Wyspiańskiego: »Macierzyństwo« i »Śpiącego Stasia« podał w dużych reprodukcjach *Kurjer Poranny* w Nr. 52 z dnia 21 lutego b. r.

= Dłuższy artykuł p. t. »W pracowni pani Olgi Boznańskiej« zamieściła p. W. Czapska w Nr. 9-tym *Bluszczu.*

= O rozumowaniu, jako nieodzownym współczynniku w sztuce, pisał art. mal. W. Lam w Nr. 46 *Dziennika Poznańskiego.*

= Dr. Karl Ginhart: *Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien.* (Oesterreichs Kunstdenkmäler, hrsg. von Univ. Prof. Dr. Heinrich Glück und Dr. Friedrich Wimmer). Wien, 1925.

= Adolph Menzel. *Das Kinder Album* 25 farbige Tafeln mit einem einführenden Text. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. — Cena 300 Mk.

= Max Klinger: *Briefe aus den Jahren 1874–1919.* Herausgegeben von Haus Wolfgang Singer mit einer Originalradierung von Max Klinger. 800 numerierte Exemplare. E. A. Seemann, Verlag, Leipzig. Cena 30 Mk.

= *Tygodnik Illustrowany* zamieszcza (Nr. 10) na karcie tytułowej dużą reprodukcję z dobrego bardzo miedziorytu p. Jerzego Wolffa, wychowanka krakowskiej Akademji Sztuk pięknych. Miedzioryt ten jest kopją z domniemanego dzieła Leonarda da Vinci »kobieta z gronostajem« (z Muzeum Czartoryskich w Krakowie).

VARIA.

= Dnia 13 marca odbyło się w gmachu województwa krakowskiego uroczyste udekorowanie prof. Akad. Sztuk pięknych, Wojciecha Weissa, orderem Polonia restituta. Uroczystość odbyła się w obecności p. wojewody Kowalikowskiego i p. Rektora Akad. Sztuk pięk. dra A. Szyszki-Bohusza, jako reprezentantów Rządu. Z powodu tego zasłużonego odznaczenia składa Redakcja »Sztuk pięknych« serdeczne życzenia prof. Weissowi, członkowi komitetu redakcyjnego »Sztuk pięknych«..

= Wystawa międzynarodowa w Wenecji. W tegorocznej wystawie sztuki w Wenecji, której otwarcie nastąpi w końcu kwietnia, bierze udział Tow. Art. pol. »Sztuka«, która zajmuje swojemi eksponatami jedną salę w głównym pawilonie w Giardini Pubblici. Udział biorą: T. Axentowicz, St. Czajkowski, St. Filipkiewicz, W. Jarocki, St. Kamocki, A. Kędzierski, J. Mehoffer, F. Pautsch, J. Pieńkowski, T. Pruszkowski, K. Sichulski, W. Skoczylas, L. Śleńdziński, W. Weiss.

Celem urządzenia tej wystawy wyjeżdża w początku kwietnia do Wenecji prof. Władysław Jarocki, prezes Tow. »Sztuka«, redaktor naczelny »Sztuk pięknych«.

= Od redakcji. Zamieszczona w kronice Nru 4-go »Sztuk pięknych« wiadomość o wystawie gwiazdkowej w lokalu związku artystek polskich we Lwowie jest o tyle nieścisłą, że wystawa ta była urządzoną w lokalu związku Obywatelek Polek we Lwowie.

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

JULJAN FAŁAT — KOŚCIÓŁEK W OSIEKU (akwarela 1915)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

JULJAN FAŁAT PORTRET WŁASNY (akwarela)
(Wł. p. K. Niemczewskiej, Warszawa)

FAŁAT

Your attitude towards nature should be respectful, but at the same time confident.

Alfred East

WŚRÓD WIELU setek obrazów Juljana Fałata jest też jedna akwarela, odmienna samym symbolicznym pomysłem i sposobem malarskiego ujęcia, p. t.: *Dwa światy* (z r. 1906, własność Galerji Miejskiej we Lwowie).

W pracowni, zadumanemu przed sztalugą artyście — jak Grottgerowi w pierwszym kartonie *Wojny* — stają przed oczami duszy dziwne jakieś zjawy; w podnieconej twórczą gorączką wyobraźni snuje się fantastyczny korowód rzeczywistych jakgdyby, czy też żywo tylko wyimaginowanych postaci: marzą mu się cudowne jakieś wizje, z dawna niemal podświadomie wyśnione tematy i pomysły, dopraszające się artystycznej realizacji, przeniesienia ich nareszcie na płótno i papier. Tłumny krąg silnie z sobą w duszy artysty skojarzonych wyobrażeń, nawarstwawionych w niej po tylu doznaniach i przeżyciach, w tylu odbytych podróżach, od Madrytu aż po Tokio i Yokohamę, na północ do puszcz litewskich i na południe pod nieskażony lazur włoskiego nieba — cały ten krąg, owiany ciepłą mgłą wspomnień, nastrojów, sentymentu, ciśnie się pod pędzel w zadumie pogrążonego malarza. A wśród tych licznych fantasmagoryj, realne prawie zjawy owego najcudowniejszego dziwu świata: k o b i e t y, której akt pragnie przykuć do siebie oczy artysty niewypowiedzianym, dla malarza tak bardzo ponętnym, szlachetnym wdziękiem swych linij.

Którą z tych wizyj wybrać i zatrzymać przed sobą, dla nadania jej prawdziwego życia, dla ucieleśnienia jej prawdziwej istoty w kształtach i w barwach obrazu?

Skąd czerpać natchnienie, jaki wytknąć kierunek na przyszłość całej dalszej artystycznej działalności, w czem widzieć swój właściwy *genre*, jaką dziedzinę zjaw czy zjawisk umiłować ponad wszystkie inne i oddać się jej wszystką duszą artysty, niepodzielnie?

Chwila skupionej ciszy i tajemnego milczenia, kiedy duch człowieka pogrąża się w odmęty swej jaźni, kiedy szuka najodpowiedniejszego sposobu wyjścia z nagromadzonego chaosu

JULJAN FAŁAT Z TYROLU (litogr.)

wewnętrznych rozterek, chwila wątpienia wielkiego a zbożnego, gdy artysta-plastyk pragnie ugruntować rację bytu swej sztuki, wyrazić w niej siebie samego szczerze i głęboko, a dla wyrazu tego odnaleźć najlepszy znak zewnętrzny, własny, odrębny, widomy jednak i zrozumiały dla wszystkich.

To wszystko wyczytać możemy z jednej, lewej i górnej części tej akwarelowej fantazji pędzla Fałata, która uplastycznia nam genezę jego sztuki.

Nagle, niczem Gajowy w Soplicowskim dworku, który tam »przerwał nareszcie nudny tok obiadowania«, oznajmując wszystkim: »Niedźwiedź Mospanie!« — przerywa tę cichą zadumę artysty tłum zgiełkliwy i barwny charakterystycznych postaci myśliwych, gajowych, naganiaczy i t. d., znanych wszystkim tak dobrze z licznych obrazów Fałata, powstałych w pięćdziesięcioletnim już dzisiaj okresie czasu!

Pierzchnąć muszą z przed oczu artysty wszystkie wyśnione jego zjawy, niedoczekawszy się artystycznej realizacji w kształcie plastycznym, bo oto w malarzu naszym odezwał się prawdziwy syn ziemi, poeta polskiej przyrody i nieodłącznego od niej — nawet po malarsku biorąc — polskiego ludu.

Precz tedy wszelkie, najponętniejsze chociażby fantasmagorje — żywa przyroda i żywy człowiek staje się dla Fałata najwłaściwszą dla niego dziedziną artystycznych zainteresowań. Z dusznego mroku niepewności wyrwał go donośny głos kniei i śnieżnych pól, ten głos przyrody, który artysta tak dobrze rozumie, bo umiłował jego echa w każdem polskiem drzewie. *Un bel arbre et de calmes pensées, qu'y a-t-il de meilleur au monde?* — zapytuje Anatol France...

* * *

W ścisłej zależności od rodzaju psychicznej organizacji danego artysty, od jego, mniej lub więcej uświadomionych i ugruntowanych poglądów epistemologicznych, kształtuje się ostatecznie stosunek jednostki twórczej do przedmiotów i zjawisk zewnętrznego świata.

Dwa skrajne, wręcz przeciwstawne sobie stanowiska, naiwnego realizmu i subjektywnego

JULJAN FAŁAT NA NIEDŹWIEDZIA (gwasz, 1886)

idealizmu, dzieli cała skala odcieni, tak jak przejście od czerni do bieli znaczy długa gama tonów pośrednich.

Rzecz prosta, abstrakcyjny świat czystych idei, których nikt nie zdoła określić żadnym kształtem ni barwą, usuwa się z pod pendzla plastyka-malarza, a nawet poeta słowa może wejść w ten świat jedynie w szacie symbolu, niepozbawionej jednak pewnych cech wyobrażeniowych, konkretnych,[1] w przeciwnym razie staje się suchym i nudnym gadułą prawiącym o tematach, właściwych nauce, nie sztuce, językiem wierszowego rytmu i mozolnie dobieranych rymów. Rysownik lub malarz, któryby chciał posługiwać się wyłącznie systemem znaków geometrycznych czy matematycznych symboli, nie potrafi nigdy podzielić się z kimś innym swą artystyczną treścią, nie zdoła w nikim obudzić pokrewnych myśli, tem mniej uczuć, a w oczach rozumiejącego te znaki uczonego, badacza, wystawi się jeno na śmieszność: w wyjątkowych tylko okolicznościach, przy odpowiedniem przestrzeganiu podstawowych zasad zdobnictwa, stworzy co najwyżej coś, co będzie grało rolę źle zastosowanego i niezbyt pomysłowego ornamentu.

Każdy tedy malarz, pod grozą utraty gruntu pod nogami i racji bytu swej sztuki, skazany jest z góry na pewną mniejszą lub większą dozę realizmu, bez której tęczowy świat wizyj jego

JULJAN FAŁAT LASEK SOSNOWY (akwarela, 1887)

(Wł. L. Kohnowej, Kraków

[1] F. Brunetière w swej *Évolution de la poesie lyrique en France* mówi: Le symbole poétique est une fiction concrète figurée, plastique, mouvante et colorée, animée de sa vie propre, personelle, indépendante, capable au besoin de se suffire à elle-même, de s'organiser et de se developper, mais une vision, dont la correspondance est entière avec un sentiment, ou une idée, qu'elle enveloppe.

JULJAN FAŁAT STUDJUM (akwarela, 1890)
(Wł. prof. dr. K. Kostaneckiego, Kraków)

twórczości nie miałby żadnego punktu oparcia i nie mógłby wogóle istnieć. Cóż dopiero malarz-pejzażysta!

Czyż więc twórczość plastyka miałaby polegać jedynie na wiernem kopjowaniu kształtów i barw rzeczywistych, jak nieraz głoszono w czasach rozwielmożnienia się zasad konsekwentnego i programowego naturalizmu? Jakaż będzie różnica między malarzem, a fotografem, którego *camera obscura* łatwym mechanicznym, czy raczej chemicznym sposobem utrwala najbardziej malowniczе widoki, nieraz okiem fotografa-artysty wyszukane charakterystyczne fragmenty natury?

Wszystko niemal co się tak często słyszy na temat ujemnych stron fotografji, sądzonej z artystycznego punktu widzenia, o jej błędnej perspektywie, o jednostajnem i zbyt wiernem oddawaniu wszelkich bez różnicy szczegółów, o niemiłym »fotograficznym« tonie obrazów, o braku w niej wszelkich pierwiastków ducha i życia — to gruby tylko anachronizm i dawna, dziś już niczem nieumotywowana nawyczka: nowoczesny fotograf, operujący całym systemem składanych soczewek, umie już dziś przystosować swą kamerę, jak żywe ludzkie oko, do wszelkiego rodzaju zadań specjalnych, umie nawet z korzyścią dla ostatecznego efektu wyzyskać t. zw. specyficzne błędy fotografji, umie je też w razie potrzeby omijać, a jeśli nie tylko zna doskonale swe rzemiosło i cały aparat środków technicznych, stojących obecnie do jego dyspozycji, ale ma w sobie coś z wrażliwości i rozmarzenia poety, jeśli potrafi na świat spojrzeć artystycznem świeżem okiem — może tworzyć obrazy (zwłaszcza odbitki pigmentowe) o takiej skali graficznych i malarskich czasem walorów, że winni schować się przed nim do mysiej dziury liczni nasi malarze-pejzażykowicze, pstrzący tak często ściany gmachu warszawskiej »Zachęty« swojemi bezmyślnemi — *éxcusez le mot* — utworami!

Na czem tedy wobec takiego stanu rzeczy polega rola artysty-malarza, np. pejzażysty

JULJAN FAŁAT PORTRET WŁASNY (ol., 1896)
(Wł. artysty)

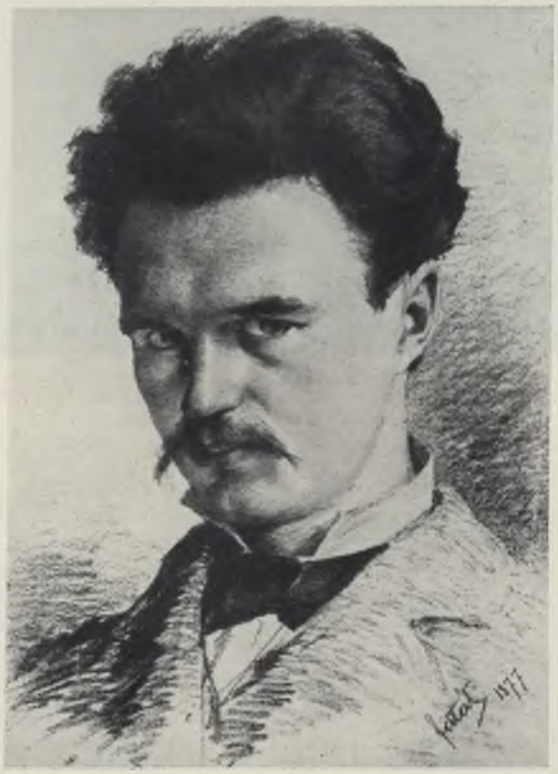
Na kompozycji, na formie, na dowolnej kombinacji elementów, zaczerpniętych z natury a w duszy przetrawionych, na przejawianiu we wszystkich tych czynnościach swojej indywidualności, na tworzeniu w ścisłem tego słowa znaczeniu, na sile swoistej charakterystyki i na niezwykłej potędze ekspresji, której żaden fotograficzny aparat w najlepsze wyposażony soczewki nigdy dać nie może, tak, jak wspólne wysiłki fizjologa i chemika nie doprowadzą nigdy do stworzenia w retorcie nowej żywej komórki organicznej. Fotograf szuka, wybiera, dobiera sobie światło odpowiednie albo je też różnemi sposobami modyfikuje i w ten sposób również komponuje przyszły swój obraz, ale nie tworzy, nie wypowiada się tak bezpośrednio i szczerze, jak to czyni poeta, wszystko jedno jaki: posługujący się żywem słowem, czy też linją i barwą; fotograf, mimo wszystko, uzależnia się niemal całkowicie od natury i musi poddać się jej, musi zajmować wyraźnie bierne wobec niej stanowisko. Malarz, o ile nie chce spaść poniżej poziomu zdolnego fotografa — i w tem upatruję ogromnie doniosłe, bo pedagogiczne także pod względem pogłębiania kultury artystycznej, znaczenie fotografji nowoczesnej — zajmuje wobec wszystkich przedmiotów i zjawisk świata zewnętrznego stanowisko czynne: on z naturą współ-czuje i współ-tworzy, a nieraz ją wyprzedza, stwarzając takie wartości, których ona nie zna i w całej swej ewolucji form i gatunków zgoła nie przewiduje.

Malarz, nadewszystko pejzażysta, nie może tedy bodaj w drobnej części nie być realistą, skoro odtwarza w swych dziełach świat realny, skoro z poszczególnych elementów, spotykanych w rzeczywistości, buduje swój obraz [1].

[1] R. Bouyer, w książce swej p. t.: *Le Paysage dans l'Art* (Paris, 1894) mówi, nawiązując do aktu-

To podłoże jednak krytycznego realizmu nie zmusza bynajmniej malarza do zaparcia się siebie samego, do niewolniczego kopjowania natury, do wyzbycia się wszelkiego poetyckiego sentymentu i wszelkiej twórczej i władnej mocy kształtowania. Dlatego słusznie czyni znakomity angielski akwarelista, Sir Alfred East, członek i prezes Tow.: *Royal Society of British Artists,* radząc w swej książce (p. t. *The Landscape Painting*) malarzom, ażeby do natury odnosili się z należnym respektem, nie tracąc jednak równocześnie śmiałej ufności i wiary w siebie samych.

Pejzażysta rzetelny i twórczy nie naśladuje analitycznej metody badacza przyrody, klasyfikującego poszczególne okazy dla ustalenia ich rodzaju i gatunku, ale kieruje się wrodzoną intuicją poety i drogą uczuciowego pogłębienia zmierza do syntezy, która staje się istotną treścią dzieła sztuki dzięki odrębnie ujętej plastycznej formie, w jakiej wypowiada się dany artysta. I uczony może być wielkim twórcą, tylko że tworzywem jego są oderwane idee, hypotezy i teorje, a twórczość jego zwraca się i przemawia głównie do rozumującego intelektu, podczas gdy artysta tworzy zazwyczaj pod bezpośrednim impulsem uczucia (przy niezbędnym zresztą udziale intelektu w samym procesie wykonawczym), a mając za tworzywo kontur, plamę barwną i światłocień, zwraca się do wyobraźni widza, ażeby językiem form konkretnych przekazać mu swoją treść wewnętrzną, przemówić do jego psychiki. *Dans la peinture* — powtarza skwapliwie Eug. Delacroix za M-me El. Cavé[1] — *c'est l'esprit qui parle à l'esprit, et non la science qui parle à la science.* Swobodny rozmach twórców romantycznych i ścisła dyscyplina klasyków, trzymających się zazwyczaj pewnego ustalonego kanonu form i zasad,



JULJAN FAŁAT PORTRET WŁASNY (rysunek, 1877)
(Wł. p. K. Niemczewskiej, Warszawa)

alnej podówczas sprawy stosunku realistów do impresjonistów: »Tous les paysagistes sont forcément réalistes, puisqu'ils mettent une part de réalité sur leur toile, tous sont forcément impréssionnistes, puisqu'ils tempèrent cette réalité avec une part de sentiment intérieur, il y a du réel chez les amis du songe, il y a du songe chez les partisans du réel.«

[1] W artykule p. t.: *De l'enseignement du dessin,* drukowanym poraz pierwszy w Revue des Deux-Mondes (15 Sept. 1850). Delacroix dodaje przytem od siebie: »Cette réflexion de M-me Cavé est la vieille querelle de la lettre et de l'esprit...«

JULJAN FAŁAT PRZY OGNISKU (gwasz, 1894)
(Wł. Andrzejowej hr. Potockiej, Krzeszowice)

zyskują w powyżej zacytowanem określeniu znamienną wyrazistość zachodzącej między oboma temi kierunkami różnicy.

* * *

W początkowych pracach Fałata, z lat siedmdziesiątych ubiegłego stulecia, nie znać jeszcze żadnego zdecydowanego kierunku, niema też w nich ani śladu nawet gorączkowej chęci pełnego wypowiedzenia się na tle jakiegoś motywu natury. To zrozumiałe. Znać tylko pragnienie utrwalenia na papierze tego, co z pewnych względów pochłaniało uwagę przyszłego artysty, tego przedewszystkiem, co najbliższe, co wypełniało mu jego świat ówczesny. Horyzont tego świata nie był zbyt rozległy, a rozgrywające się w tym świecie wypadki były naogół tak zwykłe i szare, jak szarem jest codzienne życie ubogich i pracowitych ludzi, mieszkających w chłopskiej chacie.

Urodzony w 1853 r. w Tuligłowach (na terenie obecnego województwa lwowskiego), żył młody Fałat między domem i kościołem, w wielkim respekcie dla ojca, o którym sam w ten sposób opowiada w swoich *Pamiętnikach*:[1] »Ojciec mój, który musiał wszystko umieć, aby wyżywić liczną rodzinę, był z zawodu organistą i prowadził szkółkę wiejską. Organistówka i organiści wiejscy, to świat dla siebie osobny i w hierarchji społecznej w Polsce organista na wsi jest niżej lokaja proboszczowskiego. W Tuligłowach mój ojciec zdobył sobie nieco wyższe stanowisko. Będąc synem włościanina z Chłóp i pasąc krowy, znalazł talara. Ten talar był wzięty w rodzinie za wyrocznię i zadecydowano, aby za tego talara poszedł do sąsiedniego miasteczka Komarna, do nauki do organisty. Wyuczywszy się tej sztuki, został organistą w Tuligłowach. Z niewielkiem wykształceniem fachowem, a tylko przez wrodzone zdolności i zalety serca, potrafił podnieść do godności to skromne stanowisko organisty i przeżyć długie i śliczne życie...«

Rysuje tedy Fałat w r. 1869 przedewszystkiem swego ojca. Jest to rysunek węglem na pożółkłym dziś papierze, ujęty wcale śmiało i pewnie, poprawny w linjach i światłocieniu, a przedstawia głowę mężczyzny o szlachetnych i regularnych rysach — pod światło.

Druga praca z tego najwcześniejszego okresu, z 1870 r., to akwarela z widokiem kościoła (i dzwonnicy) w Tuligłowach, o którym artysta tak wspomina w swych pamiętnikach: »Kościół w Tuligłowach był rzadkim typem na Rusi. Murowany, sklepiony i otoczony prześlicznemi

[1] Pamiętniki te, pisane ogromnie żywo i barwnie, z niezwykłym wprost darem plastyki opowiadania, ukażą się w książkowem wydaniu nakładem firmy Gebethnera i Wolffa. Dwa dłuższe z nich ustępy, p. t. »Lata najmłodsze« i »Wyjazd do szkoły do Lwowa«, ogłosił *Świat* w Nr. 8 i 9, z lutego 1926 r., pod ogólnym tytułem: »Z pamiętników Juljana Fałata«.

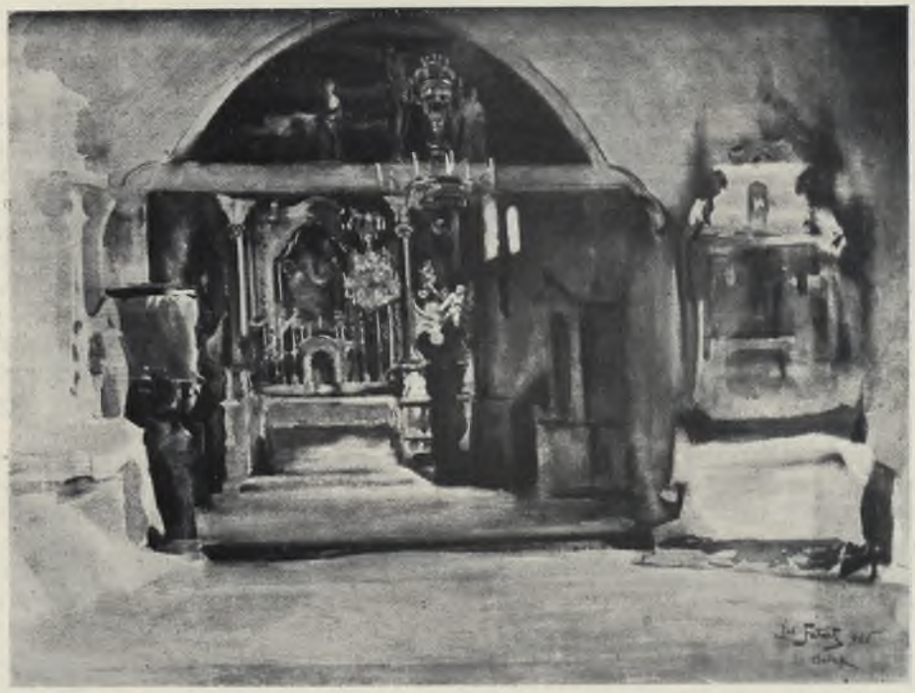
JULJAN FAŁAT CERKIEW NA POKUCIU (ol., 1899)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

staremi lipami, ciągnął mnie swoją tajemniczością. Zamknąwszy się nieraz w kościele, wertowałem zbiory kościelne, przeglądałem ornaty, monstrancje, kielichy i zegary, podziwiałem sztukę kościelną. Imponował mi szczególnie strych kościelny, z lasem belek i wiązań. Wspinałem się aż na sygnaturkę, czepiając się od wiązania do wiązania, najczęściej w towarzystwie Jędrusia« ‹syna sąsiada›.

Oba te pierwiosnki artystyczne Fałata przechowuje w swych zbiorach rodzony brat artysty, Stanisław, w Warszawie; zachował się tam również maleńki rysuneczek z widokiem chaty rodzinnej w Tuligłowach, wykonany z ostrożną i staranną poprawnością, w technice nieledwie minjaturowej. Jest to rzecz chyba jeszcze wcześniejsza aniżeli obie poprzednie.

Inną akwarelę, datowaną: rok 1870 ‹a więc malowaną w tymsamym czasie co widok kościoła w Tuligłowach›, można było oglądać w gablocie, na jubileuszowej wystawie dzieł



JULJAN FAŁAT WNĘTRZE KOŚCIOŁA W OSIEKU (akw., 1905)

JULJAN FAŁAT POLOWANIE W NIEŚWIEŻU (akw., 1910)

(Wł. artysty)

Fałata, urządzonej w grudniu 1925 r. w krakowskiem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, przedstawiała ona *Plebanję w Wyszatycach pod Przemyślem*. Akwarele te trącą oczywiście bardzo myszką, są to w gruncie rzeczy nieśmiałe, ale zupełnie poprawne rysunki, kolorowane akwarelowemi farbami. Nic jeszcze nie zapowiada w nich przyszłego wirtuoza, mistrza techniki akwarelowej i kolorystyki. Są to bezsprzecznie cenne jako pamiątki, lecz skromne pierwociny kilkunastoletniego podówczas chłopca, który już na wiele lat przedtem »uczył się źle, ale za to rysował lokomotywy z okazji nowo otwartej koleji żelaznej Karola Ludwika« (1864) — jak sam o tem dziś mówi w swych wspomnieniach — i który tak »szkoły nienawidził«, że dwa razy ze Lwowa na wieś uciekał, aż skończyło się na tem, iż ojciec nakazał mu »zabrać się do twardej roboty, do pługa, do brony, i do paszenia krów.« Ale pasji do rysunku i malarstwa nic wyplenić nie zdołało.

Później po kilku latach szkolnej nauki w miasteczku Komarnie i w Przemyślu, uparłszy

JULJAN FAŁAT NAGANKA W NIEŚWIEŻU (ol., 1910)

(Wł. artysty)

JULJAN FAŁAT NAD JEZIOREM ŚWITEZIĄ (akw., 1888)
(Wł. p. J. Hermana, Warszawa)

się i postawiwszy jednak na swojem, trafił Fałat do wymarzonego Krakowa, gdzie go nęciła przedewszystkiem Szkoła Sztuk Pięknych. Nie miał jednak do niej szczęścia, nietyle zresztą do niej, co do jej ówczesnego wice-dyrektora, prof. Wł. Łuszczkiewicza, który młodemu adeptowi poradził, ażeby wrócił do poprzednich swych zajęć, t. j. do paszenia bydła... Były to zarazem czasy, w których zapalony do sztuki młodzieniec musiał znosić najsroższą biedę i głód najdotkliwszy, zwłaszcza, że zapracowany ciężko jego ojciec i nie chciał i nie mógł dogadzać artystycznym fanaberjom lekkomyślnego syna.

Szczęśliwym trafem zapoznał się wtedy Fałat z inżynierem Gąsiorowskim, który zaangażował go do robót pomocniczych w charakterze technicznego rysownika i wraz z nim wyjechał na Podole, gdzie przez długie tygodnie przeprowadzano pomiary w polu. Uśmiechnął się los młodemu rysownikowi: dzięki poparciu i opiece swego szefa-inżyniera, mógł zostać w przyszłości nawet »geometrą«, a może, przy odpowiednim wysiłku i kształceniu się inżynierem... Zwłaszcza, że w jakiś czas potem inż. Gąsiorowski zabrał Fałata z sobą do Szwajcarji, gdzie pracowali wspólnie przy trasach kolejowych.

JULJAN FAŁAT ŁOŚ (ol.)

Młody technik nie mógł jednak pozostać obojętnym na cuda szwajcarskiej przyrody. Wykonywał techniczne pomiary i rysunki, ale obok tego umiał znaleźć dość sporo czasu na rysowanie widoków; zaczynał od utrwalania ołówkiem malowniczych wąwozów, któremi biegła droga żelazna, powoli przeszedł do rysowania poszczególnych budynków, wzgórz i dolin, a nawet figur charakterystycznych i scen rodzajowych. Z czasem zaczęły się ukazywać w różnych czasopismach szwajcarskich i niemieckich rysunki Fałata, reprodukowane w drzeworycie albo w litografji, jako ilustracje odpowiednich opisów, korespondencji z podróży i t. d. Do licznego ich szeregu należy m. i. pyszny młodzieńczy rysunek, odbity w litografji, p. t.: *Der Karli-Franz, Originalzeichnung von J. Fałat.* Zadziwia już w tym utworze doskonała perspektywa krajobrazowego górskiego tła, żywa plastyka pierwszych planów, a nadewszystko lekko, swobodnie narysowana postać chłopca. Dziś, gdyby nie podpis, nikt zapewne nie odgadłby w tej rycinie autorstwa Fałata, ale każdy łatwo stwierdzi i przyzna, że jest to drobiazg, świadczący o niepospolitym, u technicznego rysownika wyjątkowo tylko spotykanym talencie. Niektóre rysunki Fałata rył w drzewie A. Orell-Füssli w Zurychu.

Nieprzeparty pociąg do sztuki, do swobodnego władania pendzlem i ołówkiem sprawił, że Fałat wnet porzucił swego rzeczywiście przyjaźnie usposobionego protektora, inż. Gąsiorowskiego i przeniósł się do Monachjum dla dalszych studjów artystycznych. Profesorem jego i przewodnikiem w tych studjach był Georg Raab (1821—1885), rodem z Wiednia i uczeń wiedeńskiej akademji, średniej miary portrecista, który poza czysto technicznemi wskazówkami niewiele mógł dać z siebie młodemu artyście. Więcej bez porównania dało mu samo miasto Monachjum, główne ówczesne centrum ruchu artystycznego w Niemczech, promieniujące szeroko także i na całą Polskę trzech zaborów.

Pod wpływem upodobań, panujących wtedy w Monachjum, zwrócił się Fałat do rysowania i malowania scen rodzajowych, a nawet typowo monachijskich obrazków z życia klasztornego dobrze odżywiających się mnichów. Powstaje więc *Mnich z kieliszkiem* (1879 r.), utwór zupełnie w guście rozgłośnego podówczas monachijskiego malarza Edwarda v. Grützner a (1846—1925), który specjalizował się właśnie w tworzeniu tego rodzaju obrazów[1], rozchwytywanych skwapliwie przez osobliwej kategorji kolekcjonerów. Jest to dosłowne niemal powtórzenie grütznerowskiego motywu z obrazu p. t.: *Ein guter Tropfen*, analogicznie, jak inna kompozycja Fałata: *Benedyktyn wśród ksiąg* (rozpowszechniona u nas w dobrym drzeworycie K. Przykorskiego), odpowiada grütznerowskiej *Interessante Lektüre.*

[1] Do najbardziej popularnych obrazów Grützner a należy obraz z 1884 r. (przechowany w monachijskiej Nowej Pinakotece) p. t.: *Der Schlesische Zecher und der Satan.* Z innych znane są bardzo: *Alte Freunde, Ein guter Tropfen, Interessante Lektüre* (mnich z książką), *Falstaff* z szklanicą w ręku i t. p.

JULJAN FAŁAT PEJZAŻ ZIMOWY (ol.)

Obok kilku takich specyficznie monachijskich obrazków, tworzył też Fałat w tym czasie inne, głównie sceny rodzajowe z życia polskich wsi i miasteczek, oraz pierwsze sceny z polowań. I jedne i drugie musiały odrazu zdobyć sobie wielkie powodzenie, skoro najlepsi ówcześni drzeworytnicy coraz częściej zaczynają niemi zdobić łamy czasopism ilustrowanych. Powstają wówczas takie drobne, wdzięczne w swej udatnej charakterystyce typów, pejzażu i środowiska utwory, jak np.: *Przy Kowadle, U Kramarza w Częstochowie, W Pasiece,* cykl p. t. *Z Życia Małego Miasteczka* (drzeworyt J. Łoskoczyńskiego), *Kolędnicy z wazą na Rusi, Wigilja pod Słomianą Strzechą, Żyd Zwołujący na Modlitwę, Wielki Tydzień na wsi w Galicji* (drzeworyt Antoszewicza), *Pacholę na Grzybach* (drzeworyt K. Pomianowskiego), *Na Dożynki* i wiele, bardzo wiele innych o tym samym charakterze. Wtedy też powstał osobny, dowcipny i z lekka frywolny cykl sześciu obrazków p. t. *Schadzki* — przedstawiający sześć różnych typów *rendez-vous,* w sześciu różnych środowiskach (drzeworyt J. Łoskoczyńskiego).

Sceny z polowań pojawiają się również w niemieckich pismach ilustrowanych z tego czasu jak np. *Auf der Pürschjagd* (w drzeworycie Bernharda Schütza), lub *Merkwürdiges Winterlager eines Bären* — leżysko zimowe niedźwiedzia na... drzewie — (w drzeworycie Alberta Müllera), w czasopiśmie *Weidmann.*

Po odbyciu przez Fałata podróży do Włoch i do Hiszpanji, a w latach 1885—1886 na daleki Wschód, ilość jego motywów artystycznych oczywiście wzrosła ogromnie; E. Gorazdowski rozpowszechnia w drzeworycie jego *Obrazki z Włoch,* w innem piśmie ukazuje się drzeworytowa reprodukcja jego *Fagocisty z Hiszpanji* i t. d.

Do wcześniejszych akwarel Fałata — akwarel we właściwem już tego słowa znaczeniu, nie rysunków kolorowanych — należy m. i. *Popielec* (ksiądz i dwoje dzieci w kościele) i duża akwarela p. t. *Węglarze* (1883), która wraz z innemi wystawiona była w kilka lat później, t. j. w r. 1887 na Pierwszej Ogólnej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie. Wydany w tymże roku w Krakowie (druk A. Koziańskiego): »Dokładny przegląd krytyczny pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej, napisany przez kilku artystów-malarzy i rzeźbiarzy pod redakcją Stanisława Tomkowicza« — przekazał nam ciekawy i znamienny, pozornie raczej ujemny sąd [1]) o tej akwareli. Czytamy tam mianowicie (na str. 54): »*Fałat Juljan. Węglarze,* Nr. 264. Większa akwarella, ale nie najlepsza z prac artysty. Dużo wprawy w traktowaniu sposobem nowszych znakomitych akwarelistów za granicą. Zawsze poprawny rysunek w tym obrazie jest lekceważony w figurach, gdyż w pojedynczych rzeczach, jak np. głów, jest dobry. Całe otoczenie jest szkicowe, jak i draperje, tylko więcej nieudolnie traktowane. Koloryt za jednostajny, za zimny i brudny.« Jak się okazuje z zachowanej fotografji tej akwareli »rysunek... jest lekceważony w figurach« a »całe otoczenie (tj. tło) jest... nieudolnie trakto-

[1]) Autorem tego sądu jest niewątpliwie sam redaktor owego »Dokładnego Przeglądu Krytycznego«, St. Tomkowicz; cytowana recenzja podpisana jest inicjałami: *S. T.*

JULJAN FAŁAT KRAJOBRAZ GÓRSKI (akw.)

wane« dlatego, że w utworze tym przejawił się już cały Fałat, t. j. *par excellence* nowoczesny akwarelista, gardzący przyjętym dotychczas powszechnie żółtawym czy brunatnym, a więc ciepłym sosem, tworzący akwarelę pędzlem, a nie ołówkiem. Artysta nasz nie kolorkował już, jak bywało dawniej, pracowicie i dokładnie wyrysowanych *Węglarzy*, lecz rzucił ich wprost pędzlem śmiało na papier, rozjaśniając koloryt błękitnemi, a więc zimnemi, tonami, co wprowadzili do malarstwa w całej pełni dopiero impresjoniści. Tem właśnie tłumaczy się zarzut »nieudolnego traktowania« i »za zimnego i brudnego« kolorytu. Ta nowa zdobycz artysty, rozjaśniona paleta malarza, musiała rzecz prosta, razić krytyka, przyzwyczajonego do dawnego sposobu malowania. To też krytyk ten w tych słowach kończy swoje uwagi: »Wiele wymagamy, bo uprawniają nas do tego dawniejsze wyborne obrazy artysty, który przeszedłszy sumienne studja akademickie może być rzeczywiście pierwszym u nas akwarelistą«. Próbował Fałat tych studjów, ale więcej nauczył się bezpośrednio od przyrody, aniżeli od przedstawiciela »sumiennych studjów akademickich«, Prof. W. Łuszczkiewicza...

Zaznaczyć trzeba, że w wystawie tej, w dziale akwarel, brali też udział m. i. następujący artyści: E. Fabiański, Juljusz Kossak, M. Sozański, oraz Franciszek Tepa, głośny także za granicami kraju (Francja, Niemcy, Ameryka) akwarelista, hołdujący jednak dawnemu kierunkowi. Otóż J. Kossakowi zarzucił Seweryn Bieszczad »brak siły w kolorze« oraz to, »że artysta za wiele *podmywa* swoje akwarele, malując znów powtórnie, przez co mimo całej werwy *kładzenia* pędzlem, granice kolorów zanadto się rozmiękczają...« Zacieranie konturów,

JULJAN FAŁAT MNICH (ol., 1914)

(Wł. artysty)

zlewanie z sobą różnych tonów barwnych było tedy uważane jeszcze wtedy, w r. 1887, za rzecz szkodliwą i błędną. I stary J. Kossak był po części nowatorem!...

Sława Fałata jako znakomitego akwarelisty zajaśniała jednak w całej pełni zaraz po jego powrocie z podróży na Wschód, w r. 1886-ym, w czasie pobytu artysty w Nieświeżu, gdzie Antoni ks. Radziwiłł wydał wielkie polowanie na niedźwiedzie, ku uczczeniu ks. Wilhelma Pruskiego, późniejszego cesarza Wilhelma II-go. Zachowała się cenna i bardzo dziś rzadka pamiątka z tych czasów, w postaci ogromnego albumu z reprodukcjami akwarel Fałata, przedstawiających sceny z owego polowania. Album nosi tytuł: *Souvenir de la chasse à l'ours donnée à Nieświież en l'honneur de Son Altesse Royale le Prince Guillaume de Prusse chez Son Altesse le Prince Antoine Radziwiff. — 1886 — Photographische Gesellschaft, Berlin.*[1]

W nieświeskich kniejach odnalazł Fałat samego siebie; najeździwszy się sporo po obcych lądach i morzach miał świeższy zmysł dla uchwycenia najbardziej charakterystycznych cech swojskiej przyrody i żyjącego wśród niej prostego ludu. Świat ten stał się najbliższy jego sercu, budził w nim najmocniejsze i najszczersze artystyczne zainteresowania. Wszystko inne osunęło się poniżej progu jego świadomości, przestało go zajmować.

Wyrobiwszy w sobie niezwykłą wprawę w sposobie technicznego ujmowania i opracowania każdego nasuwającego się pod ołówek czy pendzel tematu, wrażliwy nadewszystko na wszelkie podniety barwy, rozmiłowany w ożywczej i przejrzystej atmosferze rozległych, śniegiem zasłanych pól i niedostępnych zwykłemu śmiertelnikowi gęstwin leśnych, blizki, jako syn wsi polskiej, tego całego zaczarowanego świata, w którym żyje prosty lud wieśniaczy — miał Fałat wszystkie konieczne dane ażeby — jak mówi Charles Marriott z powodu akwarel Alfr. East'a[2] — tworzyć improwizacje na temat motywów zaczerpniętych z natury w języku akwareli.

Akwarele nieświeskie — których największa i najcenniejsza kolekcja stanowi obecnie własność ordynata Albrechta ks. Radziwiłła — nie są już zwykłemi ilustracjami ciekawszych momentów słynnego polowania, ani też doraźnemi notatkami w szkicowniku artysty, ale mają charakter śmiało na papier przelanych, wprzód dobrze przemyślanych i głębiej odczutych, poematów, w sposób żywy i bezpośredni przemawiających wprost do wyobraźni widza. Doskonale zharmonizowane w ogólnym tonie barwnym, wszystkie — są to przecież pejzaże zimowe — odznaczają się tym lekko błękitnym zimnym tonem, który tak bardzo raził oczy krakowskiego krytyka wystawy z 1887 roku, pamiętającego mile poprawne, początkowe kolorowane rysunki Fałata.

Wirtuoz techniczny przejawił się całkowicie już w tej serji akwarelowych obrazów. Z niezrównaną swobodą i pewnością siebie, wydobywa artysta z świecącej powierzchni papieru czar poetycki zwiewnych zimowych okiści, śniegiem przyprószonych, gęsto z sobą splątanych gałązek krzewów i drzew. Na tem subtelnem, koronkowem nieledwie tle, odcinają się ciemną sylwetą poszczególne drzewa, postacie ludzi i zwierząt; robią one wrażenie rzuconych na obraz niedbale i przypadkowo, a jednak, po bliższem przyjrzeniu okazuje się, że wszystkie te ciemne plamy są wzajemnie wobec siebie ustosunkowane, że, nie psując bynajmniej efektu prostoty środków i naturalnej prawdy w odtworzeniu momentu, składają się razem na dobrze obmyślaną kompozycję. W scenie np. puszczenia sfory psów na niedźwiedzia (reprodukcja na podstawie fotografji z *Souvenir de la Chasse*), która przedstawia jeden błyskawiczny niemal moment, łatwo można stwierdzić, jak dalece poszczególne sylwety drzew, ludzi i zwierząt tworzą równomierną, dobrze pod względem malarskim zorganizowaną całość. W akwareli tej, jednej z stosunkowo niewielu, moment kinetyczny, ekspresji ruchu, odgrywa pierwszorzędną rolę; spotyka się to w obrazach Fałata naogół dość rzadko.

Wrażenia nieświeskie wyryły w pamięci i wyobraźni artysty niezatarte ślady na długie potem czasy. Na podstawie wspomnień i licznych zachowanych szkiców, powstawał obfity szereg akwarel, rozprószonych dziś po całym świecie, w zbiorach prywatnych i publicznych, polskich i obcych. Oto główne tematy tych bardzo u nas popularnych rzeczy: *Trębacze, Z oszczepem na niedźwiedzia* (akwarela rozpowszechniona także w Niemczech w drzeworycie, nakładem R. Bonga), *Naganka, Powrót Wilhelma z polowania na niedźwiedzie, Pracownia artysty w puszczy litewskiej, Myśliwy Radziwiłłowski, Ruszenie niedźwiedzia z barłogu w Kuźni, Myśliwy nieświeski w umizgach, Oszczepniki, Obozowisko myśliwskie, Powrót z polowania,* różne widoki Nieświeża, charakterystyczne krajobrazy litewskie i t. p.

[1] Egzemplarz, znajdujący się w posiadaniu brata artysty p. Stanisława Fałata w Warszawie, liczy 11 przepysznych fotografij, naklejonych na kartony, in folio podł.

[2] Charles Marriot: *Sir Alfred East's Water-Colours. The Studio, LIV, 267: „Improvisation on themes of nature in terms of water-colour".*

JULJAN FAŁAT

POWRÓT Z POLOWANIA NA NIEDŹWIEDZIE (akwarela, 1891)

Częstym potem gościem bywał Fałat na Litwie i na Polesiu; tam, wśród bezdennych w porzeczu Prypeci, bagien poleskich, porosłych sitowiem i trzciną, wśród malowniczych wysepek o mieszanym drzewostanie (drzewa szpilkowe, brzoza, olcha i osika), przeprawiając się prymitywną łodzią wraz z zabobonnymi Poleszukami, słuchając z zapartym oddechem tokowania głuszców, zbliżył się artysta jeszcze bardziej do surowej, nietkniętej prawie kulturą człowieka dziewiczej przyrody, nauczył się jeszcze głębiej rozumieć ją, kochać i — w myśl powiedzenia Elżbiety Browning, że »poetą jest ten, kto mówi rzeczy istotne« — być jej godnym, natchnionym poetą.

Nie jest to zwykła tylko *licentia poetica* i lekka, więc dopuszczalna przesada, kiedy mówi się o »natchnionej poezji« pejzaży Fałata. Ograniczając się rzeczywiście do mówienia o danym fragmencie przyrody jedynie rzeczy istotnych, a pomijając wszystkie zbędne i nieistotne szczegóły, przepuszczając wrażenia wzrokowe, odbierane ze świata zewnętrzego, przez uczuciowy pryzmat swego temperamentu, dając w miejsce wiernego odbicia, naturalistycznej kopji, artystyczny ekwiwalent w formie czysto indywidualnie odczutej i pojętej wizji, wywołuje malarz odrębnemi środkami ten sam efekt, co poeta, który, zamiast podawać ścisły krajoznawczy opis pejzażu, oddaje nam w słowach jego nastrój i duszę. Drobne odchylenia od t. zw. objektywnej prawdy i pewne deformacje znanych każdemu dobrze przedmiotów natury — zresztą konieczne w subjektywnej i artystycznej transpozycji trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowość obrazu — o ile są konsekwentne i świadome, nie stanowią błędu, tylko przeciwnie, lepiej precyzują wrażenie i potęgują siłę ekspresji.

Podobnież uganianie się za t. zw. malowniczością i »pięknem« motywu, banalizuje tylko koncepcję krajobrazu i sam obraz, a przeciwnie, uwzględnianie tego wszystkiego, co kabotyn lub pensjonarka nazwaliby »brzydkiem« i błędem natury, dodaje dziełu sztuki cech rzetelnej prawdy i żywej charakterystyki:

A ces petits défauts marqués dans la peinture,
L'esprit avec plaisir reconnait la nature.

(Boileau).

Kontakt, nawiązany zwłaszcza za pobytu w Nieświeżu, z arystokracją rodową, z ks. Wilhelmem pruskim, który w r. 1888 wstąpił na tron jako cesarz niemiecki, a następnie z berlińskiemi sferami dworskiemi — pociągał za sobą różne konsekwencje. Jedną z nich był poufale przyjacielski stosunek Wilhelma II. do naszego artysty, a stąd konieczność brania udziału we wszystkich ważniejszych dworskich uroczystościach i spędzania dłuższych okresów czasu w Berlinie. W »Pamiętnikach« Fałata i ten okres bujnego życia artysty nie będzie oczywiście pominięty, więc zbyteczną byłoby rzeczą rozwodzić się tutaj dłużej na temat ówczesnych wydarzeń. Wystarczy stwierdzić, że artysta, którego sława stanęła wtedy chyba u zenitu, żył całą pełnią, ale i pracował ogromnie wiele, malując liczne obrazy zwłaszcza o motywach myśliwskich, czasem świeżo opracowanych, a czasem powtarzanych z pewnemi modyfikacjami, jak np. akwarela *Polowanie*, sygnowana: *J. Fałat Berlin 1892* i i.

W r. 1894 przystępuje wspólnie z Wojciechem Kossakiem, przy współudziale Stanisławskiego, Piotrowskiego, Wywiórskiego i Pułaskiego, do malowania olbrzymiej panoramy p. t. *Berezyna*, a po jej ukończeniu w r. 1895 zostaje powołany na Dyrektora ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, osieroconej przez zgon poprzedniego kierownika, Jana Matejki.

Choć to czasy stosunkowo tak niedawne, trzeba jednak umieć spojrzeć wstecz, w perspektywie historycznej lat trzydziestu, ażeby módz zdać sobie jasno sprawę, jaki to był okres w rozwoju nowoczesnej polskiej plastyki, jaki był stan ówczesny i poziom naszej sztuki i czem była wtedy krakowska uczelnia.

W dziejach naszego malarstwa był to moment wprost przełomowy. Naprzeciw siebie stanęły dwa wrogie sobie obozy: starych i młodych, a po części: wyrobników i artystów. Najwyższa polska uczelnia artystyczna była oczywiście w ręku starych, którym jednak ze śmiercią Matejki zabrakło przodownika; znikł żywy autorytet, którym można było zasłaniać się wygodnie i bezpiecznie, a w zdezorjentowane tłumy wyznawców starych haseł, z przedmatejkowskiej jeszcze epoki, walił zwycięsko nieubłagany taran krytycznej i trzeźwej myśli Stanisława Witkiewicza.

Jak pierwsze krokusy z pod śnieżnej powłoki, tak nieśmiało zaczęły pojawiać się u nas tu i ówdzie, sporadycznie, pierwsze impresjonistyczne obrazy, zapowiadając odmienną jakąś w sztuce wiosnę i świeże odrodzenie — obumarłych podczas długiej jesiennej szarugi i beznadziejnie wlokącej się zimy — kwietnianych krzewów. Krokusy wywołują jednak uczucie radosnej nadziei; obrazy zaś pierwszych naszych impresjonistów, jak np. Podkowińskiego i Pankiewicza, wywoływały u nas tylko dreszcz oburzenia i pośmiewisko. Młodych i twórczych

JULJAN FAŁAT

POWRÓT Z POLOWANIA (ol. 1892)

(wł. p. Spokornowej w Warszawie)

JULJAN FAŁAT

POLOWANIE W NIEŚWIEŻU (akwarela-gwasz, 1881)

(Ze zbiorów Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie)

JULJAN FAŁAT PORTRET P. R. (akw., 1910)
(Wł. p. Rudzińskiego, Osiek)

malarzy spotykał... zaszczyt wyrzucenia z wystaw warszawskiej Zachęty [1], choćby to był nawet sam J. Chełmoński.

Tymczasem nad całym Zachodem różowiło się niebo; artystyczny ruch rewolucyjny zataczał coraz to silniejsze kręgi. W r. 1893 grupa najwybitniejszych niemieckich artystów urządziła *secesję* z monachijskiego Glaspalast'u, jako *Vereinigung bildender Künstler Münchens*, a już na kilka lat przedtem, w Paryżu, nastąpiła *secesja* szeregu żywotniejszym talentem obdarzonych plastyków z Salonu *Champs Elysées* do Salonu *du Champs de Mars*, a z niego, później, do odrębnego *Salon d'Automne*. W maju r. 1897 nastąpił rozłam wśród artystów wiedeńskich, powstała *Secesja*, założona przez tych członków, którzy już na kilka miesięcy przedtem zrzeszyli się w *Vereinigung der bildenden Künstler Oesterreichs*, nie mogąc i nie chcąc dłużej znosić bezmyślnej tyranji pseudo-znawców miłośników i merkantylnie usposobionych a z nimi ściśle związanych zawodowych plastyków, [2] którzy opanowali sprytnie *Künstlerhaus*, należący do *Wiener Künstler-Genossenschaft*. W dniu 27 maja tego samego roku (1897) otwarto w Krakowie »Wystawę Osobną Obrazów i Rzeźb«, która była niejako inauguracyjnym występem nowego zrzeszenia pod nazwą: Towarzystwo Artystów Polskich »Sztuka«. Głównym celem tej instytucji [3] było przedewszystkiem urządzanie wystaw, któreby »doborem dzieł wystawionych wyróżniały się od przeciętnego poziomu wystaw Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych«, znanych pod nazwą »nieustających«, a równie ciekawych, jak osławione już wystawy »bieżące« w warszawskiej Zachęcie, (które zresztą potrafiono utrzymać do dziś dnia!). Za przykładem Paryża, Monachjum, Wiednia, poszły następnie inne centra artystystyczne (Drezno, Düsseldorf), a w r. 1899 powstaje *Secesja* w Berlinie. W r. 1903 zorganizował się związek niemieckich *Secesyj* pod nazwą *Deutscher Künstlerbund*, wymierzony przeciw istniejącej od roku 1856 *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*.

Na takie to właśnie czasy przypadły pierwsze lata dyrektury Fałata w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, szczycącej się wprawdzie świeżą tradycją mistrza Matejki, ale ziejącej martwotą i stęchlizną moralną. Niezmiernie trudne stanęło przed artystą zadanie — choć niewątpliwie bardziej wdzięczne i mniej syzyfowe, aniżeli w dwadzieścia kilka lat później, gdy wypadło mu uledz różnym prośbom i naleganiom i przyjąć na siebie obowiązki pierwszego (po skasowaniu osobnego ministerstwa) dyrektora Departamentu Sztuki i Kultury. Mimo wszystko warunki wtedy były o tyle pomyślniejsze, że w sprawach fachowych i artystycznych z austrjackim ministrem oświaty można było porozumieć się definitywnie i skutecznie.

[1] St. Witkiewicz pisał wtedy: »Nie wiem, co myślał komitet (Zachęty), pokazując drzwi Chełmońskiemu; to pewna, że nie mnie jednemu to myślenie nie podobało się... Bądź co bądź, jeżeli Komitet wytrwa na tej drodze, to niedługo prawdziwym zaszczytem stanie się: być wyrzuconym z wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych«.

[2] Hermann Bahr pisał wtedy (w artykule p. t. *Unsere Sezession*) m. i.: *Die „Vereinigung" wirft der „Genossenschaft" nicht vor: Du bist für das „Alte", und sie ruft ihr nicht zu: Werde „modern". Nein, sie sagt ihr bloss: Ihr seid Fabrikanten, wir wollen Maler sein! Das ist der ganze Streit. Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Sezession. Sollen die Wiener Maler Industrielle bleiben, oder ist es ihnen erlaubt, Künstler zu werden? Wer der Meinung ist, dass Bilder Waren sind wie Hosen oder Cigarren, der bleibe in der „Genossenschaft". Wer malend und zeichnend die Gestalten seiner Seele offenbaren will, der wird zur „Vereinigung" gehen. – Sezession*, III Aufl., Wien 1900, str. 8.

[3] Por. F. Klein: Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich »Sztuka« w albumie p. t. *Sztuka* 1897 —1922, Kraków.

JULJAN FAŁAT PORTRET JEN. WŁ. SIKORSKIEGO (akwarela, 1917)

Nowy dyrektor krakowskiej uczelni nie mógł zbytnio liczyć gdziekolwiek na silne poparcie. Artyści rzetelni i twórczy żyli w rozsypce po różnych miastach polskich i zagranicznych. Szkoła Sztuk Pięknych zaś wymagała koniecznie postępowej reorganizacji i wprowadzenia świeżych ludzi, nowych talentów, inaczej nie mogłaby stać się instytucją żywotną, rozwijającą się normalnie w myśl postulatów ducha czasu.

Społeczeństwo polskie owej doby odnosiło się do wszelkich kierunków t. zw. nowej sztuki wprost urągliwie i wrogo. Wystarczy powołać się na rolę »Zachęty«, na charakter i poziom »wystaw nieustających« w Krakowie, wystarczy przypomnieć, że kiedy prof. J. Bołoz-Antoniewicz, jako prezes Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, sprowadził do Lwowa dzieła najnowszych podówczas malarzy niemieckich, finlandzkich, szwajcarskich i szwedzkich, [1] to naraził się na powszechne niemal kpiny i pośmiewisko, ściągając na siebie gromy świętego oburzenia[2].

[1] Por. M. Treter: W sprawie Tow. Przyjaciół Sztuk P. we Lwowie, Lwów 1912, str. 89. Byli to m. i: A. Boecklin, Axel Gallen, E. Jansson, G. Fjaestad, K. Amiet i F. Hodler.

[2] Posiadam ciekawy i znamienny »dokument epoki« w postaci ironicznego sprawozdania z odczytu prof. J. B. Antoniewicza o *Secesji*, drukowanego w lwowskim *Przeglądzie* (pod redakcją L. Masłowskiego), z dnia 14 marca

JULJAN FAŁAT PRZED KOŚCIOŁEM (akwarela, 1914)

A jednak po pewnym czasie, dzięki energji i zapobiegliwości Fałata, znaleźli się w charakterze profesorów w krakowskiej Akademji Sztuk P., przekształconej również dzięki niemu z dawnej Szkoły tacy artyści, przedstawiciele nowej wtedy sztuki, jak: Axentowicz, Malczewski, Mehoffer, Pankiewicz, Stanisławski, Weiss, Wyczółkowski i Wyspiański! I to w tej właśnie epoce, kiedy najbardziej wyśmiewano u nas niebieskie śniegi, fjoletowe krowy, bitą śmietanę na niebie (chmury Stanisławskiego) i tym podobne wymysły różnych »dekadentów, wywrotowców«, jako zwolenników *Secesji*, impresjonizmu, stylizacji i t. d., kiedy to dowodzono, że Wyspiański nie umie rysować, kiedy witrażowe jego pomysły i projekty, odrzucone we Lwowie i w Krakowie, iść musiały w poniewierkę.

Zasługi tedy Fałata, jako reorganizatora i odnowiciela krakowskiej uczelni były wprost olbrzymie i dopiero kiedyś później, w perspektywie kilku pokoleń oceni je należycie historja, określając dobitnie błogosławiony wpływ, jaki ta odrodzona pod kierunkiem Fałata Akademja wywarła na cały rozwój nowoczesnej plastyki polskiej. Była to wówczas najbardziej chyba postępowa i rewolucyjna Akademja, szerząca »modernizm« oficjalną niejako drogą!

1902 r. Czytamy tam: »Wystawione od niedawna w Salonie Tow. Sztuk P. obrazy z wiedeńskiej *Secesji*, wywołały w naszym świecie artystycznym i w kołach, które są do niego zbliżone, dość wielkie wzburzenie. Zarzucono prof. Antoniewiczowi, dyrektorowi Tow., że sprowadza jakieś zagraniczne bohomazy (sic!) a natomiast ruguje obrazy naszych artystów, czem wyrządza im szkodę...« — a potem: »Czy prof. Antoniewicz przekonał oponentów, nie wiemy. Sam on był zadowolony ze swego odczytu, słyszeliśmy jednak zdanie wielu pań, że *Wiosna* Hodlera po tych wyjaśnieniach p. Antoniewicza jest dla nich jeszcze bardziej wstrętnym obrazem, niż była przedtem. Dla tych czytelników, którzy nie byli na wystawie i nie widzieli tego obrazu, musimy go choć w kilku słowach opisać. Na tle ciemno-zielonem, na którem symetrycznie rozmieszczone są żółte kwiatki, tak jak się rozmieszcza kwiaty na tanich tapetach, siedzi na ziemi młody człowiek zupełnie nagi, zapatrzony przed siebie i nie wiedzieć o czem myślący. Na lewo zaś od niego klęczy młoda dziewczyna, zapatrzona w niego, nawet do pewnego stopnia zachwycona nim, jeżeli głupi wyraz jej twarzy może być uznany za zachwyt. Oto i wszystko. Malowanie nędzne, prymitywne, robota umyślnie taka, jakby tapetowa. Dla wielu osób obraz ten przed odczytem prof. Antoniewicza nie tłumaczył się wcale i był niesmaczny, brzydki i budzący jakieś uczucie niechęci ku sobie. Ktokolwiek na tego bohomaza popatrzył, ten natychmiast odwracał oczy i odzywał się: »Ależ fe! co za obrzydliwość«. Po odczycie, gdy publiczność dowiedziała się, że to ma być genjalna interpretacja popędu rozrodczego, nabrał ten obraz dla wielu osób o uczuciach delikatniejszych, cech tak wstrętnych, że wprost patrzeć na niego nie chciały...« — Tak myślano w świecie artystycznym ówczesnym i w kołach do niego zbliżonych. A cóż dopiero w innych?

W dniu otwarcia jubileuszowej wystawy prac J. Fałata w krakowskiem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych (29 listopada 1925 r.), podkreślił te zasługi J. Mehoffer w swem przemówieniu: »...Jako artysta wiem, że tak być musi i dzisiaj przemawiając w imieniu Akademji Sztuk Pięknych zdaję sobie sprawę, że w takiej chwili jak obecna, w której na trud Jego artystyczny i artystyczny triumf patrzymy, cokolwiekbym powiedział o pracy pedagogicznej, o zasługach, położonych dla Akademji, Jemu samemu i nam wszystkim bladem wydaćby się musiało. Niemniej jednak, poza tem całem dziełem artyzmu pełnem, na które patrzymy, istniał jeszcze trud duży drugiej połowy życia, trud organizatorski, tak zwana czarna robota, mogąca w chwilach cięższych wydać się nawet niewdzięczną. Robotą tą było postawienie ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych na nowej podstawie i prowadzenie tak przeistoczonej i nowym duchem owianej instytucji już jako Akademji. Tradycja była wielka, łańcuch pracy artystycznej i nauczycielskiej całych pokoleń długi, bo dzisiaj przeszło już stuletni, miejscami zaś olśniewający blaskami naprawdę drogocennemi. Dyr. Fałat zaczepił o niego ogniwo swoje własne, decydującego znaczenia i wartości. Ci, którzy obecnie losy krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych niejako w swych rękach mają, bo w niej pracują, uważają za potrzebne tutaj właśnie powiedzieć, że pozostawionej im instytucji i jej sławy pilnują, o wielkiej zasłudze swego niegdyś dyrektora i twórcy ówczesnego grona profesorów nie zapominają, a za podwaliny rzucone przez Niego pod ich obecną pracę — dziękują.«

Te niespożyte dla Akademji zasługi Fałata uznawali niejednokrotnie obcy, stawiając je za wzór godny naśladowania.[1]

W tymsamym równocześnie okresie lat 1895—1910 (Fałat ustąpił z Akademji w r. 1910), wśród najbardziej absorbujących zajęć, trosk, wśród ustawicznego nieledwie »kopania dołków«

JULJAN FAŁAT POWÓDŹ (akwarela, 1916)

[1] Tak np. B. Zuckerkandl w książce p. t. *Polens Malkunst* (Wien, 1915) pisze: *„So war Fałat der vom Schicksal vorbestimmte Mann, dessen Wille dem neuen polnischen Kulturvorstoss die Bahn freimachte. Und war der erste, der in Europa es gewagt hat, die Reaktion aus der sichersten Feste ihres Besitzes, aus der officiellen Kunst-Akademie, zu verjagen. Was Berlin und München erst vor wenigen Jahren erreichten, und in Paris wie in Wien niemals erreichbar sein wird – das hat J. Fałat schon im Jahre 1897 der polnischen Kunst errungen. Damals war die Bewegung der „Sezessionen" jung und jünger noch waren in Polen die Talente, welche, ganz aus den Bahnen konservativer Schulung weichend, Individualitäts- und Persönlichkeitsrecht auf dem Schild hoben. Trotzdem, zögerte der neue Direktor nicht, die Verjüngung der Akademie mit diesen Zukunftsmännern zu wagen. Er pensionierte die Alten. Er berief Wyspiański, berief Mehoffer, Stanisławski und noch andere. Setzte sie ins Herz des offiziellen staatlichen Institutes. Und erreichte dadurch, dass sie mit einemmal in den Augen des Publikums „salonfähig" wurden. Das Wort „Akademie" verhüllte alle Schrecken. Und den jungen Professoren wurde nun zuteil, was sonst nur den erprobten ausgedienten Kunstbeamten. Man überlieferte ihnen zum Schmuck Kirchen, Schlösser, ja Amtsgebäude".*

JULJAN FAŁAT KOŚCIÓŁEK WIEJSKI (akwarela)

pod nim przez ludzi złych i zawistnych a najczęściej i głupich — o tem wszystkiem mogą mieć należyte wyobrażenie ci jedynie, którzy próbowali w Polsce kiedykolwiek zorganizować coś na większą skalę — w tym właśnie czasie powstają słynne jego *Śniegi* (głównie olejne), akwarelowe widoki Krakowa, *Kościółki*, pejzaże jesienne i liczne portrety, skrzące się barwą, pełne radosnej jakiejś, mistrzowskiej brawury.

Zdawałoby się, że sztuka Fałata, że jego psychiczna natura, wymaga koniecznie dla życia zgiełkliwego ruchu i chaosu piętrzących się przed nim trudności, skomplikowanego splotu pomyślnych i nieszczęsnych wydarzeń. Wtedy dopiero ten żywotny człowiek, ten zapalony artysta — jeden z najmłodszych dziś w Polsce pod względem świeżości temperamentu i werwy życiowej — czuje się dobrze i może pracować, tworzyć, malując bez wytchnienia. Nic chyba nie jest mu bardziej obcem i niemiłem, niż rozważny beznamiętny spokój i głucha martwota.

A jednak nie kto inny, lecz Fałat właśnie uciekał nagle z świetnych dworskich przyjęć w Berlinie na poleskie błota i do litewskich kniei; tam czuł się zawsze najlepiej i tam tworzy najcenniejsze swe studja i obrazy, które dzięki wyjątkowej sile wyrazu i czysto indywidualnej charakterystyce, wyrobiły mu jako mistrzowi pejzażu i wirtuozowi akwareli, nie tylko w plastyce polskiej ale i w ogólno-europejskiej, odrębne zupełnie stanowisko.

* * *

Stwierdzić trzeba bez żadnej przesady, że pejzaż nowoczesny zawdzięcza swój właściwy charakter przedewszystkiem malarstwu akwarelowemu, które już z końcem XVIII wieku zaczęło rozwijać się coraz bujniej, zrazu w samej tylko Anglji.

Akwarela, która do tego czasu (poza minjaturą portretową) służyła malarzom raczej jako jeden z podrzędnych środków pomocniczych do notowania szkiców, drobnych studjów i t. p., staje się dla szeregu artystów angielskich tej doby sztuką samoistną. Akwareliści ci, niemogąc — chociażby już ze względu na samą różnicę środków technicznych, zachodzącą między malarstwem olejnem a akwarelowem — naśladować wielkich mistrzów, trzymać się tradycją uświęconych zasad kompozycji, kolorytu i t. d., zmuszeni byli zwrócić się do natury, studjować ją samodzielnie i polegać na własnem oku i odczuciu. Ożywczy ten kierunek prze-

jawił się głównie w zakresie pejzażu, dla którego Anglicy mieli zmysł specjalny. »Maluję portrety — mówił Thomas Gainsborough (1727—1788) — aby zarobić na życie, maluję pejzaże — bo je ogromnie lubię«. Namalował ich też około dwustu!

Najstarszy z akwarelistów angielskich XVIII w., Paul Sandly (1725—1809), był zrazu — jak Fałat przy inż. Gąsiorowskim — rysownikiem technicznym przy inż. Dawidzie Wattsonie, w bezpośredniem dopiero obcowaniu z przyrodą stał się wielkim malarzem i kolorystą. Brat jego, Thomas Sandly (1721—1798) malował również akwarelowe widoki. A potem: John Robert Cozens (1752—1799), przyjaciel Turnera Thomas Girtin (1775—1802), David Cox (1783—1859), najpierw malarz dekoracyj teatralnych — syn jego: David mł. (1808—1885) był także akwarelistą — Peter de Wint (1784—1849), John Sell Cotman (1782—1842), Joseph Mallord William Turner (1775—1851) i młodziutko zmarły Richard Parkes Bonington (1801—1828), doskonaląc technikę akwarelową i bogacąc jej środki i możliwości, stwarzają nietylko grunt dla rozwoju nowoczesnego pejzażu, oddziaływują bezpośrednio na J. Constable'a (1776—1837), który stał się pejzażu tego wielkim twórcą[1]. Dawid Cox st. był jednym z głównych prekursorów impresjonizmu, Bonington, którego widoki z Francji i Wenecji, wystawione w Paryżu, powitane jako nowość, wywołały zachwyt ze strony Eug. Delacroix, nakłonił Constable'a i zbliżoną do niego grupę malarzy do wystawienia w paryskim Salonie, rzucając niejako w żyzną glebę francuską angielskie ziarno, z którego miał potem wyrosnąć

JULJAN FAŁAT WSPOMNIENIE Z POLOWANIA (akw.)

[1] Por. C. J. Holmes, Constable and his Influence an Landscape Painting, 1902. — A. Potocki: Portret i krajobraz angielski (z 84 ilustr.). Lwów, »Nauka i Sztuka« T. VI. — Nadto: O. von Schleinitz: Die Begründer der modernen Landschaftsmalerei: Crome, Constable und Turner. »Kunst für Alle«, T. XXIV, str. 34—45.

JULJAN FAŁAT PEJZAŻ (akw., 1908)

(Ze zbiorów p. J. Hermana, Warszawa)

bujny krzew szkoły mistrzów z Fontainebleau, wraz z dalszemi dla sztuki nowszej konsekwencjami.

Od czasu założenia w r. 1805, w Londynie, osobnej *Society of Painters in Water-Colours,* malarstwo akwarelowe nietylko zyskało sobie wszelkie prawa obywatelskie w krainie sztuki, ale stało się też elementarnym czynnikiem ogólnego wykształcenia; w Anglji nie wypada nie umieć malować akwarelą [1]. Nie znaczy to, ażeby arcydzieła akwareli rodziły się tam na kamieniu — bynajmniej; ale na ugruntowanie się artystycznej kultury, na ukochanie i zrozumienie przyrody ma to wpływ bezsprzecznie doniosły. Każdy nieledwie wybitniejszy artysta angielski zapisał się też na swój odrębny sposób w dziejach malarstwa akwarelowego. I W. Hunt i J. Ruskin i D. G. Rossetti i E. Burne-Jones i W. Crane i H. Herkomer i A. Rackham i F. Dulac etc., należą do tej kategorji malarzy.

Największy malarz angielski Frank Brangwyn jest też znakomitym akwarelistą. Z dawna cieszą się w Anglji rozgłosem i powodzeniem tacy np. malarze akwarelowych widoków, jak Cecil King, o żywym, choć mglistym kolorycie, jak James Mc. Bey (Holender z pochodzenia), zwolennik dawnej raczej techniki, jak spokojny, z lekka impresjonizujący realista William Wells (Glasgow), jak Frank Dean, słynący z widoków indyjskich, ciekawy w sposobie malowania figur, nudny w architekturze, jak *Vice-President of the Old Water-Colour Society* Robert W. Allan, piewca widoków Japonji, jak romantyczny w tematach W. Russel Flint, jak Robert E. Groves (silne w kolorze szkice akwarelowe z Marokko), jak wytworny,

[1] Prócz *Royal Society of Painters in Water-Colours,* (R. W. S.) istnieją w Anglji jeszcze następujące poważniejsze organizacje: *Royal Institute of Painters in Water-Colour* (R. I.), *Royal Scottish Water-Colour Society* (R. S. W.), *Old Water-Colour Society* (W. S.). — Cały szereg wspaniałych publikacyj angielskich poświęcono malarstwu akwarelowemu. Nakładem samego wydawnictwa *The Studio,* ukazały się m. i.: *English Water-Colours* (8 części), *Modern British Water-Colour Drawings* (1900), *The Old Water-Colour Society* (1905), *The Royal Institute of Painters in Water-Colour* (1906), *The Water-Colour Drawings of J. M. W. Turner* (1909) i kilka późniejszych *Special Numbers of The Studio,* w których opracowano podobne tematy.

cytowany już, Sir Alfred East, jak wreszcie dawny współpracownik *The Graphic*, Frederic Whiting, bardzo żywy w kolorze, operujący śmiałemi, szerokiemi pociągnięciami pędzla, ze wszystkich wymienionych najbardziej może pokrewny technice akwarelowej J. Fałata.

W Stanach Zjednoczonych Ameryki półn. malarstwo do dziś dnia nie miałoby określonej własnej fizjonomji i zdecydowanego charakteru, gdyby nie akwarela i pejzaż. Główna siła i wartość tego malarstwa zasadza się właśnie na pejzażu; poza nim naogół pustka — bezduszny towar galanteryjny do ozdoby salonów wzbogaconych yankesów. Dwaj wielcy pejzażyści: George Inness (1825—1894) i John La Farge (1836—1910) uchodzą za twórców odrębnej szkoły amerykańskiej. Pierwszy z nich zaznajomił Amerykę z mistrzami szkoły barbizońskiej[1] i ugruntował tam jej wpływy. Potem wystąpili na widownię Aleksander Wyant i Homer Martin, a w latach ośmdziesiątych James Mac Neill Whistler, który nauczył artystów amerykańskich widzieć nowe wartości kolorystyczne i tworzyć nowe harmonje barwnych tonów. Z akwarel zasłynął też m. i. Jules Guérin.

We Francji, od czasu wystąpień J. J. Rousseau, Bernarda de St. Pierre, a później Chateaubrianda, od Salonu 1789 r. i od ustanowienia w r. 1816 *prix de paysage historique*, od wystawy dzieł Constable'a (1824 r.) i Boningtona w Paryżu, znaczenie pejzażu w malarstwie potęguje się coraz bardziej; Georges Michel (1763—1843), uważany za ojca pejzażu nowoczesnego, doskonały akwarelista, rozpoczyna długi szereg mistrzów akwareli, którą posługuje się zarówno Charlet, Delacroix, Delaroche, Decamps, Devéria, Meissonier, H. Harpignies, H. Regnault, Besnard, Pissarro, L. Simon, i legjon innych, jak najwybitniejsi przedstawiciele najmłodszych w sztuce kierunków. *Société d'Aquarellistes Français i Société Internationale*

JULJAN FAŁAT — WYLEW (akw., 1925)

(Wł. p. St. Loewensteina, Bielsko)

[1] Por. Paul Clemen: *Die Anfänge der amerikanischen Landschaftsmalerei* (»Kunst für Alle«, T. XXV, str. 107—114). Autor ten opowiada (str. 112), że pod wpływem szalonego popytu na dzieła Corot'a, wzmogła się ogromnie... pośmiertna produkcja obrazów tego artysty. W Ameryce ma podobno znajdować się do 10.000 falsyfikatów Corot'a. Impresjoniści wywarli wpływ stosunkowo niewielki, jakkolwiek powodzenie wystawy dzieł Claude Monet'a w Bostonie, *w Copley-Society*, było wprost niezwykłe. — Na aukcji Mac-Mahon (19 kwietnia 1911 r.) w N. Yorku, uzyskał obraz G. Innessa: *Watelung the Glow* 6 000 dol. W tymże roku (30 i 31 marca) 250 akwareli rysunków J. La Farge'a sprzedano za 15.414 dol.

JULJAN FAŁAT KOŚCIÓŁEK (akw., 1913)
(Wł. d. Z. Ehrenpreisa, Kraków)

d'Aquarellistes organizują doroczne wystawy i propagują tę gałąź malarstwa, która zwłaszcza impresjonistom tak świetne oddaje usługi.

To samo w innych krajach, we Włoszech i w Hiszpanji, w Belgji i w Holandji (J. B. Jongkind, Jacob Moris, J. Israëls i tylu innych!).

W Niemczech, drezdeńskie zwłaszcza wystawy akwarelistów, urządzone w latach 1887, 1889 i 1892 obudziły zrozumienie nowocześnie pojmowanego pejzażu i nowych prądów w malarstwie; sam stary Ad. v. Menzel (1815—1905) wypowiadał się nieraz w gwaszu i w akwareli o impresjonistycznym charakterze. Znakomity akwarelista wiedeński, Rudolph von Alt (1812—1905), obdarzony żywym malarskim temperamentem, młody w swej sztuce aż po schyłek życia, był honorowym prezesem *Secesji!* Tyle szczerego artyzmu widzieli młodzi w słynnych jego akwarelach, zwłaszcza w widokach Wiednia. Stolica austrjackiego cesarstwa miała zresztą dawne świetne tradycje w zakresie malarstwa akwarelowego i plein'air'u. Wystarczy przypomnieć G. Waldmüllera (1793—1865).

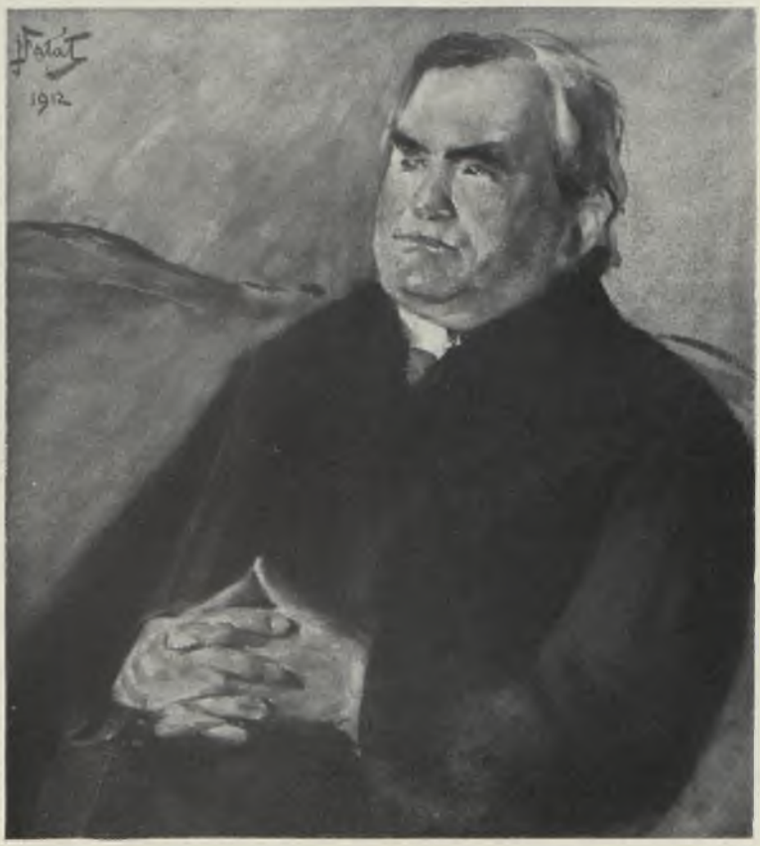
W Rosji był wprawdzie malarz, który już w połowie XIX wieku wystawiał omal że impresjonistyczne studja słonecznych widoków (w 1858 r. w Petersburgu), mianowicie Aleksan-

der Iwanow[1], ale dopiero Lewitan zdjął z rosyjskiego pejzażu maskę objektywnej prawdy, oczyścił go z cech trywialnego realizmu i wulgarnego smaku i on jeden jedyny, aż do lat 90-ych ubiegłego stulecia najpierw drażnił, a potem już imponował czystością i siłą kolorystyki. Po nim W. A. Sjerow i Wasniecow, w dobie, kiedy Mir Iskusstwa (1898—1905), występując przeciw starej akademickiej rutynie głosił swobodę twórczej indywidualności, mieli już grunt dobrze przygotowany i o wiele łatwiejsze zadanie: opór dawnych *pieredwiżników* i ich zagorzałych wielbicieli, wpływ takich fotograficznie ścisłych i bezmyślnych pejzażystów, jak Szyszkin, Wołkow, Kisielew a po części Wereszczagin, był już bez porównania słabszy i mniej znaczny. Przekonano się z czasem, jak zauważa Siergiej Makowskij, że widzieć »jak wszyscy«, w olbrzymiej większości wypadków znaczy: nie widzieć wcale!

Jak na tem pobieżnie i szkicowo tylko nakreślonem tle przedstawia się specyficzny charakter i znaczenie sztuki J. Fałata?

* * *

Je remarque le mur en briques très rouges qui est dans la petite rue en retour. La partie éclairée du soleil est rouge orangé, l'ombre très violette, brun rouge, terre de Cassel et blanc — notuje skwapliwie Eug. Delacroix[2]. Z analogicznych zupełnie artystycznych zainteresowań, na tle głębokiego umiłowania przyrody i doskonałej jej znajomości, wyrosła sztuka Fałata. Racja bytu malarstwa — stwierdza Sir Alfred East — zasadza się na ekspresji barw, a raczej na ekspresji barw w połączeniu z formą[3]. Za pośrednictwem odpowiednio



JULJAN FAŁAT PORTRET BRATA ARTYSTY (akw., 1912)
(Wł. artysty)

[1] Por. S. Makowskij: Siluety Russkich Chudożnikow (Praga, 1922), rozdział p. t.: Impresjonizm i Russkij Pejzaż (str. 71).

[2] *Sur la Peinture.* — Por. *Oeuvres Littéraires, I. Études Esthétiques.* Paris 1923, G. Crès et Cie., str. 72.

[3] *The* raison d'être *of painting, in contradistinction to the other arts, is the expression of colour, or rather the expression of colour allied with form.*

JULJAN FAŁAT POLOWANIE NA ŁOSIA (akw.)

(Wł. p. K. Niemczewskiej, Warszawa)

zestrojonych plam barwnych, drogą odpowiednio sharmonizowanej ich ekspresji, daje Fałat nie wierne odbicie, kopję, lecz artystyczny ekwiwalent motywu, zaczerpniętego z natury; artysta nie nuży opowiadaniem szczegółów, lecz napomyka tylko i suggeruje: stwarzając świeżą i żywą podnietę dla oka, zmusza wyobraźnię do uzupełnienia lakonicznego obrazu, budzi z uśpienia całe kręgi assocjacyj, działa bezpośrednio na emocjonalną stronę życia człowieka. Jest przedewszystkiem i tylko *pur sang* malarzem; w przyrodzie, w całej naturze, pociąga go głównie malowniczość, czy raczej malarskość motywu, problem koloru, ale nie w oderwaniu od rzeczy, tylko w ścisłym związku z niemi, z ich życiem, z życia tego charakterem. Od linji, od inżynierskiego właściwie rysunku, przeszedł Fałat do malarstwa; stąd owo nadzwyczajne poczucie i znajomość formy, stąd umiejętność budowania jej nieraz jednem, ryzykownie śmiałem pociągnięciem pędzla, i to w akwareli, gdzie sam materjał nie dopuszcza żadnych właściwie korektur.

Utwory jego znamionuje szerokie traktowanie formy, pełen pewności siebie sposób kładzenia koloru, rzucania dużych, zlewających się z sobą plam i całych smug barwnych, powstałych od jednego ruchu, szczytowa ekonomja środków przy nieprawdopodobnej sile uzyskanego efektu, mistrzowski wreszcie sposób wyzyskiwania świecącego tła papieru (np. w akwarelach, przedstawiających widoki zimowe, jesienne, albo *Stado mew zrywających się do lotu*), co stanowi istotną i podstawową właściwość techniki akwarelowej. Aż dziw, że malarz tego pokroju, niekomponujący w obrazach swych żadnych literackich opowiadań ni anegdot, zdołał wyrobić sobie wzięcie u nas, gdzie ocena walorów czysto plastycznych tak rzadko odgrywa jakąkolwiek rolę[1]. Same, tak popularne u nas sceny jego myśliwskie, nie mogłyby jeszcze

[1] Dr. K. M. Górski, pisząc o Fałacie z powodu wystawy lwowskiej w 1894 roku, tłumaczy to w ten sposób: »Juljan Fałat należy do tych nielicznych u nas malarzy, którym chodzi głównie o oddanie wrażenia barw, a którzy mimo to cieszą się sympatją i uznaniem ogółu. Należy to w części przypisać i temu, że Fałat zdobył pierwsze laury zagranicą; społeczeństwo nasze, skore do potwierdzenia obcych wyroków, nie lękało się więc własnej admiracji. Wysuwam tu nazwisko znakomitego artysty, bo, zdaniem mojem, należy mu się ze względu na technikę pierwszorzędne miejsce pośród polskich malarzy. Wysuwam go, chociaż dzisiaj wydaje mi się on nie wyznawcą impresjonizmu, ale jego wirtuozem«. — *Polska Sztuka Współczesna 1887–1894*, str. 26 (wydanie wznowione, Kraków, 1907).

JULJAN FAŁAT PORTRET P. ST. L. (akw., 1918)
(Wł. p. St. Loewensteina, Bielsko)

tego dokazać, choć tematowo tak wyraźnie nawiązywały do sztuki uwielbianego Juljusza Kossaka[1]. Sprawiła to tkwiąca w utworach Fałata poezja i przejawiająca się w nich dusza artysty i człowieka, którego zajmuje całokształt życia i sztuki, z literaturą, muzyką, teatrem.

Młodemu jakiemuś malarzowi, który zamierzał poświęcić się malowaniu pejzaży, radził Ingres studjować Rafaela, Michelangela, Shakespeare'a, Beethovena i A. Hoffmanna, zapewniając, że wtedy zostanie największym pejzażystą! Fałat studjował i tych i wielu innych, jest muzykalny, uwielbia poetów, interesuje się literaturą i polską i obcą. Któżby przypuścił, że do umiłowanej lektury tego na wskroś polskiego pejzażysty należy m. i. dzieło Lafcadio Hearn'a o Japonji?

Fałat poznał i zgłębił nie tylko przyrodę, ale i duszę ludzką w najrozmaitszych jej przejawach. Dzięki temu ten malarz swojskich pejzaży, widoków miast i architektury, polskiego morza, scen rodzajowych i ludowych typów, zwierząt i polowań, mógł się równocześnie stać wybitnym portrecistą. Zdumiewająca żywotność, młodzieńcza fantazja i niezrównany temperament artystyczny sprawiają, że niemasz i dziś jeszcze bardziej od niego miłego i pożądanego towarzysza, przyjaciela, ochoczego uczestnika zabawy i to o każdej porze i dnia i nocy.

[1] *Rok Myśliwca* J. Kossaka ma w twórczości Fałata wyraźny swój odpowiednik w cyklu p. t. *Kalendarz Myśliwca,* dość mało zresztą znanym.

Wspominam o tem, bo rzuca to charakterystyczne światło na rodzaj jego sztuki, która niema w sobie nic ze sztucznej pozy, nic z maestrji, chłodno z góry obmyślonej na efekt, lecz która jest szczerym i bezpośrednim przejawem ogromnie impulsywnej jego natury.

W malarstwie swem naogół zawsze pogodny i niefrasobliwy, zarówno w akwarelach, jak i w obrazach olejnych (np. *Mnich* z r. 1914, lub *Widok z Polesia* z r. 1919 — oba o bogatej gamie kolorów), umie w razie potrzeby zdobyć się na wyraz grozy i potęgi wzburzonego żywiołu, jak np. w *Powodzi* (r. 1916) lub w *Wylewie* (1925) w dwu akwarelach, które imponują wprost mistrzostwem, rozmachem, bezpośredniem i świeżem odczuciem przyrody. Jakże maleje i niknie przy Fałacie taki np. Henry Tebbitt, australijski głośny akwarelista, którego cechuje raczej spokojna faktura i subtelny koloryt, stanowiące nawet dysharmonję z opracowywanemi przez niego motywami egzotycznego pejzażu.

Fałat wytrzymuje porównanie z każdym analogicznym malarzem-akwarelistą wszelkich artystycznych środowisk, nie ustępuje żadnemu, niejednego przewyższa. Niezawsze, oczywiście, ale często, bo i on nie jest nieraz bez błędu,[1] który zdarza mu się z nadmiaru temperamentu lub niecierpliwej gorączki twórczej, czy też z zapomnienia.

W rozwoju naszej sztuki zajmuje jako pejzażysta zupełnie odrębne stanowisko; wystarczy zestawić jego utwory z obrazami Chełmońskiego, Stanisławskiego lub takiego doskonałego akwarelisty, jakim jest Apolonjusz Kędzierski, ażeby ta różnica wystąpiła w całej jasnej pełni. Jako mistrz akwareli, staje godnie w tym świetnym polskim szeregu, rozpoczętym jeszcze przez J. B. Norblina, obok Orłowskiego, Michałowskiego, Juljusza Kossaka i Franciszka Tepy.

Dziś, w dobie przeżywania się impresjonizmu i związanych z nim kierunków, a bolesnego wykłuwania się kierunków nowych, które plastykę naszą na świeże mają pchnąć tory, możnaby z punktu widzenia *modnisia* kwestjonować dalszą rację bytu tego kierunku, jaki reprezentuje Fałat. Ale — mówi słusznie St. Witkiewicz — »faktem niezaprzeczonym jest, że niema właściwie złych ani dobrych kierunków, tylko są utalentowani lub niezdarni artyści.« Tego zaś, ktoby kaprysił na temat ujmowania i traktowania problemu formy przez Fałata możnaby zapytać wraz z Eug. Delacroix, słowami La Fontaine'a: *Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre?*

Sztuka Juljana Fałata ostoi się jako zdecydowana i konkretna wartość w naszej plastyce bez względu na panujące kierunki i prądy.

Jest to bowiem rasowa sztuka Polaka, stanowiąca poetycki hymn na temat polskiej ziemi. Jest to zarazem wielka, radosna affirmacja polskiego życia, wypowiedziana w artystyczny sposób, w odrębnym języku właściwych tylko Fałatowi środków plastycznych.

MIECZYSŁAW TRETER

Warszawa, dnia 25 marca 1926.

[1] *La grandeur des maitres de l'art ne consiste pas dans l'absence des fauts* – mówi E. Delacroix – *leurs fautes ou plutôt leurs oublis sont autres que ceux du commun artistes.*

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= O Muzeum Miejskiem w Bydgoszczy podaje kilka wiadomości artykuł w *Swiecie* (Nr. 9 z b. r.). Założone w 1923 r. składa się ono ze zbiorów przedhistorycznych, broni, numizmatycznych, galerji obrazów i pamiątek odnoszących się do miasta i okolicy. Autor artykułu podkreśla zainteresowanie instytucji sztuką współczesną, zapomocą systematycznych wystaw zaznajamia ona zachodnie kresy z polską twórczością. Muzeum walczy obecnie z dużemi trudnościami finansowemi, wskutek czego rozwój jego nie może postępować w pożądanem tempie.

GRUDZIĄDZ

= W Muzeum miejskiem (ul. Lipowa 28) zapowiedziano na koniec marca wystawę obrazów Wincentego Wodzinowskiego. Nadto mają być wystawione prace: J. Brandta, A. Wierusz-Kowalskiego, J. Matejki, F. Pautscha, J. Fałata, W. Weissa, W. Kossaka, B. Siestrzeńcewicza i i.

= Na okrężnej wystawie malarzy krakowskich, której zespół ma zresztą zupełnie przypadkowy charakter, pokazano obrazy: Axentowicza, Fałata, Kossaka, Malczewskiego, Stachiewicza, Wodzinowskiego, Wyczółkowskiego, Pieńkowskiego, Hofmanna i in.

KATOWICE

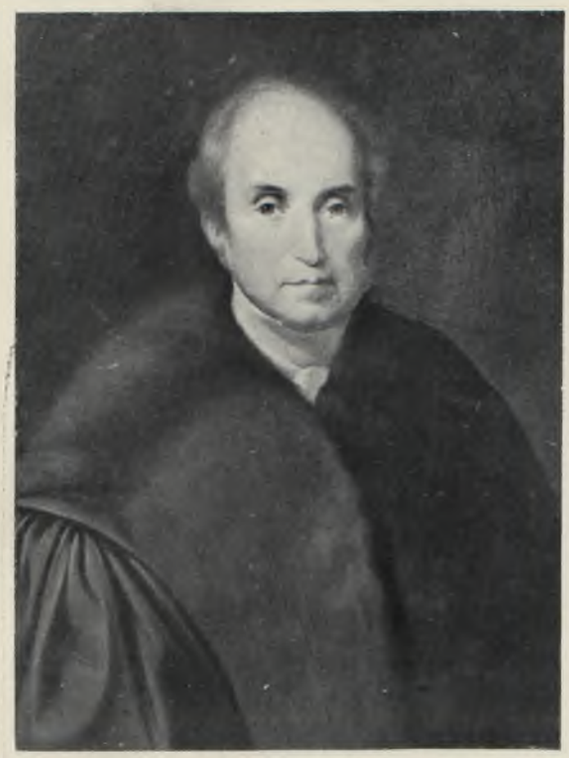
= W sali P. K. O. otwarto wystawę prac Merzowicza i Tora, oraz batików, sporządzonych przez uczennice Merzowicza. Informując o tej wystawie w nr. 48 *Polonii*, zaznaczył słusznie T. Michejda:

»Jedną z trudności, jakie przy urządzaniu każdej wystawy w Katowicach trzeba pokonać, to brak odpowiednich do tego celu sal. Wypada tutaj zaznaczyć, że trzebaby brak ten, wobec którego trudno myśleć o ożywieniu życia artystycznego, koniecznie usunąć. Byłoby pożądane, by zainteresowani — a więc: malarze, architekci i rzeźbiarze, których już spora garść pracuje i mieszka w Katowicach, pomyśleli o stworzeniu jakiegoś środowiska, z pracownią i salami wystawowemi, w którem skupiałoby się życie artystyczne Katowic i okolicy. Niewątpliwie Magistrat i Urząd Wojewódzki, jako niemniej zainteresowani, myśl taką życzliwieby poparli.«

Należałoby koniecznie myśl tę w najbliższym czasie urzeczywistnić.

KRAKÓW

= Równocześnie z innemi otworzono w świetlicy gmachu Tow. Sztuk pięknych wystawę dzieł dawnych malarzy. Inicjatywa i urządzenie tej interesującej wystawy jest zasługą prof. Mycielskiego, który zgromadził kilkadziesiąt obrazów i trochę rysunków, należących do prywatnych zbiorów, częścią krakowskich, a w znacznej części pozakrakowskich, a więc zbiorów dla szerszej publiczności niedostępnych. Nie są to zapewne arcydzieła, ale dla naszej publiczności, która niezna muzeów dawnej sztuki, jest to rzadka sposobność zapoznać się na bądź co bądź dobrych okazach ze sztuką lat minionych. Wystawa nie ogranicza się do jednej



WOJCIECH KORNELI STATTLER (1800—1879)
PORTRET ADAMA KS. CZARTORYSKIEGO (ol. na drzewie)
(Wł. Olgierd ks. Czartoryski, Sielec w Wielkop.)
(Z wyst. Tow. Sztuk piękn. w Krakowie)

DOMENICO DEL FRATE (1756—1830)
PORTRET WALERJI HR. TARNOWSKIEJ (ol., 1806)
(Wł. Stanisławowej hr. Tarnowskiej, Kraków)

PIETER NASON (Amsterdam, Haga, 1612—1680)
PORTRET PATRYCJUSZA HOLENDER. (ol. na drzewie, 1643)
(Wł. Juljuszowej hr. Tarnowskiej, Sucha)
(Z wyst. Tow. Sztuk piękn. w Krakowie)

SZKOŁA CECHOWA KRAKOWSKA (1500—1520)
Św. Mikołaj, środkowa część tryptyku z kościoła parafjal. w Zborówku (kieleckie)

szkoły, czy epoki, obejmuje kilka stuleci wstecz, przyczem obok obrazów polskich widzimy okazy szkół obcych.

Do najświetniejszych dzieł obecnej wystawy należy »Madonna z dzieciątkiem«, malowana na dębowej desce, w starych gotyckich ramach: jest to stara, prawie współczesna kopja z oryginału *Rogera van der Weyden* (1399—1464, oryginał obrazu znajduje się w monachijskiej pinakotece). Drugim obrazem z tego samego prawie czasu, tj. połowy piętnastego wieku, jest pełen dziwnego uroku portret młodej dziewczyny, z rodziny włoskiej Bardi, malowany na grubej desce (portret z profilu). Jest to również współczesna kopja, a może replika, z obrazu *Domenika Veneziano.* Oryginał znajduje się w muzeum Poldi — Pezzoli w Medjolanie. Do tych dwóch cennych obrazów przyłącza się trzeci, pod względem czasu powstania im najbliższy, należący do cechowej szkoły krakowskiej, z lat 1500—1520. Jest to obraz większych rozmiarów, malowany na drzewie, przedstawia św. Mikołaja w pontyfikalnych biskupich szatach, w pozycji siedzącej, na charakterystycznem złotem tle, wytłaczanem w deseń. Jest to środkowa część tryptyku z kościoła parafjalnego w Zborówku (Kieleckie). Ciekawy ten i piękny zabytek cechowej szkoły krakowskiej, odkryty przez prof. Mycielskiego, został obecnie odczyszczony i odrestaurowany i wraca do kościoła w Zborówku. Do wieku szesnastego można zaliczyć mały obrazek ze szkoły bizantyńskiej, przedstawiający »Przemienienie pańskie«. Również na drugą połowę XVI. wieku przypada średnich rozmiarów tryptyk szkoły flamandzkiej, w którym można rozpoznać naśladowcę *Jana van Hemessen,* (z wpływami malarstwa włoskiego). W środkowym obrazie mamy scenę »Ostatniej wieczerzy«, malowaną z całym realizmem. Na skrzydłach tryptyku od środka po lewej stronie »Chrystus w ogrojcu«, po prawej »Umywanie nóg«, a na zewnętrzej stronie portrety fundatorek ze swymi patronami.

Do wieku XVII należy kilka obrazów szkoły holenderskiej. Z nich najlepszy, klejnot wystawy, to *Pieter Nason'a* (1612—1680) portret patrycjusza holenderskiego, podpisany, z datą »Haaga 1643«, dalej obraz ze sceną rodzajową szkoły flamandzkiej, może *Piotra von Laar.*

Malarstwo włoskie tego czasu reprezentuje «Chrystus bolejący« prawdopodobnie *Guido Reniego* i krajobraz kalalbryjski ze szkoły *Salwatora Rosy*, dalej mały obrazek, przedstawiający »Bacchanalję«. Przypomina ona kompozycje *Giulia Romana,* zdobiące pałac del Te w Mantui.

Do szkoły francuskiej XVIII wieku należą dwa obrazy z kwiatami i czerwoną papugą. Są to typowe okazy francuskiego malarstwa dekoracyjnego tego czasu. Do tego okresu należy piękny portret króla Stanisława Leszczyńskiego, prawdopodobnie ze szkoły *Ludwika Silvestre,* nadwornego malarza Augusta III. Na drugą połowę XVIII wieku przypada obraz Madonny pendzla głośnego *Ant. Raf. Mengsa.*

Koniec XVIII i początek XIX wieku ma kilku bardzo świetnych przedstawicieli pendzla. I tak widzimy tu portret marszałka sejmu czteroletniego Stan. Małachowskiego, malowany przez *Franciszka Ksawerego Fabre* (1766—1833). Jest to jeden z doskonałych portretów na wystawie, obok drugiego równie pięknego, na którym widzimy postać kobiecą pełną wdzięku. To portret Walerji Tarnowskiej, jak siedzi przy stoliku i maluje miniatury. Jest ona przytem autorką bardzo ciekawego dziennika podróży do Włoch, który obecnie drukuje prof. Mycielski w jednym z miesięczników francuskich. Twórcą tego portretu jest malarz włoski *Domenico*

del Frate (1756—1830). W duchu swej epoki jest skomponowany portret I. Sapieżyny: na tle dalekiego pejzażu młoda postać kobieca składająca girlandę z kwiatów u stóp pomnika jakiegoś ogrodowego bohatera. Obraz ten przypuszczalnie pendzla słynnej *Angeliki Kaufmann*, znaleziony na strychu, został świeżo odczyszczony. Niezwykle wspaniale przedstawia się portret Fryd. hr. Moszyńskiego, marszałka W. K., na tle architektury. Jest to kopja wykonana w r. 1817 przez W. Brychowskiego z oryginału malowanego przez *J. Grassiego* w r. 1797, a rytowanego przez *Pfeiffera* w Wiedniu. Kopja ta znajduje się w Porębie Wielkiej u pp. Szembeków.

Prawdziwą niespodzianką dla miłośników sztuki jest ładny portret Mac. Barankiewicza, prof. uniw. Wileńskiego, malowany przez *Józ. Peszkę* (1767—1831). Malarz krakowski *Wojciech Stattler* (1800—1879), ma na wystawie trzy obrazy: z tych dwa, o tematach religijnych (»Chrystus« »Madonna z dzieciątkiem«), powstały pod wpływem włoskich mistrzów z okresu renesansu, trzeci zaś przedstawia portret ks. A. Czartoryskiego, w czerwonej szubie, z lat 1825—30, w którym zwraca uwagę świetna technika malarska. Wreszcie ostatnim co do czasu, jest bardzo świetnie malowany portret księżny Sayn-Wittgenstein (Rzym 1870) przez mało u nas znanego malarza *M. B. Steina*.

Obok tych płócien olejnych, wystawa zawiera jeszcze bardzo ciekawe i ładne rysunki Cyprjana Norwida, Al. Orłowskiego, Al. Stankiewicza i Gierdziejewskiego. Nadto w osobnej gablotce umieszczono szereg minjatur, przeważnie polskich artystów, z końca XVIII i początków XIX wieku, a mianowicie miniatury na kości słoniowej W. Lesseura, Norblina, Anny Rajeckiej, Wal. Tarnowskiej (portretowanej przez del Frata), dalej St. Marszałkiewicza, A. Reychana i zegarek genewski z minjaturą Kościuszki według portretu J. Grassiego.

F. K.

LUBLIN

= Staraniem Ligi Morskiej i Rzecznej (oddział w Lublinie), zorganizowano wystawę »Koła Maszynistów Polskich«. Wystawiono ogółem prac 30, w tej liczbie 16 obrazów Włodzimierza Nałęcza, a pozatem prace Jadwigi Wysokińskiej, Wawrzyńca Chorembalskiego, Zofji Skorobohatej Stankiewicz, Janiny Dołżyckiej i Stanisławy Kozickiej.

= Odczyty. W celu ożywienia, i zainteresowania ogółu krajoznawstwem i turystyką, a także zabytkami kultury i sztuki, Wojewódzka Komisja Turystyczna organizuje cykl fachowych odczytów poświęconych tym sprawom. Odczyty te, opracowane przez wybitne siły, będą ilustrowane przeźroczami specjalnie na ten cel zakupionemi przez Komisję.

Pierwszego odczytu na temat: »Kazimierz i Puławy, jako ośrodki kultury artystycznej« podjął się Konserwator Państwowy p. inż. Jerzy Siennicki (w sali aktowej gimnazjum im. Stan. Staszica).

= Prywatne zbiory grafiki w Lublinie zostały powiększone barwnemi drzeworytami Władysława Bieleckiego, które w liczbie 12 zakupiono na wystawie zbiorowej prac drzeworytniczych tego artysty. Wystawa mieściła się w lokalu Muzeum Lubelskiego.

= Projekt ciekawej wystawy rzuca w Nr. 32 *Głosu Lubelskiego* Juljan Kot, pisząc: »Jeżeli jest myśl przewodnia, a są potrzebne eksponaty oraz środki na zrealizowanie projektu, można przystąpić do urządzenia wystawy dla celu artystyczno-dydaktycznego. Można otworzyć w Lublinie na Wielkanoc albo w maju b. r. wystawę wycinanek, pisanek i zabawek wyrobu krajowego. Czy się znajdą na to środki?

»O projekcie wspominałem niedawno w artykule z powodu wystawy choinek i zabawek, urządzonej

FRANCISZEK FABRE (1766—1837)
PORTRET ST. MAŁACHOWSKIEGO, MARSZAŁKA SEJMU CZTEROLETNIEGO (Florencja 1794, ol.)
(Wł. Stanisławowej hr. Tarnowskiej, Kraków)

w Lublinie w grudniu r. z. Chcę tu zwrócić uwagę, że przyszli organizatorowie wystawy wielkanocnej mieliby w porównaniu z przygotowaniami do poprzedniej pracę ułatwioną.

»Gdyby zapewnić solidny sposób urządzenia, to okazy do działu zabawek i wycinanek, można, jak wiem, pozyskać zarówno ze zbiorów prywatnych w Lublinie, jak od czołowych wytwórni oraz od znanych w Polsce zbieraczy i artystów. Pozostałoby zająć się zgromadzeniem głównie pisanek, kraszanek i skrobanek, które np. z lubelskiego można łatwo pozyskać przez kierowników naszych wśród wsi rozrzuconych szkół powszechnych.

»Możnaby także uwzględnić i inne, wiążące się z głównym tematem, okazy sztuki ludowej, a więc: batik, grafikę, malowidła na szkła odwrociu oraz rzeźbę. Praca nad wystawą przeszłaby wszystkim mile, rzecz by niemało iskier piękna wznieciła, zapoznałaby z wartością kształtu plastycznego i miała wreszcie znaczenie dla nauki robót ręcznych oraz owego przedmiotu szkolnego, który się nazywa »rysunkami«.

= Smutny stan lubelskiej Zachęty. Badając przyczyny zupełnego braku powodzenia tej instytucji Juljan Kot, w dłuższym rzeczowym artykule (*Ziemia Lubelska*, Nr. 48) stwierdza m. i.: »Chcąc nie chcąc trzeba stwierdzić, że twarz Towarzystwa jest chorobliwie smutna, a to się przejawia także w formie wystaw, czyli jednego ze środków, jakiemi instytucja usiłuje dążyć do wytkniętego celu: Oto wystawy Zachęty! Proszę rzucić okiem na wystawy w Warszawie a potem w Lublinie i zastanowić się nad ideą artystyczną takich wystaw. A wtedy należy także pamiętać o »artystach rządzących w Zachęcie, których

ogół członków oddawna zna i którym ufa«! (Z odezwy Komitetu Zachęty ze stycznia 1925 r.).

»Zachęta w Warszawie, urządzając wystawy, całokształtu współczesnej sztuki polskiej w ciągu ostatnich kilkunastu miesięcy nie uwzględniała. Ze ścian tej instytucji, zawieszanych obrazami w sposób często przypadkowy, nikt się nie mógł dowiadywać nawet o istnieniu naszej interesującej sztuki współczesnej, sztuka zaś polska doby ubiegłej nie była także troskliwie grupowana.

»Do Lublina przywieziono z Warszawy dziesięć razy w ciągu roku aż zbyt wiele rozmaitych prac malarskich z dodatkami rzeźby i grafiki, które się w gmachu własnym łącznie z innemi rzeczami wystawiało poprzednio. W Lublinie najczęściej, jako zebrane przypadkowo całości — podkreślam: jako całości — nie posiadały one walorów artystycznych ani dydaktycznych. W nadesłanej liczbie (w ciągu roku 1924—25) blisko tysiąca eksponatów, czy dotychczas oglądał ktokolwiek prace np. Borowskiego, Kuny, Roguskiego, Skoczylasa, Żaka lub — Hoppena i Ślendzińskiego, czy może widywaliśmy przedstawicieli »Sztuki« krakowskiej? Nie są to nowatorowie w sztuce polskiej, jak Borowiakowa, Rafałowski, Stażewski, Wł. Strzemiński, Szczuka albo August Zamojski. (Z ich utworami spotykać się również w Zachęcie nie można). Są to natomiast popularni przedstawiciele naszej sztuki współczesnej i niedawnych czasów jej krakowskiego renesansu— nazwiska znane w kraju dzięki wystawom i czasopismom artystycznym, a oceniane wielokrotnie za granicą.

»Wystawy Zachęty w Lublinie urządzano bez odpowiedniego obmyślonego z góry planu. Przypadek, nic więcej, był wyłącznym organizatorem każdej wystawy. Stąd też oglądaliśmy, począwszy od jesieni 1924 r., długi szereg prac, które stosunkowo rzadko mówiły o autorach jako o szczerych artystach, częściej zaś zbytecznie a wymownie stwierdzały, co mogą wykonywać zabłąkani w sztuce plastycy dyletanci lub wytresowani w rzemiośle malarskiem bez talentu osobnicy.«

= O Zabytki cechowe lubelskie. K. Teleżyński w nr. 49 *Ziemi Lubelskiej* porusza sprawę zabytków cechowych i pisze:

» W obecnej chwili na ziemiach polskich liczymy około 2000 cechów, w przeszłości musiało być ich znacznie więcej. Małe miasteczka które dziś wcale nie posiadają organizacyj cechowych, w średnich wiekach liczyły ich po kilka lub kilkanaście, bogatych i potężnych. Obecnie pozostała po nich tylko tradycja, na przykład w Bełżycach w VII wieku było 4 cechy, w Zaklikowie 4, w Kraśniku 5, w Szczebrzeszynie 8 — a Lublin liczył za Zygmunta III—39 cechów — obecnie tylko 19 cechów.

A przecie wszystkie Cechy miały swoje skarbce, a w nich przywileje i nadania Królewskie, Książęce i Biskupie, sztandary i przedmioty, t. zw. majstersztuki, piękne skrzynie do przechowywania pergaminów. — Gdzie to wszystko jest? Pozostały mizerne szczątki — reszta przepadła, sprawiając niepowetowaną stratę kulturze i historji miast naszych.

Magistrat Lubelski już oddawna uporządkował posiadane u siebie akta Cechowe i ochrania je wzorową opieką — lecz wiele jeszcze pergaminów i starych lad cechowych gdzieś w ukryciu spoczywa, a może niszczeje dla braku odpowiedniego schowiska.

Zdaje mi się że zgrupowanie tych pamiątek pod opieką fachowców, przetłumaczenie przywilejów na nasz język i urządzenie wystawy byłoby ze wszech miar wskazanem i pożytecznem.

Na ten cel najbardziej nadawał by się gmach Muzeum miejskiego. Obmyślenie zaś sposobów konserwacji na przyszłość zabytków przeszłości cechowej należałoby do samych Cechów, oraz do pana Komisarza Cechów Lubelskich, który niejednokrotnie daje dowody wielkiego poświęcenia i dobrej woli w stosunku do Zgromadzeń rzemieślniczych.

Jeśli sprawę powyższą poruszam, to tylko dlatego, że w porównaniu z naszymi sąsiadami, Niemcami, jesteśmy narodem niedbającym o nasze zabytki. Dla przykładu zacytuję Gdańsk. Pomimo wrogiego stosunku do nas, gdańszczanie z całą pieczołowitością przechowują w muzeach pozostałości po dawnych Cechach, akta, buławy, majstersztuki, nie mówiąc już o zabytkach architektonicznych z naszych czasów pochodzących.

To nas powinno pobudzić do gromadzenia takich pamiątek również w muzeach, dostępnych dla szerszego ogółu i zabezpieczonych od zniszczenia.«

LWÓW

= Tow. Przyjaciół Sztuk P. zamierza urządzić wiosną b. r. wystawę zbiorową prac Jacka Malczewskiego w t. zw. Pałacu Sztuki (na którym zmieniono dawny napis: *Sztuce polskiej*, zabierając go nieprawnie na Targi Wschodnie) na placu powystawowym przy Parku Kilińskiego.

= W połowie marca otwarto w Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawę zbiorową prac Alfonsa Karpińskiego. Ponadto wystawiono obrazy: Ćwiklińskiego, Doręgowskiego, Erba, Indrucha, Malskiego, Olpińskiego, Pieniążka, Rozwadowskiego, Rybkowskiego, Słoneckiego, Klimkowskiej, Krotochwila-Widymskiej, Kulikowskiej i Wodzickiej.

ŁÓDŹ

= W dniu 13 marca otwarto w M. Galerji Sztuki wystawy zbiorowe trzech Styków, które poprzednio miała szczęście oglądać Warszawa.

ŁUCK

= Macierz Szkolna w Łucku postanowiła zwołać organizacyjne zebranie celem powołania do życia Muzeum Wołyńskiego, które miałoby znaleźć pomieszczenie w Zamku Lubarta.

POZNAŃ

= W niedzielę, dnia 14 marca otwarto w Salonie Sztuki Stowarzyszenia Artystów wystawę zbiorową utworów graficznych Feliksa Jabłczyńskiego.

= Gospodarka konserwatorska w Wielkopolsce. Wielkopolska posiada zabytków Sztuki i kultury mniej niż inne dzielnice Polski. Wobec tego należałoby tym zabytkom, jakie tutaj jeszcze pozostały, poświęcić dużo serdecznej uwagi, starannej i fachowej opieki, ażeby je uchronić od zagłady i przechować dla przyszłych pokoleń. Do tego przedewszystkiem powołany jest Państwowy Urząd Konserwatorski przy Województwie Poznańskiem, którego obowiązkiem jest piecza nad zachowaniem i konserwacją zabytków, a w drugiej linji opieka nad życiem artystycznem naszej dzielnicy. Niestety zabytki będące pod jego opieką, wskazywane są w dużej części na zagładę.

I tak w ciągu krótkiego czasu istnienia tego urzędu mamy do zanotowania szereg przykrych faktów, które w innem społeczeństwie nie byłyby chyba możliwe. Tylko nie wielu wtajemniczonym wiadomo, że przy restauracji kościoła podominikańskiego w Poznaniu odkryto wspaniały romański portal z trzynastego wieku pochodzący, który obok portalu kościółka św. Jana na Komandorji był jedynym zabytkiem tej epoki w Poznaniu. Portal ten dzisiaj już nie istnieje, mimo ustawy o ochronie zabytków, urzędów konserwatorskich, Departamentu Sztuki i t. d. Wiadomo powszechnie, że przed Ratuszem Poznańskim stał pręgierz z początków XVI wieku, słup kamienny pokryty różnemi napisami i datami z figurką Rolanda na wierzchu. Był to zabytek jedyny tego rodzaju w Polsce, który niestety nie znalazł uznania w oczach ojców miasta. W ciągu

1925 r. powzięto monstrualną myśl zdemolowania starego i zmurszałego zabytku i zastąpienia go nowym XX-wiecznym pręgierzem. Zniszczenie tak ciekawego i historycznego zabytku dokonało się w najzupełniejszem porozumieniu z konserwatorem państwowym. Od jakiegoś czasu stało się modnem w Wielkopolsce restaurować i polichromować kościoły, może dlatego, »że wśród artystów Wielkopolskich niema ani jednej odpowiedniej do tego siły«. W ostatnich dopiero czasach pozyskał Poznań w osobie dyrektora Państw. Szkoły Sztuki Zdobniczej, art. mal. Karola Maszkowskiego, jedyną fachową siłę w tym kierunku. Tymczasem Urząd Konserwatorski, jakby umyślnie proteguje i zatwierdza projekty artystów, którzy w tym zakresie nigdy nie pracowali, i są kompletnymi dyletantami na tem polu. Popierać takich artystów, jest rzeczą bardzo chwalebną, ale nie kosztem zabytków. Wychodzą bowiem z tego okropności i bohomazy artystyczne, tego rodzaju jak naprzykład kościół Bożego Ciała w Poznaniu. W takie same dyletanckie ręce oddano restaurację kościoła podominikańskiego i kościoła św. Marcina w Poznaniu, kościoła w Chełmnie na Pomorzu z bardzo ciekawemi freskami, kościoła w Wolsztynie i t. d. [1]

= Zakaz wywozu. Władze wojewódzkie wydały okólnik, regulujący sprawę wywozu zagranicę zabytków sztuki i kultury. Zgodnie z tem: 1) wywóz ruchomych dzieł, świadczących o sztuce i kulturze epok ubiegłych, np. obrazów, sztychów, ksiąg, rękopisów i t. d. jest w zasadzie zabroniony; 2) każdy przedmiot zabytkowy, który ma być wywieziony, powinien być zameldowany u władz wojewódzkich, które wydają zaświadczenia na prawo wywozu. Zaświadczenia te będą imienne, a to, aby nie stały się przedmiotem handlu wraz z dziełem sztuki. Ponieważ wydawanie zaświadczeń na wywóz złota i srebra oraz wogóle kruszców, należy do kompetencji Izby Skarbowej, przeto w danym razie obok zaświadczenia władzy administracyjnej powinno być odpowiednie zaświadczenie władz skarbowych. — Szkoda, że okólnik ten ukazał się dopiero teraz, po niewczasie.

= Zabytki w kościołach. Jak informuje *Kurjer Poznański* (Nr. 48), dla ochrony znajdujących się w katolickich kościołach i lokalach kościelnych starożytności, dzieł sztuki, dokumentów archiwalnych i rękopisów, posiadających wartość historyczną, bądź artystyczną—zostaną wkrótce w drodze ustawowej w każdej djecezji powołane do życia Komisje Mieszane Konserwatorskie, w składzie ordynarjusza jako przewodniczącego i czterech członków, wśród których z reguły winien znajdować się konserwator państwowy zabytków kultury, lub inny przedstawiciel Ministerstwa Wyznań R. i Oświecenia P.

Zadaniem komisji będzie rozpatrzenie przygotowanych przez proboszczów, rektorów kościołów i przełożonych klasztorów inwentarzy przedmiotów zabytkowych i utworzenie wspólnego inwentarza djecezjalnego. Zabytki objęte inwentarzem djecezjalnym pozostaną pod opieką rektorów kościołów, lub przełożonych instytucyj, do których przedmioty te należą. Odtąd bez pozwolenia Komisji Mieszanej Konserwatorskiej, zabytki ruchome kościelne nie mogą być usuwane, sprzedawane, zamieniane, przerabiane, odnawiane bądź rekonstruowane. Nawet przewożenie zabytków na wystawy publiczne wymagać będzie również zezwolenia komisji. Koszty konserwacji zabytków kościelnych ponosić będą instytucje, będące ich właścicielkami przy ewentualnej pomocy Skarbu Państwa. Dokumenty, mające w myśl prawa kanonicznego charakter tajny i przechowywane w tajnem archiwum biskupiem, jak również przedmioty specjalnego kultu np. obrazy cudowne, wyjęte są z pod działania komisji.

= W Salonie Stowarzyszenia w Poznaniu odbyło się nadzwyczajne walne zebranie Stowarzyszenia Artystów, pl. Wolności 14 a. Posiedzenie trwało od godziny 7 do 9-tej wieczór. Po załatwieniu wyborów do Zarządu i kilku komisyj, załatwiono szereg bardzo ważnych a nagłych spraw. Do nowego Zarządu wybrani: art. mal. W. Magdziński, prezes — p. S. Sonnewend, wiceprezes — dyr. St. Kowalski, skarbnik — art. mal. K. Plater-Zyberk, sekretarz — p. mecenas Szycki przyjął syndykat Stowarzyszenia Artystów. Na jurorów wybrani: p. Magdziński, p. Sonnewend, p. Plater, p. Ossecki, p. Haupt, p. Batycki, p. Hannytkiewicz i jako zastępcy p. Henke i p. Graczyński,

Nowemu Zarządowi polecono przedewszystkiem uregulowanie spraw finansowych Stowarzyszenia oraz postawienie wystaw w Salonie Stow. na możliwie wysokim poziomie artystycznym. Postanowiono też odbywać co miesiąc (w pierwszy czwartek każdego nowego miesiąca, 6-ta wieczorem) zebrania członków w Salonie Stowarzyszenia, celem nawiązania ściślejszego kontaktu i wymiany myśli między artystami. Przez projektowane nawiązanie stosunków tak z zrzeszeniami artystów polskich, jak i z poszczególnymi wybitnymi artystami pozamiejscowymi, Stowarzyszenie Artystów w Poznaniu wchodzi na drogę intensywnej działalności artystycznej nietylko w wąskich ramkach interesów własnych, jak to niestety widzimy w wielu podobnych zrzeszeniach, ale pracy ideowej, zakrojonej na szeroką skalę i staje się temsamem pierwszorzędnym ośrodkiem ruchu kulturalno-artystycznego w Wielkopolsce.

= Z powodu artykułu w Nr. 40 *Dziennika Kujawskiego* p. t. »Sprawy artystyczne w Wielkopolsce«, który wyszedł z pod pióra art. mal. Władysława Lama, zarząd Stowarzyszenia Artystów w Poznaniu ogłosił »odpowiedź na krytykę p. W. Lama« (w Nr. 50 *Gońca Wielkopolskiego*, w rubryce »Nadesłane« i w Nr. 63 *Przeglądu Porannego*). »Odpowiedź« tę trudno nazwać szczęśliwą.

= Galerja Z. Rosińskiego. Dnia 9 marca br. odbyła się w Sądzie Powiatowym w Poznaniu główna rozprawa przeciw p. Z. Rosińskiemu oskarżonemu przez Wielkopolską Izbę Skarbową w Poznaniu o to, że w swojej deklaracji podatkowej nie ujawnił galerji obrazów złożonej w depozycie w Muzeum Wielkopolskiem. Po przesłuchaniu świadków wydał sąd wyrok uwalniający p. Z. Rosińskiego od winy i kary, motywując swój wyrok tem, że galerja p. Z. Rosińskiego służyła zawsze celom kulturalnym i oświatowym, przysłużyła się do spolszczenia Muzeum Wielkopolskiego i wystawiana była tak w kraju jak zagranicą, zawsze godnie reprezentując sztukę polską. Galerja ta służyła od lat sprawom publicznym i p. Rosiński mimo, że był jej właścicielem, nie był w jej posiadaniu, gdyż prawa swoje przelał częściowo na Muzeum Wielkopolskie, które od sześciu lat z galerji tej korzysta. Jest rzeczą niemożliwą i niemoralną nawet karać obywatela za to, że najlepszą część swego majątku oddał na użytek publiczny. Prokuratorja państwa, która już przed rokiem zrezygnowała z oskarżenia i teraz również nie przyłączyła się do skargi, a przewodniczący sądu słusznie podkreślił, że sprawa ta przekracza już mury sądowe i staje się sprawą publiczną, z chwilą jeżeli oskarża się obywateli, którzy tylko na wdzięczność społeczeństwa zasłużyli.

Jest to wprost haniebne *curiosum*, jedyne w swoim rodzaju. Ministerstwo skarbu winno w dotkliwy sposób pouczyć Wielkopolską Izbę Skarbową o granicach zdrowego rozsądku, których nawet władze skarbowe nie powinny przekraczać. Inaczej, jako kraj barbarzyńców staniemy się pośmiewiskiem całego świata. Doprawdy, nie miałby p. Rosiński tych kłopotów, gdyby zamiast

[1] Zamieszczamy powyższe uwagi naszego przygodnego Korespondenta w nadziei, że wywołają one pożądaną dyskusję w tej ogromnie ważnej sprawie.

(Przyp. Red.).

obrazów, zbierał... dolary. Łatwiej je ukryć niż galerję, zwłaszcza przed Izbą Skarbową!

TORUŃ

= Z powodu wystawy zbiorowej obrazów M. A. Piotrowskiego zamieścił dłuższy artykuł Eugenjusz Przybył w Nr. 36 *Słowa Pomorskiego* z dnia 10 marca.

WARSZAWA

= W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego otwarto wystawę pośmiertną prac Eugenjusza Żaka, urządzoną z inicjatywy i staraniem Tow. Artystów Polskich RYTM.

= W Salonie Sztuki Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy (przy ul. Marszałkowskiej 69), otwarto wystawę zbiorową obrazów, akwarel, rysunków i utworów graficznych Zofji Stankiewiczówny.

= Staraniem Ligi Morskiej i Rzecznej urządzono w lokalu Ligi przy pl. Napoleona 6 wystawę obrazów i szkiców morskich, oraz z Polesia, Fr. Szwocha.

= Popularyzacja sztuki a Zachęta. W Nr. 70 *Kurjera Porannego* ukazał się list b. sekretarza Tow. Artystycznego, art. mal. D. Bojarunasa, następującej treści: »Przed kilku dniami Tow. Zachęty weszło w czasowe posiadanie słynnego obrazu Jana Matejki »Kazanie Skargi«. Obraz ten, ta wielka karta wydarta historji naszej kultury, naszego wieku złotego, był dotychczas w posiadaniu prywatnem.

Zdawało się nie ulegać wątpliwości, że zarząd Zachęty pomieści go w sali na dole, dla oglądania go bez opłaty, aby ci, którym rozkosz odczuwania estetycznego jest jeszcze obcą, mogli jej zakosztować, aby młodzież i dzieci mogli po kilkakroć i dowolnie sycić oczy natchnionem dziełem. Tymczasem obraz został pomieszczony w jednej z sal górnych i żeby go obejrzeć, należy opłacić bilet wejściowy zł. 2 i dodatkowo za »Kazanie Skargi« zł. 1, czyli razem zł. 3.

Sztuka nie jest jeszcze artykułem pierwszej potrzeby i ingerencja urzędu do walki z lichwą nie może mieć zastosowania. Niestety.

Pomijając wszelkie poglądy na znaczenie sztuki w społeczeństwie, nie ulega wątpliwości, że »Kazanie Skargi« należy udostępnić szerokim masom. Wielu, którzy mało co wiedzą o jakiejś »Wystawie Obrazów«, zapragnęłoby napewno poznać i inne dzieła mistrza i pomału wciągnęłoby się w orbitę zainteresowań artystycznych. Tymczasem 3 złote zamyka dostęp do dzieła.

Wogóle opłata 2 zł. jest zbyt wielka, 1 frank był zagranicą ceną przyjętą na tego rodzaju wystawy.

Taką i taka jest »Zachęta« dla publiczności.

A dla artystów? mamy właśnie nowość — malarze i rzeźbiarze nie będący rzeczywistymi członkami Zachęty, muszą płacić za wejście zł. 2 a obecnie zł. 3. Do tej pory korzystali z wejścia bezpłatnie, co przyjęte jest w całym świecie.

Chcielibyśmy wiedzieć, czy pomysł ten należy do pomysłowej dyrekcji, czy do artystów będących w komitecie?«

= Przepisy o zewnętrznym wyglądzie domów. Inspekcja budowlana miejska, jak informuje *Kurjer Warszawski* Nr. 38, nie ma dotychczas należytej podstawy prawnej do regulowania sprawy zewnętrznego wyglądu domów murowanych i ogrodzeń stałych w Warszawie. Jedyny przepis w tej sprawie w ustawie policyjno-budowlanej z r. 1820 stanowi, że malowanie domów od ulicy winno być wykonywane gustownie, w kolorze przyjemnym, na co władze miejscowe winny zwracać uwagę. Przepis ten jest zupełnie niewystarczający wobec dzisiejszego poważnego traktowania wyglądu miasta przez kompetentne czynniki miasta, gdyż nie określa warunków utrzymania w całości i czystości fasad domów lub ich części architektonicznych, jak również stałych ogrodzeń, pokrywania kolorem harmonizującym z otoczeniem i odpowiadającym wymaganiom estetycznym, wskutek czego fasady domów są w zaniedbaniu, rażąc nielicującą z charakterem stolicy pstrokacizną, a często jakoby straszną egzemą.

Nieprzewidziane temi przepisami warunki rozmieszczania urządzeń reklamonych na frontonach domów, na przygotowywanych już przy budowie płaszczyznach, powodują rozwieszanie pstrokatych, kłócących się ze sobą rodzajem, wielkością i kolorem szyldów, szpecących w okropny sposób domy warszawskie. Przepisy wymienione nie ustalają również dozoru nad rysunkiem i rozkładem urządzeń do odprowadzania wody z dachów i urządzeń do zdobienia kwiatami. Nieodpowiednie urządzenia szpecą fasady.

Wszystkim tym niedomaganiom mają położyć kres świeżo opracowane przez wydział techniczny magistratu przepisy policyjno-budowlane o zewnętrznym wyglądzie domów, które rozważał już wstępnie magistrat i przed skierowaniem ich do zatwierdzenia rady miejskiej i ministerjum robót publicznych — postanowił przekazać do szczegółowego rozważania specjalnej komisji pod przewodnictwem prezydenta miasta inż. Jabłońskiego, z udziałem ławników, inżynierów S. Kuksza i Weisblatta.

= Na roboty konserwatorskie w Zamku kr. rząd asygnuje obecnie 18.000 zł. miesięcznie. Ale... część tej kwoty przeznacza się na spłacenie zaległości za roboty w roku ubiegłym, tak, że zostaje z tego tylko tyle, ażeby można było udawać, że się w ogóle coś robi. Brak funduszów swoją drogą, a zupełny brak logiki i planu w robotach zamkowych, dziś już w Warszawie wprost przysłowiowy, swoją. Taki stan rzeczy trwa od dawna, razi wszystkich prywatnie, nikogo zaś oficjalnie.

= Wywiad z H. Glicensteinem ukazał się w Nr. 49 *Naszego Przeglądu* p. t.: »Prof. Glicenstein o sobie. Rozmowa przedstawiciela *N. P.* z najwybitniejszym rzeźbiarzem żydowskim«. Czytamy tam m. i.:

»Uważam Rzym, rzekł p. Glicenstein, za ostatni dech wolności narodu żydowskiego i początek tysiącletniej niewoli. Zabytki starożytnego Rzymu, to historyczne pamiątki żydowstwa. Wielkie Colosseum jest nietylko zabytkiem rzymskim lecz areną zbroczoną męczeńską krwią żydowskich niewolników. Arka Tytusa ozdobiona jest menorą, złupioną w świątyni jerozolimskiej. Nasz Mesjasz, wyzwolenie narodu żydowskiego leży u bram Rzymu. To wiąże mnie z wiecznem miastem. My żydzi znaczymy tam więcej niż Kwirynał. Niestety, burzy się wszystko, co jest związane z naszą przeszłością. Ostatnie pamiątki naszej przeszłości zostały zniszczone. Z dawnego ghetta pozostały zaledwie brudne, wąskie, zaułki, zamieszkałe przez nędzarzy. Na tem tle zbudowano duży gmach nowoczesny, który nazywają synagogą. Co w nim jest żydowskiego oprócz modłów religijnych, trudno odgadnąć. Przecież nie nazwę wiecznie żydowskiemi brudnych sklepów ze staremi rupieciami.«

O pracach swych mówił artysta. »...Tam pracowałem nad dziełem Ecce Homo (Chrystus), dwa i pół metra wysokości. Takiejże wysokości Św. Franciszka rzeźbiłem w drzewie orzechowem. Płaskorzeźbę »Sulamita« jako motyw z »Pieśni nad pieśniami« tworzyłem w drzewie gruszkowem. Pozatem szereg portretów wybitnych osobistości: Król, Commandore, Mancini, Orestano, Lancelotti, Balfour, Mond i t. d. Portrety mnie jednak nie nęcą, szukam innej, bardziej twórczej pracy.

»Chciałem coś zrobić również dla kraju. Przygotowałem trzy motywy dla monet polskich, wysłałem szkice do Warszawy, nie otrzymałem jednak żadnej odpowiedzi.

— Jaka była treść tych motywów?

Pierwszy motyw to Wyzwolenie Polski. Chłop na

koniu wjeżdża do kraju, opromienionego słońcem wolności. Drugi: trzy kobiety odzwierciadlające trzy zabory, złączone pod jedną koroną — wieńcem. Trzeci — Kościuszko i Piłsudski, początek i koniec niewoli, z bronią w ręku przysięgają, że zdobędą ojczyznę.«

= O Zachęcie, tj. o wystawach, urządzonych w jej gmachu, na razie poinformować czytelników *Sztuk Pięknych* nie możemy, a to z powodu trudności, jakie zarząd tej instytucji publicznej stawia przedstawicielom prasy, nieuznając zgoła legitymacyj dziennikarskich. Na pismo w tej sprawie, wysłane do Zachęty, zarząd w ciągu kilku tygodni nie raczył odpowiedzieć, nie mogąc widocznie zdecydować się na to, czy umożliwić referentom prasowym dostęp do wystaw (jak to się dzieje zresztą w całym cywilizowanym świecie) czy też utrudniać go w dalszym ciągu, jak to ma miejsce właśnie w Zachęcie, od stycznia br. Miejmy nadzieję, że zarząd nareszcie odpowie — wszak wymagają tego względy elementarnej przyzwoitości.

= Zaginione plany. *Myśl Niepodległa* (Nr. 79 z 2 stycznia b. r.) uskarża się w artykule p. t. »Okradanie zbiorów warszawskich« na zniknięcie czterech planów terytorjalnych Łazienek z XVIII wieku. Wiadomość o tych cennych zabytkach podaje W. Tatarkiewicz w swoich studjach o Łazienkach Stanisława Augusta. Dokumenty były własnością archiwum zamkowego w Warszawie, zdeponowaną w Tow. Opieki nad Zabytkami, oraz w Bibljotece Krasińskich.

WILNO

= Budownictwo drewniane w Wileńskiem. Oddział Sztuki urzędu wojewódzkiego w Wilnie opracował kwestjonarjusze, dotyczące stanu zabytków nieruchomych, w szczególności budownictwa drewnianego na terenie okręgu konserwatorskiego, celem uzyskania danych historycznych o wszystkich tego rodzaju objektach. Kwestjonarjusze te będą rozesłane do wszystkich właścicieli zabytków architektonicznych, według uprzednio już opracowanych w Oddziale Sztuki spisów ewidencyjnych

= W lokalu przy ul. Mickiewicza 7 (w opróżnionym magazynie Tow. »Swit«), urządzono ciekawą wystawę kilimów gliniańskich, fajansów z Pacykowa pod Stanisławowem i szeregu okazów ludowego przemysłu artystycznego na Podhalu.

ZAKOPANE

= Muzeum Tatrzańskie znajduje się znowu w bardzo krytycznem położeniu finansowem wskutek redukcji zasiłków rządowych. Dotacje obecnie prawie zupełnie odpadły, a pożyczka, udzielona przez Kasę im. Mianowskiego, jest zaledwie drobnem wyrównaniem brakujących dochodów. Sytuacja jest tem cięższa, iż Muzeum ma kilkanaście tysięcy długów, z których część datuje się jeszcze z czasów budowy gmachu, część zaś pochodzi z lat ostatnich, kiedy szybki rozwój instytucji wymagał znacznych funduszów. W obecnej chwili jesteśmy świadkami powolnego zamierania ruchliwej dotychczas i pożytecznej placówki, która przy odpowiednich dochodach mogłaby znakomicie się rozwijać. Z artykułu kierownika Muzeum w *Ochronie Przyrody* (r. V) dowiadujemy się, że subwencja roczna ze strony samorządu gminnego wynosi aż... 500 złotych, zaś Tymcz. Komisja Uzdrowiskowa podjęła się li tylko utrzymywania i dotowania Stacji Meteorologicznej przy Muzeum, a subwencja roczna 300 zł. udzielona po raz trzeci z rzędu samej instytucji, ma być obracana na roboty terenowe dokoła budynku muzealnego. Ta niewielka kwota przyczyniła się znacznie do zeuropeizowania otoczenia (dojazd, osuszenie błotnistego dojścia do budynku, wyrównanie drogi, przypominającej niegdyś minjaturę Tatr itd.), jednak w stosunku do dochodów Komisji i w proporcji do rubryki t. zw. propagandy jest śmiesznie mała. Projekt kierownictwa Muzeum: nałożenia minimalnej opłaty na letników, uwolnionych od taksy klimatycznej, względnie płacących połowę opłaty, oraz wydzielenia niewielkiego procentu od taks na rzecz miejscowych instytucyj naukowych uznano przed dwoma laty za niewykonalny i niezgodny ze statutem uzdrowiska, niewiadomo tylko dlaczego, skoro poprzednio pewien procent od taksy klimatycznej przypadał na rzecz budowy Schroniska na Hali Gąsienicowej, stawianego przez Oddział Warszawski Pol. Tow. Tatrzańskiego.

ZAMOŚĆ

= Dn. 14 marca, w gmachu b. Akademji odbyło się otwarcie wystawy współczesnej grafiki polskiej, urządzonej staraniem Zamojskiego Koła Miłośników Książki, przy współudziale Związku Polskich Artystów Grafików w Warszawie. Wystawa objęła prace Brandta, Czerwińskiego, Hulewicza, Jabłczyńskiego, Konarskiej, Krasnodębskiej, Łopieńskiego, Mehoffera, Mondrala, Pankiewicza, Półtawskiego, Rapackiego, Siedleckiego, Skoczylasa, Stankiewiczówny, Wyczółkowskiego i innych. W dniu otwarcia wystawy w tymże gmachu, p. Franciszek Siedlecki, prezes Związku Polskich Artystów Grafików, wygłosił odczyt p. t. »Znaczenie grafiki w sztuce i w życiu codziennem«.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Wystawy: Honoré Daumier, jako malarz (1808—1879), Henri Rousseau (1844—1910).

Najciekawszem bezsprzecznie zjawiskiem w życiu artystycznem Berlina jest wystawa obrazów Daumiera. Jako genjalny karykaturzysta i rysownik na wielką skalę, znany jest Daumier w kołach najszerszej publiczności, bo i komuż nie utkwiły w pamięci jego litografje z *Charivari* lub *Caricatures*, kto choć raz tylko miał je przed oczyma. Daumier był już za życia klasykiem karykatury, podniósł on ją na piedestał prawdziwej sztuki i nadał kulturalno-psychologiczne cechy humorystycznym rysunkom z życia codziennego. Nie bez słuszności nazywano go Homerem burżuazji, a Balzac wyraził się o nim: *„ce gaillard là a du Michelange sous la peau"*.

Obrazy Daumiera były za życia jego prawie zupełnie nieznane. Niesłusznie! Odkryto je dopiero na międzynarodowej wystawie paryskiej w r. 1900, gdzie po raz pierwszy zbiorowo były wystawione.

Przekonano się tutaj, że Daumier jest malarzem tej miary co Rembrandt, Rubens, Velazquez i Goya. Wszystkie elementy, które zapewniły karykaturom jego wieczną wartość, znajdujemy w skoncentrowanej formie i w obrazach: tektoniczna i zamknięta w sobie budowa, podkreślenie najistotniejszych właściwości tematu, silne akcentowanie konturów i ostrej jakby nożem wyciętej sylwety. Więcej jeszcze zadziwiają u zawodowego grafika wybitne właściwości kolorystyczne, przypominające niejednokrotnie paletę Delacroix, którego Daumier uwielbiał. Zwłaszcza soczyste farby, nakładane impasto, najczęściej czerwona i niebieska, dominują w jego malarstwie. Monumentalne postacie doskonale w ruchu uchwycone, kreśli Daumier często w subtelnym półcieniu, czasami posługuje się nawet mglistem i dyskretnem sfumato.

W obrazach zajmował się artysta nasz podobnemi tematami jak w karykaturach. Ze szczególnem zamiłowaniem maluje Daumier nędzę żebraków, chłopów, robotników, z drugiej zaś strony wyśmiewa polityków, adwokatów, lekarzy i filistrów.

Wystawa obecna w galerji Matthiesena daje w 73 obrazach olejnych i blisko 200 akwarelach dokładny obraz twórczości Daumiera. Spotykamy tu najbardziej znane dzieła, jak kapitalny portret Dumasa ojca, bary-

kady, wagon III klasy, publiczność w teatrze, rozwód, praczki z Quai d'Anjou i w. i. Do uświetnienia wystawy odbywającej się pod protektoratem ambasadora francuskiego w Berlinie p. de Margerie, przyczyniły się w znacznej mierze muzea zagraniczne, w pierwszym rzędzie francuskie (Louvre) i holenderskie (Rijks Museum), jak również wszystkie muzea niemieckie i zbieracze prywatni, którzy nadesłali liczne eksponaty na wystawę.

Niemniej ciekawą jest wystawa Henryka Rousseau u Flechtheima. Naiwne obrazki wielkiego *douanier'a* mają czar i urok trecentistów sieneńskich. Zupełnie nieprawdopodobną jest wysoka kultura malarska naszego samouka, który żyjąc pod Paryżem, odcięty od świata, nie pokusił się nawet, by raz choć zajrzeć do Louvre'u. Krajobrazy Rousseau'a, malowane jasnemi, świecącemi farbami, posiadają czystość i subtelność naiwnej dziecięcej duszy wielkiego artysty. Cechuje je przedewszystkiem rozrzewniający pietyzm i bezpośrednie umiłowanie natury.

W. Mahler.

= W Secesji berlińskiej wystawa zbiorowa rysunków L. Corintha. W prywatnych salonach sztuki: Amsler & Ruthardt: Josef Steiner mł., Galerie J. Casper: George Mosson, Bruno Cassirer: Max Slevogt, Paul Cassirer: Rudolf Grossmann, Galerie Alfred Flechtheim: Maurice Utrillo, Galerie Neumann-Nierendorf: Otto Dix, Alfred Heller: Georg Látk, Neue Kunsthandlung: Erich Büttner. W państwowej bibljotece sztuk p.: nowe japońskie wydawnictwa artystyczne, w Kunstgewerbemuseum: projekty architektoniczne P. Behrensa.

= Paul Cassirer i Hugo Helbing, dwie znane firmy, zapowiadają na koniec marca aukcję części zbiorów sztuki b. saskiej rodziny królewskiej (Haus Wettin, Albertinische Linie E. V.), a mianowicie porcelany japońskiej i chińskiej, wczesnej porcelany meisseńskiej, majolik włoskich XVI wieku, obrazów, minjatur, broni i zbroi, oraz cennych mebli XVIII wieku, pozatem zaś kolekcji 47 dywanów wschodnich XVI do XVIII w.

BRUKSELA

= W *Galerie Louis Manteau* wystawia L. van Humbeck, René Guiette, *w Galerie Au Centaure* Floris Jespers, H. Daeye, w *Gal. Giroux:* Georges Morren, a w *G. Vierge Poupine:* Jacob Smits.

DREZNO

= W *Galerie E. Arnold* wystawa, obejmująca dzieła takich m. i. artystów, jak: Uhde, Thoma, Slevogt, Liebermann, Corinth, Kokoschka, Spitzweg, Heckel, Hofer, M. Utrillo, Otto Dix, Käthe Kollwitz.

DÜSSELDORF

= W tutejszej *Galerie Flechtheim* otwarto wystawę pośmiertną dzieł Eugenjusza Zaka. Pozatem wystawiono równocześnie obrazy Kislinga i rzeźby Kurta Schwipperta.

FRANKFURT n. M.

= W *Graphisches Kabinett Heinrich Trittler* wystawiono najnowsze utwory graficzne Hermana Strucka.

GDAŃSK

= W *Stockthurm* wystawiono na widok publiczny kolekcję około 100 kartonów, poświęconych karykaturze, rysowanych przez Tadeusza Kleczyńskiego, ucznia ś. p. Stanisława Lentza.

= W muzeum miejskiem (Stadtmuseum) otworzono wystawę dzieł Karola Hofera.

HAMBURG

= W *Kunsthalle* zorganizowano wystawę sztuki szwedzkiej. W *Galerie Commeter:* wystawę obrazów olejnych i akwarel Schmidt-Rottluff'a, oraz dzieł dwu francuskich artystów: Togores'a i Lascaux. Wystawa nowszej sztuki szwedzkiej, obejmująca razem 580 objektów, będzie przewieziona do Lubeki i do berlińskiej Nationalgalerie.

HANNOWER

= W muzeum prowincjonalnem otwarto wystawę zbiorową ku czci Lovisa Corinth'a.

KOLONIA

= W *Kunstsalon Hermann Abels* wystawiono obrazy i bronzy Franciszka v. Stucka, oraz utwory graficzne Maksa Klingera.

LIPSK

= W lokalu lipskiego *Kunstverein'u* wystawiono obrazy, rysunki i prace graficzne Emila Nolde'go, oraz kolekcję litografij Honorjusza Daumier.

LONDYN

= Prezes ministrów Stanley Baldwin mianował J. Duveen'a administratorem *Wallace-Collection* w Londynie, w miejsce zmarłego lorda Carmichael'a.

LUXOR (Egipt)

= Z końcem marca zmarł tu Georges Benedite (ur. 1857 r. w Nimes), konserwator zbioru starożytności egipskich w Luwrze, członek Instytutu i profesor w Collège de France, znany z szeregu prac naukowych egiptolog.

MEDJOLAN

= W *Galeria Carminatti* wystawiają m. i.: Marquet, Vlaminck, Matisse, Laprade, Louis Legrand, Bouche i Kisling.

NEW-YORK

= W świeżo otworzonej *Galerie F. Valentine Dudensing* zorganizował Pierre Matisse wystawę sztuki francuskiej, w której wzięli udział: Henri Matisse, Bonnard, Roussel, Derain, Marquet, Maurice Denis.

PARYŻ

= Skład *jury* w dziale malarstwa Salonu 1926 jest następujący: Przewodniczący Emile Renard, zast. przewodniczącego: Henri Foreau i A. F. Gorguet, sekretarze: Georges Leroux, Montézin, A. Vollon i Bergès, członkowie: Bompard, Calbret, Désiré-Lucas, Devambez, Duvent, Etcheverry, Gervais, Glaize, Grosjean, Albert Laurens, Pierre Laurens, Sabatté, Zo i Zwiller.

= W *Palais de Marbre* otworzono ciekawą wystawę p. t. *Visages* — wizerunków malarzy i rzeźbiarzy, od Courbet'a aż po dzisiejsze czasy.

= *Le Journal des Arts* w Nr. 23 z b. r. ogłasza szczegółowy, długi na trzy szpalty, wykaz dzieł sztuki, zakupionych w ciągu r. 1925 do zbiorów państwowych przez ministerstwo oświecenia publicznego i sztuk pięknych, oraz subwencyj, udzielonych różnym organizacjom artystycznym i muzeom. Wykaz ten polecamy łaskawej uwadze naszego Dep. Sztuki w Min. W. R. i O. P. — dla przykładu, zachęty i pouczenia, a bodaj dla porównania. Dlaczego podobnych wykazów nie ogłasza się w Polsce?

= W dniu 20 marca, w Académie des Beaux-Arts, dokonano wyboru nowego członka na miejsce, opróżnione przez śmierć André Michel'a. W siódmem głosowaniu, Adolphe Boschot otrzymał 22 głosy na ogólną liczbę 42 głosów. Pozatem mniejszą ilość głosów otrzymali: Hourticq, Lami, Bellaigue, Pératé, Schneider.

= W dniu 24 marca Prezydent Republiki zwiedził wystawę sztuki argentyńskiej, zorganizowaną przez uniwersytet narodowy w La Plata, w salach *Musée du Jeu de Paume* (Jardin des Tuileries).

= Wystawy paryskie w marcu. W Grand

Palais — Wystawa reprospektywna p. t.: Trente ans d'art indépendant. W Palais de Bois: Salon Niezależnych. W G. Barbazanges: L. Lévy; G. Bernheim-Jeune: J. Vaillant, Buk Ulrich, Mathey, oraz H. Otman; G. Joseph Billiet: Ehrlich, Felix Müller, George Grosz Zilzer; G. Bing: Eugenjusz Zak (do 4 kwietnia); G. La Boétie: Salon des Humoristes; G. Druet: Maximilien Luce, Manguin, P. Girieud, Baignères, Clairin, Despiau, Desvallières, Dufrénoy, J. Flandrin, Charles Guérin, Marque, Marval, Waroquier: G. Paul Rosenberg: Georges Braque; G. Brame: rysunki Puvis de Chavannes'a; G. Étoile: wystawa zbiorowa rzeźb Henryka Kuny; G. Carmine: malarze ekspresjoniści; G. Weill: Dubreil, Goërg, Gromaire, Makowski, Pascin, Per Krohg; G. Champigny: B. Appia, de Brunhoff, Jorgensen, G. A. Klein, Sabouraud, Zieleniewski i i.

= Na aukcji rycin (4 i 6 marca b. r.), uzyskała rycina *L' Amour et la Folie* (po tług Fragonard'a) cenę 27.000 franków, a *La Grande Fortune* Dürera 20.000 fr.

= Na jednej z ostatnich aukcyj paryskich uzyskał obraz A. Renoir'a: *Femme nue à sa Toilette* (35 na 22 cm.) cenę 27.000 fr., a pejzaż C. Pissaro: *Route de Saint-Antoine à l'Hermitage, près Pontoisie* (52 na 81 cm.), cenę 54.000 franków. Obraz Vuillard'a sprzedano za 28.000 fr., akwarelę D. de Sègonzac'a za 15.000 fr.

= Henry Marcel, b. honorowy dyrektor muzeów państwowych, dyrektor Sztuk P. i gen. administrator Bibliothèque Nationale, zmarł w Paryżu w 72 roku życia. Napisał szereg dzieł, m. i. *Histoire de la peinture française au XIX-e siècle.*

= W Galerie de l'Étoile wystawione były prace Wieńczysława d'Erceville, a mianowicie obrazy jego i rysunki.

= Odznaczenie polskich artystów. Z okazji udziału Polski w Międzynar. Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, zostali odznaczeni krzyżami Legji honorowej następujący Polacy: krzyżem komandorskim p. Jerzy Warchałowski, polski komisarz generalny; krzyżami oficerskimi profesorowie warsz. Szkoły sztuk piękn.: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, dyr. miejskiej szkoły malarstwa w Warszawie Jan Szczepkowski, konsul polski w Paryżu Jerzy Lasocki i arch. Tadeusz Stryjeński z Krakowa; krzyżami kawalerskimi: prof. warsz. Szkoły sztuk piękn.: Mieczysław Kotarbiński, art. rzeźb. Henryk Kuna, prof. krakowskiej Akad. Sztuk Piękn. Józef Mehoffer, art. mal. Zofja Stryjeńska, dyr. państw. szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem Karol Stryjeński, piewszy sekretarz ambasady polskiej w Paryżu, Alfred Poniński i zastępca komisarza generalnego polskiego, Ludwik Puget w Paryżu.

Wstrzymujemy się rozmyślnie od wszelkich uwag, które wprost natarczywie cisną się pod pióro...

WASZYNGTON

= Muzeum im. Paderewskiego. W Stanach Zjednoczonych A. P. powstał komitet, mający za zadanie stworzenie przy jednem z muzeów waszyngtońskich polskiego muzeum numizmatycznego im. Ignacego Paderewskiego. Prezesem komitetu jest ks. Jan Suchos. Dochody muzeum numizmatycznego mają być obrócone na wspieranie kultury polskiej i stanu posiadania polskiego na brzegach Bałtyku.

WIEDEŃ

= W *Albertynie* urządzono nader ciekawy pokaz akwarel i rysunków malarzy francuskich, od Ingres'a aż po Cézanne'a.

ZAGRZEB

= W dzienniku chorwackim p. t.: *Obzor*, wychodzącym w Zagrzebiu, ukazał się w Nr. 72 artykuł Mieczysława Tretera o polskich sztukach plastycznych p. t.: *Poljske plasticke umjetnosti.* Cały Nr. 72 tego dziennika poświęcony był głównie sprawom Polski.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

= Nr. 11 *Bloku* (z dnia 1 marca b. r.) poświęcono w całości architekturze nowoczesnej. Zeszyt ten zawiera około 100 reprodukcyj, a prócz katalogu wystawy przynosi teksty pióra A. Lurçat'a, P. Mellera (architektura holenderska), V. Servranckx'a, M. L. Baugniet'a, Wł. Mahlera, E. Mendelsohna, J. Malinowskiego i H. van de Velde (*Le Style Moderne*). Między innemi, znajdujemy tam projekty architektoniczne T. Żarnowerówny, P. Kozińskiego i A. Karczewskiego; Żarnowerówny, Szczuki i Syrkusa; Szczuki, Kozińskiego i Karczewskiego; E. Epsztejna, Cz. Przybylskiego, L. Niemojewskiego, R. Gutta, J. Stefanowicza, J. Malinowskiego, oraz Lacherta i Szanajcy.

Redakcja *Bloku*: T. Żarnowerówna i M. Szczuka; wydawca S. Rutkowski. Wydanie zeszytu o tak bogatej zawartości, stanowi w naszych zwłaszcza warunkach czyn nader dodatni.

= Ludwig Baldass: Joos van Cleve — der Meister des Todes Mariae, 85 Abbildungen. Krystall Verlag, Wien, 1925.

= Heinrich Maria Lützeler: Formen der Kunsterkenntnis. Vorwort von Max Scheler, 10 Tafeln. Friedrich Cohen Verlag, Bonn.

= Thieme-Becker: Künstler-Lexikon. Unter Mitarbeit von mehr als 400 Fachgennossen begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Hans Vollmer. Band XIX (Ingouville-Kauffungen). Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1926. — Cena w opr. 56 Mk.

= Paolo d'Ancona: *La Miniature Italienne des X au XVI siècles.* Paris et Bruxelles, 1925.

= Ph. Lauer: *La Miniature Romane d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale.* Editions de la Gazette des Beaux-Arts. — Cena w subskrypcji 325 fr.

= Edgar Blochet: *Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans, de la Bibliothèque Nationale.* Editions de la Gazette des Beaux-Arts. — Cena 500 fr.

= Eric G. Millar: *English illuminated manuscripts from the X-th to the XIII-th century.* Plansz 101 poza tekstem, G. Van Oest. — Cena 5.50 liv.

= Eric G. Millar: *La Miniature Anglaise du X-e au XIII-e siècle.* 101 planches. G. Van Oest: Cena 340 fr.

= I. A. Giglioli: Museo Nazionale di Villa Giulia. Fasc. I. Coll. Corpus Vasorum Antiquorum. H. Champion. — Cena 90 fr.

= L. Benedite: Rodin, 40 planches en héliogravure. F. Rieder & Cie. — Cena w opr. 16 fr. 50.

= Hourticq, Dacier, Wildenstein: Le paysage français de Poussin à Corot, à l'Exposition du Petit-Palais, 84 planches. Ed. Gazette des Beaux-Arts. Cena 300 fr.

= Ph. Renouard: Les Marques typographiques parisiennes des XV-e et XVI-e siècles. H. Champion. Fasc. I. — Cena 75 fr.

= Louis Godefroy: *Albert Besnard.* Collection: Le Peintre Graveur Illustré. À Paris, chez l'auteur, 29 Avenue Henri-Martin, 100 ex. sur velin à 160 fr., 400 ex. sur velin avec une eau-forte originale d'Albert Besnard à 200 fr. — 80 ex. sur japon avec deux états de l'eau-forte à 325 fr.

Jest to trzydziesty z rzędu tom znanej kolekcji katalogów graficznych, a obejmuje prócz tekstu 230 reprodukcyj utworów graficznych Alb. Besnard'a.

VARIA

= Sztuki plastyczne w Bułgarji. Komitet artystyczny przy bułgarskiem ministerstwie oświaty, utworzony w celu popierania literatury i sztuki wydał w styczniu b. r. dwie nagrody po 10.000 lew za najpiękniejszą rzeźbę i obraz, stworzone w roku 1925. Pierwszą nagrodę zdobył M. A. Mussakow za rzeźbę p. t. »Miłość matki«, drugą malarz Ivan Milew za panneau dekoracyjne »Matka Boska«. Pozatem komitet rozdał 4 nagrody po 3500 lew następującym malarzom: pannie Ganczew, pp. G. Machew i M. Iwanow.

= Królewski dar Rockefellera Jak informuje Kurjer Warszawski (w Nr. 50) John D. Rockefeller jun., syn głośnego twórcy trustu naftowego, ofiarował dziesięć miljonów dolarów królowi Egiptu, Fuadowi, i narodowi egipskiemu na budowę i utrzymanie w Kairze nowego muzeum starożytności egipskich, w połączeniu z instytutem archeologicznym, który ma się mieścić w oddzielnym budynku.

Dr. James H. Breasted z uniwersytetu chicagowskiego, oraz pp. Everit Macy i Raymond B. Fosdick z Nowego Jorku tworzą komitet wykonawczy, którym — jak donoszą z Kairu do londyńskiego »Timesa« — Rockfeller powierzył urzeczywistnienie swojej fundacji, będącej największą z fundacyj humanistyczno-naukowych, powołanych do życia, dzięki ofiarności jednej osoby.

Nowe muzeum ma współpracować z istniejącym urzędowym egipskim urzędem archeologicznym »Service des Antiquités«. Niedawno Dr. Breasted złożył królowi Fuadowi list Rockefellera, w którym bogacz amerykański składa swój dar królowi Dr. H R. Hall, kustosz działu starożytności egipskich i assyryjskich w Muzeum brytyjskiem, oświadcza, że wskutek tego daru rząd egipski będzie w możności stworzyć w Kairze muzeum, jakiego świat jeszcze nie posiada. Dodać należy, że hojny ofiarodawca sam nigdy w Egipcie nie był.

= Apetyt warszawski na kaszubskie Muzeum. Zupełnie słusznie przewidziały *Sztuki Piękne*, że zachłanność na krakowskie Muzeum Narodowe znajdzie rychło naśladowców, którzy wyciągną ręce stopniowo po różne inne zbiory i wbrew zasadom rozsądnej decentralizacji kultury zechcą je skupiać w jednym jedynym centralnym punkcie. Przykład podziałał istotnie zaraźliwie. Bo oto w *Tygodniku Ilustrowanym* (Nr. 45) Dr. Jan Lankau opisawszy kaszubskie Muzeum we Wdzydzach, tak konkluduje: »W najbliższym więc czasie muzeum wdzydzkie stanie się własnością rządową. Na zawsze niepodobna zbiorów tych pozostawiać we Wdzydzach, gdzie byłyby pozostawione bez opieki i nadzoru. Trzeba więc je będzie przenieść do Kościerzyny, jako miasta powiatowego. Ale po kilku latach zbiory kaszubskie muszą się znaleść w Warszawie«.

Istna epidemja pomysłów wędrówek muzeów! Z Wdzydz do Kościerzyny, z Zakopanego do Nowego Targu (też miasto powiatowe!), z Kórnika do Poznania, z Bochni do Krakowa, nareszcie wszystko w stolicy. I to się nazywa tworzeniem polskiego Skansen! Przewidywania były słuszne: po apetycie na zbiory sztuki przychodzi chętka na zabór muzeów etnograficznych.

= O obrazach szkoły angielskiej, znajdujących się w kolekcji Leona hr. Pinińskiego, pisze ich właściciel w »Tygodniku Ilustrowanym« (Nr. 5 i 6). Artykuł uzupełnia kilkanaście reprodukcyj dzieł G. Knellera, P. Lely'ego, Williama Hogartha, J. Reynolds'a, Th. Gainsborough'a, G. Romney'a, T. Lawrence'a i kilku nieznanych artystów.

= Pomoc dla młodych artystów francuskich. W żadnym chyba kraju, pisze *Kurjer Polski* (Nr. 17), nie dbają tak o młodego artystę jak we Francji. Dziesiątki rozmaitych nagród są doskonałym bodźcem do pracy a nieraz i poważną pomocą w dalszem kształceniu się. Pracowitej a uzdolnionej młodzieży przyświecają nieustannie jakieś cele, otwierają się wciąż nowe możliwości wypłynięcia na szersze wody. W początku każdego roku umysły zaprzątnięte są chęcią zdobycia zapomogi od specjalnej fundacji amerykańskiej mającej na celu popieranie sztuki i myśli francuskiej. Jak zawsze, tak i w lecie bieżącego roku ma być rozdanych 14 zapomóg na dalsze kształcenie utalentowanej młodzieży, każda w sumie 12 tysięcy franków. Z nich 3 dla literatów, 2 dla malarzy, 2 dla rzeźbiarzy, 1 dla grawerów, 5 na popieranie sztuki dekoracyjnej i 1 na muzykę. Nie są to nagrody za poszczególne dzieła, idzie tylko o dopomożenie młodym obiecującym artystom do odnalezienia właściwej drogi i ułatwienia im życia, aby mogli się poświęcić studjom. Dodać należy, że suma 123 tysięcy fr. wydawana jest w dwóch rocznych ratach.

= O sprawach rewindykacyjnych na Poznańskim Zjeździe Historyków informuje K. Tyszkowski w *Słowie Polskiem* (Nr. 353). Podkreśliwszy obojętność ogółu wobec rewindykacji, poruszoną przez Stan. Wasylewskiego (tamże Nr. 335), i brak dokładnych informacyj nawet w kołach fachowych, przedstawia autor treść referatów Kuntzego, Suchodolskiego, Siemieńskiego i własnego o stronie formalnej i warunkach pracy, zwrocie bibljotecznych i archiwalnych skarbów, zaś M. Morelowskiego o rewindykacyjnych pracach muzealnych. Odczyty zgromadziły niezwykle wielką liczbę uczestników Zjazdu i wywołały ożywioną dyskusję. Uchwalone rezolucje wyrażają podziękowanie współpracownikom Delegacji za dotychczasowy trud i wzywają rząd do użycia wszelkich możliwych środków dla przyspieszenia dalszych prac odbiorczych Delegacji, narażonych na ustawiczny sabotaż ze strony władz sowieckich. Zwłaszcza chodzi o zwrot Metryki Litewskiej i Wołyńskiej, o państwowe zbiory Kartograficzne, bezcenne muzealja, militarja, całe olbrzymie bibljoteki, np. księgozbiory Uniwersytetu Wileńskiego, Liceum Krzemienieckiego i t. d. Nie wolno nam sprzedać tej puścizny za miskę soczewicy w postaci problematycznego traktatu handlowego.

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

KONSTANTY LASZCZKA PORTRET p. F. JASIEŃSKIEGO (bronz)

(wł. Muzeum Narodowe w Krakowie)

KONSTANTY LASZCZKA PORTRET ŻONY ARTYSTY (marmur)

KONSTANTY LASZCZKA

CHOĆ znamy dziś style wszystkich wieków i wychowujemy się w cieniu muzeów, w swobodzie wyboru pojmowania kształtu, lub raczej w swobodzie naśladowania dowolnej epoki, to jednak nad Europą współczesną unosi się jej własna tradycyjna atmosfera, która wyraża się w szkołach Sztuk Pięknych, i z której nie może się wyłamać początkujący artysta. Atmosfera ta ciąży na jego drodze naznaczonej od najmłodszych lat i ona to właściwie wytwarza typ przeciętnego europejskiego rzeźbiarza — o ile silniejszy talent własnemi badaniami, temperamentem, mocą charakteru nie utoruje sobie własnej drogi.

Jak określić ów dorobek kultury europejskiej, ów kanon podobno do wykształcenia konieczny, ów splot ideowy, wyrobiony doświadczeniem, ową górę, na którą młodzieniec latami się pnie po to, aby ujrzeć za nią inne szczyty, tak wielkich i strasznych przeszkód pełne, że przy nich ten pierwszy wydaje się płaską wydmą piaszczystą, pustą i suchą?

Akademizm? Realizm — i dziecię jego, impresjonizm? Czy nie są to właściwie słowa, których treść uleciała? Czy istnieją gdzieś dzisiaj rzeźby naprawdę realistyczne? Gdzie się podziały

KONSTANTY LASZCZKA DZIEWCZYNA WIEJSKA (terrakota)

figury mistrzów norymberskich, niektóre portrety Donatella, Madonny i święci Wita Stwosza — to znaczy, gdzież są ich następcy? Czemu ci, którzy się za nich podają, nie patrzą w to źródło realizmu, choć jeszcze zacienione wspomnieniami gotyku — a może nawet Bizancjum?

Nie realizm więc chyba jest atmosferą szkół współczesnych. Nie od niego pochodzą te gładkie, grzeczne formy, do których z trudem przedostaje się pojęcie stylowości lub duch indywidualizmu, te ładne, bardzo ładne, dynstyngowane sposoby chowania własnej pustki i braku oryginalności, ten jałowy akademizm.

Szkoły współczesne są eklektyczne — ale nie w pojęciu mięszania stylów, lecz jako mięszanina realizmu z akademizmem z dopuszczeniem impresjonizmu, który powoli ustępuje miejsca czemuś, co można określić jako nieśmiałe pragnienie prostoty, jako nikłą tęsknotę do monumentalności, do szerszego ujmowania płaszczyzn. I to ostatnie staje się jedynym rzetelnym dorobkiem rzeźbiarza, który opuściwszy szkołę, załamuje ręce widząc, że teraz dopiero właściwie musi rozpocząć najtrudniejszą naukę.

* * *

Cokolwiek by się dało powiedzieć o rzeźbach Włoch z epoki renesansu, to przecież nie tam by należało szukać odbicia idei greckich, czyli tego pojmowania rzeźby, który stanowi

dumę Europy, nieprześcignięty później nigdy szczyt boskości, uduchowienia, doskonałości wyrazu w formie idealnie czystej, jakby bezpośrednio mówiącej, śpiewającej o tem, co chciała światu powiedzieć. Idea wyrażania — to sztuka Grecji. Idea nie abstrakcyjna, ale żywa, ucieleśniona w postaciach stworzonych na podobieństwo ludzkie, idea, którą się rozumie odczuciem — intelekt, w którym ogniwa rozumowania są dziejami duszy, pełnej krwawych mar i przeczystych wzlotów, jest to najdoskonalsza pieśń zwycięstwa ducha nad żywiołem, gdzie moc opanowania tego żywiołu ma swoje źródło w samej potędze tego żywiołu, który staje się duchem. Momenty takie istnieją przelotnie w sztuce dzisiejszej, a nigdzie tego tak wyraźnie nie widać jak w muzyce, tej sztuce jedynej, gdzie szaleństwo samo siebie trzyma w karbach mocą rytmu, który jest duchem — tyranem panującym nad burzami materji — żywiołu. Widzieliście, jak gra wielki artysta — jak swą namiętność przelewa w nieskazitelną rytmikę, której ledwie odczuwalne drgania i wahania poruszają dno duszy, porywają w świat pragnień strasznych, czystych i okrutnych, i dają rozkosz niewypowiedzianą ani barwą ani słowem, zwycięską rozkosz nawałnicy w kleszczach woli, pieszczoty doprowadzonej do chwili, po której by skonać trzeba — ale skonać nie można — tylko żyć dalej — dla nowych pieszczot, jeszcze okrutniejszych, a czystych, niebiańsko pięknych, krew zamieniających w kryształ.

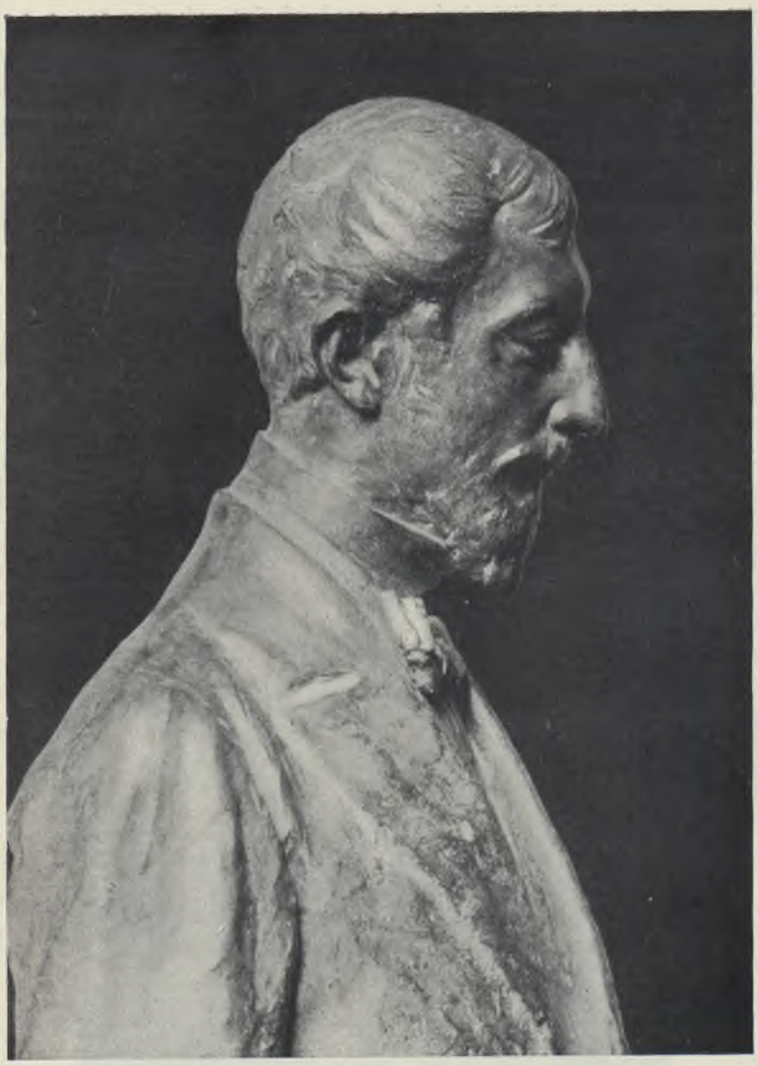
Taka muzyka — to rzeźba Grecji.

Rzeźba Francji chciała być taką — a upoważnia mnie do tego twierdzenia nie tylko Puget, ale też Rude, a nawet Carpeaux.

Jest bowiem w rzeźbie francuskiej pragnienie czystości form, jest bowiem chęć zamknięcia burzy ducha w rytmikę kształtu doskonałego.

Ale, rzecz dziwna, gdy po rzeźbie greckiej spojrzę na francuską, to mam wrażenie, że

KONSTANTY LASZCZKA GŁÓWKA DZIECKA (marmur)



KONSTANTY LASZCZKA PORTRET p. W. LIEDERA (bronz)
(Ze zbiorów Depart. Sztuki)

rzeźba grecka... schudła. Byłbym może tego literackiego zdania nie napisał, ale oto co znalazłem w aforyzmach Rodina:

»W marmurach antycznych wszystkie wysuwające się części są zaokrąglone, wszystkie kąty złagodzone. Gracje zarysowały linje krzywe. Tylko Grecy mieli tę świeżość, tę młodość. Francja ma subtelność, duchowość. Ale, być może, iż brakło jej tej wielkiej energji w ciosanych modelowaniach. W rzeźbie francuskiej to, co jest subtelne, jest chwilami chude, to, co jest czułe ⟨w znaczeniu delikatne, subtelne⟩ traci wyraz, a to, czego wypowiedzieć nie można, staje się nierealne. Przeważa to, co jest miłe, rozkoszne. Ale właściwa cnota formy jest poważniejsza, spokojniejsza — jest normalna, jak sklepienie nieba«.

Francja jest rodzonem dzieckiem Grecji, ale przewiezionem na północ. Tam nie rosną te same owoce co na południu, tam niema tego nieba, na którego szafirze, w pełni słońca odbija

KONSTANTY LASZCZKA NIEWOLNICA (gips)

KONSTANTY LASZCZKA GÓRAL (terrakota)

miękko i lśniąco zaokrąglony kontur formy marmurowej o złagodzonych kantach. Tu inaczej trzeba »łączyć kształt z atmosferą« — jak mówi Rodin.

Forma francuska stała się niepełną — ale jeśli ją rozumieli wielcy jej rzeźbiarze i dokonali dzieł potężnych, to nie były wstanie jej pojąć umysły mniejszej miary, rzeźbiarze poślednieisi i nauczyciele po akademjach sztuki. Oni rozumieli te linje zasadniczo, na mocy wzorów, których braków nie mogli ocenić — bo trzeba je było odczuwać. Oni to właściwie, ci mniejsi, ślepo zapatrzeni w niedoskonałe, choć wielkie dzieła mistrzów, wytworzyli pojęcia, z których wyrósł akademizm. Wzięli z tradycji francuskiej tylko to, co było »chwilami chude« — i to, co było »miłe i rozkoszne« - gładkie, przeciętnie eleganckie — i to nazwali dobrym smakiem, lub... wzniosłością. To coś, złożone z błędów, źle zrozumianych zalet lub niedopowiedzeń francuzów, zwolna stawało się we Francji i poza Francją akademizmem.

Z tem właśnie pojęciem — a nie tyle z wielką tradycją Francuzów walczył Rodin, szukając prawdy o rzeźbie greckiej — i prostą drogą znalazł się na progu realizmu.

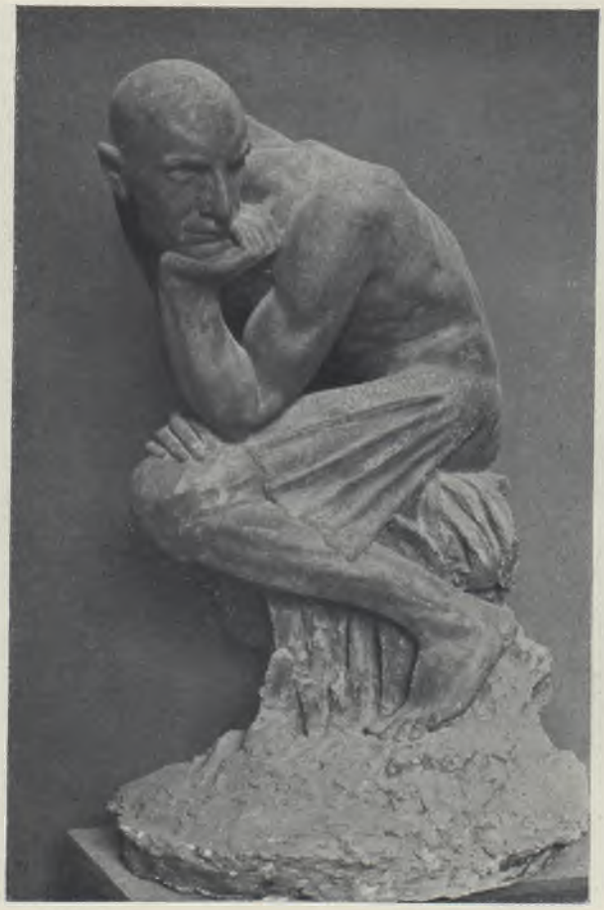
Obywatele Calais i *Św. Jan* Rodina — to może pierwsze rzeźby naprawdę realistyczne od czasów gotyku. Rodin zaczynał swoją sztukę od początku i choć nie był, niestety, prymitywem, to przywrócił rzeźbie bezpośredni kontakt z naturą. Tem różni się od poprzednich

KONSTANTY LASZCZKA — MEDAL KU CZCI L. WYCZÓŁKOWSKIEGO

realistów francuskich, którzy nawet najbardziej drobiazgowe figury swoje traktowali z akademicką, gładką elegancką i suchą manierą. »Grek pracował z gorączkową, lecz jasnowidzącą energją i nigdy nie pozwolił sobie na wypaczanie natury przez dziurawienie kształtu, przez chudość i zimną sztywność« — pisze Rodin — i wspomina o dwudziestu latach pracy nad zrozumieniem formy greckiej.

* * *

Znaną jest tragedja Rodina. Chciał znaleźć samego siebie, badając tajemnice Greków, ale nie było jego zamiarem tworzenie jakiegoś nowego pseudo-klasycyzmu. Realizm, od którego zaczynał, realizm konsekwentnie przeprowadzonego w danej postaci pojmowania bryły wyobrażającej człowieka, realizm »wszystkich profilów« żądanej formy, zamieniał się stopniowo w utopijną chęć »połączenia tej formy z atmosferą«, której jednak we Francji nie było, w pragnienie zaokrąglania kantów, w szukanie owych krzywizn, rysowanych przez gracje, w dążenie do jakiegoś grecko-nowożytnego impresjonizmu, ...któryby nie zniekształcał natury. Rodin chciał technicznie doścignąć Grecję — i czynił to głębiej, niż Puget — ale nie wiedział o tem, że wielcy klasycy francuscy bliżsi byli ducha greckiego, niż on — właściwie dlatego, że oni się przejęli ideami Grecji, nie zaś tylko jej techniką — ściślej mówiąc przejęli się boskim idealizmem greckim,



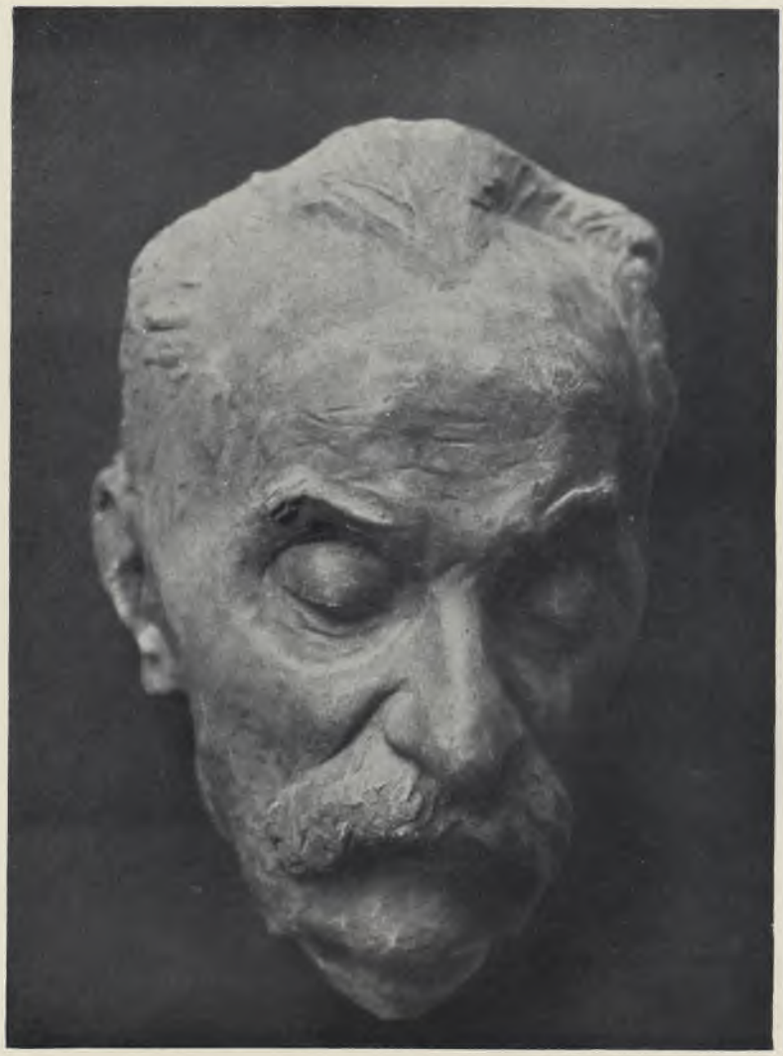
KONSTANTY LASZCZKA WODNIK (gips)

wiekami wyrabianym, z prymitywu wyrosłym i później dopiero technicznie uświadomionym. Rodin załamał się na tem, że badając greckie sposoby wyrazu, nie miał w sobie idei równie wielkiej, jak religja grecka — nie miał w sobie Boga, któryby musiał ujawnić się w pięknie — i choć przenikał istotę greckiej roboty jak nigdy nikt przedtem — nie wydarł jej tajemnic nieśmiertelnym posągom, bo ducha syntezy w sobie nie miał. Syntezę wytwarza zaś tylko wielka idea, przepełniająca całą duszę i dyktująca owe linje wymowy pełne, które widzimy u Michała Anioła, chociaż ten tytan był dalszy kształtu greckiego niż Puget.

Nie można się dziwić Soffici'emu, który nie rozumiejąc drogi rozwojowej Rodina, pomawia go o naśladownictwo Włochów i wynajduje w nim akcenty banalności. Soffici nie widzi jednak, że »naśladowanie Włochów« było właściwie podobieństwem akcentów, pochodzących z wspólnego greckiego źródła, z którego atoli Francuzi więcej czerpali — i głębiej nieraz — niż Włosi. Idąc pod wspólnym sztandarem, ale innemi drogami, Rodin chwilami istotnie wpadał na podobne idee kształtu, co klasycy francuscy i włoscy (Donatello, Michał Anioł) — ale przytem znalazł pod koniec życia drogę właściwą, której wartość Soffici pomija i która wogóle dotychczas nie została należycie oceniona, choć zyskała tylu naśladowców i epigonów — i która niestety, niezro-

KONSTANTY LASZCZKA GŁOWA KOBIETY (marmur)

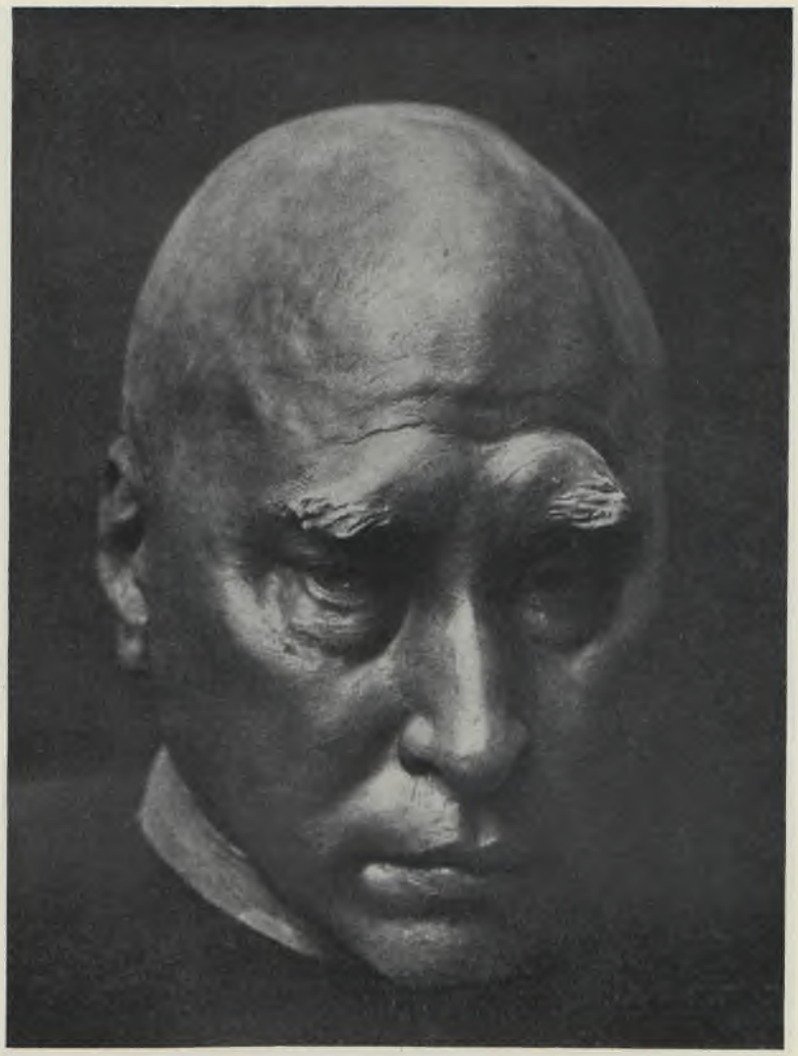
zumiana, przyczyniła się do ostatecznego rozbicia rzeźby współczesnej. Mówiąc o tym ostatnim okresie twórczości Rodina, który uważany jest, zdaje się, za impresjonizm, a który zawiera tylko dalsze próby badań nad formą grecką — o tych rzeźbach nawpół wyłaniających się z bloku marmuru, o tych kształtach modelowanych na podobieństwo jabłek i sklepienia niebios, ‹mówię określeniami Rodina›, lśniących, krągławych, potężnych i przesubtelnych — jak n. p. w tej *Głowie Mozarta* przerabianej z biustu Mahlera, gdzie połowa twarzy tylko się wyłania z kamienia, a z drugiej widać prawie że tylko drugie oko. Nie jest to ani impresjonizm, ani ekspresjonizm, a przynajmniej nie wyłącznie ani jeden ani drugi, lecz forma szukająca wymowy w kształcie niepełnym, w czemś w rodzaju nawpół płaskorzeźby — dlatego zapewne, że artysta nie zdołałby odnaleźć wszystkich profilów dla takiego traktowania swego tworu. Tworzył części — pragnął, aby mu gracje pozwoliły na schyłku życia narysować choć jedną z tych krzywizn, które podziwiał u Greków. Chciał, po nieudanych próbach »łączenienia płaszczyzn z atmosferą« w wielkiej postaci — w *pomniku Balzaca* — po nawpół realnym, nieszczęśliwym, nagim starcu — *Wiktorze Hugo* — dotrzeć choćby we fragmencie do czystej formy, bezpośrednio wyrażającej duszę — i, być może, dlatego resztę nierozwiązanego zadania zostawiał w surowej bryle.



KONSTANTY LASZCZKA MASKA M. GORZKOWSKIEGO (gips)

Fragmenty owe są w rzeźbie czemś jedynie nowem od czasów Fidjasza — są zadatkiem sztuki, niepodobnej jednakże do naśladowania — bo zaledwie się zaczynającej.

Po śmierci Rodina wysiłki jego poszły w zapomnienie. To, co on starał się budować, uznano za rozbicie kształtu, za impresjonizm. Naśladować go poczęto morfologicznie, nie wnikając w istotę rzeczy. Oddalono się od zdrowych studjów, a straciwszy nawet akademizm, rzucono się do tworzenia »stylu nowoczesnego« — czyli do szukania kształtów geometrycznych, suchych, martwych w samem założeniu — a w końcu i to przekreślono. Nastał chaos, w którym, jako zbawienie, ukazała się stylizacja, naśladująca romańskie, gotyckie, starogreckie prymitywy — rzeźbę egipską i chaldejską i nawet murzyńską. W tym chaosie, w tym braku szczerości tkwi Europa do dziś dnia — a przeszła przecież przez ekspresjonistyczny naturalizm Vigelanda i secesję wiedeńską. Wznosi się na tej pustyni na zachodzie imponująca postać Bourdelle'a, na południu — wielka, tajemnicza twórczość Mestrovica. Lecz są obawy, że znów powraca



KONSTANTY LASZCZKA MASKA PROF. KS. PAWLICKIEGO (terrakota)

do głosu jawny lub ukryty akademizm — a szkoły ani na chwilę nie przestawały kłaniać się mu chytrze, jak gdyby nic się nie stało na świecie. Niewiele tylko zrobiono mu tam ustępstw w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu.

* * *

W Polsce muzea prawie nie istnieją. Rzeźbiarz polski w okresie szkolnym z reprodukcji tylko — gipsowych i fotograficznych — i to w bardzo drobnym zakresie — ma styczność ze sztuką innych narodów i innych wieków. W szkołach naszych z przed lat 25 panował jeszcze prawie że wyłącznie akademizm, który tu musiał być jeszcze mniej rozumiany niż zagranicą. Ale to właśnie stanowi siłę tych rzeźbiarzy polskich, których nie czepia się obcy nakaz i rutyna profesorów. Zamiast muzeów mamy rzeźbę drzewną nietylko w kościele Marjackim w Krakowie, ale też tę naiwną, ludową, zdobiącą kapliczki przydrożne po wsiach — mamy rzeźbę pierwotną w kamieniu — mamy ludowe snycerstwo świeckie, oryginalne i ciekawe — i wrodzone poczucie

KONSTANTY LASZCZKA PORTRET HR. B. (terrakota)

formy. Rzeźbiarz polski musi wszystko z siebie wydobyć — a do niedawna nie wiedział, że może się oprzeć na tem, co lud tworzył — i że mu wolno być samodzielnym prymitywem. Walki jego ze szkołą były daleko bardziej tragiczne niż na zachodzie. Pomimo to wydobyto u nas akcenty szczerej polskości w tworach Ostrowskiego (połowa XIX wieku) w »Kalinie« Lewandowskiego, w tworach Kurzawy, w nastrojowości Szymanowskiego, który umiał być też prawie klasykiem w swem »Macierzyństwie« z muzeum w Poznaniu, we wspaniałym naturalistycznym impresjonizmie Dunikowskiego i w jego oryginalnym samorodnym kubiźmie, niezależnym od zachodu, w jego stylizacjach z najnowszego okresu, w snycerskiej »Kapliczce« Szczepkowskiego, w »Ewie« Wittiga, powstałych z dalekich ech Rodina. I jeżeli w wielu dziełach większości powyższych artystów tkwi albo akademizm, albo ślady secesji wiedeńskiej, to jednak duch przedziera u nas te obce szranki, mam wrażenie że łatwiej, niż tam, gdzie rzeźbiarzowi, który wyszedł ze szkoły, wydaje się, że wszystko, co tylko chce tworzyć, już było, wszystkie

KONSTANTY LASZCZKA MASKA p. ST. WYSOCKIEJ (terrakota)

pomysły formalne zużyto w ciągu tysięcy lat kultury, wszystkie tajemnice techniki przeżyto, wysubtelniono — i pozostaje chyba jedna wiecznie nowa i łatwa a beznadziejnie oschła — geometrja.

Samorodny talent wiejskiego snycerza, jakim był pierwotnie Konstanty Laszczka, zanim poszedł się kształcić w rzeźbie u Jana Kryńskiego i Pyrowicza, jest jednym jeszcze dowodem na to, że brak muzeów w Polsce sprzyja rozwojowi oryginalności talentów. Nie jestem oczywiście za tem, co kiedyś propagowali zwolennicy Marinetti'ego we Włoszech, którzy więcej dla buffonady futurystycznej niż na serjo, umieścili w swoim programie zniszczenia wszystkich skarbów sztuki, zgromadzonej w tym boskim kraju — i później wraz ze swoim wodzem duchowym tej dzikiej idei się wyrzekli. Stwierdzam tylko fakt, polskie ubóstwo pod względem obcych zabytków, ubóstwo przechowujące w swoich lamusach skarby ludowej twórczości i kryjące w duszach skarby wyobraźni, wychodowało zaczątki oryginalnej rzeźby polskiej.

KONSTANTY LASZCZKA PORTRET PANI P. (marmur)

Laszczka pierwszą wystawę swoją miał już w r. 1890 (urodził się 8 września r. 1865), zanim poznał w latach 1891—99 Paryż i zanim został w r. 1899 profesorem Akademji Krakowskiej. Laszczka zatem tu u nas wyrósł, naszemi sokami się żywił, naszą akademicko-realistyczną szkołą się musiał przejąć. Urodzony realista, nosił w sobie zawsze poczucie szerokiego modelowania, ujmowania całości kształtu w jego charakterystycznych, odrębnie typowych profilach — rozumiał człowieka na którego patrzał, jako bryłę jednolitą, która aby żyła w rzeźbie, musi być sharmonizowana w sobie samej, to znaczy, że każdy szczegół musi być w niej techniką i ujęciem dostosowany do całości. Bryła ta u Laszczki nigdy nie rozpada się na drobiazgi, zawsze daje syntezę, czasem impresjonistyczną, czasem nawpół klasyczną lub akademicką, ale zawsze jasną i mocną.

Twórczość Laszczki wymyka się schematycznym określeniom. Za szczyt jej — za rzecz

KONSTANTY LASZCZKA PORTRET SYNA ARTYSTY (gips)

najbardziej oryginalną uważałbym portret — a raczej dwa portrety Wyczółkowskiego.— Jeden z nich to biust wielkiego malarza, o szerokiej podstawie ramion i piersi — dzieło niezwykłej piękności jako kompozycja, której najzupełniej osiągniętym celem było wydobycie potężnego wyrazu tej fenomenalnej postaci — wyrazu zarówno duchowego, jak też wyrazu tej imponującej bryły, samej w sobie. Tu niknie akademizm, który widać w wielu innych portretach — pomimo, iż wszędzie siła wyrazu, (np. w portrecie art. dramatycznej Sulimy) zwycięża wszelkie konwencjonalizmy i wydobywa się na plan pierwszy. Tu niknie impresjonizm, który tak dobitnie się zaznacza w portrecie Feliksa Jasieńskiego (zresztą jest to portret świetny w charakterystyce i tylko jako bryła jest rzeczą niezamkniętą w sobie, jest postacią wyłaniającą się z materji). Tu niknie naturalizm, który jednak potrafił dać Laszczce rzecz tak wdzięczną i świeżą, jak ta dziewczynka wiejska o rękach skromnie złożonych — albo tę kapitalnie żywą postać górala. Tu nikną wspomnienia Rodina, jak w tym Demonie, przypominającym nieco

KONSTANTY LASZCZKA MASKA p. W. NOSKOWSKIEGO (gips)

»*Myśliciela*«. Tu niema także ech już nie akademizmu, ale specjalnej tradycji najlepszej rzeźby francuskiej, jaką jest, pomimo polskość postaci, »*Zima*« — czy »*Konik Polny*« ze zbiorów »Zachęty« w Warszawie.

Postać Wyczółkowskiego skomponowana i ujęta jest w sposób całkowicie swoisty, któryby raczej mógł w swej prostocie i wielkości w modelowaniu szukać pokrewieństwa u mistrzów włoskiego odrodzenia — chociaż i oni bywali bardziej drobiazgowi w traktowaniu portretu. Przedewszystkiem — podstawa ramion i piersi — co za wspaniały pomysł architektoniczny, co za monumentalny cokół dla tej głowy surowej w wyrazie, głowy wodza i myśliciela, spokojnej, odzianej w majestatyczną powagę! Co za umiar w proporcji tego cokółu do rozmiarów głowy! Linje jego spływające z namaszczeniem i prostotą, unoszą na sobie głowę, która wyłania się z nich jakby triumfująca, zwycięska, choć nie pozbawiona melancholji. Rzetelność w syntetycznem, a przecież chwytającem wszelkie charakterystyczne załamy modelowaniu głowy —

KONSTANTY LASZCZKA MASKA p. T. ŻUKA-SKARSZEWSKIEGO (gips)

ta cierpliwa praca rzeźbiarska, szukająca wszystkich profilów i podczas której tak często twórcze odczucie ucieka, tu w każdym drgnieniu łączy się z tem odczuwaniem. To dzieło wielkiej miary.

A obok niego postawił bym medalion Wyczółkowskiego, w którym rysy artysty pod pozorami spokoju kryją drzemiącą gwałtowność, siłę i nieustępliwość, ta płaskorzeźba w bogactwie wyrazu dorównywuje pełnemu portretowi.

Na równym nieledwie poziomie stoi portret poety Liedera w Zbiorach Państwowych (w Zamku Królewskim w Warszawie). I tutaj całość tej bryły jest przedziwnie sharmonizowana w wyrazie!

Lecz każdy z portretów Laszczki żyje — choć modelowano je różnemi metodami, których kolejności nie byłbym w stanie oznaczyć. Niewiem np., czy prześliczny portret kobiety o oczach zamglonych pochodzi z epoki, gdy artysta był prawie impresjonistą — czy nieskazitelny w swym francusko-włoskim klasycyźmie portret kobiety o obnażonych ramionach (przypominający chyba Canowę) jest wcześniejszy od epoki impresjonistycznej, czy nie ciekawem także byłoby zba-

danie daty powstania pięknego nagrobka na Powązkach, gdzie spokojny, piękny jak sen młodzieniec stoi w obramowaniu secesyjnych linji, nieco psujących całość.

W ostatnich czasach zaczął artysta tworzyć figurki zwierząt, niektóre całkiem naturalistyczne, niektóre stylizowane i fantastyczne. Jest to nowa dziedzina twórczości, która się rozwija — a jest bardzo interesująca.

Ale wizerunek ten artystyczny byłby niepełny, gdybym nie wzmiankował o dziecięcych portretach Laszczki. Są ujmowane z powagą i wdziękiem — tem połączeniem, które u dzieci tak często się spotyka. W traktowaniu przypominają rzeźby renesansu — aniołki jakiegoś della Robbii.

* * *

Nie posiadając danych do odmalowania przejść wewnętrznych i walk znakomitego rzeźbiarza, wracam do punktu wyjścia. Na tle europejskiego rozbicia formy, ratowania się nawrotem do wielkich epok, na tle plączącego się wszędzie, gdzie tylko jest sztuka, akademizmu, wzrasta rzeźba polska, bardziej od innych wolna, mniej obarczona brzemieniem przeszłości, coraz bardziej, coraz chętniej tuląc się do swoich naiwnych prostych tradycyj, do chat, dworów i kościołów polskich. Rodzime talenty wśród chaosu europejskiego łatwiej torują sobie drogę, niż inne, bo mają siły świeże — a w potrzebie ucieczkę znajdują u siebie w tradycji ludowej. Akademizm po wierzchu tylko muska i znieprawia duszę polską, a drogę twórczości zostawia otwartą — po lekkiem otrzepnięciu z siebie tych okruchów obco-profesorskich.

Konstanty Laszczka jest tym rzetelnie polskim talentem, który wiele wpływów w siebie wchłonął, ale rdzeń swój zostawił nienaruszony — i dał Polsce twory, o których pamięć nie zaginie.

JAN KLECZYŃSKI

KONSTANTY LASZCZKA — ZABAWA Z KOZŁEM (terrakota)

E. DEGAS TANCERKI W GARDEROBIE (pastel)

E. DEGAS

(WSPOMNIENIE)

— Kto zna Degasa? Powiedzieć — nikt, byłoby to przesadą. Zaledwie niektórzy. Mam na myśli tych, którzy go znają dobrze.

Dla miljonów czytających gazety codzienne jest nieznanym nawet z nazwiska. Malarze jedynie, wielu przez obawę, reszta z respektu, admirują Degasa. Czy rozumieją go dobrze?

Degas urodził się... nie wiem tego, ale od niepamięci jest stary jak Matuzalem.

E. DEGAS TANCERKI ZA KULISAMI (rys. węglem)

Mówię Matuzalem, ponieważ sądzę, że Matuzalem mając lat sto musiał być takim, jak człowiek naszych czasów. mający lat trzydzieści.

W rzeczywistości, jest Degas zawsze młodym. — Szanuje Ingres'a, co sprawia, że szanuje samego siebie. Patrząc na niego, na jego kapelusz jedwabny na głowie, na niebieskie okulary na oczach, ma się wrażenie doskonałego notarjusza, »bourgeois« z czasów Ludwika Filipa, nie zapominając nawet o parasolu.

Jeżeli istnieje człowiek, który mniej stara się, aby uchodzić za artystę, to napewno on; a jest nim tak w całej pełni! A pozatem nienawidzi wszelkich szufladek, nawet i tej: artysty.

Jest bardzo dobry, ale że jest dowcipny, uchodzi za zjadliwego.

E. DEGAS „L'ETOILE" (pastel)

(Muzeum luksemburskie, Paryż)

E. DEGAS TANCERKI ZA KULISAMI (pastel)

(Wł. M. Bernheim Jeune, Paryż)

Zjadliwy i zgryźliwy. Czy to to samo?

Pewien młody krytyk, który ma manię wypowiadania opinji, tak jak Augurowie wygłaszają swoje sentencje, powiedział: »Degas dziwak dobrotliwy!« Degas dziwak! On który na ulicy zachowuje się jak ambasador na dworze. Dobrotliwy! Jakież to trywialne. Jest czemś lepszem od tego.

Degas miał dawniej starą bonę Holenderkę, relikwię rodzinną, która mimo to, a może dla tego, była nieznośną. Posługiwała do stołu. »Monsieur« nie rozmawiał wcale. Dzwony z Notre-Dame de Lorette stawały się coraz bardziej ogłuszające

E. DEGAS KONIEC ARABESKI (pastel)

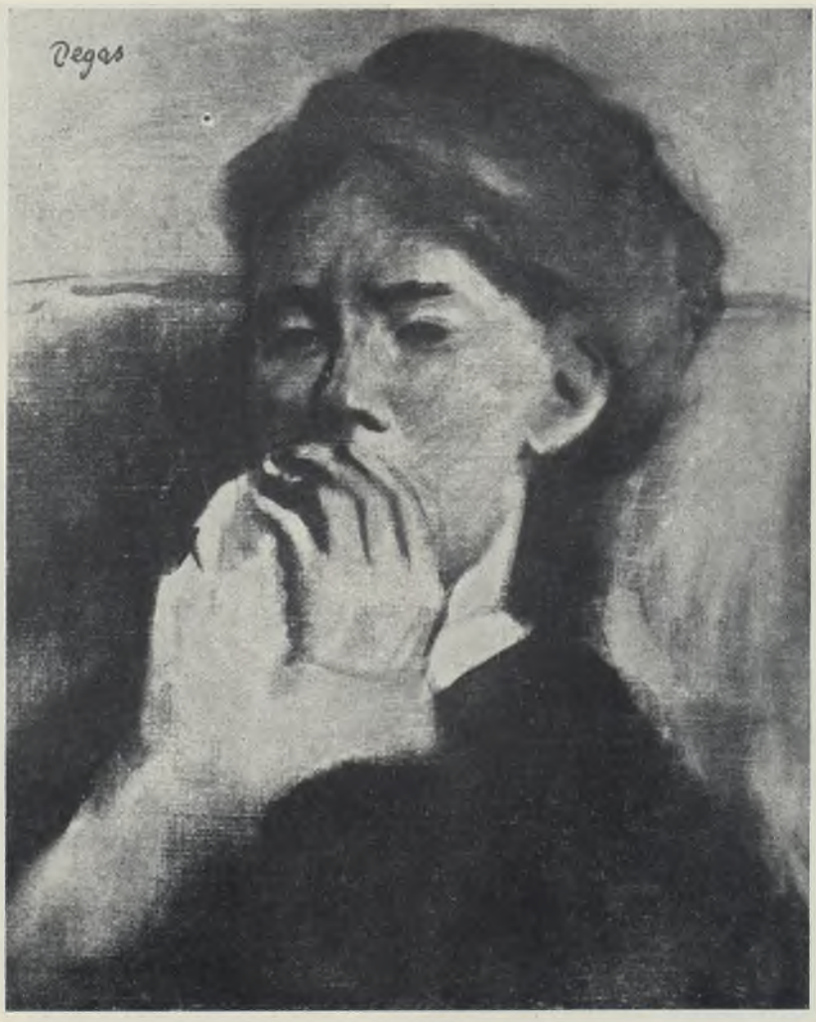
E. DEGAS PO KĄPIELI (pastel, 1883)
(Wł. G. Durand Ruel, Paryż)

i ona zaczęła wykrzykiwać: »W każdym razie nie dzwoniłyby tak nigdy dla pańskiego Gambetty«.

Ah! Już widzę w czem to tkwi. Dziwak. Degas nie znosi interwiewu. Malarze szukają jego aprobaty, żądają od niego opinji, a on, dziwak, zgryźliwy, ażeby uniknąć powiedzenia tego, co myśli, odzywa się bardzo uprzejmie: »Wybaczy pan, ale ja widzę tak niewyraźnie, moje oczy...«.

W zamian za to nie czeka, aż ktoś stanie się znanym. U młodych przeczuwa naprzód, i on, uczony mędrzec, nie mówi nigdy o braku umiejętności. Mówi do siebie: »z pewnością kiedyś będzie umiał« a, do malarza przemawia, jak jaki ojciec, jak do mnie w mych początkach: »Pan trzymasz już dobrze stopę w strzemieniu«.

Nikt go nie wprowadza w zakłopotanie.



E. DEGAS PORTRET KOBIETY (ol., około r. 1882)

(Wł. A. S. Henreaux, Paryż)

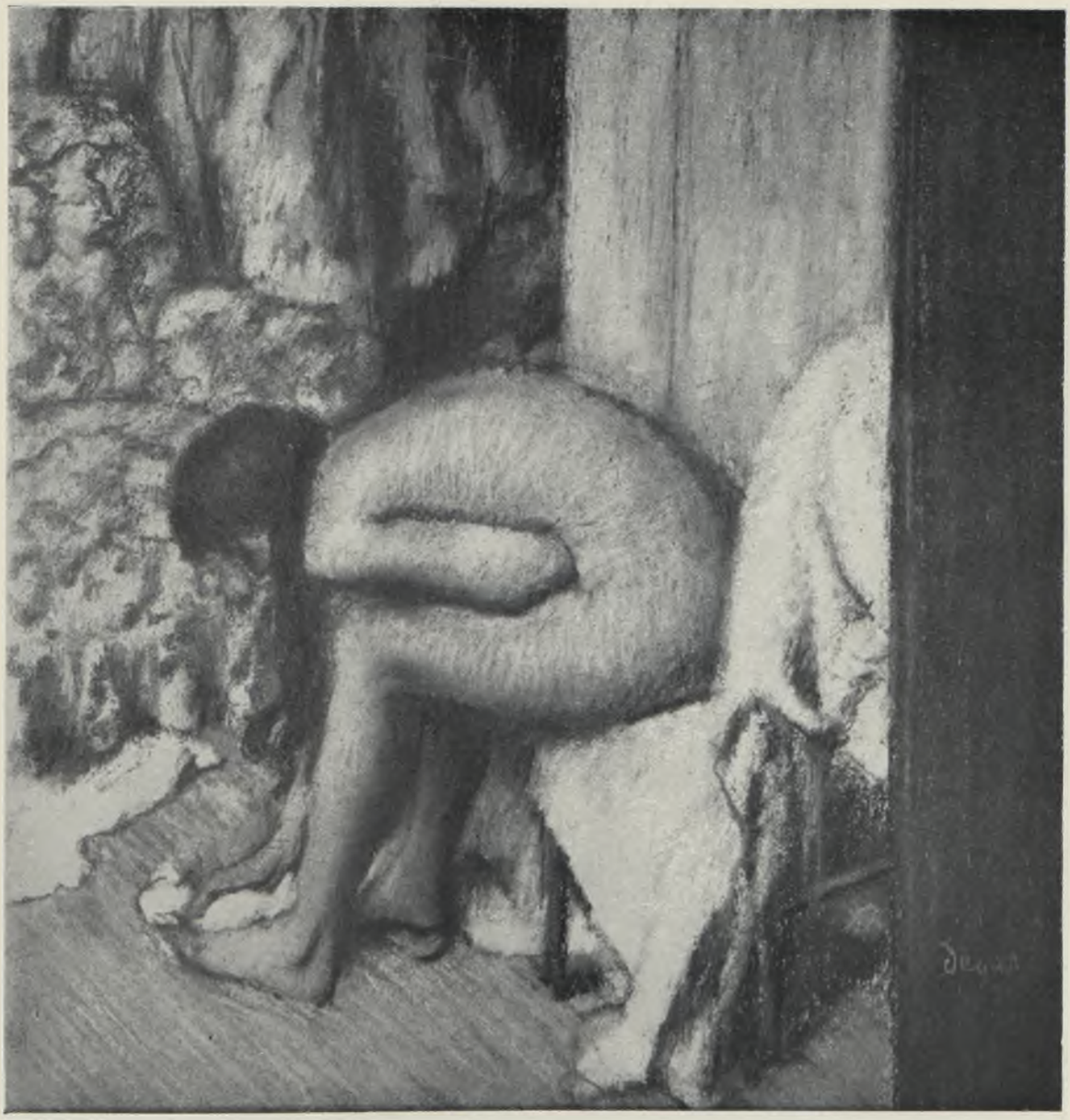
Degas pogardza teorjami sztuki, nie zajmuje się wcale kwestjami teoretycznemi. Na mej ostatniej wystawie u Durand Ruela ⟨Dzieła z Tahiti 1891, 1892⟩ dwóch młodych ludzi, dobrze zorjentowanych, nie mogło wytłómaczyć sobie mojego malarstwa. Przyjaciele Degasa, pełni respektu dla niego, zapytali go o opinię, aby ich objaśnił.

Ze swoim dobrym uśmiechem ojcowskim, on, taki młody, powtórzył im bajkę »O psie i wilku«.

»Patrzcie, Gauguin, to ten wilk«.

Oto człowiek. A malarz jaki?

Jednym z pierwszych obrazów znanych Degasa jest magazyn bawełny. Po co go opisywać: przypatrzcie mu się raczej, a przedewszystkiem przypatrzcie się mu dobrze i przedewszystkiem nie gadajcie do nas: »Nikt nie umiał lepiej malować bawełny«. Nie chodzi wcale o bawełnę, ani o »bawełniarzy«.



E. DEGAS PO KĄPIELI (pastel, 1886)

(Louvre, kollekcja Camondo)

On sam to wiedział tak dobrze, że poszedł dalej. Inne jeszcze ćwiczenia, ale już braki wysuwały się, wyciskały swoje piętno i można było widzieć, że, młody jeszcze, był już mistrzem. I już dziwakiem. Pod dziwactwami kryją się jakże mało dostrzegalne wzruszenia serdeczne serc inteligentnych.

Wychowany w świecie eleganckim śmiał popadać w ekstazę przed magazynami modystek z ulicy de la Paix, przed ładnemi koronkami, przed temi kapitalnemi wy=

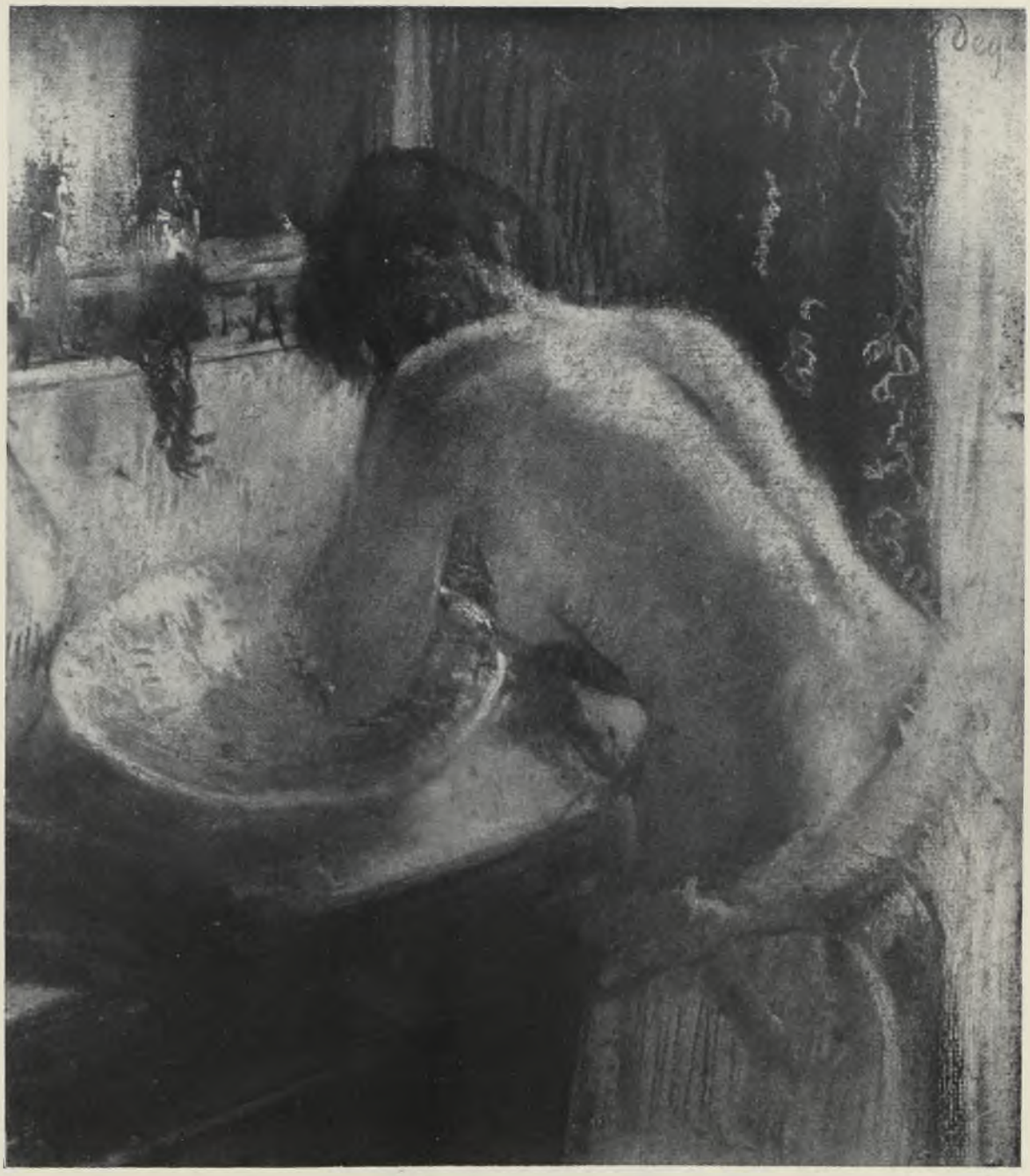
E. DEGAS AKT PRZY ŚWIETLE WIECZORNEM (pastel)

tworami rąk naszych Paryżanek, które potrafią upiąć kapelusz extrawagancki. Trzeba je zobaczyć na wyścigach, te kapelusze osadzone zuchwale ponad warkocze i płaszczyki, a jeszcze lepiej zobaczyć po przez to wszystko koniec noska, możliwie jak najwięcej figlarnie zadartego.

A potem szedł wieczorem odpocząć po dniu w Operze. Tam, powiedział sobie Degas, wszystko jest fałszywe: światło, dekoracje, warkocze tancerek, ich gorset, ich uśmiech. Jedynie prawdziwe efekty, które z tego płyną, szkielet, kościec ludzki, puszczenie tego wszystkiego w ruch, arabeski wszelkiego rodzaju.

Ile w tem siły, giętkości i wdzięku! W pewnym momencie wpada mężczyzna-samiec ze swoją serją »entrechats« tanecznych i podtrzymuje tancerkę, która mdleje. O tak, ona mdleje tylko dla tego momentu. Wy wszyscy, którzy chcecie posiąść tancerkę, nie spodziewacie się ani na chwilę, że wam omdleje w waszych ramionach. To nie prawda: tancerka mdleje tylko na scenie.

Tancerki Degasa, to nie kobiety. To mechanizmy w ruch puszczone o liniach pełnych gracji, cudownie zrównoważonych. Skomponowane jak kapelusz z ulicy de la Paix ze swoją tak ładną sztucznością. Gazy lekkie też się podnoszą, ale nikt



E. DEGAS TOALETA (pastel)

E. DEGAS TANCERKI (pastel 1891)

(Zbiory G. Vian, Paryż)

nie myśli patrzeć na »dessous«, tem mniej na te czarne gałganki, które ujmują efektu białościom.

Ramiona są za długie, jakby powiedział taki pan od sztuki, który z metrem w ręku tak dobrze kalkuluje proporcje. I ja też coś wiem o tem, miałem z tem dosyć do czynienia przy martwej naturze.

Dekoracje Degasa nie są pejzażami, to tylko dekoracje. Pan od sztuki powiedziałby: De Nittis[1] robił je także, i to o wiele lepiej.

Konie wyścigowe, żokeje, na tle pejzaży Degasa, jego własnych.

Bardzo często szkapy, chabety ujeżdżane przez małpy, pokraki.

W tem wszystkiem nie ma wcale »motywu«: jedynie życie linji, linji i raz jeszcze linji. Jego styl, to on.

Po co on swe prace sygnuje. Nikt mniej od niego tego nie potrzebuje.

W ostatnich czasach namalował dużo aktów.

Krytycy naogół widzieli w nich kobietę. Degas widzi wprawdzie kobietę... ale nie

[1] De Nittis, ówczesny autor banalnych dekoracyj Opery paryskiej.

E. DEGAS ŚNIADANIE (pastel)

Zbiory Yeatman

chodzi o kobiety, podobnie jak dawniej nie chodziło o tancerki; co najwyżej o pewne fazy z życia, znane przez niedyskrecję.

Degas jest jednym z tych rzadkich mistrzów, którzy potrzebują się tylko schylić, aby brać; pogardził »palmami akademickiemi«, honorami, majątkiem, bez goryczy, bez zazdrości. Tak poprostu, przechodzi przez tłum ludzki. Stara jego Holenderka-bona umarła, gdyby nie to, powiedziałaby: »A przecież dla pana takby w te dzwony nie bito«.

20 stycznia 1903 PAUL GAUGUIN

(Tłóm.: S. S.)

JERZY FEDKOWICZ PORTRET JAN HRYŃKOWSKI PORTRET

(z Wystawy Cechu „Jednoróg" w Krakowie).

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁYSTOK.

= Porucznik inwalida 3 p. p. legjonów, p. Zych-Bujnowski, były stypendysta petersburskiej akademji sztuk pięknych, który, mieszkając w Tykocinie, poświęcił się malarstwu, wystawił w pawilonie ogrodu miejskiego 81 obrazów (olejnych i kilka pasteli), oraz kilka utworów graficznych.

BYDGOSZCZ.

= Polichromja kaplicy bydgoskiej. W kościele farnym w Bydgoszczy została przyozdobiona polichromją kaplica. Dzieła dokonał p. Henryk Jackowski. W ołtarzu umieszczono obraz »Serce Jezusowe«, pendzla p. Hanytkiewicza.

= Wystawę grupy poznańskich artystów-plastyków pod nazwą »Plastyka« przeniesiono do Bydgoszczy.

= Muzeum miejskie wystawiło szereg nowszych swoich nabytków, m. i. makaty tureckie, hafty ludowe serbskie, ornaty z kościoła farnego, obrazy Weissa, Śledzińskiego, grafikę Pankiewicza i biust »Lotnik« dłuta Zofji Trzcińskiej-Kamińskiej.

CHOJNICE.

= Otwarto tu wystawę obrazów krakowskich artystów-malarzy w obecności przedstawicieli władz i urzędów oraz licznych osób tutejszej inteligencji świeckiej i wojskowej. Wystawa mieści się w auli gimnazjum i obejmuje przeszło 120 obrazów, rozmieszczonych po wszystkich ścianach auli. Są to obrazy takich malarzy jak: Kossak, Axentowicz, Fałat, Wodzinowski, Filipkiewicz, Hofmann, Malczewski, Pinkas, Tondos, Stachiewicz, Wyczółkowski, Wojnarski, Górski, Uziembło i wielu innych.

DUBNO.

Odnowienie zamku. Zamek Lubomirskich w Dubnie zostanie odnowiony przez Dyrekcję odbudowy. Pomieści on urzędy państwowe.

GRUDZIĄDZ.

= Otwarto tu zbiorową wystawę obrazów Wincentego Wodzinowskiego.

KIELCE.

= Niedawno zorganizowana grupa warszawskich malarzy pod godłem »Zespół«, na zaproszenie Tow. miłośników sztuki w Kielcach, wysłała 49 obrazów, tak stowarzyszonych, jakoteż zaproszonych artystów.

W wystawie kieleckiej biorą udział: Wacław Nowina Przybylski, inicjator i prezes grupy »Zespołu«, Marjan Wawrzeniecki, Tadeusz Cieślewski, Stefan Po-

STANISŁAW DĄBROWSKI — AKT (akwarela) — STANISŁAW ŻURAWSKI — KOMPOZYCJA

(z Wystawy Cechu „Jednoróg" w Krakowie).

powski, Jan Kotowski, Stanisława Kędzierska, Władysława Piątkowska, Jadwiga Habrigowa, Kazimierz Holler, Stanisław Przesłański, Wawrzyniec Chorembalski, Błażej Iwanowski, Bulewski i i.

KRAKÓW.

= Równocześnie z wystawą starych malarzy, urządzoną w marcu przez prof. hr. Mycielskiego w świetlicy Tow. Sztuk pięknych, o której zdawaliśmy sprawę w Nrze 7 »Sztuk Pięknych«, urządzono w reszcie sal tegoż gmachu następujące wystawy:

Kolekcja prac lwowskich artystek: pp. Albinowskiej-Minkiewiczowej, Czarnowskiej, Harland-Zajączkowskiej i Chybińskiej, z których zwłaszcza te dwie ostatnie artystki zasługują na uwagę, a mianowicie szereg obrazów pani Harland-Zajączkowskiej, których tematem są wyłącznie motywy architektoniczne starożytnej Raguzy (na pobrzeżu dalmatyńskiem), uderza sumiennością rysunku i ekspresją w sposobie malowania, a minjatury p. Chybińskiej należą do najlepszych prac tego rodzaju. Pozatem wystawił p. Grott szereg szkiców akwarelowych, w znacznej części owoc pobytu artysty na brzegu południowego morza, p. Wojciech Kossak kilka portretów, malowanych z dużym rozmachem, p. Karszniewicz i inni.

= W kwietniu otworzoną została w gmachu T-wa sztuk pięknych wystawa cechu artystów-plastyków »Jednoróg«. W wystawie biorą udział: Jan Hryńkowski, Felicjan Szczęsny Kowarski, Jan Rubczak, Jan Zawadowski, Stanisław Dąbrowski, Jerzy Fedkowicz, Wład. Krzyżanowski, Stanisław Żurawski, E. Ejbisz, F. Krassowski, Wł. Strzemiński, R. Orszulski, Fr. Prochaska, Wł. Augustynowiczówna tudzież St. Popławski. Wystawa zawiera 151 eksponatów: obrazów, drzeworytów, rzeźb, kilimów.

= Uzupełniając notatkę naszą »Odznaczenie polskich artystów«, umieszczoną w Nrze 7 »Sztuk Pięknych« (str. 327), donosimy, że prof. krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, autor słynnych witrażów w Katedrze we Fryburgu (Szwajcarja), który za witraże wystawione w pawilonie polskim na ostatniej międzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu, otrzymał najwyższe odznaczenie »Grand prix«, nie przyjął ofiarowanego mu odznaczenia krzyżem francuskiej legji honorowej i zawiadomił o tem nasz Departament Sztuki, motywując swój postępek.

= Muzeum teatralne im. St. Wyspiańskiego zaprojektował M. Szukiewicz. Gmina m. Krakowa wstawiła na razie kwotę 1500 zł. do tegorocznego budżetu na ten cel. Muzeum to ma gromadzić wszelkie materjały, dotyczące sztuki teatralnej w Polsce, ze szczególniejszem uwzględnieniem dzieł Wyspiańskiego. Pierwsze okazy muzealne pomieszczono w domu Matejki, w dwu pokojach oficyny, gdzie tymczasem będzie się mieścić to Muzeum.

= Inżynier Stryjeński poruszył sprawę Muzeum Narodowego w gmachu szpitalnym na Wawelu i podał szczegółowy opis projektu oraz kosztorys.

Gmach poszpitalny po rekonstrukcji dałby razem 59 sal na parterze i na dwuch piętrach, z których 9

większych, oświetlonych z góry, może znakomicie służyć na wystawę malarstwa. Wszystkie sale zajęłyby około 5780 m², czyli przeszło 1 mórg powierzchni.

Kosztorys rekonstrukcji gmachu poszpitalnego z zupełnem urządzeniem wnętrza oblicza inż. Stryjeński na 854.000 złotych. Nowy budynek kosztowałby o 400.000 złotych więcej. Bez szkody dla całości możnaby wykonać to dzieło w 4 okresach: Pierwszy objąłby główne wejście, salę rzeźb, narożnik z główną klatką schodową: uzyskanoby 18 sal, kosztem 323.000 złotych.

= Ksiądz Kruszyński poruszył w *Głosie Narodu* sprawę kościoła Marjackiego, który jest poważnie zagrożony wskutek wilgoci i ustawicznego wstrząsu, wywoływanego przez wozy ciężarowe i tramwaje. Polichromja Matejki wskutek wilgoci odpada kawałami. Wilgoć zaczyna też niszczyć dzieła Wita i Stanisława Stwoszów, oraz malowidło Suesta z Kulmbachu. Natychmiastowe zastosowanie energiczych środków zaradczych jest rzeczą konieczną.

= Krajobraz włoski w malarstwie polskiem. Z inicjatywy »Tow. Dante Alighieri« urządziło Tow. Sztuk Pięknych wystawę krajobrazu i architektury włoskiej, na którą złożyły się dzieła Axentowicza, Chełmońskiego, Dybowskiej, Estreichera, Grotta, Janowskiego, Kamockiego, Kowalskiego, Karpińskiego, Markowicza, Jaxy-Małachowskiego, Mehoffera, Pankiewicza, Rychter-Janowskiej, Siemiradzkiego, Stanisławskiego, Stachiewicza, Weissa, Waśkowskiego, Wyczółkowskiego i wielu innych. Niestety, wystawa ta jest złożoną bardzo dorywczo i wiele pozostawia do życzenia.

LWÓW.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto nową wystawę, na którą złożyły się obrazy olejne, akwarele i drzeworyty Wojciecha Weissa, nowa grafika Leona Wyczółkowskiego, prace p. Aneri (Ireny Weissowej), Marji Dziewulskiej, Józefa Pieniążka i Konstantego Brandla.

= W Muzeum im. XX. Lubomirskich (w Ossolineum) otwarto bardzo ciekawą wystawę, poświęconą rysunkom oryginalnym Antoniego Oleszczyńskiego (1794—1879).

= Artur Schröder zamieścił w Nr. 87 *Kurjera Lwowskiego* wywiad z prezesem Tow. Przyjaciół Sztuk P., prof. F. Bulandą. Obecnie Tow. liczy zaledwie 100 stałych członków, myśli jednak o budowie własnego domu (na co ma już 30.000 cegieł). Horrendum stanowi fakt, że Tow. Przyj. Sztuk P. co rok płaci Targom Wschodnim 1000 zł. za korzystanie z Pałacu... Sztuki!

= Znany art. malarz, Antoni Markowski, wydał »Tekę« graficzną, w której znajduje się 11 akwafort, oraz 3 litografje, z tych jedna barwna.

= Po znakomitej ekspozycji dzieł Fałata dało Two Przyj. Sztuk Pięknych interesującą wystawę Alfonsa Karpińskiego. Najlepszą jego pracą na wystawie był portret prof. Jerzego Mycielskiego, mocny w realistycznym rysunku, układzie i charakterystyce, a zwłaszcza w wytwornym i harmonijnym kolorycie, który wogóle jest najlepszą stroną talentu tego artysty. Z malarzy lwowskich wystąpili z większą ilością prac: sympatyczny w swej skromnej prostocie grafik i pejzażysta Józef Pieniążek, imitujący liebermannowski impresjonizm Erno Erf, Marja Wodzicka, która tym razem dała dość przeciętne pejzaże z Grecji, Rozwadowski z udatną czwórką koni i inni.

= Słynna »czarna kamiennica« w Rynku, zwana także kamiennicą Anczowskiego, najpiękniejszy zabytek lwowskiej renesansowej architektury świeckiej, którą w r. 1577 zbudował Włoch Petrus Italus, zwany Krasowskim, została przez gminę m. Lwowa nabyła od dotychczasowego właściciela, dra Emila Roińskiego. Daje to gwarancję należytej konserwacji cennego zabytku i udostępnienie go publiczności.

= Nasz artystyczny stan posiadania poniósł dotkliwę stratę wskutek tego, że hr. Roztworowski, właściciel Suszna (pow. Radziechów) sprzedał jednemu z handlarzy paryskich cenne dzieło sztuki ze swoich zbiorów, a mianowicie tryptyk »Ukrzyżowanie«, utwór szkoły sieneńskiej z XIV w., przez ś. p. prof. Bołoz-Antoniewicza przypisany wielkiemu Simonowi di Martino. Dzieło to było zakupione w r. 1865 w Rzymie dla Pawła Popiela na licytacji po kardynale Franchi'm.

Ten sam los zagraża, według pogłosek, sławnemu Rembrandtowi ze zbiorów książąt Lubomirskich. Ma podobno smutnym szlakiem »Lisowczyka« z galerji w Dzikowie powędrować zagranicę. Nie chcemy wierzyć, aby ks. Lubomirscy mieli do tego dopuścić. W każdym razie władze konserwatorskie niech staną na baczność.

= W zewnętrzną ścianę kościoła Jezuitów od strony pl. św. Ducha ma być wmurowana mozajka z kopją jezuickiej »Matki Boskiej Cudownej« według kartonu arch. Harlanda. Nowe, oryginalnie pomyślane świeczniki do tego kościoła, zaprojektował arch. Wiktor.

= Na strychu kościoła Bernardynów odnaleziono interesujący obraz »Trójcy Św.« z XVII w., opatrzony na odwrocie napisem: Jan Szolc-Wolfowicz. Dotąd znano tylko malarza Józefa tego nazwiska. Obraz restauruje inż. architekt Harland. (?. Przyp. red.)

= Kazimierz Sichulski wykonał dla »Kaplicy Łowieckiej« w kościele Św. Elżbiety obraz »Św. Huberta«, a nadto zaprojektował ołtarz i ornamentalną polichromję ścian w tej kaplicy.

ŁÓDŹ.

= W dniu 1 maja otwarto jubileuszową wystawę prac Maurycego Trębacza, obejmującą około 200 utworów z czasów 50-letniej działalności artystycznej tego ucznia Matejki. M. Trębacz mieszka w Łodzi od lat dwudziestu z górą. Nadto wystawiono minjatury Chybińskiej, kwiaty Albinowskiej, widoki architektury Harland-Zajączkowskiej, obrazy Augustynowicza, Kidonia i Stachiewicza.

ŁUCK.

= W gmachu Seminarjum nauczycielskiego wystawił p. Żuk kolekcję najrozmaitszych swych obrazów.

PIOTRKÓW.

= Rozstrzygnięcie konkursu rzeźbiarskiego. Amerykańska firma Ullen et Comp., New York — Warszawa, budująca obecnie halę targową w Piotrkowie, rozpisała konkurs dla zaproszonych artystów, na rzeźby dekoracyjne tej hali. Pierwszą nagrodę otrzymał p. Jan Raszka, Kraków; drugą nagrodę otrzymał Mieczysław Lubelski, Poznań, oraz ex aequo Józef Malinowski, Warszawa.

PŁOCK.

= W sali Tow. Rolniczego otwarto wystawę grafiki i sztuki stosowanej, zorganizowaną staraniem pp. Dunin-Bartodziejskiego i Nehringa. W dziale tkanin są kilimy projektowane przez Edw. Trojanowskiego i B. Tretera.

= W dniach 1—4 maja odbyła się wystawa szkiców zabytków architektonicznych i widoków historycznych miejscowości Polski, pędzla S. Błońskiego. Kolekcja tych akwarel o tematach zabytkowych doszła już do liczby 240 sztuk. Wystawę urządzono w sali Tow. Rolniczego.

POZNAŃ

= Sprawy konserwatorskie. Korespondencja z Poznania, zamieszczona w Nr. 7 *Sztuk Pięk-*

nych, str. a którą wydrukowaliśmy wobec wielkiej wagi spraw, w niej poruszanych, wywołała pożądaną i zupełnie dostateczną odpowiedź w Nr. 399 *Kurjera Poznańskiego*, w dłuższym artykule p. t.: »Obniżanie kultury«. Czytamy tam:

»W ostatnim zeszycie *Sztuk Pięknych*, które redaguje w Krakowie prof. Wł. Jarocki, pojawiła się notatka o stosunkach wielkopolskich, zaopatrzona przez redakcję uwagą, z której wynika, że wzmiankę tę uważają *Sztuki Piękne* za punkt wyjścia do dyskusji. Notatka najwidoczniej została nadesłaną redakcji z Poznania i nad tem, jak się okaże, trzeba ubolewać, treść jej bowiem daje czytelnikowi błędny i tendencyjnie wykoszlawiony pogląd na nasze stosunki kulturalne.

Nieprawdą jest oczywistą, jakoby Wielkopolska posiadała mniej zabytków sztuki i kultury, niż inne dzielnice. Przeczy temu chociażby rola, spełniona przez Wielkopolskę, jako historyczną kolebkę naszego państwa. Jak zaś społeczeństwo nasze zabytkami temi się opiekuje, to fakta świadczą, że wkrótkim czasie odnowiono wiele cennych pamiątek przeszłości i to odnowiono wzorowo, usuwając częstokroć zaniedbania i oszpecenia, dokonane za rządów zaborczych. Wymieńmy tylko farę w Bydgoszczy z cenną polichromją, którą wykonał p. Henryk Jackowski, dalej w Bydgoszczy kościół Klarysek, w Czarnkowie kościół pokolegjacki, wzorowo odnowiony przez arch. St. Cybichowskiego, w Gnieźnie kościół św. Jana, w którym cenne freski z XIV wieku zabezpieczył p. J. Rutkowski,poznańczyk, obecnie jeden z głównych pracowników na tem polu w Warszawie, w Gnieźnie również odrestaurowano katedrę wraz z otoczeniem (St. Cybichowski). Co do Poznania, to dość przypomnieć katedrę z otoczeniem, kościół Bożego Ciała, kościół podomikański, kościół św. Marcina, — dalej zaś na prowincji kościół Norbertanek i św. Prokopa w Strzelnie (wraz z otoczeniem). Na Pomorzu zabezpieczono kościół św. Jana w Toruniu, odnowiono przezbiterjum kościoła pokolegjackiego w Chełmnie itd.

»Oto praca realna, o której nie wzmiankuje autor (czy autorzy) nadesłanej notatki, rozwodząc się natomiast nad jednym portalem kościelnym w Poznaniu. Otóż portal ten (zresztą wczesnogotycki, a nie romański, jak podsunięto »Sztukom Pięknym«) musiał być podniesiony i dla zniszczenia cegły częściowo zrekonstruowany, gdyż posadzka kościoła, jakoteż teren w kruchcie, zostały z biegiem wieków znacznie podniesione, a to dla zabezpieczenia przed powodzią. Było to koniecznem, jeżeli portal miał dalej służyć za główne i jedyne wejście do dość dużej świątyni. Robić »crimen« z »vis maior« to chyba nie objektywizm ani dobra wola, podobnie jak w historji z pręgierzem na poznańskim Rynku. Wiadomo, że postać rycerza była pozbawiona głowy, rękę zaś doprawiono jej w XIX wieku i to wsposób rażący, podczas gdy słup, niejednokrotnie spajany żelazem, zmurszał tak, iż groził rozsypaniem się. Gdy w ten sposób nie można było nadal tolerować istniejącego stanu, pręgierz został zastąpiony wierną, przez p. Marcina Rożka wykonaną kopją, fragmenty zaś, pokryte napisami, będą zachowane w zbiorach miejskich. Oto drugi »crimen«.

Wyjaśniając sprawę polichromji różnych kościołów i obalając zarzut kierowania się względami dzielnicowemi, pisze dalej autor cytowanego artykułu:

»Co do wnętrza Bożego Ciała w Poznaniu, to zostało ono odnowione tylko prowizorycznie, a to z braku funduszów. Malowania na sklepieniu zakrystji tegoż kościoła, bardzo podniszczone i nie przedstawiające większej wartości, zostały przemalowane wbrew opinji konserwatora. Wreszcie prezbiterjum kościoła w Chełmnie, po wydobyciu z pod tynków polichromji z epoki gotyckiej, zostało wraz z dawnemi malowidłami ściennemi odnowione przez p. St. Smoguleckiego, pod nadzorem i stosownie do wskazówek p. J. Rutkowskiego.

»We wszystkich tych pracach konserwator poznański działał w porozumieniu z czynnikami miarodajnymi i współdziałał z urzędu, w myśl przepisów »dekretu o opiece nad zabytkami«. Kto stykał się choć trochę z tą dziedziną, ten wie, jakie trudności ma nieraz do przezwyciężenia racjonalna opinja konserwatora, jeżeli przeciwstawi się jej opinja czynników mających wpływ bezpośredni na odnowę, zdobienie i na związane z niemi kwestje finansowe... Jest to kwestja nieraz bardzo delikatna — i kto świadomie ją pomija, ten aż nazbyt dosadnie charakteryzuje swoją »dobrą wiarę«. Urząd konserwatorski nie jest w ogóle żadnem biurem pośrednictwa pracy i kto opowiada, że ten czy ów konserwator »umyślnie proteguje i zatwierdza projekty artystów, którzy w tym zakresie nigdy nie pracowali i są kompletnymi dyletantami«, ten — nie wahajmy się użyć właściwego słowa — dopuszcza się kalumnji.

»Przykro nam, że tem stwierdzeniem musimy zakoń-

EUGENJUSZ EJBISZ — PORTRET

(z Wystawy Cechu „Jednoróg" w Krakowie).

WACŁAW ZAWADOWSKI PORTRET M. PASZKIEWICZA
(z Wystawy Cechu „Jednoróg" w Krakowie).

czyć nasz przyczynek do dyskusji, zaproponowanej przez *Sztuki Piękne* — odpowiedzialność za to spaść musi na tych, którzy poważnego i dobrze polskiej kulturze zasłużonego pisma nadużyli do porachunków lokalnych o charakterze wyraźnym i łatwym do odcyfrowania jako osobisty, o czem redakcji *Sztuk Pięknych* z pewnością nie wiadomo, lecz co tutaj, na miejscu, odrazu rzuca się w oczy. Swiadczy o tem złośliwy spryt, z jakim w te podjazdy wciągnięto także nazwiska artystów z różnych dzielnic, którzy pracują obecnie w Wielkopolsce, a pracują z zapałem, dzielnie i skutecznie. Cel jest ten, aby w nasze rozwijające się coraz bujniej życie kulturalne wnieść także i na tle dzielnicowem rozdźwięki oraz intrygi osobiste. Jesteśmy pewni, że zabiegi te spełzną na niczem, gdyż opinja kulturalna nie cofnie się, w razie potrzeby, przed ich zdemaskowaniem. Wielkopolska nie po to pracuje nad kulturą, aby ktoś tę pracę utrudniał i brudził.«

Niewątpliwie nasz przygodny korespondent wszystko to dobrze sobie rozważy...

Wykazawszy dobitnie swą niefachowość i zbyteczną agresywność, oszczędzi nam nadal kłopotu z podobnemi »krytykami« ruchu artystyczno-kulturalnego w dzielnicy wielkopolskiej.

Stwierdzić musimy jednak, że z wywodami umieszczonymi w *Kurjerze Poznańskim* nie możemy się w zupełności zgodzić. Sprawa n. p. umieszczenia kopji pręgierza w Poznaniu nie jest taką prostą. O ile stary ten zabytek, wskutek zniszczenia, nie mógł pozostać na rynku, należało go umieścić w muzeum, na to zgoda. Ale robienie kopji z tegoż i umieszczenie jej na placu uważamy za falsyfikat, który potępią sfery artystyczne w ogóle, a sądzimy, że i sfery artystyczne poznańskie aprobaty na to nie dadzą.

= Wystawa »Świtu«. W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, po zamknięciu wystawy prac Apolonjusza Kędzierskiego, p. Kędzierskiej, K. Pajzderskiej, Zofji Stankiewiczówny, Al. Augustynowicza, Wojciecha Kossaka i Marcina Samlickiego — otwarto doroczną wystawę grupy artystów-plastyków p. t. »Świt«. Jest to 12-a z rzędu wystawa, a złożyły się na nią utwory Bartla, Elstera, Gosienieckiego, Karola Maszkowskiego, Mrozińskiego, Roguskiego, Woronieckiego, oraz rzeźby Jagmina i M. Lubelskiego (projekt pomnika T. Kościuszki dla m. Łodzi, oraz projekt pomnika dla poległych ułanów 15 p. p., opracowany wspólnie z arch. Ballenstaedtem).

= W Stowarzyszeniu Artystów wystawiono 25 utworów graficznych Feliksa Jabłczyńskiego, oraz szereg obrazów Wojciecha Weissa, Antoniego Serbeńskiego, Zyberg-Platera a ponadto portret Mieczysława Frenkla, znakomitego artysty dramatycznego, rzeźbiony przez Ostrowskiego Stanisława.

= O »Pietà« w Kościele św. Wojciecha pisała w Nr. 136 *Kurjera Poznańskiego* Joanna Eckhardt. W tymże samym dzienniku, w doskonale (wprost bez konkurencji w prasie całej Polski) prowadzonym dziale kultury i sztuki, ukazał się artykuł Ireny Głębockiej o obrazie św. Cecylji w poznańskiej katedrze (Nr. 183 *Kur. Pozn.*).

= Stowarzyszenie Artystów w Poznaniu (pl. Wolności 14 a) oddaje od 13-go lipca do 27-go sierpnia r. b. salon swój dla wystawy t. zw. »Niezależnych«.

Miejsca na ścianach w salonie Stow. Art. oddawane będą na metry kwadratowe. Informacji dotyczących przepisów, jakoteż ogólnych warunków wystawy, udziela sekretarjat Stowarzyszenia Artystów.

»Renowacja pałacu Górków. Zaniedbany od dłuższego czasu cenny zabytek architektury, datujący z drugiej połowy XVI wieku, a znajdujący się przy ulicach: Koziej i Wodnej z głównem wejściem od ul. Klasztornej, zostanie odrestaurowany. Na szczególniejszą uwagę w pałacu Górków zasługuje starożytny portal z roku 1548 przy ulicy Klasztornej i kolumna na dziedzińcu pałacowym z XV wieku. Nad pracami temi czuwa konserwator wojewódzki p. Pajzderski.

TORUŃ

= Towarzystwo Miłośników Torunia odbyło walne zgromadzenie we Dworze Artusa pod przewodnictwem adw. Doerfflera. Sprawozdanie za rok 1925 złożył pułk. Münnich. Między poczynaniami Towarzystwa wyróżnia się projekt tablic na domach, gdzie urodził się Fryderyk Skarbek i Bogumił Linde, oraz nabycie na własność domu, gdzie urodził się Mikołaj Kopernik, która to sprawa jest na dobrej drodze ku urzeczywistnieniu. Do nowego zarządu weszli: pp. Kaczyńska, Maćkowska, Radecka, Steinbornowa, Doerffer, Krzyżanowski, dr. Kolanowski, Mocarski, pułk. Münnich, Lewandowski i dr. Woyda. Należy przypomnieć, że celem Towarzystwa jest między innemi opieka nad zabytkami miasta, staranie się, aby wygląd ulic, placów i skwerów odpowiadał charakterowi architektonicznemu polskiego miasta i pomoc w kulturalnym rozwoju miasta.

= Zdobnictwo japońskie w Toruniu.

Kurjer Poznański (Nr. 132) słusznie zauważa: Pisma toruńskie donoszą, że w otwartej po odnowieniu jednej z miejscowych restauracji pokryto ściany freskami, »osnutemi na motywach japońskich«. Należy oczekiwać, że Tokio zrewanżuje się nam, dekorując jakąś swoją restaurację motywami ludowemi polskiemi, które znajdą zastosowanie w Japonji, skoro w Polsce znaleźć go nie mogą.

= Z końcem kwietnia otwarto tu wiosenną wystawę dzieł sztuki, zorganizowaną przez Związek toruńskich artystów. Na otwarciu wystawy przemawiał p. Ulatowski imieniem miasta. W wystawie biorą udział artyści: Alexandrowicz, Br. Gęstwicki, Fel. Gęstwicki, Gros, Jędrkiewiczowa, Konitzer, Mazurek, Pieniążek, Piszcz, Podlaszewski, Tyszkowski, Żelek.

= Ktoś powziął wysoce niefortunny pomysł, ażeby zburzyć dom zabytkowy, dla »udogodnienia komuninikacji«. Słusznie zamieściło *Słowo Pomorskie* następujące uwagi na ten temat:

»Czyż ktokolwiek obserwujący rozwój miasta Torunia, faktycznie sądzi, że z chwilą zburzenia owej przechodniej kamiennicy i uregulowania ulicy momentalnie zatętni w stokroć przyspieszonem tempie życie handlowe gospodarcze i przemysłowe miasta, powstanie szereg przedsiębiorstw fabrycznych, Toruń zatraci cechę prowincjonalnego, spokojnego miasta, a stanie się stolicą. Chyba nie!

»Mam natomiast pewne obawy, czy z chwilą nastania epoki panowania »burzymurków« Toruń naprawdę nie zostanie okrzyknięty Abderą. Zastanówmy się! Podziw przejezdnych dla piękności Torunia uzasadnia się na wyjątkowo pięknem położeniu, zabytkach architektury i bogactwie zieleni. — Gdybyśmy miastu to odebrali, cóż zostanie?

»Zagranicą ochrania się pieczołowicie, a nawet rekostruuje każdy zabytek przeszłości, u nas najchętniej się burzy. Zagranicą rozszerza się miasta, przy nowych budowlach oszczędzając każdą grupę drzew, ze względów piękna i higjeny. — U nas niestety drzew się nie szanuje (jakby ich było zawiele).

»Komu potrzebny będzie ten »przyspieszony« ruch komunikacyjny przez prostą linję tramwajową? Sądzę, że kilkadziesiąt sekund oszczędności czasu powracających do domu kilkudziesięciu urzędników nie może zaważyć na szali. Zburzenie kamieniczki barokowej równałoby się nieudałemu (na szczęście) przed laty projektowi zburzenia Bramy Florjańskiej w Krakowie dla »wygody komunikacyjnej«. A Toruń jest tak do Krakowa podobny!«

WARSZAWA

= Sprawa Pałacu Sztuki, poruszona przez mecenasa Adolfa Suligowskiego w Nr. 87 *Kurjera Warszawskiego,* zrobiła w sferach artystycznych stolicy ogromne wrażenie, zwłaszcza, że równocześnie opublikowano także i w innych dziennikach list, jaki rada nadzorcza fundacji ś. p. Ludwiki z Lindów Góreckiej wystosowała do Tow. Zachęty Sztuk P. Zarówno ten list jak i sam artykuł mec. A. Suligowskiego, zrzuciły znamienne światło na niesłychanie »racjonalną« gospodarkę Zachęty, i na jej błogą, tak »błogosławioną« dla sztuki działalność.

Mec. A. Suligowski informuje:

Na skrawku placu Machałowskiego, udzielonego przez miasto, wzniosło Towarzystwo Zachęty sztuk pięknych przed trzydziestu laty ze składek i ofiar publicznych obecny front i tam umieściło swoją siedzibę, która tułała się przez długi czas w najętych skromnych pomieszczeniach, z początku w hotelu Europejskim, a następnie w dziedzińcu pałacu Józefa hr. Potockiego na Krakowskiem Przedmieściu.

WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI — PEJZAŻ

(z Wystawy Cechu „Jednoróg" w Krakowie).

Ale ten front wyobrażał jakiś urywek, coś zaczętego a nie skończonego. Co gorsza, urywek ten bez wolnej przestrzeni do dalszej rozbudowy, robił wrażenie pomysłu poronionego.

Dar czcigodnej obywatelki, ś. p. Ludwiki z Lindów Góreckiej, która w testamencie z d. 10 lipca 1896 r. zapisała Towarzystwu Zachęty sztuk pięknych na własność przylegającą do tego urywka obszerną, dochodową posesję swoją Nr. 1072 z frontem od ul. Królewskiej i z bokami od strony alei, prowadzącej do kościoła ewangelickiego i od strony tegoż kościoła, dopiero ten iście królewski dar zapewnił Towarzystwu możność dalszej rozbudowy, a przed Warszawą otworzył nadzieję, że przecież posiędzie ona z czasem tak pożądany pałac sztuki.

Dodać należy, że piękna posesja Góreckiej nie była obciążona żadnemi długami, nawet żadna pożyczka Towarzystwa kredytowego m. Warszawy na niej nie ciążyła.

Zapisodawczyni zobowiązała tylko Towarzystwo do wypłacania z dochodów domu dwóm siostrzenicom renty dożywotniej po rubli pięćset rocznie i służącej swojej Borajskiej rubli dwadzieście rocznie, a nadto kilku osobom jednorazowo drobne kwoty, w ogólnej sumie 2.700 rubli.

Dodać jeszcze należy, że w roku 1900, wnet po śmierci Ludwiki Góreckiej, Towarzystwo objęło jej dom w swoje posiadanie i znaczne dochody od tego czasu z tego domu corocznie osiąga.

Dodać jeszcze należy i to, że zapisany dom należał niegdyś do ojca Ludwiki Góreckiej, mianowicie do bardzo zasłużonego dla Polski autora słownika języka pol-

skiego, Samuela Bogumiła Lindego, który w tym domu mieszkał i życie zakończył. Otóż nadeszła chwila realizacji pięknych myśli Ludwiki Góreckiej.

Ustanowiona w testamencie Góreckiej rada nadzorcza zwróciła się w końcu marca b. r. do Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych z listem, który tutaj w całości powtarzamy. Oto jego treść.

»S. p. Ludwika z Lindów Górecka w testamencie swoim zapisała Towarzystwu należący do niej dom Nr. 107z, przy ul. Królewskiej, nieobciążony żadnemi długami, na galerję publiczną lub muzeum sztuk pięknych, z zastrzeżeniem odpowiedniego ku temu celowi urządzenia tej nieruchomości.

Tłumacz myśli ś. p. Góreckiej i autor jej testamentu, A. Suligowski, poprzestając na ustnych zapewnieniach ówczesnego prezydjum Towarzystwa, aby nie krępować zbytecznie Towarzystwa w realizacji tej myśli, nie ustalił w testamencie ścieśniających warunków, z wyjątkiem tego, że jeden budynek dla sztuki zostanie na tyłach posesji ś. p. Góreckiej w ciągu lat pięciu wzniesiony. Jakoż z zaciągniętych w 1901 i 1904 r. przez Towarzystwo Zachęty na dom ś. p. Góreckiej pożyczek Towarzystwa kredytowego m. Warszawy w ilości 33.000 rubli i 25.000 rubli, razem 58.000 rubli, skrzydło od strony kościoła ewangelickiego zostało w tym terminie pobudowane. Z ducha przecież testamentu płynie, że nieruchomość ś. p. Góreckiej w związku z pierwotnym od strony placu Małachowskiego budynkiem stać się ma pałacem sztuk pięknych w Warszawie.

W tym celu ś. p. Górecka ustanowiła też stałą radę nadzorczą, która w miarę ubywania jej członków, odnawiać się powinna przez przybranie nowych członków. Do składu tej rady obecnie należą: wykonawca testamentu Adolf Suligowski, prezes Towarzystwa kredytowego m. Warszawy baron Leopold Kronenberg, hr. Maurycy Zamoyski i artysta malarz Franciszek Ejsmond.

Już w epoce wzniesienia skrzydła od strony kościoła ewangelickiego, o ile radzie wiadomo, były przygotowane plany odpowiedniej przeróbki domu ś. p. Góreckiej, dla zrealizywania myśli o pałacu sztuki. Przy tej przeróbce mogą być zachowane sklepy od ulicy Królewskiej dla dochodu, mogą być w odpowiednich częściach zachowane mieszkania dla dyrektora i służby, ale dom, nie wyłączając dziedzińca, winień służyć za wystawę dla sztuk pięknych.

Podczas dawniejszych narad w tej sprawie mówiło się, że po zamortyzowaniu pożyczki Towarzystwa kredytowego m. Warszawy, zaciągniętej na pokrycie kosztów budowy wspomianego powyżej skrzydła, Towarzystwo Zachęty przystąpi do dalszej realizacji pragnień ś. p. Góreckiej. Z uwagi, że pożyczki Towarzystwa kredytowego z dochodów domu ś. p. Góreckiej są prawie pokryte, mamy zaszczyt zwrócić się do Towarzystwa Zachęty z zapytaniem, czy i kiedy Towarzystwo zamierza przystąpić do wprowadzenia w wykonanie wspomnianych planów.

Nie potrzebujemy dodawać, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek stolica Polski powinna posiadać pałac sztuki«.

Należy spodziewać się — konkluduje mecenas Adolf Suligowski — że Towarzystwo Zachęty sztuk pięknych, otrzymawszy to przypomnienie, zajmie się terez ziszczeniem pragnień ś. p. Ludwiki Góreckiej i przystąpi do urządzenia pałacu sztuki w możliwie krótkim czasie.

Nie próżno w testamencie ś. p. Góreckiej tkwią wyrazy: galerja publiczna, lub muzeum sztuk pięknych. One obowiązują Towarzystwo do odpowiedniego czynu, a to tembardziej, gdy ś. p. Górecka zastrzegła w testamencie, że w razie nie wykonania jej myśli, zapis upada i cała nieruchomość wraz z budynkami przechodzi do jej rodziny, chociażby w najodleglejszym stopniu pokrewieństwa.

Przy niewielkiej przeróbce dziedziniec posesji ś. p. Góreckiej, otrzymawszy pokrycie szklanne, może stanowić wyborną wystawę rzeźby, bok zaś od strony alei, prowadzącej do kościoła ewangelickiego, oraz pierwsze piętro od ulicy Królewskiej rozszerzą znakomicie obecne pomieszczenie dla wystawy malarstwa, zachowując nawet dla dochodu sklepy od ulicy Królewskiej i mieszkania na drugiem piętrze.«

Tyle mec. A. Suligowski. Po takim artykule i po liście rady nadzorczej nastąpiła długa bardzo, bo miesięczna cisza. Dopiero w dniu 27 kwietnia, w Nr. 115 *Kurjera Warszawskiego*, w niepokaźnym kąciku, na str. 13-ej i to petitem, ukazał się króciutki »List do Redakcji« następującej treści:

Szanowny Panie Redaktorze!

Powołując się na ogłoszony w *Kurjerze Warszawskim* artykuł p. mecenasa Suligowskiego wraz z listem, skierowanym do komitetu Zachęty, najuprzejmiej prosimy o ogłoszenie listu komitetu do p. mec. Suligowskiego.

»Szanowny panie mecenasie! Uprzejmie odpowiadając na pismo JWPanów mamy zaszczyt zakomunikować, że komitet Tow. Zachęty sztuk pięknych niezmiennie stoi na gruncie testamentu ś. p. Ludwiki Góreckiej i pamięta o zobowiązaniach wypływających z powyższego testamentu. Jedynie wybuch wojny, trudne warunki Tow., brak funduszów i istniejąca ustawa o ochronie lokatorów, pozbawiająca Towarzystwo wpływów z komornego, i niemożność usunięcia lokatorów z gmachu, stanowi tę siłę wyższą, która nie pozwala jeszcze obecnie przeprowadzić należytą przebudowę całego gmachu. Gdyby ofiarność społeczeństwa w tym kierunku skierowała fundusze publiczne na ten cel, zamierzenia Towarzystwa byłyby tem szybciej wprowadzone w czyn. Pamiętając o powyższych zobowiązaniach, Towarzystwo z wdzięcznością przyjmuje do wiadomości ogłoszenie przez JWPana Adolfa Suligowskiego pisma w *Kurjerze Warszawskim* w nadziei, że może znajdą się fundusze w celu spełnienia jaknajszybszego woli niezapomnianej fundatorki ś. p. Ludwiki Góreckiej«.

Z poważaniem
prezes komitetu Tow. Zachęty sztuk pięknych
w Warszawie
St. Brzeziński.

Krótki sens tej jedynej w swoim rodzaju odpowiedzi, którą powinno się wydrukować w wypisach dla początkujących dyplomatów, jest zatem taki: Owszem, Zachęta wie i pamięta, ale była wojna etc. (O czem widocznie nie był poinformowany ani mec. A. Suligowski, ani rada nadzorcza!), więc, jeżeli społeczeństwo da znowu pieniądze, albo ktoś znowu zrobi nowy zapis, to wówczas Zachęta wprowadzi w życie i wykona zobowiązania, nakazane przez zapis poprzedni, datujący się z roku 1896, z którego Zachęta sowicie korzystała już od roku... 1900-ego!

Na taką odpowiedź musiano czekać aż cztery tygodnie. Teraz jednak jest już wszystko w porządku i mec. Suligowski, obdarzony »wdzięcznością«, winien być zadowolony ze sposobu ujęcia tej sprawy przez Zachętę...

= Odznaczenia. Z powodu święta narodowego w dniu 3 maja, prezydent Rzpltej nadał zgodnie z ustawą z dnia 4 lutego 1921 r. order »Odrodzenia Polski« m. i. Janowi Skotnickiemu, dyr. dep. w Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. »za owocną pracę

państwową«, Janowi Bułhakowi »za zasługi, położone na polu propagandy polskiej za granicą i za twórczość w dziedzinie fotografji artystycznej«, Dr. Feliksowi Koperze, dyrektorowi Muzeum Narodowego w Krakowie« za wybitną pracę naukową i zasługi przy rewindykacji polskich zabytków muzealnych z Rosji«, oraz arch. Tadeuszowi Stryjeńskiemu.

= Pomnik lotników. W pracowni twórcy tego pomnika, Edwarda Wittiga, odbyło się pod przewodnictwem ministra spraw wojskowych, generała Żeligowskiego, doroczne zebranie sprawozdawcze członków komitetu budowy. Uczestnicy tego zebrania mieli sposobność oglądania modelu, niemal zupełnie już wykończonego, który daje niezłe wyobrażenie o charakterze przyszłego monumentu. Strona finansowa niełatwa do rozwiązania, w roku ubiegłym zdołano zebrać tylko 68.000 zł., uzyskanych drogą subwencyj.

= O gmach Muzeum narodowego. W *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 110 z dnia 22 kwietnia b. r.) czytamy:

»Sprawa stworzenia ostatecznego, celowego projektu architektonicznego na gmach Muzeum narodowego, weszła obecnie w nową fazę.

»Po dawnych konkursach, które dały kilka prac bardzo cennych architektonicznie, ale nie dość realnych i niezupełnie skoordynowanych z zadaniami Muzeum, komitet stworzył ostatni konkurs, ściśle zamknięty, do udziału w którym powołał architektów Przybylskiego, Tołwińskiego i Mączyńskiego.

»Architekci ci, pozostający w ścisłym kontakcie z dyrekcją Muzeum, mają przedstawić swe prace konkursowe w d. 3 maja r. b.«

Ponieważ kierownik Muzeum Narodowego, posiadający wielką enerję i zapał, ale nie posiadający odpowiedniego fachowego wykształcenia, nie umiał sformułować w sposób dość logiczny i jasny zadań tego rodzaju muzeum, mogło się zdarzyć, że ten i ów projekt był »niezupełnie skoordynowany« z nieznanemi bliżej zadaniami. Obecnie, kiedy z racji 1-go konkursu sami architekci musieli wyręczyć dyrektora, rzeczywiście sprawa weszła »w nową fazę«.

To też wiadomość poprzednia, że »komitet budowy gmachu miejskiego Muzeum narodowego odbył niedawno narady z rzeczoznawcami architektonicznymi i postanowił wyłonić komisję złożoną z pp. F. Lilpopa, J. Lewińskiego, B. Gembarzewskiego, M. Lalewicza, J. Wojciechowskiego i K. Jankowskiego, celem zrewidowania programu ujęcia architektonicznego gmachu«, nie zdziwiła nikogo, wydała się rzeczą zupełnie naturalną i wykazała raz jeszcze, że »program« pierwotny, opracowany przez dyrekcję muzeum wraz ze swem słynnem »Słowem wstępnem« był dowodem wielkiego i rzadkiego nawet u nas dyletantyzmu, na co zwrócił uwagę jeszcze w Nr. 2-im I-go Rocznika *Sztuk Pięknych* J. Zborowski w osobnym artykule.

= O pomnik Napoleona. Major 8 dyw. samochodowego, p. Michał Kamiński, który w swoim czasie bezinteresownie wykonał pomnik Napoleona dla wyższej szkoły wojennej, jak również pomnik poległym oficerom i żołnierzom w Toruniu — zaofiarował swoją nową pracę prezydentowi m. Warszawy, pomnik Napolena, do wystawienia na placu Wareckim. Jak wiadomo na placu tym w r. 1921, d. 5 maja, staraniem komitetu obchodu setnej rocznicy śmierci Napoleona stanął prowizoryczny pomnik-popiersie; obecnie jednak, wobec faktu budowy pomnika Mickiewicza w Paryżu — zdaniem Kurjera Warszawskiego (Nr. 104) — zachodzi potrzeba podkreślenia bratniej przyjaźni dla Francji przez dopełnienie ciążącego na Warszawie obowiązku wystawienia pomnika Napoleona.

»Rzeźba majora Kamińskiego przedstawia postać Napoleona w charakterystycznej, zamyślonej postawie, o spokojnym, klasycznym sposobie wykonania, wysokości 3-ch metrów od stóp do głowy, bez postumentu. Cały model pomnika, jak również orły do niego, jest już odlany z gipsu i gotowy do odlewu z bronzu. Figura jest podzielona odpowiednio na części, aby umożliwić odlew w krajowych zakładach w Warszawie«.

Wszystko to bardzo pięknie, ale sprawę pomnika publicznego i to Napoleona, w stolicy, tą prostą drogą daru prywatnego ofiarodawcy, zgłoszonego na ręce prezydenta miasta, załatwiona być nie może.

= Kilkuwierszowe, tłustym drukiem podane tytuły, stanowią główną specjalność *Kurjera Czerwonego* i tajemnicę jego popularności. W kwietniu jakaś niewiasta, widocznie wobec wyczerpania innych dziedzin i tematów, wzięła się do światka artystycznego Warszawy. I oto zaczęły się ukazywać w *Kurjerze* podobizny malarzy i t. d., oraz krótkie z nimi wywiady. Najciekawsze są jednak same tytuły, na których zresztą różni różnie wychodzą. Oto one: »W malarskiem państwie Stanisława Masłowskiego, znakomitego akwarelisty, słońce nigdy nie zachodzi.« — »Tymon Niesiołowski mieszkaniec stolicy tatrzańskiej, nawet w obliczu gór nie porzucił czarodziejskiego piękna gobelinu.« — »Mistrz Ludomir Sledziński chce rozkuć obraz z kajdan ramy i zespolić go z architektoniczną całością wnętrza.« — »Twórca pomnika-grobowca Nieznanego Żołnierza, mistrz Stanisław Ostrowski domaga się, aby plac Saski otrzymał godne siebie oblicze«. — »Pod maską Indjanina mistrz Kamil Witkowski kryje gorące umiłowanie sztuki nowoczesnej« (a pod jego podobizną takie słowa: »Co ja myślę o polskiej sztuce? Sufit by się zawalił, gdybym powiedział wszystko, co myślę«). — »Krzepki duch Janosików bije z dzieł malarskich prof. Władysława Skoczylasa«. — »Przez salonik 18-go wieku na szczycie warszawskiego drapacza chmur do pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego«. »W pracowni prof. Kaz. Stabrowskiego. Znakomity artysta wrażliwy jest na piękno. Od »Pochodu burzy« do włoskich błękitów. Kto ma talent ten nie dba o tytuły« Prof. Kotarbiński, dyrektor szkoły Sztuk Pięknych oświadcza: »Kształcimy artystów na tęgich pracowników.« — »Senegalczycy i Arabowie pana Romana Kramsztyka przenoszą nas na wybrzeża lądów dalekich.« — »Jeden z odkrywców i zdobywców naszego morza, artysta malarz Włodzimierz Nałęcz, zaprasza ciekawych na lato do Rozewa, do *Jaru Nałęcza*«. — »Ulubiony malarz polskiej wsi Kazimierz Lasocki nie skarży się na brak uznania, ale na ciężkie warunki finansowe kraju, utrudniające pracę artystyczną« (a pod jego wizerunkiem słowa: »Wielką sztuką jest namalować obraz, jeszcze większą go sprzedać, ale największą odebrać za niego pieniądze«). — »W chaos życia współczesnego Wacław Husarski wprowadza podniosły ton kultu św. Franciszka z Assyżu«. Oryginalna kolekcja nieprawdaż?

WEJHEROWO

= Szkoła przemysłu kaszubskiego powstała we wsi Bojan w pow. wejherowskim staraniem p. Franciszki Majkowskiej. Szkoła będzie kształciła młodzież wiejską w hafcie według wzorów ś. p. Gulgowskiego, niezapomnianego działacza kulturalnego na Kaszubach, dalej w robocie złotem haftowanych czepków kaszubskich, oraz w batiku i w introligatorstwie.

WILNO

= Szkoła Przemysłu Artystycznego. Jak informuje F. J.—L. w Nr. 89-ym *Dziennika Wileńskiego*, Departament szkół zawodowych ministerstwa W. R. i O. P., pragnąc przyczynić się do podniesienia istniejącego przemysłu artystycznego w Wileńszczyźnie i stworzenia nowych jego gałęzi, zaprojektował założenie szkoły przemysłu artystycznego w Wilnie i polecił przeprowadzenie tego projektu wy-

działowi szkół zawodowych okręgu szkolnego w Wilnie, łącznie z Wileńskiem Tow. Artystów Plastyków, które już drugi rok prowadzi obecnie coraz lepiej prosperujące dokształcające zawodowe kursy rysunkowe przy ul. Sw. Anny 7.

Projekt niniejszy zmierza do tego, ażeby wykształcić szereg instruktorów, którzy osiedlając się następnie w różnych miejscowościach tej części kraju, mogliby zapoczątkować na większą skalę i doprowadzić do właściwego poziomu przedewszystkiem te rodzaje przemysłu artystycznego, które obecnie wielkiemi masami sprowadzamy z zagranicy, a dla wytworzenia których mamy w kraju jaknajlepsze warunki. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o zabawkarstwo i ceramikę. W zastosowaniu się do tego zadania opracowało Wileńskie Tow. Artystów Plastyków odpowiedni program szkoły przemysłu artystycznego w Wilnie, który w dniu 17 kwietnia złożony został w Kuratorjum Wileńskiego Okręgu Szkolnego, wraz z podaniem o przyznanie pożyczki bezprocentowej, zagwarantowanej hipoteką na nowonabytym domu dla szkoły razem z warsztatami. Potrzebna na ten cel kwota jest przez ministerstwo W. R. i O. P. zazerewowaną. Są więc wszelkie dane, że szkoła ta będzie uruchomioną jeszcze w tym roku. Program szkoły obejmuje następujące działy: 1) Zabawkarstwo i galanterja przedmiotów użytku, 2) malarstwo dekoracyjne, 3) meblarstwo stylowe i rzeźba w drzewie, 4) rzeźba sztukatorska w zakresie budowlanym, 5) ceramika, 6) introligatorstwo i 7) ślusarstwo i blacharstwo artystyczne. Mimo uruchomienia tej szkoły, jako szkoły zawodowej dziennej, prowadzone dotychczas przez. Wil. Tow. Artystów Plastyków wieczorowe kursy rysunkowe będą nadal istnieć jako kursy dokształcające.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Wystawa Tsugouharu Foujity w salonie Gurlitta. Godną uwagi jest wystawa tego młodego malarza japońskiego, żyjącego od lat w Paryżu, który jednoczy w sobie wschodnią kulturę artystyczną ze zdobyczami malarstwa francuskiego. Co się tyczy formy, jest Foujita na wskroś europejczykiem, nauczycielami jego są Ingres, Manet i Renoir, młody japończyk umie jednak ze zdumiewającą zręcznością transponować impresjonizm francuski na język egzotyczny i nadać mu pewne charakterystyczne piętno, odróżniające go od współczesnych kolegów francuskich. Podziwu godną jest nieznana nam dotąd eteryczna subtelność i nieuchwytność postaci i pewna oryginalność w ujęciu tematu, przypominająca nam żywo najlepsze tradycje japońskie.

Nic też dziwnego, że Foujita jest w pierwszym rzędzie rysownikiem. Ze szczególnem zamiłowaniem pociąga on ostry kontur linji, zaokrągla ją, kaligrafuje z wrodzoną sobie maestrją, a wkońcu wypełnia kontury farbami, toteż płótna jego są raczej kolorowanymi rysunkami aniżeli obrazami. Mimoto jednak posiada Foujita głęboką kulturę malarską i silne poczucie barwy. Najczęściej maluje on na blado-żółtawem tle, w kolorze kości słoniowej, akty kobiece, o bardzo delikatnie stonowanej karnacji, blado niebieskie, czerwonawe lub żółte tony akcentują nieco anemiczną kompozycję. Kobieta jest ulubionym, prawie wyłącznym tematem jego twórczości, maluje on niestrudzenie młode wytworne dziewczęta i pełne charmu i raffinement damy paryskie.

W licznych akwafortach, technicznie wzorowo wykonanych, jest Foujita bardziej sobą samym, gdyż w dziedzinie tej mniej ulega wpływom europejskim. Kreśli tu przedewszystkiem z właściwym sobie wdziękiem doskonale zaobserwowany świat zwierzęcy i rozwija w całej pełni wirtuozerję rysunku.

PARYŻ

Obraz nieznanego malarza polskiego z r. 1754. W posiadaniu państwa de Magallon w Paryżu znajduje się obraz polskiego malarza z XVIII-go wieku. W tej czysto francuskiej rodzinie obraz ten, jak niesie tradycja, przechowywany jest od lat stu z górą, zastanawiano się tam często nad tem, kto może być autorem tego malowidła i przypisywano je jakiemuś malarzowi holenderskiemu. Dopiero niedawno, po odczyszczeniu płótna dostrzeżono na niem w lewym dolnym rogu podpis i datę: C. Lubienietzki 1754. Jeżeli odczytanie daty nie jest błędnem, wówczas musimy przypuścić, że obraz ten jest dziełem nieznanego dotychczas malarza, który może być potomkiem Bogdana lub Krzysztofa Lubienieckich. Jeżeli zaś data jest błędna i czytać należy 1704, wówczas byłoby to płótno dziełem Krzysztofa Lubienieckiego, urodzonego 1619 a zmarłego w 1729 r. w Amsterdamie (Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, tom I, str. 282—283). Obraz ten jest malowidłem olejnem na płótnie, wymiary jego są: 55 na 47 cm. Ze względu na to, że dzieła braci Lubienieckich są bardzo nieliczne i mało znane, uważamy za pożyteczne wiadomość o nowoodkrytem płótnie zakomunikować badaczom dziejów sztuki polskiej.

WENECJA

= XV Międzynarodowa Wystawa Sztuki została otworzoną w Wenecji dnia 26 kwietnia, w ślicznym, przez Napoleona I założonym miejskim ogrodzie t. zw. Giardini publici. Uroczystego otwarcia, któremu asystowały niezliczone tłumy publiczności weneckiej i gości przybyłych z Rzymu i innych miast włoskich, tudzież wielkie rzesze cudzoziemców, dokonał król włoski. Wystawa obejmuje 2668 eksponatów, przedstawia zaś, prócz twórczości artystów włoskich, sztukę współczesną Anglji, Francji, Czechosłowacji, Niemiec, Węgier, Holandji, Belgji, Hiszpanji, Szwecji, Szwajcarji i Polski.

W głównej sali centralnego pawilonu pomieszczono wystawę prac Segantiniego (1858—1899), obejmującą 40 jego dzieł, a zebraną z muzeów włoskich, niemieckich, austryjackich i szwajcarskich. Prócz tego w dziale włoskim są następujące zbiorowe wystawy: Arnold Böcklin (10 prac), Eugenio Baroni, Giacinto Gigante (1805—1886), Daniele Ranzoni (1843—1889), Ardengo Soffici, Mario de Maria, Emilio Gola (1852—1923), Gaspare Laudi (1756—1830), Lino Selvatico, Arturo Dazzi, Henryk Glicenstein, Felice Carena, profesor Szkoły sztuk pięknych we Florencji, i Sorolla y Bastida.

Nowością na weneckiej wystawie jest wystawa włoskich futurystów. Oddano im do dyspozycji pawilon Rosji, która tego roku nie wystawia.

Polskę reprezentuje Tow. artystów polskich »Sztuka«, która swojemi eksponatami zajęła jedną dużą salę w głównym gmachu. Wystawę tę, która doszła do skutku dzięki życzliwemu poparciu naszego Departamentu Sztuki, urządzał z ramienia Tow. »Sztuka« prof. Władysław Jarocki, który wraz z naszym weneckim konsulem, p. Ferrucci Lupis'em przyjmował w sali Tow. »Sztuki« i oprowadzał króla włoskiego. Sala polska zyskała sobie ogólne uznanie krytyki włoskiej. O wystawie weneckiej i głosach krytyki zagranicznej o sali Tow. »Sztuka« podamy obszerniejsze sprawozdanie, tymczasem możemy z radością donieść, że sala polska zaliczana jest ogólnie do najlepszych sal na wystawie.

W wystawie weneckiej Tow. »Sztuka« biorą udział: T. Axentowicz, St. Filipkiewicz, Wł. Jarocki, St. Kamocki, A. Kędzierski, J. Mehoffer, Fr. Pautsch, I. Pieńkowski, T. Pruszkowski, K. Sichulski, L. Śleńdziński, W. Skoczylas, W. Weiss.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Błysk Kagańca. Jednodniówka. Wydawnictwo Samopomocy Uczniów Państwowego Seminarjum Nauczycielskiego Męskiego w Lublinie. Lublin, w maju 1926. Redaktor: J. Pietrzyk, red. odp.: Wł. Bryda. Odbito 500 egz. w drukarni *Sztuka* w Lublinie. Na okładce rysunek Michała Ziółkowskiego i wycinanka Jana Kamińskiego. — Cena 1 zł. Na str. 23 znajdujemy informację, że w zbiorach gabinetu rycin M. Muzeum przemysłowego im D-ra A. Baranieckiego w Krakowie znajdują się dwie teki oryginalnych prac, wykonanych przez uczniów P. S. N. M. w Lublinie. Teka pierwsza z r. szkolnego 1923/4, wydana w ograniczonej liczbie egzemplarzy pt. »Pierwsze próbki ksylograficzne uczniów P. S. N. w Lublinie« zawiera jeden linoryt i szesnaście drzeworytów komponowanych, rysowanych i ciętych przez uczniów I i II kursu w ciągu półrocza 1923/4 r. szk. Prace te odbito ręcznie na papierze japońskim. Teka druga z r. szk. 1924/5, przygotowana w jedynym egzemplarzu, zawiera 77 oryginalnych wycinanek papierowych, wykonanych przez trzech uczniów drugiego kursu: Jana Kamińskiego rodem z pow. janowskiego, Pawła Romanka — z krasnystawskiego i Mieczysława Mateńkę — z pow. łukowskiego. Reprodukcje wycinanek papierowych, drzeworytów i rysunków, wykonanych przez uczniów Państw. Seminarjum Nauczycielskiego Męskiego w Lublinie wydrukowano na str. 28, 29 i 30.

= W nowym tygodniku p. t. *Ster* (poświęconym sprawom państwa i narodu) zamieścił Jerzy Warchałowski szereg uwag na temat wystawy paryskiej, jej sukcesu i konieczności praktycznego wyzyskania owoców tej wystawy.

= Władysław Terlecki wydrukował w lwowskiem *Słowie Polskiem* artykuł p. t. »Od impresjonizmu do ekspresjonizmu« (Nr. 120 i 123).

= Wystawie dzieł konstruktywisty Aleksandra Rafałowskiego (w Salonie Sztuki Związku P. Artystów Malarzy w Warszawie) poświęcił osobny artykuł Jerzy Centnerszwer w Nr. 120 *Naszego Przeglądu*. Na tle tej wystawy wywiązała się polemika między A. Wieczorkiewiczem i S. Rutkowskim, zabrał w niej głos także K. Winkler.

= O udziale artystów polskich w wystawach paryskich pisał Zygmunt St. Klingsland (Wystawy Polskie w Paryżu: Eugenjusz Zak — Henryk Kuna w Nr. 7 *Gazety Literackiej*).

= Dwa »Salony Niezależnych« w Paryżu omówił Michał Weinzicher w osobnej korespondencji, zamieszczonej w Nr. 120 *Naszego Przeglądu*.

= »Warszawskie perspektywy« były tematem osobnego artykułu w *Czasie* (Nr. 100), pióra F. K. (Zburzony Sobór, długotrwałe niedołęstwo Ministerstwa Robót Publicznych, Sobór a opinja zagraniczna, Plac Saski w dawnych czasach, jego rola i znaczenie, Zadanie inż. Słomińskiego, Salon Garlińskiego i jego dominująca rola, Wystawa »Rytmu«).

= Władysław Orkan w swych »Listach ze wsi«, drukowanych od czasu do czasu w *Kurjerze Poznańskim*, poświęcił trzy artykuły działalności Stanisława Witkiewicza na Podhalu (Witkiewicz i budarze — Witkiewicz i Tatry — Witkiewicz i życie Polski).

= Dr. Adam Bochnak, Docent Uniwersytetu Jagiellońskiego, *Kilka uwag z powodu broszury Ks. Dr. Tadeusza Kruszyńskiego* »O średniowiecznych malowidłach ścian u Augustjanów i Franciszkanów w Krakowie«. Kraków 1926. Drukowano jako rękopis. Druk W. L. Anczyca i Spółki. Str. 14.

= W wydawnictwie *Maitres de l'Art Moderne* (F. Bieder & Cie., Editeurs, Paris), ukazało się dotąd 12 tomików, a mianowicie: Fantin-Latour (napisał G. Kahn), Barye (Ch. Saunier), Corot (M. Lafargue), Renoir (Fr. Fosca), Cézanne (Tr. Klingsor), Claude Monet (C. Mauclair), Berthe Morisot (A. Foureau), Rodin (L. Bénédite), Manet (J. E. Blanche), Pissaro (A. Tabarant), Gauguin (R. Rey), Van Gogh (P. Colin). W najbliższym czasie ukaże się: Géricault (A. Régamey) i Gavarin (A. Warnod). Cena tomiku z 40 reprodukcjami w oprawie 16'50 fr.

VARIA

= Nowa gwiazda polska. W artykule pod takim obiecującym tytułem redakcja *Świata i prawdy* (Nr. 33) — »przedstawia P. T. Czytelnikom fenomen genjusza polskiego, genjusza, do którego chyba najtrafniej możnaby zastosować zdanie: w słabem ciele — wielki duch«. Chodzi tu o 18-letniego chłopca, Zbigniewa Dunajewskiego, urodzonego w Dynowie, który jako 5-letnie dziecko został po szkarlatynie sparaliżowany. Okazał on wielki talent wrodzony do rzeźby i słusznie popiera go *Świat i Prawda*, domagając się, ażeby mu udzielono środków do dalszego kształcenia. Na razie jednak byłoby lepiej nie pisać o »fenomenie genjuszu«, jakkolwiek znalazło się nareszcie... niezawodne kryterjum wartości artystycznego utworu: »Jeżeli odfotografowany przedmiot daje złudzenie zdjęcia z żywego objektu, wtedy mamy przed sobą artyzm skończony, czy jest to rzeźba, czy malowidło. Najwytrawniejszy krytyk, obserwujący jakiekolwiek dzieło w oryginale, może się pod względem pewnych szczegółów mylić, lecz, jedynym nieomylnym środkiem próby wartości jest fotografia. A fotografja posągu Jadwigi (rzeźbionego przez Zb. Dunajewskiego) przedstawia nam rzeczywiście artyzm w całej pełni«

Radzimy redakcji *Świata i Prawdy* czemprędzej zgłosić swój wynalazek w Państwowym Urzędzie Patentowym, a *Klituś-Bajtusiowi*, który w tem piśmie umieszcza swoje wynurzenia na temat sztuki, sprawić sobie fotograficzny aparat i często oglądać się w lustrze, o ile lustro nie pęknie, złudzenie rzeczywistości będzie wtedy zupełne. Za pośrednictwem aparatu należałoby je utrwalić, będzie to unikat »skończony«!

= *A la manière de Styka* postępuje od pewnego czasu, bo już od roku z górą, p. St. Kotwicz-Gilewski. Co trochę inny organ prasy pomieszcza swe wywiady ze »znakomitym portrecistą Papieża«. W ostatnich czasach m. i. *Dziennik Poznański* (Nr. 85) informował swych czytelników »Jak polski malarz portretował Ojca Świętego«, warszawska *Rzeczpospolita* (Nr. 104) zamieściła fotografję: »Prof. art. malarz St. Kotwicz-Gilewski podczas malowania prezydenta ministrów p. Al. Skrzyńskiego w Prezydjum Rady Ministrów — portret został w tych dniach ukończony« — a *Kurjer Czerwony* (Nr. 82) podał wywiad p. t.: »Portrecista Papieża p. St. Kotwicz-Gilewski o tajemnicach swej palety i pędzla — Jak malował Ojca Św. i dokąd wybiera się w wielkiej podróży po świecie«, oraz dużą rycinę z widokiem samego portretu w ramach i jego autora. Z wywiadu dowiadujemy, się że p. Gilewski na razie niema zamiaru wrócić do kraju: »Za mało tu przestrzeni i rozmachu, za dużo drobnych nienawiści i zawiści«.

= Odnawianie katedry św. Jana. Wieże gotyckie na katedrze św. Jana były ostatnio remontowane przed 25-ciu laty. Z tego powodu już przed rokiem zaczęły odpadać z wieży kawałki gzymsów, grożąc przechodniom niebezpieczeństwem. Komisja budowlana komisariatu rządu jeszcze przed rokiem, zbadawszy stan wieży i wieżyczek, zaleciła gruntowny remont. Ażeby nie narażać przechodniów na niebezpieczeństwo,

zamknięto ruch kołowy na tej ulicy, ponieważ samochody, szczególnie ciężarowe, w czasie jazdy powodowały wstrząs, skutkiem czego spadały ornamentacje.

Kurja metropolitalna warszawska, po zebraniu odpowiednich funduszów, przystąpiła do gruntownego remontu wieży i wieżyczek w katedrze św. Jana, dzięki staraniom miejscowego proboszcza ks. kanonika dr. Niemiry. Roboty będą prowadzone pod kierunkiem architekta p. Hudona Kudery przy współudziale artysty rzeźbiarza p. Adama Karniewskiego i potrwają kilka miesięcy.

= Litografja Artura Grottgera. W lutym b. r., przy sposobności porządkowania spuścizny po śp. Friedleinie, b. prezydencie Krakowa i właścicielu znanej krakowskiej księgarni, znaleziono pakiet, który, jak się okazało po otwarciu, zawierał 100 egzemplarzów litografji, wykonanej przez A. Grottgera a przedstawiającej portret ks. Czartoryskiego z profilu. O litografji tej wspomina w swojem dziele »A. Grottger« ś. p. prof. J. B. Antoniewicz, umieszczając przytem jej reprodukcję, przyczem stwierdza fakt, że litografji tej znane są tylko 4 egzemplarze. Teraz przypadkowe to odkrycie wyjaśnia tajemnicę, gdzie podziała się reszta odbitek: oto 100 egzemplarzów leżało sobie nietknięte od r. 1858 do r. 1926 i... nikt o tem nie wiedział. Wraz z pakietem znaleziono w tychże zbiorach i trzy listy Grottgera, adresowane do ś. p. Friedleina, z datą 16 IX, 20 IX i 21 IX, roku 1858, z których okazuje się, że litografja ta została wykonaną własnoręcznie na kamieniu przez A. Grottgera (przypuszczalnie w lutym lub marcu 1858) i przez niego wysłaną w marcu 1858 r. w ilości 100 egz. do ś. p. Friedleina, celem rozsprzedaży.

Przypadkowe to odkrycie cichej a nieodosobnionej tragedji polskiego artysty jest doskonałą ilustracją obojętności, jaką społeczeństwo okazuje polskiej sztuce: umierający z głodu artysta posyła portret znanego i czczonego męża, posyła go do wydawcy z prośbą o pomoc w rozsprzedaży. Pakiet leży nie ruszany od r. 1858 do r. 1926 czyli 68 lat, artysta umiera w nędzy, po jego śmierci ogłasza go się za chlubę narodu, dzieła jego umieszcza się w muzeach, ale nikt nie zastanowi się nad tem, jak wiele dobrego dla jego twórczości, a więc i dla polskiej sztuki, można było zrobić, dając mu to skromne poparcie materjalne, które odjęłoby artyście troskę o zaspokojenie swych najbardziej elementarnych potrzeb, które by dało mu możliwość swobodnej pracy...

Cicha, a potężnym głosem o swej zgrozie wołająca, krzywda polskiego artysty. Tragedja nieodosobniona, wciąż nowa, bo wciąż się powtarzająca.

= Jan Chełmiński zmarł w Nowym Yorku (ur. 1851 r. w Brzostowie, pow. radomski). H. Piątkowski, poświęcając zmarłemu malarzowi dłuższy artykuł w nr. 105 *Kurjera Warszawskiego*, pisze m. i.:

»Dziwna to była i niezwykła karjera! Po ciężkich dniach młodości dała mu światowy rozgłos, powodzenie i olbrzymie materjalne korzyści. W tym rzucie losu ś. p. Jan Chełmiński nie znalalazł jednak szczęścia. Trwał na wybitnem stanowisku modnego malarza, a w głębi swej duszy czuł brak samozadowolenia — czuł, że nie wypełnił zadania, jakie mu talent zakreślił, że nie rozwinął zasobów wrodzonych i nie kroczył szlakiem czystej sztuki.

»Poza sferą kunsthändlerską, obrazy jego rzadko zjawiały się na poważniejszych wystawach — jury najczęściej okazywało się zbyt surowem. Ten rozdźwięk wewnętrzny miał swe podstawy uzasadnione. Teraz, gdy artysta zmarł i gdy całożyciowy jego dorobek stanowi zamkniętą całość, śmiało rzec można, że wbrew pozorom był to zmarnowany talent. Życiowa kolej uczyniła zeń głośnego malarza *gentry* i *high-lif*'u, uśmiech losu urobił mu wybitne stanowisko na szerokich obszarach ognisk kulturalnych, a jednak pochylony wiekiem starzec w ostatnim, przedśmiertnym już okresie, obejmując jednym rzutem pamięci drogę przebytą, sądzę, że westchnął nad swą przeszłością i wyszeptał: »Mogłoby być inaczej!«

Nakładem znanej firmy paryskiej Plon et Nourrit, ukazała się na kilka lat przed wojną ogromna publikacja p. t. »L'armée polonaise du Duché de Varsovie« z tekstem W. Gąsiorowskiego i z barwnemi reprodukcjami akwarel ś. p. J. Chełmińskiego.

= Edward hr. Raczyński, członek komitetu redakcyjnego »Sztuk pięknych«, prezes Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych i Tow. Sztuk pięk. w Krakowie, zmarł 8 b. m. Zeszedł z Nim do grobu ostatni — zdaje się — romantyk. Reprezentant starego rodu, właściciel pięknie zagospodarowanych włości w poznańskiem, był jedynym prawie że z pomiędzy naszej arystokracji, który brał duży udział w życiu kulturalno-artystycznem, odczuwał potrzebę sztuki w życiu i sztuką w ogóle, a polską w szczególności interesował się w wysokim stopniu. On to, jedyny w Polsce z pomiędzy naszej arystokracji, założył w majątku swym Rogalinie pod Poznaniem dużą galerję obrazów, wybudowawszy na ten cel specjalny pawilon, z pałacem połączony, w którym mieści się ogromna kolekcja z górą 300 płócien polskich malarzów. A więc: Matejki »Dziewica Orleańska«, przeszło 40 płócien Malczewskiego »Melancholja«, »Błędne koło«, »Portret Asnyka«, »Ostatni etap«, i t. d.), szereg obrazów Kotsicsa, Juljusza Kossaka, Sidorowicza, Szermentowskiego, M. Gottlieba i tylu, tylu innych, a następnie sztuka polska ostatniej doby, więc Fałat, Wyczółkowki, Axentowicz, Mehoffer, Weiss, Wyspiański i t. d. Kolekcja nadzwyczaj cenna, istne muzeum współczesnej polskiej sztuki. Po zatem w pałacu, w pokojach mieszkalnych, mieszczą się, oddziedziczone po przodkach, takie arcydzieła jak Rembrandta dużych rozmiarów płótno »Chrystus«, niezrównana swą pięknością »Herodjada«, niewątpliwie utwór Tycjana, ślicze obrazy szkoły holenderskiej, portrety Bacciarellego, Grassi'ego, Rodakowskiego, Kaplińskiego i t. d. Jeśli do tego dodamy piękne, muzealne meble, tkaniny, porcelanę i t. d., mamy obraz niezwykłej w Polsce rezydencji, której właściciel, przedstawiciel starego rodu, nie tylko nie strwonił, nie sprzedał dzieł sztuki po przodkach odziedziczonych, ale sam ogromną galerję zgromadził. To też w sferach artystycznych, specjalnie Krakowa, gdzie zmarły ostatnie dwadzieścia kilka lat przeważnie przepędził, otaczany był powszechnym szacunkiem i miłością, czego wyrazem był fakt, że godność prezesa T-wa Sztuk Pięknych w Krakowie piastował przez lat około dwadzieścia. Nie było żadnej w Polsce wystawy, którejby śp. hr. E. Raczyński nie zwiedził, nie było żadnego przedsięwzięcia artystycznego, w któremby śp. Zmarły czynnego nie wziął udziału.

Piękna jego i nadzwyczaj charakterystyczna postać znana była wszystkim w Krakowie, wszyscy, a specjalnie artyści, z miłością i szacunkiem patrzyli na tego niezwykłego w Polsce przez swoją miłość do sztuki człowieka, i śmierć Jego odczuli jako bolesną stratę, czemu dali wyraz, biorąc tłumny udział w obrzędzie pogrzebowym.

Cześć Jego pamięci!

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

LEON WYCZÓŁKOWSKI MNICH NAD MORSKIEM OKIEM (pastel)

(Własność Wp. Heindricha w Warszawie)

A. BOURDELLE WALKA (1889)

BOURDELLE*

ŻELAZNY pług wojny przyorał do ziemi niejedną pracę twórczą, niejeden prąd nowoczesny pod jej ostrzem rozpołowił się skurczył, zmarniał.

Krzywda kultury jeszcze do dziś niepowetowana — cofnięcie niekiedy o wiele lat wstecz, niekiedy na porzucone manowce... Co było jednak silne — ostało się, choć niejeden nie doczekał już dożynkowego dnia pracy całego życia.

Krzywda wojny złamać nie mogła dzieła Bourdelle'a, dojrzałego w momencie jej wybuchu, gotującego się w radości dokonanej pracy na wielki olimpijski dzień zwycięstwa.

Dzieło przetrwało straszną próbę zatrzymanego w biegu czasu! Przetrwał artysta... Tylko szczera siwizna pobieliła mu skroń, tylko oczy głębiej zapadły pod myślące

* Emil Antoni Bourdelle urodził się w r. 1861 w Montauban i pierwsze swe studja odbył w Tuluzie. W 1885 r. pracuje w szkole Sztuk Pięknych w Paryżu pod kierunkiem Falguière'a. W czasach późniejszych studjuje przy Dalou, wreszcie przez czas dłuższy ulega wpływom Rodin'a.

Ojciec Bourdelle'a był majstrem stolarskim o aspiracjach artystycznych. W dzieciństwie Bourdelle pracował pod jego kierunkiem. Wskazówki ojca, który »budował« swe meble wiążąc, je w całość mocną i logiczną, były niewątpliwie tą dyscypliną pracy, do której Bourdelle powrócił po latach terminatorstwa, gdy sam stał się majstrem architektoniki rzeźbiarskiej. Wielka epoka twórczości Bourdelle'a przypada na lata 1905—1915 i obejmuje obfity cykl dzieł, które tu reprodukujemy. Jednak już po wojnie Bourdelle wznosił wspaniały pomnik Matki Boskiej w Alzacji i wykańcza dzieła poczęte przed wojną jak *Pomnik Jenerała Alweara* i *Pomnik Mickiewicza*.

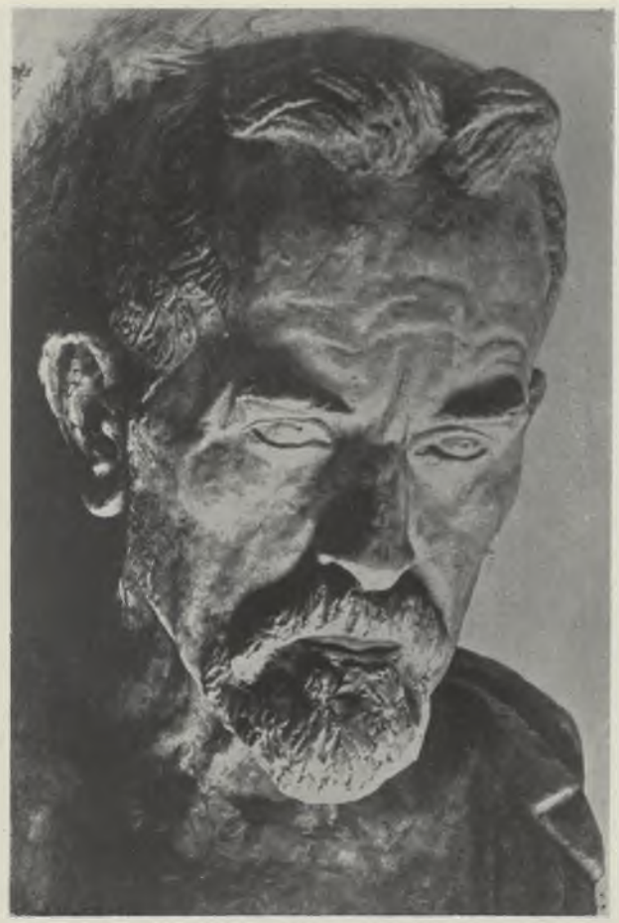
A. BOURDELLE HERAKLES (1909)

czoło, choć nie tracąc promienności, tylko myśmy spóźnili się o lat przeszło dziesiątek w objęciu posiadania skarbu, który on stworzył! Nasza strata, bo dzieło było z tych, które stają drogowskazem młodym pokoleniom...

Bajecznie kolorowy miraż malarstwa francuskiego zbyt często przesłania dzieje francuskiej rzeźby. A jednak, jeśli w malarstwie Francja wieku XIX i XX zajmuje miejsce przodownicze, to w rzeźbie jest *jedyną do dziś spadkobierczynią tradycji rzeźby greckiej, gotyku i renesansu* — jedyną, która stwarza podstawy do nowej — przyszłej — tradycji.

Kraj, gdzie tłum posągów stoi w każdem mieście, gdzie nie wygasała ani na chwilę tradycja rzeźbiarzy-budowniczych i gdzie ostatnie stulecie widziało od Rude'a, Carpeaux, Falguiere'a, Dalou do Rodin'a nieporównaną plejadę plastyków — kraj taki, gdy wydaje nową gałąź bujnego szczepu — znaczy niewątpliwie jakiś nowy etap, obowiązujący dla pochodu sztuki powszechnej.

Bourdelle w momencie pierwszych prób ma dookoła siebie nieprzebrane bogactwo



A. BOURDELLE JAMES GEORGE FRAZER (portret)

rodzinnej tradycji. Żyją dantejskie wizje Pougeta, kwitnie gotyk Sluttersów, czytelnie przemawiają karty rzeźbionej »Biblji z Amiens«, jak Ruskin nazwał starą katedrę. Z frontonu Luwru wabi uśmiechem prześliczna Flora Carpeaux, z Łuku Tryumfalnego wyłania się na barkach tłumu płomienna Marsyljanka Rude'a... Wspaniała droga znaczona tryumfami!...

A jednak bliżej — z katedry profesorskiej — pochłaniają go zapasy inne — zapasy, które przez przeszło ćwierć wieku pochłaniały uwagę całego ogółu artystycznego świata: Rodin przełamuje swe »Bramy piekielne« i z niesłabnącą na moment furją zdaje się rozwichrzać i rozprzęgać w jakimś frenetycznym ruchu to, co tradycja już była związała w kształt posągowy.

Na przesmyku między XIX a XX stuleciem — moment dojrzewania Bourdelle'a — zresztą ani helenizm przekazany w tradycji, ani nawet jego interpretacja »modernistyczna« Rodin'a ‹takim modernistą był ongi Eurypides wobec Sofoklesa!› nie wystarczają wciąż olbrzymiej fali nowości i wpływów.

Współczesność sięga ponownie do »barbarzyńców«, a tym razem nie po to,

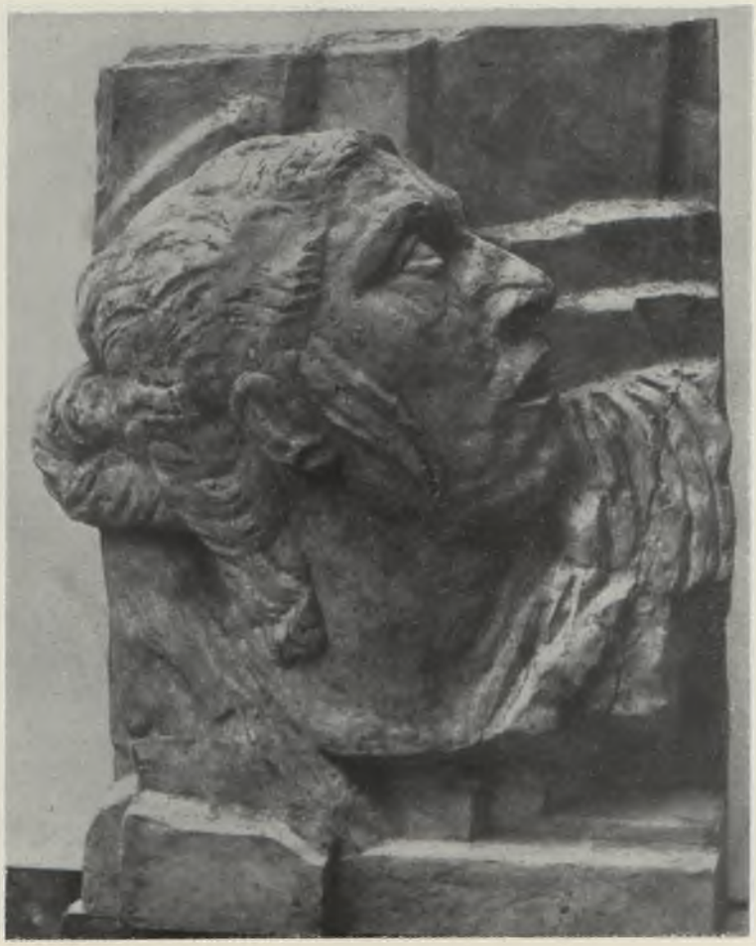
A. BOURDELLE „APOLLON AU COMBAT"

by kłaść pod meble ułaskawione sfinksy Egiptu, ale by aż w murzyńskich chropo= watych świątkach szukać współczynników plastycznych swych własnych spierwotnień, własnej zmory, pragnącej jednak wyrazić się w uświęceniu nowych kształtów.

Oto jest moment wyjścia Bourdelle'a z terminatorstwa ku własnemu mistrzostwu: ma wśród szerokiego nurtu eklektyzmów i odnowień utorować drogę własną. — O własną drogę nie trudno, gdy ktoś ustąpi na bok, na cichy manowiec jakiegoś upodobania własnego i tam sobie za życia buduje strojną kapliczkę.

Ale trudno temu, czyj rozmach żywotności, radość życia, solidarność z rasą, chcą objąć wszystko w jednem uniesieniu twórczem, a wtedy muszą raczej konty= nuować wielką zbiorową tradycję, jakby przedłużać w prostej linji tę główną drogę sztuki, którą oto do niego doprowadziła inżynierja przeszłych pokoleń.

Tacy, gdy się nie rozprószą, stają się sami drogowskazami — dookoła takich wre zwykle walka sprzecznych prądów i fanatycznego krytycyzmu. Takim konty=



A. BOURDELLE WOJNA (1889)

nuatorem w prostej linji był Rodin — i pamiętamy kampanję nienawiści, wśród której tworzył. Do tego również typu należy Bourdelle, a jeśli dookoła jego twórczości był o tyle mniejszy zgiełk sprzeczności, choć nie brakło ich, to wyjaśniają to właśnie lata wojny, które przypadają na moment, gdzie Bourdelle dobiegał zenitu.

Krytyka francuska, formułując stanowisko Bourdelle'a do tradycji i współczes= ności, samym kalibrem kryterjów, które do niego stosuje, przyznaje mu takie właśnie stanowisko *torującego główną drogę kontynuatora.*

* * *

»Nie można mówić o Bourdelle'u — pisze Fosca — nie skonfrontowawszy go z Rodin'em. Nie chodzi o to, by zmniejszyć wartość jednego na korzyść drugiego, Bourdelle pierwszy oburzyłby się. Porównanie jest rzeczą bardzo zajmującą, nie tyle przez ocenienie, ile przez rozpoznanie tego, co ich wyróżnia. A kiedy się przebiega sale muzeum Rodin'a, uderza nas ruchliwość tej rzeźby. Postacie, podobne do Trytonów i do Nereid, wynurzają się z materjału, by się nanowo w nim pogrążyć. Rozkładają

A. BOURDELLE — TANIEC (Szkic do płaskorzeźby dekoracyjnej na fasadzie teatru Champs Elysées w Paryżu, 1912)

się w naszych oczach. Dodajmy, że spotyka się tu niemal wyłącznie postacie odosobnione. Niema tam grup, lecz rozwijająca się serpentyna postaci. Pary, które namiętność rzuca sobie w ramiona, zdają się już rozdzielać w momencie, gdy się już przyoblekły w kształty. Zdaje mi się, że »*Mieszczanie z Calais*« w moich oczach przez gwałtowną rozprawę rozprószą się na cztery strony widnokręgu, podobnie jak apostołowie w momencie rozejścia się po świecie. Wspólne nieszczęście, które zdawałoby się powinno ich wiązać, odpycha ich od siebie, jak zbrodnia odpycha wspólników.

Ten zapał do rozłączania jest wspólny Rodin'owi i impresjonistom. Na płótnach Monet'a przedmiot nasiąka światłem, rozpływa się, by być tylko meduzą fosforyzującą, obłokiem tęczowym. Tak samo Carrière rozprasza zaledwie mgły, któremi przysłonięte są jego matki bolesne, tylko tyle, by módz zobaczyć ich jamy oczne zapadłe, ich kształty jednocześnie płynne i pokurczone. A u Degas'a czyż niema nie w samym rysunku, lecz w kompozycji jakiegoś szału rozprószenia, który mu każe rozpraszać swoje tancerki na cztery rogi płótna? Już Renoir podobnie jak i Bourdelle przeciwstawił się temu.

A. BOURDELLE MUZYKA (Szkic do płaskorzeźby dekoracyjnej na fasadzie teatru Champs Elysées w Paryżu, 1912)

Naznaczmy jeszcze ten rys: nie znajdujemy nigdzie u Bourdelle'a zmysłowości Rodina, jego obcesji uścisków, tego odurzającego zapachu miłosnych upałów. Z tych kochanków, którzy zaledwie połączeni, już się rozdzielają, smutek, który się wydobywa, przywodzi na myśl sławne dictum: »Omne animal.....«

Całe dzieło Rodin'a charakteryzuje czarna rozpacz, rozpacz nienasyconych. Nic podobnego niema u Bourdelle'a, żadnej rozpaczy, lecz poważny i czysty entuzjazm. Jedyna nagość zmysłowa, którą wykonał, »*Owoc*«, to wysmukła niewiasta delikatna, której piersi są mniejsze od jabłka, które trzyma na dłoni: jakże jest czysta. Jego fauny i satyry nie są opętani przez nimfy, jak to jest u Rodin'a. Zresztą czyż można sobie wyobrazić autora »*Ewy*« wykonującego »*Dziewicę z dzieciątkiem*«? Nie twierdzę bynajmniej, że Bourdelle jest wierzącym, lecz jest rzecz pewna, że rodzaj jego duszy pozwala mu przy sposobności czuć unisono z wierzącymi. Dyscyplina architektoniczna, pod którą Bourdelle trzyma swe postacie, nie tylko zmusza je do porządku artystycznego, lecz także je przygotowuje, wciąga je do karności moralnej«.

* * *

A. BOURDELLE — DRAMAT (szkic do płaskorzeźby) dekoracyjnej na fasadzie teatru Champs Elysées w Paryżu, 1912)

To »rozpraszanie się kształtu«, o którem mówi z powodu Rodin'a krytyk Fosca, a które znika zupełnie u Bourdelle'a i po nim, jest jednym z najważniejszych momentów w dziejach rzeźby nowoczesnej, jest momentem przełomu.

Rzeźba klasyczna i gotyk, rzeźba egipska i assyryjska wyrastały w surowej dyscyplinie architektury. Rozkład światła w świątyni greckiej lub rozkład cieniów w ostrołukowych wnękach gotyku rządziły kształtem posągów. Architektura obowiązywała również w pomnikach i w meblach. Wreszcie nawet poszczególny posąg, stojący pozornie na swobodzie, t. j. nie związany organicznie z architekturą, nie mówiąc już o tle frontonów, do których się przystosowywał, bywał zazwyczaj pocięty w rytmie architektonicznym — od układu członków do układu fałdów draperji — stosując się do cokołów, postumentów, a jak w gotyku do kapliczek ostrołukowych, w których obramieniu występował. Więc wewnętrzny i zewnętrzny związek z architekturą: dyscyplina ruchu i wyrazu pod kryterjum rytmu i równowagi, które cechują architekturę, cechowały i rzeźbę.

A. BOURDELLE OFIARA (1905)

Otóż związek ten został zerwany w miastach nowoczesnych — a wkrótce zapomniany. Stylowość zastąpił eklektyzm — eklektyzm szukając usprawiedliwienia odwoływał się do wyrazu i ruchu. Pomięszanie stylów doprowadza do poniechania stylu. Nawet pożyczając sobie bożka afrykańskiego buszmenów dla »wyrażenia« pewnych zmorowatych własnych koncepcyj, współczesność odrywała go zarazem od jego prymitywnej »architektury«, od owych sęków i pni pokurczonych puszcz, na tle których wyrósł. Pozostawało wspólne tło... psychiczne.

Autonomja kształtu posągowego została obwołana równocześnie n. p. z autonomją koloru w obrazie. To, że rzeźba ma prawo być tylko »bosse ronde«, to jest dającą się »obejść dookoła« kompozycją samą w sobie, było zupełnie słusznym postulatem. Zresztą rzeźba starożytna znała go również. W epoce przejścia eklektyzmu,

A. BOURDELLE W KĄPIELI (1904)

A. BOURDELLE OWOC

A. BOURDELLE — STUDJUM DO PŁASKORZEŹBY (na frontonie teatru Champs Elysées w Paryżu)

a przedewszystkiem załamania rozwoju architektury, to usamowolnienie rzeźby od kanonów dawnych architektur było prócz tego rzeczą konieczną i godziwą. Przygotowywało ono właśnie nowe czasy, gdy nowe zdobycze architektury same przyniosą nowe dyscypliny dla rzeźby.

Dlatego to Rodin, jako ostatni wyraz tej emancypacji rzeźby z przebrzmiałych kanonów, z więzów obumarłej tradycji, był etapem kulminacyjnym epoki, nie posiadającej jeszcze własnej architektury, ale już tęskniącej, przeczuwającej nową — ową w żelazie, betonie czy monolicie sztucznym zapowiedzianą. I posągi Rodin'a »rozpraszają się« i mają za jedyne tło częstokroć ów blok materji, z którego wyrastają. ⟨Tak pojął Bourdelle Rodin'a samego w swem znakomitym popiersiu⟩. Największa nawet »kompozycja« Rodin'a — owa nigdy niedokończona *Brama piekielna* — to jeszcze nie architektura, ale raczej jej zaczepienie: na fali płomienia wynurzają się coraz to inne, coraz przeraźliwsze »wyrazy« ludzkiego cierpienia — bez końca. I tu właśnie jest moment Bourdelle'a. Podczas gdy inni jak n. p. Maillol cofają się z tego rozlewiska »wyrazów« ku tradycji harmonijnego kształtu ciała i zasklepiają się w jego własnej architektonice, gdy inni znowu rozpoczynają ⟨obok kubizmu⟩ geometryczną analizę kształtu »samego w sobie«, Bourdelle jest właśnie tym rzeźbiarzem, który

A. BOURDELLE RŻEŹBA (1904)

A. BOURDELLE PORTRET AMERYKANKI (1911)

czuje potrzebę *zespołu rzeźby z architekturą.* Nowa zapewne — ale przecież ta nowa tkwi korzeniami w minionej — zasada dyscypliny t. j. zgody, harmonijnego współżycia posągu z architekturą, będzie dalej obowiązywała?

Ta »dyscyplina« przejawia się oczywiście przedewszystkiem *w związaniu, w skupieniu* koło własnej zasady kształtu samego posągu. Przykładem jej może służyć świetny *Herakles miotający strzały.* Tylko pozornie rzeźba ta jest rozrzucona: w istocie jest ona świetnie rozwiązanym problematem podania się naprzód, tego »porywu za strzałą«, które są właśnie *plastyczną racją bytu Łucznika.*

We wspaniałym pomniku południowo-amerykańskiego konkwistadora Bourdelle rozwiązuje znowu inny problemat architektoniczny: *stosunek figury i jej szczegółów do całości pomnika.* — To samo zagadnienie rozwiązuje rzeźbiarz w monumentalnej rzeźbie *Mickiewicza,* gdzie poziomy rozkład skrzydeł *Walki,* ruch jej miecza, podkre-

ślają, związują w całość, utrwalają na mocnej obsadzie ziemi strzelisty ruch kolumny, pielgrzymi krok wieszcza. To jest architektura.

Bourdelle wreszcie, którego wiara i entuzjazm są nieprzebrane, witał z uniesieniem każdą zdobycz techniczną nowoczesnego budownictwa i kiedy bracia Perret rozpoczęli swą kampanję betonową=monolitową, Bourdelle pospieszył z współudziałem rzeźby w nowem budownictwie. Teatr braci Perret, wzniesiony przed samą wojną, dał mu teren próbny. Olbrzymie ongi budowle zmalały — dziś teatr czy świątynia rozporządzają skromnem miejscem w bloku domów dochodowych, który sam właściwie stał się jednostką architektoniczną nowoczesnego budownictwa. Bourdelle miał więc za zadanie trudny problemat uderzenia przechodnia siłą i wyrazem swej rzeźby na skromnem tle teatru, nie wykraczając przy tem wypukłością, nie odrywając postaci od muru, mając skąpo wydzielone miejsce. I oto w kwadratach i prostokątach frontonu zamyka swoje postaci Apollina, Muzyki lub Tańca. Rozwiązuje je tak szczęśliwie, jak tylko na to pozwala fałsz założenia t. j. przytłaczający blok domów nad tym jednym, mającym być »wyrzeźbionym«. Postaci Bourdelle'a zyskują na bujności kształtu tem, że on je wyraża w pochyleniach i zgięciach w ramie kompozycji. Gdyby je odprostował — wybiegłyby półciałem poza ramę. Tak Łucznik=Apollo Wyspiańskiego tem jest ogromny, że w pół postawy, oparty na kolanie, zatrzymuje miarę nadnaturalną w stosunku do całych postaci ludzkich, a gdyby

A. BOURDELLE — A. RODIN (1911)

stał — to one zmalałyby do wielkości makaronu, on zaś raziłby nie wielkością lecz — dysproporcją.

Na wszystkich rozstajach pracy nowoczesnej, nie gardząc żadnym wpływem, żadną reminiscencją, owszem wyraźnie nawet korzystając n. p. z ornamentyki architektonicznej assyryjskiej, może najwłaściwszej dla bloków budowlanych dzisiejszego miasta, Bourdelle jest zawsze obecny, zawsze niewyczerpany, zawsze pełen dobrej wiary w epokę, w przyszłość, w owocność trudu zbiorowego i sam pierwszy próbujący odgadnąć jego wykłuwające się dyscypliny, jego własną harmonję.

Taką jest rola Bourdelle'a w rzeźbie nowoczesnej. Rola chlubna i trudna. Zaledwie tu musnąć możemy te problematy plastyczne, których rozwiązaniu on poświęca cały swój pracowity i entuzjastyczny żywot. To jeden z tych, którzy w prostej linji kontynuują ojcostwo przyszłości, związek nierozerwalny rasowych trudów budownictwa kultury.

* * *

Poznałem Bourdelle'a w momencie i z powodu pracy jego nad pomnikiem

A. BOURDELLE LE JEU DU VOILE (1911)

A. BOURDELLE — GŁOWA BOGINI ZWYCIĘZTWA
(Z pomnika jenerała Alvárez, Argentyna, 1922)

Mickiewicza. To było dawno — w owej przedhistorji czasów przedwojennych, kiedy Polska nie szczyciła się nadmiarem sympatji i zainteresowania — nigdzie.

Oprowadzał mnie wówczas Bourdelle po kilku swych pracowniach, mających zawsze wygląd owych *lapidarjów*, gdzie składano złomy i fragmenty posągów i budowli. Tylko, że tu piętrzyły się nie szczątki przeszłości, lecz fragmenty dzieł i projektów mających wcześniej czy później ożyć w świetle dnia. Bourdelle rozpiął potężną postać *Walki* czy *Bohaterstwa* w pół kolumny, która miała dźwigać postać Mickiewicza taką, jaką z *Ksiąg Pielgrzymstwa* może odczuć plastyk. Pielgrzym w przyszłości, przywołujący dla obalenia przeszłości karzącego anioła Wojny Powszechnej.

Rozwiązanie kompozycji imponowało przedewszystkiem tym nieokiełznanym rozmachem Epopei, w której Bourdelle chciał wyrazić Polskę w Walce.

— Gdzie stanie ten pomnik?... — pytałem pół siebie, pół artystę.

— Stanie — odpowiedział Bourdelle bez wahania — w Paryżu lub w Warszawie, na miejscu godnem Proroka.

Paryż podejmował wówczas carskich wysłańców, Warszawa leżała — och, leżała! — w »priwiślańskim kraju!«...

A. BOURDELLE — EPOPEJA WALK POLSKICH
(Studjum do pomnika A. Mickiewicza w Paryżu)

Ale to w najmniejszym stopniu nie krępowało twórcy: on był wolny i w wolność wierzył. Był budowniczym przyszłości i wierzył, że jej architektura wcześniej czy później usprawiedliwi kompozycję monumentu.

Tak powstał pierwszy plastyczny pomnik godny przeszłej i przyszłej epopei Polski. Długie lata — lata Wojny Powszechnej, o które wołał Pielgrzym — przetrwał w ustroniu pracowni, dojrzewając razem z wypadkami, wybiegając proroczo w przyszłość. Dziś dojrzał i stanąć ma na świadectwo jasnowidzenia Sztuki i Poezji. Oby stanął w całym przepychu słońca i miłości!...

A skądże francuskiemu rzeźbiarzowi tak głęboko w duszy wyrosła taka wiara, taki rozmach dla Polskiego tematu? Z Mickiewicza — przez pośrednictwo tej szlachetnej, porywczej epoki, kiedy przodownicy Francji wierzyli w hasła własnego genjusza narodowego.

A. BOURDELLE A. MICKIEWICZ (Studjum do pomnika w Paryżu)

A. BOURDELLE A. MICKIEWICZ (Studjum do pomnika w Paryżu)

Bourdelle był ulubionym wychowankiem wdowy Michelet'a i na jej kolanach czytywał pierwsze fragmenty *Księgi Pielgrzymstwa,* od niej słyszał entuzjastyczną legendę o proroku i jego współwiernych. Taka jest ta przedziwna geneza godnego jej dzieła — parabola, której punktem wyjścia jest *tamto* pokolenie, a zenitem ta wysoka *swoboda* twórcza, z której poziomu wyraźniej genjusz czyta przyszłość.

I jeszcze raz, jak ongi w muzyce z Szopenem, jak w malarstwie w dobie romantyzmu — Polska tym razem w rzeźbie, zespala się z najgłębszym nurtem twórczym sztuki francuskiej.

ANTONI POTOCKI.

A. BOURDELLE

A. MICKIEWICZ (Fragment pomnika w Paryżu)

VII WYSTAWA „RYTMU"

(Warszawa, Salon Sztuki Cz. Garlińskiego).

W SMUTNEM naogół życiu artystycznem stolicy, gdzie wystawy o średnim bodaj poziomie należą wprost do rzadkości, doroczne wystawy stowarzyszenia artystów-plastyków *Rytm* stanowią od kilku lat niewątpliwie *sui generis* święto artystyczne, święto wcale zresztą skromne, odbywające się bez wszelkich cech solennej jakiejś uroczystości, obchodzone w szczupłem nader gronie artystów, krytyków i garstki warszawskiej publiczności, która nieco lepiej orjentuje się w chaosie współczesnej naszej plastyki.

Założony z końcem 1921 roku, *Rytm* wystąpił z pierwszą swoją wystawą w r. 1922 i od razu wysunął się w Warszawie na czoło wszystkich stołecznych organizacyj artystycznych. Jednocząc się w jedną grupę, członkowie *Rytmu* nie związali się bynajmniej żadną ciasną doktryną, ani też żadnem wyłącznem i skrajnem hasłem. Ogniwem wspólnem, łączącem »rytmistów« o tak zresztą odmiennych aspiracjach artystycznych jak n. p. W. Borowski, T. Niesiołowski, T. Pruszkowski, Z. Stryjeńska, R. Kramsztyk, Wł. Skoczylas, W. Wąsowicz i Eug. Zak — stało się rzetelne pojmowanie istoty sztuk plastycznych, zamiłowanie do kunsztownie obmyślonej formy, do harmonijnej kompozycji, w pewnem przeciwstawieniu do bezmyślności i efekciarskiej łatwizny, jaka zapanowała we wcale szerokich sferach naszych epigonów fałszywie nieraz pojmowanego realizmu i impresjonizmu.

W przeciwstawieniu do impresjonistów, dla których punkt wyjścia i oparcia stanowiła natura wraz z wszelkiemi swojemi przypadkowemi właściwościami, cechowało członków *Rytmu* poddanie natury, t. j. motywu, tematu danego utworu, woli twórczej, której przyświeca jeden zwłaszcza cel główny: konstrukcja obrazu czy rzeźby, nadewszystko w dziedzinie kompozycji figuralnej, zamknięcie jej w ramach stałej i ściśle określonej formy, uwydatnienie rytmiki linij i barw. Stąd płynie oczywista konsekwencja, że właściwi, ideowi członkowie i przywódcy *Rytmu* (do jakich zaliczam przedewszystkiem W. Borowskiego, H. Kunę, W. Skoczylasa, L. Sleńdzińskiego i E. Zaka) operują głównie konturem, linją, że dążą wcale wyraźnie do jednoplanowości w obrazie, że kładą cały nacisk raczej na walory rysunkowe niż czysto malarskie, oraz że posługują się nieraz zarówno stylizacją jak i częściową deformacją kształtów naturalnych, celem osiągnięcia specyficznego wyrazu linearnego skończonej w sobie całości.

Szukając oparcia w tradycji historycznej, nawiązali swe intencje i upodobania artystyczne do zasad i formuł, wydedukowanych z dzieł klasyków — zwłaszcza włoskiego *quattrocenta* — a po części i klasyków i pseudoklasyków XIX stulecia. Tu i ówdzie, zresztą nader rzadko i stosunkowo bardzo słabo, zauważyć można było ślad uwzględnienia pewnych zdobyczy postimpresjonizmu, kubizmu, t. zw. u nas formizmu.

Etykieta nowatorstwa, jaką w pewnych kołach Warszawy (n. p. Wł. Wankie) i Krakowa (n. p. J. Trepka) usiłowano zrazu nakleić na idei *Rytmu*, była tedy ze wszystkich możliwych chyba najmniej odpowiednia. Mając w pamięci nie tak znowu dawną, w Polsce i na szerszym świecie, walkę impresjonistów z bezdusznym i starczym akademizmem, można było *rytmistów* ochrzcić raczej mianem »reakcjonistów«, aniżeli »rewolucjonistów«. Zbiorowy występ *Rytmu* nie miał zresztą zupełnie charakteru bojowego, zrodził się na tle refleksji, stanowił nawrót do dawnych form i haseł, próbę zastosowania ich do nowoczesnych w sztuce zagadnień, celem znalezienia nowego ożywczego bodźca, nowej formy i nowego sposobu wypowiadania się.

Jest to zresztą gminnym przesądem, jakoby impresjonizm programowo wykluczał wszelkie zasady kompozycji; nie, bynajmniej, on ją tylko pojmował odmiennie, inaczej, gdyż inny był jego zasadniczy punkt wyjścia i innym odpowiadał celom i zamierzeniom. To nie impresjonizm sformułował zasadę, że: »dzieło sztuki jest wykrawkiem (dodajmy: przypadkowym) natury, przepuszczonym przez pryzmat temperamentu artysty« — i samo posługiwanie się techniką impresjonistyczną nie umożliwia nikomu racjonalnego i inteligentnego skomponowania obrazu.

Najpoważniejszy organ plastyków francuskich nie zrywał nigdy, nawet w czasach najgłośniejszych haseł artystycznej swobody i pogardzania oficjalnym akademizmem, z zasadami kompozycji, jako wyrazu świadomej swych celów woli twórczej. Znamienna jest pod tym względem opinja André Gide'a z r. 1901-go, sformułowana w przemówieniu p. t. *Les Limites de l'Art* (przygotowanem na uroczystość inauguracji Wystawy Artystów Niezależnych, w tymże roku), którą pozwalam sobie tu zacytować w oryginale.*

* André Gide: *Pretextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale.* Quatrième édition, Paris, 1913, str. 44—45.

Car il ne suffit pas dès lors de dire, comme vous savez, qu'on a fait: l'oeuvre d'art, c'est un morceau de

T. PRUSZKOWSKI — DAMA Z KLATKĄ — T. PRUSZKOWSKI — MALARKA MASEK
(Z VII Wystawy „RYTMU" w Warszawie)

Wprowadzając do swych utworów ścisłą dyscyplinę formy, eliminując z nich niemal całkowicie zjawiska gwałtowniejszego ruchu i żywszej efektownej gestykulacji, dbając przedewszystkiem o harmonję kompozycyjnego układu i o rytm wiążącej go linji, nadali ideowi przywódcy *Rytmu* sztuce swej wyraźne piętno racjonalistyczne. Przewaga chłodnego intelektu nad emocjonalną stroną życia psychicznego artysty stała się programową zasadą i w konsekwencji z góry niejako ograniczała zakres artystycznych możliwości do skali niezbyt rozległej. Zasada *l'art pour l'art* — o której człowiek powojenny przywykł wyrażać się zawsze ze zgryźliwym przekąsem — zatriumfowała w swej neo-klasycyzującej odmianie na całej linji; pomimo jednak jaskrawej rzeczywistości, z jaką zasada zrealizowała się właściwie w produkcji artystów klasycyzującego kierunku, nikt nie śmiał jej sformułować głośno i wyraźnie, nikt nie miał ochoty stwierdzenia bodaj faktycznego stanu rzeczy.

Dawniej, przed 25 laty, głosząc prawo zupełnej swobody, przywilej niczem niekrępowanego sposobu wypowiadania się twórczego ducha artysty w każdym dziale sztuki, wysuwano hasło *l'art pour l'art*, gdyż chciano przez to dowieść, że sztuka nie ma i mieć nie może żadnych obcych jej i poza jej właściwym światem leżących zadań, że służenie jakimkolwiek celom społecznym, liczenie się z względami i postulatami religji, etyki, polityki i t. d. — że, krótko mówiąc, wszelka z zewnątrz narzucona tendencja, wyklucza szczerą twórczość, prawdziwy artyzm i jest wrogą samej istocie sztuki. A teraz, wzbraniając niejako artyście, pośrednią drogą, prawa szczerego wypowiadania się, ulegania zarówno zewnętrznym jak i własnym jego wewnętrznym podnietom natury uczuciowej, powodowania się często malarskim temperamentem twórcy, uznano to hasło za zacofane, za rzecz zgoła kompromitującą, za coś —

nature vu à travers un tempérament. Dans cette spécieuse formule, ni l'intelligence, ni la volonté de l'artiste n'entre en jeu. Cette formule ne saurait donc me satisfaire.

L'oeuvre d'art est oeuvre volontaire. L'oeuvre d'art est oeuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie. Que si, peinture, elle s'arrête au cadre, ce n'est point parce que cadre il y a, mais, tout au contraire, il y a cadre parce qu'ici elle s'arrête. Et le cadre n'est là, soulignant cet arrêt, que pour faire cette isolation plus marquée.

T. NIESIOŁOWSKI PORTRET PANNY H. W.
(Z VII Wystawy „RYTMU" w Warszawie)

o czem się nie mówi! I to właśnie teraz, gdy moda nakazała upatrywać główne zadanie artysty w rozwiązywaniu czysto artystycznych, a nawet przeważnie czysto technicznych, formalnych zagadnień, a mianowicie przedewszystkiem w samem konstruowaniu geometrycznych schematów kompozycyjnych, przy równoczesnej abstrakcji od treści życia współczesnego, od wszelkich, najpotężniejszych jego przejawów...

Oczywiście, cała ta dygresja — wywołana nie tyle przez sam *Rytm*, ile wogóle przez wszystkie współczesne kierunki, stanowiące osobliwy *Parnasizm*, (który wzrósł na mało dla sztuki urodzajnej glebie intelektualizmu), czy też, *sit venia verbo*, *kaligrafizm* linji, z zasady beznamiętny, bo z konieczności bezpłciowy, zawsze chłodny, nawet zimny, a często bezduszny — to tylko luźna uwaga na marginesie, uwaga obserwatora, który nawet na współczesne mu zjawiska usiłuje patrzeć w perspektywie historycznej, zwłaszcza, że także najbardziej od siebie odległe i przeciwstawne sobie poglądy estetyczne zwykł uważać za różne jeno punkty na obwodzie jednego i tego samego koła, jednego zwartego kręgu zasadniczych estetycznych problemów.

Specjalnie ostatnia, siódma z rzędu wystawa *Rytmu* daje najmniej może powodu do nazwania członków tej organizacji parnasistami, którym z powodu braku krwi w żyłach zagraża całkowite skostnienie i artystyczne wyjałowienie, a co za tem idzie nieuchronnie: złożenie ich przez historyka sztuki nowoczesnej w zgrabnej trumience z napisem: EPIGONI KLASYKÓW I ICH EPIGONÓW (t. zn. i pseudo i neo-klasyków).

Zasadniczy ton bowiem nadają tej wystawie przedewszystkiem *pur sang* malarze, jak Tadeusz Pruszkowski, Roman Kramsztyk, Tymon Niesiołowski, Stanisław Rzecki i Wacław Wąsowicz, a nie jak dawniej zazwyczaj bywało, rysownicy, styliści formy.

T. Pruszkowski, który od dawna już nie brał w warszawskich wystawach żywszego udziału, oddany głównie swej pracy pedagogicznej, nadesłał tym razem siedm obrazów, a mianowicie brawurowo rysowany, pastelowy autoportret, aż trzy, ogromnie żywe i trafne w charakterystyce wizerunki mecenasa Konstantego Lenca, *Dziewczynę z cytrą*, gdzie w nadmiarze słodyczy zatracił się jednak niezbędny indywidualny wyraz, *Damę z klatką* i najciekawszą z tych wszystkich prac pod względem kolorystycznym *Malarkę masek*. *Dama z klatką* nacechowana głębszym nastrojem skupionego wyrazu, o zbytnio natomiast stłumionej, wprost ubogiej skali tonów barwnych, traci niestety ogromnie, właśnie wskutek owej nieznośnej dla oka w olejnym obrazie szarzyzny, powiedzmy wyraźnie: wskutek nagannie brudnego kolorytu, który stał się już czemś w rodzaju trudnej do przezwyciężenia maniery w większości obrazów tego artysty. Zwłaszcza malarz, operujący głównie malarskiemi środkami, a więc barwą i światłocieniem, nie może lekceważyć strony kolorystycznej, gdyż w przeciwnym razie ogranicza i osłabia siłę swej ekspresji. *Nous ne peignons jamais assez clair...* — stwierdzał Daubigny — *La lumière a un langage. Il faut la faire parler, il faut la faire chanter. Il ne faut pas la faire gueler!*

R. Kramsztykowi, który również grzeszył całe lata przeciw kolorowi, dłuższy pobyt w Paryżu wyszedł na dobre; artysta rozjaśnił swą paletę, pogłębił swoją artystyczną kulturę, spotęgował skalę swych środków malarskich, czego dowodem nie tyle *Dzieci z krabami*, ile raczej *Grający murzyn* i *Senegalczyk*, a nadewszystko żywy w barwie i w wyrazie, choć równocześnie nieco twardy i surowy, a dobrze skomponowany *Krajobraz z Katalonji*. Kilka mięko rysowanych, powabnych *Główek*, studjów portretowych, dopełniało poważnego cyklu prac Kramsztyka na tej wystawie, cyklu, który korzystnie podnosił jej ogólny poziom.

T. Niesiołowski w swoim portrecie panny H. W., spokojnym i harmonijnym w układzie,

operuje wprawdzie linją i płaszczyzną, rezygnując z plastyki i czysto malarskiego modelunku za pośrednictwem samej barwy, ale we wszystkich innych swych utworach, jak *Kwiaty*, jak bogaty w całą skalę tonów zielonych *Krajobraz*, jak wreszcie w szeregu swych kompozycji akwarelowych, przypominających żywo styl Cézanne'a i pewne cechy harmonij kolorystycznych Renoir'a (ciała kobiet w kąpieli), reprezentuje czysty typ malarza, a nie stylizatora linji.

St. Rzecki wystawił udatny portret chłopczyka, o żywych reminiscencjach z Velazqueza, oraz kilka obrazów poprawnie skomponowanych, ale rozmyślnie a dziwnie mdłych w kolorze, niezrozumiale sentymentalnych w nastroju i niezdecydowanych w wyrazie. Z jedną tylko, niewielką, lecz krzepko malowaną, silną w ekspresji akwarelą, wystąpił W. Wąsowicz, dawny *formista*, obecnie zdeklarowany w swych na wskróś malarskich środkach zwolennik światłocienia i koloru, które nie przeszkadzają mu bynajmniej jasno komponować swych utworów.

Nie jako grafik, ale jako malarz-akwarelista wystąpił na tegorocznej wystawie *Rytmu* Wł. Skoczylas. Jego kompozycje figuralne i widoki, o najrozmaitszych motywach pejzażowych, po części z Francji (Bretonji), po części z Polski (z Kazimierza nad Wisłą), należą już wyraźnie do klasycyzującego kierunku, choć spotyka się w nich czasem wprost brutalnie realistyczne szczegóły. Pomimo niewątpliwie silnej w surowym wyrazie charakterystyki, jaką Skoczylas osiąga w swych akwarelach drogą zupełnie dowolnego zestawiania a nawet zlewania z sobą szerokich, jednostajnie zabarwionych, czasem z kapryśnym jakimś uporem zabrudzonych plam (*Żydzi w Kazimierzu, Dziewczyny z owocami* i i.), trudno zgodzić się bez wyraźnych zastrzeżeń na tę kolorystyczną nonszalancję, która w niejednych oczach może uchodzić za coś identycznego z pogwałceniem samej istoty malarstwa akwarelowego. *Nous ne peignons jamais assez clair!* — zwłaszcza wodnemi farbami na papierze... Pewne kryterjum objektywne stanowić tu może reprodukcja jednokolorowa niektórych akwarel Skoczylasa; w reprodukcji wychodzi na jaw brak czystości barwnych tonów — nadewszystko w tłach — brak odpowiedniego stopniowania i harmonijnego układu walorów, niezwykła twardość w traktowaniu poszczególnych partyj, twardość, której w dostatecznym stopniu nie usprawiedliwia ani nie tłumaczy nawet umyślnie zamierzony prymitywizm faktury. Wszystko to razem sprawia, że utwory te — zwłaszcza w reprodukcji — wyglądają na jakieś z grubsza tylko naznaczone szkice w technice nieomal freskowej, wobec których n. p. malowidła Franciszka Cossy (w Ferraryjskim *Palazzo Schifanoia* i i.) zdają się tracić wiele z cech surowej, ciężkiej monumentalności, a nabierać lekkiego

T. NIESIOŁOWSKI — KOMPOZYCJA (akwarela)

(Z VII Wystawy „RYTMU" w Warszawie)

W. SKOCZYLAS DZIEWCZĘ Z OWOCAMI (akwarela)
(Z VII Wystawy „RYTMU" w Warszawie)

wdzięku, miękkości w traktowaniu fałdzistych szat i tła pejzażowego*. Odrębny charakter, jaki niewątpliwie posiadają utwory Skoczylasa, a który stanowi ich zaletę, nicby na tem zapewne nie stracił, gdyby jego sposób malowania więcej odpowiadał właściwej istocie techniki akwarelowej.

Św. Rodzina Wł. Roguskiego jest poprawnie skompowana, jak ornament płaski, wypełniający równomiernie dany prostokąt; w tem właśnie tkwi błąd tego obrazu, a nie jego zaleta. Właśnie dlatego, że to kompozycja figuralna na określony temat, a nie obojętny ornament. *Św. Rodzina* w tem ujęciu jest zabójczo nudna, niema w niej ni śladu jakichkolwiek malarskich walorów, koniecznej ekspresji.

L. Śleńdziński dał tylko jeden utwór, ogromnie szlachetny w linji p. t. *Lato* (głowa kobieca) — utwór, który nazwać można malowanym relewem, albo rzeźbionym miejscami w drzewie obrazem. Mniejsza o nazwę — rzecz w tem, że płaskorzeźba kłóci się z istotą malarstwa, a relewowość bynajmniej nie dodaje malowidłu siły czy jakichkolwiek nowych, specyficznych właściwości. Z blizka wygląda to na wytłaczanie w drzewie, z daleka widać tylko obraz, malowidło, relewu wcale nie znać, efekt tedy chybiony i wysoki trud zaiste nie wart zachodu. Eug. Zaka reprezentował jeden z najlepszych może jego obrazów p. t. *Młynarz*, cenny także pod względem kolorystycznym. Wacław Borowski nie wziął tym razem wcale w wystawie udziału**. Irena Pokrzywnicka zwracała uwagę pełną niezwykłej finezji *Groteską*, a *Kobietą z wachlarzem* jedynie ze względu na portretowaną osobę i osobliwy urok jej twarzy — mowa o art. dram. p. Marji Brydzińskiej — gdyż olejne to malowidło uważać należy raczej za szkic ilustratorski do czasopisma, aniżeli za olejny obraz i portret we właściwem tego słowa znaczeniu. Drobne, subtelnie wykonane, ogromnie pomysłowe, i dowcipne akwarelki Marji Berezowskiej uświadamiają nam żywo, że niezwykłego jej talentu ilustratorskiego zgoła u nas nie wyzyskano i każą bardzo tego żałować, zwłaszcza, że pod tym względem bardzo jest sztuka polska uboga. Bezbarwna fantazja W. Huzarskiego

* Por. n. p. *Alegorję Jesieni* Fr. Cossy w berlińskiem muzeum.

** Nie przeszkodziło to jednak jednemu recenzentów wymienić z chlubną wzmianką *Głowy* Borowskiego, wydrukowanej w katalogu, ale wcale niewystawionej...

na temat Chrystusa, uśmierzającego burzę, jest pewnem nieporozumieniem: malowana temperą, przypomina raczej rysunek węglem lub kredką, czy litografię na tonowanym papierze. Wykonanie nie odpowiada zamierzeniu ni tematowi; utwór ten przedstawia w gruncie rzeczy część łodzi żaglowej, bo ani Chrystus, ani burza morska, ani moment jej uśmierzania — żaden z tych podstawowych składników kompozycji nie został tu odpowiednio plastycznie wyrażony.

W dziale rzeźb wystawiono tylko *Aniołów* — rzeźby w sosnowem drzewie — J. Szczepkowskiego; utwory te, pomyślane jako rzeźba stosowana do architektury o wyraźnych cechach zdobniczych, zdumiewają oryginalnością inwencji, zrodzonej w ścisłej zgodzie z charakterem danego materjału, z przeznaczeniem architektonicznem słupa, potrzymującego belkowanie. Znamionuje je odrębny swojski charakter, stylizacja form o rzadko spotykanej w tego rodzaju dziełach ekspresji. Postaci *Grajków*, z kapliczki polskiej na wystawie paryskiej, znane już powszechnie a ściśle pokrewne tym *Aniołom* (wykonanym w zmniejszonych wymiarach), zwalniają mnie z potrzeby opisu i analizy.

I oto dobiegliśmy końca, nie opuszczając żadnego nazwiska, żadnego prawie eksponatu. Co sądzić o całości tej wystawy i co ona mówi o *Rytmie* w dzisiejszem jego stadjum?

Wśród dotychczasowych wystaw *Rytmu*, wystawa ostatnia nie należy bynajmniej do najlepszych; w ciągu niewielu bowiem lat swego istnienia, *Rytm* przyzwyczaił nas do jednolitego wyższego poziomu artystycznego, do bardziej określonego charakteru swych wystaw. Kilkakrotne powtarzanie warjacyj na dany jeden i ten sam temat, o tej samej treści artystycznej, nie stanowi oczywiście postępu, może snadnie doprowadzić do manieryzmu; monotonne upraszczanie formy, stylizowanie linji, zamykanie kompozycyj, pozbawionych bardziej zdecydowanego wyrazu i życiowego nerwu, w analogicznym i ciasnym schemacie — ograniczającym z natury rzeczy liczbę artystycznych możliwości — grozi zubożeniem tej formy i zanikiem wszelkiej świeższej treści malarskiej a nie umożliwi nigdy znalezienia nowych środków wypowiedzenia się. Nową formę w malarstwie stwarza ten, kto ma w istocie coś nowego od siebie do powiedzenia, kto czuje i reaguje po malarsku.

R. KRAMSZTYK — KRAJOBRAZ Z KATALONJI

(Z VII Wystawy „RYTMU" w Warszawie)

Rytm, bojkotując w dalszym ciągu konsekwentnie *Zachętę* i wystawiając w szczupłym lokalu Salonu Sztuki Cz. Garlińskiego zaledwie kilkadziesiąt eksponatów (około 50 tym razem), winien dbać więcej o swój *prestige* artystyczny i nie dopuszczać do udziału w wystawach snobów, skoro ma w swem gronie kilku prawdziwych i szczerych plastyków-twórców. Dyktatura czy w najgorszym razie triumwirat w tego rodzaju organizacji jest nieodzownym warunkiem utrzymania się na poziomie i dalszego rozwoju; wszelkie liczenie się z względami ubocznemi — są rzeczą zgubną. Dla utworów niedociągniętych, choćby oznaczonych pierwszorzędną firmą, nie powinno być miejsca na wystawach *Rytmu*.

I tu nasuwa się kwestja ogólniejszej natury, a dla naszej kultury artystycznej rzeczywiście wielkiego znaczenia: czy, wobec tego, że żadna z istniejących w Polsce artystycznych organizacyj nie przejawia koniecznego wigoru, młodzieńczego pędu, nie posiadając zresztą także żadnej wyraźniejszej spoistości wewnętrznej — nie byłoby lepiej stworzyć nową wspólną instytucję, w której znaleźliby się obok siebie artyści rzetelni i prawdziwie twórczy z pośród członków *Rytmu*, krakowskiej *Sztuki*, z pośród plastyków lwowskich, poznańskich, wileńskich i naszych paryskich? Choćby w tej nowej grupie miało być 25 artystów, wybranych jednak z całej Polski, jakże wielkie mogłoby być tej grupy znaczenie, jak świetnie możnaby organizować wystawy! Zwłaszcza, gdyby potrafiono zabezpieczyć się z góry przeciw bakcylowi kompromisu i starczego uwiądu...

MIECZYSŁAW TRETER

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= Do Muzeum etnograficznego na Wawelu nadesłał w ostatnim tygodniu swoje zbiory, jako depozyt, ks. dr. Edmund Majkowski z Poznania. Zbiory te obejmują stroje kobiet wiejskich z okolic Poznania. Szczególniej ciekawą jest kolekcja złocistych czepców kobiecych. Zbiory te pomieszczono w osobnej szafie w sali parterowej. Jest to bardzo cenny nabytek dla Muzeum Etnograficznego, gdyż znakomicie powiększa zbiory muzealne z Wielkopolski.

= Tow. artystów polskich »Sztuka« otworzyło swoją (36-tą z rzędu w Krakowie, a 81-szą wogóle od czasu istnienia Towarzystwa »Sztuka«) wystawę w gmachu Twa sztuk pięknych. Udział biorą: T. Axentowicz, St. Czajkowski, X. Dunikowski, Wł. Jarocki, St. Kamocki, F. S. Kowarski, A. Markowicz, J. Mehoffer, F. Pautsch, I. Pieńkowski, St. Podgórski, Z. Pronaszko, K. Sichulski, W. Weiss, L. Wyczółkowski.

O wystawie tej, która swoim poważnym poziomem artystycznym wysunęła się na czoło tegorocznych wystaw, damy w następnym numerze »Sztuk pięknych« obszerniejsze sprawozdanie.

= Pożar Pałacu Wielopolskich, w którym mieści się krakowski Magistrat, spowodował liczne bardzo straty także artystyczne. Spłonął stylowy strop w sali posiedzeń, cenny portret T. Kościuszki (własność Muzeum Narodowego), oraz cały szereg portretów krakowskich burmistrzów, m. i. pędzla Ajdukiewicza, Axentowicza, Kossaka i in.

= Na poruszoną przez arch. Tadeusza Stryjeńskiego sprawę umieszczenia Muzeum narodowego w budynku poszpitalnym na Wawelu odpowiedzieli w obszernych artykułach pp. Klein, St. Komornicki i A. Szyszko-Bohusz, oświadczając się przeciw projektowanej przez p. T. Stryjeńskiego przebudowie gmachu poszpitalnego, a zalecając zbudowanie nowego gmachu na użytek Muzeum narodowego.

Rektor Akad. Szt. piękn., p. Szyszko-Bohusz, uzasadnia szczegółowo (»Czas«, z kwietnia 1926) swoje stanowisko w tej sprawie. Zarzuca przedewszystkiem, że przedstawiony przez p. T. Stryjeńskiego kosztorys, obliczający przebudowę gmachu poszpitalnego na 854.000 zł., jest nierealny, gdyż uwzględniając pomyłki w tym kosztorysie, przyjąć należy, że koszta tej przebudowy wyniosą conajmniej 1,031.500 zł. Jeżeli zaś weźmiemy pod uwagę, że bezpośrednie sąsiedztwo zabytkowych budowli pałacu królewskiego i katedry nakłada na budującego pewne moralne obowiązki użycia szlachetnych materjałów do dekoracji fasad i wnętrz, koszta tej przebudowy przekroczyć muszą o wiele tę kwotę 1,031.500 zł. Budynek zaś będzie zawsze tylko przerobionym, czyli niezastosowanym do nowożytnych wymagań muzealnictwa. Pozatem p. dr. A. Szyszko-Bohusz nie jest zdania, by wszystkie zbiory gromadzić na Wawelu i wyraża zapatrywanie, że wobec Wawelu odrestaurowanego i urządzonego, katedry, zbioru arasów i t. d., zbiory Muzeum narodowego zmaleją, tem bardziej, że najistotniejsza część Muzeum, galerja malarstwa i rzeźby, pozostanie w Sukiennicach.

Dlatego też jest zdania, że gmina miasta Krakowa powinna zaniechać myśli przebudowy, a zdecydować się na budowę własnego gmachu muzealnego, odpowiadającego nowoczesnym wymaganiom, tembardziej, że koszt budowy nowego gmachu obliczono na 1,300.000 zł.

Sprawa ta była przedmiotem gorącej dyskusji w tutejszym Tow. technicznem, na kilku zebraniach specjalnie w tej sprawie zwołanych, w której brali udział zwolennicy projektu p. T. Stryjeńskiego jako też i przeciwnicy. Ustalono, że w interesie miasta i Muzeum Narodowego jest zbudowanie osobnego gmachu, poza Wawelem: gmach poszpitalny na Wawelu nie przedstawia żadnej wartości artystycznej jako budynek zupełnie nowożytny, przez rząd austrjacki dla celów wojskowych postawiony. Do przeróbki na cele muzealne nie nadaje się. Dlatego też powinno się dążyć, by jak najprędzej zbudować osobny gmach celem pomieszczenia zbiorów Muzeum, które obecnie, leżąc w pakach, niszczeją. Jest to obowiązkiem i miasta i Zarządu muzeum, niezależnie zaś od tego powinno się w pierw-

szym rzędzie zabezpieczyć od ognia istniejące budynki muzealne.

= Z Akademji Umiejętności. Nagrodę im. Barczewskiego za najlepszy obraz, wystawiony w Krakowie w ubiegłym roku, przyznano dyrektorowi Juljanowi Fałatowi. W sprawie rozdzielania nagród fundacji Barczewskiego pisaliśmy w »Sztukach pięknych« (Nr. 10 Rocznika I, str. 474) co następuje:

»W wykazie tym (zaproszonych artystów) widzimy »pierwszorzędne (z małemi zastrzeżeniami) »nazwiska, widzimy jednakże i braki, które muszą wy»wołać zdumienie. Jak można sobie wytłumaczyć, że »wśród odznaczonych nagrodą Barczewskiego brak na»zwisk: ś. p. Stanisławskiego i Dębickiego, »tudzież Axentowicza, Fałata, Kędzier»skiego, Maxłowskiego, Pankiewicza itd. »Czyżby wybitne twórczości artystyczne tych mala»rzy, którzy są słusznie naszą chlubą, uszły uwagi »Komitetu nagrody? Czy w ciągu tego trzydziesto»dziewięcioletniego istnienia fundacji Barczewskiego ar»tyści ci w niedostatecznej ilości wystawiali swe dzieła »w Krakowie?«.

Dzisiaj możemy wyrazić radość, że komitet Akademji Umiejętności, rozdzielający nagrodę, zwrócił uwagę na nasze powyżej zacytowane uwagi i naprawił to niczem nieusprawiedliwione przeoczenie. Niestety, fakt ten udzielenia nagrody (tak bardzo... spóźnionej) panu J. Fałatowi dzisiaj już nie jest dla niego odznaczeniem. Dyr. Juljan Fałat ze wspaniałą swoją, do dziś młodzieńczą, twórczością jest po za wszelkiemi odznaczeniami czy nagrodami, nie mniej jednak dobrze się stało, że komitet, rozdzielający nagrodę, błąd swój uznał i naprawił, a w interesie powagi Akademji Umiejętności proponujemy raz jeszcze komitetowi fundacji, aby zechciał w najbliższej przyszłości zastanowić się nad twórczością prof. Axentowicza, p. Kędzierskiego i prof. Pankiewicza.

= Ku uczczeniu dwóchsetlecia urodzin D. Chodowieckiego, Tow. Miłośników Książki urządziło zebranie, na którem p. Helena d'Abancourt wygłosiła referat p. t.: »Chodowiecki, sztycharz i ilustrator«.

= W Związku Artystów Plastyków, plac św. Ducha 1, otwarty został w niedzielę dnia 6 bm. o godz. 11-ej »Salon letni«, w którym udział biorą następujący artyści: Czerwenka, Hiroń, Jaxa Małachowski, Kowalski, Krzyszkowski. Krcha, Langrodowa, Müller, Pinkas, Pinkasówna, Puchała, Wodzinowski, Stankiewicz, Chorzewska (Lwów).

LWÓW

= W pałacu sztuki na placu powystawowym otworzono wystawę jubileuszową J. Malczewskiego, urządzoną przez Tow. Sztuk pięknych. Obejmuje ona 189 obrazów, przeważnie ze zbiorów prywatnych wschodniej Małopolski tudzież z galerji m. Lwowa. Tow. Szt. pięk. wydało ilustrowany katalog, opatrzony wstępem pióra prof. W. Podlachy i starannie opracowanym spisem wystawionych dzieł.

= Ogłoszony został konkurs na projekt pomnika Juljusza Słowackiego we Lwowie, pod następującymi warunkami:

1) W konkursie uczestniczyć mogą tylko artyści Polacy bez względu na przynależność państwową.

2) Pomnik ma stanąć we Lwowie na środku skweru przed teatrem miejskim. Plan sytuacyjny oraz fotografje otoczenia otrzymuje na żądanie każdy z uczestniczących w konkursie artystów. (Adresować: dr. Wiktor Hahn, Lwów, Dwernickiego 9).

3) Pomnik winien mieć charakter monumentalny, koszt jednak nie powinien przekroczyć sumy *100.000 zł.* PP. Artystom pozostawia się zupełną swobodę w ujęciu tematu i wyborze materjału.

4) Na pomniku ma być umieszczony napis: *Juljuszowi Słowackiemu — Naród.*

5) Projekt pomnika ma być nadesłany w modelu gipsowym w skali 1:10. Pozatem pozostawia się wolną rękę co do opracowania rzutów, perspektyw, opisu kosztorysu etc.

6) Koszta przesyłki do Lwowa ponosi Komitet, ze Lwowa zaś autor.

7) Termin nadsyłania prac upływa z dniem 30 sierpnia 1926 r. o godzinie 3-ciej po południu. Adres składania lub nadsyłania prac konkursowych »*Lwów, Komitet Budowy Pomnika Juljusza Słowackiego*«. Muzeum przemysłu artystycznego, ul. Hetmańska. Prace zamiejscowe winny być nadane na pocztę lub stację kolejową w tym samym nieprzekraczalnym terminie z wyraźnie zaznaczoną datą nadania.

8) Każda praca konkursowa ma być opatrzona godłem bez nazwiska autora. Do każdej pracy należy dołączyć kopertę z tem samem godłem, zawierającą wewnątrz imię i nazwisko autora oraz dokładny adres.

9) Przyznane i bezwarunkowo wypłacone będą 3 nagrody: 1) 3.000 zł., 2) 1.500 zł., 3) 1.000 zł. Prace nagrodzone przechodzą na własność Komitetu.

10) Komitet zastrzega sobie prawo wybrania z pośród projektów nagrodzonych jednego do wykonania w naturze, przyczem autor zostanie powołany do wykonania modeli szczegółowych za osobnem wynagrodzeniem. Komitet może jednak ogłosić konkurs ściślejszy, w którym wzięliby udział autorzy prac nagrodzonych, tudzież specjalnie zaproszeni artyści. Gdyby i ten drugi konkurs nie przyniósł wyniku zadowalającego, Komitet zastrzega sobie prawo powierzyć wykonanie projektu pomnika wybranemu według własnego uznania artyście.

11) Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi nie później, niż dnia 15 października 1926 r. Wyrok Sądu konkursowego jest ostateczny i nieodwołalny. Otwarcie kopert z nazwiskami autorów nastąpi natychmiast po przyznaniu nagród.

12) Nadesłane na konkurs projekty będą wystawione we Lwowie na widok publiczny po ogłoszeniu wyroku Sądu Konkursowego. Komitet ma prawo reprodukowania projektów nagrodzonych w czasopismach i wydawnictwach artystycznych.

13) Projekty nienagrodzone zwróci Komitet okazicielom kwitów nadawczych w ciągu 3-ch miesięcy po zamknięciu wystawy. Po tym zaś terminie prace nie odebrane stają się własnością Komitetu, a odnośne koperty nierozpieczętowane zostaną spalone.

14) Warunki i wyniki konkursu będą ogłoszone w pismach codziennych i artystycznych.

15) Uchwały Sądu Konkursowego będą prawomocne przy udziale sześciu członków Sądu Konkursowego.

16) Sąd Konkursowy stanowi: 1) Prezydent miasta Lwowa, 2) Prezes Komitetu, 3) Wiceprezes Komitetu, 4) Delegat Komitetu, 5) z Delegaci Związku Artystów Plastyków we Lwowie, 6) Przedstawiciel Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, 7) Przedstawiciel Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, 8) Przedstawiciel Wydziału Architektonicznego Politechniki we Lwowie, 9) Przedstawiciel Departamentu Kultury i Sztuki.

Zamieszczając powyższy, nadesłany nam komunikat Redakcja »Sztuk Pięknych« wyraża zdziwienie, że konkurs na tak poważny pomnik jak J. Słowackiego ma się odbyć w tempie tak niesłychanie przyśpieszonym (20 maja ogłoszony konkurs, termin nadsyłania prac upływa 30 sierpnia). Trzymiesięczny termin, zwłaszcza w okresie letnim, wypoczynkowym, jest zupełnie nieusprawiedliwiony, a dla wyniku konkursu będzie napewno zabójczy. Dlatego też, jeżeli komitet poważnie traktuje swoje zadanie — w co naturalnie nie wątpimy — powinien termin nadsyłania prac przedłużyć odrazu co najmniej do końca 1926 roku.

= Na katedrę historji sztuki nowożytnej w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, która była nieobsadzona od czasu zgonu w r. 1922 nieodżałowanej pamięci prof. dr. Jana Bołoz-Antoniewicza, został powołany od 1 kwietnia b. r. jako profesor nadzwyczajny dr. Władysław Kozicki, znany krytyk artystyczny, autor książek o »Św. Sebastjanie« i o »Michale Aniole«, studjów w zbiorze »W gaju Akademosa« i t. d. Prof. dr. Wł. Kozicki, wybitny znawca i entuzjasta renesansu — jak nazwał go A. Schröder w swoim z nim wywiadzie, zamieszczonym w »Wiadomościach literackich« (Nr. 22 z r. 1926) — jest stałym współpracownikiem naszego pisma i jako taki zamieścił w »Sztukach pięknych« obszerne i źródłowe studjum monograficzne o H. Rodakowskim i J. Jacoppo della Quercia.

ŁÓDŹ

= Z powodu wystawy jubileuszowej Maurycego Trębacza w M. Galerji Sztuki ukazały się dłuższe artykuły w Nr. 125 *Kurjera Łódzkiego* (Bolesława Dudzińskiego), w Nr. 126 *Neue Lodzer Zeitung* (H. E. Markgrafa), w Nr. 126 *Freie Presse* (A. K.), która w dodatku ilustrowanym do Nr. 125 podała szereg reprodukcyj z obrazów Trębacza, oraz w Nr. 2560 lwowskiej *Chwili* (A. D.).

MŁAWA

= Muzeum mazurskie w Mławie będzie otwarte dnia 20 czerwca. Powstaje ono za staraniem nauczyciela seminarjum p. Borkowskiego a przy poparciu magistratu m. Mławy. Obejmuje 3 działy.

W pierwszym, archeologicznym, znajdą się wśród wykopalisk z epoki kamiennej i grodziskowej urny, naszyjniki fluorytowe, wogóle zawartości grobów żarowych i szkieletowych słowiańszczyzny przedchrześcijańskiej — wszystko wydobyte z łona ziemi mławskiej. Osobliwością tego działu będzie niewątpliwie bożek granitowy, wykopany przez p. Borkowskiego w Maocinie pod Mławą, nieznany dotychczas zupełnie, istotna zagadka naukowa. Że był on bożyszczem słowiańskiem, świadczą ślady topora — został on bowiem »ochrzczony« czyli pobity przez nawróconych na chrześcijaństwo dawnych bałwochwalców.

Drugi dział etnograficzny, zawierać będzie modele budownictwa mazurskiego tak po jednej, jak i drugiej stronie kordonu, sprzęty domowe, rzeźby ludowe, hafty artystyczne, oparte na motywach ludowych według projektu p. Borkowskiego, oryginalne wycinanki z różnych dzielnic Polski, wreszcie bogaty zbiór rysunków z zakresu budownictwa mazurów i sąsiednich kurpiów.

Trzecia sala obejmie przemysł miejscowy: ceramikę mławską oraz kilimy mazurskiego przemysłu ludowego w Działdowie. Tam też znajdzie się niezwykle ciekawa i charakterystyczna mapa przedhistorycznych grodzisk i żalników słowiańskich całego księstwa Mazowieckiego łącznie z powiatem działdowskim.

Eksponaty, nagromadzone na tej wystawie, znajdą niebawem stałe miejsce w muzeach — w Mławie i Działdowie. O wystawie mławskiej ukazał się dłuższy artykuł p. Emilji Sukertowej w Nr. 129 *Kurjera Warszawskiego*.

NOWOGRÓD ŁOMŻYŃSKI

= Muzeum Kurpiowskie. Na zebraniu oddziału kurpiowskiego polskiego Tow. krajoznawczego, pod przewodnictwem prezesa oddziału, p. Adama Chętnika, uchwalono otwarcie, w d. 13-ym czerwca, Muzeum kurpiowskiego. Znajdzie ono pomieszczenie w budynku tymczasowym, poczem przeniesione będzie do murowanego domu, na którego budowę zwozi się już materjały.

W pobliżu urządzono mały sad, w którym zasadzono: brzezinę, świerki i kilkaset krzewów kwiatowych.

Zbiory muzealne liczą już około 1.500 okazów.

Zorganizowaniem uroczystości otwarcia zajmuje się specjalny komitet.

OSTROG

= Muzeum w Ostrogu. W jednej z baszt dawnego zamku ks. Ostrogskich znajduje się muzeum im. ks. Ostrogskich, zarządzane przez kuratorjum, któremu przewodniczy adw. Mrówczyński. Muzeum ma liczne pamiątki po rodzinie Ostrogskich, rękopisy, obrazy, dalej wykopaliska i ciekawą bibljotekę. Istnieje zamiar, aby rozszerzyć je jako muzeum prowincjonalne dla ziemi wołyńskiej.

POZNAŃ

= Wystawa wiosenna w Stowarzyszeniu Artystów Wielkopolskich. W wystawie tej, otwartej w pierwszej połowie maja, biorą udział: Batycki, Graczyński, Haupt, Mazurkiewicz, Nowicki, Ossecki, Serbeński, L. Wróblewski i Zyberk-Plater.

Informując o tej wystawie, *Wc.* w Nr. 109 *Postępu* pisze: »Ponieważ obecna wystawa Stowarzyszenia jest pierwszą w okresie wewnętrzno-sanacyjnym, przeto z natury rzeczy zastosować tu musimy miarę pewnej względności. Pierwsze wrażenie całokształtu tej wystawy powiada nam przedewszystkiem jedno: wysiłek w kierunku przypodobania się P. T. Szerokiej Publiczności. Jak na krok pierwszy — może to i dobre, z jednej strony zdobywa się łatwiejszy popyt na obrazy, co w dzisiejszych ciężkich czasach ułatwić może o szczyptę egzystencję artysty. Jednak zbyt długie i uporczywe hołdowanie przeciętnemu smakowi Publiczności, mogłoby wytworzyć — obawiamy się! — sztukę dla chleba, co przecież nie może być celem Stowarzyszenia».

K. M. w Nr. 229 *Kurjera Poznańskiego* zauważa: »Zaimprowizować coś od niechcenia o Rembrandcie, albo o Leonardzie da Vinci'm nie byłoby może tak trudne, jak napisać o takiej wystawce poprawnej, schludnej, »niepopsutej« żadnym futuryzmem, kubizmem czy dadaizmem, tj. żadnymi straszakami dla publiki *in aesthetics* nie wyrobionej. Ta przeciętna zdrowa atmosfera przeciętności motywuje się poziomem i horyzontem pracowników, którzy wyszli nieraz z malarstwa pokojowego, a jednak przy silnej woli i energji wydostali się na taki poziom, na jaki nigdy nie dostałby się »ubogi duchem«. Jest w tem tężyzna moralna, którą trzeba uszanować, ale niemniej przydałoby się kilka kropel rasowej krwi z zewnątrz, aby uszlachetnić tę twórczość, przydając jej siły. Mamy przecież w sztuce dusze na wielką miarę — za niemi podążać nie jest żadnym wstydem«.

Tenże sam krytyk kończy swój artykulik stwierdzeniem zupełnej obojętności ze strony szerszego ogółu. »Tyle o artystach, lecz i publiczności słów parę się należy. Frekwencja jest na wystawach bardzo słaba. Nawet Targi jej nie wzmogły. Czyżby publiczność nasza uwzięła się na grzebanie kulturalnych poczynań? Taka obojętność na sztukę musi zabijać w zarodku wszelkie wysiłki. W końcu nikt nie będzie mógł się dziwić, że w takich warunkach artystom opadają ręce...«

= Zasadnicze nieporozumienie. Senior poznańskich artystów, Władysław Marcinkowski, wystąpił na łamach *Dziennika Poznańskiego* (Nr. 109) z artykułem p. t.: »O twórczość malarską w Poznaniu«. Autor stwierdza najpierw: «Niewątpliwie jest rzeczą chwalebną szukać nowych dróg również i w sztuce«, następnie wymienia cały szereg mistrzów francuskich XIX i XX w. aż po Matisse'a i konkluduje:

»Ogarniając całość tych wysiłków, pragnę naszym artystom zwrócić na to uwagę, że wszyscy wybitni artyści francuscy, bez wyjątku, nawet z najnowszych czasów, nigdy nie zapominali ani o formie, ani o kolorycie, tj. o formalnych wartościach dzieła malarskiego.

»Tych właśnie zasadniczych zalet trudno się czasem

doszukać w pracach naszych artystów, naśladujących nowe kierunki. Podkreślić wypada z całym naciskiem jeszcze i to, że wszyscy artyści francuscy, jakiejkolwiek grupy, nie przestawali być przedewszystkiem »Francuzami«. Nie mogę przeto zrozumieć, dlaczego my w sztukach plastycznych musimy zawsze naśladować obcych, mając przecież w Polsce tak wspaniałe pierwowzory w dziełach Matejki, Chełmońskiego, Wyspiańskiego, Fałata, Wyczółkowskiego, Malczewskiego, Juljusza Kossaka, Stanisławskiego, Mehoffera, Kędzierskiego i t. d. Posiadamy również ciekawe krajobrazy, cenne zabytki i typy narodowe, ściśle związane z charakterem dawnych okolic. Po cóż więc schlebiać obcym bogom i chadzać drogami nieswojemi?

»Nie dosyć tego. Na dobitkę krytyka nasza bardzo często kroczy niewłaściwą drogą. Zamiast uczyć społeczeństwo patrzenia i zwracać uwagę na formalne wartości dzieł plastyki, zachwala się ryczałtowo naśladownictwa już przebrzmiałych nowości francuskich, jako jedyne wartości artystyczne, a krytykuje i gani prace naszych zasłużonych i uznanych artystów. Powstaje stąd konflikt bardzo niepożądany.

»Publiczność, która już niejedno widziała poza Poznaniem, nie chce uznać bez zastrzeżeń tych zachwalanych »nowych obcych dróg«, i czytając opinję ujemną o pracach, które lepiej odczuwa i rozumie, jest w prawdziwym kłopocie, jeśli chodzi o zakupienie dzieł sztuki. Poczęści też zdezorjentowana wstrzymuje się ona od kupna, wskutek czego powstaje ogólny zastój, dający się we znaki »poszukiwaczom nowych dróg«, jakoteż i innym artystom. Zastrzegam się, że mówię wyłącznie o Poznaniu, gdzie zapanowały w tym kierunku naprawdę anormalne stosunki, które uważać należy, jeśli chodzi o dobro kultury artystycznej, za szkodliwe«.

Niewiadomo, kogo właściwie autor ma na myśli? Chyba nie takich »nowatorów«, którzy zapominają o formie i o kolorycie, gdyż takimi, jako nieplastykami, wogóle nie warto zajmować swej uwagi. Właśnie jednak problem formy i kolorytu może być różnie pojmowany i w tej jedynie dziedzinie — bo przecież nie w dziedzinie treści i tematu — może być mowa o »szukaniu nowych dróg«. Odrębność założeń formalnych, odczuwanie dotychczas uznanych zasad i zwalczanie rozpowszechnionych w sztuce jakiegoś okresu upodobań, to nie są rzeczy identyczne z brakiem formy: forma jest, ale inna, inaczej pojęta, innym odpowiada intencjom. Nasze polskie »pierwowzory« nie mogą być żadną miarą uważane za pierwowzory we właściwem tego słowa znaczeniu dla dzisiejszych artystów: zarówno Matejko, jak J. Kossak, Chełmoński i t. d., podejmowali różne artystyczne problemy, w swoim czasie aktualne, dziś jednak już przebrzmiałe, właśnie dzięki tym rozwiązaniom, jakich ci znakomici artyści w twórczości swej dostarczyli. Pocóż tedy... schlebiać nawet swoim bogom i »chadzać drogami nieswojemi?« O tem, że Polska nawet w zakresie plastyki była i jest nie tyle pawiem narodów, ile ich papugą — możnaby kilka tomów napisać. Z tego jednak nie wynika, ażeby odmawiać racji bytu takim artystom, którzy — ironicznie przezwani »poszukiwaczami nowych dróg« — nie poprzestają na beznamiętnem przeżuwaniu oklepanych pomysłów i zbanalizowanych form, a podejmują coraz to nowsze zagadnienia, najbardziej aktualne w sztuce współczesnej, usiłując je rozwiązać na swój odrębny i własny sposób. Gdyby Matejko żył dzisiaj, malowałby zupełnie inaczej niż lat temu 50, właśnie dlatego, że był artystą rzetelnym i nie polegał na żadnych, choćby swojskich »pierwowzorach«.

Dezorjentacją wśród kupujących owych »poszukiwaczy nowych dróg« straszyć nie należy; zawsze znajdzie się u nas sporo malarzy-fabrykantów (skoro o malarzach tylko mowa), którzy masowo będą produkować towar wedle próbek swojskich pierwowzorów; jest tego sporo na każdej niemal publicznej w Polsce wystawie. Niewolniczy zaś naśladowcy modnych obcych bogów spadną kiedyś na dno, jak osad, zginą w zapomnieniu. Nawet oni jednak mają bodaj tę skromną zasługę, że wnoszą tetment ożywczy do tych naszych środowisk, gdzie zatęchła atmosfera niweczy wszelkie nawet zarodki nowych i szczerych, własnych poczynań.

Rację ma Wł Marcinkowski, pisząc:

»Na zakończenie pragnę stwierdzić, że wartość dzieł sztuki nie polega bynajmniej na zapożyczaniu się u obcych, na hołdowaniu obcej modzie. Prawdziwy bowiem artysta obdarzony talentem, z którym się rodzi, kroczy zawsze swoją drogą własną. Pokonawszy trudności techniczne, tworzy on dzieła, wypływające z głębin swej duszy. I tylko takie dzieła ostoją się po wszystkie czasy jako prawdziwe pomniki kultury narodu«.

Tak, zapewne, ale z tym jeszcze dodatkiem, że dzieła te ostoją się jedynie wtedy, gdy wniosą do sztuki pewne nowe wartości natury przedewszystkiem czysto formalnej, a nie będą jedynie mimowolnem choćby, nieświadomem powtórzeniem jakichkolwiek pierwowzorów, zarówno obcych jak i swoich.

Jeśli tedy, zdaniem autora, w Poznaniu zapanowały szkodliwe dla kultury artystycznej stosunki, to nie dlatego, że popiera się jakoby modę obcych wzorów, lecz że krzewi się naśladownictwo, a brak własnej nowej inwencji i oryginalnych świeżych poczynań.

= W »Wielkopolskim Salonie Sztuki« otwartym przy księgarni A. Cybulskiego otwarto wystawę zbiorową prac Damazego Kotowskiego, zamieszkałego obecnie w Poznaniu. Wystawiono portrety, typy huculskie i pejzaże z Karpat.

= Rozszerzenie działu tekstylnego w Szkole Zdobniczej. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego rozporządziło — jak informuje *Kurjer Poznański* w Nr. 243 — zamknięcie kursu kilimkarstwa w Przemysłowej Szkole w Bydgoszczy, polecając kurs taki na nowo zorganizować w poznańskiej Szkole Sztuki Zdobniczej, gdzie już właściwie kurs kilimkarski istniał — czasowo skasowany dla braku miejsca na warsztaty. Nauka i kierownictwo zostało powierzone p. Wł. Roguskiemu, który w Szkole poznańskiej prowadzi kurs kompozycji zdobniczej. Oprócz tego w pracowni eksperymentalnej dodaną została do pomocy p. Roguskiemu ukwalifikowana instruktorka kilimkarstwa i hafciarstwa, a w drugiej pracowni warsztatowej druga instruktorka, również z kwalifikacjami fachowemi.

= »O malarstwie narodowem« szereg zajmujących uwag skreślił J. Spychalski w Nr. 106 *Dziennika Poznańskiego*, kończąc swe rozważania temi słowy: »Nawiązując do rozważań wstępnych, wnioskując też z zauważeń powyższych, mniemaćby należało, że malarstwo nasze nie wykazało dotąd swych walorów odmiennych, skąd wypada nam czekać na budowniczych mającego zrodzić się malarstwa polskiego«.

= Premjowanie okien sklepowych. W roku bieżącym, podobnie jak w dwu latach ubiegłych, Izba przemysłowo-handlowa w Poznaniu urządza premjowanie najbardziej celowo a zarazem najbardziej estetycznie dekorowanych okien sklepowych. Jesto to ważny dział t. zw. *l'Art de la Rue* i słusznie, że Izba przemysłowo-handlowa zwróciła na to uwagę. W związku z tem premjowaniem okien wystawowych ukazał się ciekawy artykuł na ten temat dra St. Waschki w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 199).

WARSZAWA

= Zbiory Państwowe w Zamku Kr. Od wiosny 1924 roku, t. j. od czasu ustąpienia pierwszego

dyrektora Zbiorów Państw. za pamiętnych rządów ówczesnego ministra W. R. i O. P., B. Miklaszewskiego, kiedy to cała prasa zajęła się głośno oryginalną polityką artystyczną w Polsce — było o tych zbiorach zupełnie głucho. Tak zawsze bezpieczniej i wygodniej...

Niedawno jednak, po rocznych z górą wysiłkach, zbiory te zamanifestowały swe istnienie: w obecności kilkunastu osób otworzono kilka t. zw. pokoi Podkomorzego w Zamku Kr., gdzie znalazł się dział sztuki

M. SAMLICKI ROZMOWA
(Z Wyst. w Tow. Przyj. Sztuk Pięk. w Poznaniu)

polskiej. O tym ewenemencie mamy do zanotowania trzy głosy. Trochę sprzeczne ze sobą, ale czytelnik niewątpliwie sam zorjentuje się łatwo, po czyjej stronie słuszność i komu raczej wierzyć.

W *Kurjerze Polskim* (Nr. 102) pisał L. Życki:

»Dziś kilkoletnia praca nad rekonstrukcją dawnego wyglądu zamku, prowadzona pod wytrawnem kierownictwem prof. Skórewicza, dała już imponujące rezultaty. Cały szereg sal został przywrócony do dawnej świetności i udostępniony do zwiedzania dla publiczności. Świeżo w kilku odnowionych salach, t. zw. pokojach podkomorzego, pomieszczono galerję obrazów i rzeźb, stanowiących część zbiorów państwowych. Galerja owa, bardzo umiejętnie skompletowana, zasługuje ze wszech miar na zwiedzenie, gdyż zawiera w sobie dzieła wszystkich wybitniejszych artystów polskich od czasów Stanisława Augusta, aż do dni dzisiejszych«.

Czytamy też tam m. in. następującą informację: »... Jest portret dawny mało znanego ze swych prac malarskich mistyka Oleszkiewicza, oraz kilka prac zupełnie nieznanego (sic!) Piotra Michałowskiego«. W *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 93) pisał J. Kleczyński:

»Zanim zaznajomimy się z historją powstawania zbiorów państwowych i zanim pomówimy o ich ogólnej ilości i przeznaczeniu, trzeba wypełnić obowiązek sprawozdawczy i stwierdzić, że to, co nazywa się »I-ą serją obrazów i rzeźb polskich, wchodzących w skład zbiorów państwowych«, czyli to, co zgromadzono na Zamku królewskim w t. zw. »Pokojach Podkomorzego«, stanowi całość tak znakomicie ułożoną i z takiem znawstwem dobraną, że każdy Polak powinien je obejrzeć, a każdy zagraniczny znawca sztuki może się stamtąd wiele nauczyć o tem, czem jest współczesna polska twórczość artystyczna.

»Kładę nacisk na tem ostatniem określeniu: współczesności. Zbiory w salach Podkomorzego zawierają bowiem w znacznej ilości pierwszorzędne utwory tych artystów dzisiejszych, których prawie że wcale nie widujemy na wystawach, a które dają wyobrażenie o dążeniach ostatniego pokolenia.

»Opieka urzędowa nad sprawami sztuki polskiej znajduje się w dobrych rękach.«

A oto opinja dosyć odmienna, wyrażona w jasnych słowach przez prof. Józefa Czajkowskiego w Nr. 87 *Warszawianki:*

»Z wielką ciekawością i radością pośpieszyliśmy na otwarcie wystawy Zbiorów Państwowych, że odbudowano znowu kawałek Polski, dostępny dla wszystkich ku pocieszeniu i rozjaśnieniu szarugi powszedniego dnia. Radość trwała niestety krótko. Zamiast przemyślanych i urządzonych sal zastaliśmy zwykły najpospolitszy skład obrazów i to skład, jakiegoby dziś nie urządził już żaden handlarz obrazów. Boć ostatecznie trzeba się z tem liczyć, że obrazy zostały namalowane i istnieją po to, by je można oglądać, a wystawy obrazów urządza się tak, aby je można oglądać dobrze, wygodnie i oczywiście bez szkody dla sal, gdzie wiszą i bez szkody dla obrazów. Innego widocznie są zdania ci, którzy tę wystawę urządzali. Prawdę mówiąc, niewiadomo dobrze, kto to robił i kto ponosi odpowiedzialność za tę wystawę, jak również za resztę sal zamkowych urządzonych i otwartych dla publiczności.

»Na wystawie tej wszystko: powieszenie obrazów na pozostałych (nie dociekajmy czyjego pomysłu i gustu) tapetach i obiciach, rozmieszczenie ich, sąsiedztwo wzajemne jak i sąsiedztwo portjer, lambrekinów, kanapek, nadających się raczej do trzeciorzędnego podejrzanego lokalu, umieszczenie w kolumnowej sali ekranów na obrazy, wszystko to wybitnie świadczy, że sztuka w Polsce dzisiejszej jest sponiewierana w sposób, na który bezwzględnie nie zasługuje.

»I z wielkim smutkiem i ciężkiem sercem trzeba stwierdzić, że ten ostatni przykład, jak i wiele, wiele innych dowodzi, że niema żadnej myśli twórczej i kierującej w polityce dla sztuki, polityce w gruncie dla tej sztuki niechętnej, która jakby niechce zrozumieć, że sztuka gra dziś w życiu olbrzymią rolą i stanowi atut ogromnej wagi. Polityka ta nie chce i nie kusi się nawet wyzyskać naturalnych i przyrodniczych wartości ducha polskiego i sztuki polskiej, która przecież tyle lat bez żadnej pomocy znikąd oświetlała swym blaskiem kraj nasz a w wolnej Polsce stoi wyrzucona za nawias życia, nikomu niepotrzebna i zbyteczna. Czyż ponadto musimy kompromitować się przed światem, pokazując, że nawet posiadanych skarbów sztuki uszanować nie potrafimy?

»Naturalnie usłyszymy na to odpowiedź: niema pieniędzy. Tak jakby to cośkolwiek kosztowało wyrzucić raz na śmietnik takie portjery, lambrekiny, kanapki i t. d. hańbiące cały Zamek, albo rozmieścić posiadane rzeczy z sensem i smakiem. Za te pieniądze natomiast, które się dziś wydaje i wydawało na urządzenie gmachów reprezentacyjnych, na reprezentację (w granicach wydatków na urządzenia, które zostają), na urządzenie ministerjów i biur reprezentacyjnych, na urządzenia związane z przyjazdem osobistości wybitnych

do Polski, wreszcie na urządzenia placówek zagranicznych, które dziś są wstydem dla polskiego imienia, możnaby było i możnaby dziś jeszcze zrobić bardzo, bardzo dużo...«

Wywody prof. J. Czajkowskiego przedrukował w obszerniejszych wyjątkach *Kurjer Poznański* (Nr. 165) i zakończył artykuł następującemi uwagami od siebie:

»Myśl prof. Czajkowskiego zasługuje na jak najbaczniejszą uwagę sfer właściwych. Oszczędzać musimy — a skoro tak, należy przedewszystkiem zerwać z wydatkami, które równają się wyrzucaniu pieniędzy w błoto«. »To, co się nieraz dzieje w kraju, jest antytezą roboty celowej i choćby było z pozoru »tanie« równa się najgorszej rozrzutności pieniądza«.

A tamtych, dwu pierwszych opinij nikt nie przedrukował i nikt też żadnemi uwagami nie komentował. Więc słuszna, żeby je *Sztuki Piękne* dalszej przekazały pamięci.

= Nietakt. Główną swoją salę odstąpiła Zachęta Zofji Stryjeńskiej na wystawienie odznaczonych w Paryżu *Panneaux Décoratifs* z polskiego pawilonu w Paryżu. Artystka — zupełnie zbytecznie i stwarzając zwłaszcza w Zachęcie niebezpieczny na przyszłość precedens — pochwaliła się, w osobno zawieszonych za szkłem listach etc., paryskiemi odznaczeniami. I oto w Nr. 13 oficjalnego »Wydawnictwa Tow. Zachęty Sztuk P., w Warszawie«, t. j. »Przewodnika po wystawie Tow. Zachęty S. P.«, znajdujemy mętny wstęp, pióra p. St. Popowskiego, zatytułowany: »Z Pałaców Sterczących Dumnie« (!?), a we wstępie tym, na str. 4—5 kpiny z wystaw polskich, urządzanych przy poparciu rządu rządu naszego za granicą, z organizatorów tych wystaw, a nadewszystko z odznaczeń francuskich, przyznanych ostatnio polskim artystom. Czytamy tam mianowicie:

»Rzekomo w imię godności Państwa, zaimponowania kulturą narodu i t. p. motywów, rząd popierał moralnie i materjalnie wszystkie eksperymenta i demonstracje na terenach zagranicznych. Rząd wydał na te cele dużo już pieniędzy, lecz jaki plon przyniosły te pieniądze i te wysiłki, to wtajemniczeni dobrze o tem wiedzą. Trochę płatnej i »grzecznościowej« reklamy pod adresem kultury »zaprzyjaźnionego narodu« czyli Polski, oto właściwie cały rezultat osiągnięty, jeżeli oczywiście nie liczyć prywatnych korzyści, orderów, nagród, odznaczeń z hojnością dyplomatyczną rozdawanych w celach politycznych. Francuzi są uprzejmi i znają się na rzeczy. Gdy się ma w perspektywie przyjazną pomoc mocnej polskiej armji, nie wadzi z galanterją sypnąć odznaczeniami na wystawach sztuki«.

Zamiast tego rodzaju zbędnych, zdaniem p. Popowskiego, zagranicznych wystąpień (lepiej widocznie, ażeby świat nic o naszej kulturze nie wiedział), należy skierować propagandę sztuki wewnątrz kraju, na prowincję. Specjalnie poleca p. Popowski do tego celu takie np. kompozycje »siłą i jasnością dramatycznego wyrazu zwracające uwagę widzów«, jak *Rugi pruskie* K. Górskiego! Ha, *chacun à son gout*.

Wróćmy jednak do meritum sprawy: nasuwa się każdemu wątpliwość, czy może nie jest to jednak grubym nietaktem, gdy Zachęta użycza największej sali na wystawienie (z listami pochwalnemi) utworów, odznaczonych *Grand Prix* w Paryżu, a równocześnie w oficjalnym swym »Przewodniku« kpi sobie i z paryskiej wystawy i z jej odznaczeń i pośrednio z tychże samych nawet utworów, oraz z rządu, który przyczynił się do ich powstania i jest ich właścicielem?

= Wystawa Tow. »Sztuka Podhalańska« w Zachęcie odznaczała się zupełnym brakiem zdecydowanego jakiegoś charakteru i bardzo nizkim, niestety, poziomem artystycznym.

K. Winkler w Nr. 148 *Kurjera Porannego:* »Tow. *Sztuka Podhalańska*, które wystąpiło obecnie z wystawą w Zachęcie — jest raczej zawodowem zrzeszeniem artystów, nie mającem nic wspólnego nie tylko z jakimkolwiek artystycznym programem, lecz nawet z samą nazwą, jaką przyjęło za godło swych świadomych niby dążności twórczych na tle podhalańskiej sztuki ludowej. Nazwa sama niczego wprawdzie nie określa i nie usprawiedliwia — nie zaszkodzi jednak obchodzić się z nią nieco ostrożniej. U nas pojęcie sztuki t. zw. »rodzimej« czy »narodowej« — kryje w sobie zazwyczaj tyle istotnych, chociaż może mimowolnych nieporozumień — ile świadomej a przytem dosyć niezdarnej blagi. Pejzaże z tatrzańskiemi turniami lub te naturalistyczne studja etnograficzne z Podhala — mają bowiem tyle wspólnego ze sztuką podhalańską — ile trzydziestoletnia aktorka, grająca rolę »naiwnej« — z nieświadomością seksualną i naiwnością dziewczęcą. Tego taniego folkloru i »rodzimej« tandety autor wstępu do katalogu Zachęty, p. Stef. Popowski, nie zdoła obronić przed cięgami uczciwej i fachowej krytyki artystycznej. Jest to zaiste stracona placówka«.

= W. Husarski w Nr. 21 *Tygodnika Illustrowanego:* »Obok Stryjeńskiej trzy sale Zachęty zajęła wystawa towarzystwa *Sztuka Podhalańska*. Jest to przypadkowe właściwie zrzeszenie artystów, związanych ze sobą wyłącznie wspólnością pobytu w Zakopanem, nawet bowiem motyw podhalański nie jest na wystawie obowiązujący. Jak się to zwykle dzieje w tego rodzaju stowarzyszeniach, poziom artystyczny członków jest dosyć nierówny, nie brak na wystawie rzeczy zupełnie nawet słabych. Poważniejszą wartość posiadają m. in. eksponaty *Kamockiego, Gałka, Rafała Malczewskiego*, który zapowiada się na artystę bardzo oryginalnego, wreszcie karykatury *Czermańskiego*.

= M. Treter w Nr. 126 *Warszawianki:* »Trzy następne sale zajęła wystawa zbiorowa Tow. *Sztuka Podhalańska*. Nie wiem, kto decydował o przyjmowaniu dzieł na tę wystawę zakopiańskiej organizacji, wystawa ta odznacza się niepomiernie niskim artystycznym poziomem, robi wrażenie prowincjonalnej wystawki dyletanckich robótek, a w niektórych eksponatach wprost poraża niezwykłym już dziś w sferach plastyków brakiem artystycznej kultury i znajomości elementarnych zasad malarstwa, rysunku, zagadnień formy i t. d. Jedynem radosnem zjawiskiem są tej wystawie obrazy Rafała Malczewskiego, który poszedł w malarstwie swem ogromnie naprzód, rozwiązując konsekwentnie różne ciekawe problemy, oraz pejzaże dobrze już wypróbowanego i znanego pędzla, Stanisława Kamockiego.

Prawie cała reszta, z nie licznymi bardzo wyjątkami wywiera na widzu rozpaczliwe, wprost przygnębiające wrażenie«.

= W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego otwarto w dniu 9 maja wystawę zbiorową prac Stanisława Sliwińskiego. Wstęp do ilustrowanego katalogu wystawy wyszedł z pod pióra Witolda Bunikiewicza. Z zamknięciem tej wystawy nastąpiła prawdziwa *saison morte*, a potwierdzeniem tego faktu jest otwarta w dniu 26 maja wystawa obrazów olejnych Felicji Czajkowskiej. Podobnej wystawy, zdaje się, jeszcze nikt nigdy w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego nie oglądał.

W anonimowym wstępie do katalogu, który konstatuje, że: »Obecna wystawa prac F. Czajkowskiej uwydatnia w pełni talent i dążenia artystki« — jest też powołanie się na autorytet »wysoce wytrawnego krytyka ś. p. Wankiego«. Otóż autorytet ten napisał m. i. takie wesołe zdanie na temat malowania *nature morte* (a zdanie to katalog cytuje): »Gdyby artyści nasi chcieli cokolwiek zgłębić tajemnice tego stylu u klasyków, czy to flamandzkich, czy holenderskich, nabraliby zgoła innego humoru (sic!). Tam u tych wielkich z czasów renesansu i baroku, martwe natury nie bywają zgoła martwemi stertami rozmaitych rupieci, owszem w każdem dziele żyje duch twórczy, najczę-

ściej wesele i humor — u nas podobne obrazy ściśle ilustrują swą urzędową nazwę, bywają naprawdę martwe«. Za to nasi domorośli krytycy budzą nieraz swojemi obrazami i artykułami — w Warszawie prawie każdy piszący »wystawia«, a wystawiający pisze o sztuce — sporą dozę humoru.

= Marjan Grużewski, malarz fenomenów psychicznych i medjumista, urządził prywatny pokaz około 60 obrazów.

= W Związku Zawodowym P. Artystów Malarzy (Salon Sztuki przy ulicy Marszałkowskiej 69) otwarto Wystawę prac Stanisława Noakowskiego i Kazimierza Strzemińskiego. Poprzednia wystawa obrazów Wacława Zaboklickiego (łącznie z grupą prac Al. Rafałowskiego) cieszyła się znacznem powodzeniem.

W dniu 30-go maja otwarto w tymże samym lokalu wystawy zbiorowe Alfreda Geislera i J. Puciatyckiej.

= Wystawę wiosenną zorganizowała Sekcja Plastyków b. Klubu Artystycznego w Hotelu *Polonja*. Otwarcie jej nastąpiło w dniu 30 maja. Wystawiono prace: T. Pruszkowskiego, Wł. Skoczylasa, Jr. Łuczyńskiej-Szymanowskiej, St. Rzeckiego, Marjana Szymanowskiego, Z. Katarzyńskiej-Pruszkowskiej, Z. Węgierkowej, J. Bobińskiej-Paszkowskiej, Al. Manna, Szcz. Rutkowskiego, J. Toma, B. Głowackiego, C. Nowocienia, J. Grosmanowej, R. Zerycha i in.

= Komitet Witkiewiczowski. Łącznie z zainicjowaną w roku ub. pracą Powszechnego Uniwersytetu Regjonalnego im. St. Witkiewicza Z. P. N. S. P. na Podhalu, ukonstytuował się w Warszawie Komitet Witkiewiczowski pod przewodnictwem mjr. Tadeusza Korniłowicza. Program działalności Komitetu przewiduje: a) organizowanie stałych wykładów, poświęconych Stanisławowi Witkiewiczowi, podczas kursów wakacyjnych Powszechnego Uniwersytetu Regjonalnego im. Stanisława Witkiewicza w Zakopanem; b) urządzenie wystaw obrazów Stanisława Witkiewicza w Zakopanem i Warszawie, c) podjęcie akcji w celu zrealizowania pełnego wydania dzieł drukowanych i rękopisów Stanisława Witkiewicza, d) organizacja pracy oświatowej i wychowawczej (w szkole i poza szkołą na Podhalu w duchu ideałów Stanisława Witkiewicza), e) praca nad podniesieniem etycznem i fachowem organizacji zawodowych na Podhalu. Komitet zwraca się z prośbą do wszystkich posiadaczy obrazów i rysunków Stanisława Witkiewicza, aby łaskawie zechcieli podać Komitetowi, jakie rzeczy posiadają, wymiary (wysokość i długość), datę wykonania odnośnego rysunku lub obrazu, technikę i materjał (papier czy płótno).

Wszelkie zgłoszenia uprasza się kierować pod adresem Komitetu do Instytutu Oświaty i Kultury im. Staszica, Warszawa, Wspólna 23 m. 12.

= Z Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej. W Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej rozpoczęły się kursa zawodowe kilimkarstwa, tkanin i dywanów. Kursa obejmują praktyczną naukę wyrobów kilimkarskich, gobelinowych i dywanowych.

= »Najodpowiedniejszy ośrodek organizacyjny«. W *Gazecie Warszawskiej Porannej* zaczął od niejakiego czasu pisywać o sztuce p. Antoni Austen. No, trudno! to rzecz przedewszystkiem redakcji tego pisma i pisma tego czytelników, którym widocznie to wystarcza. Otóż w Nr. 125 p. A. Austen wypowiada swój pogląd na temat, kto powinien organizować wystawy sztuki polskiej za granicą. No, kto, zgadnijcie proszę, jaka instytucja, nie stanowiąca ciasnego kółka koteryjki? Nie wiecie, to czytajcie:

»W niedługim czasie mamy zapowiedzianą wystawę sztuki szwedzkiej: były też pertraktacje ze strony czechów, oraz węgrów. W krajach sąsiednich, czy to leżących na północy, czy na południo-wschodzie, wystawa sztuki polskiej miałaby też wielkie znaczenie, byleby nie zorganizowana w ciasnym kółku koteryjki, tak, jak to miało już nie raz miejsce przy udziale w wystawach zagranicznych, np. w Wenecji lub w Rzymie. Pod tym względem Tow. Zachęty jest ośrodkiem organizacyjnym najodpowiedniejszym«.

Trudno doprawdy zdobyć się na jakikolwiek komentarz do tej wysoce miarodajnej, równie niespodziewanej jak i wesołej opinji. Należy ją jedynie zanotować — to wystarczy.

= Pomnik Chopina. Sprawa budowy pomnika Chopina weszła na tory realne. Pomnik stanie w ogrodzie t. z. formowym w pobliżu Belwederu. Przystąpiono do badania gruntu za pomocą wierceń. Badania te wykazały, że grunt nadaje się pod budowę pomnika, albowiem źródeł podziemnych nie wykryto. Obecnie wykonywane są roboty ziemne, a mianowicie wykopywane są fundamenty pod pomnik i pod basen, który będzie urządzony przed pomnikiem. Odlew pomnika jest gotowy i będzie przetransportowany z Paryża w czerwcu. Odsłonięcie przewidziane jest na jesieni.

= Projekt zabudowania placu Saskiego. Komitet wzniesienia pomnika bojownikom o niepodległość ojczyzny wobec ukończenia rozbiórki soboru i zamierzonego przez tenże komitet ogłoszenia konkursu na opracowanie projektu pomnika, zwrócił się do magistratu z prośbą o delegowanie przedstawiciela władz miejskich do sądu konkursowego.

Ponieważ komitet upatrzył sobie pod budowę pomnika plac Saski, magistrat postanowił zawiadomić sąd konkursowy, że oświadcza się przeciwko zabudowaniu placu Saskiego.

Do sądu konkursowego delegowano p. prezydenta miasta inż. Jabłońskiego.

Jeszcze nie uporządkowano Placu Saskiego po rozbiórce Soboru, a już znalazł się Komitet, który pragnie plan ten na trwałe zeszpecić.

= Pocóż to? — zapytuje p. P. Ryteł, na wiadomość, że w porozumieniu z rządem naszym zawiązuje się towarzystwo, mające na celu propagandę sztuki polskiej za granicą (*Gazeta Warszawska Poranna* Nr. 93).

»W naszych warunkach dzisiejszych — dowodzi p. Ryteł — wszelkie narzucanie się zagranicy ze sztuką, dla której nie mamy zrozumienia, ani sympatji u siebie, wewnątrz kraju, jest wprost niebezpiecznem, grozi bowiem kompromitacją na długie lata. Jeżeli tutaj, w Polsce, siłą niemal trzeba wprowadzać na programy dzieła polskie, to jakże? pojedziemy z nimi zagranicę? Jeżeli trzeba używać sztuczek i podstępów, by zachęcić publiczność do oglądania obrazów w Warszawie, to mamyż prawo żądać od Francuzów, Anglików, czy Włochów, by czas im poświęcali? Jeżeli sami książek nie czytamy i największych pisarzy czcimy dopiero w chwili odprowadzania na cmentarz, czy możemy żądać podziwiania ich genjuszu przez obcych? Całą litanję takich pytań można postawić. Smutne to, ale stokroć byłoby smutniejsze, gdyby pytania te padły z ust reprezentantów sztuki zachodniej w chwili realizowania propagandy«.

»Przedwczesna jest cała akcja i pomysł mało poważny. I niebezpieczny. Odciąga się bowiem uwagę od rzeczy najważniejszej, od umocnienia podstaw i źródeł naszej sztuki, usiłuje się zaś skierować resztkę energji i środków na lotne piaski, które nikomu oczu nie zasypią.

»Pójdziemy wojować daleko, dalej, niż pod Kijów, a tutaj w domu zostawiamy nędzę, demoralizujące wpływy semickie, zalewające teatry, estrady i wszystko, co tchnąć może sztuką.

»Pocóż to? jeszcze jeden bluff, doraźna reklama dla

paru jednostek i wydatkowanie kredytów poza granicami kraju. W dzisiejszych czasach...«

Pocóż to? — odpowiemy powiastką:

Jest sobie we Francji niejaki pan Paul Léon, człek uczony, autor szeregu studjów naukowych, członek Instytutu i, jako tęgi fachowiec, *Directeur des Beaux-Arts*, t. zn. administrator sztuk pięknych, kierownik całej francuskiej rządowej polityki artystycznej. Otóż ten p. Paul Léon stwierdza z żalem, że obecne kredyty rządowe na cele popierania sztuki francuskiej wynoszą obecnie zaledwie czwartą część kredytów, przeznaczanych na ten cel przed wojną! Szczyci się jednak i pociesza się tem, że za to ekspansja sztuki francuskiej na zagranicę jest bez porównania większa, czuwa bowiem nad tem osobna instytucja, *Service d'Action à l'Etranger*. W porozumieniu ścisłem z rządem, instytucja ta urządza stale m. i. wystawy sztuki francuskiej, dawnej i współczesnej — jak gdyby nikt o niej nic jeszcze w świecie nie wiedział! — nie tylko w Europie (w Szwajcarji, Belgji, Danji, Czechosłowacji, Austrji i t. d.), ale i w Stanach Zjednoczonych, a nawet w Ameryce Południowej. Taki to już dziwny kraj ta Francja: nie mając pieniędzy na popieranie sztuki u siebie, w kraju, narzekając na zły stan waluty i budżetu — szczyci się »wydatkowaniem kredytów poza granicami kraju, w dzisiejszych czasach!...«. I przez usta swego oficjalnego przedstawiciela stwierdza z głębokiem przekonaniem, że właśnie ta zagraniczna propaganda największe sztuce francuskiej już teraz przynosi owoce.

Francja organizuje np. wspaniałą wystawę artystyczną w Kopenhadze (właśnie tam! że też niema innych kłopotów?) a Paul Léon powiada na uroczystem otwarciu tej wystawy (w dniu 10 września 1921 r.):

»*Nous ne demandons pas qu'on nous admire, encore moins qu'on nous imite; nous souhaitons qu'on nous connaisse avant que de nous juger!*«

Kto ma większą rację: Paul Léon z całym rządem francuskim, czy też p. Piotr Rytel?

= Odnawianie katedry św. Jana. Wieże gotyckie na katedrze św. Jana były ostatnio remontowane przed 25-ciu laty. Z tego powodu już przed rokiem zaczęły odpadać z wieży kawałki gzymsów, grożąc przechodniom niebezpieczeństwem. Komisja budowlana komisarjatu rządu jeszcze przed rokiem, zbadawszy stan wieży i wieżyczek, zaleciła gruntowny remont. Ażeby nie narażać przechodniów na niebezpieczeństwo, zamknięto ruch kołowy na tej ulicy, ponieważ samochody, szczególnie ciężarowe, w czasie jazdy powodowały wstrząs, skutkiem czego spadały ornamentacje.

Kurja metropolitalna warszawska, po zebraniu odpowiednich funduszów, przystąpiła do gruntownego remontu wieży i wieżyczek w katedrze św. Jana, pod kierunkiem miejscowego proboszcza ks. kanonika dr. Niemiry. Roboty będą prowadzone pod kierunkiem architekta p. Hugona Kudery przy współudziale artysty rzeźbiarza p. Adama Karniewskiego i potrwają kilka miesięcy.

= Pomnik Kościuszki w Warszawie. Z inicjatywy Związku Stow. właścicieli nieruchomości miejskich powstał niedawno komitet budowy pomnika Tadeusza Kościuszki w Warszawie.

Różne stowarzyszenia i osoby, znane ze swej dobroczynnej działalności, zgodziły się przyjść z pomocą komitetowi i zbierać na ten cel ofiary. Tym Stow. i osobom komitet rozdał listy do zbierania ofiar, ozdobione portretem Kościuszki i opatrzone podpisem i pieczęcią komisarza rządu oraz podpisem prezesa komitetu i pieczęcią komitetu.

Komitet żywi nadzieję, że myśl wzniesienia w Warszawie pomnika dla wielkiego bohatera narodowego znajdzie odczucie powszechne, a zwłaszcza wśród ludności Warszawy.

Poczynione w tej sprawie do tej pory kroki okazały, że nadzieje komitetu nie były pozbawione podstawy. Wprawdzie to, co komitet dotychczas na ten cel zebrał, nie przedstawia znaczniejszej sumy, budzi przecież ufność, iż społeczeństwo polskie zdobędzie się na postawienie pomnika na jednym z placów Warszawy.

Komitet pragnie, aby pomnik powstał z darów całego społeczeństwa, a więc: aby ofiary były liczne, chociażby drobne. Im więcej będzie ofiar, tem lepiej, tem słuszniej będzie można powiedzieć, że naród cały wzniósł Kościuszce pomnik, podobnie, jak to było niegdyś w Krakowie z kopcem Kościuszki, do którego usypania przyczynili się wszyscy mieszkańcy Krakowa bez różnicy stanów, wieku i wyznania.

Lista ofiar będzie we właściwym czasie ogłoszona.

Do komitetu należą pp.: Adam ks. Czartoryski, jen. J. Haller, Józef Holewiński, Fel. Kowalewski, Stan. Lipczyński, Stan. Marciniak, Leon Stachowski, Adolf Suligowski, Juljusz Wiśniewski, Jan Woydyga, Tad. Zaleski, Ant. Zwan.

Biuro komitetu mieści się w mieszkaniu p. A. Suligowskiego, przy ul. Zielnej nr. 13.

= Architektura przyszłości. W obecnej dobie, kiedy najtęższi architekci świata mozolą się nad stworzeniem nowych form i nowego stylu w architekturze, szukając w niej prawdziwego odpowiednika ducha współczesności — recenzent *Kurjera Polskiego*, p. L. Życki, nie zdając sobie najwidoczniej zupełnie sprawy z charakteru utworów St. Noakowskiego, pisze (w Nr. 130):

»Daj Boże, żeby znaleźli się w Polsce ludzie, którzyby z uporem poczęli wcielać w życie owe fantazje architektoniczne Noakowskiego. Inaczejby wyglądała polska wieś i polskie miasto...«

Otóż, już się znaleźli — i niejeden nasz stacyjny budynek kolejowy przypomina... zaciszny dworek szlachecki! Nawiasem mówiąc, prof. Noakowski, chcąc zapewne uniknąć wszelkich nieporozumień, zazwyczaj sam zaznacza cyfrą wiek, na którego temat dany jego rysunek jest poetycką fantazją.

WĄCHOCK

= Miasteczko Wąchock, w pow. iłżeckim, czyni przygotowania celem postawienia pomnika dyktatorowi Marjanowi Langiewiczowi na pamiątkę bitwy, stoczonej przezeń z rosjanami pod Wąchockiem w r. 1863.

= St. Matusiak, przystępując do omówienia IV-ej wystawy Wileńskiego Tow. Art. Plastyków (w Nr. 124 *Słowa*), w ten sposób charakteryzuje wileńskie środowisko:

Od trzech lat obserwuję życie artystyczne Wilna. Jest nikłe, ze społeczeństwem nie związane. Przysiadło sobie za własnymi opłotkami — od czasu do czasu tylko wystawiając nos... w Warszawie — raz do roku w rodzinnem Wilnie... Powiedziałby ktoś — z niejakiemi pozorami słuszności — że to wina samych artystów. Mojem skromnem zdaniem, wina to przedewszystkiem społeczeństwa wileńskiego — najzupełniej obojętnego dla sztuki — wogóle, w szczególności zaś dla wszelkich objawów miejscowej twórczości artystycznej. Artysta tutaj nie poradzi nic. Artysta, to dzisiaj nędzarz — skatowany dosłownie okropnemi warunkami życia, obojętny i nieznany ogółowi tak, jak obojętną i nieznaną ogółowi jest sztuka sama.

Czy jednak, oskarżając jedni drugich, w kłótni, kwasach i zniechęceniu — zmienimy dzisiejszą sytuację? Chyba nie!...

Więc poprostu stworzyć towarzysko-kulturalną instytucję (i to nagwałt!), obojętne pod taką, czy inną nazwą, mającą na celu propagandę sztuki we wszelkich jej objawach, z wyjątkiem objawów, że tak się wyrażę, podwórkowych i prowincjonalnych, które należy tępić bezwzględnie i konsekwentnie, jako coś, co

specjalnie w Wilnie rozwadnia i zaprzepaszcza najtęższe nieraz zamysły.

Sądzę, że tylko w ten, a nie inny sposób stworzyć można to, co powszechnie zwie się »atmosferą artystyczną«, bez której nie można sobie wyobrazić olbrzymiej misji sztuki w życiu współczesnem Polski.

Jak ujemnie brak owej atmosfery wpływa na całokształt pracy artystów wileńskich, dowodzi wyraźnie ostatnia, czwarta już z kolei wystawa obrazów i rzeźb W. T. A. P. Wyziera z niej ogólne zmęczenie, omal nie rezygnacja z wyższych aspiracyj twórczych — gdzieniegdzie wyraźne lekceważenie i pracy i jej celów, wreszcie smutne zakapturzanie się w zdobytych już raz wartościach i, automatyczne niejako, mielenie ich na tych samych żarnach.

Wreszcie brak *»linji minimum«*, poza którą wyjść nie wolno. Wystawa czyni wrażenie, że każdy i wszystko na ścianach jej powiesić może.

Wystawa obecna ani nie skupia, ani nie zmusza do myślenia, ani nie irytuje, ani też nie błyszczy radością.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Okrężną wystawę sztuki szwedzkiej, obejmującą prawie 600 eksponatów, otwarto staraniem sztokholmskiej akademji sztuk pięknych. Na wystawie tej są reprezentowani następujący malarze: Zorn, Liljefors, Larsson, Bergh, Sager-Nelson, Wilhelmsson, Nils Kreuger, Jansson, oraz ks. Eugenjusz szwedzki (brat króla), pejzażysta, a z rzeźbiarzy: Eriksson, Jönsson i Milles.

= W *Galerie Flechtheim* otwarto wystawę rzeźb E. Degas'a.

BLOIS

= Na zamku Blois, niegdyś siedzibie królów francuskich, (w którym zmarła królowa Katarzyna de Medicis), otwarta będzie niebawem ciekawa wystawa historyczna urządzona przez rząd francuski. Wystawa ma na celu dać obraz urządzenia apartamentów królewskich za czasów ostatnich Walezjuszów i Katarzyny de Medicis. W tym celu zebrano tam meble ówczesne, kobierce i gobeliny, bądź to znajdujące się w posiadaniu rządu francuskiego, bądź też osób prywatnych i handlujących dziełami sztuki. Słynna sala, w której zasiadały w 1576 i 1588 r. stany jeneralne, przybrana będzie najpiękniejszemi tapiserjami z 16-go i 17-go wieku. Wystawa trwać ma do końca września.

CHICAGO

= Sprawę panoramy Styki *Golgota* porusza w Nr. 111 z dnia 12 maja b. r. *Dziennik Chicagowski* i pisze: »Czytelnicy nasi zapewne przypominają sobie poruszoną przez nas jeszcze w jesieni zeszłego roku sprawę obrazu Styki *Golgota*, który, jak wiadomo, znajduje się w Chicago w posiadaniu prywatnem. Wówczas donosiliśmy, na podstawie udzielonych nam informacyj przez właściciela obrazu, że zorganizowało się grono Polaków i Amerykanów, którzy wzięli sobie za cel wykupienie tego obrazu i odesłanie go do Polski. Mówiono nawet, że w Polsce już ktoś zakupił odpowiedni budynek, który miał być przerobiony i w nim miała być urządzona panorama Golgoty. Od tej pory nikt więcej nic nie słyszał w tej sprawie.

Obecnie znów podnosimy ten temat dlatego, że jesteśmy w posiadaniu listu, z którego wynika, że właściciel czy właściciele pragnęliby pozbyć się tego obrazu, do czego zmusza ich sytuacja finansowa... Społeczeństwo polskie w Stanach Zjednoczonych mogłoby wejść w posiadanie tego obrazu, jeśliby zechciało. Mogłoby oddać go następnie jako dar albo zarządowi miasta, który ze swej strony postarałby się o odpowiedni stały gmach, lub też mogłoby go oddać do Filadelfji, gdzie znajdują się drogie amerykańskie pamiątki historyczne. Możnaby było także wystąpić z tym obrazem na wszechświatowej wystawie filadelfijskiej z okazji 150-lecia niepodległości Stanów Zjednoczonych, choć trudne to do pomyślenia, ponieważ Polacy w Ameryce zdaje się wcale nie myślą o jakimkolwiek udziale w tej wystawie...

Powtarzamy, że gdyby Niemcy posiadali w Ameryce obraz podobny do *Golgoty*, cała Ameryka by go podziwiała, a że jest on polski, nikt o nim nie wie i nikt się o niego nie troszczy. A ten obraz jest jednym ze środków propagandy polskiej, której potrzebę odczuwamy i staramy się wszyscy uczynić jej zadość. Należałoby przeto zająć się losem *Golgoty*«.

Bezsprzecznie, *Golgota* powinna zostać w Ameryce.

CIESZYN (Czecho-Słowacja)

= Czeska Macierz Szkolna w obrębie Czecho-Słowacji zorganizowała w budynku szkoły polskiej ciekawą wystawę, mającą za cel odźwierciedlenie wyników pracy kulturalnej i gospodarczej mniejszości polskiej. W dziale artystycznym wystawiono hafty ludowe i wyroby snycerskie, a z malarzy wystąpili: Gustaw Fierla (akwarele i obrazy ekspresjonistyczne), Tadeusz Michejda (drzeworyty i akwarele), Adam Ciompa (portrety i widok kościoła św. Piotra w Krakowie), Karol Piegza (obrazki futurystyczne), Jan Marszałek i Jerzy Trombik (krajobrazy etc.). Wystawa, przychylnie powitana przez prasę czeską, wywarła wielkie wrażenie.

DÜSSELDORFF

= U Alfreda Flechtheima wystawiono obrazy Vlamincka, Utrilla i Dufy'ego.

FLORENCJA

= Dwa cenne bardzo obrazy Botticellego i Fra Angelica, zapisane miastu w testamencie przez słynnego kolekcjonera Bardini'ego, skradziono z muzeum miejskiego.

GDAŃSK

= Wystawa polska. W czasie Międzynarodowej Wystawy Eksportowej w Gdańsku będzie też do oglądania osobny dział pod nazwą: »Historyczna wystawa polska«. Dział ten obejmie wystawę miedziorytów polskich, portretów historycznych i kart geograficznych, autografów, strojów staropolskich i t. p.

KIJÓW

= Ukraiński Narkompros organizuje na wiosnę pierwszą wszechukraińską wystawę dzieł sztuki. Wystawa, która obejmie 1500 eksponatów, ma dać wierny obraz sztuk plastycznych na Ukrainie, od czasu rewolucji aż po dzień dzisiejszy.

MEDJOLAN

= Na wystawie współczesnej sztuki francuskiej w Galeria Carminatti, figurują dzieła takich artystów, jak Matisse, Laprade, Marquet, Louis Legrand, Vlaminck, Kisling i in.

MOSKWA

= Komitet, utworzony przy Państw. Akademji Nauk Artystycznych (»Ganch«), urządza specjalną wystawę rewolucyjnej sztuki Zachodu. Na wystawie tej znajdzie się m. i. większa ilość utworów Steinlena, a mianowicie 176 jego rycin i rysunków.

= Znany architekt moskiewski J. P. Maszkow obchodził czterdziestolecie swej artystycznej pracy. Maszkow wykonał m. i. wspólnie z rzeźbiarzem Wolnuchinem pomnik Iwana Fjedorowa, pierwszego drukarza.

PARYŻ

= Paryski oddział Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie otworzył 25 maja wystawę prac szkolnych. Wystawę tę, która się mieści w pracowni szkolnej (201 rue

d'Alésia), zwiedził w dniu otwarcia szereg wybitnych przedstawicieli kolonji polskiej i francuskiego świata artystycznego, goście wyrażali się z wielkiem uznaniem o wysokim poziomie wystawionych prac i składali na ręce kierownika oddziału, prof. J. Pankiewicza, życzenia, aby skromny ten zaczątek jak najprędzej rozwinął się w polską Akademję paryską. Dodać tu należy, że paryski oddział Akademji Sztuk Piękn. w Krakowie powstał rok temu dzięki inicjatywie i energji profesorów Akademji, którzy ze swego grona delegowali prof. J. Pankiewicza jako kierownika Oddziału. Oddział ten, z którego w tym roku korzystało 15 studentów, utrzymywany jest tymczasowo z prywatnych funduszów, zebranych drogą składek i ofiar, jest jednak uzasadniona nadzieja, że Rząd nasz, rozumiejąc znaczenie Oddziału jako placówki kulturalnej i propagandowej, przejmie w niedługiej przyszłości tę nową instytucję artystyczno-wychowawczą na swój budżet i w ten sposób umożliwi jej trwały rozwój. Ważność tej placówki zrozumiała doskonale nasza paryska reprezentacja dyplomatyczna, której kierownik, pan minister Chłapowski i jego zastępcy pp. Szembek i Poniński, okazywali i okazują jej wielką życzliwość i zainteresowanie się jej rozwojem.

= Wystawa retrospektywna »Niezależnych« w Paryżu. »Stowarzyszenie Artystów Niezależnych« (Societé des Artistes Indépendents) urządziło poza dorocznym Salonem wystawę retrospektywną, obejmującą obrazy członków tego stowarzyszenia, a wystawiane od chwili założenia »Salonu Niezależnych« t. j. od r. 1884. W tym bowiem roku grupa artystów francuskich, których obrazów nie przyjmowano do oficjalnego Salonu francuskiego, utworzyła osobny związek, który — na propozycję Degas'a — nazwano »Stowarzyszeniem artystów niezależnych«. »Salon niezależnych« wychodząc z założenia, opartego na doświadczeniu, jakie dawała obserwacja poziomu artystycznego Salonu oficjalnego, że wszelkie *jury* wystawowe, nawet najbardziej bezstronne, jest często mylne, gdyż sędziowie mimo woli ulegają wpływom swego wykształcenia, tradycji, smaku, otoczenia, osobistych upodobań i t. d., sprawiających, że często do wystaw w Salonie oficjalnym nie dopuszczano dzieł wartościowych, które później zawieszano w Louwrze (n. p. Cézanne), a przyjmowano obrazy, które nie przedstawiały najmniejszej wartości artystycznej. Dlatego też założono to nowe stowarzyszenie pod hasłem »bez *jury*«, »Stowarzyszenie Niezależnych«, które odtąd corocznie, z wyjątkiem przerwy podczas Wielkiej Wojny, urządzało swój Salon. Stowarzyszenie liczyło z początku 130 członków, dzisiaj posiada przeszło 2000. Wystawy »Niezależnych« stanowią lwią część historji współczesnego malarstwa francuskiego, obejmują bowiem: Impresjonistów, neoimpresjonistów, kubistów, futurystów, synchronistów, neokonstrukcjonistów, a wreszcie formistów (nie w znaczeniu polskich formistów), t. j. szukających formy, jako przeciwieństwo do impresjonistów. Retrospektywna wystawa niezależnych daje więc ciekawy przegląd tej ogromnej ewolucji artystycznej. Każdy artysta, który należał do stowarzyszenia do r. 1914, miał prawo wystawienia sześciu swych dzieł, wystawianych w różnych latach. Po za tem mamy zbiorowe wystawy zmarłych członków Stowarzyszenia »Niezależnych«.

Początek stowarzyszenia reprezentuje grupa rewolucjonistów - impresjonistów — wśród których pierwsze miejsce zajmuje *Cézanne i Van Gogh*. Wystawione ich obrazy należą nie do najlepszych, ale zato mniej znanych ogółowi. Wybór był trudny — gdyż od wielu lat pokazując parę razy do roku w różnych miejscach dzieła tych malarzy, publiczność mniej więcej poznała całą ich twórczość. Portret własny Cézanne'a w kapeluszu miękim należy do najlepszych jego dzieł. Podziwiać należy w nim, jak i zresztą w innych (portret chłopca i żony), operowanie farbą, która zastępuje gradację walorów w modelowaniu. Obok niego *Wincenty Van Gogh*. Z pierwszej jego epoki holenderskiej oglądamy »Studja trzewików« oraz »Staruszkę« i »Płotącego koszyk«. Jest to okres malarstwa walorowego prawie monochromowego. Z pobytu w Prowansalii cenny »Bal w Arles«, »Dom z cyprysami«, »Kamieniołom« — z ostatniej wspaniałe »Róże« i »Portret własny«.

Dalej oglądamy na wystawie tej *Seurat'a*, jednego z głównych twórców neoimpresjonizmu, który starał się osiągnąć jak największą czystość barw przy pomocy dywizjonizmu t. j. rozłożenia ich na kolory t. zw. zasadnicze. (Powszechnie nazywają ten sposób malowania pointylizmem — od kropek czy punktów kolorowych, z których się składa cała mozaika obrazu. Jest to niewłaściwa nazwa, gdyż mówi ona tylko o zewnętrznej strukturze a nie o treści malarstwa, nie obejmuje n. p. tych co nie malują punktami — ale przecinkami lub wielkiemi dotknięciami pendzla. Malarzy tego prądu należy nazywać dywizjonistami). Seurat należy do tych genjalnych artystów w historji, który mimo swój młody wiek (32, lat miał jak umarł) zdołał zrealizować swoje dążenia. Jego »Cyrk« (parę dni temu zawieszony w Luwrze), »Przechadzka«, »Przy toalecie«, »Kąpiel« oraz liczne widoki morskie posiadają pełnię wypowiedzenia barwnego. Technika ta przekształca się w mozaikową w obrazach *Cross'a* i *Signac'a*. Obrazy tych artystów, częstokroć bardzo podobne do siebie, mają wielkie zalety dekoracyjne. Z innych dywizjonistów należy przytoczyć *Dubois, Pillet, Petitjean, Lucien Pissaro, Solmenscheim-Desgrange* i *de la Rochefoucauld*. Do dekoratorów, używających do pewnego stopnia techniki impresjonistycznej należy *Sérusier*, który kompozycje swe opiera o harmonie starych tapiseryj, oraz *Maurice Denis* śmiały i barwny kompozytor. Do fantastycznych wizjonerów należy *Odilon Redon* (1841 - 1916), jakby jakiś kolorowy Edgar Poe. Jego kwiaty, pełne naiwnego wdzięku i nasycenia barwnego, budzą powszechny zachwyt. Pojęcie impresjonizmu, obejmujące właściwie tylko ścisłą grupę, przeniosło się rychło na wszelki sposób malowania barwny, oparty o obserwację bezpośrednią z natury.

Zatem do impresjonistów należy niezrównany odtwórca scen kabaretowych, życia półświatka, kulis teatralnych, jeden z najciekawszych kolorystów — *Toulouse-Lautrec*. Dwaj artyści obecnie żyjący, talentem i sposobem wypowiadania podobni do siebie, *Bonnard* i *Vuillard*, nierównomiernie są reprezentowani. O ile pierwszy wystawił 6 wielkich dekoratywnych obrazów, o tyle drugi zaledwie maleńki ale świetny szkic podobizny Toulouse-Lautrec'a.

Obrazy ich wiernie starają się oddać przyrodę — mało w nich transpozycji — powierzchnia rozbita na drobne plamy, skrzy się bogactwem kolorów. Forma pozornie niedołężna — ukrywa wyrafinowanie wykwintnego artysty. Do zręcznych dekoratorów w smaku manetowskim należą cztery obrazy dekoracyjne wielbiące wesołe życie bonviverów — pędzla *Vilette'a*, artysty niedawno zmarłego. Ciekawy wpływ Daumier'a daje się zauważyć na starej epoce *Steinlen'a* znanego raczej jako biegłego rysownika-illustratora.

Fauconnet w ciągu krótkiego swego życia umiał skrystalizować swoją indywidualność. Pozostaje on pod wpływem sztuki japońskiej — ale przytem nie zatraca swej naiwności przypominającej czasem celnika *Rousseau*.

Skoro wymieniłem już to imię — zajmijmy się jego obrazami. Karjera tego artysty »niezależnego« jest fenomenem sprytu handlarskiego. Żył sobie do r. 1910 cłowy urzędnik, który niedzielę i wolne dnie poświęcał malowaniu obrazów, przeważnie z kartek pocztowych i illustracyj. Miał przytem ambicję uważać się za artystę a nie mając nadziei wystawienia swoich

prac w oficjalnych salonach, posyłał je rok rocznie do »Niezależnych« ku uciesze publiczności. Obrazy te, pełne dziecinnej naiwności w treści i w wykonaniu, nie przechodziły niespostrzeżenie. Owszem, doskonale bawiono się, patrząc na sceny polowań dzikich zwierząt wśród fantastycznych lasów. Uderzające swoją naiwnością, w której wielką rolę odgrywała także nieumiejętność techniczna, gdyż Rousseau, jak mówiliśmy wyżej, nigdy nie uczył się malować, a w ogóle malować zaczął już w późnym wieku. Są to prace zdolnego amatora, o niewątpliwej indywidualności, rozmiłowanego w malarstwie, ale rozbrajająco nieudolnego. Dzisiaj Rousseau - celnik ma jedno z najbardziej rozgłośnych w sztuce współczesnej nazwisk, zawdzięcza je jednak nie wartościom artystycznym swoich obrazów, ale faktom, że paryscy handlarze obrazów zorjentowali się, że ma on walory, które można wyzyskać na giełdzie artystycznej. Zaczęto więc coraz głośniej i natarczywiej wypychać w górę jego nazwisko, otaczać je odpowiednio skonstruowanym mitem, wydawać o nim książki ozdobne i t. d., a równocześnie wystawy, aukcje fikcyjne, urządzane celem podbijania ceny, aukcje rzeczywiste i t. d. Doszło do tego, że tego roku na wiosnę jeden z jego obrazów sprzedano za 1,000.000 fr.

Drugim przykładem, co znaczy giełda handlarzów obrazami, jest *Modigliani* — którego obrazy wiszą obok Rousseau. Artysta ten z urodzenia i studjów byłby przeszedł przez życie, mimo talentu, niespostrzeżony — gdyby nie wpadł w ręce handlarzy, którzy postanowili zrobić na nim majątek, kupowali po kilkanaście franków obrazy, gromadzili je i czekali tej szczęśliwej chwili giełdowej — w której podskakują w górę walory — to jest śmierci. Niedługo jej czekali, bo nieszczęśliwy alkoholik gwałtownie przyspieszył godzinę wyzwolenia. To też rychło po śmierci — przy pomocy senzacyjnej reklamy — zdołano zaliczyć go w poczet reformatorów sztuki i podbić równocześnie cenę jego obrazów do dziesiątek tysięcy franków.

Matisse'a złośliwie nazywają go »un pompier raté« (chybiony pompier), to jest, iż nie mogąc zostać poprawnym malarzem, został rewolucjonistą. Niezaprzeczenie, że wizja kolorowa jego jest miłą, ale forma pretensjonalna nieudolna, zatrzymująca się w okresie podmalowania. Wielkość swą, a raczej rozgłos, zawdzięcza chwili, gdy stał się towarem kolonjalnym. Ciekawym etapem w twórczości *Derain'a* jest obraz »Widok z Peagu« utrzymany w gamie gwałtownych kolorów, przypominającej Van Gogha, oraz kontrastowo sprzeczny obraz z drzewami, prawie monochromowy, oparty o malarstwo walorów. Sztuka Derain'a pozostaje pod wpływem nie tyle starych majstrów ile starych obrazów. Kocha się w skromnym starym patynowym wyglądzie — redukując paletę swą do skali walorów. Jest to bardzo wykwintny esteta, odmłodzony starym werniksem.

Marquet należy do najdzielniejszych pejzażystów. Jego »Port w La Rochelle« jest jednem ogniwem tradycji morskich widoków, poczętych świetnie przez Claude Loraina. Widoki komponowane i przetrawione w pracowni *de Varroquier'a* mimo, iż nie dają bezpośredniości wrażenia przyrody — tylko wspomnienie malarstwa z różnych epok i narodów (renesans i Japonja), połączonych technik (fresk i drzeworyt japoński), zatrzymują oko przez umiejętną kompozycję oraz techniczną zręczność operowania niewielką skalą barw, zwłaszcza niskich — i rozciągłością walorów. *Lebasque* dał nam zestawienie dwu własnych epok: początek swej karjery artystycznej oraz chwilę obecną. *Laprade* jak zawsze choruje na blednicę. Ze starych impresjonistów należy wspomnieć *Guillaumin*. Widoki jego oscylują między transpozycją, a wiernem naśladowaniem natury. *Rouault'a* akwarelowe kompozycje rodzą się ze świetnej tradycji starych witraży średniowiecznych. Operuje skromną gamą kolorów — lecz umie je zsyntetyzować podobnie jak i formę. *Asselin* dąży do odkolorowania palety, podobnie jak *Friesz*. *Dufy* posługuje się w technice swej dziecinnymi środkami — wiele w tych obrazach dekoracji tapety ściennej. Wystawione tym razem widoki *Utrillo'a* nie mówią wiele o jego wartości i głośnej sławie zdobytej niedawno i prędko. Są twarde w kolorze i za bardzo przekonstruowane. Ze zdumieniem spotykamy w szeregach Independentów głośnego *Zuloagę*. Chciano w nim swego czasu widzieć wielkiego kontynuatora tradycji hiszpańskiej — atoli jest on tylko płytkim naśladowcą Velasqueza. *Galanis* (Grek) upraszcza formę na wzór pojęć dziecka i amatora, bawiącego się malarstwem w niedzielę.

Znaleść odrębny wyraz od reszty kolegów choćby za cenę brzydkiego grymasu, to cel sztuki *Grommaire'a* coraz bardziej wybijającego się z pośród tłumu artystów. Epokę przygotowującą kubizm reprezentuje *Favory* paroma obrazami z wcześniejszych lat, oraz dzielny malarz, wykształcony kolorysta *Luc Albert Moreau*. Ewolucję ostatnich lat 16 (*Fauconier, Gleizes, Metzinger, Braque, Sonia Delonay, Survage, Ferat, de la Fraisne, Severini*) reprezentuje migawkowy ruch, przekształcający się kalejdeskopowo od kubizmu we futuryzm, synchronizm, puryzm, orfizm i t. d. a staczający się w bezdno śmieszności: dadaizm. Obrazy ich należące dziś raczej do gratów archiwalnych jak muzealnych, stanowiły eksperyment więcej teoretyczny jak praktyczny i udowadniały, że sztuka malarska nie może wybiegać poza granice, jakie jej zakreśliło oko — forma realna i barwna.

M. Samlicki.

= Polacy na wystawach paryskich. W wystawie retrospektywnej Salonu Niezależnych brali udział: L. Gottlieb, Makowski, Marcoussis (Markus), M. Muter, Lewicka, Kramsztyk, Peske, Réno-Hassenberg, Żak, Żawadowski, Żawadziński.

W Salonie *Societé Nationale des Beaux-Arts:* K. Brandel, W. Chełmońska-Boczkowska, B. Biegas, Grabowski, Grombecki, Vlast. Hofman, Mehoffer, Żukowski.

W *Salonie Niezależnych* (37): Black, Chełmońska-Boczkowska, Chudzińska-Marylska, Czedekowski, Czyżewski, d'Erceville, Geppert, Grabowski, Hecht, Januszewski, Jarosz, Kanelba, Koziebrodzki, Kramsztyk, Lipszyc, Łempicka, Malicki, Marylski, Peske, Prochaska, Szomberg-Szymbarska, Szwarc, Wainberg, Weingart i inni.

W *Société Internationale de Peinture et de Sculpture* (Salon Charpentier'a): Czedekowski, Sokolnicki i rzeźbiarz Jackowski.

W *Salon de Tuilleries:* osobna sala Eug. Żaka, Aberdam, Bohdanowiczówna, Czyżewski, Kisling, Kramsztyk, Kuna, Menkes, Żawadowski, Zielińska.

Nina Aleksandrowicz wystawia w *Galerie de l'Art Contemporaine*, Cz. Żawadziński w *Palais de Marbre*, S. Mondszajn w Galerji *Barbazangues*, St. Żukowski u *Charpentier'a*, Réno-Hassenberg w *Gal. de l'Art Cont.*, Z. Tyszkiewiczówna w *Galerie Balzac*.

W *Galerie Au Sacre du Printemps:* Aberdam, Brandel, Chmieliński, L. Gottlieb, Hecht, Kisling, Kramsztyk, Langerman, Makowski, Menkes. M. Muter, prof. J. Pankiewicz, Szwarc, Żawadowski.

= Z ciekawszych wystaw w prywatnych salonach sztuki mamy do zanotowania: Galerie Bernheim Jeune: Raoul Dufy, Gal. M. Bernheim: Joë Tournier: Gal. Champigny: Beatrice Appia, Gal. Charpentier: Emile Bernard, Gal. Druet: G. Guys, J. Mauny, Gal. Durand-Ruel: P. Sicard, Gal. Fabre: F. Desnoyer, Gal. Georges Petit: Ochsé, Karbowski, Limozin-Balas, Prud'homme, Gal. P. Rosenberg: Marie Laurencin, Gal. René Pauline: Utrillo, Soutine, Vlaminck, Gal. Quatre Chemins: Feder.

= Członkami *Couseil Supérieur des Beaux-Arts* mianowani świeżo: Forain, René Menard i rzeźbiarz Landowski. W Polsce też istnieje — obecnie tylko na papierze — Państw. Rada Sztuk P., a to na podstawie dekretu, wydanego jeszcze przez Radę Regencyjną (dotąd obowiązującego), ale Ministerstwo W. R. i O. P. wcale nie zwołuje od kilku lat zebrań tej Rady, które winny odbywać się conajmniej raz w roku.

= W dniu 12 czerwca odbędzie się aukcja niezwykle cennej i ciekawej kolekcji obrazów i rysunków najwybitniejszych mistrzów francuskich XIX wieku i doby współczesnej — w salach Hotelu Drouot. Tamże, w dniu 16 czerwca, odbędzie się analogiczna aukcja zbiorów Pierre Decourcelle'a (także grafika i rzeźba).

= Wdowa po słynnym pejzażyście, Kamilu Pissarro, zmarła w dniu 16 maja b. r. w Eragny-sur-Epte (Oise), w 88-ym roku życia. Zwłoki jej złożono w grobowcu familijnym na cmentarzu Père-Lachaise.

SAINT-LOUIS

= W maju została otwarta w gmachu miejskiego Muzeum wystawa Sekcji Zagranicznej 24-tej Międzynarodowej wystawy Sztuki, urządzanej corocznie przez Instytut Carnegie w Pittsburgu. Wystawa ta obejmuje 364 dzieł, na które składają się obrazy artystów francuskich (Aman-Jean, P. A. Besnard, J. E. Blanche, P. Bonnard, A. Derain, Ch. Guerin, Henri-Martin, H. Lebasque, H. Matisse, Segonzac, L. Simon, Vlaminque i t. d.), angielskich (Brangwyn), włoskich, hiszpańskich (Zuloaga, Zubiaurre, Anglada-Camarassa i t. d.), rosyjskich (Szukajew, Grigorjew, Jakowlew), szwedzkich (Liljejors, Fjaestad), niemieckich (Corinth, Habermann, Liebermann i t. d.), austrjackich, polskich (W. Borowski, O. Boznańska, St. Czajkowski, B. Czedekowski, St. Filipkiewicz, Wł. Jarocki, M. Muter, T. Pautsch, St. Podgórski, T. Pruszkowski, W. Weiss), belgijskich, czechosłowackich i holenderskich.

WIEDEŃ

= Sąd handlowy rozpatrywał niedawno sprawę między dwoma handlarzami sztuki. Przedmiot sporu stanowił Grottger, a raczej kwestja prowizji za dwa sprzedane prywatnie utwory naszego artysty. Chodziło mianowicie o *Würde der Frauen* (czyżby warjant rysunku z r. 1857, stanowiącego własność L. hr. Pinińskiego we Lwowie?) i o akwarelowy portret 12-letniej dziewczynki.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= »Architektura i Budownictwo«. W świeżo wydanym 4-tym zeszycie tego czasopisma znajdujemy ankietę w sprawie dachów płaskich, wyniki konkursu na Gmach Szkoły Nauk Politycznych, oraz artykuły: Al. Ra. Projekt Gmachu Archiwum Państwowego w Warszawie, Edmunda Michalskiego Fabryka Samochodów Ciężarowych i Odlewnia w Czechowicach, tegoż Budowa Instytutu Aerodynamicznego w Warszawie, A. J. Regulacja ogrodu Saskiego, N. Plac Św. Florjana w Warszawie, A. Lauterbacha Tanie mieszkania w Holandji.

Na treść zeszytu 5-go tego pisma składają się artykuły: Oskara Sosnowskiego — Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, Tymoteusza Sawickiego — Pomnik Kopernika w Warszawie, Edgara Norwertha — Edukacja architektoniczna w Rosji Sow. W obfitej kronice znajdujemy, poza szeregiem informacyj z życia budowlanego, niezmiernie ciekawe wywody prof. W. Minkiewicza o »Marnotrawieniu energji« oraz przegląd książek i czasopism krajowych i zagranicznych. Ponadto kilkadziesiąt zdjęć, projektów i planów, wśród których prace Zakładu Architektury Polskiej i prace architektów rosyjskich, przeważnie u nas nie znane, powinny zainteresować tak fachowca, jak szerszy ogół publiczności.

= W notatce p. t.: O Wicie Stwoszu i jego sztuce, podaje *Kurjer Polski* (Nr. 122) ogromnie senzacyjną wiadomość. Czytamy tam: »Na mocy źródłowych dochodzeń, prof. Wolnej Wszechnicy Polskiej Wincenty Trojanowski napisał pracę o Wicie Stwoszu, w której udowadnia, iż to, co dotychczas badacze nasi i niemieccy o tym wielkim artyście i jego sztuce pisali, jest pozbawione podstaw i zupełnie mylne. Pracę swoją p. Trojanowski przesłał do oceny do Akademji Francuskiej w Paryżu, od której otrzymał oficjalne zawiadomienie, że praca ta była na specjalnem posiedzeniu Akademji referowana i dyskutowana, przyczem o jej wartości Akademja wydała bardzo pochlebną opinję. Praca prof. Trojanowskiego ukazując zupełnie nowe źródła, z których sztuka Stwosza się wyłoniła i rozwinęła, wprowadza tego artystę na arenę sztuki wszecheuropejskiej. Praca prof. Trojanowskiego ma być wydana w języku francuskim (dla badaczów europejskich), a następnie i w języku polskim«. No, no!...

= O zbiory Heleny Dąbczańskiej. W dwóch artykułach p. t. »Bardzo smutna sprawa — Jak to było — Jak jest dzisiaj?« poruszyła Irena Panenkowa (w *Warszawiance*, Nr. 140—141) sprawę zbiorów H. Dąbczańskiej, ofiarowanych do krakowskiego Muzeum Narodowego i kwestję ich obecnego sposobu przechowywania i konserwacji. Są tam niektóre szczegóły tak rażące, że aż nieprawdopodobne.

= O Mennicy Państwowej w Warszawie, dawnej i dzisiejszej, oraz o jej pracach i obecnie aktualnych zamierzeniach, pisał M. Treter w Nr. 142 *Warszawianki*.

= W artykule p. t.: Polskie »Boutiques« (*N. Kurjer Polski*, Nr. 98) opisuje *Lit.* dwa polskie sklepy z dziełami sztuki w Paryżu, a mianowicie Jana Śliwińskiego i Leopolda Zborowskiego.

= »Świat« z dnia 29 maja b. r. zamieszcza reprodukcję pomnika cmentarnego z notatką, że jest to pomnik-grobowiec ś. p. Ireny z Krausharów Grosmanowej, wzniesiony na Powązkach, kosztem jej rodziny, a wykonany z marmuru przez »znanego rzeźbiarza włoskiego, prof. Aleksandra Laporêt z Medjolanu«.

Biedni polscy rzeźbiarze!

Pomnik ten, sprowadzony do Polski aż z Włoch, jest lichy i banalny, autor zaś jego, p. Laporêt, wbrew informacjom »Świata«, ani nie jest »znanym rzeźbiarzem«, ani »profesorem«.

= W sprawozdaniu Bibljoteki Jagiellońskiej za rok 1925, pomieszczonem w Nr. 143 *Kurjera Warszawskiego*, co następuje:

»Na końcu należy wskazać prawdziwy dramat ze zbiorem rycin Moszyńskich, jaki Biblj. Jag. w ubiegłym roku przeżyła, dramat, którego wynik nie da się przewidzieć. Mimo, że ułożony już był kontrakt ze spadkobiercami ś. p. Jerzego Moszyńskiego, mocą którego mielibyśmy nabyć bezcenne zbiory rycin po jego pradziadzie Fryderyku, wstrzymało ministerjum we wrześniu 1925 r. wypłatę przyznanej poprzednio pierwszej raty w kwocie 20.000 zł. Wobec niezmiernej wartości materjalnej i wielkiej rzadkości tych rycin należy poruszyć wszelkie możliwe sprężyny, aby nie dopuścić do zmarnowania lub wywiezienia za granicę tego świetnego zbioru, który znakomicie uzupełniłby nasz drogocenny gabinet graficzny«.

Rzeczywiście, grafika w Polsce niema jakoś szczęścia!

= Camile Mauclaire: *Florencja*. Przekład autoryzowany z francuskiego Leopolda Staffa. Z 75 rycinami, str. IX i 225. Lwów-Poznań, nakładem Wydawnictwa Polskiego. Cena 24 zł.

= *Monografje artystyczne* pod redakcją Mieczysława Tretera:

I. St. Wasylewski: Portret kobiecy w Polsce XVIII wieku.
II. St. Zahorska. Matejko.
III. S. Rutkowski: Edward Wittig.
IV. St. Woźnicki: Wł. Skoczylas.
V. T. Szydłowski: Jacek Malczewski.

Każdy tomik zawiera 32 reprodukcje na kredowym papierze. Cena tomiku: 3 zł. (Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa w Warszawie).

= Muzeum Etnograficzne w Zagrzebiu rozpoczęło wydawnictwo z zakresu sztuki i ornamentyki ludowej. Pierwszy tom tego dzieła zawiera wzory haftów w Chorwacji, Bośni, Hercogowinie i Serbji południowej, tekst dodany do tablic objaśnia pochodzenie, stosowanie, technikę, oraz wiek, z którego ornamenty dane pochodzą. Dzieło wydane ogromnie starannie, obejmie z czasem całokształt sztuki ludowej jugosłowiańskiej: wyroby drzewne, metalowe, ozdoby, pisanki i t. p.

= Firma Gilhofer & Ranschburg (Wien I, Bognergasse 2), rozsyła ilustrowane prospekty na publikację: *Die Bibel in Bildern.* Ein Denkmal zeitgenössischer Kunst Palästinas. Farbige Faksimiledrucke (31·5×36·5 cm.) nach Originalen von Abel Pann-Jerusalem. Herausgegeben von der Palästine Art. Publishing Co., Jerusalem.

Cena I tomu (Von der Sinnflut bis zur Zerstörung von Sodom und Gomorrha) w wydaniu luksusowem: 50 dolarów.

= W kolekcji: *Insel-Bücherei,* wydawanej przez znaną firmę Insel-Verlag w Lipsku, ukazały się dotąd m. in. następujące tomiki:

Dürer. Die kleine Passion. Eine Holzschnittfolge.
— Das Marienleben. Eine Holzschnittfolge.
— Tagebuch der Reise in die Niederlande. Mit 8 Bildtafeln.
Holbein: Bilder des Todes. Eine Holzschnittfolge.
Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen
Max Klinger: Malerei und Zeichnung.
Winckelmann: Ausgewählte Schriften.

= H. und Q. Luckenbach: *Geschichte der Deutschen Kunst.* R. Olgenburg Verlag, München und Berlin.

Str. 512, rycin w tekście 572, oraz 80 tablic czarnych i 6 barwnych. Cena 18 mk. 50.

= Adolf Feulner: *Die deutsche Plastik des 16 Jahrhunderts.* — Cena 50 mk.

= Hein. Muthesius: *Zur Frage der Erziehung des Künstlerischen Nachwuchses.* — Cena 2 mk.

= Al. Hartley Burr: *L'Art et la Philosophie des Indiens de l'Amerique du Nord.* Éd. E. Leroux. — Cena 30 fr.

= André Salmon: *Modigliani, sa vie et son oeuvre.* Collection L'Art contemporain. Éditions des Quatre Chemins. — Cena 125 fr.

= Edmond Pottier: *L'Art du Dessin chez les Grecs,* Éd. »Les Belles Lettres«. — Cena 9 fr.

= *Almanach d'Architecture Moderne.* Collection »L'Esprit Nouveau« (G. Crès et Cie). — Cena 24 fr

= J. Gruber: *Les Vitraux Modernes.* 42 planches et l'introduction. Ch. Moreau, éd. — Cena 100 fr.

= Emile Dacier: *Watteau, dessinateur de figures,* 110 reproductions. H. Laurens, éditeur. — Cena 10 fr.

VARIA

= Cofnięta ofiara. Przed kilku miesiącami syn »króla naftowego«, J. D. Rockefeller, ofiarował królowi Egiptu, Fuadowi, dziesięć miljonów dolarów na budowę w Kairze wielkiego muzeum starożytności egipskich (por. *Sztuki Piękne,* Nr. 7). Ofiara ta uczyniona była z pewnemi zastrzeżeniami, z których jedno opiewało, że w przeciągu pierwszych 33 lat istnienia muzeum zarząd jego ma się składać z 2 anglików, 2 francuzów, 2 amerykanów i 2 egipcjan, przyczem jedno z dwóch miejsc, przeznaczonych dla egipcjan, ma zawsze zajmować egipski minister robót publicznych, który też będzie zawsze *ex officio* prezesem zarządu. Rozważywszy powyższe zastrzeżenia, rząd egipski oświadczył pełnomocnikowi Rockefellera, prof. Breadstedowi, że nie może przystać na to, aby w ciągu 33 lat egipcjanie, zasiadający w zarządzie muzeum, majoryzowani byli przez obcych. Dowiedziawszy się o tem, Rockefeller cofnął swą ofiarę.

= Kilimy Polskie. Wedle ankiety, przeprowadzonej przez Tow. »Zdobnictwo Polskie«, mamy w Polsce 539 warsztatów kilimkarskich, zatrudniających 340 robotnic, 9 instruktorów i kilkadziesiąt uczennic. Wytwórnie te — z pominięciem drobniejszych i lichszych — mogą wytworzyć rocznie około 37.000 m² kilimów.

= Kolekcję wywiadów z artystami, okraszonych soczystymi tytułami, w *Kurjerze Czerwonym* (por. *Sztuki Piękne* str. 365) uzupełniamy dalszą serją z dnia 5—22 maja b. r.: »Pani Zofja Stryjeńska arcymistrzyni koloru i rozmachu woli boks, niż malarstwo«. »Pół godziny w zaczarowanem państwie mistrza złudzeń scenicznych prof. Wincentego Drabika«. — »Twórcy nowego typu dekoracyj bracia Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie przed wyjazdem za ocean opowiadają o swej pracy i ideach«. — »Wczoraj przy biurku dziś przy sztalugach z paletą w ręku, oto skrót artystycznej karjery art. mal. St. Niesiołowskiego«. — »Art. malarz Stanisław Rzecki z wojskowym rozmachem rzuca projekt stworzenia muzeów prowincjonalnych«. — »Artystka, która umie tchnąć ducha w twarz kamiennego portretu. Rozmowa z p. Izą Strzelbicką«. — »Pani Irena Łuczyńska-Szymanowska w ostatnie swe dzieło malarskie zaklęła pełnię, bogactwo i płodność bata«. — Złośliwi twierdzą, że gdyby *Kurjer Cz.* pisał o sztuce poważnie, to niktby tego nie chciał czytać w Warszawie. Znamienne to i dla pisma i dla jego czytelników.

= Polonia restituta otrzymał z okazji święta narodowego d. 3 maja także dr Marjan Morelowski, członek polskiej komisji rewindykacyjnej w Moskwie, któremu w pierwszym rzędzie zawdzięcza Polska odzyskanie swych zbiorów artystycznych, zagrabionych przez rząd rosyjski. Dr M. Morelowski, który jest stałym współpracownikiem naszego pisma, zamieścił w N. 7 1-go Rocznika »Sztuk Pięknych« cenną pracę o »arasach wawelskich«.

= Stanisław Masłowski, znakomity malarz, urodzony w dniu 3-go grudnia 1853 r., zmarł w Warszawie dnia 31 maja. *Sztuki Piękne* przyniosą w jednym z najbliższych zeszytów osobne studjum, poświęcone charakterystyce działalności artystycznej ś. p. St. Masłowskiego.

= Errata. W artykule »Konstanty Laszczka« J. Kleczyńskiego na str. 331 w wierszu 3-cim — zamiast »idea wyrażania« i t. d. powinno być »idea wyrażona«.

Od Redakcji. Następny zeszyt »Sztuk pięknych« ukaże się 31 lipca, jako wakacyjny numer podwójny, zawierający zeszyt 10 (z 15 lipca b. r.) i zeszyt 11 (z 15 sierpnia b. r.)

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

STANISŁAW MASŁOWSKI

MOCZARY (akwarela, 1894)

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie, Oddział F. Jasieńskiego).

Reprodukcja z drukującego się nakładem Drukarni Narodowej w Krakowie,
dzieła Dr. F. Kopery: Dzieje Malarstwa w Polsce, T. III.

STANISŁAW MASŁOWSKI — TANIEC KOZAKÓW (ol. 1885?)

STANISŁAW MASŁOWSKI

(1853—1926)

W OSTATNIM pięćdziesięcioleciu przed wojną sztuki plastyczne stały w Warszawie na nadzwyczaj nizkim poziomie.

Tradycje świetnej epoki stanisławowskiej zupełnie już wygasły; po powstaniu rząd rosyjski zamknął Szkołę Sztuk Pięknych; nie było w mieście żadnych poważniejszych muzeów, łatwo dostępnych bibliotek; kontakt z zagranicą bardzo był utrudniony.

Polska inteligencja, przetrzebiona powstaniem i ciągłemi zesłaniami, pochłonięta była konspiracją polityczną — i walką o byt. Warszawa, zalana przez tłumy litwaków, rozwijała się intensywnie jako rynek wymienny między Europą Zachodnią i Rosją, stała się prawdziwym rajem dla kupców rosyjskich, geszefciarzy, wszelkiego rodzaju szumowin. Kwitły w niej kabarety, operetka — zatraciło się wszelkie zrozumienie dla poważnej sztuki.

Zapotrzebowanie, i to nawet duże, było na główki i akciki, na sentymentalne landszafty, niby to patrjotyczne batalje z hułanami i hussarami, wykończone, wysłodzone, fotograficzne scenki ludowe.

STANISŁAW MASŁOWSKI CZWÓRKA BAŁAGULSKA (rys. ołów.)

Muzeum Narodowe, oddział F. Jasieńskiego, Kraków

Rzeźba, tak jakby nie istniała.

»Architekci« stawiali w pośpiesznym tempie gotycko=renesansowo=rokokowo=secesyjne domy czynszowe nowych dzielnic miasta.

W takiej atmosferze merkantylnej i ignoranckiej nie mogli wytrzymać — i utrzymać się — Józef Chełmoński, Juljusz Kossak, Aleksander Gierymski, Stanisław Witkiewicz, Leon Wyczółkowski, Wojciech Piechowski, uciekali oni za granicę, do Krakowa, albo na wieś. Inni, którzy pozostali na miejscu, przystosowywali się do zdziczałych gustów publiczności, produkowali wyżej wspomniane objekty.

Wytrwali w Warszawie, nie dali się zatruć, zachowali sumienie i zainteresowania artystyczne tylko bardzo nieliczni. Jedno z pierwszych miejsc wśród nich należy się bezprzecznie Stanisławowi Masłowskiemu.

Stanisław Masłowski wywodzi się z zasiedziałej w Sieradzkiem starej szlacheckiej rodziny, matka jego z domu Danielewicz, pochodziła ze Żmudzi. Urodził się 3 grudnia 1853 roku we Włodawie (ojciec jego był tam sędzią), skończył gimnazjum w Kaliszu, i tamże odebrał pierwszą naukę rysunku od podobno dość uzdolnionego malarza, Stanisława Barcikowskiego. Bezpośrednio po zdaniu matury wstąpił do miejskiej szkoły rysunkowej w Warszawie, w której nauczycielem był Wojciech Gerson.

Utarta opinja uważa Gersona za dobrego pedagoga, miernego malarza. Niesłusznie. Wykształcił on wielu wybitnych majstrów, ale sam też był artystą dużej miary. Jego wielkie historyczne obrazy, któremi bezskutecznie pragnął rywalizować z Matejką, umiejętnie są komponowane i rysowane, wyróżniają się dobrą fakturą: pełne zalet kolorystycznych i poetyckich są jego idealizowane sielanki ludowe, dobre portrety a nadewszystko dobre, solidne, realistyczne pejzaże z Tatr. W szkicach akwarelowych, bezpośrednio z natury robionych, notował z impresjonistyczną prawie wrażliwością zmiany kolorytu lokalnego w zależności od oświetlenia i oddalenia. Wpływ Gersona i to jedynie tych jego szkiców akwarelowych, objawił się u Masłowskiego dopiero w parę lat po wyjściu ze szkoły. Pierwszy jego obraz olejny, namalowany w 1875 roku, »Owczarek« jest wyraźnie wzorowany na Chełmońskim, też uczniu Gersona, starszym od Masłowskiego o parę lat i już wtedy autorze takich arcydzieł, jak znajdujące się w Zachęcie »Deszcz« (1873) i »Sprawa u wójta« (1875).

Typ, ruch, postrzępione łachy owczarka oddane są bez śladu Gersonowskiej idealizacji. Pejzaż ubogi, smutny, gama kolorystyczna mało urozmaicona, oparta na

STANISŁAW MASŁOWSKI — KARCZMA (akwarela)

Muzeum Narodowe, oddział F. Jasieńskiego, Kraków

charakterystycznym dla Chełmońskiego z tej epoki kontraście walorów nieba i ziemi. Obraz jest wykonany nieśmiało, znać tak naturalne u początkującego nieopanowanie techniki, ale uderza nadzwyczaj żywy zmysł obserwacyjny i wrodzone poczucie rytmu, równowagi kompozycyjnej.

Po ukończeniu szkoły Masłowski zamieszkał w Warszawie, i odtąd nigdy miasta tego na dłużej niż na kilka miesięcy nie opuszczał. Latem wyjeżdżał zazwyczaj na wieś, w różne strony Królestwa; parokrotnie był na Ukrainie. Południowe nasze kresy mają przywilej rozbudzania w polskich artystach instynktów romantycznych: programowy realista Masłowski namalował »Dumę Jaremy«, »Taniec Kozaków Zaporoskich«.

Możliwe, iż tematy te podsunęło Masłowskiemu powodzenie stojącego wtedy u szczytu sławy Brandta: opracował je zupełnie inaczej. Brandt, zapatrzony w sztukę holenderską, w atmosferę monachijskich znawców, dba bardzo o fakturę, zręczne pociągnięcia pędzla, efektowne zestawienia kolorystyczne. Masłowski jest przedewszystkiem uważnym obserwatorem rzeczywistości. W »Dumie Jaremy« (1879) sumiennie wystudjowany jest każdy bodjak, dziewanna, liść, kwiatek, podpatrzony kształt chmur, gest i kostjum młodej pary.

„Taniec Kozaków" (1885) staje mu się pretekstem do zaobserwowania subtelnych przejść kolorystycznych na niebie i wodzie, zmian wywołanych w jaskrawych plamach strojów przez przygasające światło wieczoru. Ruch tańczącego ustalił przy pomocy migawkowej fotografji. Pomimo romantycznych tematów, są to może najbardziej typowo realistyczne obrazy w sztuce polskiej tego czasu. Za tysiąc rubli, otrzymane ze sprzedaży »Tańczących Kozaków«, Masłowski wyjechał po raz pierwszy za granicę, do Monachjum. Według jego własnych słów, nic w Monachjum nie skorzystał; bawił się tam wesoło, póki było za co, w kompanji polskiej cyganerji artystycznej. Istotnie, trudno się dopatrzeć w pracach Masłowskiego jakiegokolwiek wpływu malarstwa niemieckiego.

W tym samym okresie czasu, kiedy z wielkim nakładem pracy malował w pracowni duże olejne obrazy, wciąż szkicował artysta z natury i opracowywał małe studja. Jeszcze w szkole będąc, ładował na plecy przybory malarskie i sam, albo z kolegą, wędrował na parę dni w okolice Warszawy. Nocował, gdzie wypadło, pod gruszą lub w lesie, odżywiał się chlebem i mlekiem, kupionym po chłopskich chatach: wracał z notatnikiem pełnym rysunków i akwareli. Podczas jednej z takich wypraw przyłączył się do taboru cygańskiego i przewędrował z nimi kawał kraju. Wtedy właśnie wykonał tak często reprodukowany szkic »Cyganki« i »Cygana Janosza na koniu« (koło 1878 roku). Jest to najwcześniejsza ze znanych mi akwareli Masłowskiego; znamionuje ją już ogromna pewność oka i ręki: nie znać prawie przygotowania rysunkowego, szczegół po szczególe malowany jest lekkiemi i nieomylnemi dotknięciami pendzla, oddającemi z precyzją charakter postaci i konika, połysk sierści i butów, matowość sukna, światła i cienie. Trochę późniejszy »Sołtys Witosek« (1880) jest to lekko podkolorowany rysunek o nadzwyczaj bystro zaobserwowanych

STANISŁAW MASŁOWSKI

ZIMA NA UKRAINIE (akwar.)

Muzeum Narodowe, oddział F. Jasieńskiego, Kraków

i jakby od niechcenia oddanych charakterystycznych szczegółach samej postaci i jej stroju.

Akwarela staje się coraz to bardziej ulubioną techniką Masłowskiego. Ciągle jeszcze trzyma się małego formatu, najwyżej ćwiartki arkusza — ale nie są to już szkice dla pamięci, jak »Cyganie«, lub studja z myślą o olejnym obrazie, jak »Witosik«, lecz samoistne realizacje. W okresie między 1885 i 1900 powstają te laski, łączki, ugory, poręby, stawiające Masłowskiego w rzędzie pierwszych polskich plenerystów i impresjonistów.

W takiej »Niedzieli w Parysowie« chwyta ruchy, zwięźle charakteryzuje postacie, zajmuje go również gra świateł i cieni, rozemglenie, a raczej zakurzenie dalszego planu. Typowo impresjonistyczną pracą jest »Giewont we mgle«. Fotografja nie jest w stanie oddać tego wrażenia rzeczywistości, jakie wywołuje kilka plamek koloru na szarawo zalamowanym papierze. W »Charcie« majsterskie podpatrzenie wyrazu i pozy łączy z rozwiązywaniem kolorystycznych kontrastów białego i puszystego psa z jasno kremową, upstrzoną jaskrawym ornamentem wschodnią tkaniną.

Punktem kulminacyjnym tego realistyczno-impresjonistycznego okresu twórczości Masłowskiego jest »Rynek w Kazimierzu« (1900). Żaden z jego obrazów może nie jest tak »prawdziwy«, jak ta największa z jego dotychczasowych akwarel, malowana z okna jednej z kamienic rynku. Domy, baby, żydzi, chłopi, wózki, stragany, kury, gęsi, psiaki — nawet napisy szyldów — wszystko co widział, odmalowywał na papierze, bez śladu namysłu, bezpośrednio, jaskrawo, zdecydowanie. Pozorne niezgrabności, suchości, zlewają się w zadziwiająco żywą, prawie ruszającą się całość.

W akwarelach swoich z ostatniego ćwierćwiecza dąży Masłowski do większej ekonomji środków. Z impresjonizującego realisty staje się impresjonistą-sugestjonistą, coraz to bardziej liczy na właściwość ludzkiego umysłu, który do podpowiedzianego charakterystycznego szczegółu dokomponowuje sobie resztę.

Ta zmiana w ujęciu ujawnia się najlepiej przy porównaniu »Sosny« z roku 1885 i »Sosny« z 1909 roku.

W pierwszej kształty są jaknajstaranniej wystudjowane: okrągłość i pęknięcia pnia, osadzenie gałęzi, ich ścienienia i rozwidlenia, zaznaczone jest nieledwie każde igliwie. Odtworzył Masłowski jaknajwierniej środkami swojej sztuki — co mógł dojrzeć, i co wiedział o danym przedmiocie.

Przy bliższem przyjrzeniu się »Sośnie« z 1909, zauważymy, że papier pokryty jest nie powiązanemi ze sobą plamkami, pień założony płaskim maźnięciem, pęknięcia kory wyrażone dość dowolnemi zygzakami, gałęzie i igliwie — przecinkami i kleksami, wszędzie przeglądają skrawki niezamalowanego białego papieru. A jednak, dzięki myślowym i optycznym kojarzeniom, wrażenie prawdziwości jest może nawet żywsze, niż przy sośnie poprzedniej, tak wystudjowanej.

Masłowski sugeruje rzeczywistość możliwie niewielką ilością dotknięć pendzla, coraz to umiejętniej.

Z gmatwaniny kresek i plamek wyłaniają się: »Staw w Radziejewicach«, sady

STANISŁAW MASŁOWSKI SOSNA (akw. 1909)

w słońcu, kwitnące gryki — wnętrza chat i wszystkim nam znane z wystaw, wielkie arkusze kolorowe, wirtuozowskie jego ostatnich akwarel.

Przed samą wojną podróżował Masłowski parokrotnie po Włoszech i Tunisie. Pośpiech, nawał wrażeń, zmuszały go do jeszcze bardziej skondensowanego sposobu malowania. Parę godzin wystarczało mu, aby metrową płachtę białego papieru przetwarzać na ewokacyjne zdjęcia kawiarni arabskich, zakątków ukwieconych parków, romantycznych zaułków.

W tych samych latach, kiedy tworzył swoje impresjonistyczno-sugestyjne akwarele, namalował parę dużych olejnych obrazów, między innemi: *„Wiosnę 1905 roku"*, i *„Warszawę zimą"*. Porównanie z jego pierwszemi obrazami uwydatnia bardziej miękką modelacją, swobodę w operowaniu farbą olejną, śmielsze uproszczenia — zasadniczy sposób ujęcia mało się zmienił — jest nadal typowo realistyczny. W namalowanej w 1913 roku *„Zimie w Warszawie"*, odzywa się jakby echo wcześniejszych obrazów Chełmońskiego.

Masłowski wykonał pewną ilość rysunków dla drzeworytników, ilustrujących, aż po rok 1900, pisma warszawskie. Po przez dość zazwyczaj niedbałą, rzemieślniczą transpozycję tych scenek rodzajowych, przebijają zwykłe jego zalety — bystra obserwacja, umiejętne notowanie ruchu i charakteru. Planszę drzeworytniczą przedstawiającą »Żelazną Bramę« wykonał Masłowski własnoręcznie, wykazując duże opanowanie techniki i umiejętność, przy pomocy walorów, interpretowania koloru.

Wszystkie dotąd opisane prace wykonane były albo bezpośrednio z natury, albo na podstawie starannych notat i studjów.

Istnieje odrębna kategorja obrazów i akwarel Masłowskiego, malowanych z pamięci. W nich najwyraźniej przebija wyodrębniająca cecha jego talentu — to, cobym nazwał jego »prymitywizmem« — jakaś rzadka w dzisiejszej sztuce, przesiąkniętej tradycją tylu wieków, bezpośredniość w reagowaniu na rzeczywistość. Jakiś jakby dziecinny, a jednak bardzo skuteczny sposób: opowiadania linją i kolorem o danem zdarzeniu, kształtowania przedmiotów i postaci, chwytania najbardziej wymownego gestu, decydującego mignięcia akcji. Wszystko to połączone z podświadomą dekoracyjną stylizacją i architektoniką całości.

Kroplę tej »prymitywności« można odnaleźć w każdej pracy Masłowskiego, w najczystszej może formie występuje ona w *„Sporze o granicę"* (1889). Ostra charakterystyka urzędników rosyjskich, chłopów, tła pejzażowego, podporządkowana jest poczuciu efektu dekoracyjnego.

Kojarzenie naiwnej wrażliwości i dekoracyjności spotykamy w sztuce zachodniej, kilkanaście lat później, u niektórych poimpresjonistów francuskich, jak Bonnard'a i Henri Rouseau.

Przez ciąg całego życia Masłowski miał zwyczaj notować w kieszonkowych szkicownikach wszystko, co go zachwycało i interesowało: roślinki, kwiatki, zwierzęta, typy, kostjumy, głowy, wózki, bryczki, chaty, stare budynki, drzewa, całe pejzaże

STANISŁAW MASŁOWSKI W KOŚCIELE (akwarela, 1901

(Ze zbiorów Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

STANISŁAW MASŁOWSKI SOŁTYS WITOSEK (akwar. 1880)

(Własność rodziny artysty)

STANISŁAW MASŁOWSKI STUDJUM KONIA (akwar.)

Muzeum Narodowe, oddział F. Jasieńskiego, Kraków

uchwycone są na tych malutkich kartkach, zwięźle i dobitnie, ostrym ołówkiem, czasami podkolorowanym akwarelą.

W takich prawie że odruchowych notatkach objawia się najlepiej gatunek talentu — jego skala i kierunek.

Wydaje mi się, że w całej sztuce polskiej Masłowski mało ma sobie równych co do bystrej spostrzegawczości oka, lekkości ręki. W śmiałych kreskach »ukraińskiego bałaguły« z 1878 roku, w delikatnych i pewnych linijkach jeszcze może wcześniej rysowanych »roślinek« utajone, już są wszystkie zalety jego późniejszych wirtuozowskich akwarel.

Stanisław Masłowski jest na pół samoukiem. Bezwątpienia, punktem wyjścia dla całej jego twórczości była szkoła Gersona i panujące tam realistyczne prądy. Przez parę lat znajdował się w orbicie olśniewającego talentu Chełmońskiego. W późniejszym jego dorobku widoczne są podobieństwa z pracami Aleksandra Gierymskiego,

Wyczółkowskiego, Stanisława Witkiewicza, Fałata, Podkowińskiego — są to jego rówieśnicy i koledzy, i trudno się zorjentować, kto tu na kogo wpływał. Mieszkając stale w Warszawie, nie miał Masłowski możności zaznajomić się ze sztuką muzealną, również współczesna sztuka zachodnia była mu dość obca: japońszczyznę i chińszczyznę poznał, po namalowaniu większej części swoich »japonizowanych« pejzaży i zwierząt, na wystawach urządzanych przez Feliksa Jasieńskiego.

Warunki zmusiły go do samorodztwa.

Jako świadomy cel swojej sztuki stawiał sobie Masłowski »oddawanie natury, prawdziwość«.

Te same hasła wytworzyły we Francji szkołę barbizońską, następnie realizm, w dalszym logicznym rozwoju impresjonizm optyczny, który doprowadził z jednej strony do sugestyjno-dekoracyjnego postimpresjonizmu, z drugiej do naiwnego i rzeczowego prymitywizmu.

Jest zadziwiającą właściwością karjery artystycznej Masłowskiego, iż mieszkając w zdziczałej Warszawie przedwojennej, prawie bez kontaktu z Zachodem, w ciągu swojej pięćdziesięcioletniej pracy przeszedł na własną rękę wszystkie wyżej wymienione fazy rozwojowe.

STANISŁAW MASŁOWSKI — TRÓJKA BAŁAGULSKA (akwar.)

Muzeum Narodowe, oddział F. Jasieńskiego, Kraków

STANISŁAW MASŁOWSKI

RYNEK W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ (akwarela 1900)

(Wł. rodziny śp. arch. Z. Kalinowskiego, Warszawa)

STANISŁAW MASŁOWSKI

STAW W RADZEJOWICACH (akwar. 1907)

Tak jak barbizończycy, w najwcześniejszych swoich obrazach starał się oddać wzruszenia swoje wobec natury i jej kształty materjalne.

Z możliwym realizmem odtwarzał sceny kozackie.

Potem stopniowo absorbowały go coraz to bardziej efekty słoneczne i atmosferyczne; dla oddania ich pomagał sobie techniką plamkową. Wreszcie spostrzegł, że wystarcza napomknienie, aby zasugerować rzeczywistość; nauczył się wyciskać z przedmiotów całą energję ich malowniczości. W ten sposób przezwyciężył właściwie realizm, przygotował teren dla usiłowań następnego pokolenia artystów.

Podobne założenia, konsekwentnie przeprowadzone, dają podobne rezultaty — i stąd te analogie między sztuką Masłowskiego i francuską.

Istnieją także różnice.

Francuscy artyści malują przeważnie olejno — Masłowski akwarelą. Ta pozornie zewnętrzna rozbieżność ma swoje głębsze uzasadnienie: użycie nieznoszącej poprawek akwareli wymaga wielkiej pewności siebie, szybkiej decyzji; otrzymuje się w zamian niezrównaną świeżość, czystą i jasną gamę kolorystyczną.

Obrazy francuzów, nawet impresjonistów, stosują się — często mimowoli — do renesansowo-klasycznego szematu kompozycyjnego. Masłowski nie nauczył się żadnych reguł. Rozłożenie plam i mas na płaszczyźnie obrazu wypływa u niego bezpośrednio z wrodzonego mu instynktu dekoracyjnego, rytmem swoim przypomina raczej naszą sztukę ludową, niż Grecję i Włochy.

Francuscy artyści mają smak wyrobiony, wyćwiczoną wolę i umysł, uświadamiają sobie cele i środki swojej sztuki. Impresjonizm, poimpresjonizm, prymitywizm francuski — są to bardzo już dojrzałe owoce tysiącletniej kultury malarskiej.

W pracach Masłowskiego widoczne jest nieopanowanie, brak wyrafinowanej kultury. Zato bije z nich głęboka radość życia, zbożny zachwyt wobec rzeczywistości, świeża wrażliwość półbarbarzyńcy, miejscami ujawnia się jakieś samoistne, rasowo odrębne, głęboko polskie poczucie plastyczne.

SZCZĘSNY RUTKOWSKI

STANISŁAW MASŁOWSKI KAWIARNIA ARABSKA (akwar., 1912)

W. KONIECZNY IMMACULATA (gips)

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — Z OZDÓB GRAF. DO K. TETMAJERA „NA SKALNEM PODHALU" (wyd. jubil. 1914)

WŁODZIMIERZ KONIECZNY

Człowiek i artysta.*

I.

O WŁODZIMIERZU KONIECZNYM niepodobna mówić tylko jako o plastyku i grafiku, lecz równocześnie i koniecznie staje przed nami człowiek i poeta.... I to nie tylko dlatego, że młodzieńczą i skromną jest spuścizna, którą nam on po sobie jako plastyk pozostawił, ale przedewszystkiem dlatego, że plastyka jego i grafika były tylko jednym z przejawów jego wewnętrznego życia i twórczości, i zarazem tylko jednym z rysów składających

* S. p. Włodzimierz Konieczny, artysta rzeźbiarz, porucznik 5 pułku I Brygady legjonowej, ur. 26 lutego 1886 r. w Jarosławiu, zginął dnia 5 lipca 1916 r., w bojach pod Wołczeskiem na Wołyniu — w okresie ostatnich walk legjonowych — tuż przed ich wycofaniem z frontu.

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — Z TEKI GRAFICZNEJ 1909 r. (akwaforta)

się na jego duchowy wizerunek. Jeślibyśmy więc zechcieli rysu tego użyć za jedyny klucz do rozwiązania zagadki artysty i jego twórczości i na jego podstawie zrekonstruować usiłowali wizerunek duchowy W. Koniecznego, to wizerunek ten musiałby wypaść niezupełnym, jak też równie niezupełnym byłby on, gdybyśmy po materjał dla niego sięgnęli wyłącznie do życia lub do literackiej po W. Koniecznym spuścizny.

Nie pozostaje nam więc nic innego, jak użyć wszystkich danych, które mogą nam dopomódz do odtworzenia sobie wizerunku duchowego niezwykłej indywidualności W. Koniecznego, tem więcej, że niebogata na ilość, ale wielostronna jego twórczość artystyczna była równie dobrze jego wewnętrznego życia wyrazem, jak i długie i samotne jego włóczęgi po Tatrach, podczas których potrafił on przez tygodnie, a nawet miesiące — pędzić pustelnicze, pełne cichej kontemplacji życie w jakiejś zapadłej, mało przystępnej i rzadko przez ludzi nawiedzanej dolince tatrzańskiej, w szałasie pasterskim — o chlebie i wodzie, i jak jego praca przed wojną światową w organizacji »Strzelca«, a wkońcu służba frontowa w Legjonach i sama śmierć w okopach...

Dla Włodzimierza Koniecznego sztuka i twórczość artystyczna nie były jakimś odrębnym, wyższym światem, który istnieje sam dla siebie, w oderwaniu od życia i rzeczywistości, i wymaga od swych adeptów tylko w rzadkich chwilach natchnienia oddania się wyłącznego i jakoby kapłańskiego namaszczenia, a przynajmniej — wobec świata — kapłańskiego gestu...

Nie... Życie i sztuka splatały się w jego duszy w nierozerwalną jedność. Całe jego życie było wzniosłe i piękne, było tem, czem w życiu przeciętnego człowieka, »zjadacza chleba«, bywają tylko rzadkie, odświętne chwile ekstazy miłosnej, religijnej lub estetycznej. A sztuka

i twórczość nie były dlań niczem więcej, jak tylko niektóremi z ogniw w łańcuchu przeżyć koniecznych i powszednich, łańcuchu, w którym innemi ogniwami są: ustawiczne, mocniejsze nad poznanie i świadomość dążenie w zwyż, konieczność dobywania własnego głosu z przepełnionej pragnieniem i marzeniem piersi, manifestowanie wciąż, co dnia i co chwilę, czynem, pieśnią, modlitwą, walką, ofiarą — emocjonalnych stanów duszy. Tak się też musi objawiać twórczość u człowieka-prymitywa lub u dziecka... Lecz że:

»— Piętnem globu tego niedostatek:
Dopełnienie go boli...
On rozpoczynać woli
I woli wyrzucać wciąż przed się zadatek« [1] —

więc też poszukiwanie i »rozpoczynanie« określa krótkie życie W. K., poszukiwanie aż do bolu, aż znalazło ono wreszcie swój kres, swe »dopełnienie« — w śmierci na polu walki...

Mówi o W. Koniecznym przepięknie, a przedziwnie trafnie, Stefan Żeromski: [2]

[1] C. K. Norwid »Fortepian Szopena«.
[2] Stefan Żeromski »Snobizm i postęp«. Str. 96—98.

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — ZAMYŚLENIE (gips)

»Zazwyczaj cała niezwykłość, fenomenalność duszy pisarza w piśmie jedynie się uzewnętrznia. Strumienie poezji przepływają przez poetę, lecz on sam nie jest poezją. Daleko rzadszem zjawiskiem jest człowiek, któryby sam był niejako utworem poetyckim. Gdy dziś spoglądać na życie Włodzimierza Koniecznego, to się może wydawać, iż on tajnem wiedzeniem swojem miał wiadomość, iż życie jego jest bardzo krótkie, a dlatego pokładów swej duszy nie może na lata rozłożyć, skarbu swego rozmienić na drobne i mieszać świętości z brudem. W nim ciągle żyło święte dziecko. Zachwyt jego był wciąż pierwotny i takisam w uniesieniu. Gdy z panem Stanisławem Witkiewiczem (ojcem), dwaj przyjaciele o takiej różnicy wieku, spoglądali sobie w oczy, uśmiechali się radośnie do czegoś, co sami tylko oni dwaj dobrze wiedzieli. Gdy pewnego razu jechaliśmy we dwu do Włoch, a Włodzio właściwie pierwszy raz w życiu nie do Włoch, lecz do »Pestum«, — wysiadł w Wenecji w głuchą noc i podczas burzy biegł ku brzegowi, wskoczył na łódź i zginął mi z oczu, dążąc na statek, zmierzający do Fiume, żeby »na chwileczkę zobaczyć pana Stanisława w Lowranie«. Nie było w tem wzajemnem umiłowaniu dwu dusz wytwornych żadnej zgoła zależności, ani wpływu, gdyż Konieczny był nowatorem, szukał swej drogi, a najsilniejsza pasja artystyczna, jaką widziałem, rządziła jego duszą. Zmagał się z marmurem, wykuwając we Florencji kamień nadgrobny Zygmunta Krasińskiego, kształtował swe pomysły w La Ruche w Paryżu w takiej samotności i biedzie, iż gdy zapadł na tyfus i gmina miasta Paryża zabrała go do szpitala epidemicznego, nie mógł się nawychwalać rozkoszy i państwa bytu, jakiego to w tym to szpitalu jakoby książę udzielny doznawał. Wyszedłszy zaś ze szpitala i siedząc któregoś dnia w Luwrze przed posągiem Samotrackiej Nike, skomponował wiersz, ogłoszony w »Krytyce«.

ST. WYSPIAŃSKI PORTRET WŁ. KONIECZNEGO
(rys. ol.)
(Własność p. Wł. Żuławskiego, Kraków)

Nie należał jeszcze wówczas, o ile wiem, do organizacyj strzeleckich. Śmiano się wówczas pokątnie z owego wiersza: jakimże to sposobem Nike mogła ucałować go w usta, nie posiadając głowy? Lecz, widać, dla niego jednego czarująca Nike Samotracka posiadła, przywdziała na ramiona istotną swą głowę i jego jedynego pocałowała w usta. Ten tylko wiersz napisał, a całe w nim życie. Jedyna spowiedź, a tak powszechna, iż wszystko wyraziła. Gdy nadeszła wojna, Włodzimierz Konieczny poszedł do legjonu. Był w kilkunastu bitwach. Chwalił wojnę, nazywając ją dalszym ciągiem swego artyzmu. Mówiono, iż był nieulękłym żołnierzem i wybitnym oficerem. Gdy go widziałem ostatni raz, ze śmiechem twierdził, że nie imają się go kule i omijają go bagnety. Lecz w ostatniej z rzędu bitwie na Wołyniu, kędyś w rowach strzeleckich mężnie broniąc swego stanowiska, zakłuty został bagnetami przez moskiewskich sołdatów i wraz z utratą owego posterunku wrzucony do wspólnego kędyś dołu, gdyż niewiadomo wcale, gdzie jest w Wołyńskiej ziemi jego mogiła. Tam — kędyś — Samotracka Nike ucałowała go w usta« — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— —

Pozwoliłem sobie zacytować większą część ustępu z książki St. Żeromskiego, poświęconego W. Koniecznemu, gdyż słowa powyższe wypowiedziała serdeczna przyjaźń: Żeromski

kochał »Włodzia«. A myślę, że właśnie bezinteresowna przyjaźń przenikliwego znawcy i rzeźbiarza ludzkich serc, jakim był St. Żeromski, najlepiej ocenić umiała bliską sobie duszę.

I dlatego mojem zadaniem będzie tylko uzupełnienie wizerunku duchowego Wł. Koniecznego, jaki nakreślił St. Żeromski, jeszcze tylko kilku drobnemi szczegółami biograficznemi i kilku też charakterystycznemi rysami, jakich mi dostarczył, zresztą powierzchowny i ułamkowy z konieczności, przegląd jego spuścizny artystycznej.

Nie wiele z tego materjału przechować zdołała z dawnych lat moja własna pamięć, choć spotykałem niegdyś często W. Koniecznego w kółku wspólnych przyjaciół i choć wiele z jego rzeźb oglądałem nie tylko na wystawach w Towarz. Przyj. Sztuk Pięknych, ale i »na gorąco«, w jego pracowni. Lecz wspomnienia z epoki tej przywalił mi zbyt gruby pokład przeżyć w latach wojny i powojennych, więc też znaczna część tego, co w szkicu tym o życiu i twórczości Wł. Koniecznego mówię, jest pochodzenia całkiem świeżego. Wypadło nie tylko uzupełnić niezbędne szczegóły biograficzne drogą korespondencji z kilku żyjącymi dziś w różnych stronach Polski kolegami i najbliższymi przyjaciółmi artysty, ale i odświeżyć sobie już na dobre zatarty w pamięci obraz niejednego z jego dzieł. To ostatnie było rzeczą najtrudniejszą, a w znacznej mierze nawet nie do urzeczywistnienia. Trzeba się więc było zadowolnić zdjęciami fotograficznemi, sprowadzonemi z różnych stron Polski, z których nie wszystkie pomogły ożyć zatartym w pamięci obrazom i wrażeniom. Zresztą tak w zdjęciach fotograficznych, jak i w graficznych odbitkach udało mi się zgromadzić z wysiłkiem tylko pewną ograniczoną część tego, co artysta, ruszając z bronią na ramieniu w pole, w r. 1914 po za sobą w Krakowie pozostawił. Część zwłaszcza grafiki zaginęła jakoby bez śladu, a z części pozostałej nie wszystko było mi dostępnem...[3] Dokładniejszy więc inwentarz, a nawet ogólny i sumaryczny przegląd spuścizny artystycznej po Włodzimierzu Koniecznym jest — przynajmniej

WŁODZIMIERZ KONIECZNY PROJEKT OŁTARZA W KOŚCIÓŁKU WIEJSKIM (model gipsowy z wystawy kościelnej w Krakowie 1911 r. z pomyślanego i wykonanego wspólnie z W. Jastrzębowskim projektu kaplicy)

[3] Poczuwam się tu do obowiązku podziękowania wszystkim tym, którzy mi z uprzejmą gotowością i z pełną przyjaźni i czci pamięcią o śp. Włodzimierzu Koniecznym udzielili informacyj biograficznych, ułatwili dostęp do jego spuścizny rzeźbiarskiej i rękopiśmiennej i dostarczyli fotografij z jego dzieł, a w szczególności — p. Laurze Konopnickiej-Pytlińskiej i p. Wojciechowi Jastrzębowskiemu w Warszawie, bratu artysty, p. Drowi Franciszkowi Koniecznemu we Lwowie, p. Józefowi Blicharskiemu w Białymstoku, p. Karolinie Michalskiej, oraz pp. Drowi Henrykowi Kunzekowi i Drowi Tadeuszowi Cybulskiemu w Krakowie.

P. S.

w danym stanie rzeczy — do uskutecznienia niemożliwy. Z tych też względów, i przy niemożności odnalezienia tek z rysunkami i szkicowników artysty, charakterystyka tak drogi jego rozwoju, jak i źródeł jego twórczości i metody jego pracy artystycznej, pozostać musi ułamkową i powierzchowną.

II.

Włodzimierz Konieczny urodził się d. 26 lutego 1886 r. w Jarosławiu. Do szkół początkowych i gimnazjum uczęszczał zrazu w Tarnowie, później we Lwowie. Już w klasie trzeciej szkoły średniej odezwały się w chłopcu z wielką siłą skłonności artystyczne. Nauka w gimnazjum nie mogła zadowolnić jego duszy, pożądającej prawdy i dobijającej się własnego głosu skróś mroki chłopięcej niewiedzy i bezsilności. Nie mogły go też zadowolnić nadobowiązkowe lekcje rysunków w gimnazjum, traktowane szablonowo i lekceważąco. Po ukończeniu czwartej klasy gimnazjalnej przenosi go wola ojca do lwowskiej szkoły handlowej. Włodzimierz w czasie tym uczęszcza stale na wieczorne kursa rysunkowe w lwowskiej szkole przemysłowej.

Wszystkie też wolne od nauki szkolnej godziny, wszystkie dnie świąteczne, spędza w bibljotece lwowskiego Muzeum Przemysłowego, gdzie wertuje dzieła i pisma, mające coś wspólnego z sztuką. Tymczasem nadludzka praca, przy nędznych warunkach życia, dopomaga do rozwoju w organiźmie chłopca odziedziczonej po matce-suchotnicy skłonności do choroby piersiowej. Lecz umiłowanie sztuki i gorączkowa potrzeba pracy były w nim już wówczas tak silne, że nawet choroba musiała się woli chłopca poddawać.

»Wracając z kursów wieczornych lub z bibljoteki do domu«, — opowiada mi o tym okresie życia Koniecznego w swym liście p. Józef Blicharski, najbliższy wówczas przyjaciel i towarzysz studjów jego we Lwowie, — »musiałem go nieraz podtrzymywać, ażeby nie runął na ziemię; a drogę mieliśmy dość długą, bo od Ratusza do Politechniki.[4] To też ta powrotna droga miała szereg przystanków na ławkach w Pojezuickim Parku i postojów z opieraniem się o ściany domów«...

Wreszcie znużony do ostateczności bezpłodną walką i chorobą porzuca Szkołę handlową, ale pracy rzeźbiarskiej nie zaprzestaje. Pracownią jego był wtedy jakiś kąt ukryty w gmachu Politechniki, gdzie wśród wszelakich rupieci miejscowych ukrywał chłopiec swoje pierwsze dzieła rzeźbiarskie — »niesamowite głowy i postacie, ulepione z gliny«...

W tym krytycznym dla chorego chłopca czasie postawił szczęśliwy los na jego drodze Stanisława Witkiewicza. Szlachetny ten człowiek zajął się dolą utalentowanego chłopca i zabrał go z sobą do Zakopanego. W Zakopanem spędza Włodzimierz Konieczny lat kilka. Lecząc swe chore płuca powietrzem górskiem, nie traci jednak czasu, ale pracuje dalej intenzywnie jako uczeń szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem.[5] Uchodził tam wówczas za najzdolniejszego z uczniów.

W r. 1903 w półroczu zimowem jest już siedemnastoletni W. K. uczniem Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Studjuje tu rzeźbę u prof. Laszczki, a później po wprowadzeniu do Akademji katedry grafiki, studjuje i ją pod kierunkiem prof. Pankiewicza. W spisach uczniów Akademji z tego okresu czasu znajdujemy stale obok nazwiska W. K. wzmianki o udzielanych mu za konkursowe prace odznaczeniach, zasiłkach i nagrodach, z ukończeniem zaś określonego na akademickie studja czasu otrzymuje W. K. w r. 1908 poważne stypendjum Urbańskiego, udzielane przed wojną tylko najwybitniejszym artystom wychodzącym z Akademji.

Ten akademicki okres życia W. Koniecznego da się scharakteryzować krótko, jako okres wytężonej pracy i ciężkiej, nieustannej walki o życie. Potrzeby jednak życiowe W. K. były

[4] Ojciec artysty mieszkał wówczas wraz z rodziną w gmachu Politechniki, jako administracyjny funkcjonarjusz budynku zakładowego.

[5] Od r. 1901 do 1903.

tak ascetycznie skromne, że mu ta walka o życie wcale nie uniemożliwiała, ani nawet nie utrudniała pracy nad sobą, nie zatruwała mu też duszy goryczą. Pogodnie, nawet z humorem znosił biedę, okryty zimą i latem podszytą wiatrem peleryną, służącą mu też i nocą za kołdrę, a nieraz i za posłanie... Zdawało się wszystkim, co go wówczas bliżej znali, że t. zw. potrzeby życiowe wogóle dlań nie istnieją.

Oddany całą duszą sztuce, zdobywa sobie już w tym akademickim okresie życia imię w krakowskim świecie artystycznym, jako rzeźbiarz i grafik. Robi ozdoby graficzne do pierwszego wydania »Róży« Katerli (pseudonim St. Żeromskiego), w r. 1909 wypuszcza w świat przy pomocy brata w setce egzemplarzy niezwykle interesującą tekę graficzną, złożoną z siedmiu akwafort i pięciu litografij i modeluje szereg portretów i kompozycyj, z których tylko drobna część zachowała się po dzień dzisiejszy w odlewach, a częściej tylko w fotograficznych zdjęciach, w ręku rodziny i przyjaciół artysty.

Czyta przytem bardzo wiele, studjuje z zapałem historję sztuki i powszechną, zwłaszcza pamiętniki, osobliwy zaś urok wywierają nań Słowacki, Krasiński, Cyprjan Norwid i Stanisław Wyspiański.

W tym też okresie życia sięga do pióra, nie znajdując widocznie pełnego wyrazu i ukojenia dla swej gorączki twórczej w graficznej i plastycznej twórczości, drukuje kilka drobnych utworów poetyckich w miesięczniku »Krytyka«, wydawanym i redagowanym w Krakowie przez Wilhelma Feldmana (»Pieśń« w styczniu r. 1910) i komponuje większy, symboliczny dramat w 3 aktach pt. Wieczny budowniczy.[6]

[6] W rękopisie znajduje się następująca notatka, napisana ręką artysty: »pisane w jesieni R. 1906 i R. 1908 w Tatrach, pod Wawelem i w Skom«.

WŁODZIMIERZ KONIECZNY STUDJUM KOMPOZYCJI NAGROBKOWEJ (gips)

W r. 1910 stypendjum umożliwia mu wyjazd na dalsze studja do Paryża. Paryski okres życia W. K. oświetla dostatecznie jasno zacytowany już wyżej ustęp z książki St. Żeromskiego. Bieda i uporczywa, nieustanna praca towarzyszą mu i tu krok w krok. Z prac wykonanych w Paryżu w ciągu nieco ponad rok trwającego pobytu, dowiózł artysta do kraju bardzo nie wiele, zaledwie kilka rzeźb i kilka nowych akwafort. Te ostatnie wraz z wielu innemi w czasie wojny, po śmierci artysty, zaginęły.[7] Prawdopodobnie większość rzeźb i projektów w glinie i gipsie pozostać musiała w Paryżu, w jakimś biednym pokoiku na czwartem lub piątem piętrze, wyrzucona zapewne wnet po wyjeździe artysty na śmietnik przez trzeźwego concierge'a.... Że tak być musiało, wnoszę stąd, że Włodzimierz Konieczny znanym był w kole przyjaciół swych i kolegów z absolutnej niefrasobliwości w stosunku do już wykonanych przez siebie prac rzeźbiarskich i rysunków. Był jak ptak, co leci w zwyż i przed siebie, nie troszcząc się o wyśpiewane wczoraj pieśni swoje i o pogubione w locie pióra...

Z końcem r. 1911 powraca do Krakowa i prawie bezpośrednio po powrocie bierze udział w Wystawie kościelnej, oraz w II wystawie »Rzeźby« w Krakowie. Zapewne o przygotowywaniu się w Krakowie wystaw tych musiał już wiedzieć poprzednio w Paryżu i tam już sporządzić musiał szkice lub projekty rzeźb, z któremi na wystawach tych wystąpił.

Na Wystawie kościelnej dostaje pierwszą nagrodę konkursową za posąg Madonny, zatytułowany w katalogu wystawy »Immaculata« i drugą nagrodę za Madonnę z dziecięciem w płaskorzeźbie.

Na tejże wystawie wystąpił też z projektem ołtarza, opracowanym wspólnie z malarzem W. Jastrzębowskim, w którym oprócz wspomnianego już posągu »Immaculata«, dziełem W. Koniecznego były też lichtarze i antepedjum w płaskorzeźbie.

Na drugiej wystawie »Rzeźby« w Krakowie, urządzonej w tym samym roku (1911) w Tow. Przyj. Sztuk pięknych, Konieczny występuje z rzeźbami: »Spojrzeniem«, »Portretem Janka C.« i »Portretem p. D.«

W Paryżu też lub tuż po powrocie artysty do kraju, powstać musiał projekt tablicy pamiątkowej ku uczczeniu stuletniej rocznicy urodzin Z. Krasińskiego[8] — dla Katedry Lwowskiej, o którym mówi w swem wspomnieniu o Koniecznym Stefan Żeromski. Miała to być tablica, wykuta w białym marmurze, metrowej wysokości i trzydzieści kilka cm. szerokości. Projekt, zreprodukowany obecnie dla niniejszej pracy z fotografji, zdjętej z ostatecznego już i sporządzonego dla wykucia w marmurze odlewu gipsowego, nie został ostatecznie — o ile mnie ściśle poinformowano — w marmurze wykonany i pozostał do dzisiejszego dnia projektem.

W r. 1912 bierze Wł. Konieczny udział w trzeciej wystawie »Rzeźby« w Krakowie. Występuje z dziełami: »Ciszą«, »Portretem p. Haliny J.«, (los rzeźby tej nieznany), »Jozueem« (zniszczony przez samego artystę biust p. J. B., ocalała tylko sama głowa), wreszcie plakietą »Kwiat«, zakupioną i powieloną kilkakrotnie w bronzie na premię przez Towarz. Ochrony Piękności m. Krakowa, i dwoma świecznikami bronzowemi.[9]

W tym też zapewne okresie życia powstać musiała duża płaskorzeźba, będąca może ilustracją czy reminiscencją lektury powieści Orkana »Drzewiej«, wyobrażająca dwóch młodzieńców, pasterzy, z których jeden pochyla się nad bezwładnie leżącem ciałem drugiego. W każdym razie kompozycja ta budzi na pierwszy rzut oka przypomnienie mytu biblijnego o Kainie i Ablu, który jest też osnową wspomnianej powieści Orkana, przeniesioną tylko na grunt polskich Tatr. Może też być to plastyczny warjant jednej z ozdób graficznych, wykonanych w tej właśnie epoce życia dla jubileuszowego wydania książki K. Tetmajera »Na skalnem Podhalu.

[7] Brat artysty, Dr. Franciszek K., doniósł mi o zaginieniu całej skrzyni płyt, rytowanych przez W. K.

[8] Rocznica ta przypadała właśnie w roku 1912.

[9] Znajdującemi się podobno w posiadaniu p. Marcelego Nałęcz-Dobrowolskiego, wraz z »Portretem p. D«.

Z tego też okresu życia, niewątpliwie najbardziej w życiu Koniecznego produktywnego, pochodzi zapewne drugi jego dramat pt. Straceńcy. Odpis maszynowy, który miałem w ręku, nie pozwala określić ściślej daty powstania utworu tego.

* *

Tak w tym, jak i w akademickim okresie życia, dzieli W. Konieczny czas swój między pracą rzeźbiarską i rytowniczą w pracowni swej w Krakowie, którą, choć już wyszedł był od lat kilku z Akademji, zajmował jednak i nadal jako t. zw. majsterszulę w gmachu tejże Akademji, a samotnemi, nieraz wielotygodniowemi wycieczkami w głąb Tatr. Na wycieczkach tych odpoczywa, czyta wiele, w Tatrach też szuka i znajduje natchnienie dla nowych pomysłów i prac i tam też snuje swe dramatyczne wizje.

W tej też, następującej po powrocie z Paryża, epoce życia wstępuje Włodzimierz Konieczny do organizacji »Strzelca«. I odtąd sztuka i literatura dzielić się już muszą jego sercem i pracą ze »Strzelcem«.

ZAMKNIĘTE OCZY (gips) WŁODZIMIERZ KONIECZNY

Nadchodzi wreszcie r. 1914. W. Konieczny wyrusza odrazu w pole z pierwszą kompanją »Strzelca« z Oleandrów — w ów pamiętny dzień — a dnia 5-go lipca 1916 r. wieńczy swe młode, pracowite życie ostatnim czynem: śmiercią na polu walki. [10] Znajduje wreszcie dla swej tęsknoty, marzenia i pracy życia — ostateczne »dopełnienie«...

III.

Sposób pracy i cele, jakie sobie W. Konieczny w życiu i w twórczości artystycznej stawiał, charakteryzują żywo i dosadnie słowa listu jednego z najwcześniejszych i najbliższych jego przyjaciół, p. J. B.: »Włodzimierz w pogoni za osiągnięciem doskonałego wyrazu plastycznego dla uczuć swych i marzeń zniszczył nieopatrznie pokaźną ilość dzieł swoich. Robiłem mu kiedyś z tego powodu wyrzuty, na co mi odpowiedział, że pragnąłby żyć nieznany z nazwiska, jak twórca Wenery Milońskiej lub Nike Samotrackiej«...

W dramacie symbolicznym »Wieczny budowniczy« stwierdza W. Konieczny jeszcze dobitniej ten wysoki cel swej twórczej tęsknoty i głęboko społeczny sposób pojmowania ludzkiej pracy. Osnową dramatu jest budowanie przez młodego króla Widyma wieży bez końca, która ma być wcieleniem tęsknoty jego życia i zarazem symbolem dążenia ludzkiego ducha w zwyż, do Boga. Lecz ministrowie królewscy, zaniepokojeni rewolucyjnym charakterem i pomysłem swego władcy, buntują przeciwko niemu budowniczych, murarzy i lud i udaremniają w ten sposób kontynuowanie nie mającego się nigdy skończyć dzieła.

Dramat ten jest dziełem młodzieńczem i grzeszy też niewątpliwie przewagą deklamacyjności, pewną rozwlekłością i ubóstwem akcji. Ale uderza przytem czytelnika śmiałością rzetelną pomysłu, oryginalnością i bogactwem myśli i godzien jest poznania, a nawet, przy odpowiedniem skróceniu, kto wie czy nie zrobiłby silnego wrażenia, wystawiony na scenie...

Myśl o znikomości indywidualnej sławy i jednostkowego, oderwanego od zbiorowego pnia i zbiorowej pracy wysiłku, a natomiast o nieśmiertelnej wartości i wielkości bezimiennej zbiorowej ludzkiej pracy, niezależnie od patentującej i gloryfikującej często mierność historji, widać szczególnie uporczywie nurtowała w duszy W. Koniecznego, gdyż powtarza się ona także w dramacie »Straceńcy«, zawierającym szereg dramatycznych scen z walk i życia obozowego Lissowczyków. Do dramatu tego dostarczyły Koniecznemu materjału historycznego »Pamiętniki o Lissowczykach, czyli Przewagi Elearów polskich« x. Wojciecha Dembołeckiego, kapelana Lissowczyków w latach 1619—1623. Dramat ten, napisany pod wyraźnym urokiem Słowackiego, zwłaszcza »Samuela Zborowskiego« i »Beniowskiego«, odznacza się siłą szczerego natchnienia, a każda z jego scen, to pełna barwnego życia i dramatycznego napięcia wizja. Jestem głęboko przekonany, że sceny te, gdyby przeszły przez ręce tęgiego inscenizatora, któryby umiał obejść się z niemi z pietyzmem, mogłyby stać się niepowszednim nabytkiem w ubogim współczesnym repertuarze teatrów polskich.

* * *

Wszystkie rzeźby i dzieła graficzne Włodzimierza Koniecznego, które oszczędził od zniszczenia czy zaginienia los i czas, a które w oryginalnych odlewach i graficznych odbitkach lub fotograficznych zdjęciach miałem sposobność poznać, są dokumentami nietylko wybitnego talentu, wytrwałej pracy i ciągłego rozwoju, ale i wewnętrznego bogactwa artysty, szukającego dla siebie ujścia i jak najdoskonalszego wyrazu we formie. Włodzimierz Konieczny wyszedł w rzeźbie z realizmu, panującego w danej epoce niemal wszechwładnie w polskiej sztuce i w Krakowskiej Akademji. Ale realizm, który go wiązał z ziemią, który wymagał anatomicznej dokładności szczegółów i krępował jego bogatą poetycką wyobraźnię, nie odpowiadał jego naturze skupionej, pełnej wewnętrznego bogatego życia i skłonnej do marzenia i religijnej ekstazy. Stąd też w wielu

[10] W walkach o t. zw. Polską Górę na Wołyniu.

z jego dzieł można zauważyć wyraźne dyssonanse i sprzeczności, z któremi artysta walczył, ale których przezwyciężyć jeszcze nie zawsze umiał. Przy dążeniu do architektonicznej jednolitości i do stylu ogólnego, z pominięciem wszelkich szczegółów, właśnie te szczegóły wydobywają się u niego nieraz w kompozycjach lub w postaciach z rażącym realizmem, zdając się mścić za ich pominięcie lub przeciągnięcie. Lub też bywa tak, że przy zaznaczonym w samej twarzy wyrazie uduchowienia i nadziemskiej ekstazy, cała postać, modelowana realistycznie, wyrazu tego nie tylko nie dzieli i nie podkreśla, ale go raczej osłabia. Przy dużym wysiłku i przy wielu pięknościach, rzeźbom W. Koniecznego brak jest jednak zdecydowanego akcentu życia i ruchu, brak sprężystej, odśrodkowej siły, cech tak szczęśliwie dominujących w rzeźbach Xawe-

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — GŁOWA KOBIECA (gips)

rego Dunikowskiego, gdzie wyraz zaznaczonym bywa śmiałym zdecydowanym gestem, dominującym w całej bryle, przeprowadzonym konsekwentnie i konstrukcyjnie, z pominięciem lub tylko z ogólnem zaznaczeniem drugorzędnych szczegółów.

Rozwój Koniecznego-rzeźbiarza szedł niewątpliwie drogą od realizmu do własnej formy, może do klasycyzmu w rzeźbie, jeżeli już mamy użyć określenia, przyjętego i zrozumiałego już dziś ogólnie... Lecz rozwój ten nie był szybki. Bo też nie należy zapominać, że jego wewnętrzne emocje i przeżycia znajdywały ujście nie tylko w rzeźbie, ale także w poezji i grafice, a nie mniej też i w działalności poza sztuką. Jego więc tęsknota twórcza nie była nasta-

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — FRAGMENT MODELU POMNIKA DLA ZYGM. KRASIŃSKIEGO W KATEDRZE LWOWSKIEJ (gips, 1912)

wiona wyłącznie na formę rzeźbiarską. Następnie jego skupiona, kontemplacyjna i łagodna natura nie była skłonna do skoków gwałtownych, rewolucyjnych i nowatorskich. I tu niewątpliwie pomylił się Stefan Żeromski, nazywając Włodzimierza Koniecznego »nowatorem« w sztuce. W charakterze Koniecznego było raczej wiele z prostoty i niefrasobliwości dziecka i wiele też z dziewczęcego czystego wdzięku, nieznającego sił i bogactw, drzemiących we własnem sercu i w własnych nieujawnionych instynktach. Młodość przebiegała mu wszakże w takich warunkach, że tylko niezwykle mocny i gwałtowny temperament, w związku z bujnością, z tężyzną fizyczną, mógłby z walki takiej wyjść bez szwanku dla rozwoju świadomej i zdobywczej męskości. Męskość ta przebudzić się w Koniecznym miała dopiero później, w polu, i znalazła swój ostateczny wyraz w bojach i śmierci.

W rzeźbach Koniecznego dominuje wyraz rozmarzenia, ciszy i modlitewnej ekstazy. Oto Madonna »Immaculata«: postać dziewicza, łaski pełna i czystości, pnąca się wzniesionemi rękami ku niebu. Oto »Zamknięte oczy«: maska wyrażająca cichą zadumę, twarz jakby uśpiona. Oto »Zamyślenie«: głowa urocza w swem wdzięcznem przechyleniu i klasycznej czystości profilu.

Paryż wywarł na artystę wrażenie bardzo silne i wpływ zapładniający. W muzeach

paryskich spotkał to, czego instynktownie oddawna szukał: najszlachetniejszą w świecie formę rzeźby staroegipskiej, greckiej i wczesnego Odrodzenia. Jego listy z Paryża do przyjaciół pełne były zachwytu osobliwie nad rzeźbą grecką. Tam zapewne uświadomić sobie musiał Konieczny dotychczasowe braki i błędy we własnej twórczości i wytknął też sobie drogę i cel na przyszłość. Epoka jego życia i twórczości w Paryżu i w latach następnych tuż po powrocie do kraju, jest najproduktywniejszą i owocem jej są jego dzieła najlepsze: »Immaculata«, »Madonna« w płaskorzeźbie, »Spojrzenie«, projekt tablicy pamiątkowej dla uczczenia stuletniej rocznicy urodzin Z. Krasińskiego, głowa »Zamknięte oczy« i ozdoby graficzne »Skalnego Podhala« K. Tetmajera. Wpływ rzeźby greckiej uchwytny tu już jest w prostem, spokojnem, architektonicznem traktowaniu postaci »Immaculata«, a jeszcze wyraźniej występuje w kompozycji, zajmującej dolne pole tablicy ku czci Z. Krasińskiego. Kompozycję tę tworzą trzy dziewczęce postacie, niby »Trzy psalmy«.[11] Trzymając się za ręce, postacie te płyną tanecznym, lekkim krokiem przed

[11] Trzy psalmy z pięciu Z. Krasińskiego: Psalm miłości, nadziei i wiary.

LEGJONISTA (bronz, 1916) WŁODZIMIERZ KONIECZNY

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — Z OZDÓB GRAF. DO K. TETMAJERA „NA SKALNEM PODHALU" (wyd. jubil. 1914)

siebie, ku światłu, które je z góry rzęsistą oblewa falą. Kompozycja pełna wdzięku i ruchu, wyrażonego przez smukłość dziewczęcych ciał, spowitych w lekkie, powiewne suknie, rytmiczny ruch wysuniętych stóp i rąk, wyrażających lękliwy zachwyt. Wprawdzie dolna część postaci, od kolan w dół, szwankuje znacznie skutkiem grubego i twardego modelunku, ale w całym pomyśle wpływ grecki przejawił się jak najszlachetniej rytmem, pełnym życia i lekkości, prostotą i jasnością kompozycji.

Od kompozycji dolnego pola tablicy tej zgrzytliwie odbija realistycznie, a przytem twardo i sztywnie modelowany portret samego Z. Krasińskiego, zajmujący górne pole. Sprzeczność ta jest dowodem, że artysta zaczynał dopiero wkraczać na drogę nową, któraby go dowieść mogła i z pewnością dowiodłaby do własnej i wielkiej sztuki.

Ostatniem dziełem rzeźbiarskiem W. K. jest ofiarowany Komendantowi Piłsudskiemu przez 2 Pułk Strzelców I Brygady postumencik legjonisty. Na rzeźbie tej, modelowanej w okopach,

WŁODZIMIERZ KONIECZNY Z OZDÓB GRAF. DO K. TETMAJERA „NA SKALNEM PODHALU" (wyd. jubil. 1914)

w r. 1916, na kilka miesięcy przed śmiercią artysty, wyraził się okrutny realizm wojny męskim i realistycznym modelunkiem.

Wcześnie, bo już w okresie akademickich studjów, zdobył W. Konieczny znaczną biegłość w technice rytowniczej, jak świadczy jawnie o tem teka akwafort i litografij z r. 1909. Przy pełnych wdzięku główkach i postaciach dziecięcych, rytowanych już zupełnie pewną i śmiałą ręką, są w tece tej także pomysły kompozycyjne, jak »Mrok«, »Niektórzy z Katyrbońców«, a zwłaszcza litografja »Kruczy pęd«, pełne ekspresji i siły.

Osobliwą pięknością odznaczają się ozdoby graficzne, wykonane przez W. K. dla jubileuszowego wydania książki »Na skalnem Podhalu« K. Tetmajera. Tajemnica piękności tej tkwi nietylko w nieszablonowem i pełnem inwencji zastosowaniu podhalańskich motywów zdobniczych i nie tylko w umiejętnem podporządkowaniu się artysty warunkom zdobnictwa drukarskiego, ale i w niezwykle subtelnem i głębokiem zrozumieniu ducha Tetmajerowskich opowieści i w podkreśleniu ozdobą uroku monumentalnej prostoty, którym się to dzieło K. Tetmajera odznacza. Ozdoby W. Koniecznego stawiają książkę tę w rzędzie najpiękniejszych współczesnych wydawnictw polskich (wydanie z r. 1914).

* * *

Żadne ze znanych mi dzieł Włodzimierza Koniecznego nie jest dlań bardziej charakterystycznem, bardziej dla życia jego i dążeń symbolicznem, jak »Immaculata«... I bez względu na

wartości rzeźbiarskiej formy. Lecz ta czysta postać dziewicza, rwąca się w modlitewnej ekstazie z wysiłkiem ku niebu, gdy ciało jej, smukłe, silne i zdrowe, więzi ją i skuwa z ziemią, — czyż nie jest to najistotniejsza treść życia Koniecznego, wyraz staczanej co dnia walki ducha z uporną i ciążącą ku ziemi materją, z brutalnym realizmem życia? Jego tęsknota i marzenie?... Czyżby to właśnie przyszedł dlań dzień męskiego triumfu i wyzwolenia w owym znojnym dniu lipcowym r. 1916, dniu śmierci na polu chwały?...

Kraków, w marcu 1926.

PRZECŁAW SMOLIK

WŁODZIMIERZ KONIECZNY — Z OZDÓB GRAF. DO K. TETMAJERA „NA SKALNEM PODHALU" (wyd. jubil. 1914)

J. MEHOFFER RYSUNEK WĘGLEM (1925)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

XXXVI WYSTAWA TOW. ART. POLSKICH „SZTUKA"

(KRAKÓW, TOW. PRZYJ. SZTUK P.)

(maj—czerwiec 1926.)

TRZYDZIESTA szósta wystawa Tow. art. polskich »Sztuka« w Krakowie a ośmdziesiąta pierwsza wogóle, zamykając trzydziestoletni prawie okres istnienia »Sztuki«, pozwala również na pewne spojrzenie na całość działalności »Sztuki« w związku z historją ostatnich lat trzydziestu.

»Sztuka« założona w r. 1897 przez dziesięciu artystów z Stanisławskim i Chełmońskim na czele nie stawiała jakiegoś zamkniętego programu artystycznego; nie była zrzeszeniem propagującem jakiś kierunek, nie zacieśniła się do pewnej formuły artystycznej.

Byłoby to zresztą niemożliwem. Stan duchowy w jakim pracował w ostatnich latach trzydziestu każdy artysta-plastyk w Polsce, czy na zachodzie, wykluczał z góry jakąś dyscyplinę kollektywną. W tej epoce indywidualizmu, każdy kroczył na własną rękę, zachowując własną niezależność artystyczną, ustalając na swój rachunek swą własną drogę, własną metodę, każdy szukał swoich bogów i przodków w przeszłości, starając się do nich nawiązać. Nawet impresjonizm nie był dostatecznie silną formułą, aby mógł całkowicie wszystkich zaabsorbować. Patrząc na historję stowarzyszeń, które propagowały jakieś teoretyczne hasła na zachodzie, widzimy, że działalność ich nie przetrwała nigdy kilku lat, że w miarę ewolucji artystycznej ich członków, teorje rozpadały się w gruzy a razem z niemi rozlatywały się towarzystwa.

FRYDERYK PAUTSCH STRAGAN (ol. 1925)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

Program Tow. art. pol. »Sztuka« mieścił się w wysiłku podniesienia artystycznego poziomu w Polsce, celem jej były wystawy, któreby »doborem dzieł wystawianych wyróżniały się od przeciętnego poziomu wystaw w Tow. Prz. Szt. Pięknych.«. Była to więc raczej reakcja, protest przeciw niskiemu poziomowi »nieustających« wystaw w Towarzystwach i Zachętach Sztuk P. Historyczne pozostaną słowa Stanisława Wyspiańskiego, który przebiegając sale urządzonej w Krakowie pierwszej wystawy Tow. »Sztuka« w roku 1897, powiedział do Józefa Mehoffera »nareszcie pierwsza porządna wystawa«.

Poddając się wzajemnemu surowemu jury, członkowie »Sztuki« bez względu na tendencje artystyczne starali się wciągnąć w swe koło wszystko, co było w sztuce polskiej twórczem i wartościowem. Dzięki temu była »Sztuka« przez te pierwsze lat piętnaście swego istnienia kompletnym i objektywnym obrazem rzeźby i malarstwa współczesnego polskiego. Z natury rzeczy wynikało, że wysunięcie problemów kolorystycznych na pierwszy plan stało się jakby znakiem wyróżniającym Tow. »Sztuka« od innych stowarzyszeń. Dla tej malarskiej kultury w Polsce »Sztuka« zrobiła bardzo wiele. Na tle niskiego poziomu wystaw w Towarzystwach i Zachętach Sztuk P. wystawy »Sztuki« stawały się zdarzeniem artystycznem o pierwszorzędnem znaczeniu dla kultury artystycznej, torowały drogę niejasnemu jeszcze wówczas w Polsce pojęciu, że jedynie wartości malarskie i rzeźbiarskie decydują o wartości dzieła sztuki a nie temat i anegdota. Jakkolwiek siedzibą towarzystwa był Kraków, który ze swoim starożytnym uniwersytetem, najstarszą szkołą malarstwa i świetnym wówczas teatrem był centrem umysłowem i artystycznem Polski, działalność »Sztuki« nie ograniczyła się do dawnego zaboru austrjackiego, ale objęła całą Polskę. Kilkadziesiąt wystaw urządzonych od Poznania po Wilno, w epoce kordonów, niewoli, w warunkach najcięższych, zrobiło dla kultury polskiej ogromnie wiele.

Dla propagandy sztuki polskiej większe jeszcze znaczenie miały wystawy urządzane za granicą. W epoce, w której Polska nie istniała »urzędowo«, dzieła artystów polskich wysta-

wiane były w oddziałach rosyjskich, austrjackich, niemieckich a obrazy stawały się mimowoli dziełami sztuki austrjackiej czy rosyjskiej. Pierwsza »Sztuka« zaczęła występować jako zrzeszenie artystów polskich. Wysoki poziom artystyczny wywalczył prawo dla narodowości — »Sztuka« otrzymywała dla Polski osobne sale. Te wystawy komponowane jako całość przez Wyspiańskiego, Mehoffera, J. Czajkowskiego, Frycza, stawały się wielkim sukcesem nie jednej grupy artystów, ale całej sztuki polskiej, który zapewnił jej odtąd miejsce wśród narodów. Wystawy w Monachium ‹Glaspalast› w r. 1905, we Wiedniu w r. 1906 i 1908 ‹Hagenbund›, w Berlinie, St. Louis, Wenecji i t. d. stały się manifestacjami sztuki polskiej, których doniosłości nie mogły osłabić nawet wrogie dla nas ówczesne tendencje polityczne.

Po tej dygresji rekapitulującej stanowisko »Sztuki« wracając do obecnej wystawy podkreślić wypada, że w tym roku »Sztuka« wystąpiła równocześnie z wystawą w Wenecji i ta sala »polska« w Wenecji według opinji krytyki należy do najlepszych wśród innych państw; równorzędnie zaś urządziła wystawę w Krakowie.

Zdając rzeczowe sprawozdanie z wystawy w Krakowie, zaznaczyć trzeba, że dwu artystów wystąpiło ze zbiorowemi wystawami swych dzieł: Ksawery Dunikowski i Fryderyk Pautsch. Kilkanaście większych płócien Fryderyka Pautscha zgromadzonych w »Świetlicy« pozwala ocenić ten wielki temperament malarski, ogromną różnorodność palety. Impresjonistyczna gama kolorytu panująca jeszcze w »Targu na konie« i »Wiośnie« zamienia się w takich płótnach jak —

FRYDERYK PAUTSCH PORTRET WŁASNY (ol. 1926)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

LEON WYCZÓŁKOWSKI RATUSZ W SANDOMIERZU (rys. tuszem)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

»Stragan«, »Kobieta z rybami«, »Owocarka«, »Martwa natura I i II«, w jakąś szeroką, mocną expressję koloru lokalnego. Męska siła temperamentu dominuje w portretach. Instynkt jego krwisty każe mu szukać z jakimś Goyowskim realizmem studjowanych tematów martwej natury; przejawia się u Pautscha predylekcja do malowania zwierzęcia zabitego czy żywego, oddanego z całą kondenzacją wyrazu. Martwa natura na stoliku na tle niebieskiem swoją mocną dynamiką koloru przywodzi na pamięć niektóre płótna Van Gogh'a i zbliża się do nich napięciem kolorowem. Obecna wystawa zbiorowa Fryderyka Pautscha jest ogromnie charakterystyczna dla ewolucji jego talentu i świadczy, że potrafił on rozbić swój impresjonizm i zamienić go na bardziej mocne, bardziej dźwięczące wartości formy i koloru.

Ksawery Dunikowski swoją zbiorową wystawę wypełnił prawie w całości cyklem głów do stropu sali poselskiej na Wawelu. Sala poselska na Wawelu była niegdyś nietylko w Polsce ale wogóle w Europie unikatem jako rozwiązanie dekoracji stropu. Dwieście blisko głów wprawionych w kasetony belkowań, głów nie powtarzających się szablonowo ale będących każda oryginalną koncepcją, pełną wyrazu i charakteru, tworzyło efekt niezwykły. Głowy te były portretowe. Jakkolwiek użycie do dekoracyj w rzeźbie portretowych głów nie jest rzadkością w sztuce renesansowej, zwłaszcza włoskiej — dość wspomnieć bronzowe drzwi Ghiberti'ego — to jednak zastosowanie ich w tej formie i ilości jak w sali poselskiej nie miało w sobie równego przykładu. Być może, że projektodawcą tego stropu był artysta Włoch, ale wykonali go rodzimi, anonimowi dla nas snycerze. Tkwi tu w tych głowach pewna rubaszność, pewna surowość wskazująca na swoiste ręce, które je wykonały. Modeli do tych głów czerpali ci rodzimi rzeźbiarze z otoczenia, być może z dworu wawelskiego, w każdym razie ze świata ówczesnego. Starano się dopatrzeć między temi głowami pewnej łączności tematowej, widzieć w nich echa renesansowych przedstawień i festynów, odnaleźć pewną symbolikę mającą przemawiać z każdej głowy. Niestety z tych głów pozostała tylko drobna cząstka. Kilka nabył ś. p. Tomasz Przyliński od chłopa na wsi i znajdują się dziś w Domu Jana Matejki. Kilka ze zbiorów Stanisława Tarnowskiego na Szlaku wróciło teraz na Wawel. Największa stosunkowo ilość zachowała się w muzeum Rumiancewa w Moskwie, dokąd przewiezione zostały z Wilna, zrabowane przez Moskali. Obecnie dzięki pracom rewindykacyjnym wróciły na Wawel. Rekonstruując salę poselską, brakujące głowy trzeba będzie zastąpić nowemi a dzieło to powierzone zostało Ksaweremu Dunikowskiemu, który wystawił trzydzieści kilka rzeźb, zarówno w modelach gipsowych jak i wykonanych już definitywnie w drzewie. Porównywując modelele gipsowe z rzeźbionemi w drzewie, widać jak ogromnie wykonane w drzewie zysku-

ją na wyrazistości formy w stosunku do gipsowych. Idąc śladem swych poprzedników w sali poselskiej, Dunikowski sięgnął również do świata współczesnego, transponując portrety znanych osobistości na »głowy wawelskie«. Obok tych głów wawelskich wystawę swoją uzupełnił Dunikowski kilku portretami, wykonanymi przeważnie w drzewie

Po tych dwu zbiorowych wystawach chcąc zdać sprawozdanie z udziału poszczególnych członków, cytuję alfabetycznie reprezentowanych na wystawie artystów:

Axentowicz dał dwa portrety i kompozycję. Stanisław Czajkowski w swoich pejzażach operuje szarą gamą opartą o tony ugrowe połączone z zieleniami i tą uproszczoną skalą uzyskuje wrażenie spokoju i harmonji. Te same szarości, tym razem oparte o pejzaże z Wenecji, stały się tematem akwarel Władysława Jarockiego, natomiast w olejnych obrazach tego malarza kolor akcentowany jest w wolnych kontrastach, przeprowadzonych zwłaszcza w zakupionej do Muzeum Narodowego w Krakowie »Hucułce« harmonijnie w tle pejzażu leśnego i figurze. Stanisław Kamocki dał jedną wielką martwą naturę zatytułowaną »Owoce«. Feliks Szczęsny Kowarski szuka w swych kompozycjach i studjum portretowem silnego zadrażnienia płótna kolorem z pomocą odrębnej, swoistej faktury malarskiej. Markowicz we wnętrzach zaczerpniętych z »Ghetta« jest jakby uczniem sławnych Holendrów, razi tylko w pastelach pewną monotonją wziętego w cieniach niebieskiego tonu. Józef Mehoffer w swych rysunkach węglowych, będących studjami do portretów, posiada tę ogromną graficzność kreski węglowej, którą posługuje się z majsterstwem, pozwalającem mu na wydobycie bogatej skali efektu światłocienia nie zatracając jednak nigdy graficzności rysunku. Pejzaże olejne tego artysty, przywiezione z Włoch, z Rzymu, mają z ogromnem odczuciem oddaną tę atmosferę światła włoskiego, która zdaje się rzeźbić całą przestrzeń pejzażu. W »Misterjum godziny południowej«, »W ogrodzie rzymskiej willi«, w »Południu w Rzymie« formy wyłaniają się z tej przestrzeni jakby odlane w bronzie, cyzelowane z całą precyzją rysunku. Nadto wystawił Mehoffer szkic do witrażu dla kościoła św. Stanisława w Rzymie, akwarelowy portret młodej kobiety i barwną autolitografję.

Stanisław Podgórski kontynuuje wiernie tradycje szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego. Zbigniew Pronaszko poszukuje w swych obrazach pięknej materji malarskiej koloru, uzyskując zwłaszcza w dwu portretach duże rezultaty. Ignacego Pieńkowskiego portret p. H. S. jest

S. F. KOWARSKI STUDJUM PORTRETOWE (ol., 1926)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

IGNACY PIEŃKOWSKI MARTWA NATURA (ol., 1926)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

ciekawym problemem malarskim utrzymania całości w barwach o bardzo małej różnicy tonu, tym razem koloru różowo-łososiowego. W kilku martwych naturach jego natomiast i pejzażu z Brazylji czuć pewien exotyzm silnych w kontraście zestawień — rezultat niewątpliwy pobytu w Brazylji. Sichulskiego Kazimierza najlepiej może reprezentuje malowana temperą »Szopka«. »Cudowny połów ryb« jako karton do mozaiki wydaje się być nieco za nikłą kolorowo jak na projekt do mozaiki. Wojciecha Weissa »Półakt« jest przeprowadzeniem zestawień tonu niebieskiego, żółtego i różowego, w akcie w karnacji delikatny a w silnych powtórzeniach w tle, w portrecie kobiecym dominują barwy lokalne doprowadzone do dużego napięcia. »Helena« to znowu panneau dekoracyjne utrzymane w silnej sylwecie kartusza. Wreszcie nie można pominąć monotypji tego artysty, które posiadają rzadkie harmonje barwne wypowiedziane za pomocą tej tak nikłej techniki monotypji.

Do grafiki również należy wyłącznie udział Leona Wyczółkowskiego, jak zawsze świetnego grafika zarówno w autolitografji portretu własnego, jak w dwu rysunkach tuszem z Sandomierza.

Wystawę »Sztuki« uzupełniają kilimy Bohdana Tretera i Kazimierza Brzozowskiego, odznaczone najwyższą nagrodą na międzynarodowej wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu w r. 1925 a wykonane w »Warsztach Kilimkarskich« w Zakopanem.

Zamykając niniejsze sprawozdanie powtarzamy raz jeszcze: teorje się starzeją — dzieła sztuki pozostają. Trwa ta tradycja malarstwa, której Tow. »Sztuka« przez lat blisko trzydzieści broniła i służyła, broniąc przedewszystkiem tej kolorowej nuty, ‹która jest cechą natury polskiej i bliższa jej jest od mózgowego konstruktywizmu formy› i starając się wyszukać i podkreślić wszystkie rasowe cechy naszej twórczości, co jej się w dużym stopniu udawało. Wystawy bowiem zagraniczne Towarzystwa »Sztuki« uderzały swą odrębnością od wystaw innych narodów. Restytuując sens koloru malarstwu polskiemu, nie zacieśniony do czystego impresjonizmu, program »Sztuki« jest równie żywotny dziś jak lat temu trzydzieści a rzeczą tylko młodszych następców jest dokumentować go równie doskonałemi, choć zgoła we formie innemi dziełami, jak dzieła tych, którzy lat temu trzydzieści z Stanisławskim, Wyspiańskim, Chełmońskim, Fałatem, Mehofferem, Malczewskim, Axentowiczem i Wyczółkowskim »Sztukę« zakładali.

S. K. Z. s-ki

WOJCIECH WEISS ANERI (ol., 1926)

(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

WALKA NOWYCH IDEI W MALARSTWIE XX WIEKU

(Od 1900 do 1925 roku)

WALKA o nowe prawdy jest jedyną drogą naprzód wiodącą. Walka bezwględna, niepolemizująca. Przeraża tylko starców i ludzi w tradycji zaśniedziałych. Jest dziełem ludzi dojrzałych entuzjazmem młodych i silnych, tęsknotą dzieci. Nie patrzy na piękno gestu czy jego estetyzm — jej dzieło to genjalny w swojej brutalności szkic na przyszłość. Może zadziwić, przerazić, przekonać lub zwyciężyć, lecz nigdy — estetyzować. Tak samo walka w sztuce. Dlatego tak wielu z pośród widzów stoi bez podziwu przed dziełami Donatellów, Ucellów, Castagnów, choć pięć wieków już o nich gada i dlatego też tak wielu patrzy z zachwytem na Botticelli'ch czy Rafaelów — ci dwaj są bowiem wytworem czystego estetyzmu. Lecz już dzieła Michała Anioła są fałszywym zachwytem widza — pociąga w nim legenda tragedji jego życia, nie załamanie się na nim sytych form renesansu i przetworzenie ich na barokową wielkość niepokoju. Niech więc nikogo nie przeraża rzekoma brutalność nowej sztuki — jest ona lepieniem pierwszych form z bezkształtu materji, szuka prawd, nie wytworności. Obawę i brak zaufania wzbudza w widzach nowość tej sztuki, jej rzekoma nieszczerość, jej bezkształt. Słowa kubista, futurysta, sztuka abstrakcyjna są dla wielu, czem ongi dla ludzi południa było słowo »gotyk« — na poły niezrozumieniem, na poły ironją. Mówi się »tyle nie-

udanych prób«. Mówi się »takie niezrozumiałe«, »tyle teorji«. I nikt nie chce pojąć jednego. Nowy prąd w sztuce, to nie jest jakaś siła oderwana, wirująca pośród spokoju życia, lecz z głębi chaosu ciągłego ruchu formująca się wraz z całem życiem świata. Jest to żywioł idący poprzez całe życie i w każdej dziedzinie formujący nowe dla tej dziedziny swoiste formy. Ta sama siła życiowa tworzy wojnę w Europie, rewolucję w Rosji czy nowy prąd w sztuce: rewolucjoniści rosyjscy uznali ekspresjonistyczną, futurystyczną sztukę za wyraz ich idei, jak ongi rewolucja francuska nadała jedyne prawo obywatelstwa klasycystycznej sztuce Dawida.

Nowy prąd w sztuce nie jawi się niby radosna nowina, wiadoma kilku poświęconym a tłumom obca, lecz owszem, obca tym, przez których się światu objawia: przeto mówimy »genjusz jest narzędziem idei«. Pyszne ujęcie przez Romain Rolland'a postaci Michała Anioła, jako człowieka cieleśnie, fizycznie nie dość silnego dla wykonania tych zadań, jakie żywioł genjuszu od niego żąda, jest ucieleśnieniem tej samej idei. Nie należy też sądzić, że nowe ujęcie form w sztuce jest wynikiem świadomego procesu tworzenia, że oto ktoś poznawszy nagle jałowość swojej dodzisiejszej sztuki, tworzy nowe teorje i po szczeblach teorji do odkrycia nowych prawd dochodzi. — Tak czynią epigoni, kiedy czują, że sztuka ich nowym prądom ostać się nie może. Lecz nie należy sądzić, że genjusz dochodzi do nowego ujęcia form drogą wskróś świadomych przeżyć. Cały proces — o ile tu wogóle mowa o jakimś procesie powstawania być może — zachodzi w sferze nieświadomości. Nowe ujęcie staje się w nim, jawi się drogą nieznanych intuicyjnych nawiązań między przeżyciem a kształtowaniem. I dzieło nowe zastaje genjusza w jego pracowni tak samo nieprzygotowanym jak was na wystawie. Pierwsze wejrzenie w nowo powstałe dzieło odkrywa twórcy istotę rzeczy. Potrzeba mózgu zmusza do analizy. Wówczas to powstają dzieła surowe, brutalne — dzieła jawiące się we wszystkich epokach odrodzin sztuki — które my nazywamy dziełami teoretycznemi. Aż poznawszy istotę swojej twórczości artysta staje się panem owych wczoraj jeszcze mu obcych choć własnych form i wówczas powstają dzieła w ujęciu łagodniejsze, przystępniejsze dla uczuć. Artysta odważny i duchem zaborczy nie lęka się i wprost biblją form swoich zwycięża. Lecz kto przed swojemi nowemi formami staje zadziwiony i dla siebie samego szuka wytłómaczenia, ten tworzy teorje: teorje artystów są ich obroną przed samymi sobą. Nonsensem więc jest tak często słyszany zarzut, że artyści malują według swoich teoryj, gdy na przykład Leonardo da Vinci teorje swoje tworzył na podstawie własnej twórczości. Teorje nie powstają nigdy przed dziełami. Jeżeli, to u kilku szalbierzy. Lecz cóż to znaczy? Pamiętacie ową słynną historję, gdy pewien dowcipny a raczej dowcipujący malarz przywiązał osłu do ogona pędzle w różnych farbach maczane i postawił go zadem do płótna. Osioł poruszając ogonem wymalował obraz? Obraz został pono wystawiony. Czyż został przez to skompromitowany impresjonizm? i obraz Maneta ma przez to mniejszą wartość dla nas? Niezawodnie, że nie? Tak samo nie może skompromitować nowego kierunku kilku szalbierzy kłamiących sztukę frazesem form czy teorji. Nie należy więc obawiać się ani nowości rzeczy, ani teorji, ani pozornej brutalności, ani też ironicznych uśmiechów. Należy zbliżyć się do tej sztuki, poznać ją, zrozumieć konieczność jej powstania — i wówczas dopiero ocenić. Do sztuki tej przekonała mnie początkowo historyczna konieczność jej powstania i z tej strony chcę zagadnienie nadewszystko oświetlić.

Wówczas kiedy Leonardo da Vinci, Dürer, Rafael szukali ostatecznego wyrazu spokoju i sytości form doskonałych, niespokojny, w bezustannej walce z bezkształtem materji trwający Michał Anioł, rozpierał doskonałą skończoność form patosem swoich tytanicznych zaprzeczeń i odstępstw od natury. Barokowy monumentalizm nadawał ciałom jego postaci pozaludzką, półboską dostojność i tem samem odbierał im te wartości, jakie posiadały dzieła klasyków renesansu: możność bezpośredniego pokrywania się z formami ciał żywych. Michał Anioł, najistotniejszy wyraz w gruncie patetycznego ducha włochów, który z tą samą siłą objawia się w pieśni Św. Franciszka, w baroku czy futuryźmie, rozparł niezachwiany spokój renesansowego klasycyzmu i stworzył formy, wychodzące poza normalne granice ciała ludzkiego. Genjusz z pomnika papieża czy Pietà z pałacu Rondanini — dzieła tyleż bliskie barokowi ile naszym czasom, są niezawodnymi dowodami rewolucyjności Michała Anioła i jego zerwania z tradycją renesansu.

Tradycję jego przejął może półświadomie, może pod wpływem pierwszych rysunków robionych według rzeźb Michała Anioła — Jacopo Tintoretto, by zlać ją w ręce El Greca. Rysunek Tintoretta — to w szerokich, możnych rzutach pędzla czy pióra narzucona synteza ciała ludzkiego, synteza szukająca nie zaokrąglonych linij Rafaela, ale silnych napiętych, jednem rzutem linji zamkniętych form. Z nich i z Michała Anioła wywodzą się formy El Greca.

Nie jest dziełem przypadku, że dopiero nasze czasy uwartościowiły tego malarza, jak nie było dziełem przypadku, że epoka impresjonizmu odczuła po raz pierwszy i najgłębiej niedokończone rzeźby Michała Anioła: każda twórcza epoka odkrywa w przeszłości te okresy,

STANISŁAW CZAJKOWSKI Z KAZIMIERZA NAD WISŁĄ (ol., 1922)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

które sama tworzy w teraźniejszości. El Greco musiał być obcym w swojej epoce. Duchem żył w średniowieczu, w mocnej skupionej patetyce mistycznych zachwytów, do jakich dochodzi wybujały indywidualizm jednostek, oderwanych od życia ogółu, kiedy w tęsknocie za jakimś absolutnem ogniwem wiecznej wspólnoty, szuka jedności w poły religijnej, w poły ekstatycznej mistyce. El Greco był czasom swoim obcy duchem, lecz bardziej formą. Postacie jego posiadają stylową podługowatość postaci z katedr romańskich, ich gest przypomina mocny patos dzieł średniowiecza i razem baroku, lecz kształtowanie jego form jest obydwu epokom obce i od nich odrębne. Święci w rzeźbach z Moissac czy z obrazów bizantyńskich są traktowani jako postacie ściśle w sobie zamknięte i od tła oderwane — w rzeźbach przez własną plastykę, w obrazach zaś przez odmienną barwność: żyją w otoczeniu tła przez własną indywidualność formy. To samo dzieje się w sztuce pierwszych dziesiątków lat XVI wieku.

W obrazach El Greca barwa rozszczepia odrębną istność ciał: granica ciał, granica przedmiotów nie jest absolutną granicą poszczególnych form w obrazie. Kiedy sfumato świetlne Leonarda da Vinci wydobywało zamkniętą linję ciał, to światło i kolor Greca istnieją niezależnie od form, które mają charakteryzować, są zasadniczą niezależną wartością obrazów, to znaczy: nie modelują dotykalnych form ciał, lecz tworzą barwne płaszczyny, tak iż ciała nie powstają z ich przyrodniej plastyki lecz jakgdyby wybuchają z płomieni barw. Naturalistyczna, rzeczywista proporcja ciał, ich stosunek perspektywiczny są mu często zupełnie obojętne — postacie jego są niemal barwnemi kolumnami kompozycji obrazu.

Problemat lub raczej wola do usunięcia istotnej, dotykalnej plastyki ciała, jako pierwiastku modelującego i do wysunięcia na pierwszy plan elementu nowego — światła — ujmującego nie poszczególne przedmioty lecz całość obrazu jako jednego zjawiska, jako części życia, była nowym i decydującym zwrotem w sztuce. Objawiała się po raz pierwszy w myśli Leonarda da Vinci, podniesiona była do czynu rewolucyjnego w dziele Caravaggia, a usankcjonowana religijną miłością i odkryciem w słońcu najgłębszych prawd życia, myśli, miłości, czy symbo-

liki w dziele Rembrandta. Linja, która w dziełach gotyku czy renesansu była najdoskonalszą i jedyną granicą ciał i przedmiotów, zatraca swoją podstawową wartość; granicą form w obrazie staje się granica świateł i cieni. Ciała, przedmioty, wnętrza — wszystko to zostaje zanurzone w mocne kontrasty plam jasnych i ciemnych i nie zachwyca już nikogo doskonałość ciał plastycznie modelowanych, jakaś twarz Holbeinowskiego rysunku — lecz tajemnica gry świateł i cieni, przetwarzających się już u Greca na grę barwnych fal.

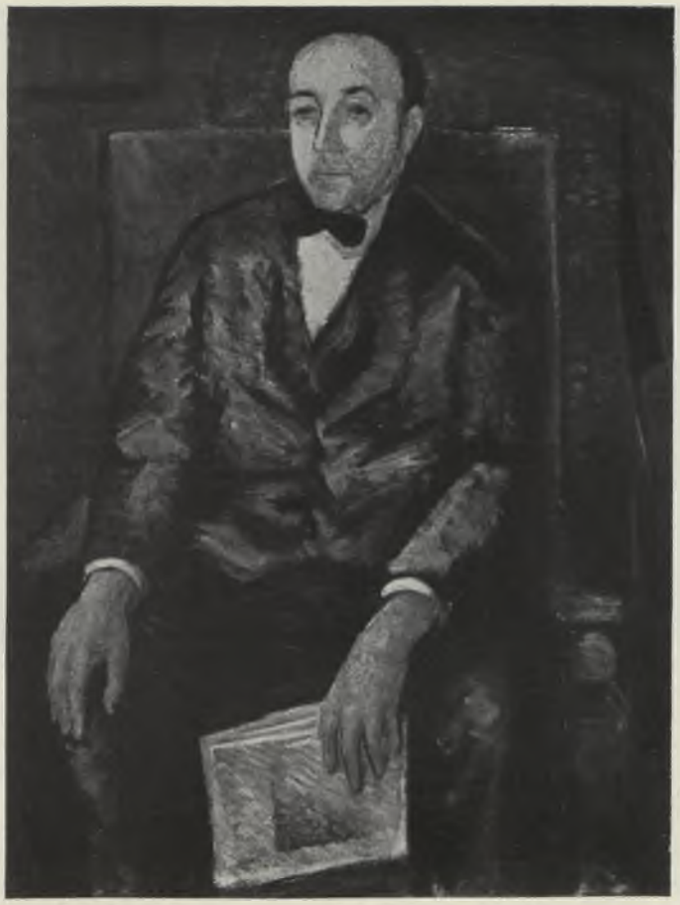
Czyn Rembrandta, idący od północy i niemal współcześnie nadchodzące ujęcie Greca i przebudzenie Caravaggia, były zasadniczą przemianą wartości w malarstwie. Ani pseudoklasycyzm Francji XVII wieku, walczący przeciw brutalnej sile ruchu Rubensa, na którym miał się później oprzeć w swoim bezgranicznym zachwycie Delacroix, ani klasycyzm Francji porewolucyjnej ze sztucznie zamkniętą formą Davida, ani oczywiście pseudoklasycyzm renesansowy nazareńczyków, ani żaden inny ruch więcej nie mógł biegu rzeczy powstrzymać. Fuga Rubensowska, barwność Tiepola czy jego kompozycja porwana, niszcząca wszelką architektoniczną linję — wszystko to było skutkiem tego samego pędu. Jeszcze w przededniu Manetowskiej epoki Goya, ów tragik groteskowej zwierzęcości i tępoty człowieka, rozbija przedmiotową jedność rzeczy na brawurowy lśniący pył świateł i cieni: jednym błyskiem świetlnym wydobywa z ciemni demoniczną prawdę ludzkiego okrucieństwa. Celem jego było nie wydobycie całego zjawiska, jak to chciała sztuka renesansu i jak tego żądają jeszcze tysiące widzów, szukających w dziele sztuki nadewszystko naturalistycznej prawdy, lecz wydobycie tylko charakteru rzeczy. Fakt ten określa Rodin w swojej Pages Postumes wydanych przez Paul Gsell'a słowami prostemi i sięgającemi do najistotniejszej prawdy sztuki XIX wieku. »Wszystko jest piękne dla artysty, gdyż w każdem jestestwie i w rzeczy każdej jego badawcze spojrzenie odkrywa charakter, to znaczy prawdę wewnętrzną, która przegląda po przez formę. I ta prawda — oto istotne piękno!«

Zdanie to określa zasadnicze podstawy sztuki XIX wieku: miast zjawiska, jego charakter, charakter duchowy lub formalny, miast formy, prawda wewnętrzna, która przegląda po przez formę. U początku XIX wieku stoi w sztuce europejskiej człowiek, który w przeczuciu dalszych możliwości powiedział »Le sublime est dû le plus souvent, chose singulière, au défaut de proportion. Mozart, Racine paraissent naturels, étonnent moins que Shaekspeare et Michel Ange«. Są to słowa Delacroix. Sztuka jego, to fuga ognistych barw na tle głębokich, niebieskich ciemni. W olbrzymich rzutach pędzla, w pędzie zderzających się ze sobą najostrzejszych kolorów wydobywa nie całe zjawisko, lecz jego istotę oddaną kładzeniu, rzutach i rozpędzie barwnych plam. Lew Délacroix — to zahamowana potęga, to siła w potencji żyjąca rzutem pędzla i zderzeniem barw, to »la verité intérieure qui transparait sous la forme«. Plastyczna absolutna dokładność widzenia zanika. Wyobraźnia artysty odnajduje bezpośredni wyraz nie w plastyce rzeczy jak u Mantegnii, nie w rozkładzie świateł i cieni jak u Rembrandta, lecz w oddaniu charakteru rzeczy przez barwę jako podstawową i jedyną teraz wartość malarską. Porównanie pism Albertiego ‹wiek XV› i listów Van Gogha wskaże nie przeczuwanie wielką różnicę barwnych odczuć renesansu i czasów dzisiejszych.

Wydobycie barwnego charakteru rzeczy to podstawa impresjonizmu. W Claude Monecie dochodzi impresjonizm do ostatnich swoich konsekwencyj. Jedyną materją jego obrazów jest w nieustannym ruchu drgająca atmosfera widziana jako ruchoma barwna masa pyłu. Powietrze, światło, przesycone mglistą wilgocią, atmosfera, niszczą dotykalność rzeczy, rozsypują ich granice, pozbawiają stałości. Przedmioty istnieją o tyle, o ile promienie odbijające od ich barwności przełamują się w atmosferze. Powstają formy, których granicami są granice załamań odrębnych barwnych wibracyj powietrza. Podstawą kompozycji w obrazie jest już tylko harmonijny układ barwnych plam.

I nagle popłoch powstaje wśród impresjonistów, przerażenie przed bezkształtem tworzonego przez nich świata. Przeciwnicy impresjonizmu szukają powrotu do zamknięcia form w kształty bardziej określone i ujmują masy plam barwnych nie w klasyczny zarys ciał lecz w kształty uplastyczniające charakter form rzeczywistych, niby przedmiotów widzianych po przez mgłę słońcem przepojoną. I więcej rozszczepiają całą barwną materję obrazu na drobne dotyki i plamki, tworzące w obrazie nowe kształty, nowe formy ze światem zjawisk rzeczywistych nie mające już żadnych wspólnot. Tak powstaje pointylizm lub dywizjonizm ‹Pisarro, Sisley, Signac, van Rysselberghe›, który jest otworzeniem drogi do tego kierunku, który później miał otrzymać nazwę expresjonizmu, jest on też pierwszem wniknięciem w sztukę Van Gogh'a i Gauguin'a. Zwracam tu uwagę na niezaprzeczone pokrewieństwo między ostatniemi dojrzałemi dziełami Pisarra a młodemi pracami Gauguin'a.

Rozproszenie kształtów w ujęciu impresjonistów zniszczyło materjalną prawdę przedmiotów,



ZBIGNIEW PRONASZKO PORTRET p. L. S. (ol., 1925)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

a krystalizacyjna linja i stylizacyjna płaszczyzna Van Gogh'a czy Gauguin'a nie powróciła kształtom ich rzeczywistej istotnej granicy.

Van Gogh łączy rozproszone kreski i barwy przez linję stylizacyjną, później przetwarza je na harmonję jednotonowych barwnych płaszczyzn, zbliżonych w kształcie do zarysu przedmiotów, lecz linje ich obrysu nie określają granic przedmiotów lecz granice barwnych płaszczyzn stylizujących te przedmioty. Impresjonizm to przesadzony obraz rzeczywistości. Malowidło Van Gogh'a to przetworzenie rzeczywistości na nowe ku ogólnemu kierunkowi ducha i myśli podporządkowane ujęcie form świata rzeczywistego. W tej chwili powstaje nowy stosunek artysty do świata — przebija się żyjący podświadomie prąd i ludzkie ja, ludzkie odczucie pragnie opanować i przetworzyć świat zjawisk rzeczywistych, wydobyć cały świat z wewnętrznego życia człowieka, jako wyraz jego myśli i woli. Człowiek zwycięża rzeczywistość i ją opanowuje. Ekspresjonizm to zaprzeczenie bezpośredniego kontaktu artysty ze światem zjawisk, to wplecenie nowego ogniwa między artystę a świat widzialny, ogniwa przetwarzającej się myśli ludzkiej.

Impresjonizm daje ruch atmosfery, więc zjawisko bezpośrednio widziane, Van Gogh daje w barwach radość wiecznego stawania się życia, świat jako proces wzrastania, ruch jako istotę świata nie widzianą lecz odczutą. Obraz jego, to w formach malarstwa oddany stosunek myślowy artysty do świata: drzewo wyrasta z obrazu Van Gogha niby z serca ziemi. Owo przetworzenie form rzeczywistych na formy nowe z ducha i z myśli człowieka idące, było niezawodną drogą do ostatecznego oderwania kształtu przedmiotów w obrazie od ich form rzeczywistych. Owa potrzeba odżegnania się od realizmu widzenia rzeczy wytworzyła w tej

samej mierze słynny pozarealny posąg Rodin'owskiego Balzaca, w jakiej rozbudziła w Gauguin'ie tęsknotę do świata form od europejskiego odmiennych, w prymitywizmie swoim prostych i monumentalnych.

Wszystkie te pierwiastki zarówno formalne jak psychiczne stały u podstaw sztuki Cézanne'a. Cézanne poszedł po drodze analizy form widzianych, by odnaleźć absolutne uproszczenie mnogości form. Prowadziła go do tego jego przedziwna psychika, niemal naiwna prostota widzenia i potężna majestatyczna powaga czucia. Swiat jego nie był cudownym objawieniem barwnych harmonji Van Gogh'a czy Gauguin'a, lecz poważną jednolitą budową architektoniczną. Natura, człowiek, duch — wszystka materja, w jakiej się życie przejawia, była dla niego z natury rzeczy niby budowa zamkniętych w sobie płaszczyzn. Cézanne malował z natury i twierdził, że inaczej malować nie może i nie należy — lecz już w czasie malowania rozkładał widzianą naturę na szereg płaszczyzn, z których budował architekturę pejzażu. Sam on mówił, że chce »zrobić z impresjonizmu coś tak trwałego, jak sztuka muzeów«. Maurice Dénis powiada: »Cézanne pragnął stać się klasykiem impresjonizmu«. Istotnie. Sztuka Cézanne'a tkwi w impresjonizmie. Plamy farb są tak niespokojne, jak w obrazach impresjonistów. Lecz głębokie odczucie zwartego majestatu natury każe mu owe w ruchu będące masy zatrzymać i zamknąć w określone płaszczyzny. Cézanne wywodzi się z impresjonizmu, lecz go przezwycięża, przetwarza jego wartości malarskie i podnosi je do znaczenia wartości architektonicznych w budowie: drzewa jego są niby wielkie kolumny, na których opiera się konstrukcja pejzażu. I ludzie Cézanne'a stają się zamkniętemi formami, jak drzewa czy domy. Najprostsza linja ciał ujmująca tylko to, co jest ich ostatnim syntetycznym wyrazem, ogranicza barwne masy w kształty ludzkiego ciała. Ruch tych ciał, ich poza, są mu tyle obojętne ile ruch gałęzi drzewa, ich dokładność przedmiotowa jest bez zasadniczej wartości: postać ludzka w pejzażu to pewna forma barwnej plamy, będąca architektoniczną częścią całości. Tak pojmował człowieka El Greco, tak pojmował go Hans von Marées. Cézanne poszedł dalej.

Pozbawił człowieka jego odrębnej indywidualnej wartości. Piękno ciała ludzkiego jako odrębnego kształtu przestało istnieć dla niego — piękne, to znaczy harmonijnie z wszechświatem zrosłe i z wszechświata powstające. Postaci ludzkiej nadał wartość smukłej plamy barwnej, drzewu wartość kolumny, pejzaż zaś przetransponował na architektonikę barwnych płaszczyzn, iż zamiast realnego świata przedmiotów dał swoją filozoficzną koncepcję, której echem są słowa jego: »malować według natury nie znaczy to kopiować dany objekt, lecz tylko realizować własne wrażenia (peindre d'aprés la nature, ce n'est pas copier l'objectif, mais seulement réaliser ses sensations)«. Wynikiem tej myśli były słynne już dzisiaj słowa, na których miała się załamać sztuka posezanowska »tout tend dans la nature se modeler sélon sphére, le cône et le cylindre, il faut s'apprendre à peindre ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra (wszystko w naturze modeluje się według koła, stożka i należy nauczyć się rysować te formy proste, a później będzie można namalować co się tylko zechce)«. I słowa te sprowadzające podstawę umiejętności malarskiej do zdolności rozłożenia świata rzeczywistego na podstawowe, idealne formy geometryczne ciał, były pierwszem, dopiero w myśli wyrażonem, zerwaniem z podstawowemi zasadami sztuki europejskiej.

Intelektualizm widzenia, konstrukcja architektoniczna, myśl o geometrycznej podstawie budowy ciała, i coraz to dalej idące odszczepienie się od form rzeczy widzianych — oto podstawy, na których sztuka musiała dojść do ostatecznych konsekwencji rozwoju — do zdecydowanego zerwania z tradycją renesansu, to znaczy ze sztuką realistycznie przedmiotową.

Podstawą twórczości XIX wieku był absolutny, nieodwołalny i niedyskutujący realizm. Zjawiska świata widzianego narzuciły się człowiekowi z niedającą się pohamować siłą. Literatura, wiedza, sztuka znały jeden tylko problemat — problemat życia realnego. Daremne były wszystkie tęsknoty do mistycyzmu. Swedenborgizm Balzac'a czy transcedentalność Ibsena musiały ustąpić przed charakterem epoki, którym była udoskonalona zdolność obserwacji życia codzienego, a nie pozaświatowość lub idealizm. Estetyka epoki twierdziła, że każde zjawisko życia jest godne sztuki, gdyż każde jest częścią życia: zamiast Madonny zjawiła się dziewka uliczna. Brzydota bez Breughel'owego humoru, bez tragiki Goyi, prosta brzydota brudnego zaułku miejskiego została podniesiona do znaczenia piękna. Powiedzenie Zoli stało się hasłem duchowem epoki. W sztuce plastycznej trwał jedyny nienaruszalny dogmat: malarstwo ma dawać oczom tylko to, co z życia oczami przejęło. Pomiędzy uczucie a jego wyraz musiało być wprowadzone ogniwo pośrednie — zjawisko świata widzialnego w całej jego trójwymiarowej rzeczywistości lub jego iluzja. I nikt nie walczył o inny wyraz. Nikt nie sprzeciwiał się raz na zawsze przyjętej normie, że uczucie musi być wtłoczone w te formy, jakie świat zjawisk rzeczywistych zna i gotowe podaje. Śmiertelna walka artystów dziewiętnastego wieku była walką o prawo wolnego naśladownictwa natury.

ST. KAMOCKI MARTWA NATURA (ol. 1926)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

I tylko o to. Najbardziej senzytywny malarz musiał w chwili podniety szukać wokół siebie przedmiotu, o który mógł by zaczepić swoje uczucia. Stąd wiecznie powtarzające się te same tematy — pejzaże, martwe natury, akty, wnętrza, altanki, zachody słońc i t. p. Uczucie nie miało prawa wypowiadania się bezpośredniego w formach, które z natury rzeczy są formami sztuki malarskiej — w linjach, barwach, płaszczyznach, musiało wcielić się w jakikolwiek przedmiot. Kamienie musiało ożywiać lub milczeć. Niewola rzeczywistości krępowała twórczość. Zmęczenie nie szukało ucieczki. Nie wiedząc dokąd zatulało się w te epoki, które stały ponad rzeczywistością. Odnajdywało je w zapomnianych salach muzeów i sztuka Assyrji, Babilonji, Egiptu, sztuka prymitywów średniowiecza, wreszcie twórczość narodów pierwotnych — stały się przytułkiem zabłąkanych artystów Europy. Aż poprzez wszystkie formy niewolnictwa — europejskiego realizmu, assyryjskiej zwartości czy prymitywizmu murzynów, współczesny artysta doszedł do żądania wolności absolutnej, nieskrępowanej przez żadne prawa rzeczywistości. Odrzucił przedmiotowość sztuki i żądał dla malarstwa prawa wolnego bezpośredniego wyrazu uczuć w formach czystej sztuki malarskiej — w linjach, barwach, płaszczyznach.

Malarstwo żąda równouprawnienia z muzyką, chce przemawiać przez barwy czy linje, jak muzyka przez tony przemawia, bez obowiązku czepiania się o przedmiotowość świata zjawisk rzeczywistych.

Cała ta przemiana zaszła w sztuce jednego człowieka, artysty po dziś dzień jeszcze dla nas problematycznego, człowieka niezawodnie o znaczeniu przełomowem w sztuce, Picasso.

Przybył do Paryża bardzo młody jeszcze i rozpoczął okres Steinlenowski. Malował wielkomiejską ulicę, ogrody, domy, uliczników, kobiety miasta. Malował prędko — przeciętnie dziesięć obrazów dziennie. Wkrótce miał tyle płócien gotowych, że w czerwcu roku 1901 zorganizował u Vollarda pierwszą swoją wystawę publiczną. Była to wystawa młodzieńcza. Dziewczęta, dzieci, wnętrza, kawiarnie, publiczne bale — oto tematy. Patrząc na te obrazy, na ich »manière« szybką i dorywczą, spostrzec można, że Picasso chciał widzieć wszystko i wszystko wyrazić. Tytuły jego obrazów: Toledo, Iris, Matka, Absynth i t. p. Ten plagiat wprędce go męczy — i od Steinlena przeszedł do Lautreca. Okres ten wydaje jeszcze całe mnóstwo obrazów podobnych — dziewcząt, tanecznic, portretów naprędce szkicowanych po barach czy na przechadzkach — a klowni i arlekini z tej epoki są zapożyczonymi od innych artystów. Wszystko to nie zado-

wala Picasso. Powrócił z podróży z Hiszpanji z portretami barbarzyńskimi ale naprawdę ciekawymi. Lecz i to nie trwa długo. Szuka zawsze oryginalności, a ponieważ wówczas właśnie przejął się dziełami El Greco i że fotografje obrazów tego mistrza umieścił na ścianach swego pokoju, więc zainaugurował »okres niebieski«. ‹Kiedy indziej Picasso kopjował Puvis de Chavannes'a›. Okres niebieski go poniósł. Jest to okres wygłodniałych par miłosnych zszczepionych ze sobą przy kieliszku absyntu. Picasso mieszkał wówczas na place Ravignan.

Później nastąpił »okres czerwony«, który wydał nadzwyczajne portrety. Picasso szuka bezustannie samego siebie. Jego wirtuozostwo pozwala mu ćwiczyć się we wszystkich trudnościach. Malarstwo jest dla niego sportem. Kusi go wiecznie niemożliwe, i idzie po wszystkich drogach. W ten to sposób natrafił na rzeźbę murzyńską i naraz przerzucił się na malarstwo murzynów.

Ta przedziwna rzeźba afrykańska objawiła mu kwadraty, sześciokąty ‹kuby›, trójkąty i inauguruje »okres murzyński«. Amatorzy dziwią się, kiwają głowami. Genjusz czy błazen? — pytają, gdy nie pozostawiając im czasu do namysłu, Picasso »leur jette au nez le Cubisme«*. Picasso nie był wynikiem przypadkowym ani kaprysem chwili. Historja rozwoju form przygotowała możliwość lub konieczność jego sztuki Cézanne był ostatnim etapem przetwarzającej się sztuki renesansu. Formy jego były treścią jego uczuć i myśli, nie treścią świata zewnętrznego, były wyrazem woli do ujęcia świata w normy niezmienne, będące niby idee rzeczy miast rzeczy samych. Posągi murzyńskie, budowane z płaszczyzn zamkniętych w fantazję kształtu ludzkiego przez tę prawdziwą bizarre — konieczną prawomocność, która tym rzeźbom nadaje wyraz i przerażenia i absolutyzmu i dziwnego smutku razem — przygotował sztukę Picasso na zewnątrz.

Jego własna psychika, czułe medjum stającego się życia współczesnego, owo jedyne wybrane, przez które wyraża się wola życia współczesnego — była wewnętrznem przygotowaniem, gruntem, na którym wyrosła i objawiła się nowa prawda w sztuce, mająca w tej samej chwili ogarnąć całą Europę. Picasso, który w dziełach wszystkich epok starał się wszystkie wzruszenia swoje wyrażać przez formy czysto malarskie i już w »okresie niebieskim« wyrażał smutek jak gdyby przez symbolikę barw i linji, był również formalnie przygotowany do wydania malarstwa, w którem forma czysta, bezpośrednia, forma jako abstrakcja świata, jako pierwszy impulsywny wyraz tworzącej się woli ludzkiej, miała być jedynym wyrazem przeżyć. Obrazy Picasso były redukcją świata widzianego do jego najprostszych elementarnych form, które powstają w naturze dzięki siłom od woli człowieka niezależnym, jak krągłość opadającej kropli wody, stożkowatość usypującego się pagórka piasku — reprodukcją do tych absolutnych geometrycznych form, jakie są podstawą rzeczy.

Picasso usuwa w swoich dziełach zasadniczą wartość sztuki europejskiej — przestrzeń t. j. głębię czy perspektywizm, daje więc zamiast iluzji rzeczy trzechwymiarowych dzieła o wartościach dwuwymiarowych a tem samem usuwa wszelką współrzędność z rzeczywistością.

Przemiana ta zachodzi w dziełach jego nie odrazu. Wyzwoliło ją ostatecznie widzenie rzeźb murzyńskich. W rzeźbach tych zastanawia ścisła absolutna zamkniętość form ‹zamknięty kloc drzewa›, płaszczyźniany charakter rzeźby i wynikająca stąd przedziwna konieczność w konstrukcji płaszczyzn.

Tem, co je łączy w jedno jest prawo, niezmienność.

W nieruchomości form ich zdaje się być wyrażona nieubłagana, przerażająca wola bogów, ich absolutna potęga. I owa to niezmienność, absolutyzm konstrukcji, eliminujący wszelką przypadkowość, zastanawiał artystów, czujących potrzebę reakcji na niepokój i przypadkowość. Dlatego to Bourdelle, Maillol, Gauguin szukali ratunku w spokoju i majestacie Egiptu, Assyrji czy Babilonji. Picasso poszedł dalej — szukał podstawowej, niezmiennej istoty zjawisk. I ta objawiła mu się, kiedy malował obrazy, do których modelem mu były owe rzeźby murzyńskie. Były one modelem do obrazu zatytułowanego »Dwie nagie kobiety«. Picasso uległ w nich wrażeniu kształtów oddanych przez formy nawskróś płaszczyźniane, zderzające się ze sobą ostro, linijnie, i dające obrysować się jedną mocną linją, uległ wrażeniu prostoty, zdecydowania, geometrycznej czystości tych form. By wydobyć ten ich charakter — konstrukcję z płaszczyzn zamkniętych w formy geometryczne, usuwa głębię i wszystkie części ciała układa na jednej powierzchni a tem samem przetwarza obydwa w uścisku złączone i jakimś dziwnym smutkiem owiane posągi w układ płaszczyzn, złączonych w jedność przez naturalny kształt ciał.

I gdy teraz maluje martwą naturę, to każdy przedmiot doprowadza do najprostszej konstrukcji płaszczyzn i głębię obrazu, nprz. zagłębienie pokoju, idealne pojęcie przestrzeni materjalizuje przez szereg bądź form płaszczyźnianych bądź na jednej powierzchni leżących walorów barwnych

* Ten fragment jest wzięty z książki Coquist. »Tytuł«...

T. AXENTOWICZ PORTRET PANI M. (pastel, 1926)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

i wszystkie te poszczególne proste formy łączy w jedność konstruktywną, po przez którą można rozpoznać poszczególne przedmioty.

W podobny sposób traktuje pejzaż »L'usine Loto del Ebro«. W intelektualnem poszukiwaniu istoty rzeczy idzie dalej.

Maluje obraz zatytułowany »Skrzypce«, i daje materjalną analizę przedmiotu — skrzypiec — więc płaszczyznę drzewa, w jakiem skrzypce rznięte, formy zamykające skrzypce w kształcie litery B, a między dwie części deki wmalowuje projekcję strun i dźwięków, a wszystko to razem łączy w jeden obraz przez siłę barwnej, linijnej konstrukcji. Dalszą ewolucją jest obraz »Arlekin z gitarą«, gdzie materjalna analiza przedmiotów zaczyna zatracać się w projekcjach geometrycznych, aż w obrazach takich, jak »Studentka« zatraca się wszelka przedmiotowość zjawiska, cały obraz staje się konstrukcją geometrycznych projekcyj: na tle szeregu szerokich przez tonowanie i walory barw zaznaczonych płaszczyzn, materjalizujących przestrzeń, zarysowuje się konstrukcja płaszczyzn, linij i figur geometrycznych zamkniętych w jedność prawem jakie rządzi światem ciał nieorganicznych. — Zostaje ciało krystaliczne, nowy od rzeczywistości niezależny twór sztuki, anorganiczna zamknięta struktura form abstrakcyjnych.

Tu załamała się po raz pierwszy sztuka europejska.

Do sztuki europejskiej zbliżała nas nadewszystko nasza zdolność wczuwania się w świat organiczny. Odczucie jej polegało na naszej apercepcji, na powtórnem przeżyciu przypominanej rzeczywistości. Podstawą jej była niezawodnie sztuka grecka, która przetworzyla abstrakcyjne wartości sztuki egipskiej na wartości par excellence europejskiego naturalizmu (jego typowym wyrazem sztuka holenderska XVII wieku lub ogólnoeuropejska XIX wieku). Odmiennem jest odczucie sztuki abstrakcyjnej. Polega ono nie na przeżyciu przez przypomnienie, lecz na czynności pewnych w organizmie człowieka istniejących praw, którego wyrazem jest ta sztuka. Kontaktu między temi dziełami a widzem należy szukać nie w bezpośredniem przeżyciu form rzeczy, lecz w współdźwięku między prawami duszy i ciała a prawami rządzącemi życiem tego dzieła sztuki, nprz. rytm krwi i rytm ornamentu. Ciekawem jest, że w tej samej chwili, kiedy sztuka abstrakcyjna przenika do Niemiec, bądź pod jej wpływem bądź pod wpływem pokrewieństw myślowych i uczuciowych istniejących w duchu czasu, powstaje praca naukowa podnosząca sztukę abstrakcyjnych narodów pierwotnych do znaczenia sztuki najdoskonalszej, jedynej. Autorem jej jest młody historyk sztuki Worringer.

Worringer widzi w sztuce abstrakcyjnej jedyną istotną formę objawień sztuki, przynoszącą człowiekowi absolutne uspokojenie, której istotę tłomaczy w sposób następujący: »Jak pragnienie wczuwania się jako bodziec estetycznego przeżycia znajduje zadośćuczynienie w pięknie świata organicznego, tak samo popęd do abstrakcji znajduje swoje piękno w zaprzeczającym życie świecie nieorganicznym, krystalicznym lub mówiąc ogólnie, we wszelkiej abstrakcyjnej prawomocności lub konieczności«. Piękno więc sztuki abstrakcyjnej polega na wewnętrznej prawomocności, wewnętrznej konieczności układu rządzącego w kompozycji niby w krystalicznym układzie materji nieorganicznej. Sztuka abstrakcyjna była, zdaniem jego, najpierwszym objawem twórczej woli człowieka. Jej podstawą psychologiczną było przerażenie przed chaosem różnorodności świata i tęsknota do wypoczynku. »Popęd do abstrakcji« jest zdaniem jego »skutkiem wielkiego zaniepokojenia człowieka przez zjawiska świata zewnętrznego«. Celem jej »poszczególną rzecz wyrwać z dowolności i przypadkowości, przez zbliżenie do form abstrakcyjnych, uwiecznić ją i w ten sposób odnaleźć w pędzie zjawisk jedną chwilę spokoju.« Forma abstrakcyjna — to forma niezmienna, wieczna.

Tęsknota za odnalezieniem chwili spokoju w dowolności i przypadkowości zjawisk jest niezawodnie podstawą dzisiejszej psychiki. W czasach, kiedy bezwzględna wiara w Boga zanikła, kiedy zamiera wczorajsza wiara intelektualistów w niezachwianą potęgę ludzkiego rozumu i człowiek z rozbudzoną świadomością swojej niemocy stoi bezradny wobec tajemnicy sił natury, rodzi się w nim tęsknota do zlania się w jedność z wszechświatem, by w tem połączeniu odnaleźć obronę przed dowolnością. To samo pragnienie było u podstaw sztuki Cézanne'a, to samo wytworzyło nprz. twórczość Hodlera — ideę paralelizmu, któremu chciał podporządkować cały świat zjawisk, by sztuką swoją wnieść jedność w chaotyczną różnorodność świata. (Jakie są pokrewieństwa między stanem ludów pierwotnych a psychiką naszego wieku, na to pytanie odpowie w przyszłości historyk kultury). Możemy więc stwierdzić jedno: jak myśl współczesna zmęczona przez naukę sprowadzającą życie do pojęcia funkcji mechanicznej, zawiedziona przez literatów głoszących przebóstwienie woli ludzkiej, szuka ucieczki w zagadnieniu życia podświadomego — w mistyce, w okultyzmie, w tajemnicy świata zmysłom niepodległego, tak samo sztuka dzisiejsza szuka wyrazu nie w formie rzeczy widzianych, dotykalnych, w przestrzeni i czasie zmiennych, lecz w owych formach idealnych, pozarzeczowych, których jedyną wartością jest konieczna na absolutnych prawach oparta niezmienność.

Zmęczenie nasze szuka drogi do spokoju w prostocie. Lecz że historyczna kultura wieku odrzuca wszelką możliwość bezpośredniego powrotu do natury, rodzi się w nas tęsknota do prostoty prymitywów średniowiecza lub ludów barbarzyńskich. Tak stajemy my oto — przechodnie muzeów, przed cudowną prostotą Madonny sieneńskiej, tak stają setki artystów przed rzeźbami gotyku, tak stanął Picasso przed rzeźbą murzyńską. (Jeśli prawdą jest, że każda epoka odkrywa te epoki w przeszłości, w których duchu sama tworzy, to owo zbliżenie Picasso do rzeźby murzyńskiej nie pozostanie bez znaczenia: psychologicznym bodźcem sztuki Picasso były te same motywy, na jakich opierała się sztuka ludów prymitywnych). Jeżeli teraz odwrócimy się od literackiej interpretacji tej sztuki i powrócimy do zagadnienia form, to przekonamy się, że treścią ideową tej sztuki, istotą jej zdobyczy jest puryfikacja form, podniesienie ich w malarstwie czy rzeźbie do tej wysokości, na jakiej stoją w architekturze, gdzie tylko proporcje i stosunki płaszczyzn i linji i ich harmonja mówią o estetycznej wartości dzieł i są ich podstawowym wyrazem.

Czyn Picasso był najbardziej radykalnem zerwaniem ze sztuką europejską. Radykalizm jego był tak potężny, iż najdalej iść pragnący nie mogli tak nagle i bezwzględnie za nim podążyć

ARTUR MARKOWICZ SZACHIŚCI (pastel)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)
(Obraz zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie).

lub go wyprzedzić. Wytworzyły się wokół niego kierunki, szkoły, teorje: kubizm, futuryzm, ekspresjonizm, synchronizm, abstrakcjonizm, puryzm i t. p. Naturalnym kontynuatorem jego idei był kubizm.

Nazwa tego kierunku datuje się od roku 1908 i powstała, według słów Leonce Rosenberga, zupełnie przypadkowo. Kiedy jury Salonu Niezależnych przeglądało obrazy i podano obraz Georges Braque'a, ktoś z sędziów wykrzyknął: »Jeszcze kuby, dosyć kubizmu«. Słowo to pochwycone przez dziennikarzy, kolportowane przez Guillaume Apolinaire'a i, pono przez Matisse'a, zyskało prawo obywatelstwa i pozostało pod nazwą kierunku malarskiego.

Kubizm, to sztuka grupy wyznawców Picasso, którzy znudzeni tradycyjnem naśladowaniem natury, pragną w sztuce swej dać miast rzeczy ich idee, wyrażone przez kompozycję form czystych — linji, płaszczyzn i barw. Kubiści nie porzucają modelu, lecz odrzucają jego naturalną rzeczywistość, tworząc rzeczywistość nową — ich własną kompozycję form. Formy ich obrazów są sprowadzone do figur najprostszych, geometrycznych lub ich kombinacji, więc do figur jakie znała sztuka ludów prymitywnych Egiptu, jakie były jeszcze ideałem piękna dla Sokratesa. W słynnym djalogu »Philebos lub djalog o przyjemności« toczy się taka rozmowa:

»Protarchos. Jakież są przyjemności, Sokratesie, które można nieomylnie uważać za prawdziwe?

Sokrates. Są to te, których przedmiotem są piękne barwy i piękne figury, większość tych, które powstają z zapachów i dźwięków, wszystkie słowem, których brak nie jest ani bolesny ani przykry, i których zażywaniu towarzyszy wrażenie przyjemne bez domieszki bólu.

Protarchos. Jakże mamy to rozumieć, Sokratesie?

Sokrates. Ponieważ nie pojmujesz odrazu tego, co chcę powiedzieć, muszę popróbować wyjaśnić ci to: mówiąc o pięknie figur, nie myślę zupełnie o tem, co wielu mogło by sobie wyobrazić, naprzykład o pięknie ciał lub o pięknie obrazów. Mówię o tem, co jest proste lub okrągłe i o dziełach tego rodzaju, płaskich i solidnych, wokół opracowanych, jak również o dziełach robionych przy pomocy linijki i kątnika (ekierki), czy pochwyciłeś moją myśl? Gdyż ja utrzymuję, że figury te nie są piękne, jak inne, przez porównanie, lecz że są one zawsze piękne, same w sobie, przez swoją naturę, że dają pewne przyjemności im tylko właściwe, nie mają nic wspólnego z przyjemnościami, które powstają przez łaskotanie. To samo mówię o pięknych barwach, które mają w sobie piękno tego samego rodzaju i dają przyjemności, które tylko z niemi są połączone. Rozumiesz-że mnie teraz?«

Według słów Sokratesa piękne są więc tylko figury o formach absolutnych, te których odczucie nie polega na porównaniu, na pozornem przeżyciu, na apercepcji, lecz które są piękne same w sobie, przez ich wieczną wartość, przez ich niezmienność. Te same figury są ewangelją sztuki kubistów. Wszystkie ich obrazy są kompozycją trójkątów, stożków, linij krzywych i prostych, czworoboków, i ich zespoleń, w nich chcą oddać niezmienny, wieczny wyraz materji, nową epiczność sztuki.

Twórczość swoją opierają na kilku prawach kompozycji tych form nieorganicznych, które malarz i teoretyk kubizmu Albert Gleizes w ten sposób formułuje w swojej najnowszej pracy »O kubizmie i sposobach zrozumienia go« (Paryż 1920):

1) Malarstwo jest sztuką ożywiania płaskiej powierzchni. Płaszczyzna jest światem o dwuch wymiarach. Malarz musi malować w dwuch wymiarach (trzy wymiary dla rzeźby).

2) Płaszczyzna staje się widoczną, kiedy słońce objawia ją oku. Organizacja obrazu jest przeobrażona przez światło. Światło nie powinno jednak dawać wrażeń głębi, winno ożywiać obraz, jak promień słońca ożywia ścianę, na którą pada i wyświetla ją z mroku.

3) W świecie zjawisk rzeczywistych uderza nasze zmysły przedewszystkiem fizyczna zewnętrzność ciał (l'aspect phisique). Sens rzeczy jest ukryty, tajemny, potrzeba wysiłku, by go zrozumieć. Naodwrót — w świecie sztuki uderza przedewszystkiem intellektualna istota rzeczy, »l'esprit«. Zewnętrzność fizyczna jest ukryta, potrzeba wysiłku na wyświetlenie jej. Malarstwo nie jest więc naśladownictwem natury.

4) Gdyby malarstwo miało być imitacją, najpiękniejszym obrazem byłoby odbicie w lustrze, gdyby miało być interpretacją — odbicie w lustrze wklęsłem lub wypukłem lub w dowolnej ich kombinacji. Malarstwo nie znosi głębi.

5) Prawda sztuki jest ponad wszelkim realizmem.

6) Wewnętrzna struktura obrazu jest tego samego pochodzenia, jakiego są wszystkie formacje naturalne — mineralne, roślinne czy organiczne. Dzieło sztuki nie jest rządzone przez fantazję — jest trzymane w zupełnej zależności od pewnych niezmiennych i powstaje przez porządek i metodę. Ciało kompozycji powstaje wokół osierdzia jak kwiat, jak krystalizacja.

7) Podstawowem prawem konstrukcji obrazu jest równowaga (equilibre). Jej formą najprostszą jest symetrja. Równowaga może być otrzymana przez stosunek linij, krzywych czy prostych, płaszczyzn i kolorów.

8) Światło walczy wiecznie z ciemnością. Obraz skąpany w świetle walczy z ciemnością. Walczy z różnem napięciem światła — różnemi kolorami. Stosunki kolorów tworzą nowe wartości głębi — głębi jakościowej nie ilościowej.

(Uwaga: mówiąc o impresjonizmie wskazałem na różnicę, jaka istnieje między poglądami na barwę w pismach Alberti'ego i Van Gogh'a. Gleizes, a więc kubiści, — powracają po raz pierwszy do poglądów Alberti'ego, traktują barwę, kolor nie jako wartość samą w sobie lecz jako wyraz światła w obrazie).

9) Piękno dzieła sztuki powstaje przez współdziałanie pierwiastków jakościowych i ilościowych.

Jakościowe są: Inspiracja. Dobór elementów syntetycznych. Senzytywność (wrażliwość) — więc wartości psychologiczne — miłość.

Ilościowe są: Ocena płaszczyzny. Znajomość podstaw równowagi. Znajomość prawa konstrukcji. Znajomość barwnych kontrastów, — więc pierwiastki techniki.

10) Jak wszystkie ciała otaczające nas, dzieło sztuki jest zorganizowane. Jak one, wzbudzają naprzód wrażenia zmysłowe: oczy wchłaniają je, jak wchłaniają wrażenia świata. Nie pytamy o cel ich, dziękujemy naturze za ich istnienie. Potem dopiero następuje myśl. Kwiat jest zamkniętym małym światem, podległym ogólnym prawom wszechświata. Dzieło sztuki budowane na prawie organicznych ciał, jest jak kwiat małym światem podległym ogólnemu rytmowi wszechświata. I za nie dziękujemy naturze jak za dzieło natury.

Dzieło malarza jest wielką modlitwą człowieka mówioną linjami, formami i barwami.

Oto myśli Gleizes'a. Podstawą formalną sztuki kubistów ma być nadewszystko odrzucenie głębi — więc odrzucenie perspektywy i wszystkich jej zdobyczy, i powrót do dwuwymiarowości, jaka cechuje wszelką sztukę prymitywów, tyleż kamień z Farsali ile archaiczne malarstwo greków lub fresk europejski z XIII-go wieku. Następnie — pozarealność; kubiści nie dają zjawisk rzeczywistych lecz ich transpozycje konstrukcyjne. Wreszcie prawomocność — osierdziem obrazu jest konstrukcja oparta na »equivalents«, na równowadze płaszczyzn, linji i kolorów, a podległa ogólnym prawom świata. Dzieło sztuki jest organizmem związanym z wszechświatem przez wspólność rządzących praw. Człowiek przez sztukę pragnie wpoić się w wielką rodzinę jedności wszechświata, szuka podpory w potędze praw rządzących wszechświatem.

KAZIMIERZ SICHULSKI SZOPKA (temp., 1925)

(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

Wszystkie obrazy kubistów są budowane na tych zasadach. Różnią się od siebie odmienną interpretacją zasadniczego problematu tych obrazów, w niczem nie zbliżających się do żadnych zjawisk świata — odmienną interpretacją wewnętrznej równowagi, szkieletu konstrukcji.

Podstawą kompozycji Picasso był z genjuszu idący instynkt, natura jego myśli i czucia. Wyznawcom jego brak tego genjuszu konstrukcyjnego, szukają więc jedności w metodzie. Niektórzy z nich jak Braque, Léger, Gleizes rozwijają płaszczyźnianą projekcję ciał rozpoczętą przez Picasso, pogłębiają przez kolor stosunki świetlne płaszczyzn i wprowadzają na miejsce jednotonowej skali Picasso gamę prostych czystych kolorów. Budują oni kompozycję na równowadze płaszczyzn i określonych form powtarzających się w odmiennych rytmach i wielkościach. Inni, jak Severini, Marcoussis wprowadzają niezwykłe bogactwo barwnych tonowań i opierają kompozycję na osobliwych delikatnych harmonjach zabarwionych płaszczyzn i linij. Niektórzy, jak Juan Gris uplastyczniają istotę zjawiska w niezmiernie delikatnej kompozycji linij, dla których płaszczyzny są raczej tłem i dają jedność kompozycji przez łączenie tych linij w jedną zamkniętą figurę. Z pośród nich rekrutują się też artyści tacy jak hiszpan Picabbia lub nadewszystko węgier Miklos, którzy nadają obrazom cechy zamkniętych mechanizmów, to znaczy, opierają ich jedność wewnętrzną na tych samych prawach konstrukcji, jakie łączą mechanizm wielkich maszyn i poruszanych przez nie sił. Przez tę różnorodność w rozwiązaniu formalnych zagadnień kubizm nie drętwieje — żyje.

Wielu artystów i krytyków twierdzi jednak, że kubizm jest u schyłku. Inni wykrzykują »Picasso odwrócił się od kubizmu i robi rysunki á la Ingres«, inni znów, że kubizm to przecież sztuka nawskróś dekoracyjna. Nie jest tak jednak. Sztuka kubistów, jako sztuka oparta na materjalnych pierwiastkach sztuki jednego człowieka jest istotnie u schyłku. Więc dzieła, w których brutalność odkrywczej sztuki Picasso przetworzona została na estetyzm kolorowy, a kubizm zdobywczy na kubizm buduarowy, więc dzieła Severini'ego czy Marcoussis i im podobnych, są istotnie wyrazem dekadencji. Dekadencją są wszystkie te dzieła, które dziś zdają się nowemi wzorami dla sztuki stosowanej (chociaż nie wolno negować ich niezawodnych zdobyczy: wprowadzenia nowych motywów, nowych rytmów i form do bardzo już zaśniedziałych prawzorów ogłupiałego w maszynowem zabójstwie przemysłu artystycznego). Z nimi upada sztuka Picasso — lecz nie idea nowej, na odmiennych prawach czucia opartej sztuki. Żywotność jej widoczna jest w tych obrazach, których kompozycja oparta jest na nowych pierwiastkach konstrukcji (nprz. Miklos). Twórcy ich muszą zrozumieć, że obraz budowany z form oderwanych wówczas dopiero stanie się skończonym, kiedy odnajdą dlań nową organiczną spójnię. Gleizes porównywa — i słusznie — obraz do kwiatu: w obrazie musi być wytworzona dająca się odczuć jedność, ta sama, jaka łączy części rośliny w kwiat, płatki w różę: duch

organizmu. Przezeń dzieło sztuki wpaja się we wszechświat. Dopiero tak zorganizowany obraz otrzymuje wartość dzieła skończonego — żyje i zachwyca. Kubizm w dzisiejszem stadjum rozwoju nie jest końcem, ale nie jest też »jedynym wyrazem sztuki«, jest początkiem, fundamentem, owem pierwszem lepieniem form. Rozumieją to kubiści i znaczenia swojego nie przesadzają, jak to czynili w sposób śmieszny futuryści. Gleizes mówi jasno: »Że widok obrazów, które nadejdą, będzie inny niż obrazów dzisiejszych, jest bardzo możliwe, ale nowa budowa artystyczna powstanie na obrazach dzisiejszych, jak na kamieniach fundamentu wznosi się katedra. Bez podziemnej konstrukcji nie można zbudować nic trwałego. Kubizm w najgorszym razie będzie miał ten zaszczyt, że był on podziemną konstrukcją, na której budować można to, co ma nadejść«.

Tak pojęta sztuka kubistów jest wyrazem tęsknoty artystów do wielkiej reprezentatywnej architektury. Kubizm pracujący wielkiemi, spokojnemi masami jest próbą nowej monumentalnej sztuki. Istota jego polega nie na tem, że formy jego są pozarealne lub geometryczne, lecz że kompozycja jego sprowadzona do prawomocnej, opartej na prawach konstrukcji myślowej. Przez ten fakt kubizm wpaja się w charakter współczesnego życia, a nadewszystko współczesnej architektury. Nowa architektura oparta na matematycznej konstrukcji żądać będzie i nowej, na tych samych pierwiastkach opartej dekoracji. Kubiści widzą swoje zbawienie w architekturze: wyjęte z przestarzałych i tak często zbytecznych ram obrazy ich zostaną wpojone w ściany gmachu i staną się w ten sposób organiczną częścią budowy. W ten sposób sztuka powróci do jej istotnego przeznaczenia.

Odczuć ją bezpośrednio jeszcze jest trudno, jest zbyt surowa, zbyt miernikowana, lecz patrząc na nią można dostrzec w sobie ruchy wewnętrzne możliwości, zbliżeń, przeczucia jakichś oczyszczeń — można przeczuć, że prowadzi ona do wrażeń czystszych, bardziej niematerjalnych, do jakiejś sztuki, z którą mówić będzie myśl — do sztuki wypoczynku nie sytych bourgeois ale umęczonych myślicieli.

Radykalizm kubizmu był tak potężny, iż najdalej iść pragnący nie mogli za nim nagle podążyć. I wszystkie nowe kierunki, które powstały w sztuce europejskiej po Picasso, o ile nie były kontynuacją kubizmu, były ostatniem łamaniem form rzeczywistych pod pretekstem wszelkich możliwych teorji i odczuwań.

Najciekawszym ruchem z tego punktu widzenia był bezwzględnie futuryzm. Zdawał się jakgdyby potępieńcem, skazanym przez bieg praw rozwoju na ostateczne, najbardziej brutalne niszczenie jedności form, na dyssekcję każdej części na tysiące członków, odpadków, łachmanów, wreszcie na przymusową abstrakcyjność. Był to ruch może najciekawszy ze względu na swoją samoobronę teoretyczną. Tłomaczył on zniszczenie form na pozór nowem dążeniem, będącem w istocie ostatniem napięciem tej sztuki, którą najbardziej zaprzeczał — niespokojnej twórczości późnego baroku, która niby przekleństwo niewyczerpującej się tradycji leżała na sztuce europejskiej. Futuryzm chciał oddać w sztuce nie ciała lub zjawiska, lecz potencyjnie zawarty w nich ruch, dynamizm ciał i zjawisk i nie spostrzegał, że miast stworzyć nową sztukę stał się do paradoksalnej radykalności doprowadzonym wyrazem odchodzącej epoki.

Program jego streszczał się w manifestach wydawanych z okazji wystaw bądź w Paryżu, bądź w Rzymie, bądź we Florencji. Wydawali je literaci jak Marinetti, muzycy jak Balilla Pratella, malarze i rzeźbiarze jak Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Soffici i inni. Każdy manifest dawał podstawy ideowe i techniczne. Ideowe opowiadały o dążeniach dynamicznych, techniczne o niszczeniu przedmiotowości zjawisk.

Były one nazbyt często teorjami faktów, które stały się przed powstaniem tych teorji. Były nie wykładem programu idei, lecz projektowaniem przemian formalnych, jakie zachodziły w obrazach. Cechowała je odpychająca pewność siebie i buta. Często tłómaczyła je tylko niechęć do przeszłości, niezawodnie zrozumiała na ziemi włoskiej, gdzie przeszłość przebóstwiono i uczyniono z niej przemysł narodowy, lecz często obca innym narodom.

Manifest futurystów z roku 1911 odrzuca kubizm, jako malarstwo statyczne a przez to zawsze jeszcze związane z klasyczną przeszłością i oświadcza zniweczenie modelu w sztuce, czego nie uczynił kubizm. »Malarstwo według modelu, który pozuje, jest głupotą i tchórzostwem myśli, nawet wówczas, kiedy model jest przetransponowany na formy linijne, sferyczne lub kubizmu«. I na potwierdzenie tej myśli dodaje: »nie widzimy różnicy między aktem tak zwanym artystycznym a tablicą anatomiczną. Perspektywa, jak ją rozumie większość malarzy, ma dla nas tę wartość, jaką ci malarze nadają projektom inżyniera«. Określając cele swoje, mówią następnie: »Jednoczesność stanów duszy ‹sumultanéité› w dziele sztuki, oto zawrotny cel naszej sztuki. Wytłómaczymy to faktami. Malując człowieka na balkonie, widzianego od wnętrza, nie ograniczamy sceny do tego co nam pozwala widzieć czworobok okna, staramy się dać ogół wrażeń wzrokowych, jakie odczuwa osoba na balkonie: słoneczny gwar ulicy, podwójne

J. MEHOFFER WIDOK Z GIANICOLO NA RZYM (ol., 1925)
(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

rzędy domów, które ciągną się na lewo i na prawo, ukwiecone balkony i t. d. Słowem, jednoczesność otoczenia, zaś jako skutek dajemy rozerwanie, rozczłonkowanie przedmiotów i zlanie się ich cząstek, wyzwolonych z bieżącej logiki i od siebie niezależnych. By widz mógł żyć wewnątrz obrazu, obraz musi być syntezą tego, co sobie przypominamy i tego, co widzimy. Należy dać niewidzialne, które jest w ruchu i żyje poza wymiarami, to co mamy na prawo od nas, na lewo i po za nami, a nie mały kwadrat życia sztucznie zamkniętego niby między dekoracje teatru. Należy dać wrażenie dynamiczne, to znaczy poszczególny rytm każdego przedmiotu, jego skłonności, jego ruch, jego wewnętrzną siłę«. Program mówi więc: »obraz pozostaje w sferze wrażeń wzrokowych, ma dać jednak widziane i przypomnienie widzianego, jako jednocześnie stające się i w tym celu artysta rozczłonkowuje przedmiotowość rzeczy i spaja ze sobą części różnorodnych przedmiotów. Dla stworzenia jedności szuka wewnętrznych rytmów i widz ma być współaktorem ich życia. Nie będzie on więcej asystował, stojąc bezczynnie przed obrazem, lecz przyjmie udział w akcji«. »Jeżeli malujemy bunt, to gnany uderzeniami tłum i gwałtowne ataki kawalerji tłómaczą się na płótnie przez pęki linij odpowiadających wszystkim siłom biorącym udział w walce. Te linje-siły muszą pochłonąć i porwać widza, który w pewnym stopniu zmuszony będzie walczyć z osobami obrazu«. I dalej o »linjach-siłach«: »Wszystkie przedmioty kierują się do nieskończoności przez ich linje-siły, których ciągłość stwierdzona bywa przez naszą intuicję. Te linje-siły musimy rysować, by sprowadzić dzieło sztuki do istotnego malarstwa... Interpretujemy naturę, dając początki i zakończenia rytmów, które te właśnie przedmioty wyciskają na naszej wrażliwości«. Więc jednoczesność ‹sumultanéité›, wrażenia dynamiczne, widz jako współaktor, linje-siły jako wyraz, linje-siły jako prowadzące do nieskończoności, przedmioty jako początki i zakończenia rytmów... Zbyt wiele haseł, zbyt mało jednorodności dążeń. A skutek? programowe, nietłómaczące się żadną koniecznością, rozrywanie jedności przedmiotów i programowe poparcie dowolności tego rozrywania. Naprzykład. Natychmiast po oświadczeniu futurystów, że interpretują oni naturę, jako »początki i przedłużenia rytmów«, oświadczają oni zaraz w następnej linji programu: »Jeżeli daliśmy, naprzykład, na jednym obrazie prawe ucho i prawe ramię człowieka, to uważamy za zbyteczne dawanie lewego ucha i lewego ramienia tej samej postaci na tym obrazie«. Wykonanie nie jest oczywiście interpretacją programu. Jedno ucho nie jest bowiem »początkiem lub przedłużeniem« rytmu dwojga uszu, program nie tłumaczy rozrywania jedności. Lub dalej piszą: »Nie tylko porzuciliśmy jaknajradykalniej wszelki całkowicie rozwinięty motyw, lecz owszem przecinamy nagle i dowolnie jeden motyw przez wiele innych« i słowami temi popierają futuryści dowolność ich sztuki.

Zwracamy się do innego manifestu, pisanego przez jedynego poważnego i myśliciela

i artystę, Boccioni'ego. Boccioni jest konsekwentny i jasny i sztuka jego jest współmierna z jego teorjami. Oświadcza on: »Wszystkie moje przekonania popychają mnie do szukania w rzeźbie nie formy czystej lecz plastycznego rytmu form, nie konstrukcji ciał lecz ich czynności«. Skłonił go do szukania nowych form nieznośny, tradycyjny stan rzeźby europejskiej. »Sztuka, która, by zacząć swoje funkcje, musi rozebrać do naga mężczyznę lub kobietę, jest sztuką martwą przy narodzinach« pisze, »a twierdzenie to przekona każdego zdrowo myślącego człowieka«. Wszystkie salony rzeźby stały się rezerwoarami nudy a odsłonięcia pomników na placach publicznych rendez-vouz nieokiełznanej humorystyki... Istotnie rzeźba trwa w tragicznym bezruchu, a od tysięcznych pomników porozrzucanych po placach wszystkich miast świata wieje fatalna tępa nuda postokroć powtarzanych kopij. Malarstwo, mówi dalej Boccioni, przeżywało wiele odnowień, rzeźba była niezmienna — nagi posąg był jej niezmiennym najwyższym kanonem (Beethoven Klingera był istotnie szczytem tej tępoty). Pragnęli ją odnowić ludzie jak Meunier, Rodin, Bourdelle. Meunier wpadł w tradycje Grecji, Rodin w tradycje Michała Anioła, Bourdelle w tradycje gotyku. Tak określa Boccioni tych trzech artystów. Jedyny Medardo Rosso, zdaniem jego, zresztą błędnem, wprowadza nowe momenty, gdyż oddaje w rzeźbie wpływy atmosfery. Boccioni w tęsknocie za odnowieniem martwiejącej rzeźby chce iść dalej niż Medardo Rosso, chce atmosferę, otoczenie rzeźby (ambiente, po francusku ambiance) uczynić częścią rzeźby. »Żądam—pisze—zupełnej fuzji objektu i jego otoczenia drogą p r z e n i k a n i a s i ę p ł a s z c z y z n (compenétration des plans). Takie pojęcie objektu rzeźbiarskiego doprowadza do zniszczenia pojęcia przestrzeni dzielącej n. p. człowieka a położony w odległości 200 metrów od niego dom. Powstają nowe formy będące połączeniem objektu plus otoczenie... Otrzymam je łącząc bloki atmosferyczne z elementami realności bardziej konkretnej«.

I dalej tak rozwija tezę swoją: »Należy zupełnie zapomnieć o figurze zamkniętej w jej tradycyjną linję i dać figurę jako centrum dyrektyw plastycznych w przestrzeni. Rzeźba winna dać życie przedmiotom, czyniących ich przedłużenia w dającem się odczuć, systematycznem i plastycznem. Nikt bowiem nie może zaprzeczyć, że każdy przedmiot trwa tam, gdzie inny już się zaczyna i że wszystkie przedmioty otaczające nasze ciało przecinają je, tworząc arabeski prostych i krzywych linij«. Niestety tu wpada i Boccioni w nieznośne futurystyczne fantazje. »Zobaczymy n. p. koło motorowe wychodzące z pod pachy mechanika, linję stołu przecinającą głowę człowieka, który czyta i książkę rozrywającą jego żołądek wachlarzem kart«. Są to niezawodnie słuszne obserwacje możliwych złudzeń optycznych, tyleż słuszne, ile podobne spostrzeżenia malarzy futurystów: »Ileż razy na policzku człowieka, z którym rozmawialiśmy, spostrzegaliśmy konia, który przejeżdżał na rogu ulicy... Ciała nasze wchodzą w kanapę, na której siedzimy a kanapa wchodzi w nas«. Są to więc tylko obserwacje n i e w y c h o d z ą c e a n i n a k r o k p o z a o b s e r w a c j e i m p r e s j o n i s t ó w. Nie mają one nic wspólnego z dynamizmem, z rytmem wewnętrznym lub z dążnością linji do nieskończoności. Impresjonizm opierał się na obserwacji barwnej istoty najbardziej zmiennych świetlnych zjawisk atmosfery. Futuryzm opiera swoją sztukę na drobnostkowej obserwacji najbardziej ulotnych, zmiennych stosunków, ciał na obserwacji złudzeń optycznych i chwilowych wrażeń optycznych, wywołanych przez te złudzenia (powoływanie się na medjumizm, promienie X i t. p. ich doprawdy nie tłómaczą). Na tych obserwacjach opierają się ich teorje i w zbliżeniu się do impresjonizmu idą tak daleko, że żądają w programie swojej sztuki d y w i z j o n i z m u, jako środka wyrazu barwnego.

Teorje futuryzmu opierają się na zasadniczym błędzie. Futuryzm przypuszcza, że leży na powierzchni nowych dążeń sztuki intellektualnej i że w jej rozwoju tworzy nowy szczebel, że tworzy nową sztukę. Nie spostrzega, że rozwój nowej sztuki idzie po linji odchyleń od natury, nie na podstawach obserwacji natury, lecz na podstawie przetwarzania wrażeń wzrokowych na myśli, na idee plastyczne i narzuca swoje wizje rzeczywistości. Futuryzm nie spostrzega też, że nowością sztuki jest nie wzmożenie ruchu ale reakcja na ruch. I dlatego myli się, popierając swoje twierdzenia przypuszczeniem, że jest on wyrazem współczesnego »życia stali, dumy, gorączki i szybkości«. Można tu dodać zresztą, że sztuka nigdy nie jest wyrazem powierzchownych przejawów cywilizacji epoki, lecz odbiciem często najbardziej ukrytych bodźców kultury. Teorje futurystów są więc niejednolite i błędne.

(C. d. n.) Dr. MIECZYSŁAW STERLING

WŁADYSŁAW JAROCKI HUCUŁKA ol., 1926)

(Z wyst. Tow. Art. Pol. „Sztuka", Kraków 1926)

(Obraz zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie).

KRONIKA ARTYSTYCZNA

JAROSŁAW

= Wystawa prac Stanisława Kopystyńskiego została otwartą dnia 20 czerwca w sali tutejszej państwowej szkoły budownictwa.

KATOWICE

= W połowie czerwca otworzono tu w budynku Sejmu Śląskiego wystawę »fenomenalną« i bardzo senzacyjną »medjumistycznych« obrazów Marjana Grużewskiego. Fakt ten dał sposobność jakiemuś przygodnemu sprawozdawcy, ukrytemu pod monogramem *J. Br.*, do wystąpienia (*w Gońcu Śląskim* z 20 czerwca b. r.) w roli równie fenomenalnego krytyka artystycznego.

Dla rozweselenia czytelników naszych w sezonie ogórkowym, cytujemy z artykułu tego kilka ustępów: »Fenomenalne utwory, tworzone w transie medjumistycznym, niesamowite w kompozycji, kolorycie i nastroju. Marjan Grużewski, poza nauką rysunku w szkole średniej, nie przechodził żadnych szkół, ani akademji malarskiej. Na jawie, w stanie normalnym, człowiek ten zaledwie posiada umiejętność rysunku. Jednakowoż, gdy zapada w trans, tworzy na zadany temat rzeczy, których nie powstydziłby się niejeden artysta sławy europejskiej. Oryginalność kompozycji oraz dobór barw przemawiają językiem wtajemniczonych. Utwory te są odbiciem kliszy astralnej, którą artysta widzi w transie. Zadziwiająca szybkość wykonania, gdyż obrazy tak olejne, jak i pastelowe większych rozmiarów, tworzone są w przeciągu jednego, dwóch seansów, trwających od 30 minut do godziny, wprawia w zdumienie znawców.

»Marsz żałobny Szopena« jest to duży pastel, wyobrażający genezis twórczości Szopena. Postać wielkiego mistrza wyrasta z ziemi, ziemi polskiej. Ziemia tworzy klawiaturę, bezpośrednio z której mkną w przestrzeń ciężkie fale tonów marsza żałobnego. Szkielet — inspirator nastroju, stanowi tło twórcy. Korowód duchów niesie trumnę w niebiosach a rozkołysane dźwięki dzwonów w aurycznych linjach, opanowały firnament. Całość uderza potęgą kompozycji i mogłaby być ciekawem studjum dla badaczy optofonji...

»Obłęd« jest rzeczywistym obłędem. Pastel niesamowity, na który nie można patrzeć się bez wewnętrznego wstrząsu. Twarz obłąkańca zieje tak bezmyślnem instyktownem przerażeniem obłędu, otaczająca go łapami ślepa symbolistyczna barwa obłędu tak udatnie odtwarza istotę obłędu, że człowiek nawet o zupełnie zdrowych nerwach długo pozostaje pod wpływem doznanego wrażenia.

»Portret inkarnacyjny«, »Demon«, »Puhacze«, »Wizja apokalipsy«, »Opętanie« oto cykl utworów Grużewskiego, wystawionych w Katowicach.

»Grużewski jako medjum malarskie jest dziś jedynym na kuli ziemskiej. Badania w Instytucie Metapsychicznym w Paryżu, oraz liczne komisje urzędowe, stwierdziły fenomenalność jego twórczości. Obrazy jego nie wszystkim się podobają i nie dla wszystkich są zrozumiałe. Jednakowoż zobaczyć je warto. To, że Polska posiada największą ilość ludzi medjalnych, świadczy dobitnie o tem, że jesteśmy narodem najmniej zmaterjalizowanym w Europie. »Król Duch« całego narodu polskiego od czasów Chrobrego — oto źródło naszej niezniszczalnej siły jako narodu a być może rozwiązanie zagadki naszej potęgi mocarstwowej... Grużewski pochodzi z okolic Wilna, z ziemi, która wydała naszych największych mocarzy ducha — Mickiewicza i Słowackiego. Wiadomem jest, że niektóre utwory tych wieszczów pisane były w ekstazie wizyjnej, zbliżonej do transu. (Dziady, Król Duch, Genezis z ducha). Jednakoważ twórczość ta była naogół świadomą. Grużewski tworzy podświadomie. Mówią przez niego siły nie ujęte dotychczas w swych przejawach. Zaznaczyć przytem należy, że twórczość jego, będąc nawskroś abstrakcyjną, opiera się mocno na ideologji chrześćjańskiej«.

W niewielu słowach i krytyka artystyczna i osobliwa historjozofja i oryginalna psychologja twórczości: zaiste, fenomenalne!...

KRAKÓW

= Wystawa prac szkolnych Akademji Sztuk pięknych w Krakowie została otworzona dnia 29 czerwca b. r. w gmachu Akademji, we wszystkich pracowniach szkolnych. Uderza ona swoim ogromem, a przedewszystkiem wysokim poziomem artystycznym, świadczącym chlubnie o poważnej pracy tej naszej najwyższej i najstarszej w Polsce (bo istniejącej przeszło 100 lat) uczelni artystycznej. W dziale architektury, której program oparty jest na programie wydziałów architektury obu naszych politechnik z daleko szerszem uwzględnieniem strony artystycznej, wystawiono szereg rysunków technicznych, świadczących o powadze, z jaką profesorowie wydziału architektury traktują studja wstępne studentów z zakresu budownictwa, statyki, historji architektury i t. d., tudzież szereg bardzo poważnych kompozycyj, w których starano się rozwiązywać zagadnienia architektoniczne na najróżnorodniejsze tematy od dworków podmiejskich aż do pałaców, muzeów i kościołów. Jako dodatni objaw podkreślić należy fakt, że w projektach tych największą wagę przykładano na projektowanie dużych monumentalnych budowli: jest to zupełnie słuszne, gdyż przedewszystkiem wydział architektury akademji sztuk pięknych ma za zadanie przygotować swoich wychowanków do rozwiązywania zadań artystyczno-architektonicznych. Studja takie są przy szarzyźnie dzisiejszego dnia, w tej chwili niepraktyczne, będą miały jednak ogromne zastosowanie i wartość w niedalekiej przyszłości, gdy kraj nasz, uporządkowawszy swój budżet, będzie mógł przystąpić do budowy wielkich gmachów państwowych w stolicy państwa i we większych centrach prowincji.

Wystawa wszystkich szkół malarstwa i rzeźby naszej Akademji przedstawia się bardzo bogato i różnorodnie. Prace tam wystawione są bardzo sumienne, poważne, świadczą chlubnie nietylko o pracy pedagogicznej profesorów akademji, ale o wiedzy i talencie ich wychowanków, świadczą o tem, że Akademja wyszła już zupełnie z okresu wojennego i powojennego, i że uzyskała wysoki poziom artystyczny, któregoby pozazdrościła jej niejedna ze sławnych akademij zagranicznych. Wystawa ta świadczy też o tem, że krakowska akademja, interesując się żywo wszelkiemi najnowszemi hasłami czy prądami w sztuce, nie zapomniała nigdy, że krzykliwość nie zastąpi tradycji, że w sztuce niema przewrotów ale ewolucje, oparte na nawiązywaniu twórczem do tradycji i że zadaniem akademji jest nie podawanie gotowych recept na sztukę, ale pokazanie swoim wychowankom wszelkich możliwości, wyuczenie ich jak najobszerniejszego rzemiosła malarskiego czy rzeźbiarskiego w najszlachetniejszem tego słowa znaczeniu, w nadziei, że talent oparty na wiedzy jest najpewniejszą gwarancją rozwoju sztuki.

LUBLIN

= W gmachu gimnazjum państwowego im. Staszica urządzono wystawę rysunków i prac ręcznych uczniów. Na wystawę tę złożyły się wybrane okazy dziewięciu szkół męskich i żeńskich w Lublinie. O smutnym stanie naszej kultury artystycznej najlepiej świadczy fakt, że szersza publiczność zupełnie się nią nie zainteresowała. Zwrócono już na to uwagę i w *Głosie Lubelskim* (Nr. 155), pisząc m. i.:

»Wystawa rysunków i robót ręcznych wychowanków szkół średnich i zawodowych w gmachu gimn. państw. im. Staszica jest tak interesująca i ładna, że podziwiać należy obojętność lublinian, odwiedzających wystawę w homeopatycznych ilościach. Trudno jest coprawda sprawę przesądzać, ale jeżeli ktoś, studjujący wystawę przez dwie i pół godziny, oprócz grupki młodzieży, zauważył przez ten czas dwie osoby dorosłe, które po pięciu minutach znikły, jak senne widziadła — to do pewnego stopnia może wydać sąd o zainteresowaniu się publiczności.

»Całość wystawy — estetyczna, bogata i bardzo miła. Pamiętać również trzeba, że czysty dochód przeznaczony jest na kolonje letnie, które przy obecnej frekwencji nie osiągną nic, lub bardzo niewiele«.

LWÓW

= Z końcem czerwca otwarto w t. zw. Pałacu Sztuki na Placu powystawowym (n. b. Pałacu, zabranym prawem kaduka od kilku lat przez Targi Wschodnie) wystawę większą, w której osobną salę zajmują szkice i projekty dekoracyjne i architektoniczne Kazimierza Sichulskiego, dalej gruga artystów wielkopolskich »Plastyka« (J. Bocheński, L. Dołżycki, Z. Dziurzyńska-Rosińska, A. Hannytkiewicz, H. Jackowski, W. Lam, A. Mondral, W. Marcinkowski, M. Rożen, M. Samlicki i T. Waśkowski). Prócz tego 23 szkiców i rysunków J. Chełmońskiego i kolekcja prac W. Hofmana, z artystów lwowskich biorą udział: Z. Albinowska, St. Batowski, M. Dolińska, E. Doręgowski, J. Gruca, J. Hawel, Z. Kolischerówna J. Kratochwila-Widymska, J. Krupski, J. Nowotnowa, K. Olpiński, St. Pikor, A. Pełczyński, K. Rosenfeldówna, J. Stankiewicz-Charzewska, St. Teysseyre, nadto Z. Ćwikliński, J. Rosen, A. Rutkowski i W. Żabokrzycka.

Prasa tutejsza podkreśliła, że oficjalni reprezentanci władz nie przybyli na otwarcie tej wystawy. Karygodne niedbalstwo i brak zainteresowania się!

= W uzupełnieniu notatki o konkursie na budowę pomnika J. Słowackiego we Lwowie (patrz »Sztuki piękne, N. 8, Kronika) zawiadamiamy, że komitet konkursowy budowy tego pomnika przedłużył, na liczne życzenia osób zainteresowanych, termin nadsyłania projektów konkursowych do dnia 30 listopada 1926, godz. 3 popołudniu.

POZNAŃ

= W Muzeum Wielkopolskiem otwarto ciekawą wystawę graficzną p. t. »Portret Królewski«.

= W lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiono prace: Apolonjusza Kędzierskiego, St. Kędzierskiej, Augustynowicza, Batyckiego, Biskego, Głowińskiego Ap. (rzeźby), Gwozdeckiego, Sanoka, Getterowej, Mrozińskiego, Zofji Stankiewiczówny etc. Jak z tego widać, wystawa to o charakterze czysto kunsthaendlerskim, bez żadnej idei przewodniej na prędce sklecona z prawdziwych dzieł sztuki i z amatorskich prawie obrazków ręcznej roboty.

Wystawa zabytków przedhistorycznych. W związku z I. zjazdem prehistoryków polskich, mającym się odbyć w dnich 31 października i 1 listopada b. r. w Poznaniu, urządza kierownictwo Działu Przedhistorycznego Muzeum Wielkopolskiego w ubikacjach muzealnych wystawę zabytków przedhistorycznych. Wystawa ma na celu udostępnienie światu naukowemu licznych zabytków, znajdujących się w posiadaniu prywatnem a niewyzyskanych dotychczas pod względem naukowym. Badania nad pradziejami Polski, szczególnie zaś nad osadnictwem przedhistorycznem kraju naszego, nie mogą się rozwinąć bez znajomości całego materjału wykopalisk, dotychczas wydobytego z ziemi. W nauce naszej niema dubletów i każda urna, każdy toporek kamienny, każda ozdoba, czy narzędzie bronzowe, nawet niepozorne nieraz skorupy mają charakter dokumentu naukowego, ułatwiającego poznanie najdawniejszej naszej przeszłości. Każdy zatem biorący udział w wystawie przyczynia się do rozświetlenia mroków przeszłości przeddziejowej Polski i dlatego pożądany jest jak najliczniejszy udział wystawców. Kierownictwo Muzeum prosi wszystkich właścicieli zbiorów wykopalisk lub oddzielnych okazów archeologicznych o łaskawe zgłaszanie swego udziału w wystawie i nadsyłanie zabytków. Przy większej ilości zabytków muzeum chętnie podejmie się zapakowania i przewiezienia zbiorów do Poznania. Po ukończeniu wystawy zbiory zwrócone zostaną właścicielowi. Zgłoszenia i okazy nadsyłać należy pod adresem: Dział Przedhistoryczny Muzeum Wielkopolskiego, Poznań, ul. Sew. Mielżyńskiego 26/27.

WARSZAWA

= W Zachęcie wystawa retrospektywna dzieł Józefa Brandta, urządzona jak na nasze dotychczasowe warunki, bardzo starannie, potrwa przez cały sezon letni.

= W Związku Zawodowym Polskich Artystów Malarzy (ul. Marszałkowska 69), otwarto wystawy zbiorowe prac Józefa Mieszkowskiego i Czesława Nowocienia.

= Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych (pozostająca w roku ubiegłym pod dyrekcją prof. Miłosza Kotarbińskiego), wystąpiła z okazji zakończenia roku szkolnego z obfitą wystawą prac swych uczni. Poziom wystawy tej korzystnie świadczył o kierunku i metodzie nauczania, zwłaszcza w dziale t. zw. sztuk dekoracyjnych.

= Z analogiczną, skromniejszą, ale również poważną wystawą wystąpiła Miejska Szkoła Rysunków i Sztuki Zdobniczej pod kierunkiem Jana Szczepkowskiego.

= Kolekcję cennych obrazów Tadeusza Ajdukiewicza wystawiono w Salonie Sztuki Abe Gutnajera przy ul. Mazowieckiej. Znalazły się tam m. i. takie słynne obrazy tego malarza, jak »Targ w Kairze«, jak najrozmaitsze jego »Polowania« i i., mające dziś już zupełnie zresztą muzealny charakter.

= Doroczne Walne Zebranie Tow. Zachęty Sztuk P. Na temat ten zamieszcza *Kurjer Czerwony* (Nr. 142) następujące uwagi w artykuliku p. t.: *Towarzystwo „Zniechęty" Sztuk Pięknych szykuje doroczny skandal. Artyści protestują przeciw zwoływaniu Walnego Zebrania na koniec czerwca.*

»Co roku o tej mniej więcej porze Towarzystwo Zachęty sztuk pięknych reklamuje się przed społeczeństwem skandalem.

Od kilku już lat toczy się tam zawzięta walka o władzę między artystami i t. zw. miłośnikami. Ci ostatni, ludzie poczciwi i sympatyczni, ale rzecz prosta, na malarstwie nie znający się, są w ogromnej większości i narzucają gromadce artystów swoje rządy nad placówką, którą przecież tylko artyści powinni rządzić.

Doroczne walne zgromadzenia kończą się skandalami. Ostatnio ogromna większość najwybitniejszych malarzy ogłosiła bojkot Zachęty i długo w solidarności wytrzymała z ogromną szkodą dla sztuki.

W roku bieżącym ustalono termin dorocznego zebrania na 30 czerwca. Jest to sprytne, a bezprawne zaszachowanie artystów-opozycjonistów, gdyż jak wiadomo, większość malarzy już się rozjechała na letnie studja i odpoczynki.

Statut Zachęty wyraźnie wyznacza termin dorocznego zebrania niepóźniej niż w maju.

Związek zaw. artystów malarzy w porozumieniu z innemi organizacjami artystycznemi zakłada publiczny protest przeciw tendencyjnemu, a bezprawnemu ustaleniu tak późnego terminu dorocznego zebrania.«

= Dnia 30 czerwca b. r. odbyło się pod przewodnictwem pos. Edmunda Trepki, Doroczne Walne Zebranie rzeczywistych członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W wyborach wzięło udział 277 członków, w tem 141 miłośników i 86 artystów.

W bardzo ożywionej dyskusji artyści jak corocznie zarzucali Komitetowi Towarzystwa brak odpowiedniego doboru w urządzaniu wystaw, nieodpowiednią administrację, niedostateczne uwzględnianie potrzeb artystów. Po odpowiedziach udzielanych przez przedstawicieli Komitetu, zebranie uchwaliło Komitetowi absolutorjum, poczem przystąpiono do wyborów Komitetu na rok administracyjny 1926/27, które dały następujący rezultat:

Artyści członkowie: Stabrowski Kazimierz, Cieślewski Tadeusz, zastępcy: Wróblewski Konstanty, Nowina Przybylski Wacław, Swoch Franciszek. Miłośnicy członkowie: Brzeziński Stanisław, Gutowski Józef, Wilczyński Stanisław, zastępcy: Borzęcki Włodzimierz, Kowerski Karol, Roth Franciszek. Komisja rewizyjna, członkowie: Czajewicz Aleksander, Kremky Wacław, Niklewicz Mieczysław, zastępcy: Brun Wacław, Krasnodębski Piotr. Z poprzedniej trzyletniej kadencji pozostali w Komitecie artyści członkowie: Austen Antoni, Górski Konstanty, Otto Zygmunt, Popowski Stefan, Stępski Wiktor, miłośnicy członkowie: Czerniewski Ludomir, Paszkowski Wacław Dominik, Sturm Adolf, Wóycicki Zygmunt.

= Z okazji obchodu 150-letniej rocznicy niepodległości Stanów Zjednoczonych zawiązany przed niedawnym czasem komitet budowy w Warszawie pomnika dla Tadeusza Kościuszki ogłosił konkurs publiczny na projekt pomnika. Projekty winne być dostarczone do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie najpóźniej do 1 stycznia 1927 roku. Szczegółowy program i warunki konkursu otrzymać można w kanlarji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, plac Małachowskiego Nr. 3.

WILNO

Otwarcie wystawy prac studentów wydziału sztuk pięknych uniwersytetu im. Stefana Batorego odbyło się

dnia 27 czerwca, w obecności reprezentantów rządu i władz miejskich. Wystawione prace z zakresu architektury, malarstwa i rzeźby świadczą dodatnio o sumienności studjów. Szczególnie bogato i poważnie przedstawiają się prace architektoniczne tudzież klasa malarstwa prof. Śleńdzińskiego, któremu możnaby zarzucić tylko wywieranie zanadto silnego wpływu na swych uczniów.

= Przemysł ludowy w Wileńszczyźnie. Na walnem zgromadzeniu Tow. popierania przemysłu ludowego w Wilnie omówiono najbliższe prace przygotowawcze w celu zorganizowania na sposób współczesny wyrobu i zbytu wytworów ludowych, zwłaszcza tkackich, które otrzymały w Paryżu srebrny medal i należą do najpiękniejszych w Polsce. Stworzono już Bazar wyrobów ludowych i organizuje się Muzeum pod kierunkiem pani Ehrenkreutzowej. W Wilnie powstanie fabryka przędzy wełnianej, która będzie dostarczaną wytwórcom, nadto będą oni otrzymywali ulepszone warsztaty tkackie oraz trwałe barwiki, od których zależy piękno i trwałość kilimów. Bank Rolny udziela 25.000 złotych kredytu na poparcie przemysłu ludowego. Koło młodych ziemianek będzie organizowało odnośną wytwórczość we wszystkich powiatach. Nowo obrany wydział otrzymał wskazówkę, aby zaciągnął pożyczkę do 15.000 złotych na poparcie przemysłu ludowego, oraz aby z zapasów kasowych wydał na ten cel do 40 000 złotych.

= Tymon Niesiołowski został zamianowany kierownikiem tutejszej szkoły przemysłu artystycznego i kursów dokształcających-artystycznych dla rękodzielników.

ZAKOPANE

= W państwowej Szkole przemysłu drzewnego otwarto wystawę prac wykonanych w roku szkolnym 1925/26, złożoną z mebli, rzeźb w drzewie i kamieniu, drzeworytów. Z wystawą tą szkolną połączona jest wystawa obrazów Rafała Malczewskiego i T. Piotrowskiego. Wystawa potrwa do końca sierpnia.

Muzeum im. Chałubińskiego urządziło w czasie sezonu letniego wystawę fotografji, zatytułowaną »Tatry i Podhale«. Wystawa ma głównie cele propagandowe.

W »Bazarze polskim« urządziło Tow. Sztuki podhalańskiej letnią wystawę obrazów i rzeźb. Niestety niepowodzenie wystawy warszawskiej, przez to Two urządzonej, niczego członków jego nie nauczyło. Z wystawą połączona jest zbiorowa wystawa rzeźb i ceramiki Stanisława Sobczaka, interesująca jako nawiązanie do starych tradycyj góralskich.

DREZNO

= Zorganizowana staraniem dyrektora Galerji drezdeńskiej Międzynarodowa Wystawa Sztuki cieszy się wielkiem powodzeniem. Jest to zresztą pierwsza, od lat piętnastu, wystawa tego rodzaju. W osobnych działach są tu reprezentowane: Francja, Belgja, Holandja, Szwajcarja, Austrja, Szwecja, Norwegja, Anglja, Włochy, Ameryka, Rosja Sowiecka, Jugosławia, Czecho-Słowacja. W dziale niemieckim zwracają na siebie uwagę tacy artyści, jak: Corinth, Slevogt, Liebermann, Hofer, Pechstein, Klee, Schmidt-Rottluft, Nolde, Kandinsky i i:

NEW YORK

= Rzeźbiarz polski z Buffalo. W Nr 153 *Kurjera Narodowego* czytamy co następuje: »Franciszek Olstowski, buffaloski rzeźbiarz, obecnie zamieszkały w New Yorku, nie próżnuje. Młody ten artysta tworzy wciąż nowe dzieła, energja twórczości popycha wciąż naprzód i naprzód. Znawcy twierdzą, że 23-letni Olstowski dojdzie na wysoki szczebel sławy, jeśli będzie iść bez zboczeń w raz obranym kierunku.

Obecnie wykończył on prześliczny biust Małgorzaty Stewart, tancerki z Broadway'u newyorskiego, występującej w tańcu »Satyra«. Biust ten w bronzie wykonany zakupili przyjaciele Polski i zamierzają posłać do Narodowego Muzeum Sztuki w Warszawie, jako znak przyjaźni polsko-amerykańskiej. Olbrzymi biust Lincolna, trzy razy większy od naturalnej wielkości, również praca tego artysty, już znajduje się w budynku Ministerstwa Spraw Zagr. w Warszawie. W galerjach paryskich są również liczne prace Olstowskiego. (?! przyp. Red.).

Obecnie Olstowski pracuje nad figurą Kościuszki, która stanie na publicznym skwerze przed ratuszem miejskim w Johnstown.

Pamiętamy początki Olstowskiego w Buffalo. Jako uczeń rwał się do sztuki i prowadził szkółkę artystyczną dla dzieci polskich w Buffalo, oraz lepił biusty znajomych. Żądza pracy artystycznej na szerszym terenie zawiodła go do New Yorku gdzie Olstowski przebojem zdobywa sobie uznanie i sławę«.

PARYŻ

= O propozycji gościnnych występów Giocondy w Ameryce piszą nam: Amerykanie nieustępliwi w kwestji spłacania przez Francję długów wojennych, okazali niedawno nieco »serca« i postanowili przyjść z pomocą tym... europejskim niedołęgom, którzy mając tyle sposobów zrobienia dobrego interesu i zdobycia dolarów, potrzebnych do podtrzymania niedokrwistego franka, nie mają jednak dość dowcipnych pomysłów. Z jednym takim, w istocie amerykańskim, zwrócono się z Ameryki do dyrektora generalnego muzeów paryskich, oto — ni mniej, ni więcej — Ameryka zaproponowała Francji wypożyczenie na dłuższy okres czasu Monny Lizy Leonarda da Vinci i obwożenie jej po miastach amerykańskich, oczywiście za grube pieniądze na rzecz Francji. Propozycja ta spotkała się z wesołem zdumieniem i z odmową. Pretekstem do odmowy jest obawa, by się uśmiechniętej damie nic w drodze nie przydarzyło. Niedomówionym argumentem zdaje się być jednak jeszcze większa obawa, by Monny Lizy, której wieki nie zdołały odmienić, nie odmieniono w Ameryce, w kraju cudownych nadzwyczajności. Kiedy Monnę Lizę odnaleziono we Włoszech po kradzieży, dyrektor Luwru, posłany czemprędzej w celu zbadania, czy odnaleziony Vinci jest prawdziwym Vincim, posłał do Paryża depeszę genjalnie dowcipną: »Veni, vidi, Vinci!« Posłany w tym samym celu do Ameryki, mógłby zadepeszować: »Veni, vidi, Pola Negri«.

To też Francja nie chce ryzykować i będzie ratowała franka — nie przez kobiety, Ameryce zaś może wypożyczyć w najlepszym razie... wieżę Eiffla.

STOCKHOLM

= Sukces polskiego udziału w Targach Bałtyckich był ogromny. Zwłaszcza kilimy, batiki i ceramika rozkupione zostały w całości i to w szeregu egzemplarzy tak, że n. p. kilim Romana Orszulskiego, zakupiony przez króla i muzeum narodowe, sprzedany został w 26 egzemplarzach tego samego wzoru. W Szwecji, ojczyźnie kilimu, kilim polski zyskał nowy rynek eksportu, a w związku z otrzymanemi zamówieniami cały szereg naszych pracowni, jak »Kilim«, p. Koseckiej, Bogańczyka, musiały rozszerzyć swoje warsztaty.

WENECJA

= XV-a Międzynarodowa Wystawa Sztuki (o której informowaliśmy już pokrótce w poprzednim zeszycie *Sztuk Pięknych)*, liczy obecnie, po uzupełnieniu pewnych dotychczasowych luk — ogółem 2.427 objektów, z tego przypada na główny Pawilon Centralny 1319 dzieł sztuki, a na pawilony państw poszczególnych 1108. W wystawie tej bierze udział z górą 860 artystów-plastyków.

Poszczególne działy wystawy liczą objektów: Au-

strja 32, Szwecja 70, Polska — 46 (ponadto w przyległej do sali »Sztuki« salce H. Glicensteina 76 utworów graficznych i rzeźb), Szwajcarja — 118, Włosi (wraz z nielicznymi artystami innych narodowości, jak kilku artystów rosyjskich, jak Leon Kamir i Alojzy Kohut, występujący jako artyści polscy, i t. d., — ogółem około 80 objektów) — 975, w poszczególnych zaś pawilonach: Holandja — 56, Belgja — 193, Hiszpanja — 103, Węgry — 139, Czechosłowacja — 79, Francja — 122, Niemcy — 180, Anglja — 176, Futuryści włoscy (w Pawilonie Rosji Sowieckiej) — 60.

Specjalne wystawy zbiorowe, w mniejszym lub większym zakresie, mają artyści: G. Segantini (1858—1899, Em. Marsili (1841—1926, rzeźbiarz), Giacinto Gigante (1805—1886), Daniele Ranzoni (1843—1889), Emilio Gola (1852—1923), Gaspare Landi (1756—1830), Arnold Boecklin (1827—1901), Lino Selvatico († 1924), Felice Carena, H. Glicenstein, Ercole Sibellato, Eug. Baroni (rzeźbiarz), Ardengo Soffici, Mario de Maria (Marius Pictor), Arturo Dazzi (rzeźbiarz).

Sztuki Piękne zamieszczą niebawem o tej ważnej światowej wystawie sztuki w Wenecji dłuższy ilustrowany artykuł pióra Dr Mieczysława Tretera.

= Sala polska Towarystwa art. polskich »Sztuka« na międzynarodowej wystawie sztuki w Wenecji cieszy się dużem powodzeniem, czego dowodem — do pewnego stopnia — jest fakt, że z sali tej, mieszczącej 46 obrazów, zostały dotychczas zakupione trzy obrazy (prof. T. Axentowicza »Różowa suknia«, prof. W. Jarockiego »W pełnem słońcu« i prof. J. Mehoffera »Wiek złoty«).

Redakcja zbytkownego, bogato ilustrowanego wydawnictwa p. t. *Le XV Esposizione internazionale d'Arte, Citta di Venezia 1926* zwróciła się do Tow. art. pol. »Sztuka« z prośbą o pozwolenie reprodukowania w wydawnictwie dzieł polskich, wystawionych w sali Tow. »Sztuka« na weneckiej wystawie.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Reprezentacja Polski na Międzynarodowej Wystawie w Wenecji. Pod tym tytułem umieścił w N-rze 215 »Rzeczpospolitej« dłuższą notatkę p. Stan. Woźnicki, stwierdzając, że »Polskę na tej wystawie dobrze reprezentowały dzieła malarzy z grupy krakowskiej »Sztuka«: St. Czajkowskiego, Filipkiewicza, Wł. Jarockiego, Mehoffera, Pautscha, Pieńkowskiego, Sichulskiego, Weissa i t. d. Dział ten sam przez się świadczy dodatnio o poziomie naszego malarstwa«. Nie ma jednak róż bez kolców. A więc pisze p. Woźnicki:

»Dorobek jednej tylko grupy artystów, mimo wszelkie walory artystyczne, nie może dać obrazu całego bogactwa naszego malarstwa, wyczerpać jego najdoskonalszych przejawów. Zaproszenie paru artystów z poza T-wa »Sztuki«, chociażby nawet tak wyjątkowo wybitnych, jak Ślendziński i Skoczylas, nie zmienia zasadniczo sytuacji. A że sprawa naszej reprezentacji na tym bądź co bądź turnieju wszechświatowym nie jest obojętną, wystarczy przypomnieć dyskusję na łamach »Sztuk Pięknych«, organie T-wa »Sztuki«, z powodu objęcia przez T-wo »Rytm« sali polskiej na rzymskiej Biennale w 1925 r. Kilka zaś lat temu, znakomity krytyk W. Kozicki, tak kończy sprawozdanie z ówczesnej wystawy w Wenecji, w której brali udział ci sami Mehoffer, J. Czajkowski, Filipkiewicz, Kamocki, Wł. Jarocki, Fałat, Sichulski i Weiss: »Oto wszystko, czem Polacy mieli w Wenecji zaimponować obcym. A gdzież tylu innych najwybitniejszych i wybitnych? Stanowczo powinni nasi artyści pamiętać w przyszłości więcej o wystawach nad brzegiem Adrjatyku, bo zwycięstwo w międzynarodowym turnieju nie ulega wątpliwości«. Rząd i artyści nie pamiętali jednak o tem.

»Sprawy, na które łożą się pieniądze państwowe i które przez to wymagają uprawnienia ze strony Rządu, winny być rozpatrywane w skali ogólnopaństwowej, nie nosić cech załatwień poufnie-prywatnych. Departament Sztuki może i powinien opracować program szeregu wystaw na weneckiej Biennale i planowo, z góry je organizować, wciągając do akcji kolejno najpoważniejsze grupy artystyczne albo poszczególnych artystów. Bo, miły Boże, czyż do dnia dzisiejszego wciąż tylko malują pejzaże, jak za czasów Stanisławskiego, co stwierdzają w Wenecji turyści z całego świata, i czyż od czasów rozkwitu »Sztuki« nic się nie zmieniło, nic nie przybyło, nic wreszcie wartościowego poza nią nie było?«

Tyle p. Woźnicki. Musimy jednak zwrócić uwagę p. Woźnickiego, że w informacjach o wystawach weneckich nie jest ścisły. Oto T-wo »Sztuka«, brało udział w weneckiej wystawie ostatni raz w r. 1914, od tego czasu nie uczestniczyło w wystawie weneckiej (odbywającej się — jak wiadomo — co dwa lata, z wyjątkiem lat wojny), aż dopiero w tym roku zajęło jedną salę, dzięki otrzymanemu zaproszeniu i dzięki subwencji Departamentu Sztuki, bardzo skromnej, która umożliwiła zorganizowanie tej wystawy. To więc, co — jak podaje p. Woźnicki — pisał kilka lat temu znakomity krytyk W. Kozicki, nie może się odnosić do wystawy Tow. »Sztuka«, która ostatnią wystawę swoją miała w r. 1914, a więc dwanaście lat temu Poza słabemi informacjami posiada p. Woźnicki gorącą krew, która unosi go i nie pozwala mu logicznie myśleć. Żąda bowiem, aby Departament Sztuki opracował »program szeregu wystaw na weneckiej Biennale i planowo, z góry, je zorganizował, wciągając do akcji kolejno najpoważniejsze grupy artystyczne«.

Otóż właśnie Departament taką akcję popiera.

W r. 1925 bowiem subwencjonował wystawę Tow. »Rytm« w Rzymie na Biennale, tego roku »Sztukę« w Wenecji na Biennale. A więc, wszystko w porządku, według życzeń p. Woźnickiego.

Jedno jest jeszcze w nieporządku. Pan Woźnicki przypomina »dyskusję na łamach *„Sztuk Pięknych", organu T-wa „Sztuka"*, z powodu objęcia przez T-wo »Rytm« sali polskiej na rzymskiej Biennale 1925 r. Tu p. Woźnicki mija się z prawdą. Chcemy wierzyć, że mija się prawdą nie z premedytacji, ale dlatego, że nie rozumie dobrze, co czyta i w myśl naszych zasad, chcąc go wyprowadzić z błędu, zwracamy mu uwagę, że 1-mo: »Sztuki Piękne« są organem Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, a nie Tow. »Sztuka« (jak o tem może się p. Woźnicki przekonać z każdej karty tytułowej naszego pisma), 2-do: nigdy »Sztuki Piękne« nie umieszczały dyskusji o sali »Rytmu«, na rzymskiej Biennale 1925, a tylko umieściły sprawozdanie z dyskusji umieszczanej w »Wiadomościach Literackich«, dyskusji n. b. humorystycznej, bowiem dwaj aranżerzy tej wystawy nie mogli się zgodzić już po urządzeniu wystawy, czy to była wystawa »Rytmu«, czy też nie. »Sztuki Piękne« zaś nie atakowały Tow. »Rytm« za objęcie tej wystawy, co musimy z naciskiem panu Woźnickiemu podkreślić, gdyż pismo nasze stara się być pismem nie jednego Towarzystwa, ale służyć kulturze artystycznej. I dlatego dla nas obojętne jest, czy wystawę jakąś urządza »Rytm« czy »Sztuka«, czy inne stowarzyszenie, byleby wystawa była dobrą. A właśnie wystawa owa »Rytmu (jak chce p. Woźnicki, czemu energicznie oponował podczas owej dyskusji w »Wiadomościach Literackich« jeden z aranżerów tej wystawy) była lichą i chluby naszej sztuce nie przyniosła, a i sławy T-wu »Rytm« nie przysporzyła. »Sztuki Piękne« zaznaczyły, swojego czasu wspominając o tej wystawie, że była źle urządzona i o ile wiemy, w łonie T-wa »Rytm« nie było także dwu zdań o tem, co nas zupełnie nie dziwi, gdyż uważamy T-wo »Rytm« za jedno z najpoważniejszych naszych stowarzyszeń artystycznych i o jego wartości nie potrzebuje nas pouczać p. Woź-

nicki. Że i T-wo «Sztuka« ceni wysoko »Rytm« dowodzi choćby ten fakt, że na tegoroczną wystawę »Sztuki« w Wenecji z poza »Sztuki« zostali zaproszeni tylko członkowie »Rytmu« a to: Borowski, Pruszkowski, Skoczylas i Sleńdziński.

Co zaś do życzenia p. Woźnickiego, by Departament Sztuki zajął się stale aranżowaniem wystaw zagranicznych i uwzględniał przytem rozmaite stowarzyszenia artystyczne, to jesteśmy zdania innego.

Rząd nie ma ani czasu ani doświadczenia ani odpowiedniego aparatu, aby się zajmować wystawami zagranicznemi, dlatego wystawy przez Rząd urządzane były i będą drogie i słabe. Urządzanie wystaw (a więc i inicjatywa) należy do towarzystw artystycznych, a rzeczą Rządu jest aprobata i subwencjonowanie tych wystaw. A już przestrzeganie, aby kolejno najrozmaitsze grupy naszych artystów urządzały owe wystawy, byłoby wielkim błędem. Bowiem jest jasne, że ugrupowania takie lub inne mogą mieć dodatnie lub ujemne znaczenie dla naszego, wewnętrznego życia artystycznego, ale są one obojętne dla zagranicy. Krytyk i widz (cudzoziemiec), zwiedzając wystawę zagraniczną, nie będzie się interesował, jakie to towarzystwo wystawę tę urządziło, jest mu to zupełnie obojętne, czy dany artysta jest członkiem »Rytmu« czy »Sztuki«. On ocenia wystawę jedynie ze stanowiska artystycznego, takiego lub owakiego. T-wo »Sztuka«, która w ciągu swego 30-letniego istnienia urządziło kilkanaście wystaw zagranicznych we wszystkich centrach Europy a nawet w Ameryce, ma bardzo dużo doświadczeń w tym kierunku, dzięki czemu możemy być spokojni o poziom wystaw zagranicznych przez T-wo »Sztuka« urządzanych i o ich powodzenie. Bardzo zaś będziemy radzi, jeśli i inne jakieś nasze zgrupowanie dobrą wystawę zagraniczną zainicjuje i urządzi.

= Realizm, pejzaż, fotografja. W artykule pod tym tytułem omówił w Nr. 146 *Kurjera Warszawskiego* J. Kleczyński studjum M. Tretera o Fałacie (*Sztuki Piękne*, Nr. 6).

= W artykule p. t. »Zasługi *Sztuk Pięknych*« (Nr. 280 Kurjera Poznańskiego z dnia 21 czerwca b. r), zdał Konrad Winkler sprawę z sześciu ostatnich zeszytów *Sztuk Pięknych*, w dłuższym artykule.

= »Przed otwarciem wystawy Kazimierza Sichulskiego« zamieścił *Kurjer Lwowski* w Nr. 140 dłuższy artykuł pióra Artura Schroedera, poświęcony ogólnej charakterystyce prac tego artysty, oglądanych przez krytyka w pracowni.

= W sprawie malarstwa doby ostatniej. Pod tym tytułem zamieścił w *Wiadomościach Literackich* Nr. 27 z 4 lipca b. r. prof. Uniw. poznańskiego, Dr Michał Sobeski, znany i ceniony autor prac z zakresu teorji sztuki, obszerną i interesującą odpowiedź na sprawozdanie p. Wł. Strzemińskiego z ostatniej pracy dra M. Sobeskiego p. t. »Malarstwo doby ostatniej«. (Sprawozdanie to umieścił p. Wł. Strzemiński w Nr. 8 »Zwrotnicy«).

Prof. Dr M. Sobeski, wbrew zdaniu p. Wł. Strzemińskiego, że błędem podstawowym tej książki jest sprowadzenie całokształtu zmian, jakie zaszły w malarstwie doby ostatniej, do kwestji naturalizmu i antynaturalizmu, twierdzi w dalszym ciągu, że tak jest i że wogóle całe dzieje sztuki można i w pewnej mierze należy pod tym właśnie kątem widzenia rozpatrywać.

Na zarzut p. Wł. Strzemińskiego równouprawnienia ekspresjonizmu, gdyż właśnie »analiza formy nasunęłaby wniosek, że kubizm jest wzbogaceniem formy malarskiej, podczas gdy ekspresjonizm — upadkiem i rozkładem«, podkreśla prof. M. Sobeski, że rozprawa jego »przeprowadza właśnie dowód, że ekspresjonizm zawiódł z powodu programowego zerwania z formą (str. 18—23), i że pozytywnych wartości przysporzył jedynie kubizm. Kubizm przywrócił kompozycjom malarskim logiczną konstrukcyjność, architektoniczną czy inżynierską niemal budowę (str. 40—44). Szczególnie cenną jest ta zdobycz, gdy kubizm stosuje zasadę konstrukcyjności wobec form przedmiotowych. Wówczas staje w jednym rzędzie z każdem malarstwem prawdziwie klasycznem, które, jak wiadomo nigdy nie naśladuje biernej rzeczywistości, jeno buduje autonomicznie obraz z elementów naturalistycznych, czyli z form przedmiotowych. Również cenna jest zdobycz kubizmu, polegająca na swoistem deformowaniu form przedmiotowych, co przyczynia się niewątpliwie do wzbogacenia formy wogóle«.

»Mniej cenny staje się natomiast wysiłek kubizmu, gdy swe zasady stosuje wyłącznie do form abstrakcyjnych. Wówczas wzruszenie estetyczne, jakie budzi obraz zbudowany z samych form abstrakcyjnych, np. geometrycznych, z natury rzeczy jest niezbyt silne. Ogranicza się wyłącznie do zadowolenia, jakie sprawia kontemplacja jedności w różnorodności«.

»Mimo to trudno zaprzeczyć, że czysto konstrukcyjna jedność w różnorodności może dać estetycznie znacznie więcej wtedy, gdy wzniesiona jest z form przedmiotowych lub zdeformowanych, lecz w każdym razie asocjacje przedmiotowe budzących, a nietylko z samych form abstrakcyjnych«.

»Madonna Sykstyńska« lub »Święta Anna Samotrzecia« Leonarda — by wspomnieć tylko dwa te może najwięcej znane wzory klasycznej konstrukcji — jest w samej formie znacznie ciekawsza i bogatsza, aniżeli najwięcej wymyślna budowa czystego kubizmu. Właśnie forma przedmiotowa, obojętne — czy zdeformowana czy nie, wyłania znacznie więcej zagadnień i możliwości czysto formalnych, aniżeli forma abstrakcyjna. Przedmiot narzuca wprost tysiące zagadnień rysunku, barwy i światła właśnie dzięki swej objektywnej strukturze. Zagadnienia zaś, jakie trzeba dowolnie wymyślać, posługując się samemi formami czysto abstrakcyjnemi, grawitują z konieczności w ostatniej instancji około jedynej osi: jedności w różnorodności. Mowa tu wyłącznie o malarstwie stalugowem. Inaczej ma się oczywiście sprawa form abstrakcyjnych w innych dziedzinach, jak np. w architekturze, dekoracjach teatralnych lub sztuce stosowanej, gdzie znów objektywne czynniki, jak funkcja lub celowość kształtów, wytwarzają swoiste bogactwo zagadnień formalnych«.

»Wywód powyższy poświadcza w pewnej mierze ewolucja samego kubizmu i jego odnóg, której jesteśmy świadkami. Swoje czysto formalne problematy rozwiązują te kierunki dzisiaj w znacznie większej mierze w dziedzinie form przedmiotowych, zdeformowanych czy niezdeformowanych, aniżeli przed niewielu laty, gdy o czystą formę poczęto staczać pierwsze heroiczne boje. A ten zwrot ku przedmiotowi nie dokonał się przecież z miłości do niego! Słowem niezaprzeczalna wartość utworów, skomponowanych z samych form abstrakcyjnych, nie przesądza, czy na skali wartości estetycznych nie należy wyżej umieścić, już z samych względów formalnych, utworów, skomponowanych z form przedmiotowych«.

Takie przesunięcie wartości nastąpić może, po drugie, jeszcze wówczas, gdy się w sztuce widzi coś więcej, jak tylko teren stawiania sobie i rozwiązywania zagadnień wyłącznie formalnych. Wówczas byłaby sztuka tylko igraszką, zabawą, sportem, nieraz bardzo uciążliwym, treningu całego życia wymagającym, lecz zawsze tylko sportem. Tymczasem sztuka jest czemś więcej jest jedną z najistotniejszych wartości dla człowieka która może stać się dlań całym światem, i to nowym, samowładnie sobie stwarzanym światem, gdzie człowiek chroni się przed szarzyzną czy udręką świata codziennego.«

»Oczywiście takie postawienie sprawy jest w oczach wyznawców łączności formy w sztuce romantyzmem,

literaturą, deklamacyjnością, wogóle największą herezją estetyczną. Lecz co jest herezją dla jednych, może być prawdą dla drugich. Może być nią mianowicie dla tych, którzy na podstawie porównywania wszelkich wybitnych objawów sztuki, jakie rejestrują dzieje, dochodzą do wniosku, że wprawdzie zawsze była lub przynajmniej powinna była być sztuka dla człowieka sprawą formy, lecz mimo to tylokrotnie, i to w pierwszorzędnych swych objawach, miała prócz tego jeszcze inne znaczenie. Czyż w rzeczy samej możnaby zrozumieć istotę twórczych czynów Botticellego, Michała Anioła czy Wyspiańskiego, sprowadzając ją wyłącznie do samych czynników formalnych? Żadna teorja estetyczna nie ma prawa faktu tego ignorować lub go zgóry jako nieestetyczny dyskwalifikować. Forma jest niewątpliwie jednem z najważniejszych zagadnień sztuki, lecz nie jedynem. Forma jest warunkiem, który każda sztuka musi wypełnić, lecz nie jest kresem, na którym musiałaby poprzestać«).

= »Niejaki« Tomasz Treter i »blaga humanistyczna«.

W krótkim artykuliku (w nr. 252 *Kurjera Poznańskiego)* z powodu wydania pierwotnego tekstu Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła »Peregrynacji do Ziemi św.« (w części 2-ej tomu XV« Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce«), czytamy m. in. »To, co znaleźliśmy z druku — była to już przeróbka literacka, okraszona kwiatkami erudycji w duchu i stylu epoki, słowem świeżość pierwotnego bezpretensjonalnego opisu została skażona przez blagę humanistyczną niejakiego Tomasza Tretera, który oryginał radziwiłłowski do druku *opracował*«.

Z tego powodu zabrał głos dr. M. Treter w Nr. 272 *Kurjera Poznańskiego*, gdzie przypomina:

»Ks. Tomasz Treter, ur. 1550 w Poznaniu, teolog, poeta, malarz i rytownik polski, autor wielu dzieł, wydanych w języku łacińskim, był zbyt znanym w Polsce humanistą, ażeby zasługiwał na podobnie lekceważącą wzmiankę. Nie trzeba szukać koniecznie w trudno dostępnych dziełach ks. Starowolskiego czy Niesieckiego, ażeby dowiedzieć się czegoś o tym pisarzu, który był pozatem kanonikiem S. Maria in Trastevere w Rzymie, potem ołomunieckim i warmińskim, który był nieodłącznym towarzyszem i współpracownikiem kardynała Hozjusza, domownikiem a następnie kanclerzem ks. kardynała Andrzeja Batorego (synowca króla Stefana), wreszcie legatem Rzeczypospolitej polskiej do Rzymu i sekretarzem królowej Anny Jagiellonki. Zbyteczna nawet rozczytywać się w tym celu w dziełach, dotyczących humanizmu polskiego — wystarczy zajrzeć choćby do »Encyklopedji Powszechnej«, S. Orgelbranda (tom XIV, 1903, str. 570), ażeby o tem wszystkiem poinformować się łatwo a nieźle.

Tomasz Treter, dzięki poparciu ze strony kardynała Hozjusza ukończył wyższe studja w Rzymie i w r. 1575 przyjął święcenia kapłańskie. Znany dobrze papieżom: Grzegorzowi XIII-mu i Klemensowi VII, cieszył się dla swych cnót i naukowej wiedzy specjalnemi ich względami. Grzegorz XIII (H. Buoncampagna) wyniósł go wraz z bratem do rzymskiego stanu szlacheckiego i przyjął go do własnego herbu »Draco« (smok). W r. 1669 król Michał Korybut, nobilitując bratanka jego, Macieja Kazimierza, zatwierdził herb, nadany przez papieża, w r. 1670 Lubomirscy przyjęli rodzinę M. K. Tretera do swego herbu (Szreniawa, stąd przydomek z Lubomirza). Ks. Tomasz Treter był przez pewien czas w Rzymie przełożonym szpitala polskiego fundacji Hozjusza i utrzymywał stały kontakt z szeregiem wybitnych humanistów włoskich. Zmarł w r. 1610 we Frauenburgu, a pochowany jest w grobowcu w katedrze warmińskiej, gdzie informuje o tem dokładniej dłuższy napis na tablicy (cytuje Krasicki w przypisach do Niesieckiego, data śmierci podana 1609)

Pozostawił po sobie dzieł nie kilka — jak informuje prof. Czubek na str. X-ej swego wstępu – lecz około dwudziestu, a wymienia je m. in. także E. B. w studjum p. t. »Wiadomość o życiu i pismach Tomasza Tretera, kanonika warmińskiego« Pamiętnik Galicyjski, Lwów 1821, nr. II i III). Jak stwierdza J. Kołaczkowski w »Słowniku Rytowników Polskich (str. 64), z jego, t. j. ks. Tomasza Tretera rysunku jest rycina Jana Pannis, przedstawiająca Orła Polskiego, z wizerunkami w medaljonach na skrzydłach i piersiach, 44 książąt i królów polskich: rycina ta, znana zresztą pod nazwą: »Orła Tretera«, robiona w Rzymie 1588, jak i wszystkie dzieła Tretera wogóle, należy dziś do wielkich rzadkości«.

Utwory jego poetyckie wymienia T. Sinko w »Historji poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce« (Encyklopedja Polska P. Akadem Umiej., t. XXI, dział XVIII, cz. I. str. 153), a o bratanku ks. Tomasza, Macieju Kazimierzu, napisał ks. Al. Brandowski, proboszcz borecki, rzecz p. t. »Maciej Kazimierz Treter, nieznany a wzorowy stylista polski XVII wieku« (Poznań, 1877), podając też biografję stryja.

Takim oto mężem był »niejaki« Tomasz Treter. Co do »blagi humanistycznej« którego to określenia autor recenzji, p. L. B., używa, to pragnę zwrócić uwagę na dwa zdania we wstępie J. Czubka do obecnej edycji »Peregrynacji«. Na str. XIII-ej czytamy: »Oryginał, z którego tłumaczył Peregrynację na łacinę Treter nie jest nam znany...« A na str. IX-ej:

»Stąd wniosek, że humanizm tak dla nas cennych zapisków podróżniczych nie uznawał za godne druku, uważając je raczej za surowy materjał, któremu należało pierwej nadać formę literacką. Tem się też tłumaczy zagadka, że oryginalny opis Peregrynacji Radziwiłła nie powędrował do drukarni, lecz dostał się w ręce Tretera, który mu nadał formę literacką listów i przetłumaczył na ówczesny język światowy, t. j. łaciński«

W tem właśnie, dodajmy, tkwi tajemnica powodzenia tej Peregrynacji: cztery wydania łacińskie (m. in. w Antwerpji w 1614), ośm polskich, wydania niemieckie (Moguncja 1603, Frankfurt 1605), rosyjskie (1787) i podobno przekład na język starosłowiański. Oto zarazem wyjaśnienie istoty owej humanistycznej »blagi«.

W odpowiedzi na te uwagi Prof. Dr. Leon Białkowski, autor cytowanej na wstępie notatki, odezwał się ponownie w Nr. 282 *Kurjera Poznańskiego*, gdzie pisze m. i. w artykule p. t. »Dokoła *blagi humanistycznej*«.

»Cieszę się, że moja notatka o wydanej przez prof. Czubka »Peregrynacji« Sierotki Radziwiłła, stała się dla p. dr. Mieczysława Tretera pobudką do przypomnienia postaci i zasług kanonika Tomasza Tretera, który tejże »Peregrynacji« pierwszym był tłumaczem, tudzież autorem całego szeregu pism, nie zaś kilku tylko, jak nadmieniał p. Czubek, wobec czego i ja niewłaściwie pisarza tego nazwałem »niejakim«. Dodam, że w zestawionej przez p. dr. Tretera bibljografji brak »Dykcjonarza uczonych Polaków« Ign. Chodynickiego (Lwów 1833), pominiętego zresztą i w Korbuta »Literaturze polskiej« (II, 160), gdzie wskazana jest literatura o T. Treterze.

»Nie cofnę natomiast wyrażenia i pojęcia »blagi humanistycznej«. Dotyczyło ono nie samego oczywiście Tretera, ale całej metody czy manjery autorów humanistycznych, tak wielkich jak pomniejszych, i to ze względu na stosunek ich do faktów realnych, rzeczywistości historycznej. Tam, gdzie ideałem było możliwie doskonałe naśladownictwo wzorów klasycznych, gdzie oryginalność pomysłu i wykonania naginano do kanonów formy, nie może być mowy o poszanowaniu oblicza nagich faktów życia codziennego, o które badaczowi obyczajów i kultury rodzimej nadewszystko chodzi...«

Zapewne, bo humanistom chodziło przedewszystkiem o kunsztowną artystyczną formę, o swoiście pojmowany artyzm, a nie o ścisłość »nagich faktów życia codziennego«: nie o treść samą dla siebie. Czyż wobec tego jednak wolno i można zarzucić im blagę? Jest to *metatesis eis allo genos:* przeniesienie istoty problemu do innej dziedziny. Artystę, zarówno pisarza jak i plastyka, obowiązuje artyzm formy, nie zaś naukowa ścisłość treści, faktów historycznych. Dlatego »wyrażenie i pojęcie *blagi humanistycznej*« jest zarówno nieodpowiednie, jak i całkowicie nieuzasadnione. Podobnem nieporozumieniem byłoby np. osądzanie kompozycyj historycznych Matejki ze stanowiska ścisłej archeologji i historji. Nie o samą ścisłość faktów i tu chodziło.

= Antoni Potocki, z racji stulecia romantyzmu porusza w *Kurjerze Porannym* z dnia 13 maja b. r. konieczność zaznajomienia Europy zachodniej z olbrzymim dorobkiem romantyzmu polskiego, także w dziedzinie sztuk plastycznych i pisze m. i.:

Dekretem ministerjalnym Francja ustaliła daty uroczystych obchodów epoki romantycznej. Na rok przyszły 1927 oznaczono rodzaj uroczystości wstępnych — przegląd wczesnych objawów pre-romantyzmu od Rousseau do Chateaubriand'a. — Na rok 1930 główny obchód, związany z rocznicą t. zw. batalji romantycznej, której pierwszą wygraną bitwą były pamiętne przedstawienie Hernaniego w teatrze francuskim.

Przegląd wszystkich wartości epoki zostanie przeprowadzony w wystawach, wydawnictwach i prelekcjach, w zjazdach i przedstawieniach, mających odzwierciedlić ten najbujniejszy okres twórczości społeczeństw nowożytnych.

Otóż dla Polski, pomijając tu zupełnie sprawę naszych wewnętrznych zabiegów dookoła własnych »wspomnień« romantyzmu w kraju, daty 1927—1930 powinny stać się terenem wytężonej pracy — we Francji przedewszystkiem — nad oświetleniem i wprowadzeniem do dyskusji ogólnej wartości polskiego romantyzmu w związku z zachodnim. Ktokolwiek bodaj powierzchownie stykał się z historją tego okresu, musiał być uderzony olbrzymiem bogactwem motywów polskich w poezji i plastyce francuskiej epoki romantycznej. Najwięksi poeci, najświetniejsi pionerowie malarstwa garną się do tematu polskiego: w piosence Berenger'a, w improwizacjach Wiktora Hugo, w historji Micheleta, w malarstwie Delacroix, w sztychach Raffet'a — temat ten powtarza się w setnych warjantach. Delavigne czy Lammenais, popularny La Mitte czy tytaniczny Balzac, słodki Delaroche, rubaszny Charlet, rycerski Grandville, niepokojący Rops czy półoficjalny Vernet — wszyscy oni dotknęli polskiego tematu. Kościuszko, legjony, powstania — kosynier i ułan — piękna pani i epizody walki z najazdem — cały materjał życia Polski porozbiorowej znajdzie się w twórczości francuskich romantyków jeśli nie wyczerpany, to zaakcentowany zawsze w tonie wiernego entuzjazmu.

Karykatura zaś tej epoki po prostu nie da się pomyśleć bez polskiego (resp. rosyjsko-niemieckiego) tematu — od słynnego Gateau des rois XVIII wieku do L'ordre regne Varsovie — od Vernetów do Grandvill'a, Ropsa, Cham'a, Travies'a, Gavarniego...

Nie tu miejsce wdawać się w ocenę przyczyn tego faktu, ale fakt taki istnieje. Świat nie zna utworów tej najbogatszej epoki polskiej twórczości! Świat wartości jej, tak bardzo wytrzymujących wszelkie zestawienia z wartościami innych narodów, nigdy nie przyswoił!

Romantyzm polski, przynoszący prawdy i objawienia, obowiązujące każdy naród w upadku szukający dróg odrodzenia — dotąd nie jest postawiony na poziomie, oświetlony od wewnątrz, skomentowany w pełni swego znaczenia. To jest fakt.

Wojna Grottgera — obok Lituanji — jest najsilniejsza dotąd w plastyce krystalizacją zbrodni i ofiary — najazdu i buntu — i to w walorach nieśmiertelnego piękna.

Nieznane to są rzeczy zachodowi, jak nieznanym jest wpływ »romantyzmu« polskiego w cuceniu do życia całej słowiańszczyzny, jak nieznanym, niezestawionym w żadną całość jest cały nadludzki wysiłek polaków w walce narodowej europejskich ludów.

Ale przedewszystkiem — związek sam z twórczością romantyków polskich nie jest ustalony.

Rocznice nadciągających obchodów, ruchy opinji francuskiej w tym momencie dają nam opuszczoną w ciągu wieku sposobność wypełnienia tej luki, naprawienia tego błędu. Co tu rozprawiać o dzisiejszej literaturze lub sztuce polskiej cudzoziemców, gdy podstawowe walory psyche polskiej, genjalnie wyrażone w Romantyzmie są dla Europy dotąd—ogólnikiem!

Jest to ostatni czas dla zaszczepienia waloru polskiego na kulturze Zachodu — ostatni moment żywego krążenia tych tradycji, tych wpływów!

Gdy przeminą i te rocznice — nastąpi okres muzealnego szacunku, ale i muzealnej martwoty względem minionej epoki. Co z niej nie zdoła wszczepić się w obieg żywej myśli — odejdzie do archiwów historji, skąd ktoś kiedyś wydobędzie może archeologiczną rozprawę na temat, czy Mickiewicz był polakiem?

= W Nr. 93 *Słowa* wileńskiego ukazał się artykuł podpisany *Ergo*, p. t. »Nieco o krytyce artystycznej— z powodu wystawy Wil. Tow. Artystów Plastyków w Warszawie, w którym czytamy m. i. następujące nader słuszne uwagi:

Każda zatem wystawa w naszem mieście winna być dla nas pewnego rodzaju ucztą duchową: niestety, publiczność nasza do takiego rodzaju uczt nie jest przygotowana, a krytyka nie wywiązuje się należycie ze swego zadania. Przygotowanie (minimalne wykształcenie artystyczne) jest niezbędne żeby umieć odróżnić obraz malowany poważnie, z całą sumiennością, z zastosowaniem wiedzy i techniki od obrazków malowanych »dla cioci na imieniny« przez analfabetę w sztuce, mającego pieniądze na kupno farb, a czas na rozsmarowanie tych farb po płótnie. Trzeba raz uświadomić publiczność, że obrazki »bez sztucznej manjery i szukania dziwacznych efektów« *(Przegl. Wil.)* mogą być również bezwartościowe, jak i ze sztuczną manjerą, natomiast nie można nazywać dorobku artystycznego malarzy poważnych, ciągle szukających coraz to innych objawień w sztuce, »pokracznemi dziwactwami i t. d.«

Pozatem nie można wprowadzać chaosu w pojęciach i tak mało orjentującego się w rzeczach sztuki obywatela wileńskiego, pisząc o portretach jednego i tego samego autora, że przypominają to prymitywy, to prerafaelitów, to Holendrów XVII w. Takie utożsamianie trzech zupełnie innych epok, stylów i technik dowodzi o absolutnej ignorancji samego piszącego, cóż więc się dziwić, że publiczność prace Adamskiej nazywa futuryzmami i boleje ze sprawozdawcą nad Jamonttem, który się »manjeruje«, — lub też że w wierszach naszych młodych poetów zjawiają się takie kwiatki: »wyszłaś jak złudna senna bajka z obrazu Greuza czy Van-Dyka«.

Pani Romer-Ochenkowska w *Kurjerze Wileńskim* w artyk. »Krytyka krytyków przez sympatyków« napisała zupełnie słusznie, że krytyki może pisać tylko ten, kto otrzymał specjalne wykształcenie. Bardzo dobrze, bardzo słusznie, takich właśnie krytyków nam trzeba.

Każde poważne pismo winno dbać o to, aby umieszczane w nim prace były pisane przez ludzi fachowych. Tak też przeważnie bywa. Artykuły z dziedziny muzyki pisane są zwykle przez muzyków lub ludzi posiadających wykształcenie muzyczne, o poezji pisują —

poeci lub literaci — o życiu ekonomicznem — ekonomiści, o polityce — politycy, i jedynie dział malarski traktowany jest tak bardzo po macoszemu. Za upoważnionego do pisania o malarstwie uważa się prawie każdy, kto miał ojca, dziada lub wuja artystę, a pobyt we Florencji i Paryżu pogłębia »fachowość« takiego recenzenta.

I jeszcze jedno: nie można wartości obrazu oceniać według swojskości tematu lub fabuły. Fabuła może być nawet głęboka i dużo mówiąca ludziom o duszach wrażliwych, zaś wartość artystyczna pomimo to bardzo mierna, — jak to było z obrazami Minkowskiego i Grużewskiego, którzy zawdzięczając tylko sensacyjnej fabule zdobyli wspaniałe krytyki na szpaltach pism wileńskich. Tylko niewielu zdawało sobie sprawę z tego, że te chwalebne hymny nieraz pełne niedorzeczności, były przeważnie pisane przez ludzi nic wspólnego ze sztuką nie mających, szersza zaś publiczność, przyzwyczajona wierzyć każdemu słowu tej gazety, której zaufała i którą zaprenumerowała, przyjmowała te wywody za dobrą monetę.

= Raffaello Giolli: *Felice Casorati.* Arte Moderna Italiana No 5. Serie A — Pittori — N. 4. Milano, 1925. Si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli. Z 24 reprodukcjami jednobarwnemi i z 1-ą trójbarwną. Drukowano 1100 egz. numerowanych.

Jest to krótkie studjum o jednym z głównych przedstawicieli młodszego włoskiego malarstwa doby powojennej.

Felice Casorati jest zwolennikiem naturalizującego neoklasycyzmu. Urodzony w Novarze odbywał studja uniwersyteckie w Padwie, zajmując się przytem muzyką, studjując kompozycję, odwiedzał często pracownię malarską Vianella, podziwiał z uwielbieniem Tycjana. W r. 1907 wystąpił z pierwszym swym obrazem. Lata 1908—1911 w Weronie, nie zaniedbując prac malarskich. Zajmował się też w tym czasie grafiką (akwafortą i drzeworytem) oraz założył pismo p. t.: *La Via Lattea.* Odbywszy jako żołnierz kampanję wojenną, powraca po wojnie do Turynu i tam na stałe osiada, rozwijając od r. 1919 bujną artystyczną działalność o zdecydowanym charakterze i kierunku. Biennale wenecka (1922) zapoznała świat cały z jego dotychczasową twórczością i zyskała mu zarówno sukces moralny, jak i powodzenie, które ugruntowały jeszcze wystawy w Zurychu, Brukseli i t. d.

= *Bolletino d'Arte del Ministero della Publica Istruzione.* Rivista dei Musei, Galerie e Monumenti d'Italia, diretta da Arduino Collasanti, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Casa editrice d'arte: Bestetti e Tumminelli. Milano-Roma, MCMXXVI, Anno V, Serie II, Numero X. — Cena 12 lir. wł.

Cały świat kulturalny zajmuje się dawną sztuką włoską, włoskiemi muzeami i zabytkami. Niema cywilizowanego narodu, którego uczeni historycy sztuki nie publikowaliby prac swych i badań z zakresu sztuki włoskiej. Najpoważniejsze zagraniczne, poza włoskie wydawnictwa perjodyczne, poświęcane są głównie tej dziedzinie badań. A jednak Włosi uważają, że niemożna i niewolno dać sie wyręczać obcym i oto, wśród szeregu istniejących już poprzednio publikacyj artystycznych włoskich analogicznego typu, powstaje z inicjatywy włoskiego Ministerstwa Oświaty jeszcze jeden oficjalny miesięcznik, wydawany przez każdoczesnego dyrektora Sztuk Pięknych w Min. Oświaty (którym to dyrektorem jest zawsze człowiek nauki, poprzednio redaktorem był Corrado Ricci).

Cel i zakres tego ilustrowanego miesięcznika tłumaczy dostatecznie sam jego tytuł. Prócz oryginalnych studjów i drobnych przyczynków, znajdujemy tu osobny, niezmiernie ciekawy dział p. t.: »Cronica delle Belle Arti«, prowadzony przez Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, który jest systematycznem sprawozdaniem z ożywionej działalności tej znakomicie zorganizowanej rządowej instytucji, związanej wprawdzie z Ministerstwem Oświaty, ale w sprawach fachowych obdarzonej szeroką autonomją, a cieszącej się prawdziwym prestige'm nietylko we Włoszech, ale i zagranicą. Dodać należy, że do współpracowników *Bolletino d'Arte* należą również najwybitniejsi uczeni francuscy, niemieccy, angielscy.

W zeszycie 10-ym rocznika V-go znajdujemy następujące studja: Pietro Toesca — *Una lampada pensile in bronzo* (z 3 rycinami i 1 tablicą), Wart Arslan — *Sculture ignote di Giovanni Marchiori* (z 10 rycinami), Antonio Morassi — *Un nuovo ciclo di pittura profana nel Trentino* (z 18 rycinami). W dziale kroniki pisze Clinio Cottafari o R. Palazzo Ducale w Mantui (z 7 rycinami), pozatem rubryki zwyczajne: nowe nabytki muzeów państwowych, konserwacja i restauracja zabytków, odkrycia i wykopaliska, a rubryki te również są ilustrowane (całe pismo wydawane na pysznym kredowym papierze). W końcu zeszytu wydrukowano orzeczenie komisji w sprawie konkursu dla plastyków na cztery miejsca w *Pensionato Artistico Nazionale,* złożone ministrowi oświaty.

= *Corpus Vasorum Antiquorum.* Italia. Muzeo Nazionale di Villa Giulia in Roma. A cura di C. Q. Giglioli. Opera publicata col concorso del Ministero della Publica Istruzione (Union Academique Internationale). Casa Editrice d'Arte: Bestetti e Tumminelli. Firenze-Milano-Roma-Venezia. Fascicolo Primo: 48 tavole in nero e una tavola a colori — formato cm. 25 × 32. — Cena 75 l. wł.

= H. Gerstinger: *Die griechische Buchmalerei.* Mit 21 Textabbildungen und 28 Tafeln, davon 8 in farbigem Lichtdruck, nach Originalen der Nationalbibliothek in Wien. Cena (w oprawie: Halbpergamentband und Mappe) 400 Mk. — Wydano tylko 300 numerowanych egzemplarzy.

= A. Breitenbacher: *Geschichte der erzbischöflichen Bildergalerie in Kremsier.* Archiv-Studie. Str. 143 tekstu, CIX Verzeichnis von Bildern, XV str. Beilagen, 2 Pläne des erzb. Schlosses und Situationspläne von 4 Bildersälen. — Tekst w języku czeskim, podpisy pod reprodukcjami i wykaz artystów w języku niemieckim. — Cena 9 Mk.

= Cohn-Wiener E.: *Stilkritischer Kommentar zu Ehrensteins Das Alte Testament im Bilde.* Wien, 1926. — Cena 6 Mk.

= Vincenc Kramár: *Rembrandtovo zvestování P. Marie,* Praha 1926.

= L. Kozma: *Das Signet-Buch.* Mit einer Einleitung von E. Kner. Gyoma, 1926. — Cena 6 Mk.

= H. Gollob: *Der Wiener Holzschnitt von 1490 bis 1550.* Wien, 1926, in quarto. Mit 92 in dem Text gedruckten Holzschnitten (Artes Austriae, Bd. V.) — Cena w opr. perg. 8 Mk.

= *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien.* Neue Folge des Jahrbuchs des Allerhöchsten Kaiserhauses. I Band, Wien 1926, Folio mit 5 Heliogravüren, 27 Lichtdrucktafeln und zahlreichen Textabbildungen. — Cena w opr. 166 Mk. (brosz. Mk. 150).

W tomie tym wydrukowano następujące studja:

F. Eicher: Der Adler Cameo in Wien, J. Bankó: Portraitkopf der heiligen Helena, A. Weixlgärtner: Die weltliche Schatzkammer in Wien (Neue Funde und Forschungen), L. Planiscig: Jacopello dal Fiore, L. Planiscig: Das Grabmal d. Orsato Giustiniani, L. Baldass, Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch, G. Fiocco: Paolo Veronese und Farinati, E. Kris: Der Stil »rustique«, G. Glück

Velasquez' Bildnis der Infantin Margareta Theresia; F. Dworschak: Die Renaissance-medaille in Oesterreich; O. Benesch: Seicentostudien.

= J. Gregor: *Wiener Szenische Kunst.* Bd. II. *Das Bühnenkostüm in historischer, aesthetischer und psychologischer Analyse.* Wien, 1925, mit 4 farbigen Lichtdrucken, 21 bunten und 234 schwarzen Abbildungen. — Cena w opr. 54. Mk.

= A. Reichel: *Die Clair-Obscur-Schnitte* (Der farbige Holzschnitt). Wien, 1925, folio, mit 111 farbigen Lichtdrucktafeln und 72 S. Text. — Cena w opr. 520 Mk.

VARIA

= Pożary w rosyjskich muzeach i na wystawach. Prasa sowiecka (jak donosi »Słowo polskie« Nr. 202) zaniepokojona jest stałymi pożarami w muzeach i na wystawach moskiewskich. W czasach ostatnich wybuchł pożar na wystawie sztuki rewolucyjnej, w muzeum Rumjancewa, w muzeum mebli artystycznych, a niedawno wybuchł nawet pożar w znanym »pokoju astapowskim« w muzeum Tołstoja. Że wszystkie te pożary powstały z podpalenia, wynika z tego, iż we wszystkich wymienionych powyżej muzeach znaleziono po pożarze rozbitą butelkę z benzyną. Urzędy sowieckie prowadzą w sprawie tajemniczych pożarów energiczne dochodzenie.

Współpracownik moskiewskiej »Krasnej Gazety« miał okazję rozmawiać w sprawie tej z całym szeregiem wybitnych osobistości. Dyrektorka oddziału muzealnego w komisarjacie oświaty, M. I. Trocka, obawia się iż podobny los spotkać może również bibljoteki publiczne. Pani Trocka uważa, iż podpalaczem jest człowiek umysłowo chory. Znany psychjatra rosyjski, dr. A. I. Zatkin oświadczył współpracownikowi »Krasnej Gazety« co następuje: »Pożary te są prawdopodobnie dziełem ludzi umysłowo chorych. Zresztą podobny wypadek miał w Rosji miejsce przed wojną, kiedy umysłowo chory człowiek przeciął nożem jeden z najlepszych obrazów Riepina (»Iwan Groźny« w Galerji Tretjatkowskiej w Moskwie). Jest rzeczą charakterystyczną, że w podobnych wypadkach padają zwykle ofiarą przedmioty, posiadające wysoką wartość artystyczną. Okoliczność ta wskazuje na to, że osoby, dopuszczające się tych karygodnych czynów, są w ten lub inny sposób związane ze sztuką. Prawdopodobnie chodzi tu o artystów, uważających się za niedocenionych przez opinję publiczną genjuszy, którzy w ten sposób mszczą się za niepowodzenie, jakie ich spotkało w życiu«.

= *La Revue Moderne i Revue du Vrai et du Beau*, dwa miesięczniki ilustrowane francuskie, zainteresowały się od kilku lat naszymi artystami plastykami z okazji udziału tychże w międzynarodowych wystawach i zasypują propozycjami reprodukowania ich dzieł. Ponieważ propozycje te były komentowane w ostatnich czasach w jednym z warszawskich dzienników, jako wielki sukces artystyczny, pospieszamy wyjaśnić, że miesięczniki te nieznane są zupełnie we Francji i opinja ich nie ma najmniejszego znaczenia. Istnieją one jedynie dzięki łatwowierności artystów i nieznajomości stosunków panujących w pewnym odłamie prasy francuskiej, czego dowodem niech będzie sposób, w jaki redakcje obu tych miesięczników wyżej wymienionych przeprowadzają korespondencję z artystami.

Otóż Redakcje obu tych miesięczników zwracają się do któregoś z artystów i nawiązując swoje pismo do udziału tego artysty w jakiejś wystawie zagranicznej proszą go o nadesłanie fotografji z obrazów, krótki życiorys i opis działalności artystycznej. Otrzymawszy to, przysyłają po jakimś czasie odpowiednio skonstruowany (na nadesłanym materjale oparty) artykulik z prośbą o przeprowadzenie korekty, a zarazem załączają »skromne« zawiadomienie, że za wykonane z fotografij klisze płaci się po 40 fr. (klisze naturalnie po wydrukowaniu artykułu zostają własnością artysty; o ile artyści nadeszlą własne klisze drukarskie, zapłacić należy za wydrukowanie ich po 20 fr. od sztuki, »de moyenne grandeur«, jak dodają w komunikacie i klisze specjalne, całostronnicowe, kosztują: 300 fr. na okładce, 200 fr. wewnątrz miesięcznika) przyczem podają do wiadomości, że reprodukowanym w ten sposób artystom udzielają zniżki w zakupie większej ilości egzemplarzów tego numeru miesięcznika, a mianowicie: 100 egz. tyle a tyle, 200 tyle, 300 tyle a tyle i t. d.

Widzimy z tego, że jest to najzwyklejsze »przedsiębiorstwo«, dające możność egzystencji pewnej ilości osób, zgrupowanych w redakcji danego pisma, w żadnym jednak razie fakt umieszczenia wzmianki o artyście nie może być komentowany jako dowód sukcesu artystycznego. Dlatego też ostrzegamy naszych artystów przed miesięcznikami »La Revue Moderne« i »Revue du Vrai et du Beau«.

= Michał Wywiórski, głośny ongi pejzażysta, znany również z współpracy swej przy malowaniu tła krajobrazowego do panoram, jak »Berezyna« i i., zmarł, przeżywszy lat 65. S. p. Michał Wywiórski spędził kilkanaście lat ostatnich swego życia w Berlinie i Wielkopolsce, gdzie, wśród sfer tamtejszego ziemiaństwa, zdobył sobie duże uznanie.

= Juljusz Bełtowski, art. rzeźbiarz, ur. 1852, nauczyciel szkoły przemysłowej we Lwowie, zmarł we Lwowie dnia 21 lipca 1926. Juljusz Bełtowski, po studjach odbytych we Wiedniu i Paryżu, osiadł we Lwowie, gdzie zostawił wiele cennych swoich prac, jak pomnik arcybiskupa Issakowicza w Katedrze ormiańskiej, biust ś. p. J. Zacharjewicza w westibulu Politechniki, szereg plakiet i t. d. Przed laty zdobył nagrodę za projekt pomnika Kościuszki w Waszyngtonie. Powołany na stanowisko nauczyciela rzeźby w państwowej szkole przemysłowej, oddał się z zapałem pracy pedagogicznej. Cichy, skromny pracownik, o wielkiem poczuciu własnej godności i umiłowaniu sztuki, nie szukał taniego rozgłosu, poczucie dobrze spełnionego swego obowiązku było mu nagrodą. To też otoczony był powszechnym szacunkiem. Cześć jego pamięci!

= Mary Cassatt zmarła w majątku swoim w okolicy Beauvais (Francja), w wieku 85 lat, prawie zupełnie ociemniała. Z pochodzenia Amerykanka, przybyła ona w młodym wieku do Paryża, gdzie poznajomiła się z Degas'em, Renoir'em i Manet'em, z którym łączył ją przyjazny stosunek. Zachowała jednak swą indywidualność w rysunku, a przedewszytkiem w temacie swych obrazów. Była to malarka dzieci i matek z dziećmi. Umiała wyszukać w swoich niemowlęcych modelach bardzo dużo subtelnego wdzięku i zdobyć sobie bardzo duże poważanie u krytyków francuskich, którzy uważali ją za malarkę francuską mimo amerykańskiego pochodzenia.

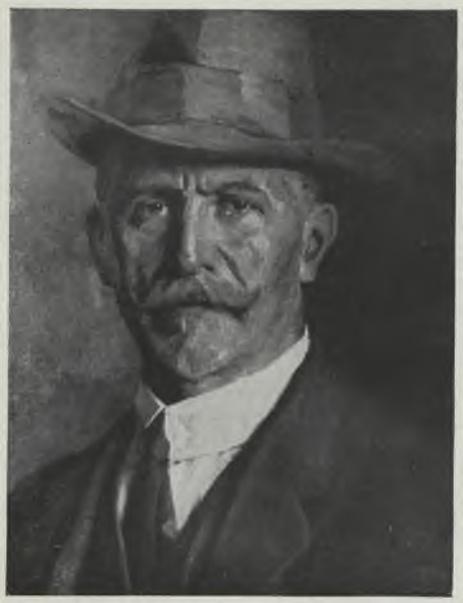
Oprócz bardzo dobrych obrazów pozostawiła dużo dobrych suchorytów czarnych i kolorowych, których tematem były również niemowlęta.

Od redakcji. Z powodu urlopów wypoczynkowych wydajemy ten numer »Sztuk Pięknych« z znacznem spóźnieniem, za co przepraszamy naszych Czytelników. Następny numer 12-ty, zamykający II Rocznik »Sztuk Pięknych«, ukaże się punktualnie 15 września br.

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

KAZIMIERZ POCHWALSKI PORTRET WŁODZIMIERZA Hr. DZIEDUSZYCKIEGO (ol., 1891)

(Wł. rodziny hr. Dzieduszyckich)



K. POCHWALSKI PORTRET WŁASNY (ol., 1922)
(Wł. dra L. Bernackiego, Lwów)

KAZIMIERZ POCHWALSKI

(W siedmdziesięciolecie artysty)

SZTUKA malarska polska w ostatnich dziesiątkach lat zeszłego wieku, a więc w epoce, którą możemy nazwać »po-matejkowską«, — osłabia się bowiem już wtedy i ustępuje potężny i bezpośredni wpływ mistrza Matejki na twórczość całej młodszej generacji — może się poszczycić świetnym gronem wybitnych, na europejską sławę zasługujących artystów. Sam Matejko, genjalny interpretator naszych dziejów, choć godzien najwyższego podziwu w czasie swego rozkwitu, był w pewnej mierze niebezpiecznym w roli szefa szkoły i pedagoga. Przygniatał on. i krępował zbytnio młode talenty, a świetnym swym przykładem zachęcał mimowoli uczniów do niewolniczego naśladownictwa, bez względu na indywidualne ich zdolności. Uwielbienie też dla mistrza utrzymywało u nas, dłużej niż w innych krajach, owo mylne uprzedzenie tak w krytyce artystycznej jak i w twórczości, jakoby (obok religijnego) li tylko historyczne malarstwo było prawdziwie »wielką sztuką«.

Dopiero z osłabieniem dominującej przewagi maniery matejkowskiej (a raczej »pseudo-matejkowskiej«) rozszerza się u nas znacznie widnokrąg tematów malarskich, malarstwo ludowo-rodzajowe zyskuje dzielnych adeptów, krajobraz polski teraz dopiero prawdziwie rozkwita a także malarstwo portretowe do większej dochodzi swobody.

Kiedy, dzięki usilnym staraniom, uzyskaliśmy od rządu i parlamentu austrjackiego podniesienie krakowskiej Szkoły sztuk pięknych do rangi »Akademji« (minęło właśnie świeżo $^1/_4$ wieku od tej daty), niezbyt trudne miałem jako ówczesny szef administracji Galicji zadanie w dobraniu nowych sił profesorskich dla katedr tej »wyższej« odtąd uczelni. Rzec można prawie, że znaleźliśmy się wtedy — mój przyjaciel, minister oświaty, Hartel i ja — wobec pewnego *embarras de richesse*. Choć n. p. Brandt, zbyt już związany z Monachjum, nie był do pozy-

K. POCHWALSKI PORTRET PAWŁA POPIELA (ol., 1889)
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

skania, a Chełmoński zgoła się nie nadawał na pedagoga, toż przecież innych wybitnych sił artystycznych nie brakło. Fałat, Wyczółkowski, Malczewski, Axentowicz i Stanisławski, oto byli profesorowie, inaugurujący w dziale malarstwa pracę nauczycielską w pierwszej polskiej Akademji Sztuk Pięknych — wszyscy niezaprzeczenie pierwszorzędnie uzdolnieni, wszyscy zadziwiająco produktywni. Stanisławskiego, tego niezwykle ujmującego pejzażystę i znakomitego pedagoga, śmierć zabrała niestety w sile wieku z wielką dla szkoły stratą, lecz czterej inni z powyżej wymienionych doszli dziś do jubileuszowych lat w pełni artystycznej twórczości.

W owym czasie, kiedy organizowało się krakowską Akademję, niewątpliwie też i Kazimierz Pochwalski byłby był wzięty w rachubę, i to nawet w pierwszej linji, jako siła nauczycielska dla działu malarstwa portretowego, gdyby go nam nie zabrano już kilka lat wcześniej do stolicy państwa austrjackiego na stanowisko o szerszem jeszcze stosunkowo za-

K. POCHWALSKI PORTRET ST. BURZYNSKIEGO (ol., 1850)
(Zaginął w czasie wielkiej wojny)

kresie działania. Jako portrecista europejskiej już sławy był on wówczas czynnym na katedrze wiedeńskiej Akademji i cieszył się w stolicy państwa ogromną wziętością i powodzeniem. Niemniej wszelako jak wspomniani powyżej profesorowie krakowskiej uczelni i on też po dziś dzień utrzymał nienadwątlone siły i zadziwiającą żywotność uzdolnienia artystycznego, doszedł i on obecnie do jubileuszowego wieku w znakomitej świeżości talentu i pracy. Kto ma sposobność obserwować jego działalność i jej owoce, a bardziej jeszcze ten, kto ponadto zna go osobiście, prawdziwie niełatwo może uwierzyć, że ten artysta, zawsze świeży i młody, doszedł do wieku, który zwykliśmy u innych zwać »starczym«. Sędziwości bowiem, zestarzenia się nie ma zgoła śladu jeszcze ani w nim, ani w jego sztuce, płody lat ostatnich nie ustępują wcale co do swych artystycznych walorów tym, które przed przeszło trzema dziesiątkami lat budziły tak gorące uznanie.

Kazimierz Pochwalski w początkach swego ukształcenia artystycznego jest uczniem szkoły krakowskiej, a więc przedewszystkiem samego mistrza Matejki. Fakturę wszelako wzorowaną na Matejce dostrzedz u niego można zaledwo w początkowych pracach z lat młodości. Później objawia się raczej oddziaływanie ówczesnej szkoły monachijskiej, co się tem tłumaczy, iż artysta przepędził po opuszczeniu szkoły krakowskiej parę lat na studjach w stolicy Bawarji.

Po ukończonem wykształceniu przebywa Pochwalski lata 1883 i 84 w Paryżu, wydoskonalając się tam już samoistnie, głównie w fachu portretowym, na wzorach francuskich. Niezaprzeczenie też wybijający się już wówczas we Francji, ściśle realistyczny sposób pojmowania portretu, którego to kierunku Leon Bonnat najznakomitszym był przedstawicielem, nietylko oddziałał żywo na młodego artystę, ale wręcz przyćmił i osłabił wszelkie wpływy dawniejsze. Wtedy to już wystawia Pochwalski jedną ze swych prac portretowych w paryskim Salonie i zyskuje nią przychylne uznanie francuskiej krytyki.

Od r. 1885 Kraków staje się miejscem stałego zamieszkania i działalności artysty. W późniejszych kilku latach, oprócz wyjazdów do Włoch, dwie większe podróże na Wschód (jedna do Grecji i Turcji, druga do Egiptu) przerywają mu pracę zawodową krakowską, lecz przyczyniają się do rozświecenia i rozszerzenia widnokręgu artystycznego. Lubo pod wpływem wzorów monachijskich próbował sił swych Pochwalski, nieraz z pięknym skutkiem, w malarstwie rodzajowem, obierając za temat ożywione sceny o charakterze ludowym, lubo z drugiej strony podróże wschodnie wcale bogaty plon studjów pejzażowych przyniosły, toć przecież coraz liczniejsze zamówienia na portrety, które młody artysta otrzymywał, silniej z rokiem każdym skłaniały go do wyspecjalizowania się w tym fachu. Ceniono go też w kołach krakowskich, od czasu stałego zamieszkania tamże, bardzo; lecz rozgłos szeroki i ogólny, sława, już nie lokalna lub choćby narodowa, ale wprost europejska a w konsekwencji wziętość niezmierna — te sukcesy na wielką skalę pojawiły się, wybuchły, rzecby prawie można, nagle i błyskawicznie.

W r. 1891 wystawia Pochwalski cztery portrety na wystawie międzynarodowej w wiedeńskim *Künstlerhaus* (były to portrety Burzyńskiego, Popiela, Sienkiewicza i mój) i uzyskuje pierwszy złoty medal i poklask tak ogólny i entuzjastyczny, jakiego od lat wielu tam nie pamiętano. W następnym roku podobny sukces w Monachjum, później w Berlinie, Paryżu i powtórnie w Monachjum na międzynarodowej wystawie; w przeciągu lat trzech pięć złotych medali — to powodzenie, jakiem z żyjących podówczas artystów w państwie niemieckim i austrjackim nikt poszczycić się nie mógł. W r. 1893 zostaje powołany na profesora zwyczajnego wiedeńskiej Akademji sztuk pięknych. Uznany odtąd za najznakomitszego portrecistę w państwie, staje się niejako oficjalnym malarzem dworu i władz centralnych, maluje portrety dygnitarzów dworskich i państwowych, nadto zaś zamówieniami licznemi ze strony osób prywatnych tak jest obarczony, iż przy zadziwiającej pracowitości podołać im nie jest w stanie. Ten stan rzeczy trwa też nieprzerwanie przez lat 20, aż do wybuchu wojny.

Powodzenie tak nagłe i głośne mogłoby w sztuce Pochwalskiego o tyle dziwić poniekąd, ile że artysta nasz nie gonił za efektem nigdy, dalekim był od wszelkiej ekscentryczności; owszem, zawsze zrównoważony a przytem skromny aż do przesady. Gardził wszelkimi środkami hałaśliwej reklamy. Był on też w swych dążeniach artystycznych raczej konserwatywnym, aniżeli burzycielem; przejęty podziwem i uznaniem dla dawnych mistrzów, w nich widział wzory najgodniejsze także dla współczesnej sztuki. Efekt fenomenalny, który nagle w r. 1891 wywołał, zawdzięczał głównie temu, iż w szeregu portretów wykonanych podówczas zdołał z wybornie pojętym realizmem w zindywidualizowaniu postaci złamać i usunąć zastarzałości, przesądy nawet, rzec można, którym jeszcze przeważnie, tak u nas jak i w Austrji i Niemczech, ulegali malarze portretowi.

Z wyjątkiem bowiem paru wielkich mistrzów, jak n. p. Matejko u nas a Lembach w Niemczech, którzy, wszelako z pewnym już przesadnym subjektywizmem błyszczeli w kunszcie

portretowym, był ten właśnie dział malarstwa od paru dziesiątek lat wówczas na ogół w stanie upadku. Pochwalski postawił sobie za zadanie zregenerować, uzdrowić portret przez bystrą, wolną od wszelkich uprzedzeń obserwację i zbadanie charakterystyki modela, a cel ten nietylko osiągnąć zdołał we własnych pracach, lecz zdrowe te zasady umiał jako nauczyciel wpoić w swych uczniów.

Sztuka portretowa ma wogóle na celu służyć przedewszystkiem aktualnej chwili, ma oddać model z właściwościami realnemi rysów, wyrazu a zarazem stroju i manier. Ale właśnie z powodu tej bezpośredniej aktualności jest w niej zwykle więcej życia i prawdy, tak w ujęciu portretowanej postaci, jak i charakteru epoki, niż w koncepcjach artystycznych powziętych z planem z góry zakreślonym na dalszą metę. Tę prawdę stwierdza cała historja sztuki.

Od chwili, kiedy już we wczesnym renesansie portret w malarstwie się rozwinął, ten właśnie dział sztuki żywszem gra tętnem, niż malarstwo rodzajowe nawet, nie mówiąc już o tak często płytko i konwencjonalnie pojętem malarstwie religijnem, mitologicznem lub historycznem. Epoką najwyższego rozkwitu portretu był barok pierwszej połowy 17 wieku, czasy Halsa, Rembrandta, Van Dycka i Velasqueza. Lecz i w napuszystej epoce Ludwika XIV, a niemniej w strojnie-wytwornem rokoko portret przedewszystkiem żyje i daje nam najwierniejsze odtwarzanie tak piękna kultury, jak i psychiki indywidualnej. Nawet w okresach cofnięcia się sztuki, w zimnym, pseudo-klasyczną imitacją zepsutym stylu *empire'u* i w polotu pozbawionych czasach sztuki »biedermeierowskiej«, portret, choć tam nieco sztywny, tu znów drobiazgowo-zadomowiony, jest przecież tym jedynym niemal działem, co ratuje sztukę malarską od zupełnego upadku.

Natomiast sztuka romantyczna, w połowie zeszłego stulecia, była wyjątkowo niekorzystna właśnie dla portretu, szczególnie portretu męskiego. Strój zuniformował się, zbanalizował i zbrzydł doszczętnie, a z tym brakiem wszelkiej zewnętrznej dekoratywności, kłóciło

K. POCHWALSKI — OPOWIADANIE STAREGO WIARUSA (ol., 1886)
(Własność p. Czarnkowskiej)

się dziwnie upodobanie w afektacji jakiejś romantyczności lub rozmarzenia w wyrazie twarzy i pozie. Tworzono tedy podobizny bądź konwencjonalne a w gruncie rzeczy martwe, bądź też takie, gdzie portretowany wygląda jak aktor słaby w jakiejś przybranej, pretensjonalnej, a trzeźwej jego naturze wręcz nieodpowiadającej roli. Dopiero zdrowy realizm, który powiał z Francji, położył kres tej poronionej sztuce, i tego to właśnie kierunku najświetniejszym przedstawicielem stał się u nas Pochwalski.

Dążeniem usilnym naszego artysty jest w każdym portrecie przedewszystkiem to, ażeby bez wszelkiej przybranej pozy, bez wymuszenia, w sposób jak najbardziej naturalny i swobodny uwydatnić w podobiznie najważniejsze charakterystyczne cechy zewnętrzne a przez to zarazem i psychiczne modela. Cechuje tedy jego portrety zawsze jak najbardziej skrupulatne dbanie o ścisłą objektywność w odtwarzaniu charakterystyki portretowanego. Odmiennym jest on w tym względzie zasadniczo od wielu innych portrecistów, u których przebija się zawsze podmiotowość twórcy, upodobanie w pewnym odrębnym wyrazie, często wręcz obcym portretowanej osobie.

Weźmy za przykład jednego z najświetniejszych mistrzów ostatnich dziesięcioleci zeszłego wieku, Franciszka Lenbacha. W portretach jego (szczególnie mężczyzn w podeszlejszym wieku) uderza skoncentrowanie wyrazu w spojrzeniu jakby badawczo-zgłębiającem. Pamiętam oglądaną kiedyś w Niemczech wystawę wyłączną licznych prac tego mistrza i mężczyźni portretowani wyglądali jak areopag głębokich myślicieli w zadumie, a przecież było między niemi wielu mężów raczej zdolnych do czynu, niż rozmyślań, a zapewne też i sporo zwykłych filistrów. Każda twarz z osobna pociągała tajemniczością, wszystkie razem zebrane raziły jednostronnością w sposobie ujęcia problemu portretowego.

Zgoła inaczej pojmuje zadanie portrecisty Pochwalski. Jest w odtworzeniu wierny i szczery i to uznaje za główne zadanie; podobnie, jak nie upiększa, tak też nie »dorabia« psychiki modelowi obcej. Nie stara się włożyć w postać portretowaną właściwości ducha lub usposobienia, których w niej w istocie nie ma i których nie spostrzega. To też i wszelkie fantazowanie na temat portretu, w czem n. p. tak bardzo lubuje się nasz Jacek Malczewski, jest Pochwalskiemu rzeczą wręcz obcą. Trzeźwość obserwacji posuwa tak daleko, że nawet wszelkie szczegóły maluje zawsze z natury, nie pozwalając sobie na uzupełnienia z pamięci lub fantazji.

Te właściwości pociągają w konsekwencji u naszego artysty znaczną zawisłość od jakości i wyrazistości samego modela. Nie da się też zaprzeczyć, że ważną jest dla Pochwalskiego możność dokładnego zaznajomienia, ściślejszego spoufalenia się z osobą portretowaną i że okoliczność ta niekiedy znacznie oddziaływa na jakość dzieła. W czasie, gdy artysta w Wiedniu wręcz zasypany był zamówieniami, gdy malował wiele portretów oficjalnych dla biur i urzędów, liczne też osoby ze świata finansowego a w tem nieraz ludzi mało mu znanych i obojętnych, mieliśmy nieraz sposobność zauważyć, że na ogół świetniej wypadają podobizny kompatrjotów a z pomiędzy nich osób, których indywidualność żywą w nim budziła sympatję. Oczywiście, że portret chybiony lub słaby nigdy nie zeszedł ze sztalugi artysty, wszystkie były co najmniej niezmiernie poprawne, lecz prawdziwe arcydzieła spotykamy głównie pomiędzy portretami dobrych znajomych i bliższych przyjaciół artysty.

Jakże świetnym jest n. p. portret Włodzimierza hr. Dzieduszyckiego, tej tak dobrze nam starszym pamiętnej, dziwnie sympatycznej i oryginalnej osobistości! Prawie czujemy dziś jeszcze, jak żywość umysłu i zapał zacny walczą w tej postaci z ociężałością ciała i astmatycznym krótkim oddechem. Albo Filip Zaleski, z właściwym mu żywem i przenikliwem spojrzeniem? Zdaje nam się, że do nas przemówi! Wręcz znów inną, choć nie mniej charakterystyczną, jest n. p. piękna postać Szczęsnego hr. Koziebrodzkiego, pełna spokojnej, nieco flegmatycznej powagi.

Wiadomo powszechnie, że portreciści, nawet znakomici, nie zawsze równie dobrze odtwarzają postacie tak męskie jak i kobiece lub dziecinne. Niektórzy mistrze, jak: Rembrandt,

K. POCHWALSKI PORTRET H. SIENKIEWICZA (ol., 1890)
(Wł. rodziny H. Sienkiewicza)

Velasquez, Rubens, Van Dyck i Reynolds, byli uniwersalnymi w tym względzie. Iluż jednak znamy malarzy portretowych we wszelkich epokach dziejów sztuki, których specjalnością jest bądź tylko portret męski, bądź kobiecy, lub którzy odtwarzają świetnie twarz pooraną zmarszczkami a nie umieją oddać w potrecie powabu młodzieńczości lub dziecinności. Dość n. p. przytoczyć Matejkę.

Otóż właśnie, co się tyczy Pochwalskiego, uznawała go opinja publiczna i krytyka za znakomitego mistrza dla portretów męskich głównie, nie zaś kobiecych. Niezupełnie słusznie, mojem zdaniem. Coprawda, stworzył Pochwalski o wiele więcej potretów męskich, aniżeli kobiecych, a najbardziej podziwiane prace jego były to portrety niektóre mężczyzn przeważnie w podeszlejszym już wieku. Nie trzeba jednak zapominać, że właśnie skutkiem owej reputacji, która się wytworzyła, zamówienia na portrety męskie były o wiele liczniejsze. Znam wszakże

K. POCHWALSKI PORTRET SZCZ. Hr. KOZIEBRODZKIEGO (ol., 1903)
(Wł. L. hr. Koziebrodzkiego)

między jego pracami portrety kobiece wprost pierwszorzędnej piękności. Przedewszystkiem, oddanie w technice malarskiej szczegółów toaletowych, ozdób i klejnotów — rzecz doniosła w portrecie kobiecym — nie sprawiało mu nigdy najmniejszej trudności. Umiał on wszakże odtworzyć też wybornie nietylko wyrazistość starszej kobiecej twarzy, ale także piękność i wdzięk kobiecości, o ile model te właściwości rzeczywiście posiadał.

Co atoli bezsprzecznie przyznać należy, to brak u niego daru i skłonności do upiększenia niezgodnego z rzeczywistością Pochwalski nie umiał zręcznie, a zapewne i nie chciał, schlebiać modelom i w tem leży główna przyczyna, iż nie zyskał wielkiego wzięcia i powodzenia jako portrecista dam.

Czy kobiety naogół mają więcej próżności i miłości własnej od mężczyzn, to wprawdzie wcale zdecydowanem nie jest, niezawodną wszakże jest rzeczą, że na piękności i uroku zewnętrznym (może z altruizmu?) nierównie więcej zależy »płci pięknej«, aniżeli nam. Dowodem tego choćby większe wyszukanie w strojach i środkach ozdoby — niestety należy tu i sztuczne poprawianie darów natury — większa uległość wobec kaprysów mody. Nic więc dziwnego, że kobieta chce być i w portrecie przedewszystkiem uroczą, powabną a tem samem lęka się nieco artysty, który maluje »wiernie«.

EUGENJUSZ ZAK

PIEŚŃ MIŁOSNA (ol.)

K. POCHWALSKI PORTRET OLGI Hr. KOZIEBRODZKIEJ (ol., 1908)
(Wł. L., hr. Koziebrodzkiego)

W samej rzeczy nie posiada może nasz artysta owego daru, którym odznaczają się niektórzy świetni portreciści dam *par excellence* (n. p. Gainsborough i niektórzy malarze francuscy 18 wieku a niekiedy też i nowsi), by schwycić jakiś szczególny, choć chwilowy tylko, rys w spojrzeniu, uśmiechu lub ruchu i opromienić wdziękiem odrębnym model banalny może zresztą i mało ponętny, obdarzyć go powabem, którego w nim normalnie nie ma. Rozumie nasz artysta i odczuwa niezawodnie piękność kobiecą, lecz, tak jak gardzi schlebianiem płaskiem, tak znów nie rozporządza ową wyjątkową magią upiększenia, która nie tyle jest oddaniem naturalnego wdzięku, co zchwyceniem i zastosowaniem tajników kobiecej zalotności. Sądzę wszakże na ogół, że Pochwalski w fachu portretu kobiecego zasługiwał na większe uznanie, aniżeli mu ono dotąd przypadło w udziale.

Wspomniałem już, że w ogromnej liczbie portretów wyszłych z pracowni naszego, tak niezmiernie produktywnego, artysty nie znajdzie się ani jednej pracy niestarannej lub zaniedbanej. O ile aż po dzień dzisiejszy nie znać w nim zgoła ani umniejszenia talentu ani osłabienia twórczości, o tyle znów łatwo jest zrozumiałem, że artystyczna jakość obrazów bywała stosownie do właściwości modela i chwilowej dyspozycji twórcy różną.

Podając tu w reprodukcjach portrety należące do wyborowych prac mistrza, muszę prze-

K. FOCHWALSKI PORTRET FILIPA ZALESKIEGO (ol., 1904)
(WŁ. Muzeum Narodowego w Krakowie)

cież jeden z pomiędzy nich wyróżnić, bo uważam go za najświetniejsze jego arcydzieło. Jest nim sławny, parokrotnie na wystawach międzynarodowych nagradzany portret Stanisława Burzyńskiego, który najskuteczniej przyczynił się do ugruntowania europejskiej sławy naszego artysty. Mało znam prac współczesnej epoki, któreby się z nim mogły równać. Przy jak największej prostocie użytych środków malarskich mamy tu tak zadziwiającą siłę charakterystyki, taką porywającą potęgę wyrazistości typu, że portret ten wytrzymuje porównanie z najświetniejszemi arcydziełami Halsa lub Velasqueza.

Nie mogę się powstrzymać od tego, by przy sposobności, odświerzając osobiste dawne i miłe wspomnienia, nie dodać tu słów parę odnoszących się do osoby modela tego portretu. Czynię to tem chętniej, ile że właśnie za pośrednictwem Burzyńskiego zawiązała się moja dłu-

K. POCHWALSKI PORTRET AGENORA Hr. GOŁUCHOWSKIEGO (ol., 1911)
(Wł. rodziny hr. Gołuchowskich)

goletnia, tak droga mi, ścisła przyjaźń z Pochwalskim, która dziś trwa już bez mała lat 40. Cóż to za pyszny typ był ten nasz wspólny stary przyjaciel — prawdziwie prototyp sienkiewiczowskiego Zagłoby »w każdym calu!« — a sporo w nim było tych »cali« — wszerz szczególnie! Jeżeli mówię »prototyp«, to po części w dosłownem znaczeniu, bo Sienkiewicz, szczególnie pod koniec Potopu i w Wołodyjowskim, po bliższem zapoznaniu sie z Burzyńskim niejedno charakterystyczne jego powiedzenie zużytkował dla swego Zagłoby. W wyglądzie zewnętrznym i zachowaniu się był Burzyński zawsze pełen humoru, tupetu i pewności siebie, prawdziwie, jakby świat zdobył, łączył przytem z miną buńczuczną skarbnicę iście niewyczerpaną staroszlacheckich zwrotów mowy o superlatywie przesady, potok wyzwisk żartobliwych i zaklęć, któremiby zamatował choćby samego Falstaffa, któremu — nawiasem mówiąc — też

K. POCHWALSKI PORTRET FR. KSAW. Hr. ZAMOYSKIEGO (ol., 1908)
(Wł. Marji ks. Lubomirskiej)

i apetytem dorównywał. Do tego serce złote, dla przyjaciół szczery, wylany i demonstratywny w słowie i czynie, choć przytem, szczególnie nam młodszym, nie szczędził hałaśliwego łajania, czego zresztą ani on na serjo nie brał, ani my. Będąc niepospolitym znawcą sztuki i zbieraczem, bardzo się interesował młodymi artystami, za Pochwalskim zaś wręcz przepadał. Ileż to chwil zabawnych przepędziliśmy nieraz z nim razem! Ulubionym jego konceptem było tłumaczyć Pochwalskiemu, że to on go dopiero nauczył malować. »Szczęście masz Kaziu« — mawiał — »żeś mnie w życiu spotkał, bez tego, nicby z ciebie nigdy nie było!«

Niezapomnianym będzie mi zawsze epizod łączący się z portretem Sienkiewicza, który Pochwalski malował w owym czasie (r. 1890). Na jednem z pierwszych posiedzeń Sienkiewicz, nieco znużony, pozował nieszczególnie, tak, iż praca szła zrazu oporem. Nagle wpadł do pracowni z trzaskiem i hałasem, jak to było w jego zwyczaju, Burzyński, rzucił okiem dokoła i wybuchł kaskadą łajania: «Bójcież się Boga, panie Henryku, wyglądasz, jakbyś trzech zliczyć nie umiał, — pod słowem! — nikt nie uwierzy, żeś kiedyś coś z sensem napisał!« A zwracając się do Pochwalskiego: »A ty, malarzyno, wstydź się! nie warteś takiego modela, kiedy go nawet nie umiesz tak upozować, żeby z niego wydobyć, co w nim siedzi!« Wśród śmiechu i żartów przyznano Burzyńskiemu słuszność — to było koniecznem, bo i tak niktby go nie

zagadał — zmieniono nieco pozę, a portret w dalszym ciągu wypadł doskonale. Burzyński trjumfował. Pamiętam, gdym go później spotkał, wołał już z daleka: »A co?! znakomicie Kazio wymalował Sienkiewicza! ale czyja to zasługa? jużci, ani modela, ani malarzyny, tylko — moja!«

Przez dwudziestolecie przeszło pobytu Pochwalskiego w Wiedniu wzięcie jego i uznanie jako najznakomitszego wykonawcy portretów męskich nie osłabło ani chwilę, choć urósł mu niejeden poważny rywal, głównie z pośród tych młodszych malarzy, którzy jako uczniowie Akademji wiedeńskiej jemu właśnie gruntowne wykształcenie zawdzięczali. Powódź istna zamówień na portrety, bądź to oficjalne rozmaitych sztywnych, umundurowanych i orderami pokrytych figur i urzędowych i wojskowych, bądź pyszałkowatych finansistów o mało ujmującym typie, dawała często materjał nie budzący w wrażliwym artyście silniejszego zapału. To też wytchnieniem dlań było, gdy się nadarzała upragniona sposobność portretowania kogoś z zaprzyjaźnionych z nim bliżej rodaków, których usposobieniem i sposobem myślenia żywiej się interesował. Z Polakami, mieszkającymi stale w Wiedniu lub przybywającymi do stolicy naddunajskiej utrzymywali państwo Pochwalscy zawsze ścisłe przyjacielskie stosunki. Wyjazd zaś do kraju, choćby na dni kilka — zwykle z okazji jakichś łowów, których Pochwalski do dziś dnia zapalonym jest amatorem — był dla srodze zapracowanego artysty rodzajem wakacyj.

Po rozpadnięciu się Austrji w r. 1918 uczuł się nasz artysta w Wiedniu w otoczeniu z gruntu zmienionem, obcem i niesympatycznem, zapragnął więc usilnie jak najspieszniejszego powrotu do oswobodzonej z obcego panowania ojczyzny. Opuszczenie nagłe Wiednia połączone dlań było z ogromną ofiarą materjalną, przed którą się wszakże nie zawahał. Ustąpił

K. POCHWALSKI PORTRET ANDRZEJA Hr. POTOCKIEGO (ol., 1902)
(Wł. Krystyny hr. Potockiej)

K. POCHWALSKI PORTRET ZDZISŁAWA MORAWSKIEGO (ol., 1918)
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

dobrowolnie z czynnej profesury, sprzedał — oczywiście pod nader niekorzystnemi warunkami — piękny dom z pałacowem niemal urządzeniem i wyborną pracownią, który posiadał w Wiedniu, i przeniósł się do Krakowa na dość niepewne losy, poprzestając na najskromniejszym trybie życia. Poczucie patrjotyczne było dlań pobudką silniejszą niż względy na dobrobyt materjalny.

Po powrocie do kraju jest Pochwalski niestrudzenie czynnym na rodzimym obecnie znów gruncie, a portrety, które w ostatnich czasach wykonał, tworzą nowy cenny przyczynek do tak obfitej w plon działalności. Głównym dorobkiem jego życia jest imponująca galerja portretów współczesnych, która i dla potomności nie tylko ogromną artystyczną, ale i doniosłą ikonograficznie-dziejową będzie mieć zawsze wartość. Od lat czterdziestu dzierży on niezaprzeczalnie »prymat« polskiego malarstwa portretowego, a wielbiciele wielkiego artysty i liczne grono przyjaciół, których umiał sobie zjednać wyjątkową szlachetnością serca, życzą dzisiejszemu jubilatowi, »młodemu« dotąd, mimo wieku, jeszcze licznych lat zdrowia i wiele sposobności do tworzenia coraz nowych arcydzieł.

Parę słów jeszcze winienem dodać o technice i sposobie pojmowania zadań malarskich, które spostrzegamy u naszego artysty. Wyrobiwszy sobie zbyt zdecydowany fakturą pewną, odpowiadającą celowi, pozostał Pochwalski przez ciąg życia wierny raz obranym prawidłom, unikał niepewnych eksperymentów i nie szukał dróg nowych. Maluje tedy portrety zawsze w świetle pracownianem, będąc zasadniczo przeświadczony, że cechy indywidualnej charakterystyki tylko w tego rodzaju oświetleniu uwydatniają się w całej pełni. Jeżeli więc w portre-

tach pojawia się niekiedy pejzaż w głębi jako tło obrazu, to jest on traktowany, podobnie jak u dawnych mistrzów (n. p. Wenecjan, Flamandów lub w szkole angielskiej) li tylko jako dekoracja i szczegół ten nie wpływa na rodzaj oświetlenia. Właściwego malowania w *plein-air* nie przeprowadza w portretach nigdy, a także zastosowywanie impresjonistyczne plam i kresek, obliczonych na znaczne od oka oddalenie uważa za technikę niestosowną w kunszcie portretowym. Nawet w użyciu efektów światłocienia jest niezmiernie oględny.

Prawie zbytecznem jest dodawać, że sztukę rysunku posiadł w zupełności, uwypuklenie głowy i postaci, skróty, śmiałe nieraz, wychodzą bez zarzutu. Koloryt posiada ujmujący i dba niezmiernie o harmonijne zestawienie barw, unikając wszelkiej jaskrawości i błyskotliwości: szczegóły stroju, i to nawet technicznie nader trudne — przypominam n. p. pasy polskie, karabele ozdobne, lite materje i futra w jego licznych portretach kontuszowych — oddaje w łudząco trafny sposób.

Często uważa się Pochwalskiego za artystę wyspecjalizowanego do doskonałości, ale wyłącznie tylko w fachu malarstwa portretowego. To jest sposób oceniania jego talentu zbyt ciasny, mojem zdaniem. Okoliczności zewnętrzne, nawał zamówień na portrety, spowodowały, że inne rodzaje malarskiej sztuki musiały pozostać na uboczu. Lecz nie należy zapominać, że

K. POCHWALSKI — PORTRET ROMANA Ks. SANGUSZKI (ol., 1915)
(Wł. Leonowej ks. Sanguszkowej)

z pod pędzla Pochwalskiego wyszło sporo obrazów nader poprawnych rodzajowej a nawet religijnej treści. Nie mniej też uzdolnienie jego do malarstwa krajobrazowego jest bardzo poważne. Znam liczne jego studja pejzażowe, posiadające niepospolite artystyczne walory; objawia się w nich sposób pojmowania przyrody spokojny, łagodny, bez wzburzeń i silniejszych efektów, lecz nader ujmujący i trafny. Wreszcie, co się tyczy oddania tematów »martwej natury« może Pochwalski ze znakomitymi specjalistami w tym fachu iść o lepsze.

Słowem, sztuka jego ciasną nie jest, obejmuje działy rozmaite, gdzie dar ścisłej obserwacji i smak wytworny są warunkami niezbędnemi. Wykluczone są chyba dlań tematy wymagające niezbędnie ponadto wyjątkowo bujnej wyobraźni, nie da się bowiem zaprzeczyć, że pewien rys »pozytywizmu« należy do właściwości jego talentu. Jest to wszelako rys nie obcy u wielu pierwszorzędnych mistrzów, podczas gdy naodwrót nie jeden piękny talent wypaczył się i zmarniał dla braku powściągliwości wobec porywów fantazji, które tak łatwo wyradzają się w »wybryki«.

Syntezę wrażenia, jakie na mnie sprawia sztuka Pochwalskiego mogę ująć w zwrot zbliżony nieco do poglądu znakomitego krytyka francuskiego Roberta de la Sizeranne na prace portretowe Leona Bonnata, z którym nasz artysta ma znaczne pokrewieństwo duchowe. Sztuka Pochwalskiego jest sztuką zdrową, na silnych podwalinach opartą i, o ile smak publiczności nie ulegnie wykoszlawieniu, będzie się ją cenić i podziwiać zawsze i wszędzie, »nie wyjdzie ona z mody« i nie »zestarzeje się«, dlatego właśnie, ponieważ artysta nie tworzył nigdy na poklask chwili i ustrzegł się od gonienia za dyktatem kaprysów mody.

LEON PININSKI

WALKA NOWYCH IDEI W MALARSTWIE XX WIEKU

(Od 1900 do 1925 roku)

(Ciąg dalszy *)

Obrazy ich są jak ich teorje — pełne nieporozumień i paradoksów. Pierwsze ich dzieła były ilustracją ich teorji — gdyż futuryzm powstał nie przez rozwojową konieczność, lecz jako wysiłek intellektualny określonej grupy ludzi. Powstały martwe natury, ulice, automobile, tańce, portrety, wnętrza — i obrazy te dawały programowo już szereg przenikających się płaszczyzn. W obrazie n. p. przedstawiającym martwą naturę — butelkę na stole — linja kształtująca formę butelki jest przerwana; wydobywają się z niej i otaczają ją linje-siły kształtu butelki; takie same linje-siły otaczają stół, przyjmując bieg jego obrusu i linje te odchodzące w przestrzeń przecinają się wzajem, tworząc owo rzekome przenikanie się płaszczyzn. Ani jeden przedmiot nie pozostaje zamknięty, ani jedna linja w spokoju; lecz ani jedno otwarcie form nie tłómaczy się jakąkolwiek bądź inną koniecznością prócz programu.

Z obrazów wyziera ten sam brak obreślonego stylu, jaki razi w manifestach: szczątki i odpadki form rzeczywistych zaplątane pomiędzy linje i figury mające wyrażać ruch ciał; dążenia abstrakcyjne popierane dowodzeniami dążeń najskrajniej realistycznych. Tylko dzieła Boccioni'ego pozostają konsekwentne — są istotnie wyrazem dynamizmu. Forma jego posągów przekonywa i nie żąda komentarzy. Czuć w nich konieczność człowieka, który szuka rozwiązań nowych, niepokojących problematów. Daje on dynamizm ciała jako istotę możliwości ruchu zawartego w muskułach ciał. Przeprowadza konsekwentnie najdalej idące swoje zadanie. »Wszystkie przekonania moje każą mi szukać w rzeźbie nie formy czystej ale czystego rytmu plastycznego, nie konstrukcji ciał ale konstrukcji ruchu (akcji) ciał«.

*) Patrz »Sztuki Piękne« Nr. 10 i 11. II Rocznika.

Zadanie Boccioni'ego to postokroć wzmożony już, chorobliwy pęd baroku. I Boccioni roztwiera ciało, odchyla płaty muskułów i w ich formach przylegających do ciała albo od niego odchodzących, w ich ustosunkowaniach i kierunkach daje jedyny w rzeźbie wyraz ruchu o tej sile napięcia. Dziełami swojemi Boccioni wychodzi ponad teorje i ich błędy, tworzy istotne wartości i w dziełach takich jak »Jedyne formy ciągłości w przestrzeni« lub »Ekspansja spiralna muskułów w ruchu«, daje maximum dotychczas osiągniętego ruchu w rzeźbie, rozszczepiając realność ciał i tworząc absolutne formy ruchu: rzeźby jego wydają się kłębami chmur lub płomieni w pędzie.

Wydobycie określonego zdecydowanego wyrazu przez roztwarcie, rozerwanie form było istotną zdobyczą sztuki Boccioni'ego, prowadzącą bezwzględnie do odrzucenia form zjawisk rzeczywistych. I w dalszym rozwoju futuryści porzucają rzeczywistość, czynią to, co było konieczną konsekwencją i przeciwko czemu daremnie bronili się łamaniem rzeczywistości — dają zamiast przedmiotów tylko ich istotę dynamiczną. »Wzrastającej w nas potrzebie prawdy nie może więcej wystarczyć forma i farba, jak były one dotychczas przyjmowane. Gest, który chcemy zreprodukować na płótnie, nie będzie więcej określonym momentem ogólnego dynamizmu. Będzie to sytuacja dynamiczna ‹stan dynamiczny›«. ‹Pomijam tu naiwne tłómaczenie czy obronę tego faktu: »w istocie wszystko porusza się, biegnie, przemienia. Pewien profil nie pozostaje nigdy nieruchomy, lecz pojawia się, to znowu znika i t. d. Przestrzeń nie istnieje. Mokry od deszczu chodnik ulicy pod promieniem lamp elektrycznych załamuje się nieskończenie aż do środka ziemi...«. Znowu te same drobne obserwacje, wykazujące, że teorje są próbą samoobrony malarzy przed ich własnemi formami, ale nigdy lub rzadko wytłómaczeniem ich sztuki, że malarze są narzędziem w rękach konieczności rozwojowych›. Wówczas to powstają dzieła abstrakcyjne futurystów jak »formy dynamizmu ludzkiego ciała«, w którym artysta daje już tylko linje-siły i płaszczyzny miast form realnych, pół-łuki pleców lub nóg, pół-łuki piersi, wyrażone w linjach lub obraz Russolo »dynamizm automobilu«, gdzie siła w pędzie będącego automobilu wyrażona jest przez szereg współrzędnych pod ostrym kątem spotykających się linij, przeciętych niemal niedostrzegalnemi falistemi płaszczyznami. Obrazy abstrakcyjne są pierwszemi dziełami futurystów, tłómaczącemi ich dążenia, są dalekie od niekonsekwencji teorji i pod ręką Boccioni'ego przetwarzają się nieraz na wyraz czystego, głębokiego piękna. Takim jest obraz zatytułowany ‹jeszcze pod wpływem podstaw teoretycznych› »dynamizm grającego w foot-ball«. Razi tytuł lecz dzieło porywa, zachwyca. Jest to pierwsze bezwzględnie przekonywujące dzieło sztuki abstrakcyjnej: wir potężnych, bezcielesnych, barwnych fal, zamykających się w sobie lub wybuchających ze siebie cudownym zawrotem. Widz wpaja się w ten obraz, żyje jego falami. Wrażenia barwne są niby bezcielesne wrażenia muzyczne. Obrazu tego nie stworzyła teorja, stworzył je genjusz wielkiego artysty, umiejącego całego ducha swojego wypowiedzieć w barwnych zachwytach. Obraz ten, to najpiękniejsze abstrakcyjne dzieło impresjonizmu. I tu leży paradoksalność futuryzmu, że realizacja wszystkich jego dążeń musiała spotkać się z impresjonizmem. Lecz sztuka u podstaw oparta na obserwacjach życia realnego i temi obserwacjami tłómacząca wszystkie swoje dążenia nie mogła zakończyć się na płaszczyźnie sztuki, opierającej swoją istotę na intellektualnej analizie. Futuryzm dał ostatni najwyższy wyraz impresjonizmu — z cielesności rozebraną, zdematerjalizowaną barwność w ruchu.

Jakim jest stosunek futuryzmu do kubizmu? Kubizm Picasso'a powstał niemal jako kalkulacja teorjoznawcza, jako skutek procesu myślowego a razem jako nieświadomie formujący się wyraz ducha epoki. Futuryzm był w walce sztuki od bezpośredniego oddawania przedmiotów do analizy wrażeń i syntezy intellektualnej, rzekłbym ofiarą, ostatnią placówką zachodzącego ruchu baroku przeciw nadchodzącej statyce kubizmu. Tragizmem jego było, że umysłowość futurystów tkwiła zbyt głęboko w podstawach impresjonizmu i sztuki realistycznej.

Jeden krok dzielił sztukę teraz od ostatecznego zerwania ze światem zjawisk rzeczywistych. — Forma oderwana, abstrakcyjna, nie żądała więcej wytłómaczenia i podstawy w obserwacji — była sama sobie początkiem. Artysta spostrzegł, że wyjściem pracy nie musi być wrażenie wzrokowe, odebrane od jakiegokolwiek bądź przedmiotu, ale że wszelkie wewnętrzne przeżycie może wyrażać w formach malarskich. Wrażenie oczu nie jest dla niego obowiązujące, jak dla muzyka bodźcem twórczym nie musi być wrażenie słuchu. Niezawodnie, było to niepomierne wzbogacenie skali możliwości malarskich: malarz mógł oddać wzruszenie wywołane nprz. muzyką jako fontannę fal barwnych, nie zmuszając się do przedstawiania sali muzycznej, słuchaczy z głową w dłoniach ukrytą, wykonawcy i t. p. Jak liryk malarski mógł wypowiedzieć się jednym rzutem barw, niby najbezpośredniejszym przejawem uczuć rozpierającym pierś.

Było to oczywiście obaleniem zasadniczego kanonu sztuki malarskiej: że malarstwo daje tylko widziane oczami — dla oczu. Ten kanon, który nie padł w sztuce kubistów, miał ustąpić w ekspresjoniźmie i w sztuce abstrakcyjnej.

Ci, którzy malarstwo ekspresjonistów uważają za »l'art maudit«, nie potrafią odczuć radości malarzy, kiedy niezliczoną falangą rzucili się na nowe ujęcie sztuki. Nowa sztuka była dla nich wyzwoleniem z nieznośnej niewoli realizmu. Chwycili się jej w upojeniu nad wolnością czucia i kształtowania i nad wielkiem zwycięstwem ducha nad materją, myśli nad formą, nowej europejskości nad butwiejącą tradycją. By poprzeć swoje prawo do wolności formy, zaczęli wertować historję form i odkryli, że sztuka ich jest pokrewna sztuce prymitywnej wszystkich krajów, więc sztuce najrdzenniejszej i najbardziej samorodnej, bo idącej z ludu. Wówczas to odkryto piękno ludowych malowideł na szkle — w Niemczech, we Francji, w Polsce (malowidła tatrzańskie), dalej piękno naiwności w obrazach wotywnych, porozrzucanych po kościołach XVIII-go wieku, poczęto zachwycać się sztuką prymitywów XII i XIII-go wieku, sztuką romańskich tympanonów i wszelką sztuką opisową, tą więc, w jakiej forma była podporządkowana treści, a chęć wzruszenia opowieścią — czynnikiem decydującym. Odkryto w prymitywiźmie — ekspresjonizm. Nawet w archaistycznej sztuce greckiej dostrzeżono pierwiastki tego samego stosunku do form. Malarze zaczęli szukać pokrewieństw najdalszych i kiedy w roku 1902 w Kolonji otworzono pierwszą w Europie wystawę pod nazwą wystawy ekspresjonistycznej, na której zgromadzono dzieła Van Gogh'a, Gauguin'a, Cézanne'a, Picasso, Munch'a, i ich niemieckich wyznawców, to w katalogu zaznaczono najwyraźniej najbliższe powinowactwo tej wystawy ze stałą wystawą sztuki średniowiecznej w kolońskiem muzeum Walbraf Richartz Museum.

Co jest podstawą tej nowej sztuki?

Intellekt twórczy, intellekt przetwarzający wrażenie zewnętrzne na wewnętrzne przeżycie. Dlatego Van Gogh i Cézanne są i dobrymi twórcami ekspresjonizmu. W ich sztuce po raz pierwszy wola artysty została narzucona rzeczywistości wrażenia wzrokowego. Ekspresjonizm podniósł rolę artysty na szczebel wyższy: artysta tworzy świat zjawisk w sobie i ze siebie samego. Formami rzeczywistemi posługuje się dowolnie, czerpie z nich to tylko, co nadaje się do skomponowania całości jego świata. Deformuje więc dowolnie rzeczywiste kształty, ale deformowanie nie jest ani celem jego, ani metodą, jak u futurystów, tylko konsekwencją stosunku do świata zjawisk rzeczywistych, kontrola zewnętrzna form zanika, pozostaje tylko kontrola wewnętrzna. Model może być bodźcem wrażenia, ale nie musi. Ten stosunek ekspresjonistów do sztuki określa Gauguin, obok Van Gogh'a i Cézanne'a pierwotwórca ekspresjonizmu, w sposób najbardziej kategoryczny: »Z punktu subjektywizmu myśl nasza jest taka: natura widziana przez temperament, przetworzona przez teorję ekwiwalentu i symbolu. My ustanawiamy prawo, że uczucia i stany duchowe, wywołane przez pewien określony fakt, wzbudzają w artyście oddźwięki lub równoważniki plastyczne (ekwiwalenty), dzięki którym artysta może te uczucia i stany duchowe odtwarzać, nie będąc zmuszonym do reprodukowania samego faktu. Sztuka nie jest więcej przeżyciem, jakie wchłaniamy oczami... nie, jest tworem naszego ducha, dla którego powstania natura jest tylko przypadkową okolicznością«. I oto w sztuce staje się rzecz dotychczas niedopuszczalna — artysta transponuje bezpośrednio na formy oderwane wrażenia i przeżycia swoje, smutek, radość, zachwyt, nie wtłaczając tych uczuć w żadne realne formy czy alegorje.

Sztandarowem nazwiskiem ekspresjonistów francuskich nazwać można dzisiaj Henri Matisse'a, ucznia parnasisty malarstwa Gustawa Moreau, malarza — poety, wywodzącego się w bezpośredniej linji po przez Teodora Chasserieau od Ingres'a. Spadkobierca klassyków i miłośników pięknej linji, w latach młodzieńczych kopjujący uważnie arcydzieła Louvre'u, w roku 1896 zdobywający w Salonie Champs de Mars nagle sławę, tytuł »l'associé« i bogatą klientelę amatorów, staje w 20 lat później — chcąc niechcąc — na czele wywrotowego dla malarstwa ruchu ekspresjonistów, prowadząc przez pewien okres czasu własną akademję w duchu rewolucyjnym.

Jakiemi drogami szła jego sztuka, pokazuje porównanie dwuch prac z dwuch epok oddzielonych dwudziestoletnim okresem pracy. Henri Matisse maluje dwukrotnie obraz zatytułowany «La desserte«, w roku 1898 i 1908-ym. W pierwszym obrazie daje przykryty białą serwetą stół, suto zastawiony owocami na paterach, karafkami likierów, talerzami, kieliszkami i t. p. Nad stołem stoi pochylona służąca, całe wnętrze zanurzone w powietrzną słoneczną atmosferę. W roku 1908-ym Matisse maluje ten sam obraz. Eliminuje wszystko, co jest zbyteczne, cały natłok rzeczywistości, pozostawia tylko to, co stanowi charakter treści obrazu i przetwarza całość na wartość dekoracyjną, na barwny dywan. Wszystkie poszczególne objekty — karafki, owoce, stół, służąca, są barwnemi plamami dywanu o kształcie prawie rzeczywistym ale zsyntetyzowanym, gdzie każda rzecz oddana jest w najprostszej formie, w jakiej zatrzymał je umysł artysty we wspomnieniu. Matisse, intelektualista zdający sobie doskonale sprawę z rozwoju własnej sztuki, określa kompozycję następującemi słowami: »Kom-

pozycja jest sztuką układania w sposób dekoracyjny najróżnorodniejszych pierwiastków, któremi malarz posługuje się, ażeby wyrazić swoje uczucia. W obrazie każda część musi być widzialna i spełniać swoje zadanie, bez względu na to, czy jest to część zasadnicza czy też drugorzędna. Wszystko, co nie przynosi malowidłu korzyści, jest przez to samo już szkodliwe. Każde dzieło jest zamknięte w sobie ogólną harmonją: każda rzecz zbyteczna zajmie w duchu widza miejsce, jakie powinna zająć rzecz istotna«. Ta teorja tłómaczy właśnie nawskroś dekoracyjną i syntetyczną kompozycję w roku 1908-ym tematu, malowanego w roku 1898 jeszcze w duchu Renoir'a.

Ale takie podporządkowanie wszystkich plastycznych wartości dominancie dekoracyjnej wprowadza konieczność podporządkowania jej zadaniom i rzeczywistości kształtów. By wyrazić stan radosnej podniety, Matisse maluje obraz zatytułowany »Radość życia« (La joie de vivre), i daje sześć ciał w najostrzejszych podskokach tanecznych, taniec, w którym kształt ciał ujęty jest linją, tworzoną raczej rozmachem szalonego rytmu, niż istotnemi walorami rzeczywistych kształtów czy proporcji, rytm ruchów, rytm linji, rytm przestrzeni, oto jedyne pierwiastki kształtujące formy. Tak samo zupełnie potraktowana jest jego kompozycja »Muzyka«: pięć siedzących postaci, usadowionych w płaszczyźnie z najwyższem wyczuciem rytmu, tak, iż zdają się pięcioma akordami, tonami melodji. Ciała zamknięte są w linje, ujmujące je zaledwie w syntezę charakteru ciała. Są to jedyne w swem rodzaju dzieła sztuki malarskiej, w których wydobyte są wrażenia nie mające nic wspólnego z wrażeniem wzrokowem. Jest to ostateczna transpozycja dotychczasowych przemian w malarstwie XIX-go wieku. U początku wieku sztuka dawała charakter rzeczy zamiast rzeczy samej, potem — barwny charakter, potem płaszczyźniany, aż dzisiaj daje nie rzecz samą ale jej ekspresję, wyrażoną przez syntezę charakteru formy, ujętą w jedną linję czy jedną barwę. Skutkiem takiego ujęcia jest deformowanie kształtów rzeczywistych. U poczynań ekspresjonizmu jest ono tylko eksperymentem: artysta szuka przez jakie minimum prawdy rzeczywistej można oddać wrażenie zjawiska, a po przez eksperyment dochodzi do rezultatów zdecydowanych. Deformacja nigdy jednak nie jest dla ekspresjonisty celem, jak dla futurysty, jest skutkiem jego stosunku do natury, jest jego stylem. Jak deformacja w rysunku dziecka czy prymitywa. Matisse, który stoi przed swojemi dziełami z dużą dozą świadomości swoich dążeń, mówi: »Powoli dochodzę do odkrycia tajemnicy mojej sztuki. Polega ona na rozmyślaniu wobec natury (méditation d'apres la nature), na ekspresji marzenia pobudzanego zawsze przez rzeczywistość. Powoli narzucało się to spostrzeżenie, że malarstwo jest pewnym rodzajem ekspresji i że jedną i tę samą rzecz można wyrazić wieloma sposobami«. Rzeczywistość jest więc dla niego, jak dla Gauguin'a, wyjściem dla ekspresji, można ją wyrazić jednak wieloma sposobami, to znaczy: tę samą rzeczywistość można wyrazić nie jedną ale różnemi formami.

I tutaj w tem zdaniu, w formie ujęcia myślą idea wyrażona przez Matisse'a w roku 1925 zbiega się całkowicie z myślą wyrażoną w roku 1914 przez współtwórcę niemieckiego ekspresjonizmu, przyjaciela i współtowarzysza pracy wielkiego malarza Franza Marc'a, rosjanina Kandinskiego, w pierwszem wydawnictwie ekspresjonistów »Der blaue Reiter«. W rozmyślaniach swoich dochodzi Kandinski do szeregu praw, które formułuje ostatecznie mniej więcej w sposób następujący:

Forma jest to zewnętrzny wyraz wewnętrznej treści. Dlatego nie należy formy przebóstwiać i szukać zbawienia w j e d n e j tylko formie. Ponieważ forma jest wyrazem treści a treść u różnych artystów jest różna, jasnem jest, że w tym samym czasie mogą istnieć różne formy jednakowo dobre.

Dalej mówi Kandinski: Konieczność tworzy formę. W formie odzwierciedla się duch artysty, forma nosi więc stempel osobowości i musi powstawać z jej konieczności wewnętrznej. Dlatego najważniejszem zagadnieniem formy jest pytanie, czy powstała ona z wewnętrznej konieczności twórcy, czy nie. Im większa jest epoka, to znaczy, im większe dążenie do uduchowienia, tem większa jest ilość form. Oznaki wielkiej epoki duchowej, jaka była zapowiedziana i dzisiaj objawia się w swojem początkowem stadjum, spostrzegamy w bezgranicznej swobodzie dzisiejszej sztuki.

W upojeniu nad nową sztuką, Kandinski, logik i mistyk zarazem, łączący spekulację myślową z zachwytem wierzącego mistyka, opiera bezwzględnie wszystką twórczość tylko na wewnętrznem współdźwięku w człowieku, na wewnętrznej harmonji i konieczności i dochodzi do wniosku, że niema różnicy między abstrakcją a realizmem, ponieważ obie formy wewnętrzne równe są sobie, w zasadzie niema więc problematu formy.

Wnioski: Forma jest wynikiem tylko wewnętrznej konieczności. Tworzą ją linja, barwa, płaszczyzna. Człowiek twórczy wyraża się w stosunkach linji, barw, płaszczyzn. Każda poszczególna barwa, każda linja, każdy ich stosunek jest wyrazem i symbolem pewnych stanów ducha,

bez względu na ostateczną formę tych stosunków, realistyczną czy abstrakcyjną. Ekspresjonizm nie odrzuca świata zjawisk rzeczywistych, posługuje się nim w miarę potrzeby, i w miarę wewnętrznej potrzeby przetwarza go tak, by podporządkowany wyrazowi ducha tylko o nim mówił.

Interpretacją teorji Kandinskiego mógłby być obraz Délaunay'a »Wnętrze Kościoła St. Séverin«: Délaunay maluje wnętrze kościoła, wydobywając tylko wrażenie ruchu, jakie wywołują w nim nawy kościelne o wysokich kolumnach i wysoko rozpiętych ostrołukowych sklepieniach, by dać ową Matisse'owską »méditation d'aprés l'eglise«, stworzyć »formę jako wyraz własnej treści, jako wynik własnej wewnętrznej konieczności«, pochyla kolumny w ruchu kulistym, nieprzerwanym, przesadza skróty, deformuje i z wirtuozostwem wytrawnego mistrza wydobywa wrażenie, jakiego sam doznał: nie daje objektu, daje własne jego przeżycie, własną jego ekspresję.

Jakże dalekie są te dzieła od teorji Gleizesa!

Zamiast krystalicznej wewnętrznej konstrukcji obrazu — wewnętrzna konieczność twórcy. Zamiast anorganicznego świata form — zniwelowanie pojęcia formy, absolutne podporządkowanie jej przeżyciom: wyraz ducha jako dyktator formy. — Taką chwilę przeżywała sztuka europejska przed sześciuset laty, kiedy duch wzmożonej miłości chrześcijańskiej przetworzył i do życia powołał obumarłe w kanonie bizantynizmu formy średniowiecza. Nic w tem więc dziwnego, że organizatorowie wystawy kolońskiej wskazali na pokrewieństwa między dziełami z wystawy ekspresjonistów a twórczością prymitywów niemieckich z Walbraf Richartz Museum w Kolonji.

Sztuka nawróciła do prostoty, która pozwoliła jej wydać i uwartościować u współczesnych takiego franciszkańskiego Giullare di Dio pejzażu XIX-go wieku, jakim był Henri Rousseau Le Douanier.

Jeden i ten sam prąd nawrotu do prymitywizmu wydał ze siebie dwie tak odmienne postacie jak Picasso i Rousseau, prymitywa widzenia form i prymitywa uczucia.

Ekspresjonizm leży na tej samej płaszczyźnie, co kubizm, wywodzi się z tej samej sztuki Cézanne'a, mówi o tych samych zasadniczych pierwiastkach kompozycji, ale w pierwiastkach widzi nie części konstrukcji form, lecz symboliczne znaki przeżyć twórcy. Sztuka Cézanne'a ma dla niego znaczenie wyzwolenia z form realnych. Mądrości architektonicznej ekspresjoniści najczęściej nie widzą — w pierwszej linji ekspresjoniści niemieccy. W sztuce niemieckiej zagadnienie formy było zawsze bardziej zagadnieniem teoretycznem niż twórczem, skłonność do literatury i nastroju zwyciężała, dlatego też w ich rękach ekspresjonizm, mający bardzo wielu przedstawicieli, staje się sztuką rozkładową. Ratuje go i prowadzi do celów istotnych sztuka francuska, wiecznie logiczna i obawiająca się bezkształtu bardziej, niż o tem sądzą wrogowie impresjonizmu. Matisse mówi o Cézanne'ie: »Jestem bardzo zdziwiony, że ludzie zapytują jeszcze, czy przykład malarza La Maison du Pendu i Les Joueurs de Cartes jest dobry czy niszczycielski. Gdyby pan wiedział ile siły moralnej, ile odwagi dawał mi przez całe życie jego cudowny przykład! W chwilach zwątpienia, kiedy szukałem jeszcze samego siebie, przerażony nieraz własnemi mojemi odkryciami myślałem: »Jeżeli Cézanne ma rację, ja mam rację« a wiedziałem, że Cézanne nie mylił się. W dziele Cézanne'a są prawa architektury, które są bardzo pożyteczne dla młodego malarza. Miał on, jak jeden z pośród największych, tę zasługę, że przeznaczając swojemu powołaniu malarza misję najwyższą, pragnął, by tony były siłami w obrazie«. I tylko ci z pośród ekspresjonistów, którzy o tych prawach pamiętają, prowadzą sztukę naprzód.

Z tych samych założeń, co ekspresjonizm wychodzi kierunek, najbliżej spokrewniony z kubizmem, o rodowodzie duchowym być może blizkim do ekspresjonizmu — sztuka abstrakcyjna, ta właśnie, której istotę wyłożył Worringier. I kubizm jest w ostatnich konsekwencjach sztuką abstrakcyjną, założeniem jego jednak jest rzeczywistość — model. Sztuka abstrakcyjna, wychodząc, jak ekspresjonizm, tylko z przeżycia wewnętrznego twórcy, nie zarzeka się dominanty formy. Zrywa z rzeczywistością, nie czerpie z niej żadnych ułamków, jak to czynił futuryzm czy ekspresjonizm: swoje przeżycia daje we formach czystych, w kompozycji linji, barw i płaszczyzn, łącząc je w formy, ze światem zjawisk rzeczywistych nie mające już żadnych spólnot. Wyjściem formalnym więc tej sztuki są ostatnie konsekwencje kubizmu, jej podkładem duchowym — zasady ekspresjonizmu. I abstrakcjonista może, jak Matisse, powiedzieć, że daje »méditation d'après la nature«, jak dać może »La joie de vivre«, ale w obydwu wypadkach wyrazi swoje przeżycia w formach absolutnych — w rytmie linij czy barw: dając więc przeżycie wewnętrzne i warunkując jakość koniecznością wewnętrzną, tworzy obraz, którego osierdziem jest jednak Gleizes'owska konstrukcja wewnętrzna obrazu.

Taka koncepja mogła by być idealnem rozwiązaniem problematu nowej sztuki: posiada wszystkie warunki teoretyczne.

Wychodząc z różnorodnych założeń, sztuka abstrakcyjna rozpadła się na szereg odnóg, noszą-

cych najróżnorodniejsze nazwy. Wszystkich ich cechą jednak są teorje wypowiedziane przez twórców t. zw. puryzmu, autorów pracy »Après le Cubisme«, Ozenfant'a i Jeanneret'a, a żądające od sztuki znamion dzisiejszej epoki techniki i mechaniki. Artyści skrajnie lewicowi wskazują, i nie bez słuszności, na niektóre mosty, maszyny, konstrukcje żelazo-betonowe, jako na nowy typ dzieł sztuki, na dekoracyjne wartości całokształtu konstrukcji tych nowych organizmów naszego życia. Wyznawcy sztuki abstrakcyjnej, mianujący się konstruktywistami, uznają równorzędność dekoracyjnej wartości konstrukcji areoplanu i ich osobistych malowideł, o ile i tu i tam konstrukcja wewnętrzna przy celowości kompozycyjnej będzie zawierać dostateczny element dekoracyjny.

Malarz hiszpański Picabia sprowadza całą istotę życia seksualnego do formy mechanizmu i daje obrazy przedstawiające ów mechanizm w formie specjalnie skonstruowanej maszyny.

Sztuka ta posiada i swoich poetów-liryków. Najsilniejszą indywidualnością wśród nich jest Paul Klee, berneńczyk mieszkający w Niemczech, twórca kompozycji linji i barw, z których tworzy fantazje i bajki, czarujące najzacieklejszych wrogów tej sztuki.

Nieograniczona wolność myślenia w formach niezależnych i pęd do nowatorstwa wytwarzają w ramach tej sztuki coraz to nowe tęsknoty.

Rumun, Marcell Jamo, istotny twórca, wspólnie z Tristanem Tzara, dadaizmu, organizator pierwszej wystawy dadaistów w Zurychu, architekt z zawodu, twierdzący, że obraz jest tylko rozwinięciem płaszczyzny ściany i musi z niej poniekąd organicznie rozwijać się, daje rzeźby-obrazy ‹sculpto-peinture›, w których łączy wartości plastyczne ‹odlew w gipsie› z wartościami barwnemi, nie wychodząc poza konstrukcję linij i płaszczyzn.

Takie same rzeźby, w drzewie, malowane i złocone daje alzatczyk, dadaista, malarz i poeta Hans Arp. Szwed Wiking-Eggeling marzy o gramatyce malarstwa, o ujęciu kompozycji w pewne stałe normy, w jakie ujęta jest kompozycja muzyczna ‹nprz. fuga, sonata, symfonja›, tworzy idee kinematografu linij, w którym następujące po sobie w ciągłym ruchu projekcje linij wywoływałyby wrażenie równe wrażeniom muzycznym.

Powstają coraz to nowe zrzeszenia abstrakcjonistów, z malarzami łączą się poeci i muzycy wszystkich krajów, powstają niezliczone pisma, wyznawcy rosną z dnia na dzień.

Rok 1925 pokazuje pierwszą międzynarodową wystawę modernistów — był to po wojnie pierwszy objaw życia europejskiego, w którym przyjęli udział przedstawiciele wszystkich zwaśnionych zresztą jeszcze krajów. — Na wystawie spotkać można ekspresjonistów, kubistów, futurystów, abstrakcjonistów, dominuje rzeźbiarz rosyjski Archipenko rzeźbami ekspresjonistyczno-konstruktywistycznemi, wykonanemi w najróżnorodniejszych materjałach — w szkle, w blasze, drzewie, lustrze i t. p., realizując teorje Kandinskiego i Boccioni'ego, a obok Archipenki — założona przez niego w Paryżu »Séction d'Or«, zrzeszenie kubistów.

I oto jesteśmy u szczytu. Projekt Eggelinga jest cyplem piramidy historji rozkładu form. Dalej w tym kierunku sztuka iść nie może. Wszystko to, co staje się obok, cała praca prozelitów, jest bez znaczenia. Nie rusza sztuki naprzód. Przeciwnie, wskazuje najdobitniej, że cały ten wysiłek, to wielki huragan na rozdrożu, który zmiecie i zniszczy tysiące pragnień, tęsknot i istot żywych, szczerych i głębokich, rozbitków z epoki zmagań się o nowe formy.

Pomiędzy widzem a tą sztuką powstaje rozłam, którego nie usunie żadne wyjaśnienie teoretyczne, podszywanie tej sztuki pod epokę techniki, ani też żadne wyjaśnienie filozoficzne. Nic zupełnie nie zbliża go do tej sztuki. Intelekt tłómaczy mu jej istotę, zaś teorja rozwoju form konsekwencję czy konieczność jej powstania. Ale dla oczu patrzących na nią jest niezrozumiała. Zagrzewa do niej jedynie wiara w nią tych, którzy ją tworzą.

Nam, ludziom stojącym na uboczu i patrzącym na jej powstawanie i życie, wydaje się ona jakąś do maximum natężenia doprowadzoną reakcją statyki nadchodzącej epoki na organizm odchodzącego bezpowrotnie baroku. Ile ofiar padnie w tym pędzie historji, na to odpowie przyszłość.

Powstaje bowiem poważna obawa, aby cała sztuka posezannowska nie okazała się typowem malarstwem t. zw. manierzystów, by nie okazało się, że cała ta twórczość tak się ma do Cézanne'a jak sztuka manierzystów włoskich do malarstwa klasyków renesansu. Zwycięsko wyszliby z niej wówczas tylko ci, którzy by siłą własnej indywidualności stanęli po nad kierunkami.

MIECZYSŁAW STERLING

EUGENJUSZ ZAK PORTRET WŁASNY (ol., 1919)

EUGENJUSZ ZAK

(1884—1926)

ZAK umarł młodo. Całe dzieło jego, od dni uświadomienia sobie swojego powołania aż do śmierci, powstawało w latach najzawilszych sporów o istotę i drogi rozwoju sztuki. Ani jeden kierunek, zainicjowany za jego lat, nie okazał się decydującym. Duchowością swoją należał do tych, którzy szukali nowych dróg, i twórczość jego nosi charakter epoki: jest bezustannem poszukiwaniem oparcia na pierwiastkach odrębnych od dominującego i odepchniętego przez Zaka impresjonizmu. Otaczająca go sztuka daje chaos. Zak szuka w sobie, by własną formą chaos ten zwyciężyć i usystematyzować. Coraz to napotyka formy swoim pokrewne, przystaje przy nich, lecz już po chwili odrywa się od nich, by iść naprzód. I w chwili wytężonej pracy i odnalezienia nowych dla siebie pierwiastków, w trakcie rozpoczętej pracy umiera. Obrazy jego, noszące piętno wybitnej indywidualności, zawierają problemy często zaledwie poruszone, których rozwinięcie może dać nieprzeczuwane rezultaty.

Chcąc je wskazać, postaram się tu wprzód w krótkich słowach określić drogi, któremi szła jego sztuka.

* * *

Eugenjusz Zak wystawił pierwszy obraz w Paryżu w roku 1905. Miał wówczas lat 21 i pozostawał w Paryżu jako malarz już od czterech lat (z przerwami). Były to lata najbujniejszego rozkwitu impresjonizmu. Nieuznawano jednak jeszcze Cézanne'a. W roku 1902-im

EUGENJUSZ ZAK Z BRETONJI (rys. 1908)

odmówiono mu *Legion d'Honneur*. Tylko niewielka grupa artystów ceniła go już wysoko. W roku 1901-ym Maurice Denis wystawił w *Salon des Champs de Mars* obraz »Hołd dla Cézanne'a«, gdzie wokół obrazu mistrza stoją Pierre Bonnard, Maurice Denis, Odilon Rédon, Roussel, Edouard Vuillard i inni. W tym samym 1901 r. Picasso urządził pierwszą wystawę u Vollard'a. Malował wówczas obrazy w stylu Steinlen'a. Kubizm miał powstać dopiero za sześć, siedm lat, futyryzm za lat dziesięć. W pierwszych więc latach pobytu Zaka w Paryżu nie powstał jeszcze żaden kierunek poimpresjonistyczny, jakkolwiek w architektonice pejzaży Cézanne'a odczuwano już reakcję na pozorny bezład impresjonizmu.

Zak od pierwszych dni swojej twórczości zajął stanowisko zdecydowane: odrzucił barwę, jako syntezę zjawisk rzeczywistych i podniósł znaczenie linji. Nie nadał jej jednak wagi pierwiastka modelującego, ale niejako syntezy formy: była ona środkiem wydzielania zamkniętych płaszczyzn barwnych. Jak modelował te między linjami zamknięte płaszczyzny, czy światłocieniem, czy też linją, na wzór Wyspiańskiego, było już obojętne. Posługiwał się linją, jak posługiwał się nią Van Gogh w późniejszych latach swojej twórczości: linja nie miała zbierać rozrzuconych plam impresjonistów, ale zamykać poszczególne barwne fragmenty. Wynikiem tego stosunku do linji było z jednej strony operowanie wielkiemi zamkniętemi barwnemi płaszczyznami ⟨*Mniszka* z r. 1907⟩, z drugiej zaś, specjalnie w rysunku, coraz silniej zaakcentowane filjacje z niektórymi mistrzami odrodzenia.

Zak zbliżył się do Leonarda czy Holbein'a, nie jak widz wystawowy, przez prosty nad nimi zachwyt, ale przez potrzebę własnej sztuki, przez konsekwencję własnych doświadczeń rysunkowych. Zapewne nie tylko mnie uderzały filjacje między niektóremi rysunkami Wyspiańskiego a Dürer'a. Nikt nie myślał napewno o wpływach. Takie filjacje istnieją między rysunkiem Zaka z roku 1908 *Bretanja*, między typowym rysunkiem Wyspiańskiego i rysunkami Holbein'a:

EUGENJUSZ ZAK STUDJUM GŁOWY (rys. 1912)

linja w rysunkach tych dominuje nad formą. To znaczy, nie modeluje, jak linja Michała Anioła czy Andrea del Sarto, ale stwierdza w płaszczyźnie, obrysowuje kształt, jest po nad formą. Tak samo linja Zaka — obrysowuje i odgranicza. Stąd tak silne odczucie w nim Holbein'a czy Clouet'a. Blizkość do rysunku mistrzów średniowiecza naprowadziła Zaka na drogę eksperymentów, to znaczy transpozycji pewnych typów n. p. Leonarda na walory własnej sztuki. Była *to licentia* trwająca przez rok 1908 i 1909. Czem wówczas była linja dla Zaka, można zaobserwować najlepiej na reprodukowanym tu rysunku *z Bretanji*. Jeżeli z nim zestawimy głowę z roku 1912-go, to przekonamy się, że filjacje dawnych lat zanikły i że linja rozpłynęła się w cień, w pasmo cienia, zamykające formę, jak ongi zamykała ją linja.

Ze stosunku swojego do przeszłości Zak zdawał sobie doskonale sprawę; w roku 1910-ym zapisał w swoim notatniku: »Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce niema wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra, — jest ze wszystkich czasów... Jedynymi artystami godnymi przetrwania są ci, którzy ponad bezwzględność klasyfikacji, ponad dziecinnie-namiętne dyskusje-programy, ponad formuły *à tout*

farie, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycyj ludzkości. Dziełem idealnem jest takie dzieło, które jednocześnie jest spontaniczne i przemyślane i które powstaje z nieodłącznej współpracy serca i mózgu«. Słowa te pisał Żak w dniach zarania ruchu kubistycznego, przeciw któremu temi myślami bronił niezależności swojej sztuki, opierając i kontrolując ją na dziełach wielkich mistrzów.

W tym samym 1908 r. Żak malował swoje pierwsze kompozycje, oparte na rytmie ruchu i linji płaszczyzn, w których kształt ciała ludzkiego podporządkowywał koniecznościom kompozycji. Jako przykład przypominam *Judytę* z roku 1908-go. Podobną deformację świadomą i celową można było spotkać wówczas u niewielu artystów po za Matisse'm.

Sztuka Żaka od pierwszej chwili pracy była pozarealistyczna. Od najwcześniejszych swych lat szukał syntezy, to znaczy, dawał widzianą naturę nie odtworzoną, ale przetworzoną na jego własną formę. Barwna transpozycja impresjonizmu była w świadomości malarza-impresjonisty najdoskonalszem naśladownictwem, wydobywaniem rzeczywistości. Transpozycja Żaka była świadomem przetwarzaniem formy widzianej, kompozycją nowej rzeczywistości zbudowanej w fantazji artysty. Był w najczystszym prądzie posezannowskim. Sztuka Cézanne'a, usuwając dogmat estetyki klasycznej, sprowadzającej malarza do rzędu najdoskonalszego odtwórcy widzianej rzeczywistości, wyzwoliła fantazję artysty. Jednocześnie, układając pejzaż jako konstrukcję barwnych płaszczyzn, w której drzewo, dom czy człowiek są walorami o jednakiem znaczeniu, dała fantazji nowe formalne podstawy. Na tych dwuch pierwiastkach oparty, powstał fantastyczny pejzaż Żaka. Zestawienie obrazów malowanych w latach 1911-ym, 1912-ym i 1913-ym pokazują doskonale drogę, po której rozwija się pejzaż Żaka z tej epoki. *Scena pasterska*

EUGENJUSZ ŻAK W KĄPIELI (ol., 1913)

EUGENJUSZ ZAK KOBIETA Z KWIATEM (ol.)
(za zezwoleniem Salonu Sztuki Salza w Kolonji)

EUGENJUSZ ZAK PIJĄCY WINO (ol.)

z roku 1911-go daje pejzaż surowy, w układzie nieco przypadkowy. Ekwiwalenty płaszczyzn są nierozwiązane, a postać ludzka, całkowicie zagubiona w całokształcie kompozycji, zaledwie barwą swoją wyłania się z pejzażu. W obrazie z roku 1912, zatytułowanym *Wiosna*, formacja pejzażu staje się wyraźna, określona, jego charakter bardziej do życia zbliżony; wśród zieleni pagórków widnieje chata, drzewa jasne, białe baranki, kwiaty na łące. Postać ludzka obejmuje kształt żywy, ciało fantastycznej bogini modelowane jest plastycznie i ubrane w barwne kwietne szaty. Pierwsze pokrewieństwa duchowe z Boticelli'm budzą się w sztuce romantyka z epoki posezannowskiej.

Pejzaż *W Kąpieli* z roku 1913-go daje już syntezę kompozycji jasno przemyślanej, konstrukcję pejzażu Cézanne'a przetworzoną na modłę własną: rytmicznie zagłębiająca się linja wybrzeża, linje pagórków i ich opady ku sobie i ku wodzie, pochylenie i linje drzewa, wreszcie ruch kąpiącej się, to wszystko zestrojone jest ze sobą w jeden rytm, w jeden podźwięk wielokrotnie powtórzony. Wielka harmonja linji — i wielki stąd spokój, przy barwach łagodnie harmonizowanych. Jest w tym obrazie coś z ducha najszczytniejszych dzieł Puvis de Chavannes'a, i coś z archaicznej rzeźby. Jest to dzieło proste i szlachetne. Tkwi w niem zaczątek owej decydującej fazy twórczości Zaka, której podłożem jest rytm linji i płaszczyzn i z rytmicznie ułożonych linji powstający ornament.

Nie da się zaprzeczyć, że na tych samych składnikach kompozycji opiera się sztuka Botticelli'ego. Nie należy jednak z tego wnosić, że Zak ulegał wpływom tego mistrza. Miał w sobie nuty pokrewne z Botticelli'em, czuł jak tamten, nie tylko poezję bajki snutej z własnej wyobraźni, ale i poezję linji i rytmów. Były one w nim tak żywe, jak żywe były w Botticelli'm.

I w latach dwudziestych rytm staje się organizmem jego obrazów, sensem ich bytu. Na nim oparta jest *Pieśń miłosna* i wśród szeregu pokrewnych dzieł, *Idylla*, w której dwa ciała

EUGENJUSZ ZAK GRAJEK (ol. 1925)

EUGENJUSZ ZAK CZŁOWIEK Z FAJKĄ (ol., 1925)

zamknięte ze sobą w rytm w najwyższym stopniu muzyczny, kadencją linji harmonizują z rytmem linji drzew, skał, roślin.

W tych samych latach dwudziestych w obrazach Zaka zaczyna wyzwalać się ostra, określona i bardzo skoncentrowana barwa, i coraz wyraźniej odgrywać rolę decydującą dla wyrazu dzieła. Z tonów ginących w szarym cieniu, zaczynają wydzielać się gamy coraz to mocniejsze, w harmonjach i w dziwnym fosforyzującym błysku niesamowite. Wszystkim innym pierwiastkom kompozycyjnym zaczynają nadawać jakąś nutę specyficzną, przenoszącą obrazy w świat pozarealny.

Wówczas to powstaje szereg dziwnych, tajemniczych, dla wielu niepojętych postaci—jak — *Żebrak* lub *Alkoholik*, ów młodzieniec siedzący przed butelką we wnęce, z po za której widać wnętrze szynku. Dawny prosty rytm komplikuje się, bierze w nim udział teraz podział płaszczyzn tła, zamknięcie figury w gest ruchu, światła i cienie, które są niby akordami barw raz jaskrawych, to znów szarociemnych. Dążenie kompozycyjne Zaka jeszcze nieuświadomione w *Żebraku*, w *Alkoholiku* z roku 1920-go już wybitnie podkreślone, staje się jasne i celowe w *Arlekinie*, malowanym w roku 1922. Czem jest ten *Arlekin?* Arabeską rytmu, abstrakcją rytmu: na tle trzech rytmicznie podzielonych płaszczyzn linji fosforyzującemi barwami fantom ludzki ułożony w arabeskę zawiłych linji i ornamentów. Arabeską jest linja jego ciała, arabeską zamknięcie opartej na biodrze ręki, czy linja rozstawionych nóg. (Czyż można tu mówić o wpływach Picasso'a z *epoque bleue?*).

Od tego ujęcia sylwety ludzkiej Zak w istocie nie odchylił się więcej. Dowodem—malowane w roku 1905 *Kobieta i pajac* lub *Zaduma*.

Tylko, że rytm i arabeska w latach 1923—1925 przestały być istotą kompozycji. Powoli zaczęła zwyciężać koncepcja obrazu, oparta już tylko na pozornie kapryśnych, w istocie nie-

EUGENJUSZ ZAK CHŁOPAK Z GITARĄ (ol., 1924)

EUGENJUSZ ZAK KOBIETA Z PAJACEM (ol., 1925)

zmiernie wyszukanych zestawieniach barwnych. Linja obrazu zaczyna strzępić się barwą. Postać nie uwypukla się więcej na mocnem jednotonowem tle plastyką swoich barw, ale przeciwnie, barwnością swoją wpaja się w różnobarwność tła, zanurza się w niej. Zmienia się technika malarska. Miast dokładnego stylizowanego układania plam przy pomocy subtelnego wcierania farb i zacierania śladów faktury, Zak kładzie farby surowe, działa śladami pociągnięć pędzla, pozostawia grudki farb działaniu załamań świetlnych. Przemawia przez niego ogromny miłośnik Veronese'a, którego uważał za jednego z największych mistrzów w rzemiośle malarskiem. W roku 1923 pisał w liście do pewnego rzeźbiarza polskiego: »Źródłem wszelkich poczynań jest uczucie i z niem w parze wiodąca wiedza«. I przez ten organizm malarski, zamknięty przez szereg lat w jakimś niedającym rozemknąć się skurczu linji, przebija się nagle fuga barw z całą nieznaną mu poprzepnio brutalnością. Powstaje nowa osobowość malarska, poszukiwacz dróg w udoskonaleniu rzemiosła, w bezpośredniości barwnego wypowiadania się. I w surowych jeszcze dziełach ostatniej fazy jego pracy, które nie były barwną syntezą rzeczywistości, jak impresjonizm, ale jego biegunowem przeciwstawieniem — to znaczy barwną koncepcją wyobraźni, leżą najdalej idące możliwości kontynunacji jego sztuki.

Niestety — u początku nowego okresu pracy Zak umarł. Ostatnie jego dzieła były rewelacją i pozostaną dla młodego pokolenia źródłem nowych poczynań. Umarł w chwili krystalizowania się dojrzałego stylu malarskiego, kiedy rzucał owocny posiew pod nowy najistotniej własny styl malarski.

Tych kilka słów o pracach Zaka wskazuje, jak wiele problemów ożywiających sztukę nowoczesną poruszał ów wykwintny malarz - poeta, poszukiwacz nowego stylu malarskiego w obrazach pełnych zadumy i mistycznego zapatrzenia w siebie.

Pozostawił po sobie wspomnienie, niby o człowieku z bajecznej krainy wizjonerstwa

EUGENJUSZ ZAK RODZINA (ol., 1922)

i mistyki, jaką miał romantyzm Balzac'a i jaką najgłębiej odczuwają ci, którzy młodo umierają. Żył pod obawą śmierci, mogącej nastąpić każdej chwili i wizja śmierci kołuje nad jego dziełami. Romantycy pozowali »śmierć za młodu«, ten neoromantyk spełnił ją w sobie i uderzenia jej skrzydeł kładły na obrazach jego piętno smutku i grozy. Najjaśniejsze jego idylle były smutne. Rozrzucone po nich kwiaty nie dawały im uśmiechu ani czaru wiosny — jak nie dało mu go życie.

Zmarł na atak serca, i otoczony wieloma przyjaciółmi, pochowany został w Paryżu, gdzie spędził też i większą część życia.

MIECZYSŁAW STERLING

OSTATNI INTERWIEW

WÓWCZAS był Żak jeszcze zdrów i wesół — było to w jesieni 1925 r. — Myślał o pracy, snuł plany i programy i nikt, ani on, ani jego otoczenie nie sądził, że to już tak prędko. Wywierał wrażenie człowieka tak zadowolonego, że pierwsze zadane mu pytanie miało charakter raczej retoryczny.

Jak się pan czuje w Paryżu?

»Doskonale. Atmosfera paryska zawiera w sobie cudowną mieszaninę: pracy i przyjemności. Człowiek musi pracować; prą go ku pracy — zamówienia, wystawy, rozmowy, artykuły złe i dobre, krytyki mądre i głupie, dyskusje. Tysiączne podniety, które wtłaczają pendzel w rękę. W powietrzu jest jakieś napięcie pracy. Człowiek czuje się niejako w obowiązku tworzyć i rzucać na rynek, brać udział w tym gorącym rytmie życia. Ma przytem tę pewność, że wszystko, co zrobi, nie przejdzie niespostrzeżone, wywoła żywą reakcję — ujemną, czy dodatnią — ale żywą i pełną zainteresowania.

Zresztą — zamówienia to też niemała podnieta. Od czasu jak mię odkryli, Amerykanie nie dają mi spokoju. Jestem zarzucany zamówieniami. Na ostatnim salonie — wiosennym — na sześć wystawionych obrazów sprzedałem pięć. Kilka moich obrazów pojechało do Tokio, kilka do Hiszpanji, Francuzi kupują też niemało. Czyż mogę się nie czuć dobrze, kiedy otacza mię atmosfera zainteresowania, przyjaźni i życzliwości?

Tak, mam wielu przyjaciół, których lubię i którzy mię lubią. Nie odczułem nigdy zawiści i złej woli...«

To była szczera prawda. Ten człowiek chorowity i drobny miał w sobie dziwną pogodę i harmonję. Bez wysiłku był w zgodzie ze sobą, ze sztuką i z życiem, nie było w nim zadzierek ambicji i niepokojów, sprzeciwów. Nie szedł »au rebours«, szedł z uśmiechem i w zgodzie — a takich zawsze się lubi.

Przez całe życie kładła mu choroba kłody pod nogi. A jednak zdobył się na uśmiech i pogodę. Być może, że pozostał na nim ślad dzieciństwa, spędzonego pod czyjąś niezmiernie dobrą i miękką opieką. Opowiadano, że w młodych jego latach matka jeździła z nim wszędzie i pielęgnowała. To urabia koloryt człowieka.

»Z Paryżem zżyłem się od wczesnej młodości. Przyjechałem tu w r. 1902, mając 16 lat. Były dobre i wesołe czasy w Akademji. Moja sytuacja w Paryżu wyświetliła się bardzo prędko.

W r. 1905 byłem już członkiem oficjalnego salonu. I to mimo, że Akademja paryska stała wówczas jeszcze pod znakiem pełnego impresjonizmu. A co do mnie, nie miałem nigdy najmniejszej w tym kierunku skłonności. Skończywszy Akademję, miałem już program zupełnie skrystalizowany. Ale nic wspólnego z kubizmem.

Picasso? Świetny malarz. Pierwszorzędny kolorysta. Ale to nie to. Pociągała mię zawsze organiczność i miękkość linji i formy przy równoczesnej zdecydowanej architektonice układu. Tylko, że w owym czasie nie wiedziałem jeszcze, co to jest wibracja kolorystyczna, ta cudowna specjalność francuzów. W tym czasie — do 1912/13 r. — malowałem bardziej linjowo, twardo, szukałem zestawień barwnych, bardziej kontrastowych, tonując stosunkowo niewiele. Jeden z obrazów z tej epoki zakupił rząd francuski — (jest w Luxembourgu w aneksie cudzoziemskim). W 1912 r. byłem profesorem w Akademji: »La Palette«.

Kisling był wtedy moim uczniem i wtedy właśnie zaszła we mnie ta zmiana. Zrozumiałem, czem jest Renoir i czem Cézanne.

Renoir nie zawsze jest impresjonistą. Ale zawsze jest tym, przez którego mówi dusza francuskiego malarstwa. Niesłychanie bogata gra tonów, wibracja kolorystyczna, malarskość — oto Renoir i to jest równocześnie największa zdobycz nowoczesnego malarstwa.

Czy to wszystko? Nie, jeszcze jedna rzecz. Cézanne. Bryła, której niema u impresjo-

nistów, tak, jak niema architektoniki układu. U impresjonistów wszystko się rozwiewa. Cézanne tworzy z barwnej plamy — zbitą masę brył.

Tak powstał mój program: dać bryłę, określić ją formalnie i zamknąć, a równocześnie umieścić ją w atmosferze, rozlać na niej jak najbogatszą, nieuchwytną gamę tonów, otoczyć ją rytmiczną melodją światła i cienia, która jest równocześnie wartością barwną.

Konstrukcja barwy — i to nie przez kontrasty a przez bogactwo tonów — nierealny i czarodziejski świat kolorystycznej wizji — oto, czego nauczyła mię Francja«.

A co Pan sądzi o Matiss'ie?

»Ten człowiek ma oko, które jest nie mniejszym cudem, jak soczewka największego teleskopu. Poczucie wartości tonu, śmiałość zestawień — wspaniałe. Ale brak mu jest kośćca: brak formy i architektoniki«.

A Niemcy —?

»Niemcy? Byłem cały rok w Berlinie. Prócz nóg kobiecych, nic tam na mnie wrażenia nie wywarło. Niemcy operują przeważnie linją. To wychodzi sucho. Dla nich osią malarstwa jest kontur, tak jak dla Francuzów wibracja. Mimo wszystko czułem się bardzo dobrze w Bonn. Przesiedziałem tam 6 tygodni. Jakim cudem dostałem się do Bonn? Bardzo prosto, w r. 1922 przekonałem się, że artykuły o malarzach nie są psuciem papieru — przynajmniej na pewnej długości geograficznej. Ukazał się bowiem wtedy dłuższy artykuł o mnie w »Deutsche Kunst«, dużo reprodukcji — i skutek był ten, że pewien bogaty pan z Nadrenji, zaprosił mię potem, bym udekorował jego pałac. Namalowałem szereg dekoracji na płótnie w tonacji, jak gdyby gobelinowej.

EUGENJUSZ ZAK — IDYLLA (ol. 1920)

Ostatni raz byłem w kraju w 1921 r. Siedziałem w Częstochowie i malowałem. W tym czasie właśnie utworzył się »Rytm«. Było nas początkowo czterech: Kuna, Borowski, Pruszkowski i ja. Wąsowicz i Roguski należeli wtedy do »formistów« i początkowo sprzeciwiali się nawet utworzeniu »Rytmu«. Wkrótce jednak po jego powstaniu przystąpili do nas. Mam do »Rytmu« sentyment. Łączy mię z krajem. Stale też biorę udział w jego wystawach. Chciałbym bardzo, by ruch artystyczny u nas się ożywił — to się stanie na pewno, skoro się tylko warunki zewnętrzne ułożą. Jest u nas tyle sił żywotnych i niewykorzystanych. Kiedyś to wszystko wytryśnie bogato i bujnie«

Zaczęła się potem rozmowa o kraju. Zak informował się o wszystkiem, co tyczyło się Polski. Skończyło się na ploteczkach, historyjkach i anegdotkach, tych dyskretnie pieprznych anegdotkach, które opowiadał codzień między 6—7 w czasie swego »urzędowania« w Café du Dôme. W zadymionej, poliglotycznej i ekscentrycznej atmosferze tej dziś już »historycznej« kawiarni rozwijał się drugi jego talent: talent towarzyski. Zak był nieoceniony. Tych, których nie podbił swą sztuką — nie było ich zresztą wielu — musiał podbić swym wdziękiem, jako »coseur«. W Paryżu umieją to cenić. To też płakano po nim potrójnie: płakano po artyście, po człowieku i po towarzyszu. Szkoda — straszliwa szkoda, że taka głupia rzecz, jak śmierć, stanęła w poprzek tak ładnym sprawom.

ST. Z.

EUGENJUSZ ZAK — MŁODY CHŁOPIEC (ol., 1925)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BRZEZIE n/O.

= Pomnik Bolesława Chrobrego, dłuta p. Chorembalskiego, zostanie odsłonięty w Brzeziu nad Odrą naprzeciw Raciborza, tuż nad granicą niemiecką. Odsłonięcie odbędzie się 3-go października. Inicjatywa wzniesienia pomnika wyszła od związku powstańców śląskich. Pomnik stanowi płaskorzeźbę, która będzie umieszczoną na dawnej »wieży Bismarcka«.

DZIAŁDOWO

= Muzeum Grunwaldzkie. W zamku krzyżackim koło Działdowa, którego ruiny dadzą się niewielkim kosztem odnowić, ma powstać muzeum grunwaldzkie. Zawiązku dostarczą zbiory, jakie zestawiono we Lwowie w czasie plebiscytu na Mazurach, aby stanowiły wystawę ruchomą. Są to ryciny, obrazy, szkice itd. Lwów porozumiał się teraz z Działdowem, zbiory zostaną tymczasem umieszczone w sali Rady miejskiej, później zaś będzie wszczęta odbudowa ruin, celem przystosowania budynku do pomieszczenia w nim muzealnych zbiorów.

GDYNIA

= Wystawa obrazów. Z inicjatywy Pol. Związku Zdrojowisk i Kąpielisk Morskich otwartą została na czas sezonu letniego w Gdyni w sali Szkoły Powszechnej (tuż obok dworca kolej.) wystawa obrazów.

INOWROCŁAW

= W dużej sali »Pod Lwem« otwarto w pierwszej połowie lipca b. r. okrężną wystawę krakowskich malarzy. Z okazji tej wystawy Dr. St. Swierz pomieścił w Nr. 150 »Dziennika Kujawskiego« krótki wstęp historyczny, informujący jasno o głównych kierunkach od rozwoju malarstwa polskiego XIX wieku, aż do chwili powstania impresjonizmu.

KATOWICE

= Obrazy w sejmie śląskim. Do ozdoby sal zakupił sejm śląski trzy prace art. malarza Dyzmańskiego: Kobietę, Górnika i Dziewczę w stroju weselnym, za cenę 7.000 zł. Artysta po zakończeniu tranzakcji ofiarował sejmowi śląskiemu dalsze trzy obrazy: Sztygar, Kopalnie w Mysłowicach i Pejzaż śląski.

KRAKÓW

= Kustosz Zamku Kr. na Wawelu. Ciągnąca się już od r. 1922 sprawa mianowania kustosza Wawelu, została ostatecznie pomyślnie załatwiona, ministerjum W. R. i O. P. mianowało kustoszem Wawelu Dr. Marjana Morelowskiego, krakowianina, znanego wybitnego historyka sztuki, który, jako kierownik rewindykacji wywiezionych w latach niewoli i podczas wojny do Rosji zbiorów artystycznych, położył wielkie zasługi, najważniejszą z nich jest odzyskanie bezcennej kolekcji arasów wawelskich. Do zakresu czynności kustosza należeć będzie dozór nad gmachami historycznemi na Wawelu, konserwacja ich, urządzenie wnętrz komnat pałacu, zorganizowanie przyszłych zbiorów oraz kierownictwo nad badaniami naukowemi i historycznemi na Wawelu. Dr. Morelowski obejmie swe czynności w najbliższym czasie.

= Zabytki wawelskie dla Krakowa. Zarząd Tow. miłośników Krakowa podjął ponowne starania o zwrot zabytków wywiezionych z Krakowa na początku XIX stulecia do Rosji, a obecnie rewindykowanych i umieszczonych w Warszawie. Wśród tych zabytków znajdują się chorągwie z XVI i XVII w., trofea z ówczesnych wojen, zabrane do Rosji z katedry wawelskiej. Wobec prób zatrzymania tych zabytków w Warszawie, Tow. miłośników Krakowa zabiega o zwrot cennych pamiątek wawelskich.

= Echo wystawy »Sztuki« w Krakowie. W Nrze 161 *Dziennika Chicagowskiego* znajdujemy korespondencję z Krakowa, pióra p. M. Asanka-Japołła, gdzie m. i. jest i taki ustęp:

»...I innych sztuka w »Sztuce«, stapia wartości i talent w wyraz szlachetny i tak piękny, że niesposób byłoby nie chwalić, lub ganić, choć do zganienia jest zawsze, nawet i u wielkiego artysty, niejedno, ale strony ujemne zawojuje tak, choćby jedna strona dodatnia, iż mówić o tych nie można, a milczenie jest wprost słonecznym nakazem... »Sztuka« urządziła w Polsce i Europie 80 (osiemdziesiąt!) wystaw, chyba godzi się o niej pisać nietylko sprawozdawczo, ale i oceną szczerego entuzjazmu! Przemawia bowiem z wyżyn dostojnej sztuki polskiej, okazując w talentach wielkich artystów tę miarę nie średnią, ale najwyższą!«

Bądź co bądź, jasno sformułowany sąd.

LUBLIN

= Krajobraz Polski«. Staraniem lubelskiej wojewódzkiej komisji turystycznej zostanie otwarta we wrześniu wystawa krajobrazu polskiego, która mieścić się będzie w gmachu lubelskiego uniwersytetu. Wystawa obejmie kilkaset eksponatów.

LWÓW

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto zbiorowe wystawy prac Pieniążka (notatki i szkice pejzażowe, rysunki z motywami architektury Sandomierza, Drohobycza etc.), oraz Turka (akwarele i rysunki piórkiem, widoki Krakowa). Ponadto wystawiono utwory Dąbrowskiej (minjatury), Grossego, Gumowskiego (litografje z widokami starego Krakowa), Lewkowicza, Karszniewicza, Waśkowskiego, Weresińskiego.

= Cerkiew wołoska otrzymała trzy nowe witraże: projektodawcą ich jest art. mal. P. Chołodnyj, b. profesor szkoły sztuk pięknych w Kijowie, od czasu przewrotu bolszewickiego osiadły we Lwowie. Witraże przedstawiają postacie Naj. Panny Marji, Archanioła Gabrjela i Archanioła Michała.

Witraże wykonano w znanych zakładach S. G. Żeleńskiego w Krakowie.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki (pozostającej pod dyrekcją Marjana Dienstl-Dąbrowy), otwarto z początkiem letniego sezonu wystawę grupy polskich artystów plastyków pod nazwą: »Jednoróg«.

ŁUCK

= W Sali Domu Stowarzyszeń urządzono w pierwszej połowie lipca b. r. wystawę zbiorową prac Aleksandra Jakimczuka. Złożyło się na nią kilkadziesiąt obrazów, szkiców i notatek przeważnie o czysto wołyńskich motywach.

NAŁĘCZÓW

= W połowie sierpnia otwarto tu wystawę prac młodych artystów-plastyków, spędzających wakacje w Nałęczowie. Wystawa, urządzona w willi art. rzeźbiarza Jana Żylskiego, objęła wyroby z drzewa i rzeźby, a ponadto prace malarskie: M. Dunin-Bartodziejskiego, M. Nehringa, St. Łuckiewicza, M. Żylskiej, H. Wiercińskiego, H. Grunwalda, Wł. Zycha, P. Zalewskiego, P. Górskiej, M. Bielskiej, F. Tobera i graficzne utwory Woynianki.

NOWY TARG

= Odbywa się tu remont kościoła św. Katarzyny. Po zdjęciu kilku warstw wapna natrafiono na dwa ma-

lowidła przedstawiające aniołów. Malowidła te pochodzą zapewne z przed kilkuset lat, gdyż kościół ten zbudowany był za czasów Kazimierza Wielkiego. Jednocześnie na frontonie odnaleziono napis łaciński pochodzący z 1606 roku.

PIASTÓW

= Piastów (dawniej Utrata pod Pruszkowem) buduje kościół u siebie i na dochód budowy urządził, staraniem miejscowego komitetu budowy kościoła, wystawę zbiorów p. Czesława Kochańskiego. Program wystawy objął siedm działów, a mianowicie: 1) Przedmioty z epoki kamienia łupanego, 2) przedmioty z epoki kamienia gładzonego, 3) bransoletki, paciorki, krzyżyki, plomby, ciężarki, urny, łzawnica, kafle z wieku XVII, 4) obrazy, sztychy, gobeliny, ryngrafy na miedzi i srebrze, 5) ceramika turecka, fotografje z czasów powstania, 6) stare druki (księgi), wizerunek Matki Boskiej na kamieniu.

POZNAŃ

= W Salonie Sztuki Stow. Artystów — przez miesiąc sierpień r. b. — urządził wystawę grafik M. Ziółkowski. Nadto w wystawie wzięli udział artyści: W. Weiss, St. Filipkiewicz, Markowski, Mazurkiewicz, Ossecki, Batycki, Graczyński, Dąbrowiecki, Plater-Zyberk, Nowicki i L. Wróblewski.

= Wystawę graficzną w lokalu Stowarzyszenia artystów omówił Georg Brandt w Nr. 170 dziennika *Posener Tageblatt.*

= Wystawę międzyszkolną rysunków i robót ręcznych zorganizowano z końcem roku szkolnego w halach Banku Przemysłowego i Banku Handlowego. Na wystawie były reprezentowane następujące działy: a) dział rysunkowy, t. j. rysunki, akwarele, wycinanki, przedmioty modelowane z gliny i plastyliny, zdobnictwo, linoleoryty, b) dział robót ręcznych t. j. slöjd, introligatorstwo, ozdoby choinkowe, zabawki, pomoce naukowe, batik, bieliźniarstwo, haft, krawieczyzna i t. p.

= Dr. Stefan Szuman zamieścił z okazji wystawy szkolnej dłuższy artykuł p. t. »Sztuka dziecka« w Nr. 280 *Kurjera Poznańskiego.*

= Związek Publicystów Artystycznych. Dnia 24 b. m. odbyło się w seminarjum muzykologicznem Un. Pozn. zebranie publicystów z dziedziny krytyki artystycznej (literackiej, teatralnej, muzycznej i plastycznej) w celu utworzenia poznańskiego związku Publicystów Artystycznych. Zebranie uzgodniło najważniejsze wytyczne działalności związku i powierzyło komisji organizacyjnej w osobach pp. prof. Kamieńskiego, arch. Mayera i red. Noskowskiego wypracowanie projektu statutu na zebranie konstytucyjne.

= »Poznańska Placówka Przemysłu Artystycznego«. Pod tym tytułem zamieścił *Przegląd Poranny* (Nr. 169) wywiad *B. M.* z dyrektorem Państw. Szkoły Sztuk Zdobniczych, Karolem Maszkowskim.

= Kuratorjum Okręgu Szkolnego Poznańskiego uwiadomiło p. arch. K. Mayera z Poznania o wyrażeniu zgody Min. W. R. i O. P. na objęcie przez niego kierownictwa kursów kilimiarstwa artystycznego. Szkoła ta — jak potwierdza Wojewoda poznański — wprowadza jako pierwsza na terenie Ziem Zachodnich Rzeczypospolitej Polskiej sztukę kilimiarstwa od r. 1920. Wówczas w Mielżynie, przy poparciu Min. b. dzieln. prusk. założono szkołę dla instruktorek przy Państw. Szkole Przemysłowej. Później zorganizowano szkoły kilimkarstwa w Lesznie, w Bydgoszczy, Wielichowie, Pleszewie, Toruniu i Poznaniu, ostatnią w oparciu o Państw. Szkołę Zdobniczą. Szkoła ta od kilku lat wychowywała uczni w wyrabianiu ręcznie kilimów, wedle wzorów oryginalnych majstrów w tym kierunku jako to: Szyszko-Bohusza, Stefanowicza, Łagowskiego i Roguskiego. Szkołę tą ukończyło dotychczas około 200 absolwentów. Wszystkie formalności potrzebne do zorganizowania i powiększenia szkoły są ukończone. Nowe kursy szkolne rozpoczną się z dn. 1 września.

= W Salonie sztuki Stowarzyszenia Artystów otwarto 1 września nową wystawę obrazów i rzeźb, oraz zbiorową wystawę grafiki L. Wyczółkowskiego. Na wystawie, o bardzo mieszanym charakterze, figurują dzieła takich artystów, jak: Fałat, Pautsch, W. Kossak, Stachiewicz, Bartel, Mazurkiewicz, Zyberk-Plater, Graczyński, Nowicki, Żmurko, Pawliszak, Fabijański i in.

RADOM

= W Radomiu odbyło się uroczyste poświęcenie tablicy pamiątkowej ku czci Józefa Brandta. Tablicę umieszczono na domu, w którym Brandt zmarł przed 11 laty. Przemawiał szereg mowców; tablica została wykonana ofiarnością obywateli miasta, oraz ziemian z powiatu radomskiego, opoczyńskiego i konieckiego.

TARNOPOL

= Muzeum Podolskie powstaje na nowo w Tarnopolu; poprzednie, założone w r. 1907, istniało do r. 1914, w którym uległo zupełnemu zniszczeniu i rozkradzeniu podczas wojny. Zarząd Muzeum wydał obecnie odezwę do społeczeństwa, z wezwaniem do nadsyłania okazów. Muzeum ma odtworzyć przeszłość i teraźniejszość Ziemi Podolskiej we wszystkich dziedzinach życia i kultury jej mieszkańców od czasów przedhistorycznych do chwili obecnej. Posiada ono działy następujące: geologja i geografja, fauna, flora, antropologja, prehistorja, wykopaliska historyczne, przemysł artystyczny, etnografja, pamiątki historyczne, galerja obrazów, archiwum muzealne, bibljoteka muzealna. Odezwę opracował konserwator B. Janusz, dając wyczerpujące wskazówki co jest dla muzeum najbardziej pożądane i jak należy postępować przy nadsyłaniu okazów.

TORUŃ

= Z końcem lipca zorganizowano tu wystawę prac malarskich Marcina Samlickiego z Paryża. Prócz pejzaży, wnętrz etc., wystawił artysta też portret art. mal. Makowskiego.

WARSZAWA

= Doroczne zebranie Tow. Zachęty Sztuk P. W uzupełnieniu informacyj, podanych o tem zebraniu w poprzednim nr. *Sztuk Pięknych* (str. 465) notujemy kilka opinij pism warszawskich, które zasługują na uwagę tem bardziej, że przedstawiciele prasy nie są dopuszczani na doroczne zebrania Zachęty.

Kurjer Warszawski (w Nr. 150), streszczając obszernie drukowane sprawozdanie Zachęty, charakteryzuje obrady w ten sposób:

»Rozpoczęta następnie dyskusja, ciągnęła się dość długo, dając pole opozycji do stawiania rozmaitych zarzutów. Opozycja była w bardzo znikomej mniejszości i żaden z jej postulatów nie był przez ogólne zebranie przyjęty. Upadł również wniosek p. Bylewskiego, wyrażenia komitetowi votum nieufności«.

Nowy Kurjer Polski (w Nr. 150) pisze:

»Jak od lat paru, tak i tegoroczne zebranie było dorocznem skandalem i kpinami z najelementarniejszych zasad, powiedzmy tylko, przyzwoitości.

Urządzone w dniu 30 czerwca (wbrew statutowi, który wyraźnie określa termin na koniec kwietnia), a więc już wtedy gdy większość artystów jest już po za Warszawą, a pozostała znikoma część już nie jest groźną dla »większości« zarządowej. Owa większość zgodnie z tradycją przyszła, podpisała się na liście obecności, przepisała wskazanych jej przez zarząd kandydatów i wyszła, nie czekając ani na sprawozdanie komitetu, ani na zapowiedzianą przez art. rzeźb. generała Bylewskiego rzeczową krytykę t. z. działalności komitetu Zachęty, od której winno wszak zależeć jeśli już

nie popieranie kandydatów zarządu, to choćby zapoznanie się ze zdaniem ogółu plastyków o »działalności« tego komitetu.

Działalność komitetu najlepiej przedstawia się w cyfrach, a te same mówią za siebie, a więc: frekwencja zwiedzających opadła bez mała o połowę, o ile w 1924 r. wynosiła 161 z górą tysięcy, to w 1925 wynosiła tylko 97.000. W dalszym ciągu już zupełnie posmaczkiem skandalu trącą cyfry budżetowe: przy wpływach ogólnych 209.000 zł. na zakup dzieł i cele artystyczne wydano dosłownie 8.955 zł.

Artyści korzystali z pożyczek, wynoszących najwyżej 150 zł. i to po usilnych zabiegach, urzędnik w tymże czasie korzystał z 3 czy 4 tysięcy.

Zaznaczyć wypada, że wniosek art. rzeźbiarza generała Bylewskiego, prez. związku zawod. plastyków Strzemińskiego i p. Badowskiego, o wyrażenie votum nieufności zarządowi, przegłosowano większością 28 głosów.

Czy wobec tego nie wszystko jedno, kto kogo wybrał?...

Prasa na doroczne zebrania ma wstęp wzbroniony«.

Kurjer Czerwony (Nr. 148) zaalarmował opinję publiczną artykulikiem p. t.: »Doroczny skandal w Zachęcie Sztuk P. Artyści wzywają Rząd do obrony przed gwałtem i bezprawiem«, gdzie czytamy m. in.:

»Kilka godzin trwało zebranie, w czasie którego garstka artystów o najpierwszych w sztuce nazwiskach toczyła zacięty bój z falangą adwokatów, doktorów, inżynierów, krawców, zegarmistrzów i t. d., słowem przedstawicieli szlachetnych zawodów, z malarstwem nie mających nic wspólnego.

Opozycja, w skład której, jak powiadamy, wchodzą wszyscy najwybitniejsi malarze, okrzyknięta została bolszewikami, a że na jednego Skoczylasa, Pruszkowskiego, czy Borowskiego przypadało 3 szewców lub doktorów, więc klęska wyborcza była zupełna. Zachęta pozostała pod rządami t. zw. »miłośników«, jedyna w Warszawie tego rodzaju instytucja artystyczna wyrzekła się artystów.

I teraz jedna tylko rada: p. minister Młodzianowski musi wdać się w tę sprawę, gdyż skandal istotnie wymaga rządowej interwencji.

Doroczne zebranie miast najpóźniej w kwietniu zwołane zostało ostatniego czerwca, jakoby z powodu wypadków majowych, wybory odbyły się najnieprawidłowiej w świecie, gdyż wrzucano głosy do urn bez żadnej kontroli, a gdy do wyborów doszło, na sali było już z 207 osób tylko kilkadziesiąt, ze sprawozdania komitetu wynikało, że statut był gwałcony niejednokrotnie, a rządy były wprost opłakane. Dość powiedzieć, że ginącym z głodu artystom odmawiano pożyczek 50—100 zł., a z 54 tysięcy zł. nadwyżki dochodów w roku ubiegłym ledwie 3 tysiące poszło na cele ze sztuką związane.

Artyści opozycjoniści mają zamiar zwrócić się o interwencję Rządu. Słusznie. Niechybnie uzdrowi ona zabagnione stosunki w Zachęcie«.

Wreszcie art. rzeźbiarz T. Bylewski wystąpił z dłuższym artykułem w r. 158 *Nowego Kurjera Polskiego*, gdzie poddał krytyce zarówno działalność Zachęty, jak i drukowane roczne sprawozdanie.

»Sprawozdanie zupełnie niesłusznie — pisze T. Bylewski — zaczyna się od utyskiwań, że rok ten był bardzo ciężki dla Towarzystwa. Wpływów było 209.342 zł., o 54.191 zł. więcej niż w roku poprzednim, gdyby jednak sprawozdanie było ułożone należycie i nie ukrywało wpływów, umieszczając tylko ostateczne deficyty w rozchodach, jak naprzykład z oddziału w Lublinie, z druku katalogów, subsydjum st. m. Warszawy na pisma zagraniczne 1000 zł., wcale nie wciągniętego do obrotu funduszów, to przewyżka byłaby znacznie większą i sięgnęłaby prawdopodobnie do 100 tysięcy.

Pomimo to, nawet doroczne, statutem i tradycją przekazane funkcje Zachęty, usprawiedliwiające jej egzystencję, nie były ani wzięte pod uwagę, ani załatwione.

1) Premjum nie zostało wydane.

2) Konkursy nie były urządzane, gdyż nie można nazwać konkursem ten, na który wywlekało się dzieła dawne ze zbiorów.

3) Ani jednego stypendjum nie udzielono, chociaż od paru lat gromadzą się procenty od legatów na ten cel.

4) Bibljoteka i czytelnia prawie wcale nie zaopatrzone w nowe dzieła i nawet nie wydatkowana całkowicie suma udzielona przez st. m. Warszawę na zakup pism zagranicznych.

5) Zakup do rozlosowania wskutek umyślnego przekręcania 30 art. statutu został dokonany na sumę prawie dwukrotnie mniejszą, niż się należało.

Wyliczyliśmy czego komitet nie zrobił, chociaż statutem był obowiązany tego dokonać. Cóż komitet zrobił.

Przedewszystkiem wojował z prasą i czynił jej przeszkody, szczególnie zagranicznej. Skandalicznie się zachował w stosunku do Pragi, nie dotrzymując własnych przyrzeczeń piśmiennych i zobowiązań własnych delegatów (dowody znajdują się w ministerstwie spraw zagranicznych).

Odmawiał artystom 50 zł. pożyczek pod zastaw ich dzieł, natomiast pracownicy kancelaryjni sami sobie wypłacali kilkotysięczne pożyczki — jak dotąd nie zwrócone...

Przewodnik po zbiorach zupełnie mija się ze swoim celem, gdyż nie jest odpowiedni ani dla wycieczek, ani dla amatorów. W końcu zapytujemy, w jaki sposób Zachęta przyjęła na siebie deficyt prywatnego wydawnictwa zrzeszenia polskich artystów plastyków, skromnie ukrywając sumę w ogólnej rubryce deficytów 18.462 zł.

Sprawozdanie jest ułożone w ten sposób, że wobec nadużyć albo ukrywa złą wolę, albo odsłania całkowitą nieudolność i brak kontroli aparatu. W części sprawozdania z obrotu funduszów wiele pozycyj jest umieszczonych jako już rezultat operacji, t. j. jako deficyt, zamiast tego, żeby były wpisane osobno przychód i osobno rozchód.

Przewodniczył na walnem zgromadzeniu p. poseł Trepka naogół zupełnie kulturalnie, szczególnie w porównaniu z latami poprzednimi, trudno zrozumieć tylko dlaczego p. poseł, który przecież posiada dużą praktykę parlamentarną, zastosował tak niezwykły sposób głosowania do napełnionych urn, pomimo zwrócenia na to jego uwagi nawet na piśmie.

Cała działalność i sprawozdanie komitetu, szczególnie wobec ujawnionych defraudacyj dotąd nawet nie pokrytych, nadaje się do badań prokuratora i jesteśmy przekonani, że ten wysoki urząd nie omieszka zaszczycić Zachęty swoją uwagą...

Rok ten Zachęty jest rokiem marazmu i indolencji i czas największy, ażeby światła opinja całego społeczeństwa przyszła z pomocą tej jedynej w stolicy artystycznej instytucji w kierunku jej sanacji i uzdrowienia.

Artyści uważają współpracę z miłośnikami za konieczną, lecz nie mogą się zgodzić z supremacją laików w sprawie sztuki«.

Zajmując się działalnością Zachęty wcale szczegółowo w każdym prawie numerze *Sztuk Pięknych*, poprzestajemy na zanotowaniu powyższych głosów prasy.

= Zachęta, *Sztuki Piękne* i 5 biletów wejścia. W cytowanym już powyżej 150 Nr. *Nowego Kurjera Polskiego*, czytamy m. i. taką wiadomość:

»Charakterystycznem jest fakt, że na interpelację art. mal. Strzemińskiego, dlaczego prasie tak krajowej jak i zagranicznej utrudnia się wstępy przez ograniczanie bezpłatnych wejść, zebrani usłyszeli z ust prezesa tow. dosłownie, że »całem nieszczęściem naszem to jest ta prasa«, a gdy »narodowsza« część zebrania dowiedziała się, że jedyne sztuce polskiej poświęcone czasopismo

Rzeczy (miało być: *Sztuki*) *Piękne* ma 5 biletów wejścia, wrzasnęła »odebrać«, w czem prym wodził głos przedstawiciela zachęcianych p. Szwocha«.

Wobec powyższego faktu, redaktor *Sztuk Pięknych* na Warszawę zwrócił się osobiście do Prezesa Tow. Zachęty Sztuk Piękn. z zapytaniem, czy rzeczywiście *Sztuki Piękne* mają 5 biletów wejścia. Prezes Zachęty odparł twierdząco, obiecując sporządzić wykaz tych pięciu osób, którym wydano bezpłatne bilety jako reprezentantom *Sztuk P.* Wykazu tego oczekujemy z tem większą ciekawością, że *Sztuki Piękne* reprezentuje w Warszawie wyłącznie Dr. M. Treter, a ten ma bilet wstępu do Zachęty jako referent artystyczny *Warszawianki.*

= W dolnych salach Zachęty wystawiono na widok publiczny (w sierpniu) cykl 80 rycin Adrjana Głębockiego, ilustrujących żywot św. Franciszka z Assyżu. Następnie (we wrześniu) wystawiono inne cykle tego samego artysty, a mianowicie: św. Eustachy, męczennik z II-go wieku, cykl 16 rycin, św. Adrjan, męczennik z IV-go wieku i św. Natalja, jego małżonka — 16 rycin. Życiorys św. Dyzmy, przedstawiony w obrazach — 15 ryc., Album klasztoru XX. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie — 46 rycin z 1867 r.

Są to rysunki, po części kolorowane, akwarele.

= Wystawa retrospektywna, poświęcona twórczości artystycznej Józefa Brandta, o której już wspominaliśmy, zgromadziła w Zachęcie z górą 160 utworów tego artysty, w tej liczbie 12 wcale właściwie nieznanych studjów akwarelowych pejzażu, oraz 54 rysunków i szkiców ołówkowych. Nadto wystawiono portret J. Brandta, malowany przez Wł. Czachórskiego.

Wystawa ta, która zajęła 4 sale, była urządzona o wiele staranniej, lepiej, bardziej planowo, aniżeli wszystkie poprzednie o analogicznym charakterze. Znać rzeczywiście postęp. Również w »Przewodniku« po wystawie zaczęto notować technikę wystawionych objektów i datę, co notujemy z prawdziwym zadowoleniem.

= Związek Zawodowy Polskich artystów Malarzy w Warszawie ogłosił krótkie sprawozdanie ze swych czynności w Nr. 4 *Sztuki i Życia.*

W lokalu Związku, przy ul. Marszałkowskiej 69, urządzono w ubiegłym sezonie wystawy zbiorowe: L. Slendzińskiego, Tad. Noskowskiego, H. Teodorowicz-Karpowskiej, Z. Stankiewiczówny, W. Żaboklickiego, Al. Rapałowskiego, St. Noakowskiego, K. Strzemińskiego, następnie Alfr. Geislera, J. Puciatyckiej, J. Mieszkowskiego i Cz. Nowocienia.

Prezesem Związku jest Kazimierz Strzemiński, v-prezesem Zygmunt Badowski, sekret. St. Sawiczewski, skarb. Miecz. Trautmann, członkami Zarządu Józef Wodyński i Stefan Bukowski.

= Fr. Szwoch i jego szkoła. W czerwcu odbyła się wystawa prac grupy uczniów Fr. Szwocha. Omawiając ją pokrótce w Nr. 113 *Kurjera Warszawskiego,* pisał J. Kleczyński m. i.:

»Fr. Szwoch założył w roku 1923-im własną szkołę. W pracowni jego, gdzie szkoła się mieści, miałem okazję widzieć mnóstwo charakterystycznych typów, zebranych przez artystę w Rosji. Jak to żywo i mocno rysowane te głowy kirgizów, czuwaszów czy jak się tam oni jeszcze nazywają! Urodzony realista, Fr. Szwoch stworzył wiele obrazów rodzajowych i pejzaży drgających życiem i światłem — jak n. p. scena z życia górali tatrzańskich.«

Natomiast w Nr. 169 *Polaka Katolika* czytamy następujący sąd (*Skr.*) o obrazie św. Teresy, wystawionym w Zachęcie:

»Wystawienie »św. Teresy od Dzieciątka Jezus« Franciszka Szwocha w »Zachęcie«, oraz komunikat podany do prasy łącznie z tym faktem, wskazują, że »Zachęta« zatraciła całkowicie zmysł krytyczny! Tego rodzaju kiczu, jak obraz p. Szwocha, nie wystawia się na widok publiczny!

»Jest to rzecz potraktowana i przeprowadzona po barbarzyńsku, obliczona chyba na naiwność i ignorancję odbiorców!

»Począwszy od drewnianej, tępej twarzy, postaci, a skończywszy na papierowych różach, brudnych promieniach światła, każdy szczegół w tym obrazie stwierdza że p. Szwoch powinien na serjo pomyśleć o uzupełnieniu zasadniczych braków w swem przygotowaniu zawodowem, a następnie — nigdy nie brać się do malarstwa kościelnego!«

= Zbiory Państwowe. Krótkie było życie działu sztuki polskiej w Zamku Kr., o którym zamieściliśmy w Nr. 9 *Sztuk Pięknych* znamienne głosy prasy.

Wystawione tam dzieła sztuki poszły znów na skład, do magazynów, biur etc. Jedyny nekrolog tej »galerji« zamieściła *Ilustracja* w Nr. 24, pisząc w artykuliku p. t. »Pokoje Podkomorzego na (!) Zamku Królewskim w Warszawie«:

»Decyzja p. Prezydenta Rzeczypospolitej, Ignacego Mościckiego w sprawie przeniesienia rezydencji swej z Belwederu na Zamek Królewski w Warszawie, zmusiła Dyrekcję Zbiorów Państwowych do natychmiastowego zlikwidowania stałej wystawy obrazów, jaka mieściła się w t. zw. »Pokojach Podkomorzego«, gdyż z pokoi tych w połączeniu z salą t. zw. »poselską« oraz kancelarjami, powstały apartamenty p. Prezydenta«.

= Zapomniane rzeźby bierze w obronę słusznie A. W. na łamach *Głosu Prawdy* (Nr. 9) i pisze:

»Przed kościołem św. Piotra i Pawła »na Koszykach« w Warszawie stoi grupa — Chrystus i Jawnogrzesznica. Mało kto wie, że grupa ta jest dziełem rzeźbiarza Ludwika Pyrowicza, za które otrzymał on »prix de Rome«. Tylko wtedy Jawnogrzesznica - doskonały akt kobiecy — nie była tak szczelnie przyodziana, jak dzisiaj. Pyrowicz nie mógł rzeźby swojej sprzedać. Za marne pieniądze nabyto wreszcie odlew gipsowy, ale pod warunkiem, przykrycia szatami obnażonej postaci kobiecej. Ten to odlew gipsowy, pomalowany olejną farbą stoi dziś pod kościołem św. Piotra i Pawła. Można go jeszcze przywrócić do pierwotnego stanu, za lat kilka może być zapóźno.

»Wogóle należałoby się więcej zająć losami dzieł naszych rzeźbiarzy z przed laty kilkunastu. Pracowali oni w niezwykle ciężkich warunkach materjalnych, i odlewy gipsowe to czasem niemal jedyne ślady ich pracy. Nie stać ich było na pracę w materjale. Dla zdania sobie sprawy z ciągłości rozwoju rzeźby polskiej, niewolno zapominać o tych zapomnianych dziełach.

A jednak nikną one w naszych oczach. W posiadaniu warszawskiej »Zachęty« znajdowały się dwa odlewy gipsowe — stały one dawniej w hallu - Mularskiego »Lirnik« i Kurzawy »Siewca«. Potem powędrowały one do piwnic, gdzie znaleziono je później w takim stanie, że o ich uratowaniu mowy już być nie mogło. Poszły podobno na gruz. A przecież zmarły w dwudziestym pierwszym, jeśli się nie mylę, roku życia Mularski — to swego czasu bardzo obiecujący talent. A przecież z ciekawego talentu Antoniego Kurzawy zostało dzieł tak niewiele.

»O rzeźby Mularskiego i Kurzawy upomnieć się musi u panów z »Zachęty« społeczeństwo. Czy istotnie poszły, czy musiały pójść na gruz? A i grupa Pyrowicza powinna być odczyszczona, doskonały akt kobiecy obnażony ze szmat, które, korzystając z biedy artysty, narzuciła dziełu sztuki małomieszczańska pruderja.

»To tylko luźno wyrwane przykłady. O zapomniane dzieła zmarłych rzeźbiarzy polskich upominać się trzeba energicznie, nie wolno dopuścić, żeby w naszych oczach niszczały i sypały się w gruz.«

= Z powodu wiadomości o portretowaniu p. Prezydenta Rzeczypospolitej przez dyletantkę-rzeźbiarkę, *Głos Prawdy* (Nr. 11) pisze m. i.:

»Zresztą portret Prezydenta wogóle nie jest rzeczą prywatną i dlatego uważamy, że pisać o tem należy. Mimo całego szeregu poważnych i rzetelnych artystów, jesteśmy wciąż zalewani przez powódź dyletantyzmu i amatorstwa. Muzeum miejskie kupuje obrazy pana Kaweckiego, z zawodu generała, z amatorstwa malarza, na pl. Napoleona w Warszawie oma! że nie stanęło popiersie wielkiego cesarza francuzów daru i dłuta majora Kamińskiego.

»Ten dyletantyzm nie jest straszny, jeśli chodzi n.p. o jakieś biusty, które wystawia sobie w »Zachęcie« p. Dernałowiczówna. Natomiast tam, gdzie sprawy artystyczne wiążą się z reprezentacją i prestigem, muszą być traktowane serjo. Jeśli pan Prezydent cząstkę swego czasu gotów jest poświęcić na pozowanie, rzeczą czynników powołanych było wyzyskać tę chwilę dla któregokolwiek, nie chodzi o nazwiska, z artystów.«

= Mieszkanie Prezydenta Rzpltej. *Kurjer Czerwony* (Nr. 136) pisze na ten temat:

»Niezwykły pośpiech z jakim przygotowano prywatne apartamenty p. Prezydenta Rzeczypospolitej tłumaczyć musi pewien artystyczny chaos, brak jednolitej kompozycji, na jaką zdobyłby się artysta, gdyby... artyście tę pracę powierzono. Niestety rzecz całą załatwiono pono »w drodze administracyjnej«. Stąd takie np. przykre pomysły, jak papierowe obicia na ścianach sal zamkowych.

W pokojach podkomorzego... tapety! Kilka garniturów złotych mebli krytych żółtym adamaszkiem nie jest w stanie wypełnić tego olbrzymiego salonu.

Obok — sala jadalna. Znów brzydka, złota tapeta, skromne dębowe meble, i tylko przepiękny pająk-kandelabr dodaje królewskiego splendoru całości.

Sypialnie dwie — o jednem i dwu łóżkach. Skromne nad wyraz i ubogie w umeblowanie. Nad łóżkiem p. Prezydenta — »Chrystus« Jana Styki, obraz małej wartości artystycznej.

Skromnie i bardzo pospiesznie urządzono mieszkanie Pierwszemu Obywatelowi Rzeczypospolitej.

Pośpiech byłby bardzo wskazany w innej sprawie. Przykro wprost o niej pisać.

Czy jest rzeczą do pomyślenia, aby nad bramą Zamku, w którym mieszka Głowa Państwa Polskiego, widniała dotychczas wyraźna sylweta dwugłowego orła moskiewskiego?

A jednak...«

= Związek zawodowy artystów plastyków. Związek zawodowy polskich artystów malarzy, oraz Związek artystów polskich »Rzeźba«, w myśl uchwał swych walnych zebrań, połączyły się w jedną organizację. Dla opracowania wspólnego statutu wyłoniono komisję statutową. W jesieni odbędzie się zjazd delegatów wszystkich związków artystycznych dla utworzenia zarządu głównego w Warszawie.

= Pomnik Chopina. Nadszedł już z Paryża i złożony został na placu budowy w Al. Ujazdowskich bronzowy odlew pomnika Chopina. Roboty murarskie dobiegają końca. Pozostały jeszcze tylko części kamieniarskie, które będą w gotowej formie przewiezione na miejsce z warsztatów. Termin odsłonięcia pomnika nie uległ zmianie i nastąpi ono 17-go października r. b. t. j. w rocznicę śmierci Chopina.

= Rozplanowanie placu Saskiego. Towarzystwo opieki nad zabytkami przeszłości ogłosiło z ramienia »Komitetu wzniesienia pomnika bojownikom o niepodległość ojczyzny« konkurs dla architektów polskich na opracowanie placu Saskiego w Warszawie. Program i warunki konkursowe oraz niezbędne materjały, jak plan sytuacyjny placu i komplet fotografji jest do otrzymania w kancelarji Towarzystwa (Kamienica Baryczków, Rynek Starego Miasta 32).

= Osobliwości Warszawy. Ryszard Nosarzewski opracował i wydał jako osobny druk spis muzeów etc., które można zwiedzać w Warszawie, wraz z krótkiem określeniem zawartości zbiorów, podaniem dni i godzin zwiedzania, oraz cen wstępu. Tabela taka jest bardzo pożyteczna i powinna znajdować się w każdym publicznym lokalu, gdyż Warszawa ciągle jeszcze uważana jest przez swoich i obcych za miasto, w którem niema nic do zwiedzania. W następnem wydaniu należałoby usunąć niektóre usterki i większą zwrócić uwagę na określanie zawartości zbiorów. Np. przy »Zachęcie Szt. P.« czytamy: »Dorobek polskiej sztuki plastycznej, malarstwa i rzeźby«. Jakto? cały dorobek, także i rzeźby? Czyż tak!?

= Odznaczenia honorowe. Kapituła odznaki honorowej za obronę mienia polskiego, zabytków i dzwonów na terenie Rosji z okresu wielkiej emigracji 1914—1920 r. podała do wiadomości w Nr. 244 *Kurjera Warszawskiego* spis osób, które jako wybitnie zasłużone, otrzymały odznaki honorowe. Okazuje się jednak, że i niektóre osoby »wybitnie niezasłużone« również zostały zaszczycone tą odznaką.

WILNO

= Konkurs na stacje Kalwaryjskie. Proboszcz w Kalwarji pod Wilnem, ks. T. Makarewicz, zwrócił się do Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Wileńskim, aby ogłoszono konkurs między uczniami na dwie stacje Męki Pańskiej. Tematy były dwa: »Wieczerza Pańska« oraz »Chrystus Pan przed Kaifaszem«. Sąd konkursowy, złożony z przedstawicieli Wydziału Sztuk Pięknych, rozdał trzy nagrody. Dwa z projektów nagrodzonych będą wykonane. Inicjatywa ks. Makarewicza zasługuje na wysokie uznanie i godna jest naśladowania w całej Polsce. W ten sposób znikną może kiedyś z naszych kościołów szpetne niemieckie stacje kalwaryjskie, niemające nic wspólnego z polskim sentymentem religijnym i ze sztuką wogóle.

= Niedawno ukonstytuował się tu nowy zarząd Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, w składzie: p. Władysław Lichtarowicz, jako prezes oraz pp. Malinowska, Broniczowa, inż. Szopa i Janik. Przy towarzystwie istnieje sekcja artystyczno-naukowa pod przewodnictwem docentki etnologji U. S. B. p. C. Ehrenkreutzowej, mająca bezpośrednią pieczę nad zachowaniem oryginalnych i odrębnych cech miejscowego stylu. Z towarzystwem utrzymuje ścisły kontakt Stowarzyszenie Młodych Ziemianek, pod przewodnictwem p. Aliny Laskowiczówny, obywatelki z Lidzkiego. Stowarzyszenie to rozgałęziło swą opiekę nad przemysłem ludowym, głównie tkactwem po wsiach Wileńszczyzny i Nowogródczyzny. Dotychczasowe zbiory Towarzystwa złożone zostały w Muzeum Etnograficznem U. S. B., gdzie również znajdują się zbiory Oddziału Sztuki Urzędu Wojewódzkiego. Założono też bazar wyrobów ludowych, który stopniowo będzie się powiększał, zaspakajając rosnące zapotrzebowanie na tego rodzaju przedmioty.

ZAKOPANE

= Państwowa Szkoła przemysłu drzewnego opublikowała sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926, odznaczające się wytworną szatą graficzną i szeregiem artystycznych reprodukcji, ilustrujących prace uczniów szkoły. We wstępie Ludwik Misky pisze o celach i zadaniach szkoły, które streszczają się w cytowanych jako motto słowach Muthesiusa: »Gdy projektodawca i wykonawca, artysta i rzemieślnik znowu złączą się w jednej osobie, wówczas zaginiona sztuka wróci do opuszczonego rzemiosła«.

KRONIKA ZAGRANICZNA

ATENY

= Organizuje się nowe muzeum sztuki bizantyńskiej, które obejmować będzie okazy twórczości artystycznej państwa bizantyńskiego od czasów Konstantyna W. aż do epoki greckich walk o wolność w dobie ostatniej. Dyrektorem Muzeum jest prof. Sotirin, znany bizantolog.

BAYREUTH

= Muzeum Wagnera w Bayreucie. Niedawno otworzono w Bayreucie muzeum zabytków po Ryszardzie Wagnerze, składające się z bogatego zbioru p. Heleny v. Wallen, obejmującego liczne rękopisy, partytury, portrety, obrazy, szkice i t. d. mistrza bayreuckiego. Równocześnie ufundowała p. v. Wallen bogaty zbiór literatury wagnerowskiej, liczącej kilka tysięcy tomów. Zarówno muzeum jak i bibljoteka będą uprzystępnione publiczności od jesieni.

BUFFALO, N. Y.

= O młodym polskim artyście malarzu, rzeźbiarzu i witrażyście, informuje *Dziennik Chicagoski* (Nr. 171) w następujący sposób:

»Młode pokolenie polskie w Ameryce wydaje coraz więcej talentów, ku chlubie całego wychodźtwa polskiego w Ameryce. Ostatnio wybił się jako malarz Henryk Twardzik, syn państwa Twardzików ze Stanisławowa, z Buffalo, którego talent malarski zdobywa coraz większe uznanie wśród społeczeństwa amerykańskiego. Pan Twardzik, po pierwszych studjach w Buffalo, wyjechał do Bostonu i tam kształcił się dalej pod okiem pierwszorzędnych sił malarskich. Ukończył on właśnie witraż przedstawiający legendę polską o Krakusie i witraż ten zamierza posłać na wystawę. Ukończył także kilka portretów, które zdobyły pochlebną krytykę. Talent jego obejmuje również i rzeźbę. Z tej dziedziny sztuki wykonał płaskorzeźbę, przedstawiającą scenę jednego z utworów Rabindranatha Tagore, hinduskiego poety. Płaskorzeźbę tę nabył pan Stuart Maron, profesor Nowo-Angielskiego Konserwatorjum Muzyki w Bostonie. Obecnie pan Twardzik pracuje nad rysunkami dla szeregu witraży kościelnych, zamówionych u niego przez jedną z pierwszorzędnych witrażowych firm w Ameryce«.

CAEN

= *Première Exposition Interalliée des artistes et artisans anciens combattants* potrwa do 6-go września; urządzono ją w ogromnym gmachu dawnego opactwa z XVI w., obecnie *Lycée Malherbe*. Polakom wyznaczono w sąsiedztwie Belgów salę, szeroką na 10 m. i długą na 36 m. Nadto urządzono kioski dla sprzedaży eksponatów z zakresu sztuki stosowanej. Sala nasza obejmuje blisko 150 prac polskich malarzy i rzeźbiarzy – byłych kombatantów. Są tam prace: Tadeusza Cieślewskiego juniora, Szedel-Wróblewej, Jana Chmielińskiego, Kazimierza Cykowskiego, Mirona Dudy, Stanisława Dybowskiego, Eugenjusza Gepperta, Edwarda Głowackiego, Stanisława Jackowskiego, Romana Jarosza, Ksawerego Koźmińskiego, Adama i Marjana Malickich, Jana Marylskiego, Stefana Mrożewskiego, Franciszka Prochaski, Stefana Terlikowskiego (poległego w bitwie pod Arras 9-go maja 1915 roku), Stanisława Wodzianowskiego, Ignacego Wojtkiewicza i Romualda Zerycha. Otwarcie sekcji polskiej odbyło się w sposób nader uroczysty i posiadało charakter pięknej manifestacji francusko-polskiej. Na wstępie przemawiał prezes Związku Artystów Polskich w Paryżu, art. mal. Stefan Kergur, a następnie prefekt departamentu Calvados.

DREZNO

= Dr. Nikolaus Pevsner, omawiając międzynarodową wystawę sztuki, pisze w fejletonie, poświęconym Czecho-Słowacji, Polsce i Węgrom (*Dresdner Anzeiger* z d. 14 lipca b. r.) o sztuce polskiej, co następuje: »Fakt, że najlepsze malarskie siły tego kraju tworzą zupełnie na francuski sposób, a nawet stale w Paryżu mieszkają, występuje na jaw jeszcze dobitniej w polskim dziale (tak!) drezdeńskiej wystawy. Nie wzięto tu w ogóle w rachubę Polaków w kraju zamieszkałych, przecież w Niemczech nic się o nich nie wie. Trzej malarze, których obrazy składają się na szczupłą sekcję (!) polską, stali się Paryżaninami. Świeżo zmarły Eug. Zak, który najistotniejszą treść swej sztuki zawdzięcza wczesnemu Picasso — artysta o subtelnym, miękkim charakterze — następnie Iser, z dobrym portretem dziewczęcia, a przedewszystkiem Moïse Kisling, którego trzeba zaliczyć do najlepszych współczesnych malarzy paryskich...«

Nie będziemy się spierać o to, czy M. Kisling jest najlepszym paryskim malarzem, czy nie jest, ale jest rzeczą wprost nieprzyzwoitą, że zarząd tej wystawy utworzył »dział« polski, nieporozumiewając się z żadną artystyczną organizacją w Polsce, ani też nie zasięgnął żadnej opinji bodaj za pośrednictwem którejkolwiek z licznych w Niemczech polskich placówek dyplomatycznych naszego M-wa Spraw Zagranicznych. Organizatorom wystaw międzynarodowych niewolno »nic niewiedzieć« o sztuce jakiegoś kraju, którą zamierza się reprezentować w osobnym dziale takiej wystawy. Jest to gruby bardzo nietakt i rząd nasz, dla zapobieżenia analogicznym wypadkom na przyszłość, powinien w energiczny sposób przeciwko temu zaprotestować. Należałoby też, żeby z odpowiednim apelem do rządu wystąpiły nasze najpoważniejsze organizacje artystyczne.

LONDYN

= Portret Mrs. Davenport pędzla Romney'a sprzedano na aukcji u Cristiego za sumę 60.900 funtów szt., tj. z górą 2,700.000 złotych. Sympatycznym nabywcą jest p. Joseph Duveen.

LUCERNE

= Na licytacji kolekcji Mme de L..., née de la Bégassioce (w Galerie Fischer), uzyskał pejzaż Hobbemy p. t.: *Les Fermes* — cenę 98.000 franków szwajcarskich.

MADRYT

= W r. 1928 przypada stulecie śmierci Fr. Goyi (zmarł w Bordeaux w r. 1828, licząc lat 82). Pod patronatem króla zawiązał się specjalny komitet jubileuszowy, w skład którego wchodzą przedstawiciele rządu, Akademji Sztuk P. i wszystkich związków artystycznych. Ign. Zuloaga objął kierownictwo artystyczne wszelkich uroczystości publicznych. Komitet zamierza zorganizować osobną wystawę dzieł Goyi, ogłosić szereg konkursów na prace o jego twórczości, upiększyć jego wioskę rodzinną Fuendy Todos, odrestaurować tam kościół, w którym go ochrzczono, utworzyć muzeum jego imienia, a w Saragossie założyć park Goyi z posągiem znakomitego artysty.

MONTECATINI B.

= W Teatro Trianon otwarto wystawę 100 obrazów (przeważnie widoków Wenecji, Neapolu etc.) Prof. Oskara Ricciardi'ego. W Stabilimento »Tamerici« zorganizowano wystawę blizko 300 dzieł sztuki różnych, prawie wyłącznie włoskich malarzy i rzeźbiarzy, o nader nizkim artystycznym poziomie. Typowa wystawa dla kuracjuszów. W Locanda Maggiore, na wystawie p. t.: *Littura Italiana dell' Ottocento*, ze-

brano 45 obrazów dwudziestu malarzy włoskich z XIX wieku.

MOSKWA

= Powóz księcia Józefa. Władze sowieckie skonfiskowały i umieściły w muzeum powóz ks. Józefa Poniatowskiego, który chciano wywieść zagranicę. Odnaleziono go przypadkiem, pewien kupiec zgłosił się o pozwolenie wywozu zagranicę »karetki«. Po zbadaniu przedmiotu okazało się, że jest to zabytek z XVIII wieku i że był własnością księcia Józefa.

= W Muzeum historycznem otwarto wystawę dawnego malarstwa ruskiego, wystawiono m. i. starożytne ikony, od XI-go wieku począwszy.

PARYŻ

= W Hôtel Jean Charpentier zorganizowano wystawę epoki Ludwika Filipa (1830—1848). Wśród obrazów różnych artystów wystawiono też portret Fr. Chopina pędzla Eug. Delacroix.

= Wystawę p. t.: *L'Art et l'Enfant* zorganizowali pp. Łazarscy podczas letniego sezonu w Galerji Huet'a, reprezentowane były tam wszystkie gałęzie sztuki, które mają jakikolwiek związek z dzieckiem i jego artystycznym rozwojem.

= W zakładach Barbedienne pokazano ukończony odlew pomnika Chopina, wedle projektu Wacława Szymanowskiego.

= P. Halicka wystawiła kolekcję swych prac w *Galerie d'Art Contemporaine.* Tam też wystawili swe prace pp. Grabowscy.

= S. Dybowski i Geppert wystawiają w galerji *Au Sacre du Printemps.*

= Mieczysław d'Erceville wystąpił z wystawą swych prac w *Galerie de l'Etoile.*

= W pracowni swej rzeźbiarskiej urządziła pokaz prac własnych J. Bohdanowicz.

= W październiku zostanie otwarta wystawa p. t.: *Les Cent Chefs-d'Ouevres* w Petit Palais.

= David Weill ofiarował paryskiemu muzeum Louvre'u m. i. portret pani Fournaise na tle pejzażu, pędzla Renoira.

= Zmarli: Frank-Boggs, amerykanin rodem z New Yorku, uczeń Gérôme'a, osiadły w Paryżu, Georges Vigneron, rzeźbiarz, Diogène Maillard malarz, ur. w r. 1840, Ferdinand Gilbault, rzeźbiarz, medaljer, liczący 91 lat życia, Dagonet, rzeźbiarz, w 70 roku życia, autor pomnika Carnot'a w Châlons i w Vifry-le-François, posągu »Ewy« w Muzeum Luksemburskiem, Lionel Royer, malarz, uczeń Cabanela, Bouguerau, J. Lefebvre'a i Flameng'a, Mme Jean-Lois Brémond, née Marie-Jeanne L'Ecuyer, malarka, żona malarza J. L. Brémond'a. Henri Loubat, prof. Ecole des Beaux-Arts, malarz.

VARIA

= Konkurs na budowę gmachu Ligi Narodów w Genewie. Z dniem 24 lipca r. b. został otwarty konkurs na budowę gmachu Ligi Narodów w Genewie. Międzynarodowe jury, złożone z dziewięciu architektów otrzymało do dyspozycji 165.000 franków szwajcarskich, którą to sumę przeznacza się do podziału między twórców najlepszych projektów. Kładzie się specjalny nacisk na to, by koncepcja projektu odzwierciadlała wysokie przeznaczenie gmachu, który, przez czystość stylu i harmonję linji symbolizować ma pacyfistyczną przyszłość XX-go wieku.

Do konkursu stawać mogą architekci całego świata. Na żądanie za opłatą 20 fr. szw. (koszt przogramu i dołączonych doń materjałów). Sekretarjat Generalny Ligi Narodów w Genewie prześle zainteresowanym osobom jeden egzemplarz programu.

Pewną ilość programów otrzyma nasze ministerstwo spraw zagranicznych, które rozeszle je następującym instytucjom:

Kołom Architektów w Warszawie, Łodzi, Wilnie i Poznaniu, Kołom Architektów Polskich we Lwowie i Krakowie, Związkowi Architektów w Katowicach, Stowarzyszeniu Architektów w Warszawie, Towarzystwu Urbanistów Polskich w Warszawie, Wydziałom Architektury Politechniki w Warszawie i Lwowie, Wydziałowi Architektury przy Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydziałowi Architektury przy Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie.

Koszta budowy gmachu nie mogą przekroczyć sumy 13 000.000 fr. szwajc.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Czosnowski I. hr.: *Katalog kolekcji pasów polskich Hr. Izydora Czosnowskiego.* (Rzym, Typografja watykańska 1926). Po przedmowie właściciela (w którego cennych zbiorach prócz dzieł sztuki mieści się niejeden inkunabuł), następuje opis dokładny 30 pasów a wreszcie 15 ich barwnych podobizn odbitych u Dunasiego, według malowideł E. Okunia, J. Bardzkiego, Wygrzywalskiego. Zbytkowne to wydawnictwo wyszło tylko w 300 egzemplarzach.

= M. Rulikowski: Skarb Narodowy Literatury, Nauki i Sztuki. (Uwagi nad wniesionym do Sejmu projektem). Warszawa, 1926, nakładem autora, str. 16.

Autor dowodzi w szczegółowy sposób, że projektowany sposób ściągania opłat z niechronionych przez ustawę autorską (po upływie lat 30 resp. 50) utworów, ogłaszanych drukiem, spodziewanych środków finansowych dostarczyć nie może. Nadto, autor wykazuje cały szereg punktów wątpliwych i spornych w omawianym projekcie i pisze m. i.:

»W dziedzinie sztuk plastycznych bezspornym przedmiotem (opłaty) byłyby wszelkiego rodzaju reprodukcje, otrzymywane sposobem technicznym. I tu jednak natknęlibyśmy się na wypadki paradoksalne. Naprzykład spotyka się sposobem fotochemicznym wykonane reprodukcje z graficznych dzieł współczesnych, a więc przez prawo chronionych, będących jednak również tylko odtworzeniem innego dzieła plastycznego (n. p. akwaforty Jasińskiego lub Łopieńskiego według obrazów olejnych). W podobnych wypadkach »oryginał« byłby wolny od opłaty, natomiast reprodukcje z niego musiałyby pod ustawę podpadać.«

= Echa wystawy drezdeńskiej. Jak wiadomo (por. korespondencję naszą z Drezna w niniejszym Nr. *Sztuk Pięknych*) na tej międzynarodowej wystawie Polskę (dział polski!) reprezentują tylko dwaj artyści: Eugenjusz Zak i Mojżesz Kisling. Na temat ten pisze Wł. Mahler w Nr. 25 *Głosu Prawdy:*

»Polska traktowana jest po macoszemu. Reprezentują dwa nazwiska, żyjącego we Francji Kislinga i zmarłego w Paryżu Eugenjusza Zaka. Coprawda kwalitatywnie nie potrzebujemy się zgoła wstydzić naszych rodaków, cieszących się oddawna zasłużoną sławą zagranicą, ale nazwiska te bynajmniej nie mogą dać ani w przybliżeniu obrazu całokształtu współczesnej sztuki polskiej.«

O tej samej wystawie informuje *Fob.* w Nrze 290 *Kurjera Poznańskiego,* stwierdza wysoki poziom całej wystawy (tem gorzej dla nas, jako właściwie nieobecnych) i porusza sprawę »działu« polskiego:

»Poziom wystawy jest bardzo wysoki. Organizatorzy oddzielili ziarna od plew i dali wartościową syntezę nowoczesnej sztuki międzynarodowej. We wszystkich salach góruje jakość eksponatów, wybranych umiejętnie

i troskliwie z prywatnych zbiorów, publicznych galeryj, salonów »kunsthaendlerów« i z ateliers artystów.

»Jedynym dysonansem, dla nas Polaków, jest dział, mający reprezentować naszą sztukę. Z dwojga złego lepiejby było, gdyby dyrekcja pominęła nasze malarstwo i rzeźbę, niżby sztukę polską przedstawiali pp. Mojżesz Kisling (przebywający stale w Paryżu, wywiesza trzy prace, z których najlepszy jest obraz przedstawiający młodą Hiszpankę), rzeźbiarz Mojżesz Kogan, jakiś Iser, sygnujący obrazy bez imienia, oraz rzeźbiarz Żadkin (!) Ossip (»Kobieta z wachlarzem«). Pozatem jest w »kolekcji polskiej« jeden obraz Eugenjusza Żaka. Zainterpelowana dyrekcja wystawy tłumaczyła się z zakłopotaniem, że chce przedstawić światu same nieznane dzieła »polskich« artystów, ponieważ oficjalna sztuka polska reprezentowana była dostatecznie na międzynarodowych wystawach w Wenecji i w Londynie. Tłumaczenie to niczego nie tłumaczy. Miarodajne organizacje krajowe winny zainterweniować u dyrekcji wystawy drezdeńskiej (Dr. Hans Posse, Direktion der Internationalen Kunstausstellung, Dresden) i stwierdzić, że podobna zbieranina nie powinna być przedstawiona za sztukę polską.«

Sprawy tej absolutnie nie można pominąć milczeniem i trzeba zdobyć się na krok stanowczy, w porozumieniu z naszem Min. Spraw Zagranicznych.

= Tytus Czyżewski zamieścił w Nr. 188 *Nowego Kurjera Polskiego* obszerniejszą korespondencję z Paryża p. t.: »Artyści polscy w Paryżu. Związek artystów polskich i jego niedole.« Słusznie kończy Tytus Czyżewski swą korespondencję następującą uwagą:

»Te odosobnione popisy i wystawy artystów nie mogą dać ogólnego i dostatecznego pojęcia o wysiłku i pracy artystów polskich w Paryżu. Należałoby może urządzić tutaj wystawę dzieł tych artystów, co przyczyniłoby się nie tylko do podniesienia ich wysiłków twórczych, ale byłoby także znakomitą propagandą naszej żywotności i naszej sztuki. O tem powinny pomyśleć na serjo pewne czynniki »miarodajne«.

= Garść wspomnień osobistych o Józefie Brandcie ogłosił Henryk Piątkowski w Nr. 167 *Kurjera Warszawskiego.*

= O rysownikach (karykaturzystach) *Cyrulika Warszawskiego,* pisał Szczęsny Rutkowski w Nr. 193 *Nowego Kurjera Polskiego.*

= Najnowsze minjatury K. Dąbrowskiej omówił obszernie *J. M.* w Nr. 179 *Czasu.*

= O »wizji Nowego Jorku w ujęciu polskiej artystki (z powodu wystawy pani Reno-Hassenberg)« pisał E. Woroniecki w Nr. 27 *Swiata.*

= Słuszne uwagi na temat nieposzanowania przez wycieczki szkolne zabytków sztuki i przyrody, zamieścił R. Mosarzewski w *Kurjerze Warszawskim* (Nr 111) p. t.: »W okresie wycieczek szkolnych«.

= Rozmowę z Leonem Chwistkiem, który dowodzi w niej swej tezy, że »wielka oryginalna sztuka może rozwinąć się tylko na gruncie nowej teorji« — wydrukowała *Gazeta Literacka* w Nr. 9-10. Mimowoli nasuwa się na myśl pytanie: jakże mogła powstać ongi nowa, oryginalna sztuka Egiptu, Grecji, sztuka bizantyńska, romańska, gotycka i td., choć nie miała wcale gruntu jakiejś nowej teorji? Przecież definitywnie określone teorje estetyczne, zamknięte w pewnego rodzaju system filozoficzny, zaczęły powstawać dopiero z końcem XVIII-go wieku!

= Twórczość plastyczną Marcina Samlickiego scharakteryzował Dr. Tadeusz Dobrowolski, dyrektor Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, na łamach *Il. Kurjera Codziennego* (Nr. 187). Tekst ilustrują reprodukcje z trzech obrazów Samlickiego: Gra w karty, Na ugorze i Rytownik.

= O malarstwie polskiem w Pradze czeskiej i o galerji Karaska pisał M. Szyjkowski w Nr. 207 *Kurjera Warszawskiego.*

= Tadeusz Rybkowski rozpoczął w *Kurjerze Lwowskim* (Nr. 190 i nast.) dłuższą serję artykułów p. t.: »Dziesięciolecie Sztuki Polskiej we Lwowie, od 1/IX. 1914 do 1/IX 1924«.

— O »Mistyku i Realiście« (z powody wystawy Sz. Mondszajna w *Gal. Barbazanges)* pisał E. Woroniecki w Nr. 34 *Swiata.* Artykuł ilustrowany czterema reprodukcjami.

= Z powodu wystawy twórczości umysłowo chorych na Zjeździe Psychjatrów w Krakowie zamieścił Dr. Stanisław Medyński ilustrowany artykuł w Nr. 187 *Il. Kurjera Codziennego* p. t.: »Twórczość umysłowo chorych: Wartości twórczości artystycznej — Cechy twórczości umysłowo chorych — Chaotyczność i prymitywizm form — Literaci i muzycy«.

= Publikację nieznanych rysunków Mathiasa Grünewalda, z kolekcji Savigny, zapowiada berlińska firma G. Grote.

= O. Rainer: Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien. Wien 1925, str. 120 z 37 rycinami i 8 barwnemi tablicami (Lehrerbücherei, Bd. 40). Cena 5 Mk.

= Ponyseo Molmenti: *Storia di Venezia nella vita privata.* Parte terza (Settecento). Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1926.

= Betty Kurth: *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters.* Trzy tomy in folio, tekst 320 stron z 91 rycinami, oraz dwa tomy tablic z 344 światłodrukami, w tej liczbie 8 barwnych. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

W dziele tem uwzględniono tkaniny niemieckie średniowiecza, przechowane w różnych zbiorach publicznych i prywatnych, Europy, Rosji, Ameryki. Nie pominięto nawet tych tkanin, które były w handlu antykwarskim, o ile tylko zachował się jakikolwiek ślad tego. Jest to więc pierwsza tego rodzaju publikacja, która daje przegląd zbiorowy wszystkich dochowanych zabytków średniowiecznych tkanin niemieckich.

= Henry Martin: Le Style Empire, Avec 59 illustrations de la Collection: La Grammaire des Styles«. Paris, Librairie d'Art, R. Ducher, — Cena 12 fr.

= Léo Delteil: L'annuaire des Ventes de Livre. Guide des Bibliophile et du Libraire (VI-e année, octobre 1924 — juiliet 1925). — Cena 70 fr.

= Léo Delteil: L'annuaire des Ventes d'Estampes. Guide de l'amateur, publié par... (VII-e année. octobre 1923 — juillet 1924 et octobre 1924 — juillet 1925). — Cena 45 fr.

Od Redakcji. Zeszytem tym zamykamy II Rocznik »Sztuk Pięknych«. Rocznik III zaczynamy zeszytem, który jak zwykle wyjdzie 15 października b. r. i jako dodatek zawierać będzie kartę tytułową do Rocznika II i indeks wraz ze spisem rzeczy zawartych w tymże Roczniku II.

Z okazji zamknięcia II Rocznika »Sztuk Pięknych« zasyłamy serdeczne podziękowania za życzliwość dla naszego pisma, okazaną nam przez naszych Czytelników i przyjaciół, a także przez całą prasę polską.

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