

CENTRALNA BIBLIOTEKA

0355 /5

POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ

SZTUKI PIĘKNE

ROCZNIK PIĄTY
1929

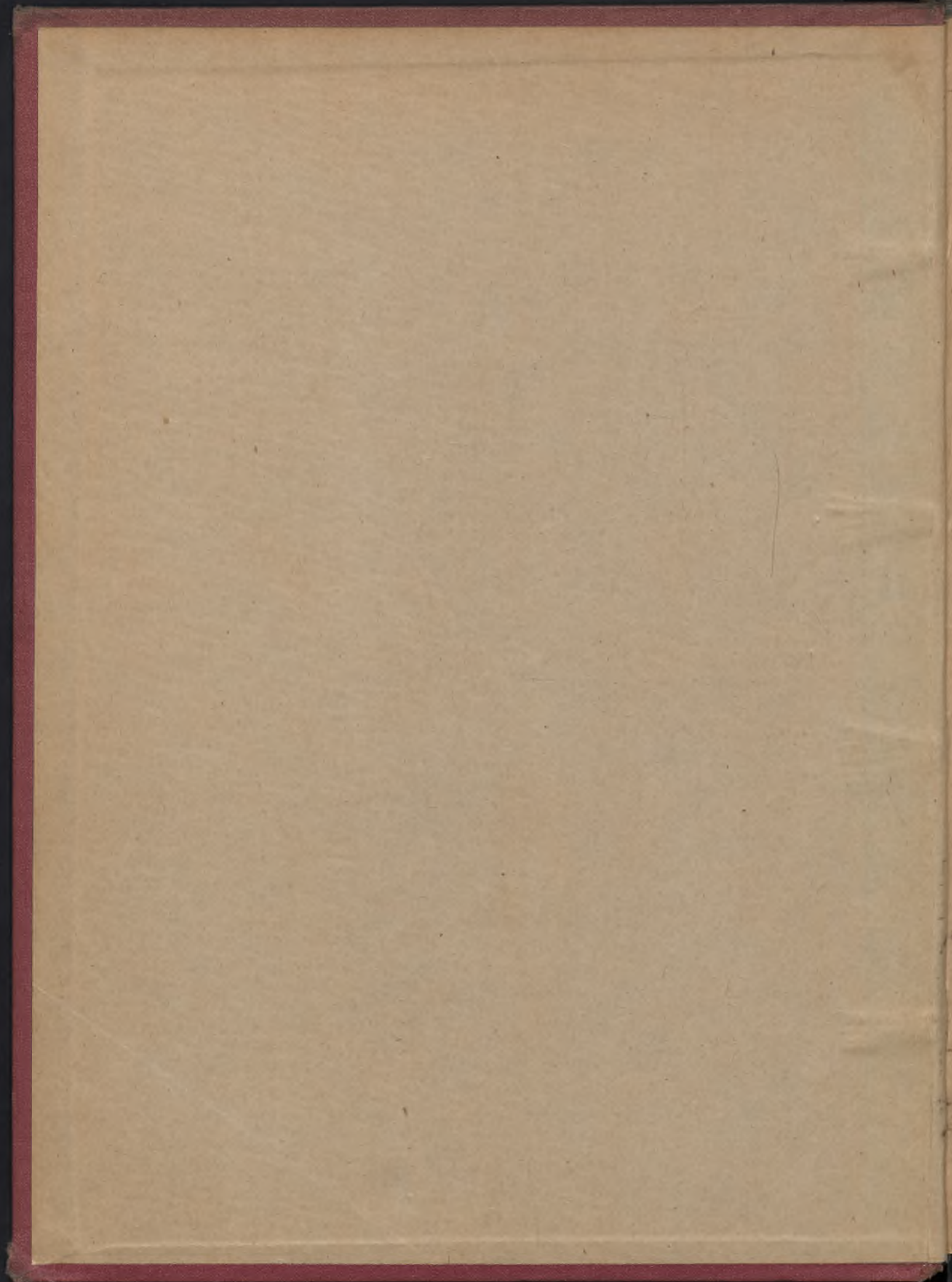
— — — — —

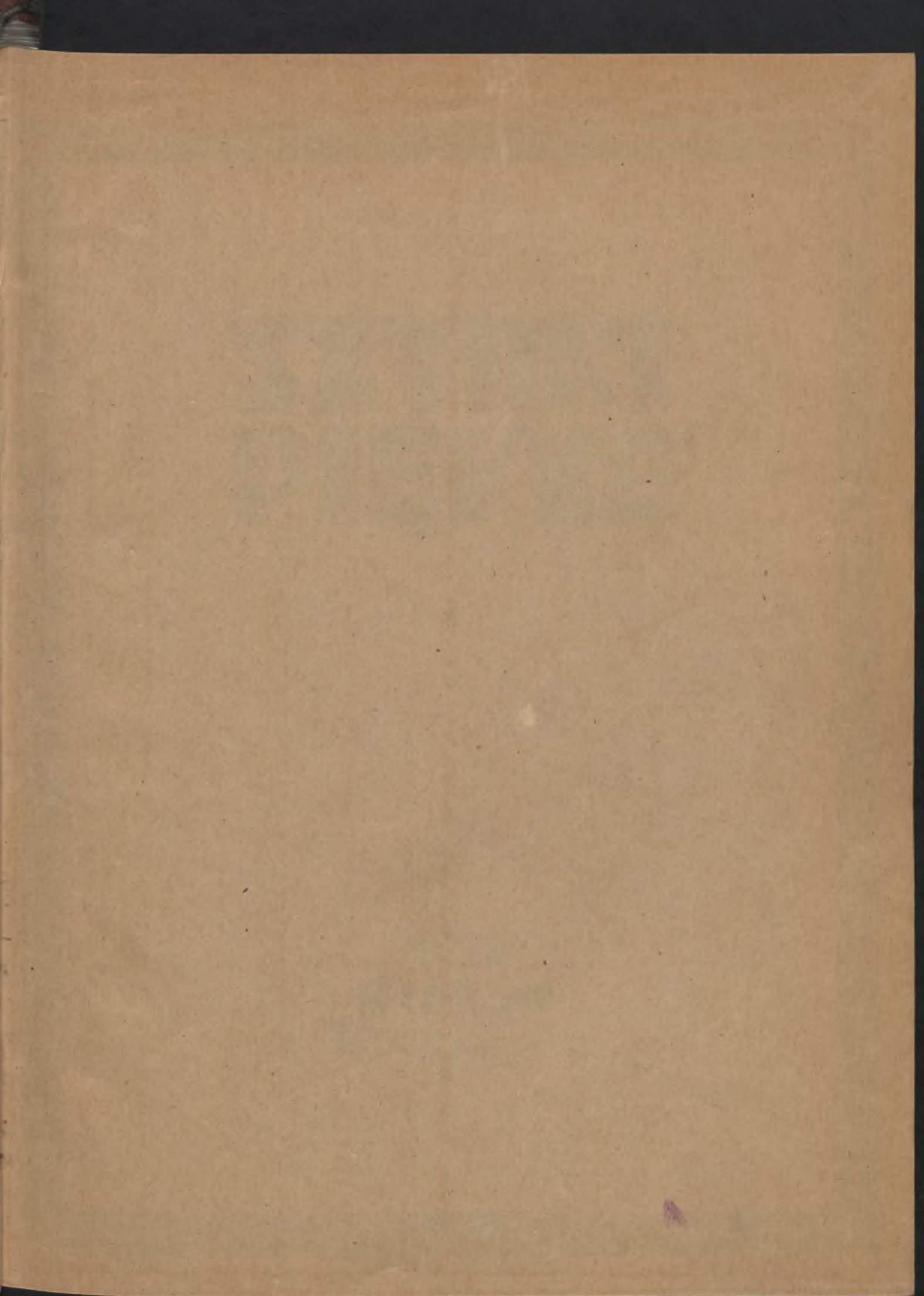
SZTU
PIEKNE

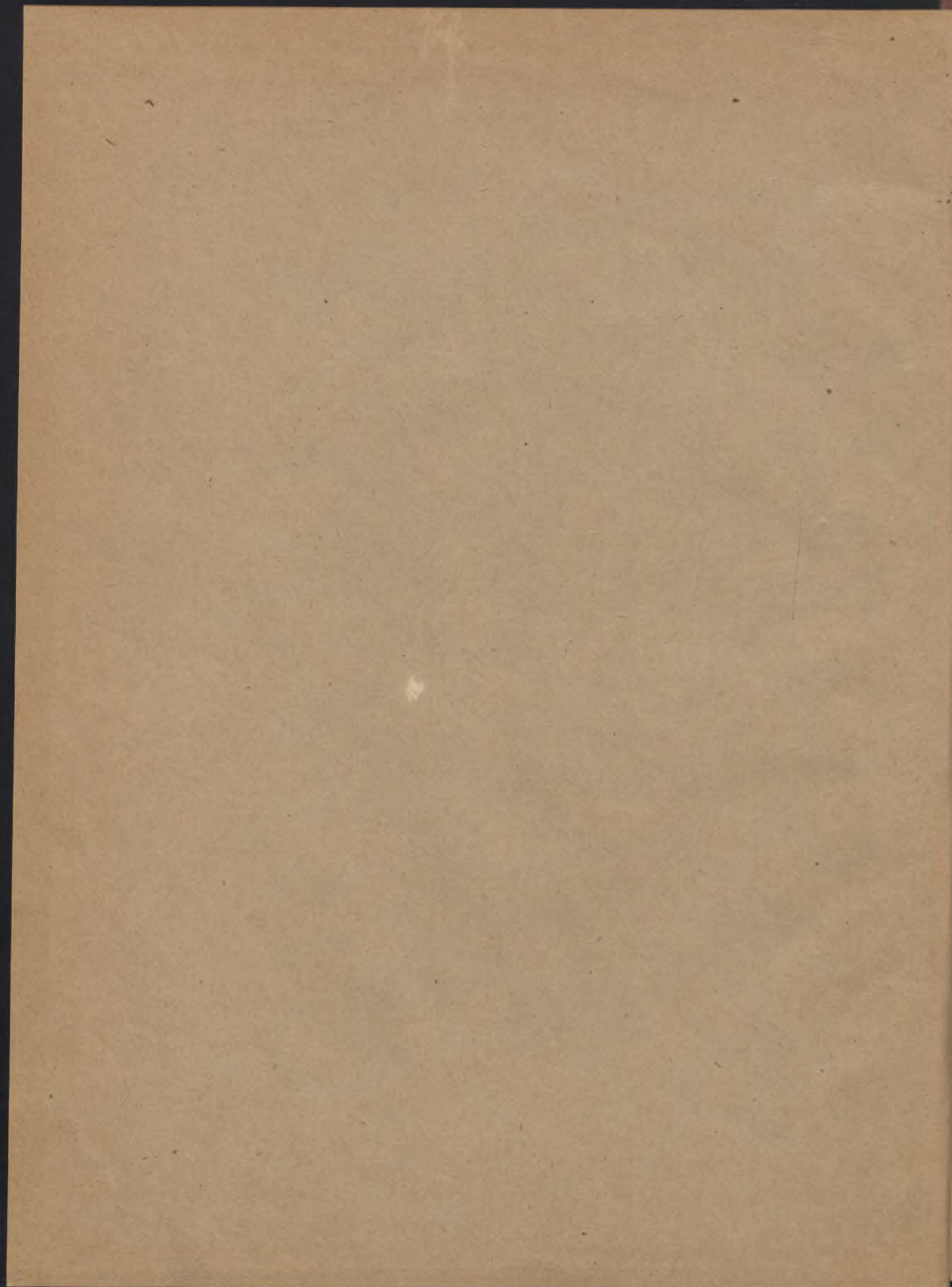
— — — — —

100 - 100

150







SZTUKI PIĘKNE

1929
Kraków
Warszawa

SZTUKI PIĘKNE

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

wychodzi 1-go każdego miesiąca.

KOMITET REDAKCYJNY

PROF. WŁADYSŁAW JAROCKI, PROF. JÓZEF MEHOFFER, PROF. DR.
JULJAN PAGACZEWSKI, PROF. JÓZEF PANKIEWICZ, PROF. IGNACY
PIEŃKOWSKI, PROF. AD. SZYSZKO-BOHUSZ, DR. MIECZYSLAW TRETER,
PROF. WOJCIECH WEISS.

Redaktor na Warszawę: Dr. Mieczysław Treter
Redaktor naczelny: Prof. Władysław Jarocki

V-TY ROCZNIK Nr. 1

1) Polskie drzeworyty ludowe JAN ST. BYSTRON

2) Kronika artystyczna

39 reprodukcji w tekście oraz 1 wielobarwna rotograwjura
„Matka Boża“ (drzeworyt kolorowany z „Teki Łazarzkiego“).

Oddzielny numer „Sztuk Pięknych“	zł. 6'—
z przesyłką „	6'20
prenumerata kwartalna bez przesyłki „	16'50
z przesyłką „	17'—
prenumerata półroczna bez przesyłki zł.	33'—
z przesyłką „	34'—
prenumerata całoroczna bez przesyłki „	66'—
z przesyłką „	68'—
Zagraniczna prenumerata półroczna 30 fr. szwajc.	
„ „ roczna . 60 „ „	

ADRES REDAKCJI „SZTUK PIĘKNYCH“: KRAKÓW, PLAC MATEJKI
AKADEMJA SZTUK PIĘKNYCH

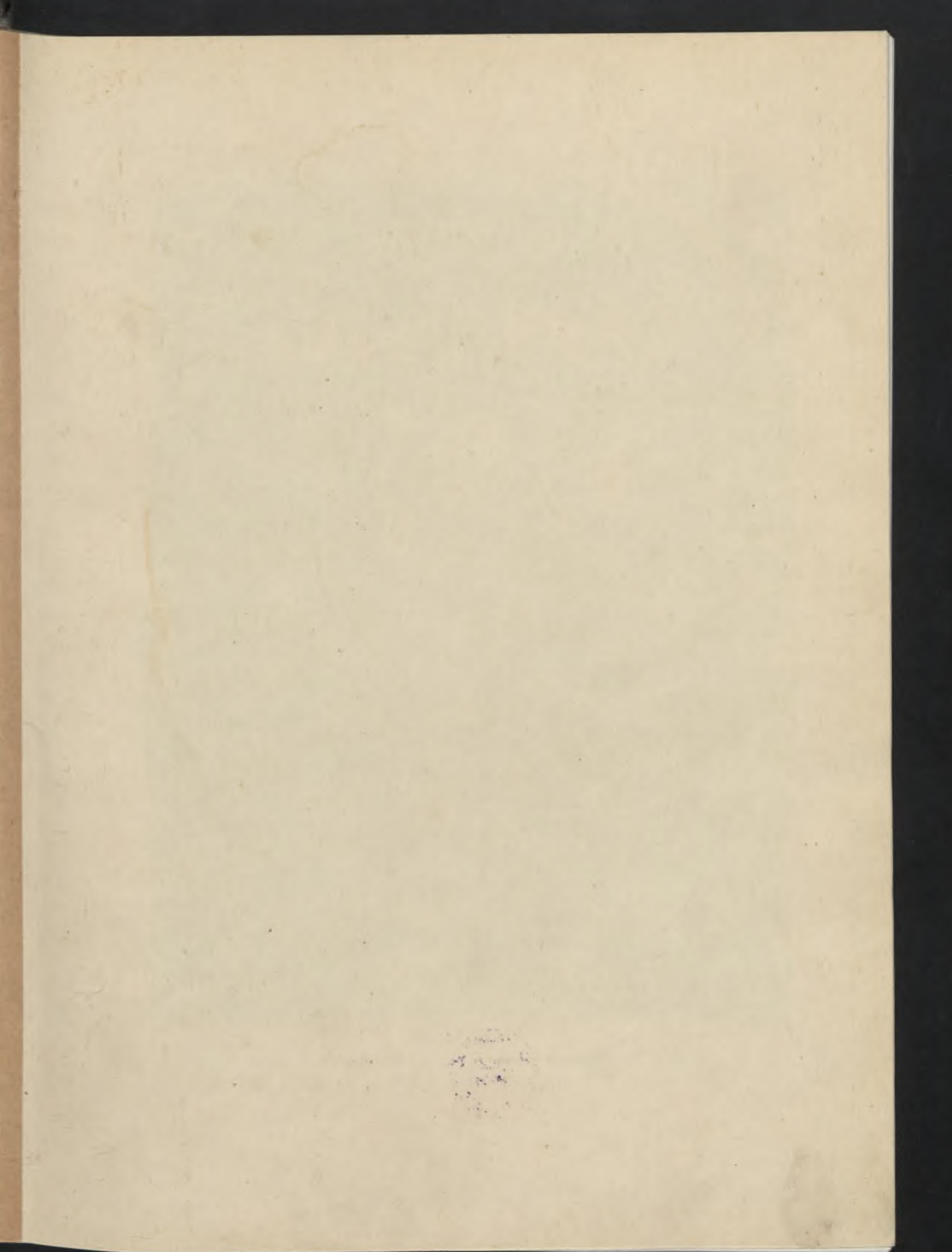
ADRES REDAKCJI NA WARSZAWĘ: UL. HOŻA 22, m. 10.

ADRES ADMINISTRACJI „SZTUK PIĘKNYCH“: KRAKÓW, UL. WOLSKA 19
Konto P. K. O. Nr. 401.111 Kraków

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

Ogłoszenia przyjmuje „Admin. Sztuk Pięknych“ Kraków, Wolska 19
DRUKARNIA NARODOWA, KRAKÓW WOLSKA 19





SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK PIĄTY

1 9 2 9



K R A K Ó W - W A R S Z A W A
WYDAWNICTWO POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH
NAKLAD Drukarni Narodowej w Krakowie

III 0355



TREŚĆ V-GO ROCZNIKA »SZTUK PIĘKNYCH«

R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

	Str.		Str.
Jan St. Bystron		Stefan Réti	
Polskie drzeworyty ludowe	1	Malarstwo węgierskie	201
Dziesięciolecie Polski a Sztuki		Marcin Samlicki	
plastyczne (ankieta Redakcji »Sztuk		Gustaw Courbet (1819-1877)	242
pięknych»)	427, 483	Wanda Szrejberówna	
Wacław Husarski		Rozważania o popieraniu sztuki ludowej	
Józef Brandt	361	i ludowego przemysłu artystycznego	449
Władysław Kozicki		Mieczysław Treter	
Stanisław Szukalski	388	Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i dzie-	
Alfred Kuhn		sięciolecie Sztuki polskiej 1918-1928	281
Stanowisko Niemiec w nowszej sztuce euro-		Ch. Moreau Vautier	
pejskiej	55	Jak się dzisiaj maluje	180
Włodzimierz Kulczycki		Mieczysław Wallis	
Kobierce mahometańskie	81, 121	Jacek Mierzejewski	165
André Lhote		Jerzy Warchałowski	
Jean Baptiste Camille Corot	409	»Ład«	41
Józef Mehoffer		Konrad Winkler	
O artyście	65	O sztuce abstrakcyjnej	103

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

Str.: 27-40, 69-80, 111-120, 142-160, 184-200, 228-240, 265-280, 349-360, 397-408, 441-448, 492-503.

K S I A Ź K I I C Z A S O P I S M A

Str.: 35, 76, 119, 197, 273, 357, 405, 501

V A R I A

Str.: 79, 159, 240, 278, 358, 407, 447, 502

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKŚCIE

	Str.		Str.		Str.
Aneri		Chmurski Kazimierz		Deak-Ebner Ludwik	
Motyw z Kalwarji, ol.	37	Studjum, ol.	32	Wnętrze wiejskiej izby, ol.	220
Augustynowicz Aleksander		Chrostowski Stanisław		Dołęzycycki Leon	
Przędka, akwar.	29	Okładka książki (mylnie po-		Knouck out, ol.	322
Axentowicz Teodor		dany jako autor W. Jastrzę-		Drzeworyt ludowy	
Pastel	144	bowski)	347	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,	
Posły, ol.	304	Oprawa książki	351	11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19,	
Szkic kredką i akwarelą	434	Cieślowski Tadeusz (junior)		20, 21, 22, 23, 24, 25, 26	
Bakałowicz Władysław		Kompozycja, akwaforta	345	Dunikowski Xawery	
W Krynicy, akwar.	190	Cieślowski Tadeusz (senior)		Portret art. mal. J. Rubczaka	
Bartłomiejczyk Edmund		Warszawa, ol.	108	(bronz)	295
Janosik, drzeworyt	109	Corinth Ludwik		Projekt dekoracji na fasadzie	
Bartel Bronisław		Portret własny, ol.	56	Banku Gospodarstwa Krajo-	
Projekt malowidła w sali Sej-		Corot Jean Baptiste Camille		wego w Warszawie (szczegół)	495
mowej, ol.	444	Zamek św. Anioła w Rzy-		To samo, całość	496
Bernath Anzeli		mie, ol.	409	Dybowski Stanisław	
Martwa natura, ol.	215	Homer i pasterze, ol.	410	Stare domy w Kazimierzu	
Bielska Marja i Karpińska Helena		Le vallon, ol.	411	nad Wisłą (ol.)	74
Sypialnia	354	Kościół św. Piotra i zamek		Fałat Julian	
Boruciński Michał		św. Anioła w Rzymie, ol.	412	Wyjazd na polowanie (ol.)	142
Drużba, akwar.	72	Przy studni, ol.	413	W kościele (szkic piórkiem	
Boznańska Olga		Chrzest Chrystusa, ol.	414	i ołów.)	490
Portret pani H., ol.	284	Sielanka, ol.	415	Fedkowicz Jerzy	
Brandel Konstanty		Port w La Rochelle, ol.	416	Portret własny, ol.	318
Pocałunek gotycki, akwar.	106	W lesie, ol.	417	Fényes Adolf	
Brandt Józef		Akt kobiety, ol.	418	Pokłon trzech króli, ol.	209
Czarnecki pod Koldyngą, ol.	363	Młyn, ol.	419	Ferencsy Karol	
Lisowczycy, ol.	364	Cyganka, ol.	420	Portret własny, ol.	205
Walka, akwar.	365	Portret dziecka, ol.	421	Filipkiewicz Stefan	
Na stepie, ol.	366	Velléda, ol.	422	Kaczeńce i perska waza, ol.	70
Ucieczka z chorągwią pro-		Dama z tamburynem, ol.	423	Motyw z Olczy, ol.	143
roka, ol.	367	W pracowni, ol.	425	Marcowy śnieg, ol.	288
Chodkiewicz pod Chocimem		Corubet Gustaw		Gałek Stanisław	
ol.	368	Portret własny, ol.	242	Morskie Oko w Tatrach, ol.	337
Konfederaci barscy, ol.	369	Po obiedzie w Ornans, ol.	245	Gierzyński Aleksander	
Batalja, ol.	370	Panienki z miasta, ol.	247	Krajobraz, ol.	247
Walka Lisowczyka z Tatarem		Papuga, ol.	249	Gineyko Roman	
ol.	371	Spotkanie, ol.	251	Góral, ol.	237
Powrót Kozaków, ol.	372	Portret pana Bruyas, ol.	252	Glatz Oskar	
Walka, ol.	373	Pogrzeb w Ornans, ol.	253	Matka z dzieckiem, ol.	211
Kozacy, gwasz.	374	Damy nad brzegiem Sekwa-		Głowacki Jan	
Napad, ol.	375	ny, ol.	255	Portret mężczyzny, ol.	192
Wyjazd na polowanie, ol.	376	Pracownia artysty, ol.	256	Górska Pia	
Zasadzka, ol.	377	Portret Baudelair'a, ol.	257	Pochód z kwiatami, ol.	107
Zaloty, ol.	378	Pracownia artysty (szczegół)	259	Grodecka Julia	
Kozak i dziewczyna, ol.	379	W kąpieli, ol.	260	Kilim	41
Na polanie, ol.	380	Fala, ol.	261	Kilim	45
Studjum do polowania z so-		Pejzaż, ol.	263	Kilim	349
kołem, ol.	381	Akt kobiety, ol.	264	Grombecki Henryk	
Spotkanie na meście, ol.	382	Csok Stefan		Portret, ol.	333
Na polowaniu, ol.	383	Rozgrzmaszona, ol.	206	Gross Jerzy	
Szkic, rys.	385	Cybis Bolesław		Portret matki, ol.	61
Bunsch Adam		Stefa, ol.	327	Gross Magdalena	
Portret, ol.	182	Czachórski Władysław		Głowa mężczyzny (terakota)	340
Burman Fritz		Portret J. Brandta, ol.	361	Gryglewski Aleksander	
Jubilatka, ol.	58	Czajkowski Stanisław		Kaplica świętokrzyska na	
Chelmońska Wanda		Jesień, ol.	286	Wawelu, ol.	187
Portret Olgi Boznańskiej,		Dańlecz Paweł		Haeckel Eryk	
pastel	332	Staruszek z papugą, ol.	153	Pustelnik, ol.	63
Chelmoński Józef		Dąbrowska Halina		Hatvány baron Ferencz	
Orka, ol.	303	Głowa staruszki, ol.	316	Akt, ol.	225

	Str.		Str.		Str.
Hochman Henryk, Portret J. Falata, marmur	297	Kobro-Strzemińska Ka- tarzyna		Malczewski Jacek Portret własny, ol.	282
Hofman Wlastimil Smieciarze, ol.	337	Rzeźba przestrzenna	343	Malczewski Rafał Wiosenny dzień, ol.	73
Hoffer Karol Nocny lokal, ol.	62	Kocowski Przemysław Jadalnia	354	Malicki Marjan Wpływ białego na formy statyczne, akwar.	109
Holossy Szymon W kukurydzy, ol.	204	Komja'ti Juljusz Modlitwa (akwapastel)	222	Plac, ol.	110
Horb Elżbieta Modlitwa, ol.	226	Koniuszko Waclaw Rogatka warszawska w Kra- kowie, ol.	272	Kompozycja, ol.	342
Hryńkowski Jan Dziewczynka, autolitogr.	180	Konarska Janina Port (temper)	325	Małeckie Aleksander Władysław Pojenie koni, ol.	273
Jablka, ol.	321	Kossak Juljusz Polowanie na niedźwiedzia (akwar.)	195	Marcinkowski Władysław Portret arcyb. Lipowskiego, gips	323
Hubay Andor Generał Bem, ol.	217	Bitwa (akwar.)	281	Marffy Edmund Miłość Macierzyńska, ol.	219
Husarski Waclaw Chrystus uśmierający bu- rzą, pastel	436	Kostrzewski Franciszek Krajobraz z chatą, ol.	270	Marko' Karol Na węgierskim stepie, ol.	201
Iványi-Grünwald Bela Przy wodopoju, ol.	207	Kotsits Alfred Mechanik wiejski, ol.	183	Markowicz Artur Gra w szachy, ol.	157
Jabłoński Mieszko Duet, ol.	181	Kowalski Leon Z Rivieri, ol.	182	Matejko Jan Portret hr. Pusłowskiej, ol.	196
Jakimowicz Konstanty Projekt kościoła M. Boskiej Zwycięskiej w Warszawie, rys.	357	Kozakiewicz Antoni Niespodziewani, ol.	275	Portret mężczyzny, ol.	197
Jakubowski Stanisław Projekt pomnika Wolności (T. Kościuszki) w Bytomiu, gips	443	Kramsztyk Roman Dziewczyna, ol.	308	Mehoffer Józef Chusta Weroniki, ol.	291
Jamontt Bronisław Pejzaż z Iódką, ol.	317	Krasnodębski Piotr Studjum pejzażowe, ol.	338	Rysunek piórkiem	428
Jarocki Władysław Portret art. mal. K. Brzozow- skiego, ol.	292	Krcha Emil Motyw z Krzemieńca, ol.	36	Projekt malowidła w sali sej- mowej, ol.	445
Jędrzejowski Aleksander Port, ol.	338	Kolysanka, ol.	498	Michalak Antoni Zdjęcie z krzyża, ol.	327
Kalfas Franciszek Madonna, drzewo	499	Krzyżanowska Michalina Dolina Horynia, ol.	107	Michałowski Piotr Portret córki artysty na ko- niu, ol.	267
Kamocki Stanisław W ogrodzie, ol.	147	Bramka kościoła, ol.	334	Mierzejewski Jacek Wawel, ol.	161
Kawna Hali gąsienico- wej, ol.	305	Krzyżanowski Konrad Portret marszałka Piłsudskie- go, ol.	331	Ogród w Zakopanem, ol.	162
Kanarek Eljasz Krucjata dziecięca, ol.	328	Kulisiwicz Tadeusz Samaritanin, drzeworyt	106	Pejzaż, ol.	163
Kapliński Leon Portret matki artysty, ol.	193	Kobieta z różanicem, drze- woryt	344	Polonia, ol.	164
Karlovsky Bertalan Wieśniaczka, ol.	218	Kunzek Henryk Portret poety Józefa Ruffera, gips	39	Bór na Helu, ol.	165
Karniewski Stanisław Fabryka, ol.	107	Płaskorzeźba z pomnika bł. Szymona w Lipnicy, gips	40	Kwiaty w dzbanku, akwar.	166
Karny Alfons Portret marszałka Piłsudskie- go, bronz	77	Lam Władysław Budowa z klocków, ol.	30	Kwiaty w dzbanku, akwar.	167
Karpińska Halina i Marja Bielska Jadalnia	355	Lasocki Kazimierz Portret własny, ol.	234	Pierwiosnki, akwar.	168
Karpiński Alfons Studjum portretowe, ol.	180	Jesień, ol.	234	Jablka, ol.	169
Karpowska Halina Kilim	350	Półodwieczerz, ol.	235	Cytryny, ol.	170
Kędzierski Apolonjusz Rybak z siecią (akwar.)	301	Polski krajobraz, ol.	236	Portret żony, ol.	171
Szkic akwarelą	432	Laszczka Konstanty Portret kobiety, marmur	296	Portret p. R. A., rys.	172
Kintop Lucjan Tkanina Iniana »Orły duże«	47	Leszko Ludwik Pejzaż, ol.	181	Spiąca kobieta z piaskiem, rys.	173
Tkanina Iniana »Orły małe«	51	Liebermann Maks Portret własny, ol.	57	Portret pani R. B., ol.	175
Kobierce mahometkańskie 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141		Löffler Leopold Lekcja, ol.	189	Zuzanna, ol.	177
		Lubicka-Tereszczenkowa I. Portret p. S. T., ol.	233	Portret własny, rys.	177
		»Ład« Wystawa w Katowicach 1928	43, 49	Umarlak, ol.	178
		Wystawa w Warszawie 1928, ceramika	52, 53	Pogrzeb, ol.	179
		Machalski Ludwik Portret dr. J. G., ol.	159	Mikolajczykówna Halina Kilim	46
		Mackiewicz Konstanty Martwa natura, ol.	110	Miszewski Antoni Głowa mężczyzny, bronz	341
				Projekt dekoracji na fasadzie Banku Gospodarstwa Krajo- wego w Warszawie, szczegó- ł, gips	497
				Mrożewski Stefan Motyw z Paryża, drzeworyt	106
				Munkacsy Michał Przy robieniu masła, ol.	203
				Müller Szymon Domki i drzewa, akwar.	319
				Nagy Sandor Szczegół z witrażu »Dzieje ludzkości«	225
				Nicz-Borowiakowa Marja Kompozycja, ol.	343

	Str.		Str.		Str.
Niesiołowski Tymon		Rouba Michał		Szermentowski Józef	
Akt, ol.	311	Pagórki wileńskie, ol.	315	Pejzaż, ol.	188
Niewska Olga		Rubczak Jan		Szönyi Istvan	
Przebudzenie, gips	339	Motyw z Czorsztyna, akwar.	35	Leżąca Wenus, ol.	221
Noakowski Stanisław		Wiejska droga, ol.	320	Sztuka ludowa 449, 450, 451,	
Wnętrze komnaty, rys.	300	Rudnay Gyula		453, 455, 456, 457, 459, 461, 462,	
Oleś Andrzej		Ucieczka, ol.	210	463, 464, 465, 466, 467, 468, 469,	
Widok na Zamek wawelski,		Ucieczka, ol.	215	471, 472, 473, 474, 475, 476, 477,	
akwar.	38	Rutkowski Szczepan		479, 480, 481, 482, 483, 484, 485	
Olszewski Tadeusz		Zbieranie drzewa, ol.	109	Szukalski Stanisław	
Kuszenie św. Antoniego, ol.	109	Samliński Marcin		Walka ludzi z człowiekiem,	
Orłowski Aleksander		Studjum portretowe, ol.	31	ilości z jakością, gips	389
Szlachcic na niesporach, rys.	268	Ulica w miasteczku francu-		Projekt pomnika J. Słowac-	
Otto Zygmunt		skiem, ol.	33	kiego, rys.	390
Projekt pomnika Wolności (T.		Motyw z Bydgoszczy, ol.	34	Zamarły lot, bronz	391
Kościuszki) w Bytomiu, gips	442	Schrumpf Jerzy		Projekt pomnika Bolesława	
Pankiewicz Józef		Zaczytana, ol.	59	Smiałego, gips	392
Mont Saint Michel, akwaf.	335	Sichulski Kazimierz		Portret Rabindranatha Ta-	
Pautsch Fryderyk		Książę Józef Poniatowski, gob.	68	gore, gips	393
Ukrzyżowanie, ol.	191	Jeleń, ol.	69	Cecora, gips	395
Sylen, ol.	287	Dziewczyna z barankiem, ol.	152	Szymanowska-Łuczyńska	
Perlmutter Izak		Chłopak z indykiem, ol.	289	Irena	
Targ w Beszterefabánya, ol.	214	Projekt malowidła w sali		Martwa natura	108
Peszka Józef		sejmowej, ol.	445	Teodorowicz-Karpowska Halina	
Portret Macieja Hadziewicza,		Siedlecki Franciszek		Amalfi, rys.	314
ol.	184	Dwie gwiazdy, akwaf.	105	Tepa Franciszek	
Pieńkowski Ignacy		Sigmunt Marjan		Portret, ol.	185
Czerwony salon, ol.	158	Gabinet	353	Portret własny, ol.	186
Jesienny poranek, ol.	290	Skoczyłaś Władysław		Tom Józef	
Pilatti Gustaw		Sw. Hubert, akwar.	107	Kościół Bernardynów, litogr.	109
Na Podhalu, ol.	109	Motyw ze Starego miasta,		Treter Bohdan	
Pilatti Henryk		akwar.	306	Jadalnia	356
Port w St. Cloud, ol.	194	Pochód zbójników tatrzań-		Trzcńska-Kamińska Zofja	
Piramowiczówna Zofja		skich, drzeworyt	359	Ecce rex, drzewo	299
Pejzaż, ol.	339	Slendziński Ludomir		Vaszary János	
Plutyńska Eleonora		Portret, ol.	109	Z nad jeziora, ol.	223
Kilim	348	Studjum do kompozycji, ol.	438	Wąsowicz Wacław	
Pochwański Kasper		Projekt malowidła w sali sej-		Portret, ol.	309
»Image«, ol.	502	mowej, ol.	444	Kompozycja, drzeworyt	347
Pochwański Stanisław		Sliwiński Stanisław		Weiss Wojciech	
Most, ol.	500	Begonje, ol.	107	Akt kobiecy, ol.	71
Podgórski Stanisław		Stanisławski Jan		Port w Ville Franche, ol.	149
Chata w śniegu, ol.	75	Pejzaż, ol.	303	Modelka, ol.	360
Szron, ol.	148	Stabrowski Kazimierz		Szkic tuszem	430
Podowski Wiktor		Pejzaż, ol.	330	Winkler Konrad	
Ilustracja, drzeworyt	346	Staromeksykańska rzeźba	387, 388	Władka, ol.	110
Polański Hipolit		Stażewski Henryk		Witkowski Kamil	
Kompozycja, ol.	342	Obraz abstrakcyjny, ol.	343	Głowa, ol.	310
Popławski Stanisław		Stryjeński Karol		Wittig Edward	
Ewa, gips	439	Puchar srebrny	48	Projekt pomnika lotników, gips	313
Pronaszko Andrzej		Strzebiński Kazimierz		Wójtowicz Bazyli	
Martwa natura, ol.	110	Marwa natura, ol.	110	Projekt pomnika Wolności (T.	
Martwa natura, ol.	343	Strzebiński Władysław		Kościuszko) w Bytomiu, gips	441
Pronaszko Andrzej i Szymon Syrkus		Studjum, ol.	108	Wyczółkowski Leon	
Model teatru widowiskowego	342	Suchodolski January		Szron, rys.	151
Pronaszko Zbigniew		Ranny ulan, ol.	108	Martwa natura, akwar.	283
Portret mężczyzny w cylin-		Syrkus Szymon i Andrzej		Wysocka Emilja	
drze, ol.	145	Pronaszko		Krzemieciec, ol.	107
Martwa natura, ol.	293	Model teatru widowiskowego	342	Wyspiański Stanisław	
Pruszkowski Tadeusz		Szczepkowski Jan		Portret p. Ordyńskiego, pastel	302
Dziewczyna z balabajką, ol.	312	Madonna (model gipsowy		Zalewski Stanisław	
Puget Ludwik		do płaskorzeźby w Mauzo-		Martwa natura, ol.	110
Lwy, bronz	299	leum Jana Kasprowicza na		Zamoyski Jan	
Rippl-Runai Józef		Harendzie w Zakopanem)	155	Kobieta z palmą, ol.	329
Portret własny, ol.	208	Projekt pomnika Bogusław-		Zamoyski Jan August	
Ritterówna Marja		skiego, gips	267	Spiąca (marmur antico rosso)	336
Gazda, ol.	501	Altarz wniebowzięcia Matki		Zaruba Jerzy	
Roguski Władysław		Boskiej, drzewo	362	Studjum portretowe, ol.	110
Madonna z dzieciątkiem,		Projekt dekoracji na fasadzie		Żurawski Stanisław	
akwar.	307	Banku Gospodarstwa Krajo-		Portret, akwar.	28
		wego w Warszawie, gips	493, 494		

SPIS REPRODUKCJI UMIESZCZONYCH NA OSOBNYCH TABLICACH

	przy str.		przy str.		przy str.
Brandt Józef		Fałat Julian		Pautsch Fryderyk	
Polowanie (<i>rotogr.</i>)	361	Łoś, ol. (<i>rotogr.</i>)	281	Kobieta z dzieckiem (ol.)	
Cieślowski Tadeusz (syn)		Jarocki Władysław		(<i>wielobarwna rotogr.</i>)	41
Baptysterjum we Florencji		Huculka, ol. (<i>wielobarwna</i>	161	Szinyei-Merse Paweł	
(<i>Coryginalny drzeworyt</i>)	229	<i>rotogr.</i>)		Huśtawka, ol. (<i>czwórbarwna</i>	
Courbet Gustaw		<i>Matka Boża (drzeworyt ręcz-</i>	1	<i>na autotypja</i>)	201
Pejzaż zimowy z jeleniami,		<i>nie kolorowany) z »Teki Ła-</i>		Weiss Wojciech	
ol. (<i>rotogr.</i>)	241	<i>zarskiego» (wielob. rot.)</i>		Akt, ol. (<i>wielobarwna ro-</i>	
Dunikowski Xawery		<i>Studjum do portretu mar-</i>	129	<i>togr.</i>)	81
Portret X. Biskupa śląskiego		<i>szalka Józefa Piłsudskiego,</i>		Weiss Wojciech	
Arkadiusza Lisowskiego, gips		rys. węgl. (<i>rotogr.</i>)		Muzy, ol. (<i>rotogr.</i>)	409
(<i>rotogr.</i>)	121				

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ“ KRAJOWEJ

	Str.		Str.		Str.
Biała	349	Kalisz	142, 397	Poznań 31, 72, 114, 145, 188, 231, 350,	
Biała podlaska	142	Katowice 27, 69, 111, 142, 228, 350		398, 443	
Białystok	228	Kazimierz n. Wisłą	397	Stanisławów	351
Bronowice	397	Kępno	142	Tarnów	351, 398
Brześć n. Bugiem	349	Kołomyja	143, 398	Tczew	351
Bydgoszcz 69, 111, 142, 184, 228, 441		Kraków 27, 69, 111, 143, 228, 265,		Toruń	145, 352
Cieszyn	265	350, 398, 441		Warszawa 32, 72, 115, 145, 188, 232,	
Druskienniki	397	Krynica	398	268, 353, 400, 444	
Gdynia	349	Lublin	72, 230, 398, 442	Wdzydze	270
Grodno	397, 441	Lwów 31, 72, 113, 188, 231, 398, 442		Wilno 153, 192, 270, 354, 402, 446	
Grudziądz	228, 397	Łowicz	398	Zakopane	192, 239
Hel	349	Łódź	31	Żywiec	354
Horodło	349				

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ“ ZAGRANICZNEJ

	Str.		Str.		Str.
Amsterdam	154, 192, 239, 271	Jerozolima	156	Paryż	157, 196, 239, 356, 403, 446
Barcelona	354	Konstantynopol	195	Philadelfja	403
Belgrad	446	Kowno	355, 403	Pittsburg	119
Berlin	154, 195, 239, 403	Kuokalle-ku	355	Praga	158, 197, 273, 404, 446
Bruksela	118, 154	Leningrad	403	Rio de Janeiro	273
Budapeszt	155, 271	Londyn	157, 239, 271	Rzym	197, 356, 404
Buenos Aires	271	Louisville	272	Stockholm	197, 404
Chicago	155	Medjolan	157	Wenecja	273, 404
Cleveland	155	Monachjum	195	Wrocław	405
Darmsztadt	354	Morawska Ostrawa	157	Zurych	357
Genewa	354	Moskwa	403		
Haaga	118, 156	Nowy York	157, 196, 272, 403		

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

CHAPTER I
THE DISCOVERY OF AMERICA
The first discovery of America was made by Christopher Columbus in 1492. He sailed from Spain and reached the island of San Salvador in the West Indies. This event marked the beginning of European exploration and settlement in the Americas.

CHAPTER II
THE EARLY YEARS OF THE COLONIES

The early years of the colonies were marked by struggle and hardship. The settlers faced a variety of challenges, including lack of food, disease, and conflict with Native Americans. Despite these difficulties, the colonies grew and developed, laying the foundation for the future United States.

CHAPTER III
THE STRUGGLE FOR INDEPENDENCE

The struggle for independence began in the 1760s, as the colonies grew increasingly resentful of British rule. The American Revolution broke out in 1775, and the Continental Congress declared independence on July 4, 1776. The war ended in 1781 with the British surrender at Yorktown.

CHAPTER IV
THE CONSTITUTION AND THE EARLY YEARS OF THE UNION

The Constitution was drafted in 1787 and ratified in 1788. It established the framework for the federal government and the relationship between the states and the national government. The early years of the Union were marked by growth and development, as the United States expanded its territory and influence.



DROGA KRZYŻOWA
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarzkiego”)

POLSKIE DRZEWORYTY LUDOWE

O DRZEWORYTACH ludowych pisano kilkakrotnie i opublikowano znaczną ilość materiału. Pierwszy, o ile wiem, zwrócił na nie uwagę etnografów i historyków sztuki St. Witkiewicz. W r. 1900 ukazał się w »Wisła« XIV 437–438 krótki artykuł, sygnowany E. M(ajewski), *Drzeworyty z Płazowa*, w którym autor podaje wiadomość o znalezieniu kilkunastu płyt drzeworytowych w miasteczku Płazowie w powiecie cieszanowskim (przeszły one w posiadanie p. Dembowskiej w Zakopanem) i reprodukuje sześć drzeworytów (tabl. VIII. IX. XI. XII., fig. 10. 11). W następnym, XV tomie »Wisły« na str. 340 znajdujemy znów reprodukcję drzeworytu, przedstawiającego św. Ambrożego, z krótką notatką ks. A. Pleszczyńskiego, a pochodzącego przypuszczalnie z Podlasia. Obszerniejszą rozprawę poświęcił temu tematowi M. Sokołowski, *Drzeworytnictwo u nas, I. Drzeworyty ludowe*, w Sprawozdaniach Komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom VII., 453–480, z 18 reprodukcjami drzeworytów ludowych (poza jednym, pochodzącym z Bobrka, wszystkie płazowskie, dostarczone przez Witkiewicza). Praca ta, podjęta ze zwykłą temu badaczowi ścisłością i skrupulatnością, łączy drzeworytnictwo ludowe z ogólnym rozwojem sztuki i przedstawia całe zagadnienie we właściwym świetle. Od tego czasu przestano się tym tematem zajmować (1903), mimo że w zbiorach publicznych (a niewątpliwie także i prywatnych) dałoby się zapewne wynaleźć dużo ciekawych rzeczy – dziwnym



ŚW. JERZY

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego”)

jednak zbiegiem okoliczności zainteresowanie dla rzeczy ludowych zmniejszyło się znacznie w ostatnich latach przedwojennych.

Dopiero przed kilku laty materiał drzeworytowy znacznie się pomnożył przez szczęśliwe odkrycie kilkudziesięciu płyt drzeworytowych w jednym z klasztorów karmelickich na pograniczu Żmudzi i Prus Wschodnich; zbiór ten, tak pod względem etnograficznym i historyczno-kulturalnym i artystycznym ciekawy, w połączeniu z drzeworytami płazowskimi tworzy pokaźną kolekcję sześćdziesięciu kilku sztuk. Urządzono więc w Warszawie w r. 1921 wystawę dawnych drzeworytów ludowych, która wywołała znaczne zainteresowanie, zwłaszcza, że wybornie opracowany przez Jerzego Kieszkowskiego *Zwięzły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych*, Warszawa 1921, określał dokładnie każdy eksponat, a nadto orjentował pokrótce o istocie i wartości tego rodzaju sztuki. Krótka ta rozprawka jest zwięzłym skrótem dłuższej pracy tegoż autora, która miała się ukazać wraz z wydaniem oryginalnych odbitek drzeworytowych. Przedwczesna śmierć autora (w r. 1923) opóźniła wydanie pracy, która do dziś dnia się jeszcze nie ukazała, mimo, że rękopis ma być gotowy do druku; ukazała się jedynie wspaniała *Teka drzeworytów ludowych dawnych*, wydana przez Zygmunta Łazarskiego. Teka ta zawiera 66 oryginalnych odbitek drzeworytowych na starym papierze aktowym, z czego 24 płazowskich, znanych już przeważnie z reprodukcji w »Wiśle« lub w rozprawie Sokołowskiego, 42 zaś pochodzi z owego klasztoru karmelickiego i po raz pierwszy ukazało się zdumionym oczom miłośników i badaczy sztuki, po raz pierwszy też widzimy tu odbitki kolorowe (nadniszczone patrony nie mogły już służyć bezpośrednio, ale na



MATKA BOSKA

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

ich podstawie dało się oznaczyć właściwe barwy). Wydawnictwo jest pod względem technicznym wzorowe i przynosi zaszczyt zasłużonej oficynie Łazarskich.

Oczywiście, wydawnictwo to, aczkolwiek tak ważne i cenne, w szczególności zaś przynoszące wielką ilość materiału zupełnie nowego, nie daje obrazu całości drzeworytnictwa ludowego, aczkolwiek niewątpliwie przedstawia nam najważniejszy i najciekawszy jego zasób. Łazarski wydał drzeworyty z Płazowa i owego klasztoru, gdyż tylko te klocki były mu dostępne; ale obok tych, najważniejszych zresztą centrów, musiały być także i inne, których nie można pominąć w rozpatrywaniu całokształtu rozwoju tej techniki wśród ludu. Mamy nieco drzeworytów pochodzących z innych miejscowości; mamy nieco wiadomości, że niegdyś były w rozmaitych okolicach drzeworyty, które następnie zostały wyparte przez efektywniejsze techniki reprodukcyjne, przede wszystkim litografię i chromolitografię, a zwłaszcza oleodruki. Zebrać te wiadomości, podać w reprodukcji te drzeworyty, które jeszcze odnaleźć można, uzupełnić wywody Sokołowskiego i Kieszkowskiego — oto przyszłe zadanie badaczy tej ciekawej sztuki, która, jak się zdaje, była w stosunkowo niedawnych czasach powszechna wśród ludu, a dziś już należy do bezpowrotnej przeszłości, dającej się odtworzyć jedynie na podstawie nielicznych szczątków dawnego bogactwa *).

*) Szkic niniejszy jest wyłącznie informacyjny. Pani dr. Zofji Ameisenowej, kierownicze zbiorów graficznych Biblioteki Jagiellońskiej, składam serdeczne podziękowanie za uczynną pomoc i wskazanie kilku drzeworytów, które reprodukuje obecnie; panu dyr. Sewerynowi Udzieli za pozwolenie reprodukcji drzeworytów ze zbiorów Muzeum Etnograficznego na Wawelu.



APOSTOŁ MACIEJ
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

II

Jak już wiemy, szczęśliwym trafem odkryto dwa wielkie warsztaty drzeworytnicze, dwa, jeżeli tak powiedzieć można, gniazda tej sztuki: jeden w Płazowie w powiecie cieszanowskim, na pograniczu polsko-ruskim, w dzisiejszym województwie lwowskim, drugi w nieoznaczonym bliżej klasztorze karmelickim. W jednym i drugim znaleziono znaczniejszą liczbę klocek drzeworytowych, które okazały się do dziś dnia zupełnie zdatne do użycia (z nich to właśnie powstała *Teka Łazarskiego*).

Co do ilości materiału, to na pierwszym miejscu stoi ów klasztor OO. Karmelitów, na pograniczu Żmudzi i Prus Wschodnich, znamy stąd 42 drzeworyty najrozmaitszej treści i wartości. Zaznaczyć należy, że sam fakt znalezienia tych klocek w klasztorze rzuca pewne światło na charakter całej sztuki; niewątpliwie, nie była ona ludową w ścisłym tego słowa znaczeniu, a w każdym razie nie była



CHRYSTUS W KORONIE CIERNIOWEJ
(drzeworyt ludowy ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej)

ludową w tej mierze, co inne ośrodki, choćby Płazów. Klasztor propagował te drzeworyty, zapewne sprzedawał, przypuszczalnie także i bracia zakonni byli tu ich twórcami i wykonawcami. Oczywiście o ludowości sztuki nie przesądza fakt, że uprawia ją ktoś odziany w habit, a nie w siermięgę, lecz technika i styl; zresztą poziom umysłowy i artystyczny braciszka karmelickiego w XVIII czy nawet XIX wieku nie różnił się wiele od intelektu mieszkańca wsi. W każdym razie jednak przypuszczać tu możemy znaczniejszy wpływ zewnętrzny, częstszą zmianę tematów, większą poprawność wykonania; zakonnicy musieli mieć bądź co bądź lepsze wyobrażenie o rzeczach kościelnych, niż świeccy drzeworytnicy, łatwiej im było o wzory i t. d. W związku z faktem, że jest to sztuka klasztorna, łączymy też większą ilość drzeworytników i dłuższy zapewne czasokres istnienia warsztatu, niż tam, gdzie stał on rodziną (jak w Płazowie). Zwracamy dalej uwagę na istnienie szeregu drzeworytów treści umoralniającej, przedstawiającej śmierć pijaka i t. p., które oczywiście mogły się rozpowszechnić tylko pod naciskiem duchowieństwa. Pod względem naroc-



SW. ONUFRY

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

dowym stoi nasz klasztor na pograniczu; spotykamy tu drzeworyty z napisami polskimi, polsko=litewskimi, litewskimi, a nawet jeden drzeworyt niemiecki.

Podać można, że Witkiewicz wspomina z pamięci własnej drzeworyty ludowe na Litwie, gdzie zwłaszcza św. Jerzy był rozpowszechniony, kolorowany czerwoną i zieloną barwą^{*)}. Wśród zachowanych nam w klasztorze klocków niema wyobrażenia św. Jerzego; albo więc uległ on zniszczeniu, albo też pochodził z innego warsztatu.

Całkiem odmiennie przedstawia się gniazdo płazowskie. Miasteczko samo, Płazów, leży znów na pograniczu, tym razem polsko=ruskim; drzeworytnicy byli najwidoczniej usposobieni ugodowo, skoro cięli i sprzedawali bez różnicy obrazy w stylu zachodnim czy bizantyjskim, z napisami polskimi i ruskimi. Proboszcz miejscowy podał nieco szczegółów o rodzinie tych domorosłych artystów: *drzeworytnik był tu jeden, nazwiskiem Maciej Kostrycki, urodzony około r. 1815. W metrykach nie mogłem znaleźć ani daty jego urodzenia, ani śmierci. Ludzie tu nie wiedzą, kiedy umarł. Jego syn, Maciej także, urodzony w r. 1837 zmarł w r. 1899. Z płyt pozostałych po ojcu odbijał on obrazy na papierze w różnych kolorach. Z jego śmiercią drukarnia przestała istnieć«.

Datę urodzin Kostryckiego ojca należałoby nieco cofnąć, ponieważ trudno przy=

^{*)} Sokołowski 459.



ŚWIĘTA ANNA

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

puścić, by szesnastoletni chłopak mógł być twórcą drzeworytów sygnowanych M. K. 1831, ale to ostatecznie drobiazg. Natomiast niesposób zgodzić się na twierdzenie, jakoby wszystkie znane nam drzeworyty płazowskie były dziełem jednego autora; wykazują one tak daleko sięgające różnice, że z wszelką pewnością mamy tu do czynienia z kilku conajmniej artystami. Prócz sygnatury M. K. spotykamy się również z monogramem P., a prócz nich wyróżnić jeszcze można stylistycznie kilku drzeworytników; Kieszkowski próbuje ugrupować cały zasób płazowski wedle autorów. Być może, że Kostrycki był niejako głównym przedsiębiorcą, więc o nim tylko mówiono, może też zdołał skupić klocki skądinąd, może też w Płazowie było już i przedtem gniazdo tej sztuki? Wedle Kieszkowskiego, badacza bardzo sumiennego i ostrożnego, dwa drzeworyty pochodzą jeszcze z XVIII w., ale czy powstały w samym Płazowie, trudno orzec z pewnością. Sokołowski znał 22 drzeworytów, z czego opublikował 17; Łazarski wszystkie je odbił (za wyjątkiem jednego, przedstawiającego Chrystusa na krzyżu, u Sokołowskiego fig. 6), a nadto jeszcze dodał dwa starsze, oznaczone przez Kieszkowskiego jako osiemnastowieczne.

Obok tych dwu centrów, których produkcja jest nam dobrze znana, mamy kilka innych, o których już tylko luźne doszły nas wiadomości. Przedewszystkiem więc wymieniamy tu Bobrek w powiecie chrzanowskim pod Krakowem. Pisze o nim Ambroży Grabowski (1845)*): »Kołdrami lud wiejski koło Krakowa nazywa obicia

*) A. Grabowski, *Ojczyście spominki*, 1845, I. 266, cyt. u Sokołowskiego 460.



MATKA BOŻA Z JEZUSEM I ŚW. JÓZEFEM
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego”)

papierowe, na ścianie chat zawieszone, z wyobrażeniem zwierząt, kwiatów, ptaków i t. p. Są to odciski z form na drzewie rżnięte, grubo kolorowane. Teraz jeszcze włościanie we wsi Bobrek koło Krakowa trudnią się tą robotą i sam artysta wyrzyna, wytłacza, koloruje i na sprzedaż po jarmarkach i odpustach roznosi grubo wyrobione obrazki świętych». Jeden z tych drzeworytów publikuje Sokołowski ze zbiorów Muzeum Czartoryskich. Dalszą wiadomość przekazuje nam Grabowski w swych niedawno wydanych *Wspomnieniach*^{*)}, tak ciekawych z wielu względów, notując wśród rozlicznych i rozmaitych zapisek: »Obraz z dwu arkuszami, kolorowany, sprzedaje przekupień czyli handlarz po groszy 15. Dziś, dnia 16 listopada 1841, umyślnie puściłem się w pogwarkę z takim handlarzem pod Pałacem Spiskim. Ma do sprzedania i czarne odbicia tańsze«. Dowiadujemy się z tej dwustronicowej notatki, że drzeworytnictwo ludowe datuje się od czasów dawnych i że w zbiorach Grabowskiego znajdowały się drzeworyty w formie arkuszowej z początku wieku XVIII, które widocznie nie różniły się dużo od współczesnych pamiętnikarzowi, skoro stwierdza, iż sztuka ta mimo swej dawności żadnego wśród ludu nie wykazała postępu. Jako gniazdo tej twórczości wskazuje Grabowski Bobrek, wymieniając imiennie Sagana, który specjalnie w tem się odznaczał, choć nie był jedynym mistrzem tego fachu, a dalej Wojciecha Bryndzę, który był zdaje się raczej odbijaczem i sprzedawcą drzeworytów. Pamięć o tej wytwórczości zaginęła dziś doszczętnie, tak, że nawet monografista powiatu, opisując Bobrek, słowem o niej nie wspo-

^{*)} A. Grabowski, *Wspomnienia*, wyd. St. Estreicher, Kraków 1909, II. 376—377.



SW. JAN CHRZCIEL
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego”)

mina^{*)}). Wiemy, że »drzeworyty obrazków świętych robione przez chłopów« znane były w okolicach Kielc, Pińczowa i Chmielnika^{**)}; czy pochodziły one z Bobrku, czy też było gdzieś w bliższej okolicy jakieś inne jeszcze centrum drzeworytnicze, stwierdzić niepodobna, przypuszczenie jednak istnienia w sąsiedztwie jakiegoś innego gniazda wydaje się prawdopodobne, gdyż Bobrek produkował zdaje się wyłącznie obrazy świeckie, służące dla dekoracji wnętrz.

Ciekawą wiadomość o drzeworycie zbójnickim z Podhala podaje Witkiewicz^{***)}; w zbiorze p. Dembowskiej znajduje się drzeworyt wykonany tą samą, co płazowskie, techniką, przedstawiający Janosika i jego towarzysza Baczyńskiego. Podobne drzeworyty znaleźć można w słowackich książkach ludowych, jako to: *Lucydar to jest krátke wypsani o pocatku a stworeni wsiech wieci* i *Slepy Mlâdence*, drukowane w Uh. Skalici. Drzeworyt ten przeszedł wraz ze zbiorami śp. Dembowskiej na własność Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem i ma w niedługim czasie zostać opublikowany w przygotowywanym przez dyrektora Juliusza Zborowskiego wydawnictwie.

Z Podhala również pochodzą dwa drzeworyty, znajdujące się obecnie w Muzeum Etnograficznym na Wawelu; jeden z nich przedstawia św. Stanisława, drugi Chrystusa ukrzyżowanego z trzema postaciami pod krzyżem. Znalezione je w Maniowach w pow. nowotarskim.

*) St. Polaczek, *Powiat chrzanowski*, Kraków 1914

***) *Kronika*, Warszawa 1858, cyt. Kolberg, *Kieleckie*, I. 40.

***) Sokołowski, 459.



OBRAZ MATKI BOSKIEJ Z KOŚCIOŁA
NA PIASKU W KRAKOWIE



PIETA

(Drzeworyt ludowe „Teki Łazarskiego”)

Wiemy również, że na Mazowszu i Podlasiu znane były drzeworyty. Jeden z nich, bardzo prymitywny w technice, reprodukowałam ks. Pleszczyński w XIV tomie »Wisły«. Znany badacz i zbieracz starożytności polskich, Z. Gloger, miał w swym posiadaniu kilka ludowych płyt drzeworytniczych, przypuszczalnie z Mazowsza, z których jedna przedstawiała św. Piotra. Niestety zbiory te uległy po śmierci właściciela zupełnemu rozproszeniu i dziś nie wiemy, co się z temi drzewkami stało: tembardziej więc wypada żałować, że Gloger ich nie opublikował.

Mamy wreszcie całkiem krótkie notatki z ziemi radomskiej i sieradzkiej. Ks. Gacki w swej tak ciekawej pod względem etnograficznym monografii Jedlni^{*)} opowiada, że dawniej obrazy świętych były poprzylepiane do ściany; kupowano je w Częstochowie lub u wędrownych obrazników. Od r. 1850 obnosiciele, tak zwani Węgrzy, obok rozlicznych towarów sprzedają również większe i mniejsze obrazy, które właścianie osadzają za szkłem w ramach stolarskiej roboty. Z notatki tej wnosić można, że to wędrowni Słowacy wyparli ze wsi drzeworyty, przynosząc obrazy, które były już godne oprawy za szkłem. Jeszcze lakoniczniejszą wiadomość mamy z Sieradzkiego z r. 1851: »liczne obrazki świętych na ścianach poprzylepiane«^{**)}.

W zapiskach etnograficznych z dalekiego pow. mozyrskiego na Polesiu spotykamy wzmiankę z r. około 1890^{***)}, że coraz bardziej rozpowszechniają się tam »szkaradne, drukowane i jaskrawo zabarwione ryciny«, zastępujące dawne malowidła

*) Ks. J. Gacki, *Jedlnia*, Radom 1874, cyt. Kolberg *Radomskie*, I, 59.

***) Kolberg, *Kaliskie* 42.

***) »Wisła« V. 315, Komarowicze pow. Mozyrski.

na drzewie. Czyżby to były jeszcze drzeworyty, które, nie znajdując już uznania i pokupu gdzieindziej, wymierały na mateczniku poleskim?

W zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się jeszcze kilka drzeworytów ludowych niewiadomego pochodzenia. Jest tu więc przede wszystkim Chrystus w koronie cierniowej $17\frac{1}{2} \times 28\frac{1}{2}$, kolorowany, z ornamentami kwiatowymi domalowanymi na szerokim marginesie, z dłuższym, nieskończonym napisem: OBRAZ TO CHRISTUSUF i t. d., dalej dwustronny drzeworyt $30\frac{1}{2} \times 37$ z poetycką, czterdziestowierszową pochwałą św. Tadeusza, z podpisem rytownika Grzegorza Skowrońskiego i datą 1746, najwidoczniej litewskiego pochodzenia, skoro kult św. Tadeusza w tych czasach nie był znany w Koronie, dalej trzy mniejsze drzeworyty, jeden bardzo ciekawy $6\frac{1}{2} \times 10$, z niedługim napisem SWIĘTY UNVFRY, drugi $7\frac{1}{2} \times 13\frac{1}{2}$, kolorowany z napisem »S. OTYLJA. PATRONKA. OD. SZCZUROW«, rzeci wreszcie całkiem mały, 6×8 , przedstawiający zapewne św. Antoniego Padewskiego*).

*) Nawiasem wspomnieć można, że w tychże zbiorach znajduje się drzeworyt 32×39 z napisem KOSTUSKA, przedstawiający huzara węgierskiego na koniu, w tyle architektura, z boku żołnierz pieszy. Nie włączamy tego drzeworytu w nasze zestawienie, gdyż tak ubiór huzara, jak napis, jak wreszcie dopisek zbieracza »w spólstwie w Czechach Kościuszko wslawiony« pozwalają nam przypuszczać słowackie pochodzenie obrazu. O drzeworycie tym pisze Ambroży Grabowski we *Wspomnieniach*. II. 377: »przypominam sobie, że widział kawalek papierowej kołderki, czyli obicia na ścianę, na której jest drzeworyt figury jakiejś na koniu, w ubiorze do huzarskiego podobnym, z dzidą kozacką w ręku, a miało to być wyobrażenie szanownego męża, jak wskazywał podpis pod nim rytowany Kostusko. Zdaje się, że ten dziwotworny wizerunek robiony był w r. 1794, a (o ile pamiętam) znajduje się w bibliotece uniwersyteckiej w zbiorze pod napisem *Fasciculus Sierakowianus*, który to zbiór został tam darowany przez ks. Sebastiana Sierakowskiego, rektora Akademii krakowskiej«.



OSTATNIA WIECZERZA

(drzeworyt ludowy ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej)



MOTYW DEKORACYJNY
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

Na podstawie tych luźnych wiadomości wnosić możemy, że drzeworyty były niegdyś powszechne wśród ludu. Niema w tem nic nadzwyczajnego: w pewnym okresie była to technika najtańsza, a więc najłatwiej dostępna. Píše Sokołowski*), że »wszyscy zapewne pamiętamy obrazki i obrazy, ubarwione jaskrawymi farbami na papierze, wiszące czy nalepiane na ściany w chatach polskich. Przypominamy je sobie w rozmaitych okolicach kraju. Majaczeją one surową barwnością przed naszymi oczyma... ale jakie były, jaki miały charakter, jaka była ich technika i wartość wykonania? O tem nie mamy wyobrażenia«. Ludoznawcy potraktowali ten temat zupełnie obojętnie. W każdym prawie z bardzo licznych opisów wewnątrz włościańskich spotykamy wzmiankę o obrazach świętych, wspomina się, że jest ich na ogół dużo, że nie brak ich w żadnej chacie, że przedstawiają one tematy święte, a z rzadka tylko napotkać można jaki świecki obraz, opisuje się dokładnie, gdzie się je zawiesza i w jaki sposób, ale jaknajrzadziej uda nam się spotkać chociażby krótkie oznaczenie ich pochodzenia lub techniki. W wielu wypadkach mowa tu niewątpliwie o obrazach olejno na drzewie lub płótnie malowanych, dalej o oleodrukach i t. p. nowszych technikach reprodukcyjnych, które w drugiej połowie ubiegłego wieku wszechwładnie opanowują wieś, ale również często musiały to być i drzeworyty.

*) Sokołowski, 461.



MOTYW DEKORACYJNY
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarzkiego“)

III

Drzeworytników wszystkich nie mogło być chyba wielu. W każdym razie sztuka to niełatwa, wymagająca dość długiego wyszkolenia i podobnie jak malowanie obrazów (na płótnie, drzewie czy szkle) czy też rzeźba figuralna należy do najbardziej kwalifikowanych zajęć artystycznych wśród ludu. Twórczość artystów tych nie zawsze była bezimienna; mieli i oni ambicje położenia swego nazwiska pod dziełem, skoro obrazy i sztychy, które były wzorami ich kompozycji, bywały często sygnowane. Tak więc spotykamy w grupie litewskiej drzeworyt podpisany imieniem i nazwiskiem SAMUEL STEFANOW, pozatem mamy monogramy E. W., A. I. M. (?); w grupie płazowskich obrazów M. K. (Maciej Kostrycki) i P., w Bobrku T. W., pozatem Ambroży Grabowski przekazał nam nazwiska Sagana i Wojciecha Bryndzy, również z Bobrku. Na drzeworycie ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, poświęconym św. Tadeuszowi, widzimy u dołu podpis: A. D. 1746. Własną ręką Grzegorza Skowrońskiego.

Drzeworytnicy wiejscy nie różnili się zapewne wiele od innych ludowych „obrazników”. Wyraz ten, szeroko na ziemiach naszych znany^{*)}, oznacza przekupnia obrazów i rozmaitych drobiazgów wędrującego od wsi do wsi z towarem na plecach i obchodzącego poszczególne chaty, jednym słowem artystycznego domokrażcę. Ogromna większość obrazów znajdujących się u włościan, pochodzi z tego

^{*)} Karłowicz, *Słownik Gwar. s. v. obraznik.*



MATKA BOSKA HANSWICKA
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

źródła. Dzisiaj obraźnicy ci są już tylko handlarzami, chcą kupić tanio, a drożej sprzedać, do towaru większej wartości nie przywiązują, kupując, czem się zdarzy: obrazami olejnymi, litografiami, oleodrukami, drukami barwnymi, a także paciorkami i świecidełkami^{*)}. Są to zawsze chrześcijanie, bywają dobrze zorganizowani i siecią wędrownych przekupniów ogarniają obszerne przestrzenie, jak np. obraźnicy ze Skulska nad Gopłem, o których posiadamy nieco więcej wiadomości^{**)}. Obraźnicy ci chodzili przed wojną nietylko po Kongresówce, ale i dalej na wschód, obchodzili Litwę i Białoruś, a nawet aż do gubernji pskowskiej, roznosząc obrazy religijne i świeckie, tudzież różne tanie a efektowne drobiazgi; trzymali się oni zawsze razem, schodzili się co pewien czas w umówionym punkcie zbornym po nowy towar, zwyczajem wędrownego ludu mieli nawet swój własny język, którym się porozumiewali w sprawach zawodowych (zbliżony do tajnych gwar złodziejskich). Również i Węgrzy, wędrowni handlarze drobiazgow, pochodzący chyba wyłącznie ze Słowaczyny, wśród najróżnorodniejszych towarów roznosili również i obrazy świętych^{***)}.

Dawniej obraźnicy byli także i *sui generis* artystami: wytwarzali oni te obrazy sami i potem je roznosili, albo też na żądanie malowali obraz na oczekaniu. Nie były te obrazy dziełami wielkiej sztuki. W Skulsku np. kiedy nie było jeszcze tanich reprodukcji, obraźnicy sami malowali obrazy. Artysta taki brał kawał płótna, na

*) St. Ciszewski, *Sól*, studia etnologiczne, Warszawa 1922 uważa obraźnika za spadkobiercę średniowiecznych paciorników; tak np. spotykamy w zapiskach krakowskich: *est locus... ubi quidam oracula vendit, alias paciornik*.

***) St. Górka, *Skulscy ochweśnicy*, »Wisła« XX, 1-7.

***) Ciszewski o. c.



MATKA BOŻA LORETAŃSKA
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

kilkanaście łokci długi i na łokieć — półtora szeroki, odmierzał na nim liczbę obrazów, znacząc szerokość każdego, poczem na środku każdego odmierzonego kawałka zaczynał rysunek, potem rozrabiał farbę i malował mechanicznie po kolei każdemu świętemu te same części twarzy czy ubioru, a więc najpierw wszystkim oczy barwą niebieską, brunatną włosy i t. d.; gdy obrazy wyschły, rozcinano je i odkładano na sprzedaż. Rzecz prosta, że już z końcem ubiegłego wieku twórczość taka przestała się opłacać i obraznicy stali się tylko przekupniami towaru fabrycznego, którego podostatkiem dostarczali żydzi warszawscy z zagranicznych, wyłącznie chyba niemieckich źródeł. W podobny jak w Skulsku sposób pracowały zapewne przed laty i inne centra sztuki malarskiej, przedewszystkiem Częstochowa, tutaj jednak większość obrazów zakupywali na miejscu uczestnicy pobożnych pielgrzymek. Obrazów takich dziś jeszcze mamy na ziemiach naszych setki tysięcy, a nic właściwie bliższego o nich nie wiemy: kiedy je zaczęto malować, kto je malował, skąd czerpano wzory? Obok Skulska i Częstochowy musiały być jeszcze inne, chyba dość liczne wytwórnie: należałoby kiedyś zebrać nieco o tem wiadomości ze źródeł historycznych i żywej tradycji. Podkreślić można, że niekiedy obraz taki powstawał na miejscu, we wsi, do której zaszedł wędrowny obraznik. Bardzo charakterystyczną o tem wiadomość podał stary gazda z pod Czarnego Dunajca Sewerynowi Udzieli: dawniej, jak malarz przyszedł do wsi, gaździna odcinała kawał płótna ze sztuki, gazda sporządzał ramki, a malarz przybiwszy płótno do ściany, natychmiast zabierał się do pracy^{*)}.

^{*)} L. Lepszy, *Obrazy ludowe na szkle malowane*, Kraków 1921, str. 13.

Drzeworytnicy nasi wytwarzali i sprzedawali towar w analogiczny sposób. Były przypuszczalnie dwie pracownie, które wytwarzały i sprzedawały towar na miejscu, do którego napływały liczne rzesze pobożnych (takim był chyba ów klasztor karmelicki), najczęściej jednak drzeworytnicy, odbiwszy pewną ilość kart, puszczały się w drogę i chodzili od chaty do chaty zachwalając obrazki i pouczając o znaczeniu poszczególnych świętych. W ten sposób postępowali właścianie z Bobrku, których opisuje Grabowski na podstawie umyślnego wywiadu z r. 1841^{*)}: »taki artysta własną ręką takowe wyroby wytwarza, wyrzyna formy w drzewie, odciski robi zapomocą prostego sposobu, kolorami nawodzi i rozprzedaż obiega jarmarki, targi i odpusty, gdzie tylko spodziewa się znaleźć zgromadzenie ludzi«. Chodzili też zapewne Kostryccy z Płazowa; do takich też wędrownych drzeworytników odnosi się chyba notatka ks. Gackiego z Jedlni w Radomskim^{**)}, przypuszczalnie z połowy ubiegłego wieku, że obraznik, sprzedający obrazy, które potem na ścianie przylepiano, »obchodząc parafję, wstępował do każdego domu i przy zaprzestaniu tam robót i powstaniu wszystkich czytał z przeszłej niedzieli ewangelję i dostawał za to jałmużnę, poczem rozkładał swój towar i kupiony przez gospodarza obraz sam zaraz w najwłaściwszem miejscu umieszczał«. Sądzić jednak należy, że odbijano również obrazy na miejscu, z kłocków, które wędrowny obraznik ze sobą dźwigał; tem też tłómaczyć należy fakt, że płyty płazowskie ryte są obustronnie, najwidoczniej celem zaoszczędzenia na ciężarze przy przenoszeniu warsztatu. Bardzo ważną dla nas jest również wzmianka S. Cerchy o drukowaniu wzorów na płótnie w Galicji wschod-

*) A. Grabowski, *Wspomnienia*, II. 376.

***) Ks. Jan Gacki, *Jedlnia*, Radom 1874, cyt. Kolberg, *Radomskie*, I. 60.



SCENY ZE STAREGO TESTAMENTU
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)



MATKA BOŻA
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

niej^{*)}; wędrowni drukarze mają przy sobie zapas drzeworytniczych płyt, wybrane wzory odbijają na poczekaniu na uszytych już spódnicach. Szkoda, że nie wiemy, czy używano w tym celu specjalnie rytych klocków, czy też może były to klocki dawnych kołtryn; być może że dawni kołtryniarze czy przekupnie obrazków świętych tracąc pokup na dotychczasowy towar przeczucili się na sztukę stosowaną? Poza tą jedyną notatką nie udało mi się napotkać innych szczegółów o odbijaniu na płótnie wzorów z płyt drewnianych – zapewne w czasach dość już dawnych zostały one wyparte przez specjalnie w tym celu wyrabiane sztance metalowe (mamy ich kilka np. w zbiorach etnograficznych Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem).

Przypominamy jeszcze – za Sokołowskim – że najdawniejsze z zachowanych nam drzewek XIV i początku XV wieku są rytowane obustronnie, podobnie, jak nasze ludowe; widocznie więc i wówczas odbijali je wędrowni artyści na poczekaniu, wedle wyboru kupujących – i zwyczaj ten przeżywał się jeszcze kilka wieków wśród ludu.

IV

W sztuce ludowej – jak zresztą w całej kulturze ludowej – odróżniamy rzeczy, będące oryginalną twórczością ludu obok tych, które są jedynie przetworzeniem i dostosowaniem do potrzeb i umiejętności wsi pomysłów i technik innych warstw. Kościół, dwór, miasto oddziaływały od dawna na kulturę ludu i stąd też tyle w niej spotykamy pierwiastków, niewątpliwie z pochodzenia swego nie-ludowych.

*) Sprawozdanie Komisji do badania historii sztuki w Polsce, IX, str. CLX.

Nie trzeba się łudzić, że z dawnej, oryginalnej twórczości rodzimej wiele po dziś dzień zostało. W zakresie sztuki ludowej jedynie chyba w zakresie zdobnictwa ceramicznego czy drzewnego przechowały się dawne motywy; możliwość wypowiedzenia się twórczego w nowym materiale stworzyła jeszcze w niedawnych czasach wycinanki, jako nowy, niewątpliwie oryginalny dział artystyczny. Wszystko inne jednak jest tylko przekształceniem, przeżytkiem rzeczy gdzieindziej powstałych; dotyczy to w pełnej mierze całej plastyki ludowej, a więc zarówno rzeźby, jak i malarstwa obrazowego (na drzewie, płótnie czy szkłe), oczywiście i drzeworyty ludowe tutaj włączyć należy.

Zależność t. zw. ludowego drzeworytu od ogólnego rozwoju drzeworytnictwa jest widoczną na pierwszy rzut oka, w pomysłach, w wykonaniu, w technice. Przypuszczać należy, że już oddawna obok drzeworytników, pracujących w miastach dla potrzeb wielkiego rynku artystycznego byli i rzemieślnicy o niższych kwalifikacjach, kołtryniarze, rytujący t. zw. kołtryny, wzory obić papierowych, którymi szlachta chętnie już w XVI wieku zdobiła ściany dworów; niedawna też — wedle świadectwa A. Grabowskiego — *kofdra* wśród ludu podkrakowskiego oznaczała obicie papierowe zawieszane w chatach. Kołtryniarze ci mogli również próbować cięcia obrazów treści religijnej, na które zawsze chętnych znajdować mogli nabywców; wytwory ich były niewątpliwie bardzo tanie, a następnie bardziej odpowiadające gustom szerokich warstw przez swój prymitywizm rysunkowy i jaskrawą barwność, aniżeli trudno dostępne i kosztowne w miastach sprzedawane drzeworyty czy później miedzioryty. W czasach upadku sztuki drzeworytniczej może i ci artyści, którzy nie mogli dostosować się do nowych warunków i przerzucić się na nową technikę, zaczęli produkować dla wsi, obniżając stopniowo poziom artystyczny i pozostawiając następców bez odpowiedniego wykształcenia. W każdym zaś razie łączność naszych artystów ludowych z dawnymi mistrzami tej techniki nie może ulegać wątpliwości.

Z tego stanu jednak wynika, że mając do czynienia ze stopniowym przekształcaniem się i upadkiem techniki, nie możemy przeciwstawiać drzeworytów ludowych innym, nie-ludowym, jako grupy odrębnej. Już w tece Łazarskiego wyróżnić możemy drzeworyty niewątpliwie »ludowe«, prymitywne w kompozycji i stylu obok całego szeregu mniej i więcej ludowych, jeśli się tak wyrazić można, aż do takich, któreby można uważać za produkt sztuki miejskiej; jeżeli zaś uwzględnimy jeszcze inne drzeworyty, jeżeli zwrócimy uwagę na kilka starych, siedemnastowiecznych czy osiemnastowiecznych, odbitych u Muczkowskiego *Zbiór drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych*, Kraków 1849, a wykazujących typowe cechy t. zw. ludowości mimo niewątpliwie miejskiego ich pochodzenia, to uświadomimy sobie, że określenie ludowości może mieć tylko wartość orientacyjną. Już bardzo pospieszny przegląd teki pozwala nam zdać sobie sprawę z tego, że poziom artystów był bardzo nierówny, co poznać możemy choćby z zewnętrznego szczygółu — pisma. Obok drzeworytników, którzy bardzo poprawnie wycinali litery i byli w stanie umieścić wcale długi napis, mamy i takich, którym pismo sprawia wyraźną trudność, którzy unikają napisów, starają się je skrócić, piszą nieudolnie, z myślami, opuszczeniami, błędami w ortografii, spotykamy wreszcie i takich, którzy nie zdają sobie sprawy z wartości poszczególnych znaków i mechanicznie kopują napisy, przekręcając je do niepoznania lub też przenoszą je tak na drzewo, że w odbiciu napis wychodzi negatywnie i t. d., a więc oczywistych analfabetów. Napis zaczęty i nieskończony należy do bardzo częstych, z czego również wnosić można, że alfabet nastroczał naszym artystom duże trudności. Podobnie, jak rozległa jest skala wykształcenia, tak też rozmaite są zdolności artystyczne, wierność w kopjowaniu wzoru, świadome przekształcanie obrazu, wzbogacanie go swoistym ornamentem i t. d.



ŚW. OTYLIA

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

V

Z kolei przychodzi nam zastanowić się nad pytaniem, czy jest właściwie co rodzimego, istotnie ludowego w tych drzeworytach i co, co zaś przyszło z zewnątrz, i z jakich źródeł? Można w paru słowach stwierdzić, że zapożyczoną jest technika tudzież większość wzorów, rodzimym zaś będzie w szeregu wypadków styl drzeworytu. Natychmiast zaznaczyć należy, że styl ten nie jest wpływem świadomej intencji artysty, lecz jest w związku z poziomem artystycznym ludu, nieopanowanym jeszcze przez szablon, mimo, że zbliżenie się do tego szablonu było ambicją drzeworytnika; chciał on możliwie wiernie naśladować te wzory, które widział n. p. w kościele, a które były dlań niedościgłe tak ze względu na niedoskonałość techniczną, jak też wskutek odrębności artystycznego światopoglądu, tworzył więc nieświadomie dzieła, które są szczerym wysiłkiem artystycznym, samodzielnym opracowaniem tematu. Ów nieświadomy, naiwny prymitywizm sztuki ludowej jest jej istotną



SWIĘTY KAZIMIERZ

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

wartością i dlatego też ma ten urok, którego dać nie może nieszczerość założeń prymitywizmu sztuki współczesnej.

Technika drzeworytu ludowego nie ma jakichś sobie tyle właściwych cech. Do cięcia używa się płyty drewnianej, topolowej lub lipowej^{*)}, na której rytuje się dwustronnie. Narzędzia naszych artystów musiały być bardzo proste i uniemożliwiały subtelniejszą pracę, do której zresztą także i ręka nie przywykła, stąd też niejednokrotnie widać, że rytownik cofnął się przed trudniejszym zadaniem, pozostawiając nieobrobione miejsce na płycie. Drzewo to cięte jest – jak mówi Sokołowski^{**)} – ze śmiałością kołodzieja, bez najmniejszej staranności; nóż pogrąża się w desce nierówno i głęboko.

Obok najczęstszego sposobu, t. j. rytowania czarno na białym tle, spotykamy czasem i odwrotny sposób postępowania, t. zw. *Weisschnitt*, wycinanie rysunku, który ma wystąpić biało na czarnym tle. Sposób ten spotykamy w naszych drzeworytach dość często; spełnia on rolę pomocniczą, służy do rysowania ornamentów i napisów. Spotykamy również i drzeworyty, które w całości są w ten sposób opracowane, jak n. p. płażowski Chrystus na krzyżu (u Sokołowskiego fig. 4, u Łazarskiego brak, albo też w zbiorze Muczkowskiego pod nr. 809 z napisem *O salutaris Hostia*) z wszelkimi cechami stylu ludowego. W jednym jedynym drzeworycie, przedstawiającym Chrystusa w koronie cierniowej spotykamy szrotowanie.

*) Ks. Pleszczyński oznaczył opisany przez się klocek jako bukowy.

***) Sokołowski 476.





ŚW. KAZIMIERZ

(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego”)

Drzeworyty odbijano ręcznie, bardzo prymitywnie. Grabowski opisuje nam proceder Wojciecha Bryndzy^{*)}: »na formie drewnianej odciska na wilgotnym papierze ręką lub szmatą lub czemś podobnem, ale bez pomocy prasy, obrazki świętych wielkości dwuarkuszowej, które potem z sobą zlepią na jeden obrazek«. Odbijano je na papierze kolorowym lub też kolorowano ręcznie. Barwy traktowano oczywiście dekoracyjnie, paru zaledwie, przeważnie jaskrawemi, kolorami zakładając partje obrazu. Do kolorowania używano patronów; szczęśliwym trafem dochowały się nam w owym klasztorze karmelickim obok płyt również i stare patrony, które choć poniszczone, umożliwiły rekonstrukcję barwną; wiemy też od Grabowskiego, że patronów używano w Bobrku. Drzeworyty płazowskie musiały być również barwione, ale nie mamy wiadomości ani o technice, ani o doborze barw – przypuszczalnie były one również barwione jaskrawo przy używaniu patronu. Reprodukowany tutaj drzeworyt ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej jest tem charakterystyczny, że prócz pokrycia kolorami samego rysunku widzimy jeszcze po bokach motywy dekoracyjne podobne do tych, które tak często spotykamy na obrazach na szkle.

Sprzedawano także odbitki niekolorowane, ów obraznik, którego interpelował Grabowski na rynku krakowskim, sprzedawał odbitki kolorowane po 15 groszy, czarne taniej. Starano się też czasem inaczej podnieść efekt obrazu; tak n. p. dwa drzeworyty podhalańskie ze zbiorów Muzeum Narodowego na Wawelu są ozdobione świecącemi blaszkami, które tworzą obramienia obrazu, aureole i t. d.; są one poprostu niemi przyśzyte do papieru.

*) Grabowski. *Wspomnienia* II, 377.





ŚW. ANTONI (?)
(drzeworyt ludowy z „Teki Łazarskiego“)

Z kolei dalsze zagadnienie: jakie są tematy grafików ludowych i gdzie należy szukać ich źródła?

Ogromna większość, to wyobrażenia świętych albo też sceny z historii świętej. Do rzadkości należą obraz innej treści, jak n. p. sceny z życia pijaka, mający służyć jako środek agitacyjny w kampanji trzeźwości na Litwie, lub też scena zbójnicka na nieopublikowanym jeszcze drzeworycie tatrzańskim, wreszcie motywy deko-

racyjne. Obrazy religijne, rzecz prosta, nie mogły być w temacie oryginalne. Propagowano je wśród pobożnych, którzy chcieli mieć w chatach obrazy zbliżające się do tych, które widzieli w kościele, zwłaszcza zaś w miejscach cudami wstawionych, zresztą i księża musieli zwracać się przeciwko wyobrażeniom zbyt odległym od pierwowzoru (przypominamy charakterystyczną kampanję przeciwko obrazom na szkle, prowadzoną przez księży Podhala). Nie jesteśmy oczywiście w stanie stwierdzić źródeł wszystkich znanych nam grafików ludowych; w wielu wypadkach będą one kopjami mało znanych obrazów z kościołów prowincjonalnych, obrazów, z których niejeden może uległ już zniszczeniu. Zresztą, praca to niełatwa i wymaga dokładnej znajomości ikonografji kościelnej: podjął ją z pełną kompetencją Jerzy Kieszkowski, któremu też udało się określić wzory całego szeregu drzeworytów. Jak można było przypuszczać, najliczniejsze tu będą obrazy kościelne, zwłaszcza cudowne: cudowny obraz Matki Boskiej z kościoła w Tursku w diecezji gnieźnieńskiej; Chrystus błogosławiący kulę ziemską w kruchcie Katedry wileńskiej, powstały znów pod wpływem Rogera van der Weyden; cudowny obraz Matki Boskiej w Okulicach w diecezji tarnowskiej; cudowny obraz Matki Boskiej w Zdzierzu, diecezji poznańskiej; obraz Matki Boskiej Loretańskiej z kościoła Franciszkanów w Olkienikach, diecezji wileńskiej;



WIECZERZA PAŃSKA
(drzeworyt ludowy z „Teki Lazarskiego“)

obraz Matki Boskiej w Żyrowicach, również wileńskiej diecezji; cudowny obraz Matki Boskiej w Różnymstoku, też wileńskiej diecezji; cudowny obraz Matki Boskiej w kościele Bernardynów w Sokalu; cudowny obraz św. Antoniego Padewskiego w kościele Bernardynów w Radeczniczy (w Lubelskiem); Pietà z kościoła w Limanowej; cudowny obraz Matki Boskiej w kościele Karmelitów na Piasku w Krakowie; cudowny obraz Matki Boskiej Loretańskiej w Chodlu (w Lubelskiem). Kilka drzeworytów przedstawia rzeźby, cudowną statuę Matki Boskiej Hanswickiej, z Hansfelde, z pow. człuchowskiego w Prusiech Zachodnich, dalej srebrną statuetkę św. Kazimierza na ołtarzu Katedry wileńskiej, wreszcie drewnianą statuę Jezusa Nazareńskiego w kościele św. Piotra i Pawła w Wilnie. Najbardziej jednak sensacyjne są wyniki Kieszkowskiego co do źródeł graficznych naszych drzeworytów: okazuje się, że bardzo często taki popularny artysta kopjował poprostu jakąś rycinę, która mu wpadła w ręce. Tak więc mamy tu odtworzenie sztychu Pontiusa z obrazu Rubensa przedstawiającego koronację N. M. P., miedziorytów Schelte a Bolswerta z Rubensowskiego Powrotu z Egiptu i św. Katarzyny Aleksandryjskiej, dalej drzeworytu A. Dürrera z Ukrzyżowaniem, wreszcie nieznanymi nam rycin, przedstawiających obrazy Murilla i Weroneza. Rzecz prosta, że także ryciny polskie, przedstawiające cudowne obrazy, były wzorem, jak n. p. stwierdzona przez Kieszkowskiego rycina z r. 1761 z wyobrażeniem Matki Boskiej Ostrobramskiej; grafiki, przeznaczone dla ludności ruskiej musiały też mieć za podstawę obrazy cerkiewne i ryciny. W zakresie tematów religijnych niema więc chyba mowy o oryginalności. Co do nielicznych tematów świeckich, trudno na razie coś pewnego powiedzieć, wydaje się jednak rzeczą

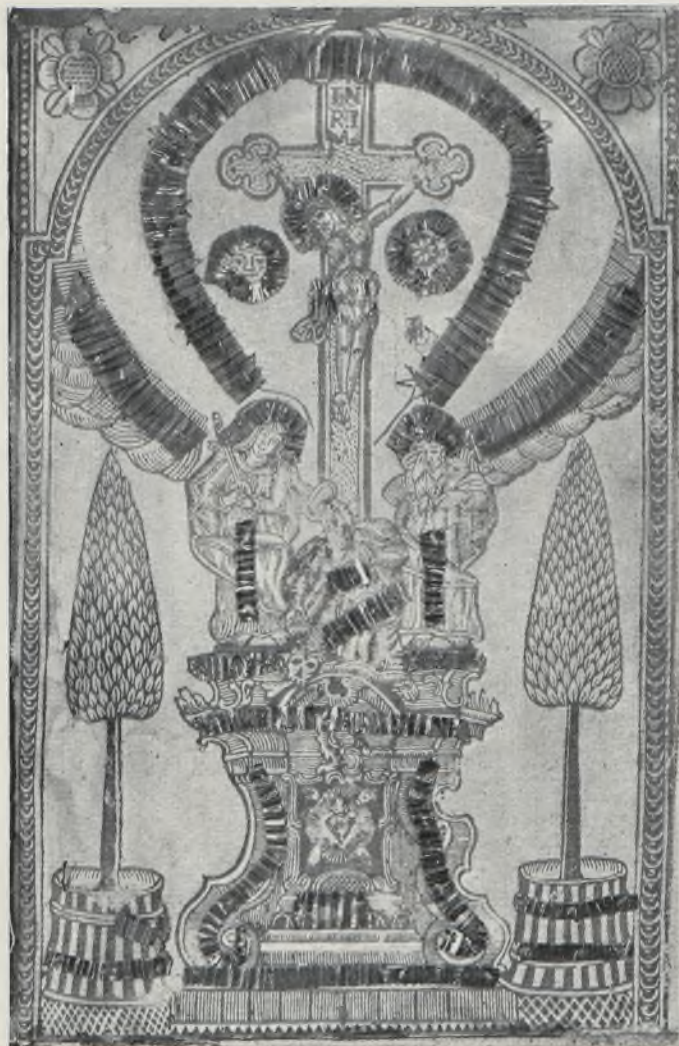


CHRYSTUS W OGRÓJCU

(drzeworyt ludowy ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej)

prawdopodobną, że drzeworyty dekoracyjne będą się wywodziły w prostej linii od papierowych obić renesansowych i barokowych.

Tak więc mamy tu do czynienia z techniką zapożyczoną i sprymitywizowaną, z tematami zapożyczonymi, prymitywnie opracowanymi. Czyżby więc drzeworyty nasze były tylko prostackim, nieumiejętnym naśladowaniem wielkiej sztuki, czyżby nie miały żadnej wartości (prócz historyczno-kulturalnej), czyżby były artystycznie obojętne? A jednak patrzymy na nie nietylko z zainteresowaniem, ale także i z przyjemnością, widzimy w nich coś, co potrafi się podobać; w większości z nich uderza nas jakiś nieokreślony sentyment prymitywu, w niektórych nawet jakgdyby jakaś nie spodziewana wielkość prostoty. Poza nieudolnością techniczną wyczuwamy tu inny świat, inne poglądy artystyczne, inne upodobania, których nie możemy zbyć prostym słowem pogardy, widzimy szczerzy i samodzielny wysiłek artysty. Ten właśnie od-



UKRZYŻOWANIE

(drzeworyt ludowy ze zbiorów Muzeum etnograficznego w Krakowie)

mienny światopogląd artystyczny, wyrażający się w samodzielnie wypracowanym stylu, stanowi o istotnej wartości tych grafików (i wogóle sztuki ludowej^{*)}.

Możnaby pokrótce wskazać na charakterystyczne momenty tego stylu. Przede wszystkim uderza nas prymitywizm. Artysta ludowy traktuje swe zadanie jako dekoracyjne przedstawienie jakiejś postaci czy sceny na płaszczyźnie papieru. Cała płaszczyzna musi być równomiernie wypełniona; środek zajmuje główna postać, a reszta wypełniona jest rysunkiem postaci pobocznych, tłem krajobrazowym czy architektonicznym, wreszcie ornamentem; oczywiście o jakimś ustosunkowaniu się perspektywicznym przedmiotów nie ma mowy. W rezultacie widzimy poszczególne osoby czy przedmioty w różnej skali, zależnie od wymogów kompozycji płaszczyzny:

^{*)} Por. J. S. Bystron, *Artysta pieśni ludowej*. Poznań 1921.



ŚW. STANISŁAW

(drzeworyt ludowy ze zbiorów Muzeum etnograficznego w Krakowie)

osoby drugorzędne mogą być kilkakrotnie mniejsze od głównej, umieszczone są pod nią lub nad nią, jakgdyby poprzylepiane, podobnież krajobraz czy architektura w rozmiarach bardzo niewielkich, wypełniająca białe przestrzenie; tam gdzie artysta nie mógł czy nie chciał dać takich kulis, stosował ornament, łączący się z innymi elementami obrazu w całość kompozycyjną.

Obok prymitywizmu kompozycji podkreślamy prymitywizm plastyki. Postacie są zarysowaniem części płaskiej przestrzeni, obwiedzeniem jej grubą, najczęściej jednolitą linią, bez wydobycia efektu plastycznego, który jeszcze najlepiej występuje pod kolorem.

W związku z tem występuje typizacja, która jest tak charakterystyczna dla sztuki ludowej. Postaci są dziwnie do siebie podobne, architektura czy krajobraz te same. Poszczególni artyści mogą mieć swoiste właściwości rysunkowe, ale poza

tem osoby i rzeczy przedstawiają zawsze z nieodmienną jednostajnością, bez względu na temat. Mężczyzn odróżnia się po ubiorze i zaroście, kobiety wszystkie, bez względu na wiek, przedstawiane są jednakowym zarysem twarzy, bez jakiegokolwiek próby indywidualizacji. Poszczególnych świętych wyróżnia się symbolami; zresztą, gdyby nie podpisy, to większości wyobrażeń nie udało by się nam zidentyfikować. Dodać można, że i ornament jest stale stypizowany. Całość sprawia wrażenie świata oderwanego od czasu i przestrzeni, nie dającego się złączyć z czemś konkretnie znanym: mamy tu patos odległości, który tak charakterystycznie podkreśla emocjonalną wartość tej sztuki.

Czyżby te cechy artystyczne były wyłączną własnością sztuki t. zw. ludowej? Zapewne, nie; spotykamy je w średniowiecznych prymitywach, wracamy do nich w dzisiejszej twórczości. Ale właśnie dlatego te zapomniane drzeworyty są dla nas czemś bliskim i żywym, nie są one tylko objektem dla muzeów etnograficznych, jako zabytek przeszłych czasów, lecz pozostają czemś zawsze trwałym i ważnym, jak każda prawdziwa i szczerza sztuka.

JAN ST. BYSTRON

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KATOWICE

= Śląski urząd wojewódzki postanowił umieścić w pawilonie śląskim na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu pomnik pracy. Po Wystawie pomnik ten umieszczony będzie w głównej klatce schodowej nowego gmachu Sejmu i woj. śląskiego w Katowicach. Urząd wojewódzki rozpiął konkurs na projekt tego pomnika. Za najlepsze projekty sąd konkursowy rozdzielił trzy nagrody. Pierwsza 5.000 zł., druga 3.000 i trzecia 2.000 zł. Projekty nagrodzone zostają własnością śląskiego urzędu wojewódzkiego.

Pomnik odlany będzie w brązie. Projekty odlane w gipsie w skali 1 do 5 mają być nadesłane do śląskiego urzędu wojewódzkiego, Muzeum Śląskie, do dnia 15 stycznia 1929 r.

KRAKÓW

= Z polskiej Akademii Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki dnia 11-go października przedstawił czł. Leonard Lepszny rezultaty swych badań nad Stwoszem w referacie p. t.: *O Stwosza tryptyku w Akademii Umiejętności i kryteriach rozpoznawczych rzeźb jego*. Referent postawił między innymi hipotezę współpracy Stwosza z Hansem Kulmbachem.

Następnie dr. Tadeusz Mańkowski przedstawił referat: *O obrazach Rembrandta w galerji Stanisława Augusta*, jako fragment z dziejów kultury artystycznej czasów stanisławowskich. Odnowiony w XVIII w. kult mistrza północnego malarstwa wpłynął także na upodobanie Stanisława Augusta, który w galerji swej gromadził szereg dzieł Rembrandta. Cztery z nich nabyte zostały z rozprzedaży berlińskiej galerji hr. Kameke, za pośrednictwem niejakiego Triebła, który część tej galerji przywiózł w r. 1775 do Warszawy, jeden we Wiedniu prawdopodobnie od ks. Lichtensteinów, jeden wprost z Holandji przez ks. Ogińskiego. Te dwa Rembrandty znajdują się dziś w galerji Lanckorońskich w Wiedniu, z innych jeden w Ermitażu petersburskim, jeden w galerji Louvru w Paryżu, znany zaś »Lisowczyk« obecnie w Nowym

Jorku, oraz mały portrecik u hr. Tarnowskich w Krakowie. Ponadto szereg obrazów pendzla innych mistrzów uważano za czasów Stanisława Augusta za dzieła Rembrandta, jak to było np. z jednym z obrazów Maesa. Wszystkie Rembrandty Stanisława Augusta zgromadzone były w Łazienkach, a większość w sali zwanej *Galerie en bas*, w której zawisły dzieła sztuki uważane przez króla za najcenniejsze. Opis losów każdego obrazu na tle dziejów rozprószenia galerji królewskiej i uwagi o stanowisku współczesnych estetyków XVIII w. wobec sztuki Rembrandta zakończyły referat.

Na posiedzeniu Komisji hist. sztuki d. 15-go listopada b. r. ks. dr. Tadeusz Kruszyński streścił swą pracę *O dawnych ozdobach alby i humeratu*. Zagadnienie to jest ciekawe dla nas ze względu na zwyczaje panujące w Polsce. We Francji, już od połowy XII w. zamiast haftów otoku u dołu alby, na końcach rękawów i na humerale, wprowadzono prostokątne ozdoby z tkaniny tej, co dany ornat czy dalmatyka, albo nawet odmiennej, zwane paraturae, a w naszych inwentarzach platy. Spostrzegamy je na posągach katedr w Chartres, Amiens i t. d. Ozdoby te nie były nakazane, a stąd nieraz nawet barwą odmienne od szat liturgicznych i niezawsze używane. Zdobiono je haftami figuralnymi, napisami, inicjałami, kamieniami, blaszkami zwanymi monilja i t. d., a parury humerału bywały spięte na ozdobne zapyony. Najbogatsze parury wymieniają inwentarze w kościołach na Warmji, gdzie bywały parury humerału w całości wykonane ze złożonych srebrnych blach. We Włoszech i to w Wenecji i Florencji, gdzie wyrabiano najbogatsze tkaniny, w czasach Odrodzenia do najokazalszych paramentów dawano parury gładkie, skromnie tylko zdobione. Gdy we Włoszech używano przeważnie parur humerałów w kształcie płaskich, wygodnych kolnierzyków, prostokątnie wydłużonych, w innych krajach znacznie je skrócono, gdyż po wprowadzeniu altembasów i wypukłych haftów byłyby zanadto niewygodne. U nas już na witrażach u Dominikanów w Krakowie, z pocz. XIV wieku, u św. Stanisława

i św. Augustyna zauważamy parury humerału, łączące się pod szyją, spięte na okrągłą zapone, mające wzór drobnej kratki. Stosownie do zwyczaju krajów północnych, w przeciwieństwie do Włoch, już na obrazie św. Stanisława z krużganków u Franciszkanów humerał zawiązany jest bardzo szeroko, gdy na płycie nagrobka kard. Fryderyka Jagiellończyka na Wawelu opada w jeszcze bogatszych fałdach, podobnie jak na portrecie biskupa Tomickiego i jego następców z krużganków u Franciszkanów, a dopiero biskupi Zebrzydowski (+ 1560) i Krasicki (+ 1577) mają znów humerały wiązane wyżej. Niezmiernie bogatem, a dotąd



STANISŁAW ŻURAWSKI PORTRET (akwar.)
Ze zbiorów w T-wie przył. Sztuk pięknych, Kraków 1928

niewyzyskanem źródłem, są Inwentarze Katedry Wawelskiej, w rękopisach Archiwum Kapituły. Wydane przez St. Tomkowicza i A. Chmiela rachunki Dworu królewskiego z XVI w., podające nader cenny materiał co do rodzajów używanych wtedy tkanin, są jakby ich dopełnieniem. W inwentarzach katedralnych, z których pierwszy obszerny, wpisany w r. 1563, tem jest cenniejszy, że powtarza wiadomości z poprzednich, już nieistniejących, zapisane parury humerałów najbogatsze biskupie i bogate kanonickie, a następny inwentarz z r. 1586 dodaje jeszcze zwyczajne, nieozdobne. Nadto wymienione są parury należące do dawnych ornatów i dalmatyk, oraz do tychże szat z poszczególnych kaplic i ołtarzy. Wszystko to stanowi nader obfity materiał do dziejów paramentyki, tkactwa i hafciarstwa. Jeżeli w inwentarzach naszych czytamy np. przy dawnym ornacie: *habet autem humerale et albam ex ejusdem materia*, to należy wyrażenia te odnieść do płatów humerału i alby. Zdziwiał nas, że wspaniały ornat Kmity miał tylko albę z parurami, a nie miał

osobnego humerału. Nasz inwentarz zawiera wiadomość, że w r. 1575 Anna Jagiellonka przysłała z Warszawy do kaplicy Zygmuntońskiej ornat z krzyżem po stronie piersi wyszytym bogato z ozdobną parurą humerału i płatkami alby, haftowanymi artystycznie. Wiadomo, że parury alby oraz przypinane do humerału dotąd są w użyciu w prowincji medjołańskiej, wedle przepisu św. Karola Borromeusza, jedynie u humerału w Lyonie i całej Hiszpanji, ale tylko przy dalmatyce, a na albie w Toledo i Sewilli u śpiewających wielkotygodniowe Pasje, ale nikt o tem nie wspominał, że na humerałach używają ich dotąd Bernardyni w całej Polsce, a Dominikanie i Karmelici w Krakowie, i to Bernardyni obok nazywanych też haftowanych wprost na płótnie, a więc w najdawniejszej formie. Gdy u Bernardynów i Karmelitów parury stały się w środku szersze, na końcach węższe stosownie do górnej części kaptura, na który się przywdziewa humerał.

Następnie dr. Jerzy Dobrzycki przedstawił pracę p. t. *Studja nad wielkopolskimi pałacami wiejskimi epoki neoklasycyzmu*. Prelegent, stwierdziwszy, iż w II poł. wieku XVIII dzięki wpływowi Stanisława Augusta dźwiga się nadzwyczajnie poziom kultury i sztuki nie tylko w samej stolicy, lecz również i na całym obszarze ziem polskich, podniósł, iż na polu architektury zaznaczyło się to zjawisko przedewszystkiem powstałymi w tym czasie na prowincji nader licznymi stylowymi pałacami i dworami, wśród których znajduje się sporo budowli o wybitnej wartości artystycznej. Referent omówił odnośny ruch budowlany w dzielnicy wielkopolskiej na przełomie wieków XVIII i XIX, podając opisy dwunastu ze szczególniejszych i interesujących pałaców wiejskich. Wskazując na przykład opracowanego poprzednio pałacu hr. Raczyńskich w Rogalinie podniósł, iż widoczne tam cechy saskiego rokoka występowały jako reminiscencje dość długo jeszcze w epoce Stanisławowskiej, czego przykładem jest pałac hr. Bnińskich w Gultowach z r. 1780-85. Także rozkład wewnętrzny tego pałacu, z przesunięciem wielkiej sali z osi głównej na bok, był potem naśladowany parokrotnie, np. w pobliskim Siedlecu hr. Mielżyńskich, lub w skromnym pałacu Potworowskich w Goli.

Referent opisał dalej pałace zbudowane przez wybitnego architekta warszawskiego Stan. Zawadzkiego, mianowicie pałace w Smielowie (1797), Dobrzycy (1799) i Lubostroni (1800). Najoryginalniejszym z nich jest pałac w Dobrzycy hr. Czarnockich, zbudowany przez gen. adj. królewskiego Gorzeńskiego, który będąc wolnomularzem, polecił Zawadzkemu wykonać budowę w formie symbolicznej węgelnicy. Pałac w Lubostroni hr. Skórzewskich jest zarazem jednym z najpiękniejszych zabytków naszego klasycyzmu. Pałac ten budowany na rzucie kwadratu, z wspaniałym portykiem i wielką salą okrągłą, otoczoną kolumnami i nakrytą wysoką kopułą, przypomina żywo pałac w Królikarni Merliniego (1786), będąc z nim razem swobodnym naśladownictwem słynnej Villi Rotondy Palladia w Vicenzy z wieku XVI.

Dalej podniósł prelegent, iż najpoważniejszym i najbardziej ulubionym w tej epoce typem pałacu w Polsce była budowla prostokątna piętrowa z portykiem kolumnowym na froncie i wielką centralną salą okrągłą. Do tego typu należą pałace w Czerniejewie hr. Skórzewskich z ok. r. 1780, w Objezierzu Turnów z r. 1792 oraz wspaniała rezydencja Mielżyńskich w Pawłowicach, zbudowana pod koniec w. XVIII przez Karola Gotarda Langhansa, sławnego architekta wrocławskiego. W pałacu tym znajduje się wielka sala okolona 24 kolumnami, która należy do najwspanialszych salonów tej epoki w Polsce. W architekturze zewnętrznej oparł się Langhans

na wzorze pałacu mennicy paryskiej Antoine'a z r. 1771. Do tej grupy należą też mniejsze pałace w Lewkowie Szóldrzyńskich, oba przypuszczalnie zbudowane przez architekta włoskiego Henryka Ittara. Zwłaszcza zajmujący jest pałac w Mękach dzięki bogatym dekoracjom stukowym i malarskim. Naśladowaniem ich jest pałac w Mchach dziś Meżyńskich, zaś warjantem tego typu jest pałac w Racocie, zbudowany przez X. Antoniego Jabłonowskiego, dziś będący jedną z rezydencji Prezydenta Rzeczypospolitej.

= Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej została otwartą w listopadzie w lokalu antykwariatu artystycznego p. Studzińskiego. Obejmowała ona 46 prac artystki o najróżnorodniejszym typie, od ilustracji do »Monachomachji« Ign. Krasickiego począwszy, następnie cykl »Sakramenta«, rozmaite drobne kompozycje figuralne, litografie i szereg winięć książkowych.

Równocześnie wystawione były obrazy: Bacciarrellego »Portret własny w czasie malowania portretu córki artysty«, Wł. Bakałowicza (ilustracja do Dumas'a »Trzej muskietierowie«), St. Chlebowskiego, J. Fałata, St. Filipkiewicza, M. Gierymskiego (rysunki lekko gwaszem uzupełniane: »Królikarnia pod Warszawą« i »studja do »Pojedyńku między Tarłą a Poniatowskim«), W. Koniuszki, J. Malczewskiego i Zb. Pronaszki.

= Galeria obrazów prof. dr. Jerzego Mycielskiego na Wawelu. Zmarły przed miesiącem profesor sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, dr. Jerzy hr. Mycielski, zapisał swoje zbiory publicznym instytucjom. I tak zbiór obrazów historycznych i legjonowych oraz rysunków – Wawelowi. Część biblioteki z dziełami, traktującymi o sztuce – Zakładowi historii sztuki przy Uniwersytecie krakowskim, zaś zbiór miniatur, z wyjątkiem rodzinnych – Muzeum Narodowemu w Krakowie.

Najwspanialszą jest część zbiorów, darowana Wawelowi. Obejmuje ona 400 obrazów od XV do XIX wieku, różnych szkół i autorów, a z tego grupę legjonową, złożoną z 95 obrazów.

= Dom Akademii Sztuk Pięknych w Zakopanem. Dzięki staraniom profesorów Akademii zakupiony został w Zakopanem na t. zw. Harendzie, obok domu Jana Kasprowicza, dom z dużą parcelą, w pięknym położeniu, skąd się roztacza nieporównany widok na Tatry. Dom ten po przerobieniu i dobudowaniu ma służyć jako miejsce wypoczynkowe dla studentów i profesorów Akademii, a przedewszystkiem zaś jako miejsce pobytu dla studentów, którzy pod kierunkiem swoich profesorów będą przyjeżdżać tutaj celem studjów pejzażowych i plein-air'owych.

Posiadłość ta została przez Akademię nabyta za fundusz, który profesorowie Akademii zebrali na budowę domu, tudzież z zapisu śp. Janiny Stanisławskiej, wdowy po wielkim pejzażyście. Obecnie uporządkowuje się całą parcelę, dobudowano duże skrzydło do dawnego, istniejącego już domu, który został zremontowany i do swoich celów przerobiony. Po ukończeniu całej przebudowy będzie mieścił sześć jasnych, dość dużych pokoi dla studentów, cztery dla profesorów, salę-jadalnię, kuchnię i mieszkanie dla zarządcy domu, tudzież pracownię dla studentów. Jak wspomnieliśmy, kupno i częściowy remont przeprowadzone zostały za pieniądze Akademii, która jednak nie posiada niestety funduszy na opłacenie kosztów całej przeróbki i urządzenia domu, wobec czego studenci Akademii zwrócili się z pismem do Prezydium miasta i do p. Wojewody, prosząc ich o doświadczenie pomoc pieniężną na ten cel. Niewątpimy, że tak Województwo, jak i Zarząd Miasta Krakowa zdaje sobie sprawę, jak ważną rolę w rozwoju Krakowa odgrywała i odrywa Akademia i że oba te naczelnne czynniki jak najenergiczniej poprą usiłowania Akademii, by otwo-

żyć taką swoją filję w Zakopanem i dać tem samem możność swoim wychowankom studjowania natury w jak najdogodniejszych warunkach.

Poza tem sprawą tą powinni się zająć wszyscy, którym rozwój naszej najstarszej artystycznej uczelni i rozwój polskiej sztuki leży na sercu. Redakcja »Sztuk Pięknych« zwraca się do wszystkich tych czynnych sympatyków naszego życia artystycznego z gorącą prośbą=apelem, aby pod adresem Rektoratu Akademii Sztuk Pięknych, Kraków, plac Matejki, składali datki na ten cel (z wyraźnym zaznaczeniem, że pieniądze przesłane są na budowę domu w Zakopanem).



ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ PRZADKA (akwar.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk Pięknych, Kraków 1928)

= Hołd Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Fałatowi. Pod tym tytułem zamieszcza »Ill. Kurjer Codzienny« (8 grudnia 1928) następującą notatkę:

Dnia 6 bm. profesorowie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Teodor Axentowicz, rektor Szyszko-Bohusz, Józef Gałęzowski, Ksawery Dunikowski, Władysław Jarocki, F. S. Kowarski, Konstanty Laszczka, Józef Mehoffer i Fryderyk Pautsch, udali się do Bystrej na Śląsku, stałej siedziby mistrza Fałata, aby mu złożyć gratulacje i hołd z powodu wysokiego odznaczenia, nadanego mu przez rząd polski, mianowicie wstęgi do Komandorji Orderu »Polonia Restituta«. Równocześnie zebrani profesorowie złożyli gratulacje z powodu 75-lecia urodzin mistrza.

Prof. Fałat podejmował gości z prawdziwie staropolską gościnnością. Do Jubilata przemówił prof. Mehoffer imieniem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, przypominając jego zasługi jako wielkiego artysty i profesora, oraz dziekan wydziału Jarocki, który w przemówieniu swem nawiązał do słów prof. Mehoffera, iż Fa-

łat był niezapomnianym reorganizatorem Akademii po Matejce i przez to wielce się zasłużył dla rozwoju Akademii, podniósł, iż było to odwróceniem nowej karty w dziejach historii sztuki polskiej.

Mistrz Fałat w gorących słowach i z wielkim rozczuleniem dziękował przybyłym. Wzruszony Jubilat, obsypany kwiatami, wspominał przemowę, którą wygłosił prof. Mehoffer z lata temu na otwarciu jubileuszowej wystawy w Krakowie, oraz obiecał, że przybędzie do Krakowa na otwarcie wystawy »Sztuki« w dniu 15 b. m.

Goście krakowscy w nadzwyczaj miłym nastroju spe-



WŁADYSEAW LAM

BUDOWA Z KŁOCKÓW (ol.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

dzieli w osiedlu Fałata prawie cały dzień i wynieśli niezapomniane wrażenia, ciesząc się czerstwością i podziwu godną pracą wiecznie młodego mistrza.

= Niespodziewane odkrycie w kościele Marjackim w Krakowie. Pod tym tytułem zamieścił »Ill. Kurjer Codzienny« (8 grudnia 1928) następującą notatkę:

Donoszą nam, że podczas restauracji świątyni marjackiej natrafiono za Wielkim Ołtarzem na obraz, pokryty grubą warstwą kurzu. Zarówno ks. infułat Kulonowski, jak i architekt Mączyński, kierownik restauracji, zaciekawieni tem odkryciem, wezwali restauratora obrazów p. Gąseckiego, który zabrał obraz do swej pracowni. Zaraz po wstępnym obmyciu płótna okazało się, że jest to portret jednego z przedstawicieli patrycjatu krakowskiego, Jana Permusa, doktora medycyny i sekretarza królewskiego, zmarłego w r. 1678. Obraz ten, mimo okropnego zniszczenia, wykazuje tyle zalet malarskich, że niewątpliwie wyszedł z pracowni jakiegoś doskonałego artysty. Zwłaszcza ręce i twarz

portretowanego są kapitalnie malowane. Jest to tembardziej interesujące, kto mógł być autorem tego portretu, gdyż zachował się w księgach archiwum dawnych akt testament jednego z Permusów wraz z inwentarzem jego domu, w którym jest wyliczony szereg płócien znakomitych mistrzów owych czasów, jak: Rubensa, Van Dycka, Rembrandta itd.

Dlatego znalezienie tak świetnie malowanego portretu Jana Permusa jest prawdziwym zdarzeniem, niespodzianką artystyczną, która powinna zaciekać szerokie koła naszych miłośników sztuki. Po przeprowadzonej restauracji, obraz ten będzie wystawiony na widok publiczny.

= William Ritter, znany szwajcarski krytyk i teoretyk sztuki plastycznej, bawił przez kilka dni w Krakowie. William Ritter, ruchliwy od przeszło 30 lat publicysta, był zawsze wielkim entuzjastą polskiej sztuki, czemu przed wojną dawał bardzo często wyraz, drukując szereg bardzo dla nas pochlebnych artykułów o najrozmaitszych wystawach naszych zagranicą. Jest on pod względem propagowania polskiej sztuki jeden z najzasłużeńszych zagranicznych publicystów. Z tego powodu gościem zajęły się sfery artystyczne Krakowa, a przede wszystkim profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, którzy go uczcili także uroczystym bankietem w sali Grand-Hotelu, w którym wzięli prócz gościa udział wszyscy profesorowie Akademii.

= Z powodu dziesięciolecia niepodległości Polski Prezydent Rzeczypospolitej nadał prof. Akademii, Ksaweremu Dunikowskiemu, oficerski krzyż orderu Odrodzenia Polski, w uznaniu wysokiej wartości pracy artystycznej twórcy »Głów wawelskich« do stropu sali poselskiej wawelskiego Zamku.

= Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych otworzyło sezon 16 września wystawą jubileuszową Władimila Hofmana, zbiorową wystawą akwarel Władysława Skoczylasa i obrazów olejnych Anny Harland-Zajączkowskiej (ze Lwowa) i Ant. Soldingera, tudzież t. zw. wystawą bieżącą, w której brali udział: E. Czerwenka, H. Dietrich, H. Krzetuska, Cz. Obertyński, K. Rutkowski, E. Szinagel, M. Szczyrbuła i Wł. Żurawski (drzeworyty).

Wystawa Władimila Hofmana obejmowała 96 eksponatów, z rozmaitych epok, bardzo starannie i szczęśliwie dobrana kolekcja chlubnie świadczyła o pracy tego popularnego artysty i miała duże powodzenie. Również kolekcja prac A. Harland-Zajączkowskiej wzbudziła zainteresowanie swoim odrębnym typem, trochę przypominającym znane ilustracje Dulac'a. Sale Towarzystwa, podczas lata na nowo przemalowane i uporządkowane, nabrały odświeżonego charakteru.

Dnia 21 października została otwarta nowa wystawa na którą złożyły się: Kolekcja 66 obrazów Marcina Samlickiego, kolekcja akwarel Jana Rubczaka, A. Oleśia i St. Żurawskiego, tudzież prace A. Augustynowicza, Aneri, W. Augustynowiczówny, E. Czerwenki, K. Chmurskiego, L. Dołyckiego, E. Dworskiej, J. Hrynówkowskiego, J. Krasnowolskiego, Z. Krchy, W. Lama, A. Messera, J. Noworyty, Fr. Rehaka, R. Rubenfelda, St. Szwarca i W. Weissa.

Po tej wystawie otworzono 18 listopada wystawy zbiorowe: K. Sichulskiego, M. Filipkiewiczza i S. Müllera, tudzież wystawy pośmiertne Henryka Kunzeka i Jerzego Winiarza, a poza tem prace: J. Krasnowolskiego i Al. Terleckiego, tudzież kolekcję minjatur K. Dąbrowskiej.

Ten szereg najróżnorodniejszych wystaw, który prze-

winał się w krótkim czasie przez sale T-wa, świadczy dobitnie, że T-wo Przyj. Sztuk Pięknych zdobyło sobie w zupełności zaufanie artystów, a także uznanie u publiczności krakowskiej, która tłumnie odwiedza wystawy, tak dalece, że bywają niedziele, w której przez sale przesuwają się 2400 osób. Ruch sprzedażny jest także duży.

Rok administracyjny zamyka T-wo 31 grudnia 1928, poczem w początku stycznia 1929 będzie zwołane Walne Zgromadzenie członków T-wa celem złożenia sprawozdania z czynności Dyrekcji za czas ubiegły.

Jako premię otrzymują członkowie T-wa tekę z sześciu autolitografii »Stary Kraków« St. Filipkiewicza, J. Hryńkowskiego, Wł. Jarockiego, I. Pieńkowskiego, J. Rubczaka i J. Wojnarskiego. Druk teki jest już na ukończeniu.

L W Ó W

= W Towarzystwie Sztuk Pięknych została otwarta w połowie października wystawa zbiorowa prac Mieszka Jabłońskiego, tudzież prac Zygmunta Radnickiego, Krzyżanowskiego, Emila Kunkego, Wł. Lama, Gawlikowskiego, Opolskiej, Nowotnowej, Łotockiego i in.

Równocześnie otwartą została w części sal T-wa okrężna wystawa grafików polskich, nieszczęśliwie zorganizowana przez warszawski Związek Grafików polskich.

W listopadzie otworzono, po zamknięciu powyżej wymienionych wystaw, wystawy prac Kazimierza Wygrzywalskiego (syna Feliksa), młodego wychowanka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który kompozycjami swemi figuralnymi zyskał sobie uznanie lwowskiej prasy, dalej prac W. Lama, szereg akwareli T. Grotta, obrazów St. Gałka, M. Giźbertówny, P. J. Janowskiego, E. Borzemskiego i grafiki W. Oseckiego.

= Pomnik Słowackiego. Jak zdawaliśmy sprawozdanie (str. 187 i następne, *Sztuki piękne* rocz. III), odbył się we Lwowie 20 grudnia 1926 sąd konkursowy na projekt pomnika J. Słowackiego we Lwowie. Nagrodzone zostały projekty: Jana Szczepkowskiego (I nagroda), J. Starzewskiego i J. Różyckiego (II nagroda) i J. Golińskiego (III nagroda).

Obecnie dowiadujemy się, że Komitet budowy pomnika pominął autorów nagromadzonych projektów i poruczył wykonanie pomnika Janinie Reichertówny, młodej lwowskiej rzeźbiarce. Wiadomość ta, pochodząca ze źródła bardzo pewnego, wywołuje zdumienie. Pomnik Słowackiego nie jest prywatną sprawą Komitetu, ale obchodzi całe kulturalne nasze społeczeństwo, i to nie tylko lwowskie, pomnik będzie na zawsze świadectwem kultury artystycznej danej epoki i nie można pozwolić, aby grono osób, składające się z ludzi niewątpliwie najlepszej woli, oddało jego budowę po cichu, bez opinii sfer, mających prawo i obowiązek głosu w tej sprawie. Poza małym gronem osób, należącym do Komitetu, nikt nie widział projektu p. Reichertówny, artystki utalentowanej, ale młodej i może za mało przygotowanej jeszcze do tak wielkiego dzieła, jak pomnik Słowackiego.

Departament Sztuki M. WR. i OP. powinien z urzędu wglądać w tę sprawę.

Ł Ó D Ź

= Wystawa belgijskiej sztuki została otwartą w początku listopada w salach Miejskiej Galerii Sztuki, po zamknięciu jej w salach warszawskiej Zachęty. O wystawie tej pisaliśmy przy sposobności otwarcia jej w Warszawie, obecnie możemy dodać, że mimo, że nie reprezentuje ona współczesnej sztuki belgijskiej, nie mniej jednak chlubnie świadczy o dużym poziomie kultury artystycznej i była oglądana z wielkim zainteresowaniem i uznaniem przez sfery kulturalne Łodzi, które poza tem podkreślały na wystawie swoje szczerze sympatje dla dzielnych bojowników o wolność narodów.

Poza wystawą belgijskich artystów otwartą była Wystawa prac Stanisława Podgórskiego.

W grudniu została otwartą Wystawa zbiorowa prac Abrahama Neumana, tudzież prac Antoniego Bradégo, Wacława, Dobrowolskiego, Lory Dońskiej, Radomskiego i Antoniego Wippela.

POZNAŃ

= W salach Stowarzyszenia Artystów sezon wystaw rozpoczęła wystawa o charakterze lewicowym, niezbyt jednak szczęśliwie dobrana. Po zamknięciu jej otwarto w listopadzie wystawę prac członków Stowa-



MARCIN SAMLICKI

STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

rzyszenia, której także nie można nazwać zbyt zajmującą. Brali w niej udział: K. Lisiecki, Celina Gempertówna, Graczyński, K. Schmidt, St. Sonnewend, K. Prausmüller, L. Wróblewski, M. Wojtkiewicz, St. Dąbrowiecki, Jan Nowiński, A. Malinowski i J. Kuczma.

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otworzono sezon wystawą zbiorową Stanisława Czajkowskiego, którego prace, z całą szczerością oddające urok smutku i tęsknoty polskiego Mazowsza, zyskały ogólne uznanie.

Drugą z kolei wystawę urządzono jako Zbiorową prac Władysława Marcinkowskiego. W ten sposób złożono hołd uczciwej pracy tego, który przez 50 lat sztuce wielkopolskiej wśród najcięższych warunków walki z naciskiem kultury niemieckiej przewodził, świecił przykładem i osobistą szlachetnością. Za pracę obywatelską został odznaczony przez Rząd Rzeczypospolitej krzyżem oficerskim *Polonia Restituta*, pracę jego artystyczną uczciło społeczeństwo poznańskie wystawą zbiorową. Urodzony w r. 1858 w Mienkowie pod Jarocinem

(Wielkopolska), po studjach krótkich w Szkole politechnicznej w Poznaniu, otrzymawszy stypendjum Tow. Przyjaciół Nauk im. Karola Marcinkowskiego, wyjechał do Berlina, gdzie przez pięć lat studjował rzeźbę w Akademii, poczem przeniósł się do Paryża. Tu pracuje przez rok w pracowni Cyprjana Godebskiego, poczem u znanego wtedy rzeźbiarza Chapu. Jakis czas potem pracuje w Berlinie, w końcu osiada w Poznaniu, gdzie rozwija żywą działalność artystyczną. Zdala od prądów, nurtujących na Zachodzie, nie troszcząc się o kanony mody, starał się uwydatniać Marcinkowski wszystko, co cechowało klasycyzm mistrzów włoskich



KAZIMIERZ CHMURSKI STUDJUM (ol.)
(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

i jako taki zyskał sobie duże uznanie w szerokich kołach poznańskich.

Poza tem wystawiają swoje prace: A. Augustynowicz, J. Wodziński, K. Plater-Zyberk, Wilk-Osecki, K. Pajzderska, St. Podgórski i Heimrath.

WARSZAWA

= Wacław Szymanowski, którego rzeźbę »Macierzyństwo« zakupiło niedawno miasto z przeznaczeniem do parku Trauguta, zwrócił się do magistratu z propozycją, aby rzeźbę tę postawiono w ogrodzie Saskim.

Komisja ogrodnicza, działająca na prawach magistratu, odmówiła temu życzeniu, uważając (ponoś!), że modernistyczna rzeźba nie nadaje się do ustawienia w ogrodzie Saskim.

= Konkurs na projekt pomnika Kraszewskiego ogłasza Magistrat Warszawski.

Pomnik Kraszewskiego stanie w Warszawie sumptem księgarni Arcta, na Placu Trzech Krzyży, na

skwerze przed gimnazjum im. król. Jadwigi. Warunki konkursu rozsyła magistrat warszawski.

Postać Kraszewskiego ma być przedstawiona w całej postaci (stojąco lub siedząco). Część figuralna wykonaną będzie w przyszłości z brązu w półtora lub dwa razy większej niż naturalna wielkość.

Do wykonania piedestału użyty będzie piaskowiec lub granit.

Wszystkie prace nadesłane na konkurs będą po ogłoszeniu wyniku wystawione na widok publiczny od 10/III do 1/IV 1929 r.

Do sądu konkursowego wchodzi: z przedstawiciele magistratu, z firmy Arct, z rady artystycznej, z związku rzeźbiarzy, z delegat Departamentu sztuki, z Szkoły sztuk pięknych, z T-wa literatów, z koła architektów.

= Pomnik Kościuszki w Warszawie stanie prawdopodobnie nawprost Belwederu, przy zakończeniu Alei Ujazdowskich. Prace przygotowawcze będą wkrótce podjęte.

= Pomnik ku czci lekarzy i sanitariuszów, poległych za Ojczyznę. Jak donosi *Express poranny* (3 grudnia 1928), w pracowni E. Wittiga zebrało się wczoraj w południe grono lekarzy cywilnych i wojskowych z b. ministrem Chodźką i gen. Hubickim na czele celem obejrzenia projektu pomnika, który będzie wzniesiony ku czci członków służby zdrowia, poległych za Ojczyznę.

Na 3-metrowym cokole z granitu staną dwie postacie z brązu wysokości 3 m. 50 cm., wyobrażające sanitariusza, podnoszącego upadającego żołnierza piechoty. Profil sanitariusza przypomina rysy gen. Składkowskiego. Staniający się żołnierz przedstawiony jest w całym bezwładzie ciała, obnażony do połowy.

Całość jest dziełem wysokiej wartości artystycznej i przynosi zaszczyt twórcy pomnika p. Wittigowi.

Pomnik ten ma być ukończony dopiero za lat cztery i stanie przed nowym gmachem Szkoły podchorążych sanitarnych, który wzniesiony będzie w tym czasie na terenie dzisiejszego pola wyścigowego. Tymczasem zaś projekt pomnika w gipsie, liczący trzecią część wysokości właściwego pomnika, umieszczony będzie w sali reprezentacyjnej Szkoły.

= Sztuczne odmłodzenie Starego Miasta. Pod tym tytułem zamieścił *Kurjer Warszawski* (Nro 306 z 4 listopada 1928) artykuł o polichromji Starego Miasta, pióra wybitnego badacza sztuki, docenta Uniwersytetu warszawskiego i współredaktora *Sztuk Pięknych* dra M. Tretera. Umieszczamy ten artykuł dla tego, że jest on także wyrazem opinji redakcji *Sztuk Pięknych*.

Dr. Mieczysław Treter pisze:

»Najstarszy i najpiękniejszy plac Warszawy, Rynek staromiejski, w ciągu niezwykle krótkiego czasu przestoczył się całkowicie: pomalowano niektóre domy na różne, mniej lub więcej cudaczne kolory, inne, zabarwione nieraz ze smakiem w jednym tonie, pokryto najrozmaitszemi ornamentami; nie oszczędzano nawet kominów, które też musiały poddać się smutnej konieczności upiększenia.

Krótko mówiąc, dawny, czarujący wprost swą dostojną szarością Rynek staromiejski, w oczach naszych przestał nagle istnieć.

»Dalej ciemna ulica, a z niej jakieś szare Wygląda w perspektywie sonej Miasto Stare«.

Tak opisywał Słowacki widok z ul. Świętojańskiej na stary Rynek, dziś w perspektywie sonej widać już nie »jakieś szare... Miasto Stare«, ale raczej coś w rodzaju Luna-Parku, czy jakiegoś bajecznie, na wesoło kolorowego tła dla karnawałowej zabawy. Zwłaszcza, że nic już tej zabawie nie stoi na prze-

szkodzie, gdyż krótkim procederem usunięto z placu Syrenę, która jakoby psuła perspektywę świeżo malowanych domów (!): przewieziono tedy szkodliwą figurę na skład i złożono między inne magistrackie rupecie...

Na temat tego, co się stało, panuje ożywiona dyskusja wśród wszystkich dosłownie warstw ludności miljonowej stolicy. Scierają się różne zdania i poglądy; jedni chwają, drudzy ganią, inni tylko wymownie kiwają głowami, snując się tłumnie po dużym placu, ale spór cały toczy się właściwie dokoła jednej tylko kwestji: czy Rynek staromiejski pomalowano ładnie, czy brzydko. *Chacun à son goût.*

Wychodząc jednak z zasady, że: nie to ładne, co ładne, lecz to, co się komu podoba — zostawię tę kwestję na uboczu, a zajmę się innym zgoła pytaniem:

Co skłoniło inicjatorów do podjęcia tej, wysoce śmiałej i oryginalnej myśli »odmłodzenia i upiększenia« Starego Miasta i czy — bez względu na ostateczny wynik i efekt — pomysł taki był dopuszczalny? Czy był wogóle potrzebny i na jakich opierał się racjonalnych zasadach?

Otóż uważam, że pomalowanie wszystkich (pono bez jednego) domów Starego Miasta jest karygodnym fałszerstwem historycznego dokumentu, jest zupełnym zepsuciem i zerwaniem jednolitości i harmonji, jaka cechowała ów dostojny, jedyny w całej stolicy, zespół zabytkowy.

Zastrzegam się, że nie mam tu na myśli bynajmniej poszczególnych domów, tem mniej prac poszczególnych artystów: wiadomo, że niektóre domy pomalowano wprost okropnie, zadając gwałt architekturze i starożytniczemu charakterowi, inne znośnie, a tu i owdzie z pewnym smakiem. Idzie mi jednak o cały zespół różnych zresztą kamienic (pochodzących z różnych epok, od XIV do XVII wieku), gdyż ten właśnie zespół miał, zwłaszcza dla Warszawy, wysoce cenną wartość zabytkową.

Obecnie upiększenie i odmłodzenie dziejowego zabytku, które polega na dowolnym wprowadzeniu do niego zupełnie obcych elementów, było wręcz niepotrzebne, a jest ogromnie szkodliwe i jako precedens nawet niebezpieczne.

Jakież były motywy? Prasa podawała najrozsądniejsze: Chciano w ten sposób uczcić dziesięciolecie odrodzonej ojczyzny; chciano nawiązać do tradycji XVII wieku, bo przecież wiadomo z Jarzembskiego »Gościńca albo krótkiego opisanja Warszawy dla kompanji dworskiej« (1643) i z opisów obcych podróżników, że wtedy domy Starego Miasta były polichromowane; chciano tę najcudniejszą część stolicy... uczcić, upiększyć, odmłodzić i ożywić, przyczynić się także ze swej strony do jej uświetnienia.

W konsekwencji przystąpiono szybko do tej jedynej w swoim rodzaju restytucji i restauracji szlacheckiego zabytku.

Zrobiono to wbrew kardynalnym zasadom nowoczesnej wiedzy konserwatorskiej.

Trudno rozwodzić się tutaj szeroko nad zasadami racjonalnej konserwacji zabytków, a więc i poszczególnych budowli i całych zabytkowych zespołów. Zresztą po co? O tych zasadach już wróble wiedzą na dachu, przeszły już do katechizmu (por. np. Max Dvorszak: *Katechismus der Denkmalspflege*), t. zn. należą do najbardziej elementarnych wiadomości.

Niewolno upiększać zabytku drogą wprowadzania nowych i obcych elementów, niewolno ich fałszować zapomocą wprowadzenia zmian w ich zewnętrznym wyglądzie, w ich charakterze; niewolno tego czynić ani pod pozorem czy hasłem »przywrócenia im ich dawnego charakteru« ani też konieczności odczyszczania i starcia brudnej ich powłoki.

Zagadnienie polichromji w architekturze jest ogromnie ciekawą kwestją w sztuce nowoczesnej i różne uśiłowania i próby na ten temat przynoszą na Zachodzie coraz ciekawsze i cenniejsze owoce.

Niewolno jednak dopuszczać do tego, ażeby ryzykownych i dość kosztownych eksperymentów dokonywano właśnie na najbardziej cieżgodym zakątku Warszawy, miasta, które poza tem w przeważającej swej części w stosunku do obydwu innych dzielnic robi wrażenie stolicy, zbudowanej w XIX wieku.

Niewolno w imię artystycznego taktu, w imię czci dla własnej dziejowej przeszłości. Państwowość Polski



MARCIN SAMLIICKI ULICA W MIASTECZKU FRANCUSKIM (ol.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

odrodzonej święci uroczystość dziesięciolecia swego istnienia. Polska zaś istnieje od lat tysiąca i fakt ten powinniśmy wszyscy i sobie uświadomić i obcym przypominać i na każdym kroku podkreślać.

Zacieranie zaś śladów starożytności naszego stołecznego miasta ma jeszcze m. in. ten bardzo niepożądany skutek, że, zdaje się potwierdzać dość rozpowszechnione wśród cudzoziemców mniemanie o młodości naszego państwa i naszej stolicy, o ich »dorobkiewiczowskim« charakterze.

Jeśli by zaś obcy wprost z dworca głównego zajechał teraz na Rynek staromiejski, niewiem, czy łatwo uwierzy, że jedna z tych kamienic sięga XIV wieku, że Warszawa jest miastem starym i zabytkowym, o własnej, odrębnej fizjonomji artystycznej.

Dlatego tem gorzej się stało, że Warszawę pozbawiono jej największego czaru: tej brudnej szarości Starego Miasta, że tę najstarszą dzielnicę poddano procesowi sztucznego odmłodzenia i kosmetycznym zabiegom.

Szczęście, że cieżgodne i autentyczne rysy Starej

Warszawy utrwalił Leon Wyczółkowski w osobnej tece swych znakomitych autolitografii. I dziś tam tylko, w tej tece, odnaleźć możemy duszę Starego Miasta, która spłoszona, a nawet przepędzona z Rynku, kryje się po okolicznych, uroczych — bo jeszcze niepomalowanych zaułkach.

= Dyrektor Departamentu Sztuki W. Jastrzębowski odbył w końcu listopada b. r. wywiad z reprezentantami prasy warszawskiej w sprawie opieki Rządu nad sztuką w Polsce. Wywiad ten przytaczamy dosłownie:

»Korzystając z uprzejmej zgody prof. W. Jastrzę-



MARCIN SAMLIKI

MOTYW Z BYDGOSZCZY (ol.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

bowskiego na udzielenie nam szeregu informacji w sprawie obecnych zamierzeń rządu w dziedzinie opieki nad sztuką, pytamy na wstępie:

— Czy istnieje projekt przekształcenia departamentu sztuki w ministerstwo?

— Sprawa ta nie jest jeszcze dziś przesądzona. Nie wiadomo nawet, czy w tej właśnie formie zostanie zrealizowana. W każdym razie sprawy te są jeszcze kwestją dalekiej przyszłości. Narazie chodzi mi przede wszystkim o wzmocnienie organizmu istniejącego już departamentu.

— W jaki sposób chce pan profesor tego dokonać?

— Przedewszystkiem drogą powołania do pracy ludzi wykwalifikowanych i zwiększenia pracowników. I tu leży cała trudność. Jak wiadomo bowiem, wszędzie w urzędach państwowych dąży się do zmniejszenia ilości urzędników, a tu jest wręcz przeciwnie. O stworzeniu nowych etatów w ministerstwie mowy być nie może. Chciałbym, aby każdy referat miał przynajmniej po 2-ch urzędników. Naturalnie nie od razu uda mi się to przeprowadzić.

— A jakie referaty zostaną obsadzone przedewszystkiem?

— Od 1-go grudnia r. b. referat literatury obejmie p. dr. Wacław Borowy (laureat konkursu dla krytyków literackich), na naczelnego zaś konserwatora

sztuki powołany został z Wilna p. prof. Jerzy Remer. W najbliższym czasie zostanie również zdecydowana sprawa drugiego referenta muzyki — jako najpilniejsza ze względu na prace, związane z ustawą o szkołach muzycznych.

— Czy ramy dzisiejszego budżetu pozwolą na prowadzenie racjonalnej opieki nad sztuką?

— Trudno dziś mówić o budżecie, gdy nie został on przez Sejm uchwalony. Mogę jednak powiedzieć, że w preliminarzu rządowym został on w stosunku do budżetu roku zeszłego podwyższony blisko o 1,500.000 zł.

— Czy projektuje p. profesor jakieś przesunięcia w pozycjach budżetowych poszczególnych działów?

— Bardzo nieznaczne. Prawdopodobnie będą zwiększone stypendja, udzielane przez departament, do 400 zł miesięcznie, oraz przeznaczone większe sumy na szkolnictwo i propagandę artystyczną. Mówiąc o sprawach finansowych, chciałbym jeszcze zaznaczyć, że sumy, udzielane przez państwo na cele popierania sztuki, są znaczne, niestety jednak rozbite po wielu urzędach, co uniemożliwia racjonalne nimi gospodarowanie. Gdyby udało się z czasem skoncentrować je w jednym centralnym urzędzie, to wierzę, że byłby on o tyle zasobny, iż sztuka zyskałaby rzeczywiście należyłą pomoc i opiekę.

= Doroczny Salon Tow. Zachęty Sztuk Pięknych został uroczystie otwarty 24 listopada. Z powodu braku miejsca zamieścimy w następującym zeszycie *Sztuk Pięknych* obszerniejsze sprawozdanie, teraz zważymy tylko, że ilościowo jest on bogaty, bo zawiera 515 eksponatów.

Sąd konkursowy salonu 1928 r. przyznał następujące nagrody:

1) Nagrodę Prezesa Rady ministrów zł. 1.000 — otrzymał Konstanty Wróblewski za obraz ol. »Stara cerkiew ruska«.

2) Nagrody m. stoł. Warszawy: 1-a zł. 1.000 — Tadeusz Cieślowski za całą działalność artystyczną, 2-a zł. 500 — Stanisław Zawadzki za obraz ol. »Rok 1920«.

3) Nagrodę *Kurjera Warszawskiego* zł. 500 — Kazimierz Stabrowski za obraz ol. »Górskie jezioro Tyń (Norwegia)«.

Nagrody Tow. zachęty Sztuk Pięknych otrzymali:

Dyplomy honorowe: Edward Okuń i Czesław Tański, obaj za całą działalność artystyczną. Medal złoty: Stefan Popowski za obraz ol. »Wieczór«. Medale srebrne: Stanisław Fabijański za obraz »Wizja« (Chrystus), Stefan Filipkiewicz obraz »Kaczeńce« i »Perska waza«, Konstanty Górski za obraz »Portret Senatora Ewerta«, Bronisław Kopczyński za obraz »Jutrznia«, Zofja Trzczińska-Kamińska za rzeźbę w marmurze »Portret Fałata«, Teodor Ziomek za obraz ol. »Zimowy słoneczny dzień«. Medale brązowe: Pia Górka za obraz »Stasiak z lalką«, Błażej Iwanowski za obraz »Łazienki — Rotunda«, Bronisław Kowalewski za obraz »Jezioro w południowym słońcu«, Michalina Krzyżanowska za obraz »Deszcz w górach«, Aleksander Mann za obraz »W słońcu«, Stefan Socharski za obraz »Odyszeusz tęskni za ojczyzną«. Zaszczytne wyróżnienia: Wacław Bielawski, Janina Bobińska Paszkowska, Natalja Bobrówna, Tadeusz Cieślowski (junior), Antoni Grabarz, Magdalena Gross,

Bronisław Jamontt, Alfons Karny, Leon Kowalski, Jerzy Łopuszański, Rafał Malczewski, Maciej Nehring, A. Neuman, Zofia Rudzka, Marjan Ruzamski, Marjan Szymanowski i Bogdan Treter.

= Sprawa M. Jabłoński contra St. Pieńkowski w sądzie karnym. W grudniu 1927 w numerze 333 *Gazety Warszawskiej Porannej* zamieścić krytyk warszawski, p. St. Pieńkowski, wysoce niesmaczny i napastliwy artykuł przeciwko art. mal. M. Jabłońskiemu (z Krakowa) z powodu jego obrazu »Zbiór owoców«. Artykuł był tak haniebny, że przeciwko temu rodzajowi »krytyki« wystąpiły z energicznym potępieniem wszystkie polskie związki artystów (por. *Sztuki Piękne*, Rocznik IV, str. 155 i 275).

Epilog tej sprawy rozegrał się w końcu września 1928 w Warszawie, gdzie Sąd okręgowy skazał p. St. Pieńkowskiego na dwa miesiące więzienia.

= Związek zawodowy polskich artystów plastyków (Nowy Świat 19), zorganizował cykl odczytów z dziedziny sztuk plastycznych, zainaugurowany odczytem dr. Alfreda Lauterbacha o »Starej Warszawie«. Dzieje starej Warszawy, obejmującej w średniowieczu zaledwie obręb dzisiejszej dzielnicy staromiejskiej, jej stopniowy rozwój, fazy, które przechodziła, rozrastając się coraz bardziej i wybiegając poza dawne mury obronne, historia o dawnych kościołach, z których nie pozostało nawet śladu, jak zamienionego na fabrykę kościoła św. Jerzego lub kościoła »Zwycięstwa«, zbudowanego ongi na miejscu dzisiejszego pałacu Staszica, lub wreszcie dzieje późniejsze »okresu saskiego«, który tak wybitnie odbił się na wyglądzie zewnętrznym Warszawy — wszystko to stanowiło temat niezmiernie interesującego odczytu, wypowiedzianego w formie popularnej, w zastosowaniu do bardzo licznego audytorjum z sfer uczącej się młodzieży.

Drugi odczyt o późniejszej epoce i rozwoju architektonicznym Warszawy wygłosi p. Ad. Lauterbach dnia 26 b. m. Dalsze odczyty wypowiedzą: »O polskim malarstwie romantycznym« p. Wacław Huzarski, p. p. J. Kleczyński, Mieczysław Wallis, Mieczysław Sterling, Stefania Zahorska, N. Samotyhowa, Edward Kozikowski, Fr. Siedlecki, Tadeusz Cieslewski.

= Marszałek Daszyński zaprosił 18 listopada b. r. do siebie grono przedstawicieli sztuk plastycznych, aby zasięgnąć ich opinii o przyozdobieniu malowidłami nowej sali sejmowej.

W zebraniu wzięli udział p. p. Jastrzębowski, dyr. dep. sztuki, prof. Skórewicz architekt nowego gmachu sejmowego, prof. Mehoffer (Kraków), prof. Sichulski (Lwów), prof. Tad. Pruszkowski i Józef Czajkowski.

Zgodzono się prace oddać w drodze konkursu, którego warunki zostaną ogłoszone.

WILNO

= Została otwarta wystawa modernistów polskich, zorganizowana przez warszawski Związek zawodowy polskich artystów plastyków. Wystawa ta zawiera wiele prac malarzy, rzeźbiarzy i architektów, przeważnie warszawskich, a także wileńskich. Powszechną uwagę zwracało 20 kartonów, zawierających projekt na konkurs gmachu Ligi Narodów, opracowany przez prof. Juljusza Kłosa i architektkę Konrada Kłosa z Wilna.

= Wileńska kapituła metropolitalna zamówiła u rzeźbiarza wileńskiego B. Bażukiewicza nagrobek dla ś. p. arcybiskupa Jana Cieplaka, który zostanie umieszczony w kościele katedralnym, a którego model gipsowy był wystawiony przez dłuższy czas w lewej nawie świątyni. Obecnie przystąpiono do wykonania odlewu w brzoźnie, który zostanie wykonany w Wilnie pod kierunkiem autora pomnika.

= Rada miejska uchwaliła dla upamiętnienia 10-lecia odzyskania niepodległości wyasygnować 100.000 zł. na budowę pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie.



JAN RUBCZAK

MOTYW Z CZORSZTYNA (akwar.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Polska twórczość artystyczna w amerykańskiej prasie naukowej. Przedostatni (majowy) numer wytwornego miesięcznika amerykańskiego *Art and Archeology*, wychodzącego w Waszyngtonie, jest w całości poświęcony polskiej twórczości artystycznej. Zeszyt został wydany staraniem Instytutu Polskiej Kultury (Institute of Polish Culture) którego prezesem jest p. Clarence Augustus Manning, profesor filologii słowiańskiej na uniwersytecie Columbia. Z pod jego pióra pochodzi artykuł, dający na tle politycznego i kulturalnego rozwoju Polski zarys historii naszej architektury. Dwa następne artykuły p. Mieczysława Tretera dają przegląd malarstwa polskiego i polskiej sztuki ludowej. Zeszyt zdobi 57 ilustracji, świetnie wykonanych pod względem technicznym.

= *Silva Rerum*, zeszyt 1 i 2 za rok 1928, wyszedł z druku na zjazd bibliotekarzy i bibliofilów we Lwowie.

= Monografię o Stanisławie Witkiewiczu ogłosił Kazimierz Kosiński (Warszawa, 1928). Twórczość plastyczna Witkiewicza wymaga jednak jeszcze opracowania osobnego.

= Państwo polskie a sztuka. Można rzec bez wielkiej przesady, że od czasu powstania polskiego państwa sztuka stała się w Polsce kopciuszkim, o tyle jednak bardziej gnębionym i niezrozumianym, że nazwano ją luksusem. Najrozmaitsi domorośli

politycy i społecznicy, ba, nawet kierownicy instytucji państwowych, uważają niemal każdy grosz, wydany na sztukę — za wydatek zbędny i ponad stan. »Wpierw czynny bilans handlowy, silny eksport, odbudowa i uprzemysłowienie kraju, szkolnictwo pleniące analfabetyzm, skarb silny, potem może dopiero przyjdzie kolej na sztukę, która — nie jest koniecznością państwową! Takie głosy słyzy się aż nazbyt często i to niemal wszędzie.

Rzecz znamienna, że Polska jest krajem, dla którego kultura artystyczna nie zdaje się stanowić państwowej konieczności — ale na razie pominiemy tę kwestję.



KRCHA

MOTYW Z KRZEMIENCA (ol.)

(Z wystawy w T-wie przył. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

Jest natomiast faktem, że jeśli idzie o to, ażeby Polskę godnie zaprezentować na zewnątrz, to wtedy też same czynniki wyżej wspomniane zwracają się do sztuki, do artystów, literatów etc. Czem się to dzieje? Zdaje się, że wytłumaczenie tego ciekawego zjawiska znaleźć możemy po części w artykule wstępnym posła Stanisława Strońskiego (Nr. 206 *Warszawianki*), gdzie m. i. czytamy:

»W wielkim londyjskim dzienniku *The Times* ukazały się w tych dniach dwa listy stałego sprawozdawcy warszawskiego, dnia 13 b. m. list p. t. *Music in Warsaw*, a dnia 24 b. m. p. t. *The Polish Theatre*, oba bardzo trafne w ujęciu i w ocenie, oraz świadczące, że *The Times* mają znowu w Warszawie bardzo bystrego i wytrawnego przedstawiciela. Krótki rzut oka na muzykę w Warszawie, wyszczególniający chlubnie działalność p. Karola Szymanowskiego w gronie twórców, p. Fitelberga w Filharmonji, p. Młynarskiego w Operze, gdzie odcienie zaznaczające świetne wystawianie, słabsze wykonanie muzyczne, pierwszorzędną balet, są należycie uwydatnione, jest również zajmujący jak wierny. Podobnie przegląd wielkich teatrów warszawskich, miejskich i p. Szyfmana, którego niezwykłej działalności oddany jest pokłon, zwrócenie uwagi na przedstawienia dla zreszeń, objaśnienie głównych kierunków pracy poszczególnych scen, wymienienie pp. Frenkla, Kamińskiego, Węgrzyna, Zelwerowicza w jednej grupie, a Junoszy-Stępowskiego, Przybyłko-

Potockiej, Modzelewskiej oraz p. Szyllera jako reżysera w drugiej grupie, daje obraz bardzo dobry. Życzliwe i poważne zajęcie się tą dziedziną naszego życia i przedstawienie jej tak udane w *The Times* musi wywołać szczere zadowolenie.

Zarazem nasuwa się pytanie, dlaczego angielski dziennikarz, który swą działalność sprawozdawczą pojmuje szerzej niż w zakresie samej polityki, zwrócił uwagę przedewszystkiem na te działy.

Niewątpliwie dlatego, że w tych właśnie dziedzinach zauważył twórczość polską, dla niego samego zajmującą i godną uwagi czytającego ogółu angielskiego, mającego dla muzyki (brak Opery w Londynie i niezwykle dzieje tej sprawy raczej to potwierdzają niż temu przeczą) i dla teatru (w ojczyźnie Shakespeare'a jest to istotna część życia ludzi wykształconych i np. w ostatnich dniach można było to stwierdzić z wrażenia śmierci znakomitej artystki Ellen Terry) wielkie zrozumienie.

A to właśnie jest pouczające.

Możnaby oczekiwać, że, w zwykłym trybie rzeczy, dziennikarz angielski będzie swym czytelnikom mówił, co i jak w odrodzonym Państwie Polskim robi się i tworzy w dziedzinie ogólnopolitycznej, gospodarczej, społecznej, wojskowej. A tymczasem on im mówi o muzyce i teatrze w Warszawie. A czyni to dlatego, że widzi, iż w tych dziedzinach mamy pewien poziom wysoki i że wykształcony Anglik powinien wiedzieć, iż w Polsce w tych dziedzinach są wartości swojskie i cenne, a tymczasem trudno by mu było o naszej działalności politycznej, o naszym życiu gospodarczym, o naszej pracy społecznej powiedzieć coś, co by warte było uwagi uznania w szczególniejszym mierze. Ani poziom naszego życia politycznego, ani np. ogólny stan naszego rolnictwa, ani nasze kopalnie czy nasze banki, ani nasze urzędy, ani stan i ład naszego szkolnictwa, ani nasze kasy chorych, ani nasza budowa dróg lub regulacja rzek, ani nasze samochody czy samoloty, ani nic innego z tych dziedzin nie zawiera w sobie wartości, któreby można Anglikowi, mającemu poczucie first-class'u i rekordu, wskazać do zakarbowania sobie.

Dociera się tu do samego sedna rzeczy. Pokolenie polskie, któremu w udziale przypadło życie w okresie odrodzenia państwowego, żyje w nadmiernej mierze z dorobku przeszłości, a zamało tworzy samo nowych i nowoczesnych wartości. Piękny stan naszego teatru i wcale przyzwoity poziom muzyczny zawdzięczamy wielkiej twórczości w dziedzinie sztuki, piśmiennictwa, ruchu umysłowego, ogłady ogólnej przez długi szereg pokoleń, od złotego wieku 16-go do lśniącego bezcennymi klejnotami wieku 19-go i początku 20-go.

Tyle poseł St. Stroński. Otóż skoro tak jest w istocie, a to, co się w tym artykule mówi o teatrze i muzyce dotyczy może w wyższym jeszcze stopniu plastyki (która wszędzie na zagranicznych wystawach spotyka się z niecodziennym uznaniem) — czyż nie należałoby z tego wysnuć konsekwencji? Czyli krócej i jaśniej jeszcze: Czy nie należałoby trochę solidniej, uczciwiej i wydatniej zająć się w kraju tą jedną —

godną uwagi szerszego świata - dziedziną polskiej twórczości, t. zn. sztuką?

= Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, napisał dr. Ludwik Regorowicz, Lwów 1928, wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Pod tym tytułem ukazała się w handlu książka, której autor, referent spraw szkolnych przy województwie śląskim, przedstawia dzieje najstarszej polskiej uczelni artystycznej, od jej założenia t. j. od r. 1818 aż do r. 1910. Jest pierwsza tego rodzaju praca i to dokonana nie przez historyka sztuki. Autor jej, który wprawdzie ma za sobą prawdopodobnie poważną zawodową pracę w dziale szkolnictwa, ale nie miał nigdy - o ile wiemy - kontaktu z naszym życiem artystycznym i z życiem Akademii Sztuk Pięknych, jako publicysta dotąd nieznanym musi zyskać sobie uznanie już choćby z powodu cierpliwości i sumienności, przestudjował archiwa b. wydziału krajowego Galicji, lwowskiego Namiestnictwa i t. d. Dzisiejsza Akademia Sztuk Pięknych została założona przez Wolne miasto Kraków w r. 1818 jako Akademia i tworzyła osobny oddział wydziału filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego aż do 1834, w którym komisja »reorganizacyjna«, wyznaczona przez trzy mocarstwa zaborcze dla poczynienia - niejako za karę za udział miasta w powstaniu listopadowym - zmian w ustroju Wolnego miasta Krakowa, zniosła także przywilej Akademii jako szkoły równorzędnej z Uniwersytetem i przydzieliła ją, już jako Szkołę Sztuk Pięknych, do szkoły technicznej.

Dopiero w r. 1873, po długich interwencjach ówczesnego namiestnika Galicji, Agenora hr. Gołuchowskiego, została ona odłączona od Instytutu technicznego i jako samodzielna Szkoła Sztuk Pięknych otrzymała kierownika w osobie Jana Matejki. Mimo, że Matejko był zajęty przede wszystkim swoją pracą artystyczną, a pozatem daru organizatorskiego nie miał wiele, nie mniej jednak wywarł niezwykle dobry wpływ na rozwój szkoły choćby dlatego, że siłą swojego autorytetu potrafił wywalczyć w Wiedniu spełnienie niektórych swoich postulatów co do organizacji szkoły i uposażeń, mimo że centralizm austriacki bronił się przed stworzeniem w Krakowie konkurencji dla Akademii wiedeńskiej. Wiedeń na każdym kroku utrudniał starania Matejki, by od szkoły odrzucić balast kształcenia nauczycieli rysunków dla szkół średnich, a zrobić z niej jedynie warsztat dla tworzenia polskiej sztuki, dla kształcenia artystów, przyszłych twórców. Kłopotów takich i walk z centralnym rządem miał Matejko bez liku (np. rząd nie chciał za żadną cenę zgodzić się na utworzenie katedry rzeźby) i wielu swoich postulatów nie mógł przeprowadzić. Jednym z wielkich jego zwycięstw był fakt, że potrafił przy poparciu namiestnika Galicji wywalczyć osobny budynek, w którym do dnia dzisiejszego mieści się Krakowska Akademia, niestety budynek źle zbudowany, i mimo pozornej okazałości dla Akademii zupełnie nieodpowiedni, na co n. b. Matejko skarżył się prawie bezpośrednio po tem, jak mu w r. 1878 budynek ten dla szkoły oddano. Pan Regorowicz dość szczegółowo przedstawia ten okres dyktury Matejki, jak i okres dyktury Juliana Fałata, który objął owe stanowisko w rok po zgonie Matejki, w marcu r. 1895.

Za dyktury Juliana Fałata, który szkołę zreorganizował i zmodernizował, powoławszy na katedry Leona Wyczółkowskiego, Teodora Axentowicza, Jacka Malczewskiego, Konstantego Laszczkę i Józefa Mehoffera i tem położył olbrzymią zasługę, otrzymała Szkoła Sztuk Pięknych w r. 1900 od rządu wiedeńskiego ponownie (bo odebrany jej w r. 1834) tytuł Akademii i charakter wyższej uczelni.

Książkę swoją kończy dr Regorowicz na ustąpieniu Juliana Fałata z Akademii, w r. 1910. W piśmie do Namiestnictwa z 15 czerwca 1910 wyjaśniał wielki artysta i zasłużony organizator Akademii w ten spo-



ANERI

MOTYW Z KALWARJI (ol.)

(Z wystawy w T-wie przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

sób powody swego ustąpienia:

»Na ten krok wpłynął nietylko stan zdrowia, ale i ostatnie wypadki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Prezydium Namiestnictwa wiadomo zapewne jest w najdrobniejszych szczegółach, że kryzys, jaki Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie przechodzi, powodowana była niedostatecznym uwzględnieniem potrzeb tej instytucji przez c. k. Rząd. O brakach stale i ciągle bowiem dyrektor informował c. k. Rząd, ufam więc, że c. k. Rząd nada spensjonowaniu formę, na jaką zasłużyłem - jako artysta, który sztuce polskiej i Akademii oddał rzetelną usługę«.

Książka dr Regorowicza, jak widzimy z tego po-
bieżnego sprawozdania, przynosi więc dużo zajmujących szczegółów z historii Akademii, niemniej jednak ma bardzo dużo braków, z których wielu mógłby autor ominąć, gdyby zabierając się do jej pisania nie opierał się wyłącznie na archiwach, ale postarał się zaznajomić także i z ewolucjami artystycznymi, które łączyć się muszą z historią rozwoju takiej uczelni, gdyby postarał się o nawiązanie kontaktu z pracującymi jeszcze obecnie starszymi profesorami Akademii, którzy niejedną kwestię mogliby mu objaśnić i uzasadnić także ze stanowiska artystycznego. O ile wiemy, dr Regorowicz z tego przebogatego źródła wspomnień nie skorzystał i dlatego książka nie porusza prawie zupełnie artystycznej działalności Akademii, a zajmuje się nią prawie wyłącznie ze stanowiska historii szkolnictwa.

Nie uwzględniła prawie zupełnie roli, jaką odegrała Akademia w kształtowaniu sztuki polskiej, prawie zupełnie nie zajmuje się wychowankami Akademii, którzy potem często odegrali dużą rolę jako artyści, a przecież ta strona działalności Akademii jest chyba najważniejszą i nie powinna być zignorowaną. Nie chcemy się wdawać w drobiazgowy rozstrząsanie i wykazywanie tych braków, trudno jednak przemilczeć o chaotyczności układu książki i o rzucającej się w oczy niekonsekwencji autora.

Oto dr. Regorowicz kończy książkę — jak wspomnieliśmy — na ustąpieniu Juliana Fałata t. j. na r.



ANDRZEJ OLEŚ

WIDOK NA ZAMEK WAWELSKI (akwar.)

(Z wystawy w T-wie przył. Sztuk pięknych, Kraków 1928)

1910. Ale niewiadomo, dlaczego daje fotografie profesorów obecnych, mianowanych już po r. 1910, o których w książce nie wspomina, jak W. Weissa, St. Kamockiego, X. Dunikowskiego, I. Pińkowskiego, W. Jarockiego, A. Szyski-Bohusza, Fr. Pautscha, H. Kunzeka i t. d., a nie daje np. podobizny tak zasłużonego dla Akademii Jana Stanisławskiego, podobizna najzasłużniejszego koło rozwoju uczelni, dyrektora Juliana Fałata, jest bardzo skromnych rozmiarów, zupełnie nie proporcjonalnych do roli, którą on odegrał, nie daje dalej podobizny St. Wyspiańskiego, czy z dawniejszych W. Łuszczkiewicza, Dauna, Cynka lub Unierzyskiego i t. d. Daje natomiast fotografie wnętrza biur Akademii w stanie, w jakim są teraz, a w jakim przed r. 1910, do którego sięga książka, nigdy nie były. Daje np. nie wiem dlaczego fotografię profesora wiedeńskiej Akademii, znanego i zasłużonego portrecyście Kazimierza Pochwalskiego, który z krakowską Akademią nie miał (poza szkolnymi czasami) nic wspólnego, a nawet daje z tembardziej niezrozumiałych dla nas powodów — fotografię kustosa lwowskiego Muzeum, p. Harasimowicza.

I jeszcze jedno musimy zauważyć. Książka, która nosi poważny tytuł »Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych« powinna być poważną i bezstronną, nie może powtarzać jakichś nieuzasadnionych plotek, lub ogłaszać wprost insynuacji. Niestety autor uważał za możliwe w książce o charakterze wybitnie monograficznym zamieścić taki ustęp (str. 187): »W życiu artystycznym Krakowa brał Mehoffer duży i żywy, choć niezawsze szczęśliwy udział. W wypadkach z r. 1910 w sprawie Cybulskiego odegrał Mehoffer rolę główną. Trudno dziś jeszcze oceniać, czy odegrał ją

szczęśliwie, stwierdzić jednak w każdym razie należy, że akcją z r. 1907, jak jeszcze więcej z r. 1911 ani nie powiększył powagi Akademii ani nie przyczynił się do uspokojenia mocno zawichrzonych stosunków szkoły mimo, że powaga jego w kręgach młodzieży była zawsze wielką a zdolności jego jako malarza i kwalifikacje jako profesora podnosił wszyscy, podnosiła zwłaszcza młodzież, która mimo nienajlepszych oficjalnych stosunków z Mehofferem uważała go zawsze za jednego z najlepszych profesorów«.

Czytamy i przecieramy oczy ze zdumienia.

Panu Regorowiczowi odpowiemy, że nie jest zgodne

z prawdą twierdzenie jego, jakoby stosunki prof. Mehoffera z młodzieżą były nienajlepsze, przeciwnie prof. Mehoffera łączyły jak najlepsze stosunki z młodzieżą Akademii, czego choćby dowodem jest fakt, że prof. Mehoffer przez kilkanaście lat jako kurator Bratniej Pomocy studentów Akademii był w ścisłym i pełnym obopólnym zaufaniu kontakcie z młodzieżą. Możemy dalej zwrócić uwagę p. Regorowicza, że prof. Mehoffer wcale nie odgrywał roli głównej w nieporozumieniach z r. 1910, o których — niestety — p. Regorowicz uważa za wskazane rozprawiać, odegrał tę rolę kto inny, a sekretarz Akademii p. Cybuski, z którym — jak to widać z jego książki — tak sympatyzuje p. Regorowicz, odegrał bardzo smutną rolę i został przez ówczesne władze usunięty ze swego stanowiska za jaskrawe naruszenie dyscypliny służbowej. Jesteśmy o tych sprawach bardzo dobrze poinformowani, nie jest to jednak temat do dyskusji i kończąc ją jeszcze raz z ubolewaniem stwierdzamy, że publikowanie tego rodzaju

plotek czy insynuacji obniża wartość książki p. Regorowicza.

Niestety autor nie umie ukryć się z niechęcią do tematu, który w swej książce omawia, do Akademii i publikuje również jak o prof. Mehofferze nieprawdziwą wiadomość o tem, że o organizacji Akademii, o jej położeniu prawnym, stosunku do władz, uposażeniu, zbiorach i środkach naukowych, danych personalnych uczniów i profesorów i t. d. »nikt nigdy dokładnie nie wiedział i dokładnie nie wie, nie dowie się w każdym razie tego z dzisiejszego archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie tem więcej, że Kierownictwo Akademii nie dopuszcza zasadniczo do Archiwum« (str. 157). Jest to nieprawda.

Wiemy ze źródeł bardzo pewnych, że p. Regorowicz — wprawdzie bardzo przelotnie, ale to jego wina — korzystał z archiwum tego, a więc był dopuszczony, bo nawet sekretarjat Akademii na prośbę p. Regorowicza posyłał mu fascykuly Aktów Akademii do Poznania, celem przejrzania. Pismo, stwierdzające powyższe, ogładaliśmy w archiwum Akademii, z którego to archiwum nie umiał skorzystać p. Regorowicz dla tego, że do każdej pracy, o ile ona ma wydać wartościowe owoce, trzeba przyłożyć się ze skromnością, ciekawością i z umiłowaniem, a nie z widocznym uprzedzeniem, które p. Regorowiczowi nie pozwoliło skorzystać z nieprzebranej skarbnicy osobistych wspomnień starszych i młodszych profesorów Akademii — powtarzam wspomnień, a nie plotek. Książka oparta na dość bogatym, choć mającym luki, Archiwum Akademii i na wyjaśnieniach ludzi, którzy w życiu Akademii przez lat 30 brali bezpośredni udział i są artystami, mogłaby być historią Akademii i historią bardzo

interesującego okresu sztuki polskiej. Na takie ujęcie tego tematu p. Ręgorowicz się nie zdobył i dla tego książka jego, nosząca szumny tytuł »Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych«, jest tylko książeczką zawierającą zbiór mniej lub więcej interesujących szczegółików, wyszukanych z cierpliwością w rozmaitych »aktach«, dowodzących, że autor jej nie potrafił zainteresować się, pisząc, o Akademii jej historią szerszej pojętą, n. p. kwestją, jak się to stało, że Akademia potrafiła zamknąć epokę kształcenia się naszej artystycznej młodzieży w Monachium czy w Paryżu, zogniskowała wychowanie artystyczne w Krakowie dla wszystkich trzech zaborów naszych i dzięki temu stworzyła podwaliny pod narodową sztukę polską. Niewątpliwem jest, że wyjaśnienie tej tak ciekawej kwestji więcej miałoby wartości niż zajmowanie się wydalonym za niesubordynację sekretarzem Akademii, p. Ładą Cybulskim, który z właściwymi dziejami Akademii żadnego nie miał i nie ma kontaktu.

= Ormianie w Stanisławowie w XVII i XVIII wieku, opracował Czesław Chowaniec, Stanisławów 1928, Drukarnia i litografia St. Chowańca. Książka ta, wydana niezwykle starannie i z dużym smakiem i znanstwem, została przez nakładcę, p. St. Chowańca, ofiarowaną Zjazdowi bibliofilów we Lwowie i świadczy chlubnie o rozbudzeniu zainteresowań bibliofilskich w mieście Rewery.

= Karczówka pod Kielcami, napisał ks. dr. Józef Zdanowski, Kielce 1928, skład główny na Karczówce. Jest to treściwy obraz dziejów kościoła i klasztoru Bernardynów, z okazji trzechsetnej rocznicy erekcji kościoła na Karczówce.

= Sprawozdanie kuratorjum Opieki nad zabytkami sztuki żydowskiej przy żydowskiej gminie wyznaniowej we Lwowie, 1928. Drukarnia J. Jaegera we Lwowie.

NEKROLOGJA

= Henryk Kunzek (ur. w r. 1873, um. w r. 1928) był człowiekiem niewątpliwie nie »na miarę krawca«. Swą niezwykle wysoką kulturę, rozległą wiedzę, charakter kryształowoczysty i temperament marzyciela i zarazem działacza — wypowiedział raczej w życiu i bezpośrednio oddziaływaniu na ludzi, niż w sztuce, którą kochał niemniej od życia i ludzi.

Jako artysta-rzeźbiarz nie pozostawił po sobie dzieł mocnych i wielkich. Nie brak mu było wprawdzie talentu i smaku, a także wyjątkowego entuzjazmu i wytrwałości w artystycznej pracy, ale przeszkody, jakich mu od zarania i do końca nie skąpiło życie, podcięły mu wcześniej skrzydła, tak że gdy zdołał wreszcie przewyciężyć i nagiąć do swej woli los, talent jego już nie znalazł w sobie dość sił młodych i świeżych, by się wypowiedzieć mógł w dziełach o wartości nieprzemijającej.

Lekarz, artysta, profesor Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, publicysta wreszcie, nie oddzielał Henryk Kunzek piękna i sztuki od życia i ludzi. Nie pojmował sztuki, jako zamkniętej na siedem pięczęci świątyni, otwierającej swe bramy tylko przed kapłanami i nielicznymi wybranymi przez los, ale pragnął, by służyła i dostępną była wszystkim, by wszystkich radowała, dźwigała, uszlachetniała. Był to dla niego, obdarzonego wrodzonym temperamentem działacza i nauczyciela, jedyny i konieczny stosunek do piękna. Pomimo to nie

był skłonny ani zdolny do jakichkolwiek kompromisów z gminnością, pospolitością lub tanią efektywnością, ale wymagał zawsze od siebie i swych najbliższych jak najwyższego i najszczerszego wysiłku i jak najwyższego poziomu. Dla siebie wszędzie i zawsze surowy, dla ludzi był — poza terenem sztuki — niezmiernie wyrozumiały i pobłażliwy. Od niczego tak nie stronił, jak od sądzenia ludzkich słabości i ferowania wyroków o bliźnich. I niemal fizyczną sprawiał mu przykrość, gdy mu wypadało być słuchaczem z bezwzględną surowością lub złośliwością wypowiedzanych sądów o ludziach. Taki stosunek do ludzi miał grunt w wyjątko-



HENRYK KUNZEK

PORTRET POETY JÓZEFA RUFFERA (gips)

wej skromności Kunzeka, która się wyrażała w pokpiwaniu z samego siebie wobec przyjaciół i w reagowaniu dobrodusznym śmiechem na złośliwości mniej subtelnych kolegów i towarzyszy zawodowych.

Ukończył wbrew własnym chęciom i zamiarom medycynę, aby po kilku latach lekarskiej praktyki we Lwowie i ciężkiej dla siebie z tej racji udręki, porzucić już jako dojrzały, zgorą trzdziestoletni mężczyzna, dotychczasowy swój zawód i rodzinny Lwów, i rozpocząć życie i studia niemal ab ovo. Przenosi się do Krakowa i zapisuje się do Akademii Sztuk Pięknych na kurs rysunku i rzeźby.

Pracuje odtąd przez szereg lat z gorączkowym zapalem i pośpiechem, jakgdyby gnany do pracy od rana do nocy ustawicznym lękiem, że mu zabraknąć może życia dla pełnego zapanowania nad środkami technicz-

nymi i formą i do wypowiedzenia się w dziełach takich, jakieby zadowolić mogły jego dojrzały, wyrobiony i subtelny smak artystyczny i jego męską ambicję. Żyje przytem nietylko skromnie, ile ubogo, jak większość jego ówczesnych młodych kolegów w Akademji, i staje się w Krakowie na szereg lat postacią ogólnie znaną, lubianą i czczoną. Ten człowiek trzydziestokilkuletni, dojrzały i głęboki umysł, mający wówczas za sobą już dwa dziesiątki lat usilnej pracy umysłowej, posiadający niemniejszą wiedzę od nieprzeciętnie uczonego profesora uniwersytetu, żyje ze swymi kolegami w Akademji, młokosami od 18 do 25 lat, w serdecznej zaży-



HENRYK KUNZEK

PEŁASKORZEŻBA Z POMNIKA BŁ. SZYMONA Z LIPNICY, WYKONANEGO W LIPNICY MURAWANEJ (woj. krakowskie) (gips)

łości i przyjaźni, gotów im zawsze służyć swą wiedzą, doświadczeniem, radą i pomocą, dzielić z nimi swe studenckie mieszkanie i skromny obiad w drugorzędnej krakowskiej garkuchni.

Najbliższymi sercu Henryka Kunzeka byli wówczas w Krakowie Włodzimierz Konieczny, rzeźbiarz i poeta, malarze Kazimierz Sichulski, Fryderyk Pautsch, Władysław Jarocki, Stanisław Dębicki, Jastrzębowski i Młodzianowski, który zmarł niedawno jako wojewoda pomorski, później Karol Homolacz, a z poetów Jan Kasprowicz, Leopold Staff, Waclaw Berent i Edward Leszczyński. Równocześnie żył w serdecznej przyjaźni ze znanym uczonym, profesorem fizjologii w krakowskim uniwersytecie, rektorem Napoleonem Cybulskim i zięciem tegoż, malarzem Władysławem Oskierką. Któż zresztą z ówczesnego krakowskiego światka sztuki,

literatury i nauki nie znał H. Kunzeka, nie słyszał o nim, nie szukał jego towarzystwa, nie pragnął zbliżenia się do niego? Rozmowa z nim bywała zawsze interesująca i zapładniająca, nigdy bowiem nie dotykała spraw osobistych i drażliwych, których obrabiać nie lubił, lecz obejmowała z reguły sprawy ogólne i żywotne, a Henryk Kunzek umiał myśleć niezwykle jasno i oryginalnie, określać zjawiska przenikliwie i niezależnie, argumentować wymownie, logicznie i przekonująco, był wszakże urodzonym typem działacza i pedagoga.

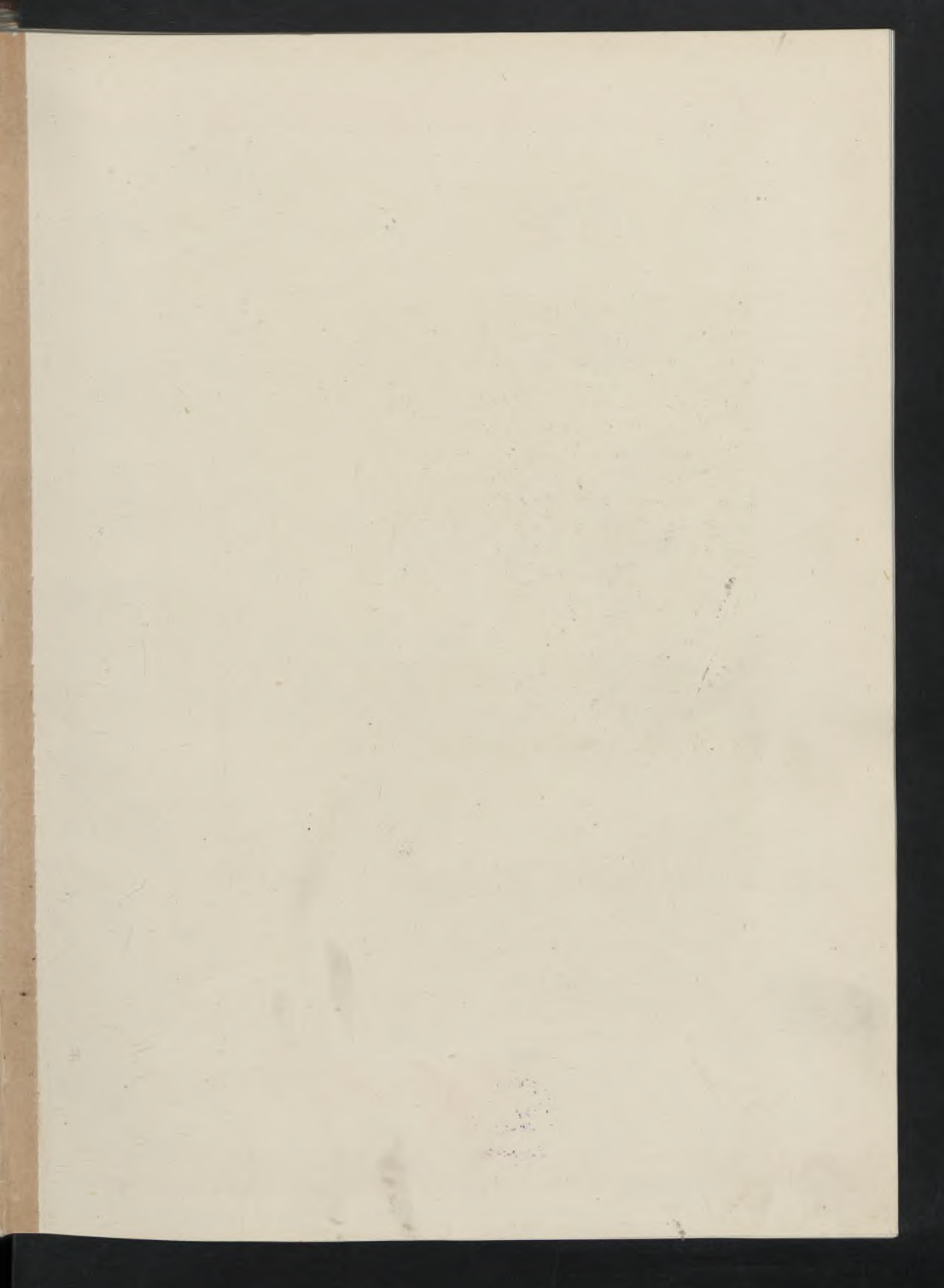
Z rozległej wiedzy i kultury H. Kunzeka korzystało też wielu, choć zapewne tylko nieliczni zdawali sobie tak z tego faktu sprawę, jak i z wartości tego, co Kunzek tak szczerze i bez rachunku co dnia wkładał do siebie rozsiewał. Każdy z nas, którzyśmy żyli z nim bliżej i często obcowali, wiele ma mu do zawdzięczenia. Jeśli o kim, to o Kunzoku można bez przesady powiedzieć, że nic ludzkiego nie było mu obcem. Wszystko go interesowało, o wszystkim posiadał oryginalny i głęboki sąd: sztuka, literatura dawna i współczesna, z nauk ścisłych zwłaszcza przyroda i filozofja, zjawiska społeczne, polityka. Nie było wprost dziedziny życia i ludzkiej twórczości i myśli, któraby mu była całkiem obcą, nie było zjawiska, obok którego przeszedłby obojętnie.

Pomimo wyjątkowej, gorączkowej pracy w Akademji — zrazu jako uczeń, wkrótce zaś po jej ukończeniu jako asystent, a później docent — umiał znaleźć jeszcze czas na pracę publicystyczną w miesięczniku wydawanym przed wojną światową przez Towarzystwo ochrony piękności i zabytków Krakowa, gdzie dawał upust swemu temperamentowi działacza i nauczyciela, znajdując niejednokrotnie ostre, nawet jadowite strzały w swym arsenale argumentów — przeciwko wszystkim, którzy śmieli targnąć się nieudolną lub wandalską ręką na całość i piękność dawnego Krakowa.

Jako człowiek, niezmiernie czuły na wszystko, co obchodziło, co bolało, czy radowało społeczeństwo, którego był dzieckiem i świadomym swych obowiązków członkiem, zbliżył się zaraz w początkach formacji na terenie Małopolski do organizacji Strzeleckiej, a z wybuchem światowej wojny ruszył w pierwszej kompanji Strzelca z Oleandrów na wieloletnią tułaczkę wojenną w Legionach. Szereg lat, spędzonych na wojnie, zrujnował zupełnie wątłe siły Henryka Kunzeka. Życie jego po wojnie, zwłaszcza w kilku latach ostatnich, było już tylko udreńczającą go coraz bardziej vegetacją. Pracował wprawdzie dalej sumiennie jako kierownik kursury-sunków wieczornych w Akademji, ale do własnej twórczości rzeźbiarskiej powracał coraz rzadziej, jakgdyby nurtować go już poczynało — wraz z chorobą — i zwątpienie. Ukojenia szukał w latach tych w zagłębieniu się w mistyce teozoficznej Steinera, z którym wszedł w osobiste stosunki. Dało mu to niezłomną wiarę w wiekiistość trwania ducha, którego w sobie sam przez życie całe wytrwale dyscyplinował, umacniał i w górę dźwigał.

Pamięć o Henryku Kunzoku trwać będzie zawsze w sercach tych, w które on sam za życia swego zasiewał co dnia ziarna szlachetnej ambicji i czci dla piękna i pracy.

Przeclaw Smolik





FRYDERYK PAUTSCH

KOBIETA Z DZIECKIEM (ol.)



JULJA GRODECKA

KILIM

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

„Ł A D”

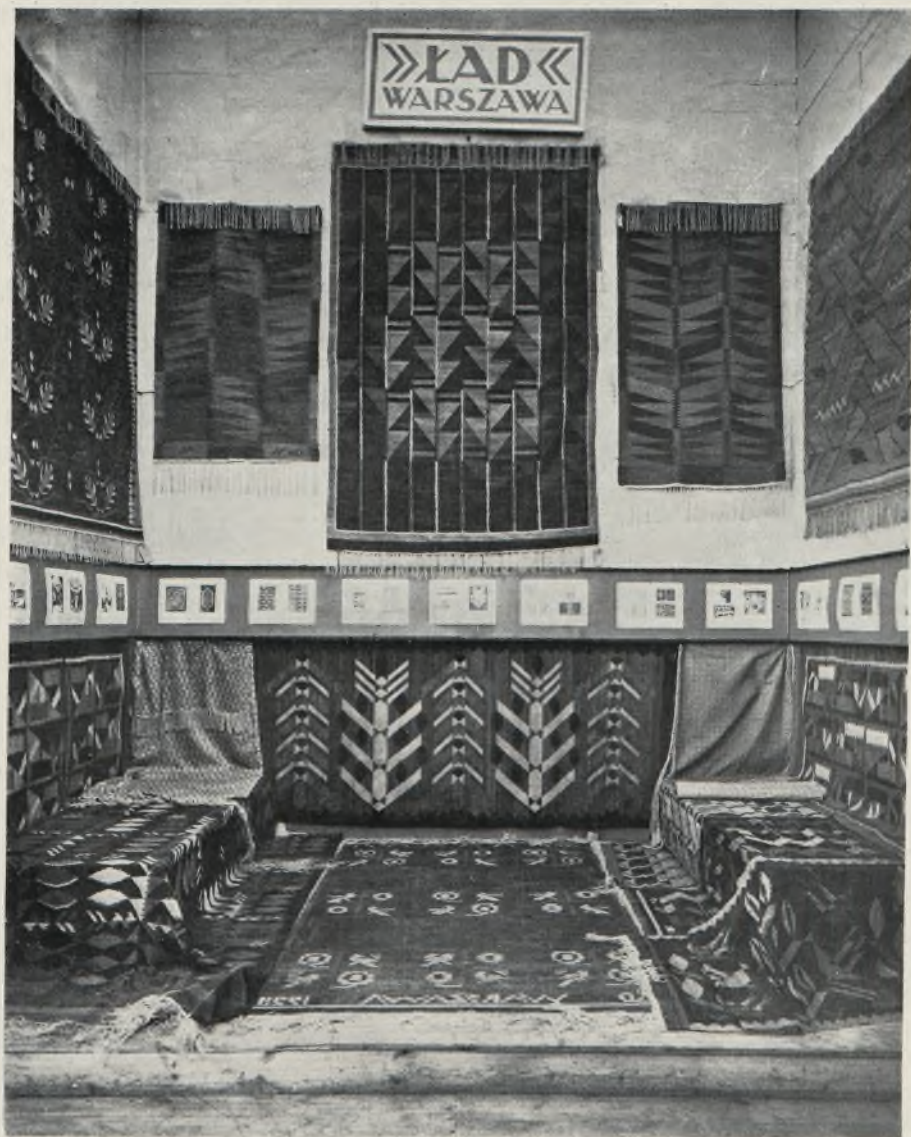
PISZĄC dawniej, i to niejednokrotnie, o rzeczach, które mnie w tej chwili absorbują, kładłem prawie mechanicznie tytuł: »Polska Sztuka Stosowana«, później pisałem »Warsztaty krakowskie«. Odtąd będę pisał »Ład«.

Założony w 1926 r. z inicjatywy profesorów i uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, »Ład« jest organizacją artystyczno=wytwórczą i ma formę spółdzielni z odpowiedzialnością udziałami. Wywodzi się z ruchu trwającego ćwierć wieku w Polsce, od czasu założenia Twa »Polska Sztuka Stosowana« w Krakowie. Jest emanacją bezpośrednią Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest wreszcie rezultatem udziału Polski w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej 1925 r. w Paryżu. Rezultatem naszego świetnego na tej wystawie sukcesu, który utrwalił w nas niezłomną wiarę, że polska sztuka plastyczna, poświęcona wielkim zagadnieniom, wysuniętym przez program wystawy, nie potrzebuje się obawiać światła krytyki międzynarodowej i śmiało stanąć może do współzawodnictwa z innymi najbardziej kulturalnymi narodami. A jednocześnie jest rezultatem naszego na tej wystawie niepowodzenia. Niepowodzenia, którego doznaliśmy z powodu jaskrawego odsłonięcia w oczach własnych, a przypuszczać należy, że i w oczach bar=

dziej przenikliwych cudzoziemców, dotkliwych braków naszej produkcji w kraju. Nazwijmy rzecz po imieniu. To, co dzisiaj w naszej dziedzinie posiadamy, co artyści w szlachetnym swym wysiłku od zarania bieżącego wieku stworzyli, są to dobra duchowe nieocenionej wprawdzie wartości, są to przeorane dziedziny o wielkich rozległościach, bo obejmujące teorię sztuki stosowanej, ustaloną na niewzruszonych podstawach, świetne eksperymenty wykonanych w materiale przedmiotów, szeregi całkowitych domów i wnętrz o odrębnym, wysoce artystycznym charakterze, opracowane i wypróbowane metody nauczania, zadziwiająca sprawność propagandową w kraju i zagranicą, bogaty materiał doświadczalny z wielokrotnie nawiązywanych stosunków z przemysłem, ze społeczeństwem konsumentów, wreszcie z własnym naszym rządem, ale to wszystko jeszcze nie jest tem, do czego dążymy. Jest sztuką, pedagogią, przygotowaniem kadrów do roboty, nie jest jeszcze przemysłem w całym tego słowa znaczeniu, nie weszło w życie, nie weszło w krew i ciało naszego społeczeństwa.

»Ład« jest dalszym ciągiem dawnych artystycznych wysiłków. Nie stwarza nowych programów, nie wysuwa nowych haseł, tylko pogłębia je, wyjaśnia i realizuje. Wśród głównych inicjatorów widzimy dawnych pionierów »Sztuki Stosowanej« i »Warsztatów krakowskich«. Rok założenia »Ładu« 1926, był rokiem 25-letniego jubileuszu działalności i idei »Polskiej Sztuki Stosowanej«, której duszą, atmosferą i siedzibą był Kraków. Nikt tego jubileuszu nie obchodził, nikt oń się nie upomniał. Tylko prezes istniejącego już, raczej na papierze, Towarzystwa poszedł w dniu tym (23 października) ucisnąć rękę jednego z najserdeczniejszych i najgorętszych jego inicjatorów. Ale już w tymże czasie organizował się »Ład«. I to było najlepszym jubileuszem, gdyż przybrał on postać czynu, stwierdzającego ciągłość idei.

Jeżeli sprężyną w organizowaniu nowej instytucji byli starsi, to głównymi filarami budowy są i muszą być młodzi. Jest ich spora grupa, przeszło 30-tu, przeważnie uczniowie lub absolwenci Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Bez szkoły nie byłoby »Ładu«. Szkoła dała mu i daje jeszcze przytułek, szkoła wykształciła w swych pracowniach eksperymentalnych najtęższe młode siły, na warsztatach szkolnych dokonano najciekawszych doświadczeń. Nauka profesorów szkoły: J. Czajkowskiego, W. Jastrzębowskiego, M. Kotarbińskiego, K. Tichego stała się tym naukowym i moralnym wkładem, który wart jest, o ileż więcej, niż szczupły kapitał zakładowy instytucji, wraz z nikłymi subwencjami. Pozatem cała praca administracyjno-organizacyjna »Ładu« wraz z kierownictwem artystycznym pracowni tkackiej spoczywa w rękach dyrektora Lucjana Kintopa (obecnie kierownictwo pracowni objęła p. Helena Bukowska). Kierownictwo pracowni kilimiarskiej jest w rękach p. Julji Grodeckiej, zaś farbiarnią opiekuje się wielce zasłużona w sprawie badania wełny, barwików i w technice samego barwienia p. Eleonora Plutyńska wraz z siostrą p. Wandą Szczepanowską i p. Janiną Grodzińską. Instruktorem technicznym tkactwa jest p. Bronowski. Trzecia pracownia »Ładu« świeżo założona, ceramiczna, rozpoczęła pracę pod kierunkiem Rudolfa Krzywca. Zarząd »Ładu« stanowią pp.: prof. Józef Czajkowski i Lucjan Kintop; należący również do Zarządu prof.



KILIMY Z WYSTAWY „LADU” W KATOWICACH 1928.

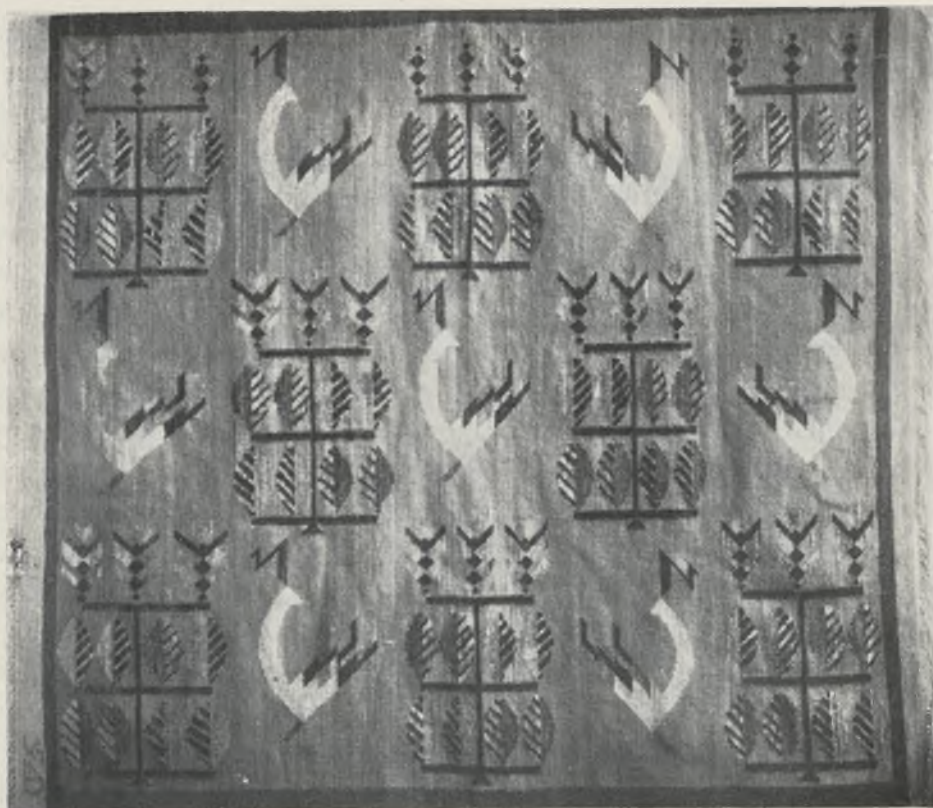
Projektowali: H. Bukowska, A. Cukierówna, J. Czajkowski, J. Grodecka, H. Imrotówna, W. Jastrzębowski,
H. Karpińska, H. Mikołajczykówna, E. Plutyńska, B. Treter.

Wojciech Jastrzębowski ustąpił z powodu powołania go na stanowisko Dyrektora Departamentu Sztuki. Radę nadzorczą stanowią pp.: prezes Rady Jerzy Warchałowski, prof. Karol Tichy, prof. Karol Stryjeński i Eleonora Plutyńska. Należał również do Rady nieodżałowanej pamięci Kazimierz Młodzianowski, b. minister i wojewoda, założyciel i dyrektor »Warsztatów Krakowskich«.

Jeżeli »Ład« jest tylko etapem w rozwoju pewnych dawnych zasad i pewnej dawnej idei, to jednak ma swoją fizjonomję wyrażną, nieco inną, niż dawniejsze organizacje. Zmieniły się warunki ogólne, polityczne, dając większą swobodę wszelkiej pracy ideowej. Jakkolwiek niema u nas jeszcze dostatecznego zrozumienia doniosłości idei, jakiej »Ład« służy i kulturalnego znaczenia metod pracy »Ładu«, to jednak poczuwamy się do prawa i mamy odwagę występowania w imię hasła państwowych, w imię podniesienia ogólnej kultury plastycznej kraju. I to nam daje wewnętrzną siłę i wiarę, że jesteśmy dla kraju potrzebni. Następnie, »Ład« może korzystać z ogromnego materiału dawnych doświadczeń, co również pozwala mu robić śmiałe kroki naprzód. Wreszcie »Ład« rozporządza całym zastępem wykształconych teoretycznie i praktycznie w Szkole Sztuk Pięknych artystów, czego nie posiadały przedwojenne organizacje, złożone z ludzi, zmuszonych zdobywać doświadczenie i naukę własnymi rękami, niejako na własnej skórze, a to z powodu braku odpowiednich szkół w kraju. I to jest najlepszą rękojmnią rozwoju i rozrostu. Poza ogólnymi ideałami artystycznymi i kulturalnymi, »Ład« ma jeszcze i zadanie praktyczne, wypełnia funkcje natury państwowej, gdyż dąży między innymi do stworzenia warsztatu pracy dla młodzieży wykształconej w szkołach, utrzymywanych przez państwo i samorządy, i w ten sposób spodziewa się zatrudnić z korzyścią dla sztuki i przemysłu, czyli dla tego celu, dla którego istnieją szkoły artystyczne i zawodowe, tych młodych fachowców, którzy byłiby inaczej zmuszeni po wyjściu ze szkoły szukać zajęcia w byle jakim urzędzie, zaprzepaszczać długie lata nauki, nagromadzony zapał i ideowość, dla których w życiu naszym i w szablono-wo bytującym przemyśle, niema miejsca. Ta okoliczność spaja jeszcze bardziej artystyczną misję »Ładu« z palącą kwestją życiową dużego odłamu młodzieży.

Odrębna fizjonomja »Ładu« wyraża się również i w jego najbliższych celach, oraz w metodach pracy. Celem instytucji naszej jest projektowanie i wyrób przedmiotów z drzewa, włókna, metalu, gliny, szkła, kamienia, skóry i t. d. i wszelkich przedmiotów przemysłu artystycznego oraz dostarczanie całkowitych urządzeń wewnątrz, z wyraźnym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania. Instytut doświadczalny, który prowadzi Spółdzielnia w związku z powyższymi zadaniami, ma za cel podniesienie ogólnej kultury plastycznej w kraju.

Zakres więc i cel działania »Ładu« odpowiada dawniejszym ideałom artystów. Na specjalną atoli uwagę zasługuje podkreślenie hasła: doskonałość formy, surowca i wykonania. W tych słowach mieści się cały program. Weszliśmy już w okres, w którym nie mówi się o sztuce, o stylu, o swojskości, przynajmniej między artystami, lecz o najistotniejszych rzeczach, które jedynie mogą interesować plastyka przy robocie samej, jak materiał, technika i forma. Pojęcia te tak ściśle



JULJA GRODECKA

KILIM

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

łączą się z warsztatem i z opanowaniem go w całości przez artystę, że zrozumiałem się staję coraz silniej odczuwana potrzeba własnych warsztatów, gdzie z całą swobodą, a zarazem z najwyższym wysiłkiem wykuwać się ma ten kształt każdego przedmiotu z danego surowca za pomocą określonego technicznego proceduru. Tam dopiero, w warsztacie, zrozumiałą staję się łączność i jedność tych trzech warunków dobrego wyrobu. Pominięcie lub zlekceważenie któregośkolwiek z nich uniemożliwia postęp w sztuce i rzemiośle i pozbawia artystę poczucia panowania nad rzeczą i tej rozkoszy, jaką to panowanie daje, gdy zna gruntownie i wie, z czego, w jaki sposób i co tworzy. Projektowanie na papierze, nauki teoretyczne, kształcenie smaku, zgłębianie potrzeb kulturalnych nowoczesnego życia, wreszcie ogólne wykształcenie plastyczne, wszystko to rozumie się samo przez się i wszystko to powinien posiadać przystępujący do wykonywania tego lub innego plastycznego zawodu artysta. Młodzi pracownicy »Ładu« wnoszą to ze sobą ze szkoły. Tamże w szkole, w warsztatach eksperymentalnych, a jeszcze bardziej w samodzielnych warsztatach »Ładu«, odbywa się dopiero właściwa realna praca, która z konieczności staję się pracą reformatorską. I to daje »Ładowi« szlachetne poczucie, spełniania swego rodzaju misji.

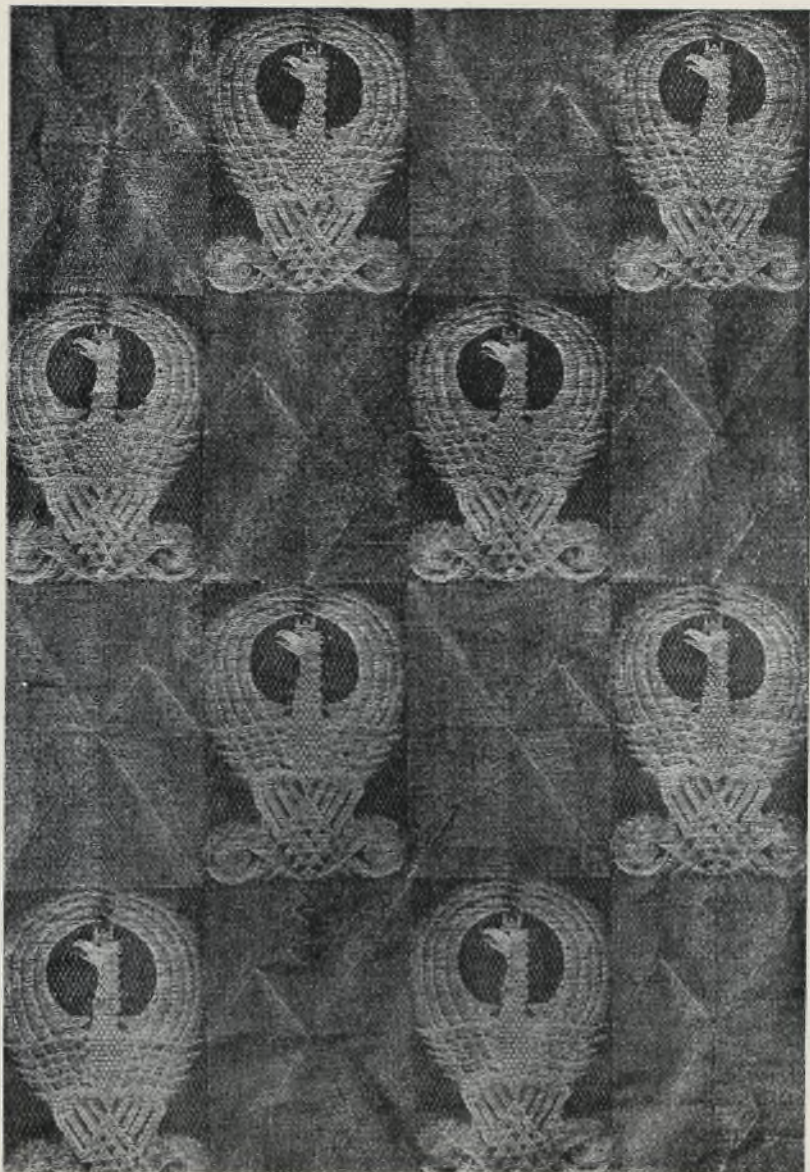
Dla przykładu weźmiemy kilimiarstwo. Ma ono za sobą całą historję, prze-
 było swoją ewolucję. Publiczność, o ile wogóle śledzi ten rozwój, może zaledwie
 zauważyć zmianę wzorów, motywów i ogólnego charakteru kolorystycznego. Przed
 laty trzydziestu pełno było po sklepach kilimów, naśladowujących w sposób bardzo
 powierzchowny, ruskie kilimy z Galicji Wschodniej o bogatych geometrycznych de-
 seniach. Następnie »Polska Sztuka Stosowana« przez szereg lat swego wpływu na
 rzemiosło podniosła artystyczną, malarską stronę kompozycyj, dbając o samodzielne
 twórcze motywy, i harmonję kolorystyczną. Wzory nabrały bujności i, zależnie od
 temperamentu malarskiego artysty, bardzo różnorodnego wyrazu indywidualnego.
 Już wówczas starano się o uzyskanie w warsztacie (mówimy o zasłużonej pra-
 cowni p. A. Sikorskiej w Czernichowie pod Krakowem) pełnej gamy kolorystycznej
 i używano chętnie naturalnego koloru wełny. Ale wełny kolorowej dostarczał fa-
 brykant, używając barwików chemicznych; nie troszczono się o to, czy wełna
 była krajowa czy sprowadzana, zrzadka udawało się właścicielce warsztatu, chcącej
 zadowolić wybrednego artystę, zabarwić wełnę jakimś domowym sposobem, ale cały
 wysiłek farbiarski polegał na tem, by wymódz od fabrykanta trzymanie się jak naj-
 ściślejsze żądań artystów, sformułowanych we wzorach dawanych farbą na papierze.
 Już wówczas dbali autorzy o dokładność techniczną wykonania konturów naryso-
 wanego przez siebie na papierze ornamentu i w tym celu nieraz osobiście zasiadali
 do warsztatu, aby poznać i zrozumieć technikę tkacką. Był to już wielki postęp
 w porównaniu z poprzednią epoką. Następnie w »Kilimie Zakopiańskim« zauważyć
 można było tendencję posiłkowania się miejscową wełną, którą jednak przeważnie
 dawano do fabrycznego przędzenia i barwienia. W owych czasach używano do
 kilimkarstwa prawie wyłącznie warsztatów poziomych z płochą. W Warszawie



H. MIKOŁAJCZYKÓWNA

(Z wystawy „Eadu” w Warszawie 1929)

KILIM



LUCJAN KINTOP

Tkaalnia Iniana „OREY DUZE”

(Z wystawy „Ladu” w Warszawie 1929)

jednak pani Marja Sliwińska wprowadziła krosna pionowe, osiągając przez to możliwość wykonywania bogatszych wzorów. Różnicę tę jednak, między warsztatem z płochą i bez płochy, zauważono dopiero, gdy się pojawiły przywiezione przez kolekcjonerów kilimy tak zwane ukraińskie z Ukrainy i Podola. Praktycznie różnice te, a z nimi różny sposób komponowania, wypróbowały »Warsztaty Krakowskie«, a następnie w Zakopanem p. Wanda Kossecka w pracowni swej »Tarkos«. Był



KAROL STRYJEŃSKI

PUHAR SREBRNY
(wykonał W. Gontarczyk)

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

to znów postęp. Kilimy na warsztatach poziomych z płochą musiały ograniczyć się do wzorów prostszych, w kształtowaniu motywu jak najbardziej zbliżonych do geometrycznych kierunków poziomu i skosu, kilimy zaś na warsztatach stojących, bez płochy, uzyskały większą swobodę, płynność linii i różnorodność kierunku wątki idącego za kształtem motywu. Późniejsze kompozycje, wykonywane w »Kilimie Polskim« w Warszawie, szły również po tej linii, a »Ład« hołduje jej z całą konsekwencją. Nie poruszamy tu kwestji z tem związanej, ewolucji wzorów, bo zaprowadziłyby to nas zadaleko. Chcemy tylko podkreślić, jak długą drogę obiera sobie nie raz bardzo prosta prawda, tkwiąca zresztą w tradycji dawnego dobrego rzemiosła. Przez ustalenie zasady prawidłowej kompozycji i prawidłowego poprawnego wykonania kwestja techniki nie została jeszcze wyczerpana. Pozostała technika przygotowania tworzywa, czyli przędzy samej, kwestja ta bezpośrednio wiąże się już z surowcem. W »Warsztatach Krakowskich« rzecz ta była z zamiłowaniem traktowana, szczególnie przez Antoniego Buszka. Sprowadzono krajową wełnę, uprzedzono ją ręcznie i zabarwiono barwikami naturalnymi. W ten sposób wykonano parę okazów, dalsze próby przerwała wojna. Metodę powyższą zastosowała następnie z powodzeniem p. Kossecka w Zakopanem, zainteresowawszy tem mocno świat artystyczny. Tymczasem w »Kilimie Polskim« w Warszawie, który był postawiony na szerszej stopie handlowej, pod kierunkiem i podług wzorów pierwszorzędnych naszych artystów wykonywano serjami piękne kilimy, o poprawnie skomponowanych i wysoce twórczych wzorach, nie dbając jednak o zasadniczą reformę surowca i barwika. Spodziewano się zapomocą przestrzegania sumiennosci w barwieniu chemicznem, przez dobrego specjalistę, osiągnąć zawsze zamierzoną kolorystyczną harmonję. Pomimo największych w tym kierunku wysiłków i pięknych rezultatów, kilimom tym czegoś brakowało. I nieraz sami artyści oddawali pierwszeń-

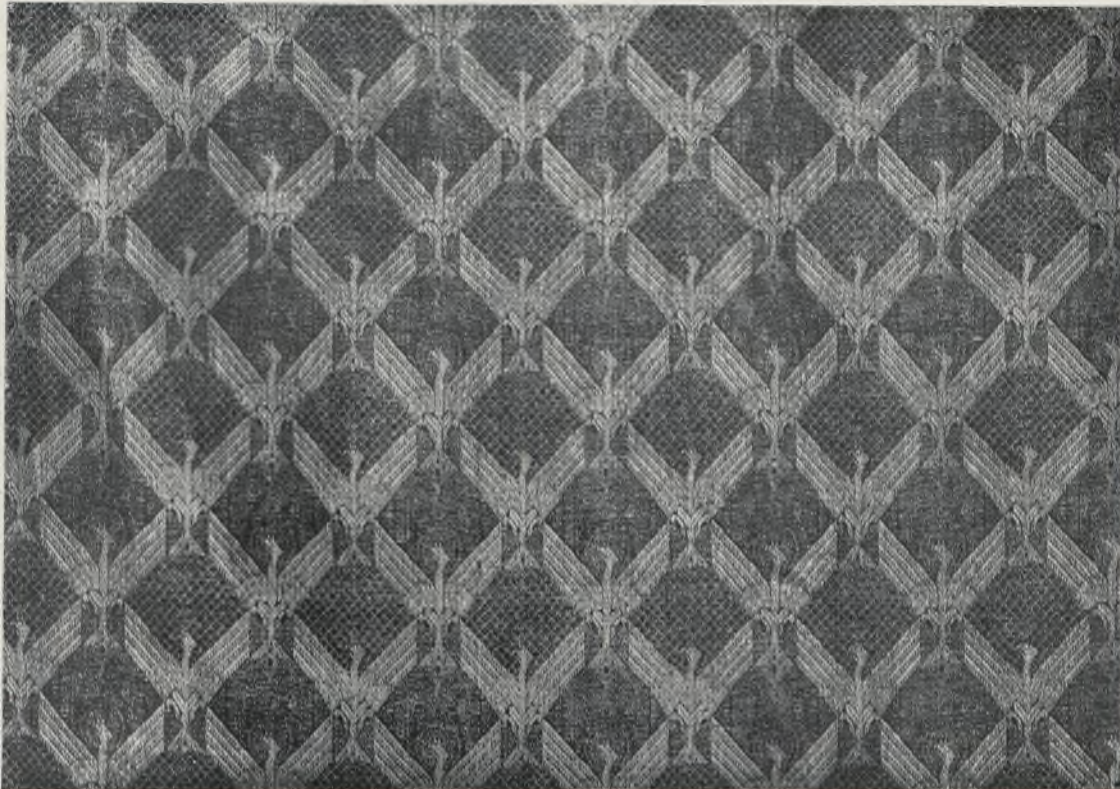


TKANINY LNIANE Z WYSTAWY „ŁADU” W KATOWICACH 1928.

Projektowali: H. Bukowska, J. Grodecka, L. Kintop, H. Mikołajczykówna, E. Plutyńska, Z. Rankówna.

stwo niewymyślnie skomponowanym kilimom »Tarkosu«, wykonanym w grubej górskiej, ręcznie przędzionej wełnie, ubarwionej w domowy sposób a często nawet niedość dokładnie i intensywnie, barwikami naturalnymi. Poprostu, tamte były pięknie i mądrze skomponowane, ale brakowało im życia, a te przypominały zaletami swego surowca i barwika dawne kilimy ludowe. »Kilim Polski« wychodził z założenia, że kilim może bez szkody dla swego charakteru stać się produktem fabrycznym. Zdaje się, że tkwiła w tem omyłka.

Uczennica Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych a później jej asystentka p. Eleonora Plutyńska przechodząca naukę w szkolnym warsztacie tkackim, zapaliła się przed paru laty do idei zasadniczego zreformowania podstawowych warunków dobrego kilima. Ona też była jedną z inicjatorek powstania »Ładu«, któremu wszystkie swe doświadczenia przekazała. Ona też ponosi zasługę, czy też jak kto chce, winę tego, że dzisiaj nie możemy się już patrzeć na kilim wykonany z materiału fabrycznego. Szkoła umożliwiła jej gospodarowanie swobodne w swej eksperymentalnej farbiarni, która powstała z dawnej pracowni doświadczalnej Twa »Polska Sztuka Stosowana«, założonej w związku z przygotowaniem do wystawy paryskiej i prowadzonej przeszło rok z wielkim nakładem wiedzy i wysiłku przez p. Norberta Okołowicza. P. Plutyńska zebrała ogromną ilość starych wypróbowanych w dawnym tkactwie ludowym i domowym recept i stopniowo wytworzyła zapomocą tych recept i własnych mozolnych doświadczeń, posiłkując się barwikami naturalnymi (roślinnymi i koszenilą), gamę barw, swą pięknnością, intensywnością i blaskiem przechodzących najsmielsze nasze marzenia. Doświadczenia pokazały, że wynik efektu barwnego łączy się ściśle z gatunkiem przędzy i sposobem, w jaki została uzyskana. Najodpowiedniejszą okazała się wełna nasza górską z Podhala, z gór Śląska Cieszyńskiego lub ze Wschodniej Małopolski, wełna dość ostra, posiadająca piękny połysk i elastyczność. Zalety te zachowuje przy przędzeniu ręcznym, traci w przędzalni mechanicznej. Następuje barwienie, o którym już była mowa. Wełna zabarwiona ręcznie w barwikach naturalnych, daje zwoje kolorowego materiału z natury tego proceduru, ubarwionego niejednokrotnie w jaśniejszych lub ciemniejszych tonach, co spowodowane jest nierównomierną grubością wątki. Taki materiał daje w rękę tkacza różnorodność odcieni tej samej barwy, którymi może operować jak malarz farbami na palecie. Ta niejednorodność tonu odpowiada również niejednorodności tonu wełny kolorów naturalnych, wielce poszukiwanej przez artystów, białej, szarej, rudej i brunatnej aż do czarnego koloru włącznie. W rezultacie, tkanina w ten sposób powstała, gra odcieniami, połyskuje, żyje. Element tego życia i tej naturalnej wibracji można następnie świadomie wzmacniać lub osłabiać. Zagadnienie kilimkarstwa, które było przez czas dłuższy zagadnieniem ornamentalnem, stało się nagle zagadnieniem przede wszystkim farbiarskiem, czyli właściwie wróciło do pierwotnej roli, jaką odgrywa wszelka dawna barwna tkanina. Dawne procedury ludowe, rozpowszechnione w krajach tkackich, procedury, których ślady tradycyjne zachowały się i w Polsce, przerobione, przemyślane i rozwinięte przez wysiłek naszej warszawskiej pracowni, odżyły na nowo, otwierając nowoczesnemu polskiemu kilimiarstwu dalekie horyzonty.



LUCJAN KINTOP

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

Tkanina lniana „ORLY MALE”

Ale jednocześnie postawiły kilimowi granice w produktywności. Nie można go już traktować fabrycznie i osobisty, stały dozór autora wzoru jest konieczny; konieczne też jest wykształcenie inteligentnych, czułych na barwę wykonawców. Stąd wniosek: jeżeli kilim w Polsce ma odegrać rolę, która mu się należy i która przy zamiłowaniu naszym tradycyjnym do tego rodzaju tkaniny, ma wszelkie szanse utrzymania się i rozwinięcia, to ilość produkowanych bylejak kilimów winna się zmniejszać z roku na rok, za to jakość ich, w myśl zdobytych i opisanych wyżej doświadczeń, znacznie się podniesie. Konieczne przy takim traktowaniu kilima podrożenie jego ceny podniesie tylko jego wartość.

Kompozycje nowych kilimów »Ładu« przesiąknięte są nawskroś poczuciem barwy, tonu, materiału. Gra barwa, wibruje materiał. Wynikające z techniki ornamenty, rosnące szeroko na nitkach poziomo przesnuwanego wątku i pnące się krok za krokiem w takt miarowo przybijanej płochy ku górze, wzdłuż pionowego kierunku osnowy, układają się we wzór, którego typowość warunkuje ta właśnie technika, a różnaitość tak we wzorze, jak i w kolorze, tkwi już tylko w różnicy artystycznych temperamentów autorów. Kilimy »Ładu« można po tych wszystkich cechach roz-

poznać, mają one swój styl. Twierdzimy, a z nami twierdzą to i obcy, że styl ten jest polski. Polskość ta znalazła się sama, bez szukania. I nawet tradycja nawiązała się jakoś sama. Tak, dzięki uczciwej pracy szczerych polskich artystów, pracy przemyślanej pogłębieniem zagadnienia od początku, w całości, tak co do formy, jak surowca i wykonania, rodzi się styl, w jedynej, prawdziwej jego siedzibie – w warsztacie.

Kilimy dla »Ładu« komponują pp.: Helena Bukowska, Cukierówna, prof. Józef Czajkowski, Julja Grodecka, Janina Grzędzińska, Imrothówna, prof. Wojciech Jastrzębowski, Halina Karpińska, Katalina Mikołajczykówna, Bogdan Treter, Wanda Sakowska-Wanke, Eleonora Plutyńska. Osobny dział, który zaczyna się rozwijać, stanowią kilimy na krosnach pionowych techniką gobelinową. Kilimy »Ładu« poraz pierwszy były wystawione w 1927 roku na międzynarodowej wystawie tkanin w Luwrze w Paryżu, gdzie wyróżniły się wśród wszystkich innych. Druga wystawa odbyła się we wrześniu 1928 r. w Katowicach na zaproszenie wystawy »Wnętrze domu«, a obecnie odbywa się wystawa wraz z tkaninami lnianymi, o których będzie mowa niżej, w lokalach użyczonych dzięki uprzejmości Towarzystwa Akcyjnego Szczerbiński i Sp. w Warszawie. Nadto na kilku propagandowych wystawach, urządzanych zagranicą przez nasze Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, kilimy »Ładu« odgrywały rolę równorzędną z obrazami.

W zupełnie odmienny świat przenosi nas inny wyrób »Ładu«: wzorzyste tkaniny lniane. Dotychczas znane były lniane samodziały ludowe lub ich imitacje. »Ład«,



Ceramika (redukcja metali) wykonana przez Wandę Telakowską.
(Z wystawy »Ładu« w Warszawie 1929)

w myśl swego programu, ujął zagadnienie tych tkanin od podstaw, więc dbając o dobry krajowy surowiec i dobre barwiki. Kwestja wzorów rozwiązana została w sposób twórczy, którego tajemnica tkwiła w warsztacie, tym razem mechanicznym, tak zw. Żakardowskim. Inspiratorem, badaczem i twórcą był tu p. Lucjan Kintop, dyrektor »Ładu«. Nie chcę już dłużej nużyć czytelnika szczegółami. Wynikiem tej pracy jest zupełnie nowy typ polskiej tkaniny, nadającej się do zawieszenia na ścianie, jako makaty, do przykrycia łóżek, tapczanów, do obicia ścian lub wreszcie do pokrycia mebli. Technika Żakardowska daje jak wiadomo niezliczone możliwości splatania i kombinowania nici, wzmacniania lub osłabiania waloru tej samej barwy przez dodawanie lub ujmowanie ilości kryjącego osnowę wątki, co wymaga wielkiego doświadczenia, przewidywania efektu i specjalnych kombinacyjnych zdolności. Nici lnu naturalnego lub bielonego w kombinacji z nicią szarą lub żółtą, daje efekty kosztownej, złotolitej lub srebrnolitej tkaniny. »Ład« w niedługim stosunkowo czasie wytworzył dużą ilość wzorów, które mają ogromne powodzenie, i śmiało można powiedzieć to samo co o »Ładowych« kilimach, wytworzył swój własny typ, swój styl. I znów, styl ten zrodził się z techniki i materiału, wyszedł z warsztatu. Warsztat tkacki raz nastawiony na pewien wzór, może mechanicznie tkać dowolne ilości. Ustalona kombinacja barw nie wymaga już dozoru artysty. Jest to więc typ produkcji fabrycznej, która może śmiało dążyć do konkurencji z innymi tkaninami szybkością, precyzją wykonania, i, przy odpowiedniej organizacji, taniością.



Ceramika (redukcja metali) wykonana przez Czesława Knothe, Marię Nowaczyńską i Annę Słomkiewiczówną.

(Z wystawy »Ładu« w Warszawie 1929)

Prócz L. Kintopa tkaniny te komponują pp.: H. Bukowska, J. Grodecka, K. Mikołajczykówna, E. Plutyńska, Rankówna.

Trzecia pracownia »Ładu«, poświęcona ceramice, została niedawno zainstalowana w osobnym lokalu. Przedmioty, które podajemy w reprodukcjach, wykonane są jeszcze w pracowni Szkoły, przeważnie przez członków »Ładu«, pod kierownictwem prof. Karola Tichego, przy pomocy instruktora technicznego Juliana Miskuna. Z prac tych widać, w jakim kierunku pójdzie produkcja »Ładu«. Znowu problem został ujęty od podstaw, od tworzywa, czyli gliny i glazury, osiągniętej tym razem drogą redukcji metali. Zaczem poszła forma, jak widzimy, twórcza, wykwintna, delikatna. Ton powierzchni, pełen najsłabszych odcieni, wymaga prostoty w traktowaniu bryły. Ornamentu żadnego. Ale i w poprzednich pracach, o malowaniu podszkliwnem, ornament sprowadzał się tylko do delikatnego podkreślenia ducha formy. Nie wyłącza to rozwinięcia w przyszłości ornamentu, ale prowadzi do ustalenia zdrowej zasady, że forma w ceramice jest rzeczą pierwszorzędną i decydującą obok gatunku użytego surowca i gatunku i koloru szkliwa.

W dalszym swym programie »Ład« przygotowuje się do założenia szeregu innych pracowni, nie dąży jednak, nawet w razie najbardziej sprzyjającej koniunktury, do zakładania wielkich fabryk z jakiegokolwiek bądź dziedziny. Potrzebna mu wzorowa stolarnia (narazie korzysta z pracowni szkolnej), aby móc wykonać całkowite urządzenia meblowe, biorąc pełną odpowiedzialność za wszystkie szczegóły wykonania, a to w tym celu, by stworzyć przykłady, i jako gotowe modele, w których już niema nic ani do dodania ani do ujęcia, dać, w razie zamówienia, odpowiedzialnym, poważnym firmom do wykonania. Mamy wśród starszych członków »Ładu« wytrawnych artystów meblarzy, z których każdy na pracach swych kładzie swe indywidualne piętno, jak profesorowie: Czajkowski, Jastrzębowski, Kotarbiński, Stryjeński, Tichy. Idzie teraz o młodsze siły, które odznaczyły się niedawno na konkursie meblowym »Ładu« w związku z przygotowywanym udziałem naszej instytucji w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Idzie o to, aby tak, jak w tkaninach i kilimach, mogli się oni i w tej podstawowej dziedzinie sztuki wnętrza swobodnie wypowiedzieć, przebrnąwszy przez wszystkie arkana rzemiosła, aby się mogli, jak określił to trafnie dyrektor »Ładu«, »wystolarzyć«. Potrzebne są dalej warsztaty do tkania dywanów (rzecz ta będzie zrealizowana w najbliższym czasie), by znowuż drogą doświadczeń od podstaw, czyli od wełny, jej przedzenia i barwienia, dojść do tych rezultatów, które osiągnięte zostały w kilimie i tkaninie lnianej. Samo komponowanie wzorów i dawanie ich już teraz firmom do wykonania, nie odpowiada programowi »Ładu«, który ma za zadanie wykonać każdą rzecz od początku do końca. Najlepszy wzór, wykonany w lichym materiale i byle jak zabarwiony, więcej szkodzi naszej sprawie niż pomaga, ponieważ przyzwyczajają publiczność do brania w dalszym ciągu wszelkiej tak zwanej produkcji artystycznej powierzchownie, od strony zewnętrznej, od ornamentyki, i oddala chwilę, kiedy ludzie wyrobią w sobie znanstwo i zamiłowanie do gatunku materiału, gatunku barwika i zalet techniki.

Jednym słowem »Ład«, będąc wytwórną, której produkcja musi się opłacać, dąży jednak przede wszystkim do stworzenia dla przemysłu krajowego naocznych, przekonujących przykładów wzorowej formy, wzorowego surowca, wzorowego wykonania.

Mówiąc o naszej młodej spółdzielni, trudno zataić, że rozwija się ona w warunkach nieprawdopodobnie trudnych. Dopiero po dwu latach istnienia przenosi swe warsztaty kilimiarskie i tkackie do świeżo z wielkim trudem zdobytego lokalu obok swej pracowni ceramicznej, dla biura i składu zmuszona korzystać w dalszym ciągu z uprzejmości dyrekcji Szkoły Sztuk Pięknych, co trwać długo nie może z powodu ciasnoty panującej w lokalach samej szkoły. W dodatku lokal na warsztaty tkackie udało się wynająć zaledwie na jeden rok. Kwestja lokalu w Polsce, a szczególnie w stolicy, staje się kwestją życia lub śmierci. Wspaniałe projekty jakie snuliśmy, znalazłszy wymarzoną posesję dla »Ładu« w pobliżu Szkoły Sztuk Pięknych, i nadzieję uzyskania na to funduszy państwowych, niestety w ostatniej chwili upadły. »Ład« jednak czuje się tak silnym moralnie, ma tak znakomicie przygotowane kadry pracowników, tyle doświadczenia za sobą i tyle uznania w nielicznych wprawdzie sferach znawców, a zdaje się, coraz więcej zrozumienia w sferach rządowych, że nadziei nie traci i porusza niebo i ziemię, aby zdobyć dla swej ideowej, a tak koniecznej dla kraju, pracy, odpowiednie warunki.

JERZY WARCHAŁOWSKI

STANOWISKO NIEMIEC W NOWSZEJ SZTUCE EUROPEJSKIEJ

IMPRESJONIZM był stylem europejskim. Pod osłoną słońca pokoju, które dało ziemię swymi promieniami w epoce dłuższej nawet nad czasokres trwania jednej generacji, mógł ten prąd rozwinąć swobodnie wszystkie możliwości swego rozwoju, póki nie upadł — zupełnie wyżyty. Zawładnięto światem zjawisk jak nigdy przedtem, oddano mu się całkowicie, badano go naukowo, upatrując w nim istność jedyną. Wyrazem tej pogodnej doczesności było właśnie malarstwo w świecie. Powstało zwolna z wątpliwego i obarczonego jeszcze hamulcami romantycznymi realizmu lat 50 i 60, rozwinęło się szybko po wojnie 70 roku, aby osiągnąć swój punkt kulminacyjny u schyłku stulecia. Okres ten nie da się zresztą czasowo dokładnie ustalić, gdyż między powstaniem dzieł sztuki a przyjęciem ich przez szerszy ogół miłośników upływa zawsze dłuższy przeciąg czasu. Z chwilą, gdy ogół nadażył, wytworzył się już dawno nowy kierunek sztuki, najczęściej jaskrawie sprzeczny z co dopiero przyjętym, stawiając nowe zagadnienia i powodując jeszcze większy zamęt w umysłach. Tak rozpoczął się powoli utrwalac w Niemczech impresjonizm i osiągnął w pierwszych latach istnienia Secesji berlińskiej — a więc po roku 1900 — znaczne powodzenie, lecz z miejsca wystawiony był na silne ataki, źródła których upatrywaćby należało u »przewrotowców« zagranicznych jak Edward Munch, Vin-

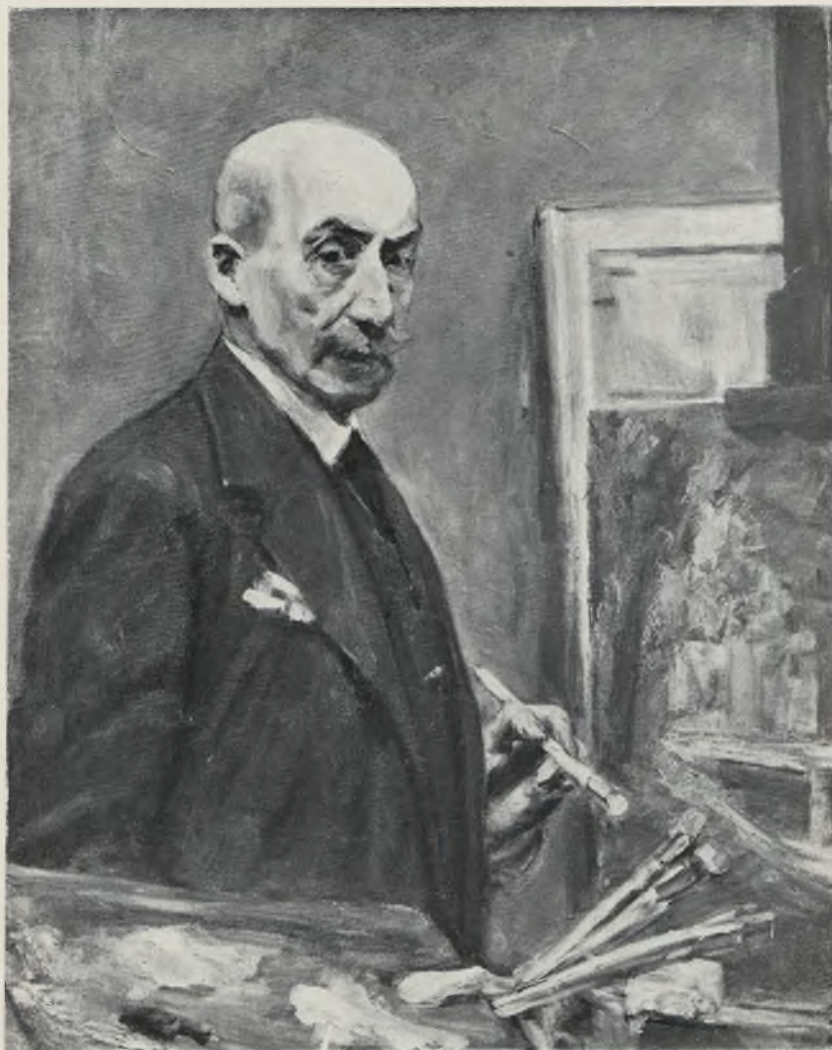


LUDWIK CORINTH

PORTRET WŁASNY (ol., 1912)

cent van Gogh i Paul Cézanne. Jednak równocześnie trwał klasycyzujący kierunek dalej, w Niemczech w nawiązaniu do tradycji Carstena, Corneliusa, Feuerbacha i Marées'a pod przewodem Maksa Klingera, we Francji w oparciu o monumentalne malarstwo Puvis de Chavannes'a pod przewodem Maurycego Denis. Niższa ocena wartości świata zjawisk była wspólną dla obu tych kierunków.

Zasadniczo zmieniło się wiele w psychice europejskiej. Pierwsze upojenie, w którym widziano w naukach przyrodniczych rozwiązanie wszelkich zagadek, minęło. Silne ożywienie życia religijnego poczęło się zaznaczać wszędzie. Wieczność stanęła jako równorzędne, a nawet uprzywilejowane zagadnienie wobec doczesności. W krajach romańskich posiadał ten nawrót zabarwienie katolickie, w krajach germańskich



MAKS LIEBERMANN

PORTRET WŁASNY (ol., 1919)

metafizyczno=mistyczne. Znamioną dla tego kierunku właśnie jest sztuka norwega Edwarda Muncha, wyrosła na gruncie baśni o koboldach i jędzach jego północnej ojczyzny, a spokrewniona z utworami jego rodaka Strindberga. Poza rzeczywistością istnieć urasta jako ich byt tajemny, groźny, wchłaniający je, upiorny cień. Zaciera się granica między widzialnym a niewidzialnym, między świadomym a przeczuwanym. Postacie przesuwają się jakby w półświatle zorzy północnej. Podobnie jest też u van Gogha: portret mężczyzny odzwierciedla np. własne dążenia wyobraźni artysty. Wizyjność i rzeczywistość stapia się w dziwne połączenie. Cézanne rezygnuje świadomie z przypadkowości wrażenia natury na korzyść formalnie surowej budowy obrazu koncepcji idealnej.

W zaraniu nowego stulecia mamy zatem tego rodzaju sytuację w Europie, że obok artystycznie wyczerpanego, lecz zupełnie spopularyzowanego impresjonizmu,



FRITZ BURMANN

JUBILATKA (ol., 1927)

(Fot. Neumann u. Nierrendorf, Berlin)

ukazują się już zawiązki zupełnie przeciwnych zapatrywań artystycznych. Istota ich polega na dążeniu do absolutu. U narodów północy ujawnia się to dążenie psychicznie zatopieniem w nadzmysłowości. Absolut odczuwany jest jako jedynowładny. U ludów romańskich zaznacza się nowy kierunek podjęciem surowej formalności starej tradycji, która poprzez dzieła starożytnych i kościół katolicki sięgać winna po akademje i ich zjednoczenie w t. zw. wielkiej »Art de Musée«, jak się to marzyło tęsknocie takiego Cézanne'a.

Widać stąd, że już na długo przed wojną zaznaczył się rozdział narodów,



JERZY SCHRIMPF

ZACZYTANA (ol., 1924)

które miały stoczyć ze sobą tę wielką rozprawę zbrojną, przyczem jest to bez znaczenia, że ten czy inny naród wyłamał się z pod ogólnej zasady. Myślmy tu o walce między północno=germańskimi a południowo=romańskimi narodami.

Z biegiem czasu zaostrzył się stan rzeczy pod względem narodowościowym znacznie. Już w r. 1908 zrzeszyli się młodzi artyści niemieccy, celem oddania się sztuce Muncha i van Gogha, w oderwaniu od impresjonizmu europejskiego. Wizyjność i mistyczność wielkiego Norwega była i musiała być dla nich – mieszkańców umiarkowanej klimatycznie Saksonji – obcą. Porywała ich jednak potęga wyrazu, wielka linja postaci, skupienie przeżyć wewnętrznych, co wszystko – nieskrępowane przypadkowym wrażeniem natury – zdawało się przeniesione na płótno. Dodać do tego należy płomienną kolorystykę takiego van Gogha, dzielnie wspomaganą przez ogłaszane w literackim opracowaniu zasady. Godzono się na to ogólnie, że za długo już zadawano gwałt barwie, łamiąc jej siłę i uszczuplając piękno jej wartości subtelными badaniami walorystycznymi impresjonizmu. Zresztą było się młodym, pochodziło przeważnie z ludu, i miało wyraźną niechęć do wyrafinowanej, zatruwającej duszę kultury wielkomiejskiej. Wewnętrzne dążenie do odnowy duchowej pociągało

w kierunku religijności, prymitywizmu, prostego życia chłopów, żeglarzy i dzikich, których pojęcia i wyobrażenia zdawały się tkwić jeszcze w magji, zaś słońcem ich krain opromienione barwy lśniły w niezamąconej sile. Tęsknie wymarzone ideałem był francuz Gauguin, który opuścił Paryż, by wśród tubylców mórz południowych żyć i malować. Powrócono jako do pierwowzorów do dzieł staroniemieckich mistrzów z doby, w której — jak mniemano — dzieła ich nie były jeszcze zatrute formalistyką romańską i klasyczną. Drzeworyty Apokalipsy podziały silnie na wyobraźnię. Proste, z grubsza ryte inkunabuły wczesnych ksylografów ukazywały bujne życie ludzi, których stylu nie kastrowała żadna akademja i którzy chcieli tylko szczerze i wiernie przedstawić to, co im się w duszach paliło.

Równocześnie powstał we Francji z posiewu Cézanne'a kubizm. Tak jak ekspresjonizm w Niemczech, gdyż tą nazwą ochrzczono niebawem kierunek reprezentowany przez tych młodych, o których mowa była wyżej — tak starał się kubizm przeciwstawić relatywizmowi niewiary i wyrafinowanej technice impresjonizmu nowe credo. Znalazł je w geometrii, w oparciu o wskazania Cézanne'a. Kostka, sześciąt, romb stanowią niezawodnie zjawiska niepodlegające indywidualnej interpretacji, a wyższe nad wszelką przypadkowość — zadawały się stworzone do tego, by wprowadzić nowy ład wewnętrzny w człowieka. Z nich można było budować świat. Podczas gdy syn północy składał obraz wszechświata w swe własne serce, w swą wizję wewnętrzną, zamykał go człowiek romański w stałej formule prawidła. Jest to jakby porównanie tumu gotyckiego z świątynią grecką.

Jako wielki zwiastun chaotyczności, rewolucjonizmu światowego wystąpił futurizm. Porwany olbrzymim postępem techniki wierzył, że uda mu się oddać przeżycia równoczesne, jakby wrażenia człowieka jadącego pociągiem, przed którym przesuwają się przedmioty w szalonym tempie. Równocześnie jednak parł futurizm do zaprzeczenia wszelkiego związku z dotychczasowym rozwojem, do zniszczenia pomników przeszłości, aby mózż świat stworzyć od nowa. Niewątpliwie wypowiedziały się tutaj — jakby przeczute — idee bolszewickie. Jest to bardzo ciekawe, że właśnie we Włoszech, w macierzystym kraju futuryzmu, przekształcił się bolszewizm w nacjonalizm, tak jak przeszedł też od socjalizmu do faszystów... Mussolini. Powstała grupa artystów — »Valori plastici« — nawiązująca świadomie do wczesnego Odrodzenia włoskiego, sztuki niezmiernie plastycznej i syntetycznej — stojąca wprawdzie pod wpływem kubizmu, lecz w ścisłym oparciu o tradycję narodową.

Wyobraźmy sobie te zawiązki — t. j. klasyczny formalizm we Francji, sztukę mistycznego wyrazu w Niemczech, wreszcie narodowo-retrospektywny kubizm we Włoszech — w dalszym ich rozwoju, a otrzymamy charakterystyczne style czasu wojny. Dodajmy do tego jeszcze propagandystycznie eksploatowany kubizm Rosji, gdzie wierzone nawet w stworzenie specjalnego bolszewickiego stylu sztuki. Pozostanie zagadnieniem otwartym, jakby się ten stan rzeczy rozwinął, gdyby miał właśnie czas na rozwój spokojny. Impresjonizm posiadał prawie przez lat czterdzieści niczem nieskrępowane pole działania, jeśli liczyć będziemy jego zasięg na lata od 1870—1910. Różnorodne zaś style nowe, których początków szukać należy około roku 1908,



JERZY GROSS

PORTRET MATKI (ol., 1927)

wpływając wzajemnie na siebie, wykazując pewne cechy wspólne, inne znów całkowicie odrębne, otrzymały od losu tylko 15 lat rozwoju. I to nie 15 lat spokojnych warunków rozwojowych, lecz czasokres wrażeń przez świat dotąd niewidzianych. Należy uwzględnić jeszcze i tę okoliczność, że najdotkliwiej obszedł się los w tej epoce z młodzieżą, naturalną przedstawicielką nowych kierunków. Całe jej szeregi padły na wojnie, wielu będąc w polu nie mogło pracować, ich wykształcenie artystyczne musiało wykazywać braki, zdobycie orientacji zagranicą stało się niemożliwym.

Do niedawna można było mówić o historycznie wybujałych stylach nacjonalistycznych. W Niemczech przyznawano się z zaciekle rozmachem do nieskrępowanego ekspresjonizmu; we Francji rozwinął się z kubizmu wysoce klasyczny styl w guście Poussin'a. Wieść obiegała świat: Picasso maluje jak Ingres. We Włoszech połączył się narodowy styl *valori-plastici* z klasycznym w tym samym stopniu, w jakim zbliżyły się do siebie obie łacińskie siostrzyce. Pozbawiona artystycznej tradycji Rosja wydawała malarzy kubistów, terminujących przeważnie w Paryżu, aczkolwiek nie było tajemnicą, że ta racjonalistyczna sztuka nie znajduje w szerokich masach najmniejszego zrozumienia.



KAROL HOFER

LOKAL NOCNY (ol., 1927)

(Z zezwoleniem Gallerie Flechtheim)

Można więc rzec, że politycznym zdarzeniom w świecie nie tyle towarzyszyły zdarzenia artystyczne – jako ich wyraz najwyższy, ile że je raczej wyprzedziły o lat dziesiątek, to znaczy, że obraz stworzony przez wojny i rewolucję odzwierciedlił się na długo przedtem w sztuce.

Zapatrywanie to znajduje potwierdzenie w rzucie oka na dzisiejsze położenie w dziedzinie sztuki. Ostatni rok niemieckiej inflacji był też ostatnim rokiem ekspresjonizmu. Ale podczas gdy Europa zużyła trzy lata na dojście do Locarna, dokonała się budowa nowego świata w duszy artysty w przeciągu kilku miesięcy. Zdawało się, jakgdyby powstanie nowego stylu europejskiego, ba nawet światowego (jeśli ktoś chce) czekało tylko na otwarcie granic. Na innym miejscu wykazałem raz, jak z indywidualistycznej architektury XIX wieku powstał po jego schyłku nowy kierunek kolektywny, oparty z jednej strony o kolektywną, wysoce kapitalistyczną Amerykę,



ERYK HAECKEL

PUSTELNIK (ol., 1916)

z drugiej zaś o kolektywistycznie komunistyczną Rosję. Wykazałem wówczas, jak się ten styl prawie że w tych samych formach objawienia rozwija dziś w Holandji, Francji, Austrii, na Węgrzech i w Skandynawji. To samo da się również wykazać w sztuce plastycznej. Mieszkać — to zagadnienie rzeczowo=mechanicznej natury. Człowiek posługuje się lekkim sercem nowymi zdobyczami techniki. Malarstwo i plastyka posiadają silniejszy nalot psychiczny. Proces rozwojowy odbywa się tu inaczej. Lecz piętno czasu i tam jednak wyraziste: imię jego — odbudowa. Rozbity świat musi być zbudowany na nowo oszczędnością, rzeczowością i to na podłożu dokładnej znajomości wszelkich możliwości technicznych. Wielkim nauczycielem jest przemysł. Maszyna staje się wzorem. Niedarmo spoglądał na nią artysta długie lata z zawiścią. Od lat dziesiątków grała ona zresztą w plastyce odrębną swoistą rolę. Kubizm byłby bez niej nie do pomyślenia. Piękna, polerowana gładkość rury metalowej, absolutna symetria kuli mosiężnej, precyzja pracującego trzona korbowego, nie pozostały bez wrażenia. Przejściowo uważano nawet sztuki plastyczne za sprawę załatwioną, pozbawioną wszelkiego znaczenia w życiu człowieka nowoczesnego. Obraz ścienny uważano za śmieszny okaz szczątkowy minionych epok kulturalnych. Młodzi architekci projektowali prawie we wszystkich krajach europejskich wnętrza nowych mieszkań bez jakiegokolwiek zdobnictwa, wywiązując się ze swego zadania pod względem technicznym doskonale, w znakomitem opracowaniu wszelkich szczegółów, lecz bez dekoracji. Po tym okresie puryzmu, przysłała znów do głosu wrodzona naturze ludzkiej potrzeba zdobnictwa i stąd powstała sztuka, zwana w Niemczech sztuką »nowej rzeczowości«. Francuzi wierzą do dziś dnia, że jest ona wynalazkiem niemieckim. Bez racji. Jest ona bowiem tak europejską, jak architektura. Powraca ten kierunek sztuki znów do świata zjawisk, witając go z świeżą i głęboką radością po lat dziesiątku, w którym przesłaniał go dym armatni i chmura goryczy. I ta z mistyką granicząca radość z otaczającego świata stała się źródłem prawie że nadnaturalnego realizmu, charakteryzującego twory artystyczne. Pewien głęboki pisarz niemiecki mówił nawet o »magicznym realizmie«. Wszystkie zdobycze ostatniego stulecia zostały wyzyskane. Przedewszystkiem kubistyczne i kolorystyczne. Od impresjonizmu przepaść zasadnicza. Nie odtwarza się już więcej świata zjawisk w jego przypadkowości, nie przedstawia drzew i krzewów w powodzi powietrza i światła, w atmosferze różnej gęstości, lecz ich absolutną rzeczywistość w jasnej dotykalności i wieczno=trwałości bytu, poręczonej przez bóstwo. Tak więc jest ta nowa sztuka hymnem radości na cześć natury po latach zwątpienia i grozy. Jest wyznaniem ludzkości zmęczonej rozdwojeniem i świadomem odosobnieniem, skupiającej się znów do twardej i rzeczowej pracy nad odbudową świata.

O ARTYŚCIE

NIE często trafia się na ogół sposobność, która pozwoliłaby artyście publicznie pomówić o sztuce. Tem więcej należy ją ocenić, jeżeli otwiera się droga tak wyjątkowo korzystna jak radio, które pozwala trafić do licznej rzeszy słuchaczy. Jakżeż niskome wydają się wtedy możliwości drukowanego słowa o sztuce, które z konieczności skazane bywa na poprzestawanie na małym t. j. ograniczyć się musi do wegetujących z trudem miesięczników sztuce poświęconych, wszakże te w najkorzystniejszym wypadku miewają po kilkaset zaledwie odbiorców, w kawiarniach się ich nie spotyka a księgarze nie najlepiej na nie patrzą, dziennik polityczny także nie lubi artykułu o sztuce, zwłaszcza jeżeli go musi rozdzielić na większą ilość numerów.

Wypadło mi powiedzieć dzisiaj¹ tych kilka słów, towarzyszących gawędzie młodzieży artystycznej. Na chwilę rozsuwa się zasłona, kryjąca wnętrze, w którym artystyczna alchemia jest czynna, w ten sposób szerokie koła ludzi najróżnorodniejszych zawodów i klas społecznych, porzucając wydeptaną ścieżkę, po której za swym codziennym interesem biegną, zapuszczają się na chwilę w atmosferę diametralnie inną, wychowuje się w niej artysta, owo dziwne stworzenie, prawdę powiedziawszy mało znane i mało rozumiane. W gawędzie takiej roztoczy się świat artystyczny, o którym niezwykle rzeczy się opowiada, wysunie się na pierwszy plan anegdota artystyczna, jeżeli będzie miała za przedmiot ludzi, którzy już minęli, to od niej krok tylko do legendy.

Legenda utraciwszy kontakt z życiem prozaicznym, codziennym, chroni się zazwyczaj w atmosferę artystyczną. Tam należycie nakarmiona nabiera odrębnego charakteru, i — oświetlona niezwykłym, raczej sztucznym światłem — przyozdabia się z biegiem lat. Ludzie o których mówi, stają się jakby lalkami z Teatro dei Piccoli, lub z naszej niegdyś szopki Zielonego Balonika. Podobnie jak tam, figury skrajnie oświetlone ogromnieją, rzucają potworne nieraz cienie na tylną ścianę sceny życia, wyłaniają się i giną w ciemnościach jej kulis, błyszczą zaś niepomiernie pewnymi szczegółami swego zjawiska, albo ukazują wprost olśniewające płomyki swych umysłów. Jesteśmy pod urokiem legendarnych ludzi, nie chcemy już znać ich takich, jakimi byli w rzeczywistości. Jeżeliśmy ich nawet znali, rezygnujemy z tej osobistej znajomości, która wydaje się nam dzisiaj za poziomą i za realną. Wywołaną przed nami zjawę przyjmujemy jako kształt rzeczywisty, to co nam opowiedziano z żywością, przyjmujemy za swoje, fantazja zagarnia nas pod swe panowanie, ponętna anegdota występuje na pierwszy plan...

I oto gotowa jest w pojęciu ogółu fizjognomja artysty. Powstaje też w umyśle nawet kulturalnych ludzi przepis, recepta, wedle której życie artystyczne się ma objawiać. Znajdują się oni w tym wypadku jak gdyby w położeniu dziecka, którego horyzonty normuje elementarz. Na naszym horyzoncie, wytworzonym przez legendę o artystach, przez opowieść, a często farsę, ukazuje się w oddali sztuka, patrzymy na nią przez okulary, które nam na nos włożyły poglądy odziedziczone z przeszłości lub utarte przez współczesność, okulary, którym ufamy, a które mogą nas zawieść.

Znajdujemy się więc w atmosferze gawędy, anegdoty, dowcipu często grubszego kalibru, tak bowiem w zasadzie wygląda atmosfera, w której życie artystyczne się ukazuje oczom ciekawionego a stojącego z boku ogółu filisterskiego. Niwa sztuki jest odległa, on zaś dociera do niej nakarmiony opowiadaniem a przede wszystkim lekturą, dostaje mu się do rąk pamiętnik, powieść lub dramat, a w nich ujmujące, choć często papierowe, postacie artystów i szablon artystycznego życia. Zachęcony w ten sposób pragnie znaleźć dostęp do sztuki i w przedpokoju niejako natyka się na dziwne maniery jej sług, często na ich akrobatykę myślową, tak różną od porządnego i racjonalnego światopoglądu.

¹ Słowo wstępne do audycji radiowej w Krakowie (16 grudnia 1928 r.), urządzonej przez Uczniów Akademii Sztuk Pięknych z okazji 50 letniego istnienia Bratniej Pomocy.

Wspomniałem o literaturze i świecie przez fantazję pisarzy stworzonym. Świat ten ukazany nam w dziełach literackich powinien być właściwie niejako kwintesencją świata rzeczywistego, odbiciem w zwierciadle, w którym jego cechy istotne zyskują jeszcze na wyrazistości. Zadanie to spełnia dzieło literackie zawsze, o ile talent pisarza przez niego mówi, a środowisko, z którego takie dzieło wychodzi, jest na tyle wyrobione kulturalnie, że stać go na wytworzenie takiego zwierciadła. Dla przykładu weźmy francuską powieść. Praktyczność życiowa francuska rzuca się w niej w oczy. Tam gdzie chodzi o dokładny obraz bohatera lub bohaterki, autor poda nam wysokość renty przez nich pobieranej i wogóle da obraz ich finansowego położenia. Dowiemy się na pewno, czy opiekun dobrze zarządza majątkiem pupilów. Jeżeli wchodzimy w świat sztuki, to zobaczymy, że poza tą dziwacnością artystów jest jeszcze coś ważniejszego, co może być przedmiotem uwagi. Są jeszcze ich przeżycia, zmaganie się z ideałem, dążenie artystyczne, na którego krańcach znajduje się triumf i katastrofa. Przypomnę tu *L'oeuvre* Zoli i tragedję jego bohatera.

W Polsce literatura daje nam głównie zewnętrzną sukienkę, o której wspomniałem, a więc fizjognomię artysty, jaką sobie ogół wytworzył na podstawie wpojonych mu pojęć. Artysta wedle niego to po największej części osobnik niezrównoważony, mający idee dziwne, wedle gustu epoki, albo sentymentalny marzyciel, albo dekadenski sceptyk, albo demoniczny cierpiętnik.

Od artystycznie nastrojowego hrabiego z *Pana Tadeusza*, żyjącego wspomnieniami z pod Birbante=Rokka, idą figury artystów, przez Orłowskiego mającego gust Soplicowski, przez figury sporadycznie zabłąkane u Fredry, wagabundujące i układające maskarady w polskim dworze, do niby realnych figur z Sienkiewiczowskimi »truposzami« i takimi malarzami, za którymi ulicznicy wołają: »maliarz, maliarz, co ukradł, powiada, że znalazł«, dalej przez figury komedji drugiej połowy XIX w. aż do demonów chichoczących Przybyszewskiego, zawsze znajdziemy anegdotę, często groteskę, rzadko człowieka. Charakterystyki artystów Witkiewicza stawiam osobno, jako monografie należące do literatury naukowej.

Opierając się na tem paśmie literackiego naszego tworzywa, doszedłbym do wniosku, że nasze społeczeństwo artystę zna mało, albo wcale nie, nie zna go zaś dlatego, że i o nim i o sztuce ma pojęcie raczej wyrobione po literacku.

Zrozumiemy to łatwo, zważywszy, że kultura naszego społeczeństwa przez długie wieki była oparta przedewszystkiem o literaturę, a bardzo mało o sztukę. Czułość na słowo poetyckie wzmogła się jeszcze przez długie lata niewoli, a wartość poezji rozumiał każdy wykształcony człowiek. To też dzisiaj trafia utwór literacki do szerokiego ogółu czytelników, wywołuje dyskusję, twierdzenia i sprzeczwy.

Zupełnie inaczej ma się rzecz ze sztuką. Społeczeństwo nasze pożądało w czasach niewoli obrazu historycznego, patryjotycznego, widziało splendor Polski u Matejki, Grottger stawił mu przed oczy jej martyrologję. Sam jednak język sztuki raczej obcy mu pozostał, a z chwilą, kiedy zaczął mówić o czemś innem niż to, co było bezpośrednio związane z naszym bytem i naszą rasą, stał się prawie niezrozumiały dla ogółu. Sztuka stała się luksusem, czem być nie powinna, używaniem dla nielicznych smakoszy, albo przedmiotem żyłki kolekcjonerskiej. Poza tem uczuwano potrzebę pochwalenia się nią przed obcymi, i doznawano uczucia dumy lub radości, kiedy obcy wyrazili się o niej z uznaniem, deprecji zaś i smutku, skoro zganili. Każdy cudzoziemiec, chociażby mało mający tytułów do wydawania wyroków, słuchany był z niepokojem i uwagą, a jeżeli przypadkiem sąd jego wypaść miał niekorzystnie, staraliśmy się coprędzej dostroić do tego wyroku, obniżając skwapliwie wartość swojego artysty lub jego dzieła, byle tylko nie popaść w podejrzenie, że unosimy się szowinizmem, albo że się nie znamy na sztuce. Zważywszy to wszystko, możemy sobie powiedzieć, że artyści nie czujemy, nie wyluskaliśmy go z otaczających obsłonek, nie bardzo też wierzymy, żeby to, o co mu chodzi, ten jego ideał w sztuce, któremu poświęca cały ogromny nieraz wysiłek, i o który stacza nieraz zaciętą walkę, było naprawdę rzeczą ważną. My bierzemy go znacznie

łatwiej, płycej i dla nas wygodniej. Kształt jego zewnętrzny, tak łatwo rzucający się w oczy, jesteśmy skłonni brać za treść istotną, część za całość.

Gdyby w społeczeństwie naszym odezwał się głos domagający się uczczenia przez cały naród jakiegoś artysty bardzo wybitnego, byłoby zaskoczone i zdziwione. Zapytałoby się siebie przedewszystkiem, czy niema nic poważniejszego i pilniejszego pierwiej do zrobienia, następnie zaś zastanowiłoby się nie tyle, ile ten artysta jest wart, ale czy komponował mazurki i polonezy, o ileby chodziło o muzyka, czy malował lub rzeźbił tematy narodowe, albo po literacku wzniosłe, o ileby to był rzeźbiarz lub malarz, wreszcie na wszelki wypadek zasięgnęłoby wiadomości, co o nim mówi zagranica.

Przy wszystkich tych więc wątpliwościach, jakie społeczeństwo żywi wobec artystów, niepomiarłą a obniżającą go w oczach ogółu rolę odgrywa ta zasadnicza jego cecha, że artysta jest tylko sobą, malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, i mówi tylko językiem własnej swojej sztuki, a nie jest interpretatorem pojęć i idei literackich. Tak trudno pogodzić się z myślą, że dzieło artystyczne twórcze więcej mogłoby być warte, niż słowo drukowane, niż książka zbudowana na dziesięciu innych książkach, poprzednio napisanych, na której jednakże autor z zadowoleniem położył swoje nazwisko.

Nic dziwnego, że w tych warunkach artysta, który przez długie lata rozsławiał po świecie imię polskie, będzie marł w zapomnieniu. Uratuje go w jednym jedynym wypadku ranga urzędu, jeżeli go szczęśliwym trafem piastował, i zapewni w najlepszym, wyjątkowym razie emeryturę 300 złotych na miesiąc, najniższą, jaką się da wyliczyć, bo służył państwu zaborczemu!...

Ale wróćmy do tej szaty, w którą artysta się przeobleka, do jego formy zewnętrznej.

Wydaje mi się, że stajemy przed zagadnieniem psychologicznym bardzo ciekawem i chyba trudnem do rozwiązania, a mianowicie: dlaczego artysta taką a nie inną formę — zapewne bezwiednie — swemu życiu, które zresztą niczem innym nie jest, jak narzędziem, którem się twórczość posługuje. Widzimy, że rzeczywiście jest często dziwaczny, że robi z siebie pożywienie dla anegdoty, gawędy, legendy. Naturalnie tam, gdzie chodzi o prawdziwego artystę, z góry wykluczamy wszelką pozę, sztuczność, robienie dziwactwa umyślnie, to wszystko z pewnością trafia się, może nawet często, ale to są surogaty artyzmu, tak marne i tak łatwe do stwierdzenia, że się nad nimi zatrzymywać nie warto. Na szczęście jednak mamy na tyle sposobności do wejrzenia w życie prawdziwych artystów, by zauważyć, że ta atmosfera dzieciennego niejako reagowania jest widocznie łożyskiem, podłożem, na którym twórczość prosperuje. I niech to słowo twórczość będzie nam wytłómaczeniem wszystkiego. Twórczość w najogólniejszem tego słowa znaczeniu, nie tylko w sztuce, ale na każdym innym polu, w nauce, we wskazywaniu dróg dla narodów, polityce — to słońce, które aby wydać energję czynną spala ogromy pierwiastków, twórczość — to roślina, która tych a nie innych składników w ziemi wymaga, twórczość artystyczna — to widocznie coś, czego istoty nie znamy, czego nie widzimy, ale czego istnienie stwierdzamy, konstatując przytem, że takie a nie inne objawy mu towarzyszą. Od czasu do czasu odkrywają się przed oczyma naszymi zasłony kulis. Umiejmy skorzystać z tej chwili i zdobądźmy się na rozeznanie, że ta anegdotyczna obfitość, te eksplozje temperamentu, ta groteska, bujność odczuwania i naiwność demonstrowania — to nie treść sama sztuki, ale coś, co jest widocznie zjawiskiem jej towarzyszącem. Wielkie zjawiska występują zawsze w towarzystwie pobocznych.

Radbym, aby tych kilka słów wywołały pewną rewizję wierzeń. Tak, jak życie ukazuje nam w perspektywie przebytych lat i doświadczeń życiowych rumowisko, na które zsywały się starte w proch przesady i wierzenia, któremi nasiąknęliśmy wtedy, kiedy one zaszczeniały się w nas, poddających się im bezkrytycznie, tak może społeczeństwo nasze, wychowane jak powiedziałem po literacku, wyswobodzi się z tych narzuconych mu papierowych kategorii myślenia i ujrzy kiedyś, że sztuka jest czemś swoistem, a artyści żywiołem również swoistym,

że porywy ich ducha są czemś, co stoi poza atmosferą ich otaczającą. Wtedy znajdziemy potrzebne zrozumienie dla sztuki i nie będziemy kłopotać się, co zrobić z artystami i w jaką szufladę społecznego mebla ich wsunąć, jak się to rzecz ma u nas obecnie.

Nasze społeczeństwo rządzone biurokratycznie i pryncypialnie nie wie, czy sztuka jest luksusem czy nie, czy warto wydawać na nią pieniądze, czy warto przychodzić z pomocą artystom tworzącym, i czy należy im dać na starość oparcie. To co się w tym zakresie robi, robi się częściowo przez wstyd, aby nie kompromitować się wobec obcych narodów, które z niewiadomych powodów takie znaczenie do sztuki przywiązują, tyle na nią łożą i — o dziwo — których rządy zyskują znaczenie nie tylko liczbą armat lub zaspokojeniem materialnych, fizycznych potrzeb społecznych. Społeczeństwo nasze zrozumie kiedyś, oby jaknajprędzej, bo wiele ma do odrobienia, że artysta to stworzenie, któremu natura kazała tworzyć, że twórczość ma swoje tajemnice, że jedną z tych tajemnic jest potrzeba atmosfery, którą też wskutek tego koło siebie wytwarza, rozróżni jej dwie części składowe, tak różne: ducha i materję, która mu służy za podłoże. Od niego, jakgdyby od lotniska odrywa się aparat sztuki w właściwej chwili i ulatuje w przestworza uniesienia.

Na razie gawęda naszej młodzieży pozwoli nam rzucić spojrzenia na ten grunt, od którego jej młodzieńcze wzloty mają się odbić.

JÓZEF MEHOFFER



KAZIMIERZ SICHULSKI

KSIAŻĘ JÓZEF PONIATOWSKI (gobelin)

(Wykonany w państw. Szkole przemysłowej we Lwowie, 1917)

(Z wystawy zbiorowej w Tow. przyj. sztuk pięk., Kraków 1928)

Fot. Lena, Lwów



KAZIMIERZ SICHULSKI

JELEŃ (ol.)

(Z wystawy zbiorowej w Tow. przyj. sztuk pięk., Kraków 1928)

Fot. Lena, Lwów

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Wystawa w Męciny Krzesza została otwarta w połowie grudnia 1928 w salach Muzeum miejskiego. Wystawa obejmowała szereg portretów, portret własny i kompozycje jak: »Sen Dzieciny Jezus«, »Ojciec Nasz«, »Przekleństwo«, »Alkoholicy«, »Bethovén« itd.

Równocześnie w »Domu Katolickim« otwartą została wystawa grupy malarzy, warszawskich przede wszystkim, jak: Bagińskich (ojca i syna), Stabrowskiego, Cieślowskiego, Lindemana, Olszewskiego, Kędzierskiego, Wąsowicza, Skoczylasa, Zawadzkiego, Filipkiewicza itd.

KATOWICE

= Wystawa obrazów i rzeźb otworzoną została 15 grudnia 1928 w salach Domu Związkowego przy kościele marjańskim. W wystawie biorą udział artyści krakowscy, zakopiańscy i śląscy, jak: Augustynowiczówna, Chmurski, Czerwenka, Detke, Filipkiewicz, Klimowski, Kowalski, Krcha, Krzetuska, Leszko, Markowicz, Müller, Orszulski, Pochwałski Józef i Kasper, Pronaszko Zb., Rutkowski, Stapiński, Stroynowski, Szwarz, Terlecki, Weiss, Żurawski, Żmuda, Wodzi-

nowski, Malczewski Rafał, Ćwikliński, Kłosowski, Gałek, Araszkiewicz, Rykała, Wrześniński, Żmigrodówna, Paweł, Sobczak, Brzega itd.

Jasnym jest, że wobec tylu nazwisk wystawa jest chaotyczną i nie ma pretensji wielkich w kierunku reprezentowania naszej współczesnej sztuki.

KRAKÓW

= Wystawa Towarzystwa artystów polskich »Sztuka« otwartą została w połowie grudnia w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych. Brali udział jako członkowie T-wa: Teodor Axentowicz, Xawery Dunikowski, Julian Pałat, Stefan Filipkiewicz, Władysław Jaroński, Stanisław Kamocki, Artur Markowicz, Karol Maszkowski, Józef Mehoffer, Ignacy Pieńkowski, Stanisław Podgórski, Zbigniew Pronaszko, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski, jako zaproszeni: K. Chmurski, Paweł Dadlez, Wiktor Detke i Ludwik Machalski.

Jest to 86-ta z rzędu wystawa tego zasłużonego T-wa i, jak zawsze, stała na bardzo wysokim poziomie artystycznym, świadczącym chlubnie o wysokiej kulturze Krakowa.

= Polska Akademia Umiejętności.

Na posiedzeniu Komisji historii i sztuki w dniu 13 b. m. dr Marja Jarosławiecka streściła swą pracę p. t. *Przyczynek do dziejów snycerstwa w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*. Praca obejmuje grupę zabytków powstałych między r. 1610 a mniej więcej 1630. Są to mianowicie: ołtarz św. Anny w kaplicy Arcybractwa 5 ran Chrystusa w kościele Bożego Ciała, stalle kanoniczne w tymże kościele, wielki ołtarz i ołtarzyk boczny Zwiastowania N. M. P. w kościele św. Marka, wreszcie ołtarz N. M. P. w kościele św. Krzyża. Największą wartość artystyczną przedstawiają w tej grupie stalle w kościele Bożego Ciała i wielki ołtarz w kościele św. Marka. Grupę całą charakteryzuje bogata dekoracja, utrzymana całkowicie w linjach architektonicznych.

Zabytki te mogły wyrósć na podłożu włoskiego renesansu w Polsce, z wyraźnym jednak nawiązaniem do zabytków śląskich również pod włoskim wpływem początkowo powstałych. Są one późnorenesansowe, czasowo spóźnione w stosunku do zabytków niemieckich. Motywów flamandzkich, które dostawały się do nas przez Gdańsk i przez wzorniki wydawane przez szycharzy, niewiele stosunkowo mamy w naszej grupie i nie odgrywają tak wybitnej roli, by decydowały o jej charakterze całości. Są to przypory w kształcie uszu przebitych sztabą, imitacje drogich kamieni, wisiory gzymsów itp. Cała nasza grupa odcina się wyraźnie od reszty zabytków prawie współcześnie i trochę później powstałych. Trzy zabytki w jej obrębie darowane archiwalnie, nadają jej znaczenie orientacyjne wśród dużej ilości dzieł przemysłu artystycznego początków XVII w., przeważnie chronologicznie nie zgrupowanych.

Następnie Dr. Zbigniew Bocheński, przedstawił referat pt.: *Polskie szyszaki średniowieczne*. Cztery z nich znalezione zostały na terenie Wielkopolski, a jeden pod Królewcem. Mają one kształt stożkowaty, a każdy wykonany jest z czterech znitowanych razem wałków blachy miedzianej złoconej, o podkładzie żelaznym. U jednego tylko pozłota występuje wprost na blasze żelaznej. Boczne ściany szyszaków ozdobione są czworoliściami żelaznymi, a frontowa jakgdyby jednym ogniwem korony również żelaznej o nierozwiniętych liściach. Szczyt szyszaków nakrywa (względnie nakrywała) osada w formie odwróconego kielicha kwiatu, a w niej tkwi tuleja na pióropusz. — Szyszaki o podobnym kształcie używane były na zachodzie od XI do XIII wieku. Nigdy jednak nie występuje u nich tuleja z pióropuszem; nie można też znaleźć analogii w ogólnym ustosunkowaniu podobnej dekoracji, której jednak poszczególne elementy składowe robią wrażenie zachodnich. Referent pod wpływem wysuniętej przez archeologa niemieckiego Gaeste'go hipotezy, wywodzącej genezę szyszaka wykopanego pod Królewcem z wpływów kultury partenopejskiej, wskazał na szereg analogicznych zabytków, pochodzących z w. VIII—XIII, a znalezionych na terenie południowej Rosji. Z zabytkami temi wiąże naszą grupę już nie tylko sam kształt, ale i fakt istnienia podobnej ozdoby na szczycie. Materiału porównawczego dostarczają również figury kamienne t. zw. bab z w. IX—XII, stojące na kurhanach południowej Rosji. — Na tem tle zabytki nasze tworzą zwartą grupę o wyraźnym charakterze i o wybitnym, oryginalnym piętnie. Części ornamentacyjne wiążą te szyszaki z epoką romanizmu względnie wczesnego gotyku. Okoliczność,



STEFAN FILIPKIEWICZ

KACZENCE I PERSKA WAZA (ol.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)



WOJCIECH WEISS

AKT KOBIECY (ol.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

że podobny kształt szyszaków (jakkolwiek bez tuleji na ozdobę) występuje na pieczęciach książąt polskich z drugiej połowy XII przez i całe XIII stulecie, może mieć swoje znaczenie. W każdym razie zabytki omówione, które wykopane zostały niewątpliwie w Wielkopolsce, rzucają bardzo dodatnie światło na nasz przemysł artystyczny w tych odległych czasach.

Referat ten wywołał bardzo ożywioną dyskusję.

= Władysław Jarocki, profesor Krakowskiej Akademii Sztuk pięknych, redaktor naczelny *Sztuk pięknych*, został zaproszony przez amerykański Instytut Carnegie'go do udziału w jury, mającej rozdzielać nagrody na międzynarodowej wystawie sztuki w Pittsburgu (Stany Zjedn.) we wrześniu 1929. Wystawy w Pittsburgu odbywają się corocznie od przeszło dwudziestu lat (naturalnie z przerwą wojenną), znacznie przed wojną, bo (zdaje się) w r. 1907, otrzymała tam nagrodę w wysokości 500 dolarów Olga Boznańska, której portret wtedy nagrodzony zakupiono do zbiorów Instytutu Carnegie'go. Jury, do której zaproszono w tym roku prof. Wł. Jarockiego, składa się z trzech artystów amerykańskich i trzech europejskich.

Prof. Wł. Jarocki zaproszenie przyjął i wyjeżdża do Ameryki w początku września b. r.

= W Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych ruch nie ustaje. Bywają niedziele, jak np. dzień otwarcia wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, w które przesuwa się przez sale Towarzystwa półtrzecia tysiąca osób!

Druk premii dla właścicieli biletów rocznych za rok 1928 już ukończony. Składa się na nią sześć autolitografij St. Filipkiewicza, J. Hryńkowskiego, Wł. Jarockiego, I. Pieńkowskiego, J. Rubczaka, J. Wojnarckiego.

= Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, tegoroczny rektor Akademii sztuk pięknych, zostałznaczony kierownikiem odbudowy zamku królewskiego w Warszawie. Nominacja ta, która w prasie przeszła bez zgłosu, jest bardzo charakterystyczna. Jest to najwyższe uznanie dla dzieła A. Szyszki Bohusza jako kierownika odbudowy Wawelu. Jest także dowodem, że rządowe sfery warszawskie nie kierują się żadnymi niechęciami czy uprzedzeniami dzielnicowemi, ale umieją wartościowych ludzi, jak dr. Szyszko Bohusz, znaleźć i w Krakowie, który tak fatalnie zdyskwalifikował p. Konrad Winkler... warszawianin od trzech lat.



MICHAŁ BORUCIŃSKI

DRUŻBA (akwar.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

LUBLIN

= W salach T-wa Muzycznego została otwarta 9 grudnia 1928 wystawa grupy warszawskich artystów, do której należą: Bielawski, Dybowski, Piła Górska, M. Krzyżanowska, A. Wojdalińska, E. Wysocka, A. Kłopotowski, M. Obrębska i inni.

L W Ó W

= W T-wie przyjaciół sztuk pięknych utworzoną została w połowie grudnia nowa wystawa, w której biorą udział: Artur Klar, Iwan Trusz, Janina Gessnerówna, Ludwik Tyrowicz, Mieczysław Reyzner, Marja Hausnerowa, Kazimierz Łoćocki i inni.

POZNAŃ

= Wystawa stowarzyszenia »Plastyka« została otwarta w początku stycznia w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych. W wystawie, która nie należy do najbardziej interesujących, biorą udział: J. Bocheński, L. Dołżycki, Dziurzyńska-Rosińska, J. Hannytkiewicz, Jackowski, W. Lam, Marcinkowski, Mroziński, Skotarek, Walkowski, Wroniecki i jako debiutant młody wychowanek Krakowskiej Akademii W. Zakrzewski.

= W związku zawodowym artystów plastyków wystawiają swe prace: Bartel, L. Czajkowski, Gra-

czyński, Nowicki, Osecki, Roguski, Ujhelyi i Wróblewski.

= Celem zorganizowania działu sztuk plastycznych na powszechnej wystawie w Poznaniu sprosił prof. Tadeusz Pruszkowski, który od Zarządu PWP. otrzymał mandat w tym kierunku, konferencję na której ustalono podział sal w gmachu anatomji, który został przeznaczony na wystawę sztuki. W konferencji wzięli udział: Stefan Filipkiewicz, prof. Władysław Jarocki (Tow. art. pol. »Sztuka«), prof. Ludomir Sleńdziński (Plastycy wileńscy), Wacław Borowski (Stow. »Rytm«), Karol Maszkowski, Władysław Marcinkowski (artyści poznańscy), Franciszek Siedlecki (Stow. grafików), tudzież p. Kintop (Stow. »Ład«), Jakób Mortkowicz (wystawa książki). Z ramienia zarządu PWP. wzięli udział w konferencji pp. Nikodem Pajzderski, K. Belza Ostrowski i W. Szczurkiewicz.

Po całodziennych debatach ustalono w ogólnych zarysach program wystawy, która niestety z powodu bliskiego terminu otwarcia musi się ograniczyć prawie wyłącznie do sztuki ostatniego dziesięciolecia (wystawa retrospektywna pomyślana jest tylko jako sala honorowa, mieszcząca około trzydziestu obrazów, od Matejki począwszy). Ustalono też rozdział sal dla niektórych ugrupowań artystycznych, które w przeznaczonych



RAFAŁ MALCZEWSKI

WIOSENNY DZIEŃ (o.l.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

sobie salach urządzają sobie wystawy autonomicznie, poza tem zaś prawie całe drugie piętro przeznaczono na wystawę artystów niestowarzyszonych. Wystawa zajmie wszystkie trzy piętra i zostanie otworzoną 15 maja br.

= Pomnik Wilsona. Jak donoszą pisma, Ignacy Paderewski postanowił ufundować dla stolicy wielkopolskiej pomnik Wilsona. Pomnik ten, olbrzymich rozmiarów, zamówił wielki nasz artysta i najbardziej zasłużony obywatel, u rzeźbiarza amerykańskiego Bergloona. Ma on być ukończony w ciągu zimy i odsłonięty na placu Wolności podczas wystawy powszechnej w Poznaniu.

WARSZAWA

= Polichromja Starego Miasta. Pod tym tytułem zamieszczają *Wiadomości Literackie* (13 stycznia 1929 r.) artykuł znanego krytyka warszawskiego, p. Mieczysława Wallisa, który tu podajemy w całości.

»W stosunku do zabytków architektonicznych można zajmować kilka różnych stanowisk i — co zatem idzie — uprawiać kilka różnych metod postępowania.

I) Stanowisko, które nazwałbym »stanowiskiem bezwzględnej pietyzmu«: zabytki przeszłości należy wyłącznie konserwować. Jeżeli coś jest ruiną, powinno pozostać ruiną. Pod żadnym pozorem nie należy niczego dodawać lub zmieniać.

II) Stanowisko puryzmu historycznego: niedokończone lub uszkodzone budowle przeszłości należy re-

stauować, odbudowywać w tym stylu, w jakim zostały wzniesione. Ideałem jest restauracja niepozwalająca odróżnić części dodanych później od części pierwotnych, autentycznych.

III) Stanowisko, uznające absolutyzm sztuki współczesnej. Istnieje tylko jedna sztuka — sztuka współczesna, sztuka żywa. Ta sztuka żywa może robić ze sztuką martwą, co się jej podoba. Nie powinniśmy mieć żadnych skrupułów wobec zabytków, przekazanych nam przez wieki dawne, — przeciwnie, powinniśmy je przebudowywać w stylu współczesnym, dostosowywać do wymagań sztuki współczesnej. Jest to stanowisko wszystkich epok, posiadających w wysokim stopniu poczucie własnej wartości, np. epoki odrodzenia lub baroku.

Na Starem Mieście nie przeprowadzono konsekwentnie żadnego z tych stanowisk. W kamienicy Książąt Mazowieckich, w kamienicy Baryczków pozostawiono spore części w takim stanie, w jakim były przedtem (stanowisko pierwsze). W kamienicy Nr. 21 dwa piękne łuki gotyckie odrestaurowano w stylu gotyckim. W kilku innych kamienicach starano się również przywrócić dekorację dawniejszą (stanowisko drugie). W większości przypadków nie krępowano się wszakże tem, co zastano: nie starano się odtworzyć jakiegoś stanu dawniejszego, którego zresztą dzisiaj niepodobna już ustalić dokładnie, lecz zdobiono śmiało w stylu współczesnym (stanowisko trzecie). Sprawa skomplikowała się jeszcze przez to, że nie mamy dzisiaj jednego kierunku panującego, lecz kilka kierunków, istniejących

obok siebie, oraz przez to, że niektóre z tych kierunków współczesnych są kierunkami paseistycznymi, t. zn. szukającymi oparcia w sztuce przeszłości.

W ten sposób powstał zamęt, sprawiający sam przez się wrażenie dość przykre.

Przypuśćmy jednak, że na Starym Mieście niema tych wszystkich niekonsekwencji. Przypuśćmy, że postanowiono ozdobić cały Rynek polichromją w stylu współczesnym. Co wtedy należało uczynić?

1) Należało się liczyć z architekturą. Jedną z myśli przewodnich plastyki współczesnej jest najściślejse zespolenie wszystkich sztuk plastycznych z architekturą, więc — poddanie wszystkich sztuk plastycznych architekturze.

2) Należało uzgodnić projekty poszczególnych polichromij pod względem stylu. Nie chodziłoby tutaj oczywiście o zniesienie wszelkich różnic indywidualnych



STANISŁAW DYBOWSKI STARE DOMY W KAZIMIERZU n. WISŁĄ (ol.)
 („Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

między malarzami, lecz o to, żeby te różnice indywidualne pozostawały w ramach pewnego stylu ogólnego.

3) Należało całość skomponować w ten sposób, żeby barwy poszczególnych kamienic harmonizowały ze sobą, tworzyły razem jedną wielką symfonię kolorystyczną. Należało, słowem, skomponować całość pod względem kolorystycznym.

4) Należało sporządzić dokładne plany i modele projektowanej polichromji i wystawić je na widok publiczny dla umożliwienia dyskusji nad nimi.

5) Przed przystąpieniem do prac, związanych z polichromją, należało najpierw zinwentaryzować dokładnie Rynek Starego Miasta; przeprowadzić staranne badania historyczne; wyremontować kamieniczki nie tylko zewnątrz, ale i wewnątrz; usunąć szpetne dobudówki nowsze; przeprowadzić gruntowną restaurację architektoniczną Rynku.

6) Przy wykonaniu polichromji należało postępować powoli, ostrożnie, z największym umiarem i taktem.

Zobaczmy teraz, do jakiego stopnia spełniono te warunki na Starym Mieście.

1) Z architekturą nie liczył się nikt. Nie liczyli się z nią nawet malarze, reprezentujący u nas dążenia najnowsze, jak Andrzej Pronaszko lub Witkowski. Przeciwnie, wszędzie starono się przekrzywić, zagłuszyć architekturę. W kamienicy »Pod Murzynkiem« dekoracja sgrafitowa zabiła zupełnie piękny barokowy

portal i jego pendant po prawej ręce. Kamienicę Fukierowską zwężono sztucznie pionowym pasem rybiej łuski. Kominę pomalowano w pasy poprzeczne, nie licząc się wcale z pionowym charakterem kominu, z tem, iż komin jest to coś, co się wznosi do góry.

2) Każdy malował jak mu się podobało, nie oglądając się na sąsiada. Renesansizm Borowskiego i Słędzińskiego kłóci się z folkloryzmem Stryjeńskiej i konstruktoryzmem Witkowskiego. Maurytańskie arabeski Kamińskiego gryzą się z secesyjnymi girlandami pąsowych róż i złotemi czaszami Okunia. Nietylko każdy gra na swoim instrumencie, ale każdy gra co innego: jeden piosenkę ludową, drugi arję włoską, trzeci jazz-band. Koncert bez kapelmistrza.

3) Obok kakofonii stylów — kakofonia sposobów malarskich ozdabiania muru i kakofonia barw. Obok kamienic rozbitych na szachownicę małych kwadracików — kamienice pomalowane w wielkie jednolite platy barwne. Zgrzytliwe zestawienia kolorów. Wreszcie w całej mozaice dwie wielkie dziury, dwie plamy ciemnoszare: kamienica Baryczków i kamienica Księżąt Mazowieckich.

4) Przed wykonaniem polichromji sporządzono jedynie plan ogólnikowy, od którego później w wielu punktach odstąpiono. Opinia publiczna nie miała możliwości zaznajomienia się z tym planem.

5) Ani inwentaryzacji, odpowiadającej wymaganiom nauki współczesnej, ani gruntownych badań historycznych, ani remontu wewnętrznego nie przeprowadzono. Restaurację architektoniczną wykonano tylko częściowo.

6) Polichromję wykonano w ciągu kilku miesięcy. O umiarze, powściągliwości, takcie nie było mowy. Pomijając kilka prac spokojniejszych i dyskretniejszych, większość polichromji jest hulaśliwa, brutalna, pretensjonalna, dorobkiewiczowska. Kamienica Gugenmusowska (Nr. 16), wymalowana w czarno-złoto-czerwono-niebieskie arabeski, ostrym kolorytem

i zawiłym rysunkiem przypomina pudełko od papierosów firmy »Manoli«. Inne kamienice wyglądają jak domki z pierników, jak piecice kaflowe. W kilku miejscach użyto ohydnych pasów rybiej łuski, mających ponoć wyobrażać pasy polskie!

Do prac stosunkowo najlepszych, w każdym razie odcinających się dodatnio od pozostałych, zaliczam kamienicę Fukierowską, wymalowaną przez Ostrowskiego (abstrahując jednak od zwężającego ją z lewej strony pasu rybiej łuski), oraz kamienicę Orlemusową (Nr. 18), wymalowaną przez Borowskiego i Rzeckiego, utrzymaną w tonie błękitno-popielatym i ozdobioną dyskretnymi malunkami pod oknami. Stryjeńska jedynie w polichromji narożnika »Pod Lwem« stworzyła rzecz godną siebie, pełną rozmachu i werwy (pyszne postacie dziewcząt z dzbanami i grających pacholąt!), w trzech przypadkach pozostałych dała rzeczy oschłe, pozbawione polotu, ordynarne i przykre w kolorze. Szczególnie przykra jest zielono-żółto-ceglasta gama barwna kamienicy Polskiego Klubu Literackiego. Słędziński w polichromji kamienic Nr. 4 i Nr. 6 dał jedynie nudne kompilacje motywów renesansowych. (Przykro mi, że muszę w ten sposób pisać o artystach jak Stryjeńska lub Słędziński, których stawiam wysoko i których twórczość śledzę od wielu lat z wytyczoną uwagą, ale *amicus Plato, magis amica veritas*).

Wszystkie wywody nasze zmierzają do jednego wniosku

sku: polichromia Starego Miasta jest jako całość przedsięwzięciem chybionem. Szkoda włożonych w nią pieniędzy i wysiłków, szkoda pięknego zapалу artystów i społeczeństwa.

Jeszcze smutniej przedstawia się ta sprawa, jeżeli zważymy, że ze wszystkich miast europejskich Warszawa jest jednym z najbardziej ubogich w zabytki przeszłości. Rynek Starego Miasta, Kanonja, Świętojańska — to owe dwa czy trzy zakątki, które w pewnej mierze zachowały jeszcze swą fizjognomję z XVI i XVII w. Ukryć oblicze jednego z tych czcigodnych zakątków pod pstrą maską kawiarniano-danceingowej polichromji znaczyło, doprawdy, wziąć na siebie ciężką odpowiedzialność.

Rozumiem intencje tych, co wystąpili z projektem polichromji: chodziło o uczczenie dziesięciolecia niepodległości jakimś wielkim dziełem, chodziło o to, żeby zaprzec naszych artystów-plastyków do pracy nad ozdobieniem miasta, chodziło o to, żeby dać im pole do popisu, więcej — możność stworzenia dzieła na wielką miarę w stylu współczesnym. Myśl szczęśliwa i piękna. Ale czy nie lepiej byłoby powierzyć artystom w tym celu jakąś dzielnicę Nowej Warszawy — w kolonji Staszica lub w Żoliborzu, na Bielanach lub na Saskiej Kępie? Rzyko w razie niepowodzenia byłoby stosunkowo niewielkie. W razie sukcesu — zyskalibyśmy nową dzielnicę Warszawy godną widzenia. Natomiast architekturę Starego Miasta należało albo z miłością i pietyzmem konserwować albo ozdobić taką polichromją, któraby nie uroniła nic z jej malowniczości i piękna.

= Konkurs na obrazy dekoracyjne w sali gmachu sejmowego w Warszawie rozpisal Marszałek Sejmu Rzeczypospolitej.

Do udziału w konkursie zostali zaproszeni artyści: prof. Józef Mehoffer, prof. Tadeusz Pruszkowski, prof. Kazimierz Sichulski, Władysław Roguski i prof. Ludomir Sleńdziński.

Prócz tego zaproszeni są wszyscy artyści polscy do wzięcia udziału w konkursie na następujących warunkach:

1) Temat kompozycji dowolny, przyczem należy mieć na uwadze, że chodzi o przyozdobienie sali Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej. Kompozycja składa się z trzech obrazów: jednego — formatu 13,96 m. X 4,65 m. i dwu — 4,52 m. X 4,65 m., winna więc być traktowana jako całość (tryptyk).

2) Warunki konkursu, szczegółowe plany i widok ściany, na której umieszczone mają być obrazy otrzymać można w sekretarjacie marszałka Sejmu.

3) Wymagane są szkice obrazów w skali 1:10, wykonane techniką dowolną. Obrazy w ostatecznej swej technice będą malowane olejno na płótnie i naklejone francuskim sposobem na murze, wymagany jest prztem fragment obrazu wielkości naturalnej.

Prace nadsyłać należy do Sekretarjatu Marszałka Sejmu nie później jak do dnia 20 września 1929 r. do godz. 12 w południe.

Do prac, które winny być opatrzone godłem, zawierające imię, nazwisko i adres autora.

Prace nagrodzone stają się własnością Sejmu.

Jury wybierze z pośród wszystkich nadesłanych prac tak ścisłego jak i ogólnego konkursu trzy najlepsze prace, które otrzymają nagrody w łącznej sumie 22.500 złotych.

Jury składa się z Marszałka Sejmu, delegata Kancelarii Sejmowej, Dyrektora Departamentu Sztuki, Delegata Akademii Krakowskiej, Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydziału Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego i autora projektu budowy arch. K. Skórewicza.

= Salon doroczny T-wa Zachęty Sztuk pięknych przytłacza widza w tym roku swoją wielkością (zawiera z górą pięćset eksponatów), nie wykazuje jednak jakiegokolwiek zmiany w stosunku do salonów poprzednich Zachęty. Wśród tej olbrzymiej ilości chaotycznie rozwieszonych obrazów i obrazków widz z trudnością tu i ówdzie znajdzie jakąś pracę interesującą, szerszą czy skromniejszą. Zaiste mało jest wybranych.

O nagrodach Zachęty, które w dniu otwarcia spypały się na wystawców w dużej ilości, wspomnie-



STANISŁAW PODGÓRSKI

CHATA W SNIEGU (ol.)

(„Salon doroczny“ w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

liśmy w poprzednim numerze »Sztuk pięknych«. Czyż trzeba zaznaczać, że ze stanowiska wartości artystycznej nie mają one najmniejszego znaczenia?

W dolnych salach »Zachęty« otwartą została wystawa »Polskie Morze«, która jeszcze raz dowodzi, że temat ani obywatelskie cnoty niewielką odgrywają rolę w sztuce.

= Dnia 31 grudnia 1928 odbyło się doroczne losowanie dzieł sztuki pomiędzy członków T-wa Zachęty, wobec powołanej do tego komisji oraz członków Towarzystwa. Na 2.276 biletów było 46 wygranych. Interesujące jest zestawienie nazwisk artystów, których prace zostały wylosowane: Gotard Jan »Prometeusz«, Hoppen Jerzy »Widok Starego Miasta«, Sawiczewski St. »Krajobraz z Francji«, Ostoja Gajewski M. »Zachód«, Barzowski O. E. »Oksywskie wybrzeże«, Bielawski W. »Kościółek w Zakopanem«, Trzebiński M. »Szczawnica«, Dawidowski W. »Szkic«, Piątkowska Wl. »Czerwone tulipany«, Bulewski T. »Pożegnanie«, Kowalewski Br. »Kwiaty«, Wiśniewski Br. »Bez«, Dybowski St. »Kaplica w Zakopanem«, Nichnirowski M. »Wieczór«, Zawadzki St. »Kwiaty«, Janowski L. »W parku«, Trojanowski W. »Słowacki« (plakiet), Dawidowski W. »Kwitnąca jabłoń«, Dynowski St. »Chaty«, Broniewska J. »Immaculata Conceptio«, Biske K. »Giewont«, Swierzyński I. »Projekt na witraż«,

Przybylski W. »Szczytowskie jezioro«, Górka Pia »Madonna«, Dawidowski W. »Szkic«, Cybis Pol. »Studjum«, Dybowski St. »Arles«, Kopczyński Br. »Stara plebanja«, Szwoch Fr. »Alkoholik«, Pilatti Gustaw »Giewont«, Jamontt Br. »Podwórko«, Jarosz J. »Pejzaż«, Walentynowicz M. »Stambuł«, Kłosowski K. »Wycinanka«, Swierczyński J. »Święta« i »Kamienne schodki«, Szewczyk Fr. »Szwoleżer«, Trzebiński M. »Portal romański«, Zachwatowicz J. »Kościół w Krzemieńcu«, Kraszewska O. »Kwiaty«, Bielawski W. »Zima«, Narowski T. »Nad cichą wodą«, Szygell St. »Rybacy«, Pilatti G. »Łąka«, Nichnirowski C. »Pejzaż«.

Zestawienie powyższe dzieł zakupionych przez Zachętę do rozlosowania dla członków swoich za r. 1928 i rozlosowanych jest dowodem, że członkowie Zachęty nie wielkie mają wymagania i Dyrekcji swego T=wa nie wiele robią kłopotu.

= Doroczna wystawa Związku zawodowego polskich artystów, otwarta w lokalu Związku, (ul. Nowy Świat 19) mniej więcej równocześnie z »Salonem dorocznym« Zachęty, jest jego uzupełnieniem częściowym a nazwano go skromnie »doroczna wystawa«, jakkolwiek Zarząd postarał się o dziewięć nagród konkursowych. Wystawa miała charakter lewicowy dzięki temu, że brała w niej udział znaczna część grupy »Praesens«.

= Wystawa Krakowskiego Związku pol. artystów, otwartą została w połowie grudnia w lokalu warszawskiego Związku. Ma ona charakter raczej towarzyski niż artystyczny i należy ją z tego stanowiska oceniać. Chodziło tu przede wszystkim o zaznaczenie łączności obu związków. Stąd też prawie równocześnie z tą wystawą, bo w początku stycznia 1929, została otwartą w Krakowie (w gmachu Tow. przyj. sztuk pięk.) wystawa warszawskiego Związku zawodowego. Nie jest to więc jakaś manifestacja artystyczna i być nią nie może, jednocząc obrazy jednego z najstarszych żyjących krakowskich artystów, Piotra Stachewicza, czy Kaspra Żelechowskiego z obrazami najmłodszych. Prócz wyżej wymienionych brali w niej udział:

W. Weiss, St. Kamocki, W. Detke, E. Szinagel, Ludwik Leszko, Emil Krcha, A. Oleś, Aneri, J. Krzyżński, L. Kowalski, St. Dąbrowski, E. Czerwenka, T. Grott, St. Janowski, W. Stapiński St. Klímowski, St. Żurawski, A. Terlecki, A. Procajłowicz, Z. Król, A. Żmuda, K. Chmurski, St. Daniel-Kossowska, Z. Milli, J. Pochwalski, Kasper Pochwalski, Zb. Pronaszko, W. Wodzinowski, A. Markowicz, A. H. Messer, M. Jabłoński, W. Augustynowiczówna, St. Szwarz, J. Gałęzowska, R. Orszulski, St. Popławski E. Dworska, St. Jakubowski, Sz. Müller, L. Pinkasówna, K. Rutkowski, Stroynowski.

Wystawa ta z powodu charakteru organizacji Związku, jest doskonałym dowodem, że Zawodowe związki nie powinny urządzać wystaw, a z tem większą energią zająć się sprawami, złączonymi z ekonomicznym życiem artystów. W tym kierunku pole do działania mają ogromne.

= Sąd konkursowy, składający się z prof. Mieczysława Kotarbińskiego, prof. Władysława Skoczylasa, Marjana Szymanowskiego, Józefa Wodyńskiego i Edwarda Głowackiego, przyznał jednogłośnie nagrody (po 500 zł) miasta stoł. Warszawy za najlepsze dzieła na wystawie krakowskiego Związku Plastyków: prof. Wojciechowi Weissowi za obraz p. t. »Modelka«, oraz Zbigniewowi Pronaszce za obraz p. t. »Gitarzystka«.

= Konkurs »Elidy«. W dniu 18 stycznia b. r. odbyło się posiedzenie Sądu konkursowego w celu przyznania nagród, w konkursie na studjum pięknej głowy kobiecej, ogłoszonym przez T=wo »Elida« za pośrednictwem Zachęty Sztuk Pięknych. Sąd konkursowy w składzie: prof. T. Axentowicza (z Krakowa),

A. Augustynowicza (z Poznania), prof. L. Sleńdzińskiego (z Wilna), St. Popowskiego i K. Wróblewskiego (z Warszawy), prez. Zachęty St. Brzezińskiego oraz pp. W. Schichta i J. Podraszko — przedstawicielei Towarzystwa »Elida«, przyznał nagrody w sposób następujący:

1-a nagrodę zł. 6 tysięcy za pracę pod godłem »17«, 2-a nagrodę złotych 4 tysiące za pracę pod godłem »S«, 3-a nagrodę złotych 2.000 za pracę pod godłem »1928«.

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem pracy pod godłem »17« jest Michał Boruciński, autorem pracy pod godłem »S« jest Stanisław Zawadzki, autorem pracy pod godłem »1928« jest Piotr Stachewicz.

Poza tem Sąd Konkursowy wyróżnił 4 prace:

a) godło »Dama z puszką«, b) godło »13«, c) godło »C. 1921«, d) godło »Beatitudo«.

Ogółem nadesłano 247 prac z których zakwalifikowano kilkadziesiąt do wystawienia w jednej z sal Zachęty.

= Pod przewodnictwem p. Marszałka Senatu, Szymańskiego, odbyło się w grudniu u. r. posiedzenie jury dla rozstrzygnięcia konkursu na projekt laski marszałkowskiej Marszałka Senatu. Jury stanowili: Członkowie komitetu nadzorczego przy budowie gmachu Senatu: senatorowie Boguszewski, Januszewski i Koerner, poza tem dyrektor Departamentu Sztuki Min. W. R. i O. P., prof. Wojciech Jastrzębowski, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych Józef Czajkowski i profesorowie Politechniki Zygmunt Kamiński i Rudolf Swierczyński. Z spośród 8-miu nadesłanych projektów pierwszą nagrodę przyznano Ludwikowi Gardowskiemu. Zakupiono pracę Jana Boguckiego z Poznania.

= Pomniki w Warszawie. Zgodnie z uchwałą powziętą na ostatnim posiedzeniu komisji regulacyjnej, działającej na prawach magistratu, w najbliższym czasie mają być upatrzone punkty w całym mieście, w których będą w przyszłości wzniesione pomniki.

Ostatnio wysuwane są projekty postawienia ogółem przeszło 20 pomników w Warszawie. Ostateczne wnioski mają być przygotowane przed 1 stycznia 1929 r.

Rada artystyczna Magistratu uchwaliła między in. pozostawić Komitetowi budowy pomnika Kilińskiego do wyboru trzy punkty pod budowę tego pomnika: 1) t. zw. Piekielko, 2) przed domem Kilińskiego i 3) na placu na Nowem Mieście.

W sprawie miejsca pod pomnik Serca Jezusowego, uchwalono wskazać do wyboru teren przed kościołem Florjańskim i przed kościołem Wszystkich Świętych.

= W sprawie budowy w Warszawie gmachu wystawowego, gdzie możnaby urządzać wystawy ogólnopolskie plastyki, tudzież wystawy reprezentacyjne sztuki zagranicznej, wciąż toczą się narady między zarządem miasta a grupą artystów, skupioną koło Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych. Jak wiadomo, gmach Zachęty — abstrahując już od składu obecnego jego Zarządu — nie może być brany pod uwagę, ponieważ nie wystarcza potrzebom stolicy. Budowa nowego gmachu jest koniecznością piekącą.

W ostatnich czasach wyłonił się projekt budowy takiego pałacu na placu przed parkiem Skaryszewskim. Nie sądzimy jednak, aby projekt ten utrzymał się, jest to miejsce za daleko od centrum miasta położone i nie nadaje się na ten cel.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Malarstwo miniaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje w średniowieczu. Napisał Stanisław Jan Gąsiorowski. Kraków 1928 r.

Książka, która się ukazała, powinna prócz fachowców zainteresować znawców i miłośników kultury klasycznej

a także liczne rzesze naszych bibliofilów. Uczony krakowski dr. Stanisław Gąsiorowski zapełnił swoją rozprawą o »Malarstwie miniaturowym grecko-rzymskim« dotkliwą luką, dawno przez historyków sztuki odczuwaną. Temat wymagający dużej wiedzy i erudycji podjął dr. Gąsiorowski w nauce pierwszy, dając obszerną dwustu stronicową rozprawę.

Zagadnienie malarstwa miniaturowego w starożytności trudno rozwiązać z powodu braku zabytków. Prócz trzech późno-rzymskich kodeksów, nie ma żadnych oryginałów mogących powiedzieć, jak wyglądało iluminowanie książki greckiej lub rzymskiej przed Chrystusem i na początku naszej ery. Dlatego jedyną drogą dla rozwiązania problemu, była droga rekonstrukcji, tak często w archeologii z dodatnimi rezultatami używana.

Obszerny wstęp wprowadza czytelnika w literaturę przedmiotu. Mimo, że najlepsi uczeni zajmowali się dziejami sztuki w danej epoce, samo minjatorstwo grecko-rzymskie nie miało należytego opracowania. Dociekania Riegla, czy Strzygowskiego — żeby wymienić tylko najbardziej znane nazwiska — mają znaczenie prac przygotowawczych, prowadzonych na marginesie innych badań. Toteż autor przechodzi zaraz do Egiptu i Grecji, wyzyskując ogólne wiadomości i wzmianki o minjatorstwie, rozrzucone w dziełach starożytnych pisarzy. I one nie wiele rozświetlają, mimo, że zebrane z największą sumiennością, conajwyżej mogą się przyczynić do stwierdzenia wiadomego faktu, że sztuka iluminowania rękopisów znaną była Starożytnym.

Właściwe studjum rozpoczyna się dokładnym opisem trzech wspomnianych kodeksów rzymskich, zdobnych minjaturami. Najwcześniejszy z nich pochodzi z IV wieku i zamyka w sobie dzieła Wergilego. Gdzie powstał i przez kogo był ilustrowany, nie wiadomo.

Znano go już w XV wieku, interesowali się nim artyści renesansu, między innymi Rafael, a w XVII wieku rozpowszechniono jego miniatury zapemoczą sztychów, poczem niejednokrotnie budził ciekawość badaczy. Kodeks ten liczący pięćdziesiąt minjatur do Georgik i Enejdy, jest jednym z najcenniejszych zabytków starożytnego malarstwa, należącym do Biblioteki Watykańskiej.

Drugi rękopis, Iliady Homera z Bibl. Ambrosjany w Medjolanie, zachowany jest gorzej. Z dwustu-czterdziestu minjatur zaledwie czwarta część doszła do naszych czasów. Oba powyższe kodeksy jak i następny t. zw. Wergili rzymski — w odróżnieniu do poprzedniego watykańskiego — stanowią jedyne oryginalne zabytki. Wergili rzymski choć późny, (VI w.) jest widoczną kopją z wcześniejszego archetypu. Wśród minjatur jego jest kilka portretów autora Enejdy.

Do rekonstrukcji przystępuje dr. Gąsiorowski w tym właśnie miejscu. Skoro ani współcześni pisarze ani zabytki — choć bardzo cenne — nie dają obrazu starożytnego minjatorstwa, materiału musi się poszukać wśród innych epok. Wiadomo, że pisma Starożytnych, były cenione przez całe średniowiecze. Na Zachodzie klasztory, w Bizancjum klasztory i dwór cesarski, wzięły na siebie trud przekazania literatury Antyku następnym pokoleniom. Do tych dwóch czynników, przylączyła się od wieku VIII świat trzeci równie potężny i cywilizowany, muzułmańsko-arabski. W państwie Abbasydów, na dworze Chalifa, kwitła grecka filozofja, rozwijała się nauka i sztuka. I tu przepisywano i tłómaczono pisarzy greckich czy rzymskich. Pisma i poezje klasyczne, kopjowane w średniowieczu z oryginałów, powtarzały nie tylko tekst, ale i często minjatury.

Tych trzech grup, zachodniej, bizantyjskiej i arabskiej, trzyma się też dr. Gąsiorowski. Operuje dużą ilością kodeksów (około 150), dzieląc je na klasy po-

dług treści, czy szkół, gdzie powstały, autor stara się datować archetyp i wyodrębnić wszystkie naleciałości stylowe. Przystępując do syntezy, może dzięki tej metodzie omówić poszczególne motywy, które uznał za starożytne i przedstawić względnie dokładnie rozwój grecko-rzymskiego minjatorstwa, oparłszy go na przenikliwej analizie stylistycznej i tematowej. Z przeglądu tego widać, że ilustrowano pisma Homera, Ezopa, Teokryta, Wergilego, Horacego, Seneki i wielu innych poetów, uczonych, czy filozofów. Autor posunął się nawet dalej. Potrafił w swojej rekonstrukcji określić poszcze-



ALFONS KARNY PORTRET MARSZAŁKA PIŁSUDSKIEGO (brąz)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

gólne typy kompozycyjne, wejść w samą istotę zagadnienia i przedstawić wszystkie artystyczne wartości minjatorstwa w ogólnym dorobku sztuki klasycznej. W konkluzji tych badań wynika, że antyczne malarstwo miniaturowe wyszedłszy w epoce hellenistycznej z Aleksandrii, stworzyło przy udziale czynników wschodnich nową formę ilustracji książki. Przeszła ona następnie na grunt rzymski, i rozwinąwszy się ostatecznie, dostała się w spadku do sztuki chrześcijańskiej. Skoro się zważy, że teza taka postawiona jest w archeologii właściwie pierwszy raz, łatwo zrozumieć znaczenie pracy.

Pozostaje ostatnia część rozprawy. Śmiałość i pewność przeprowadzonego w niej zagadnienia zdradza w autorze równie dobrego znawcę Antyku, jak i historyka sztuki średniowiecznej. Kwestja tradycji klasycznych w sztuce średniowiecznej nie jest bynajmniej jasna. Szereg motywów, zwłaszcza w przedstawieniu

człowieka i natury, pozostaje spornymi, gdyż brak podstawowych publikacji nie pozwalał na należyte oświetlenie.

Dr. Gąsiorowski odwrócił swój temat. Nie tylko przedstawił na podstawie kopii średniowiecznych rycin antycznego minjatorstwa, lecz postawił pytanie przeciwne: ile z tradycji ilustracyjnych starożytności pozostało w średniowieczu? W zasadzie wszystkie rozdziały książki są odpowiedzią na powyższe pytanie. Nie mniej autor w ostatniej części zajął się tą kwestią, dokładniej rozpatrując kodeksy pochodzące od VI–XV stulecia. Nie sięgając do pisarzy chrześcijańskich i do chrześcijańskiej monografii, a opierając się znowu tylko na autorach pogańskich, wykazał, że mimo zmian stylistycznych jakie zachodziły, tradycje klasycznej sztuki żyły ciągle i czy to w Bizancjum, czy na Zachodzie nigdy nie wygasły. Dał w ten sposób podstawę do dalszych badań, nad ogólną historią minjatorstwa średniowiecznego i wszystkich pokrewnych gałęzi przemysłu artystycznego. To też dzięki wiedzy autora i jasności w przeprowadzeniu hipotez, książka jego zyskuje pierwszorzędne znaczenie. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że historia Sztuki w Polsce nie miała dawno tak poważnego i syntetycznego dzieła z zakresu obcej sztuki. Dzięki tym zaletom, dalej staranne szacie zewnętrznej (napotkane błędy drukarskie tłumaczy dostatecznie charakter publikacji), doskonałym ilustracjom i obszernemu indeksowi, powodzenie jej w kraju powinno być zapewnione. Bardzo dokładnie streszczenie angielskie przyczyni się napewno do rozgłosu w nauce zagranicznej.

H. Węgierski

— Autolitografje Jana Hrynkowskiego. (Odbito 35 egzemplarzy numerowanych. Rysunki na kamieniach zniszczono). Maks Klinger słusznie kiedyś napisał, że dowodem wyrobienia artystycznego, smaku i sprawności technicznej jest grafika. Sam nieprzeciętnej miary rytownik, twórca akwafort, litografii i t. p., kochał ten rodzaj sztuki i wiedział dobrze, jak można się w tej technice plastycznej wypowiedzieć, ale równocześnie podkreślał zawsze, że do tego rodzaju twórczości, jeśli ma być ona skończoną, trzeba dużego przygotowania, sprawności ręki i oka.

To też teka graficzna po większej części może służyć jako »bilet wizytowy« artysty i właśnie w niej, poznać można jego zdolności i talent.

Leży przed nami teka autolitografji Jana Hrynkowskiego, na którą należy zwrócić baczną uwagę. Skomponowana z pewną myślą jako całość, zawiera sześć obrazów, których treścią jest »temat« na oko prosty i łatwy, a równocześnie jakżeż trudny: dziecko. Z tem dzieckiem to wogóle w sztuce plastycznej jest mały kłopot. Mało mamy dobrych wizerunków dzieci, a jeśli są, to nie zawsze, poza podobieństwem większem lub mniejszem, znać troskę o wydobycia indywidualności tego małego człowieka, który ma swój własny i niezmiernie ciekawy świat, trudno dostrzegalny dla oka starszego. Trzeba samemu »zniżyć« się do poziomu tego drobnego modelu, mieć cierpliwość, podświadomie nastawić się na jego ustrój psychiczny — no i kochać tę poczynającą się wiosnę człowieczeństwa, pełną czaru i niespodzianek. Ładna »buzia«, to jeszcze przecież nie to. Może być zresztą i brzydka — nie o to idzie!

U Hrynkowskiego uderza odrazu świetna obserwacja dziecka, zrozumienie psychologii i odrębności przyrodzonych, a także duże uczucie, nie zasłaniające mu jednak ani na chwilę trzeźwego spojrzenia artysty. Nie bawi się w wykończanie szczegółów, choćby najciekawszych, idzie mu o ujęcie szybkie całej sylwety, energicznie nakreślonej, w czym znać właśnie wybitny talent i pewność ręki. Każdy obraz jest inny, w ruchu, wyrazie całości, podkreśleniu jakiegoś momentu, zawsze jasno się tłumaczącego, w tem kapitalnym często podpatrzeniu pewnego rysu lub też całej sytuacji, nie-

wyszukanej, prostej, odrazu przemawiającej do patrzącego. Jeśli się te kartony ustawi i spojrzy na nie, każdy z nich inaczej się tłumaczy, a wszystkie razem dają kwintesencję duszy dziecka. To jest pierwszą zaletą i to nie uboczną tych obrazów.

Poza tem sama faktura jest niecodzienna. Hrynkowski właśnie w tej tece dowiódł, ile umie i jak nie obce są mu wszystkie tajniki techniczne. Niemal od jednego zamachu, zdecydowanym ruchem ręki, która, widać to, wcale się nie mozoliła, rzuca na płaszczyznę wizję swego obrazu, z lekka tylko i subtelnie, jak właśnie wymagał temat, podkreślając pewne typowe właściwości, nie uchylając się od silniejszego nawet zamarkowania, podkreślenia »brzydoty« lub też niedokształcenia. Przez to właśnie te kartony mają tyle życia i prawdy. Prawdy w pierwszej linii artystycznej — i anatomicznej. Wielka kultura i smak artysty ustrzegły go od powtarzania się i pewnej, tak tu łatwej, przesady.

Hrynkowski sam odbijał swe autolitografje. To też wypadły one pod każdym względem pięknie i stanowią całość, która może być ozdobą wykwalifikowanych zbiorów. Z powodu zniszczenia płyt, teka ta będzie kiedyś swego rodzaju unikatem. Rzecz prawdziwie wartościowa i piękna, powinna znaleźć się przedewszystkiem w zbiorach publicznych.

Artur Schroeder

— Tadeusz Szydłowski, Pomniki architektury epoki piastowskiej we województwach krakowskim i kieleckim, Kraków 1928, str. 194. Skład główny Gebethner i Wolff.

Zjednoczenie ziem polskich zaczyna przynosić owoce także na polu nauk historycznych, poprzerywane przedtem kordonami granicznymi całości kulturalne kraju, rozrzucone i trudno dostępne archiwa, nie dawały się objąć jednym rzutem oka. Dziś, w dziesięć lat po zniesieniu granic, zjawia się jako jedno z pierwszych dzieło z zakresu historii sztuki, oparte już o jednolitą pracę inwentaryzatorską, prowadzoną po obu stronach dawnych słupów granicznych w województwach krakowskim i kieleckim, częściowo niegdyś sandomierskim. Okolice to bogate w zabytki sztuki, zwłaszcza architektury, nęciły zawsze badaczy naukowych, którzy mimo przeszkód zbierali tu obfity, choć dorywczy plon. P. Szydłowski, pracując systematycznie na tym obszarze, potrafił zgromadzić całkowicie zapewne materiał do dziejów architektury średniowiecznej i podjął próbę opracowania go w granicach czasów piastowskich. Odrazu trzeba powiedzieć, że trudna ta, bo pierwsza próba, wypadła bardzo udanie. Autor potoczystym językiem opisuje i objaśnia piękno szacownych budowli, wiąże je w grupy na podstawie cech stylowych i technik, określa czas powstania zabytków przy pomocy krytycznie ocenianych źródeł piśmiennych, wreszcie oświetla warunki kulturalne, w jakich budowle powstawały i rolę tych, co nakazywali budować.

Okres piastowski pozostawił nam tylko zabytki murowane z kamienia lub cegły, ogień i próchno zniszczyły doszczętnie najdawniejsze budowle drewniane. Nie wiemy więc, czy i jakie miały one cechy czysto rodzime, zaś umiejętność murowania musiała przyjść do nas zewnątrz, skoro najstarsze budowle noszą znamiona bizantyjskie, a wiążą się z czeskiemi i morawskimi. W późniejszych widoczne są związki z budownictwem niemieckim i francuskim. Autor domyśla się udziału wyszkolonych już sił krajowych dopiero w budowach końca wieku XII. Niestety jednak nie posiadamy dotąd prawie żadnych wiadomości źródłowych o osobach budowniczych lub ich pomocnikach, aż po koniec w. XIII. Zapewne bywali niemi najczęściej mnisi. Sztuka to więc bezimienna — nazewnątrz. W kształtach tylko utrwaliły się duchowe oblicza twórców.

Autor podzielił swe dzieło na trzy główne rozdziały:

w »Początkach budownictwa kamiennego« omawia najpierw najstarsze budowle, rotundę wawelską, sięgającą może wieku X, i szczytki pokrewnej w Grzegorzewicach, w. XI przekazał nam już w Krakowie zabytki stylu romańskiego, na prowincji liczniejszego dopiero z w. XII. Wybija się wśród nich wspaniałością i rozmiarami kolegiata opatowska, niejedyn piękny szczegół znajdziemy i w skromnych, wiejskich kościółkach, w Wysockich lub Prandocinie. W. XIII jest »Stuleciem budownictwa klasztorowego« i okresem przejścia od romańskiego stylu do gotyckiego«. Piętno nadają mu okazałe opactwa cysterskie, z pełnym uroku Wąchoczek na czele. Zjawiający się w połowie wieku Dominikanie i Franciszkanie zaczynają budować kościoły ceglane, Franciszkanie też wzniesli pod koniec XIII w. najstarszy na tym obszarze czysto gotycki kościół w Nowym Korczynie.

Rozdział o »Budownictwie świeckim i rozkwicie gotyku za Kazimierza W.« przynosi najpierw opisy długiego szeregu ruin zamkowych z okresu piastowskiego, oraz bardzo mało dotąd znanych, poza krakowskimi, zabytków fortyfikacji miejskich. Piękno i znaczenie historyczne tych okolic (z których najpokaźniejsza, dająca pojęcie o całości, są w Szydłowie) znalazły w p. Szydłowskiemu odkrywcę i pełnego zrozumienia tłumacza. Przechodząc do budownictwa kościelnego autor roztacza przed nami bogactwa pomysłów konstrukcyjnych naszych gotyckich architektów, którzy w surowym klimacie obywać się musieli bez efektownych łuków przerzucowych i oszczędnie tylko mogli swe dzieła dekorować z zewnątrz. Rozwinięty gotykiem naszych kościołów w tym okresie wyraził się może najdoskonalej w budowach dwunawowych i jednofilarowych, czołową przedstawicielką pierwszej grupy była do wojny kolegiata w Wiślicy, dziś odbudowana z gruzów dzięki dokonaniom wówczas ścisłym pomiarem (prof. Szyszko Bohusza) i częściowo ocalałym, pierwotnym szczegółom architektonicznym. Żałujemy, że autor kończy, a raczej urywa interesujący ten przegląd na dacie śmierci wielkiego budowniczego Polski, ostatniego Piasta.

Poza starannie, a z połotem opracowaną treścią, odznacza się książka p. Szydłowskiego bogatą szatą ilustracyjną. Zgórą do reprodukcji, przeważnie według własnych zdjęć autora, objaśnia opisy, nieraz aż do drobnych, zawsze interesujących artystycznie szczegółów. Ryciny odbite są bez zarzutu, nareszcie nie na sposób wojenny, który zdawał się już na stałe u nas zagnieżdżać. Wogóle typograficzne wykonanie książki przynosi zaszczyt drukarni W. L. Anczyca. s-s

V A R I A

= Sztuka a sporty.

P. Adolf Nowaczyński zamieszcza w *Gazecie warszawskiej* z 12 grudnia 1928 interesujący swoją aktualnością artykuł, którego początek tu zamieszczamy:

»W ostatnich czasach protegowanie wszystkich działów i dziedzin sportu przybrało u nas gorączkowe, no i coppers, zbyt teatralne formy. Nie można mieć żadnych zastrzeżeń przeciw normalnemu i solidnemu popieraniu zaniedbanej u nas kultury fizycznej i mięśniowej, ale cokolwiek dziwaczne jest to przesadne patronowanie wielu dostojników państwowych wszystkim przedsięwzięciom w tej dziedzinie, wszystkim »konkursom hippicznym« itp., nieodzowna przytem asysta fotograficznych i kinematograficznych aparatów. Na cudzoziemcach, obserwujących to »zagalopowanie« się, może to z czasem wywołać wrażenie, jakgdyby nasi dygnitarze rozporządzali tak wolnym czasem, że co dzień czy dwa razy dziennie mogą godzinami przypatrywać się dość zresztą narażenie jeszcze średnim »wyczynom« naszych sportowych atutów i asów.

»Jest to symptom wpływów t. zw. narkotyków amerykańskich, działających obecnie na całą Europę bardzo suggestywnie, a na nas świeżo nieco z prosta. Chodzi o to, aby szerokie masy odciągnąć od wszelkich zainteresowań, związanych z... mózgiem, a zwrócić wyłącznie do namiętności, pasji emulacji, związanych z muskulaturą.

Całkiem słusznie, byle bez przesady! I w dziedzinie wyczynów sportowych bowiem Fortuna zmienną jest. Nasi hippicy tym razem wrócili już z Ameryki bez laurów, które obecnie zyskali jeźdźcy niemieccy.

Ważnym natomiast, zawsze ważnym propagandowym czynnikiem jest i pozostanie Sztuka. Jak w stuleciu niewoli wielkie talenty naszych artystów najbardziej przypominały światu polskość, tak i nadal malarze i rzeźbiarze, zdobywający sobie renomę światową, najistotniej też pomagają w rozślawianiu swej ojczyzny. Nie boksem, nie znakomitymi »bramkarzami« czy pływakami możemy imponować światu (gdzie w tych dziedzinach osiągnięto nieznanne u nas rekordy), ale głównie zwycięstwami w dziedzinie Sztuki, gdzie niema rekordów, ale bywają zato... arcydzieła, które zostają na wieczne czasy, podczas gdy sława rekordów rozchodzi się jak dym, czy dym.

Tymczasem u nas zachodzi obawa, że równoległe z militarizacją społeczeństwa, z industrializacją, amerykańską, splebejuszowaniem elity i forsowną demokracją warstw historycznych iść będzie i wzrastać raptownie kompletne zubożenie dla Sztuki i bagatelizacja Piękna w życiu codziennym. Nigdy to nie cieszyło się w Sarmacji zbyt wielkimi favorami, ale jest teraz już obawa, że będzie jeszcze gorzej i że Sztuka stanie się wśród innych Kopciuszków (literatura, teatr) Kopciuszkiem ostatecznym.

= Tragiczna fałszywych antyków. Pod tym tytułem ogłasza *Il. Kurjer Codzienny* (Nr 332) artykuł p. Leona Chrzanowskiego, który podajemy w całości:

»Sztuka zamiera, bo niema dzisiaj artystów. Kto dorówna Rafaelowi w malarstwie, kto Donatellowi czy Verocchiowi w rzeźbie? — tak lamentują znawcy i pseudoznawcy świata całego. I mecenasi sztuki, zamiast szukać artystów współczesnych, szperają, gdzie się da, aby »wykopać« nieznanne arcydzieło minionych wieków. Poczem arcydzieło odbywa triumfalny pochód po wystawach i kolekcjach prywatnych, rośnie w cenie do wyżyn fantastycznych i kończy zwykle karierę w jakimś znanym a bogatym muzeum.

Naturalnie najczęściej w muzeum amerykańskim. Tylko dolarowi magnaci mogą sobie pozwolić na tak kosztowne fantazje.

Wszystko to byłoby normalne i łatwe, gdyby... artyści z przed lat czterystu, czy czterech tysięcy, mieli możność pozostawić po sobie tyle arcydzieł sztuki, ile ich pragnie zachłanna a bogata Ameryka. Ilość arcydzieł jest natomiast bardzo znikoma. Cóż przeto czyni stara i doświadczona Europa, aby gramaśną i naiwną Amerykę zadowolić? Fabrykuje en masse antyki... nowe.

Wiadomo każdemu badaczowi, że Berlin jest centrem wszechświatowym fałszywych miniaturowych, że Wiedeń specjalizował się w podrabianiu »starej« porcelany, że Francja robi, co może, aby Ameryce dostarczyć nie zawsze autentycznych »Ludwików«. Naturalnie i macierz wszelkiego piękna, klasyczny kraj sztuki od lat tysięcy, słoneczna Italja, nie daje się w tej konkurencji uprzedzić. I oto wyszła na jaw w tych dniach w Rzymie największa afera fałszerska, jaką pamiętają kroniki artystyczne świata.

Tjara Sajtafarnesa? Afera wykopalisk z Glozel? To dziecinne żarty zaledwie przy tem nowem, na obrzymią skalę zakrojonem oszustwie. Bo tam szło o jakiś jeden poszczególny przedmiot, tutaj zaś o handel pod-

rabianami arcydziełami przez lata całe, handel tak kunsztownie zorganizowany, że zdawało się niemożliwe wykrycie źródeł fałszerstwa. I jak najczęściej bywa w takich wypadkach, na dwóch końcach długiego łańcucha, znajdują się dwaj naiwni: artysta co podrabiał i sprzedawał za grosze, nabab — co kupował i płacił miliony.

A w pośrodku szereg sprytnych handlarzy starożytnościami, podających sobie przedmiot z ręki do ręki, tak że w końcu nikt się nie dowie, skąd arcydzieło wzięło naprawdę początek.

Tak było i tym razem. Nikomu z publiczności nieznanemu z nazwiska rzeźbiarz-samouk, Alceo Dossena, wykucywał w marmurze dzieła sztuki, którym z zamiłowaniem do dawnych wieków nadawał charakter, stylizację, nawet patynę zewnętrzną odległej epoki. Specjalnością jego były imitacje Mino da Fiesole i Vecchiety, słynnych rzeźbiarzy florenckich. Równie zręcznie jednakże podrabiał arcydzieła greckie, którym dla większego prawdopodobieństwa po skończeniu dzieła utracił młotem nos, rękę lub głowę. I dzieło zabierał antykwaryusz, a artysta nie wiedział nawet co się z nim dalej dzieło. Mówiono mu, że rzeźby te idą do Ameryki, aby ozdobić nowo wznoszony tam kościół, który zgodnie z życzeniem fundatorów ma mieć styl włoski, a więc i rzeźby dlatego w tym stylu musiały być utrzymane.

Rzeczywistość zaś była trochę inna. Rzeźby szły wprawdzie do Ameryki, ale nie podawane były tam za imitacje współczesne, lecz za nowo znalezione arcydzieła sztuki włoskiego quattrocenta, i jako za takie sprzedawane do muzeów Ameryki Północnej za bajeczne sumy.

Liczna szajka spekulantów żerowała na tym »interesie«, zaś Bogu ducha winien artysta otrzymywał za swe dzieła wynagrodzenie dorównujące zaledwie pensji urzędnika państwowego. Kontentował się tem do czasu, bo w skromności swej uważał się zaledwie za zdolnego imitatora, chociaż dzieł swych nie kopywał, lecz tworzył je z własnej fantazji, przejmując się stylem epoki. A jaką osiągnął doskonałość, niech będzie dowodem, iż najznakomitsi krytycy sztuki i dyrektorzy muzeów uznali jego rzeźby za dzieła florenckiego Quattrocenta, motywując w długich i mądrych elaboratach, na podstawie jakich cech niedwuznacznych przyszli do tego przekonania.

Przysłowiowe ucho od dzbana urwało się wreszcie. Spekulanci-pośrednicy przeholowali — nie w jakości, bo ta była stała na bardzo wysokim poziomie, lecz — w ilości. Zaczęto w sferach muzealnych zastanawiać się nad tem, skąd pochodzą te, w tak wielkiej ilości ujawnione nagle arcydzieła, o których istnieniu nikt przed tem nie wiedział.

I pewne muzeum chicagowskie zażądało kategorycznie wystawienia świadectwa pochodzenia otrzymanych rzeźb.

Padła panika na antykwarzy.

Wymyślili wprawdzie od ręki bajeczkę o pewnym opactwie pod Sjeną, które jakoby pochłonięte zostało w wieku siedemnastym przez trzęsienie ziemi — i o tem, że miejsce to tylko im jest znane, musi być utrzymane w tajemnicy, inaczej rząd włoski nie pozwoli na odkopywanie a zwłaszcza na wywóz bezcennych arcydzieł. Amerykanie jednak, nieufni, żądali jasnych dowodów. A nie otrzymawszy ich, rozpoczęli w Europie badania na własną rękę i po nitce doszli do kłębka.

Dossena bez trudności przyznał się, że rzeźby są jego dziełem i ze zdumieniem dowiedział się, jak wysokie przyczynawo im ojcostwo. A że chytry handlarze, chcąc swego białego murzyna mocniej trzymać

w rękę, dawali mu tylko zaliczki, odkładając płacenie »na później«, przeto artysta oburzony pozwał do sądu tych, co się na jego pracy dorobili milionów, żądając, aby mu przynajmniej wypłacili honorarium, które było poprzednio umówione.

NEKROLOGJA

Antoni Kozakiewicz zmarł w Krakowie w pierwszych dniach stycznia 1929 r.

Urodzony w Krakowie 13 czerwca 1841, pochodził z rodziny oddawna tam osiadłej, niezamożnej. Nie skończywszy szkoły realnej, wstępuje w r. 1859 do krakowskiej Szkoły Sztuk pięknych, w której pracuje do r. 1867, mając za kierowników prof. Szynalewskiego i Łuszczkiewicza, a za kolegów Matejkę, Grottgiera, Leopolskiego, Andrzeja Grabowskiego, Kotsitsa, Gryglewskiego, Streita. Pracuje z zapałem, który mu każe zapominać o niedostatku. Studja w szkole przetrwało mu powstanie r. 1863, w którym bierze udział.

Pierwszą swą kompozycją, naturalnie historyczną, pt. »Żal wieśniaków po śmierci Kazimierza W.« zwraca na siebie uwagę; zaczyna mu się lepiej powodzić, zwłaszcza, gdy namalował następny obraz, niewielką scenę rodzajową »Drzemka dorobkiewicza«, spopularyzowaną przez liczne ówczesne reprodukcje.

W r. 1869 wyjechał do Wiednia, gdzie wstąpił do Akademii sztuk pięknych. Za obraz »Nauki dziadunia« otrzymał pierwszą nagrodę akademicką, oraz stypendjum cesarskie. Zaczęło się powodzenie, kilka obrazów zakupił dwór oraz arystokracja.

W Wiedniu zbliżył się ze swym krakowskim towarzyszem, Franciszkiem Streitem, wyjeżdża z nim razem do Monachjum i tu w bliźniaczych dwóch pracowniach rozpoczynają długoletnią działalność. Stosunek ten szczerzej przyjaźni trwa do 1891 r., tj. do śmierci Streita.

W Monachjum ś. p. Kozakiewicz rozpoczyna nader ożywioną pracę — maltuje olbrzymią liczbę obrazów. Z pomiędzy nich wybijają się na plan pierwszy »Z konfederacji Barskiej«, »Zabawa w kaźni« — motyw z 1863 r., »Kataryniarz«, »Mój kochanek«, »Lato« itp. Utwory jego cenione przez kunsthaendlerów, miały również powodzenie i na wystawach. W Londynie kilkakrotnie przyznano mu medal. W Salonie 1878 r. wystawione było »Ostrzenie broni«. We Lwowie dano mu medal srebrny.

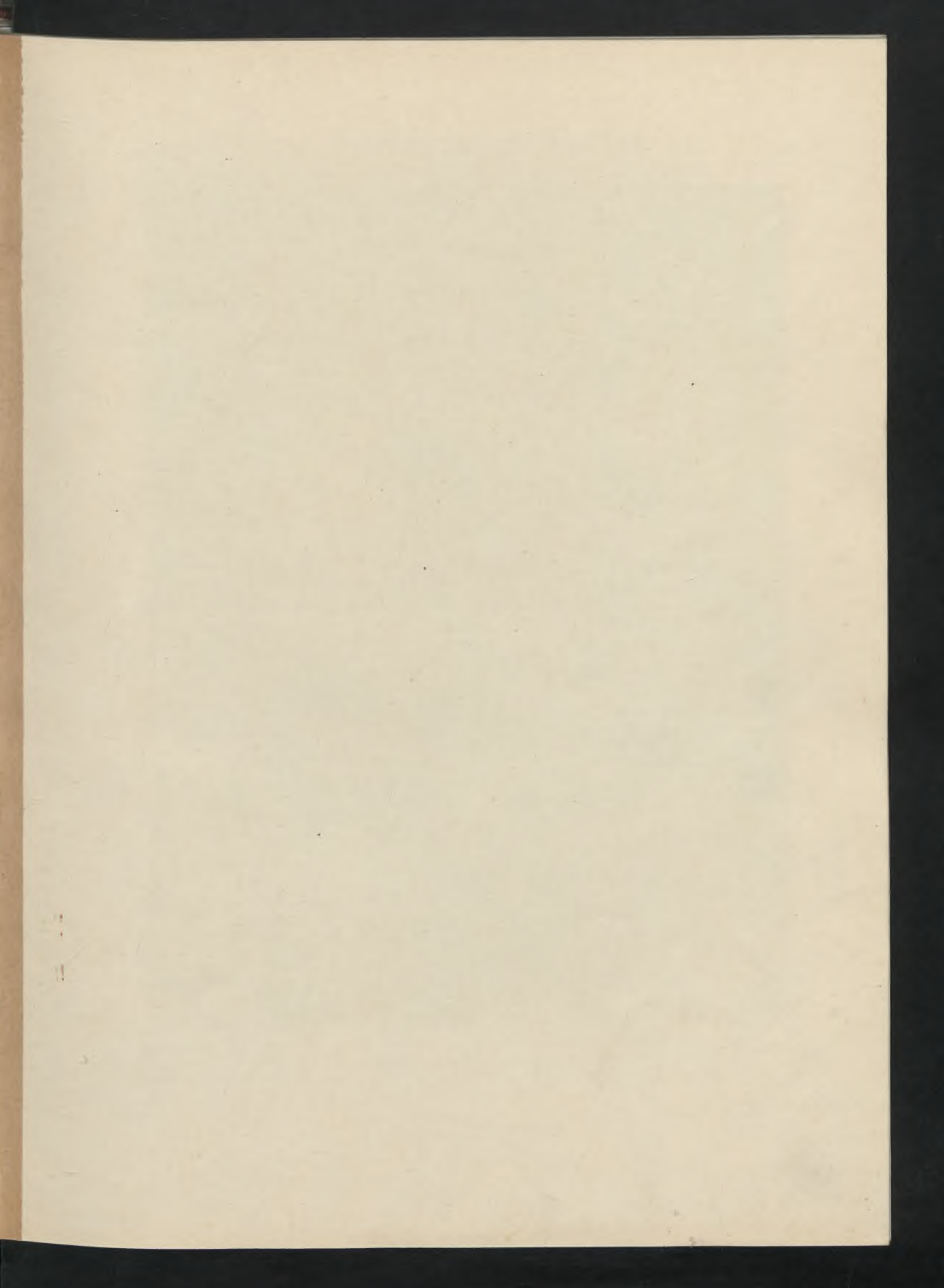
Starzejący się już artysta w 1906 r. opuścił Monachjum i osiadł w Warszawie, gdzie przez lat kilka pracował. Rewolucyjne tchnienia 1905 r. wpłynęły na sędziwego artystę deprymująco — oddalił się ze stolicy i zagospodarował w sąsiedztwie Szczawnicy w niewielkiej posiadłości. Mieszkał tam długie jeszcze lata. W ostatnim okresie odtwarzał dawne swe pomysły obrazowe, jakby pragnąc po raz drugi przeżyć złote sny młodości.

Odsunawszy się od prądu aktualnego życia, nestor naszych malarzy pogrążył się w cień zapomnienia. Współczesne generacje nie znały go wcale — był on bowiem jednym z najbardziej typowych przedstawicieli sztuki obecnie już retrospektywnej — był on echem najwznioślejszej epoki monachijskiej.

Odegrał on dużą rolę w rozwoju naszej sztuki, to też nazwisko jego w sferach artystycznych było zawsze z uznaniem wspominane.

W ostatnim roku Swego życia popadł w bardzo ciężkie warunki materialne. Jako uczestnikowi powstania 1863 r. ofiarowano mu przytułek w krakowskim szpitalu wojskowym, gdzie życia dokonał.

Cześć Jego pamięci!





WŁADYSŁAW JAROCKI

(wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

HUCULKA (ol.)

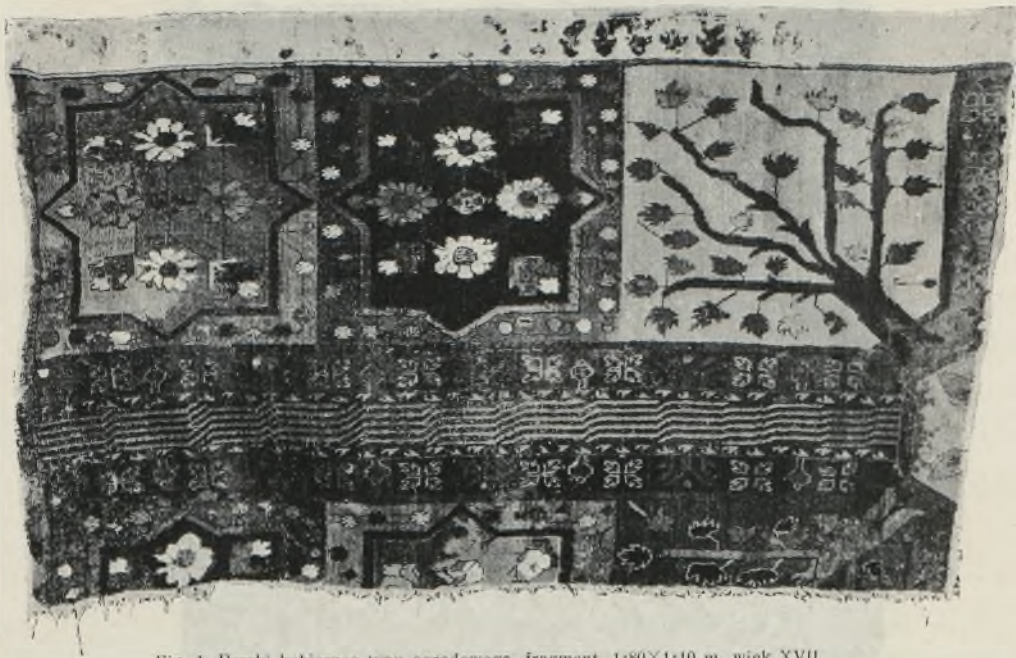


Fig. 1. Perski kobierzec typu ogrodowego, fragment, 1,80×1,10 m. wiek XVII.

KOBIERCE MAHOMETAŃSKIE

STUDJUM NA PODSTAWIE ZBIORU AUTORA

POBUDKĄ do napisania niniejszego artykułu jest z jednej strony tradycyjne w Polsce lubowanie się w tkaninach mahometańskich, a z drugiej zaniedbanie naukowego traktowania u nas tej dziedziny przemysłu artystycznego. Ponieważ zbiór autora tworzy zwartą całość, przeto krytycznie opracowany, wystarczy do odtworzenia w krótkim zarysie całokształtu wiedzy o kobierctwie mahometańskim. Z okazji niedawno we Lwowie odbytej wystawy p. t. »Wschód Mahometański« opracowany został przez autora obszerny katalog ze wstępem, który ze względu na ważność poruszonych w nim kwestyj, został w artykule niniejszym również uwzględniony. Wobec niemal zupełnego braku publikacji polskich o tkaninach mahometańskich, artykuł ten da może inicjatywę do dalszych prac na ten temat, tem więcej, że właśnie kobierce perskie mają u nas wielu szczerze odczuwających entuzjastów.

Propagowanie wiadomości i studja w tym kierunku miałyby wielkie znaczenie dla odradzającego się u nas przemysłu kilimkarskiego, który od wieków pozostawał pod znacznym wpływem Wschodu. Że w Polsce w ostatnich czasach zrobiono wiele pod względem tkactwa artystycznego, świadczą sukcesy odniesione na wystawach zagranicznych, na których świat kulturalny Europy i Ameryki zaznajomił się z piękną nowocześniejszą makat i kilimów polskich (Warszawa, Polska sztuka dekoracyjna, Warszawa—Kraków, 1928). Jest więc nadzieja, że przy dalszym rozwoju i udoskonaleniu u nas tego przemysłu, można liczyć na znaczny wywóz zagraniczny. Odnosi się to także do kobierców ręcznie wiązanych, które wychodzą z pracowni polskich. Nie ulega wątpliwości, że pogłębienie studjów nad tkaninami mahometańskimi przyczyniłoby się do bardziej artystycznego zestrojenia rodzimych pierwiastków.

* * *

Nazwa »kobierce mahometańskie« jest o tyle uzasadniona, iż łączy się ona ściśle z religią Mahometa, która we wspólny świat kulturalny złączyła państwa zdobywców arabskich, ciągnące się od Gibraltaru po Indje. Państwa te korzystały z rodzimych i sąsiednich kultur, jak helenistycznej, bizantyńskiej, również i z dawnej sztuki perskiej, mongolskiej, małoazjatyckiej,



Fig. 2. Perski kobierzec „Ferahan”, 1,95×1,20 m., wiek XVIII.

egipskiej. Zatem w tworzeniu tej sztuki brały udział wszystkie narody mieszkające od Marokka i Hiszpanji, aż po Indje i Chiny. Na tak dużym obszarze sztuka mahometańska nie mogła wszędzie jednolicie się rozwijać. Powstał więc szereg odłamów: sztuka saraceńska, maurytańska, perska i t. d. W tej to właśnie ostatniej kobiernictwo doszło do najwyższego stopnia rozwoju w wieku XVI.

Luksusowe kobierce i makaty, które w XVI i XVII stuleciu dostały się do Europy jako podarki od możnowładców wschodnich, lub jako łup wojenny, są opisane i pilnie strzeżone w muzeach, w kościołach, lub w zbiorach starych domów rodowych.

Obecnie tkaniny z XVI i XVII wieku trudno już nabyć, a również tkaniny z XVIII i początku XIX wieku należą w handlu do rzadkości. Przed 50 laty bowiem kilka większych firm europejskich i amerykańskich zapoczątkowało handel i masowy wywóz zabytków tekstylnych ze Wschodu, a ponieważ sprzedawano je za bezcen, przeto rozgorączkowanie kupujących tak



Fig. 3. Perski kilim „Senne”, 2·00×1·30 m., (3/4 całk. dług.), wiek XVIII.

się wzmogło, iż kobierców antycznych, jakoteż nowszych, lecz jeszcze pięknych, w krótkim czasie na Wschodzie zabrakło, a nawet w moszeach i u możnych muzułmanów pozostało ich nie wiele.

W czasie tej inflacji do Europy i Ameryki dostały się one przeważnie w posiadanie nabywców mało kulturalnych, u których niebawem uległy zniszczeniu, a tylko małą część uratowali zbieracze, między którymi był znaczny procent artystów=plastyków.

Zapotrzebowanie Europy i Ameryki sprawiło, że w drugiej połowie wieku XIX zaczęto wyrabiać kobierce coraz gorsze, bez dawnego artyzmu i przepychu, które psuły smak u kupujących. Z nowoczesnych kobierców, przywożonych obecnie z Konstantynopola lub z Tebrisu, nie mówiąc już o tych, które na sposób wschodni wyrabiają w Europie, trudno domyślić się, że ich prawzory z XVI wieku w znacznej mierze wpłynęły na rozwój kolorystyki malarstwa włoskiego w epoce Odrodzenia. Wojna światowa i związane z nią przewroty polityczne i ekonomiczne zadały ostateczny cios kobierctwu i spowodowały, prawdopodobnie na zawsze, upadek tej najszlachetniejszej gałęzi wschodniego przemysłu artystycznego.

Studja nad rozwojem tkanin mahometańskich rozpoczęły się dopiero u schyłku ostatniego stulecia, gdyż dawniejsi podróżnicy i badacze zwracali uwagę głównie na architekturę i na dzieje historyczne. Dlatego też w dziedzinie kobierctwa wiele kwestyj jest jeszcze niewyjaśnionych lub wątpliwych, a jest to przecież sztuka, w której Wschód bodaj najpełniej się wypowiedział.

Dla ocenienia wartości estetycznych tkanin mahometańskich należy poddać choćby krótkiej analizie zasady, które kierowały ich rozwojem, a więc: ornament, koloryt, materiał i ideę przewodnią.

Co do tej ostatniej, to decydującym momentem był Koran, a nadto inne czynniki, jak wpływ przyrody, fantastyczne podania i kulturalny poziom podbitych narodów.

Wpływ Koranu widoczny jest w pierwszym rzędzie na ornamentach kobierców przeznaczonych do celów rytualnych, a więc na modlitewnikach (Sedszadeh, Dżanemaz, Nemasi), które wierni rozścielają na ziemi w kierunku Mekki (kiblah) i odmawiają na nich modlitwy. Otóż na



Fig. 4. Perski kobierzec „Khorassan”, 3·30×1·75 (½ calk. dług.), początek XIX w.

modlitewnikach zasadniczym ornamentem symbolicznym jest mihrab czyli wnęk (nyża), u góry zamknięty łukiem, zwykle uproszczonym do zwyczajnego daszka (fig. 32, 35). Mamy tu zatem ornament wybitnie architektoniczny. Pole w mihrabie, zależnie od zakonu derwiszów lub fakirów, jest barwy czerwonej, niebieskiej, zielonej lub białej, zawiera ono albo symboliczne drzewo życia, albo wiszącą lampę wieczną. Drzewo życia bywa najrozmaiciej stylizowane, rzadziej naturalistyczne. Mihrab z drzewem życia, względnie z lampą, jako ściśle związane z rytuałem, stanowią główny motyw dekoracyjny na kobiercach modlitewnych, zwłaszcza na tureckich. Używają jednak na Wschodzie również modlitewników bez mihrabu.

Mihrab i drzewo życia stanowią początek dla dalszych kompozycji, — ważny moment dla rozwoju ornamentu, który dotąd w literaturze nie był dostacznym zaakcentowany. Mianowicie dwa mihraby ułożone względem siebie naprzeciwległe i odwrotnie, przez zetknięcie podstawami zlewają się w jedno pole ograniczone u góry i u dołu łukami (fig. 36). A ponieważ przy tem także obydwa drzewa życia zlewają się w jedną całość, przeto w środku pola powstaje medaljon, znany zwłaszcza na dawniejszych kobiercach z Malej Azji i Persji. Obecnie medaljony takie stosują w najrozmaitszych warjantach na nowoczesnych t. zw. dywanach salonowych ze Smyrny, Tebrisu i t. p. Dodać należy, że mihrab Persowie przyjęli od Hindusów, zaś drzewo życia jest to ornament staroassyryjski, który przetrwał w sztuce do dnia dzisiejszego.

Z wzorów architektonicznych przyjęły się w tkaninach mahometańskich nadto arkady, któremi otoczone są podwórza meczetów, oraz stalaktyty, jako transpozycja znanego motywu mahometańskiego, używanego przy łukach i sklepieniach. Odwarzano również niekiedy meczety, mauzolea, a nawet, jak to autor na jednym kobiercu ze swego zbioru wykazał, nagrobki cmentarne.

W kobiercach perskich obok mihrabu, występuje niemal wyłącznie symboliczny ornament roślinny. Do tych należą: kwiat lotosu, owoc granatu, rozety i palmety, w niezliczonych odmianach, kwiaty i liście na łodyżkach falistych lub załamanych, spirale roślinne, motyw trójlistny, pod którym kryje się kryptogram »Ali«, liście lancetowate i akantowe, krzewy i drzewa, ornament zwany »wzorem z Heratu«, wzór »Mina-Khani«, wzór »Szach-Abbas«, a nadewszystko specyficjnie mahometańska arabeska, która w sztuce perskiej i maurytańskiej jest ostatnim wyrazem abstrakcyjnie pojętego piękna. Do tych motywów dołącza się chiński motyw obłokowy »Tszii«

w rozmaitych odmianach, a najczęściej w postaci wstęg, jako symbol nieśmiertelności, dalej również chiński smok, feniks i inne mityczne zwierzęta. W tem krótkim zestawieniu nie podobna pominąć jednego z najszlachetniejszych motywów ornamentalnych, mianowicie pisma arabskiego, które krojem swoim do tego celu nadaje się niezrównanie. Stosowano je w dwojakiej formie: dawne od 600 lat zarzucone pismo kufickie, często zgeometryzowane, więc nieczytelne, jakoteż pismo późniejsze, do dziś używane »Talik«. Napisy na kobiercach są to najczęściej utwory wieszczów perskich, albo cytaty i modlitwy z Koranu.

Naturalistyczne przedstawianie człowieka i zwierząt w dekoracji mahometańskiej było zakazane, czego ściśle przestrzegali Persowie z sekty Sunnitów. Natomiast Sziici, którzy w tym względzie byli wolnomyślniejsi, pozostawili po sobie w architekturze a także i na kobiercach postacie mityczne zapożyczone głównie z Chin, sceny ze świata zwierzęcego lub sceny polowań, wszystko naiwnie pojęte i artystycznie dostosowane do dekoracji roślinnej.

Następny czynnik dekoracji, barwy, mają również znaczenie symboliczne, kolor czerwony odpędza demony i t. d. Zestawienie barw na kobiercach odznacza się niezrównaną harmonją,



Fig. 5. Perski „Ferahan (Dżuszegan)”, 4·80×2·00 m., (½ calk. dług.)
18 wiązań w 1 cm², wiek XVIII na XIX.

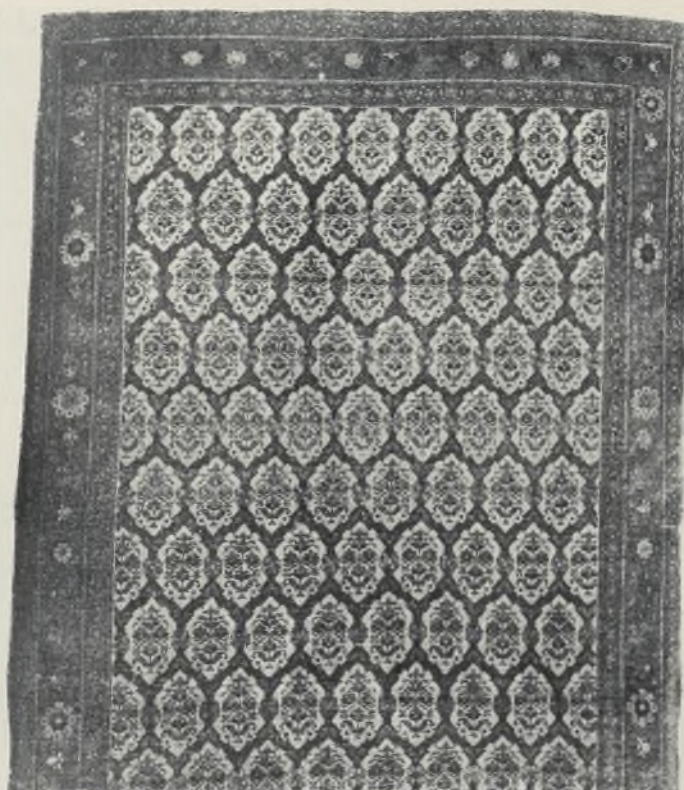


Fig. 6. Perski kobierzec „Kirmanszah” (Mosul), 2·90×1·40 m., (½ całk. dług.)
48 wiązań w 1 cm², wiek XVIII.

którą artysta perski wydobywa metodami bardzo prostymi. Jeden z często używanych sposobów polega na tem, iż każdy kwiat, każdy liść, każdy drobny motyw zaznacza on odmienną, zwykle dopełniającą barwą i z motywów tych tworzy harmonijne jednostki. Na każdej następnej jednostce w poszczególnych motywach, artysta zmienia barwy: więc te, które na pierwszej były zielone, na następnych będą czerwone, niebieskie i t. d. Jednostki takie łączy w grupy o barwach dobranych znów wedle tej samej impresjonistycznej zasady, aż otrzyma całości jeszcze wyższego rzędu, zwane raportami. W rezultacie, przez dobranie takich różnorodnych akordów, ten sam ciągle powtarzający się deseń nietylko zatracą swą monotoność, lecz owszem, wywołuje wrażenie bogactwa barw daleko większego, niż ich w rzeczywistości na kobiercu użyto.

Na estetykę kobierców wpływa jeszcze inny, od twórczej woli niezależny moment, będący raczej następstwem właściwości barwików roślinnych, których tajemnicy wyrobu na Wschodzie zazdrośnie strzeżono. Przyjrawszy się mianowicie jakiegokolwiek jednobarwnej plamie na kobiercach starodawnych, widzimy, że każda barwa, więc np. niebieska posiada prążki lub pasy poprzeczne odcieni jaśniejszych, niekiedy aż do zielonożółtych. Zróznicowanie każdej takiej barwy wskutek działania czasu i światła sprawia, że na tle pierwotnie jednobarwnym występuje nowa kombinacja akordów barwnych, ożywiających koloryt kobierca. Co więcej, niekiedy zmieniają się one niejednolicie na całej powierzchni. Częstokroć nawet na tym samym kobiercu widocznym jest, że jedna czerwień przeszła w przepaścisty ton wiśniowy, a druga w kolor morelowy lub łososiowy (Lachsrosa), barwa niebieska przejść może w zielen złocistą, zielona w złocisto-żółtą. I to właśnie wychodzi na korzyść, gdyż takie barwy pochodne i odcienie ich uszlachetniają ogólny koloryt, tworząc tak zw. patynę kobierca.

Do tych efektów barwnych dołącza się trzeci, jeszcze subtelniejszego rodzaju, gdyż leżący w naturze chemicznej budowy barwików roślinnych, wyłącznie używanych przed wynalezieniem barwików anilinowych. Mianowicie barwinki roślinne posiadają w spektroskopie zwykle widmo absorbcyjne bogatsze, niż barwinki anilinowe. Zazwyczaj oprócz głównej smugi pochłonnej, spotykamy szeregi smug położonych w innych częściach widma, która to własność świadczy, że

oprócz głównej barwy np. niebieskiej indyga, jest ukryta niejednokrotnie cała gama barw dopełniających, której zgodną harmonję mile wyczuwa oko.

Natomiast, używane do barwienia nowoczesnych dywanów, barwiki anilinowe jako przeważnie indywidua chemicznie jednolite, nie wykazują domieszek barwnych, i to powoduje, że dla oka są nieprzyjemne, ostre, a w zestawieniach kolorystycznych krzyczące. Jaskrawość ich usuwają zwykle za pomocą chloru, przez co koloryt kobierca popada w drugą ostateczność, w martwość. Wadą barwików anilinowych jest jeszcze to, że niektóre w wilgoci rozpuszczają się i zalewają ornament, lub od światła szybko pełzną i przybierają wygląd brudny. Trzeba jednak przyznać, że barwiki anilinowe co do trwałości stale się ulepszają, i być może, że także inne ich właściwości ujemne zostaną z czasem choćby do pewnego stopnia złagodzone.

Kolorystykę dawnych kobierców mahometańskich podnosi jeszcze jedna niepospolita zaleta, połysk i mienienie się barw, charakterystyczne dla wielu rodzajów, zwłaszcza z Turkiestanu i Persji. Na dobrze zachowanym dawnym kobiercu barwy świecą niby szmaragdy i rubiny, złoto i szafiry, w zgodzie obok siebie, porywają swoją głębią i siłą. Ze zmianą kierunku światła mienia się w niezliczonych odcieniach, lub jakby oblane światłem księżycy przykuwają i hipnotyzują. Właściwość tę tłumaczyć można w sposób następujący. Barwik roślinny nie wnika zbyt głęboko do włosa, więc po dłuższym używaniu kobierca ściera się na szczytach poszczególnych włosków, przez co na wierzchniej warstwie kobierca tworzy się jakby szklista powłoka. A ponieważ włoski pluszu nie tkwią prostopadle, lecz są w jedną stronę pochylone, przeto promienie światła odbijają się inaczej i silniej, aniżeli w głębszej warstwie zabarwionej. I to jest powodem, iż zależnie od zmiany kierunku wpadającego i odbitego światła, występuje cała feerja barwnych połysków i cieni.



Fig. 7. Perski kobierzec „Iran“, chodnik, 4,75×0,95 m., (1/4 całk. dług.)
początek XIX w.



Fig. 8. Perski kobierzec „Senne”, 2·00×1·30 m., (2/3 całk. dług.),
wiek XVIII na XIX.

Natomiast w kobercach anilinowych nie zobaczymy tego zjawiska. Anilina bowiem przenika włos jak najzupełniej, wobec czego, mimo ścierania się szczytów, powierzchnia szklista wytworzyć się nie może, kobierzec więc zatrzymuje na zawsze obojętny ton, a koloryt pozostaje nadal jaskrawy.

Dobór materiału posiada też znaczenie bardzo ważne. Wełna używana do wyrobu koberców pochodzi z owiec, kóz i wielbłądów. Najodpowiedniejszą jest wełna owcza, której dobroć zależną jest jednak od rasy, od wieku, od stosunków klimatycznych, a także od tego, czy przerabiana jest w sposób dawny, czy maszynowy. Wełna preparowana w sposób dawny odznacza się miękkością, połyskiem i wytrzymałością, maszynowa jest szorstka, twarda i krucha. Do wyrobów luksusowych używano dawniej wełny tylko z niektórych części ciała (podgardla), lub z noworodków. Obecnie doszło niestety do tego, iż koberce nawet Wschód wyrabia z wełny australijskiej, wprawdzie tańszej, lecz grubej, bez połysku i nietrwałej.

Jedwabiu używają dziś jeszcze tylko w kilku miejscowościach Małej Azji (Hereke) i Persji (Kaszan i Tebris). Na tych właśnie jedwabnych dywanach widzieć można często wzory karykaturalne, nawet portrety (!), co do ostateczności dyskredytuje obecną sztukę koberniczą. Trzeba dodać, że jedwab z małymi wyjątkami jest najgorszej sorty, t. zw. wyczeszki jedwabiu, lub nawet impregnowana bawełna imitująca jedwab.

Bawełna służy z reguły tylko do osnowy. Użyta jako plusz ma wygląd martwy, bez połysku, lecz łącznie z wełną i jedwabiem, na niektórych dawnych kobercach, zwłaszcza turkietańskich, dzisiaj rzadkich, tworzy niezwykle subtelną mozaikę.

Nakoniec nici złote oraz srebrne, używane dawniej zwłaszcza na t. zw. kobercach polskich, jeszcze teraz stosują wśród pluszu jedwabnego lub wełnianego, lecz przeważnie jako imitację broszowań z szybko czerniejącego metalu.

Tkaniny mahometańskie ze względu na technikę podzielić można na ciężkie i lekkie. Do ciężkich zaliczamy koberce pluszowe, ręcznie wiązane na osnowie, kilimy ręcznie broszowane na osnowie np. sumaki, dalej zwyczajne kilimy tkane na warsztatach np. karamani, a w końcu należy tu włączyć także aplikacje czyli mozaikę sukienną np. dawne namioty. Do tkanin lekkich zalicza się: aksamit, brokat, brokatellę, atlas, haft i materje drukowane.



Fig. 9. Perski kobierzec „Kaszka (Sziraz)“, 3·15×1·75 m., (¼ calk. dług.)
pierwsza połowa XIX wieku.

Wyrób kobierców wiązanych (pluszowych) polega na tym, iż dookoła dwu nici osnowy zakłada się węzełek w postaci pętli, której obydwie końce zwisające tworzą kosmyki pluszu. Pętla wiąże się szeregiem, poczem utrwała za pomocą przerzutki przewijającej się na poprzek osnowy i w końcu ubija specjalnym grzebieniem. Gęstość osnowy, cienkość i gatunek nici użytych do węzełków stanowią o subtelności wzoru. Nowoczesne wyroby smyrneńskie są tak grube, iż na 1 centymetrze kwadratowym przypadają nieraz zaledwie 2 węzły, podczas gdy na wyrobach dobrych, a zwłaszcza na kobiercach dawnych liczba węzłów na tejże powierzchni wynosi przeciętnie 12—20, a dochodzi do 80, i więcej. We wczesnym średniowieczu technika wiązanych kobierców na bliskim Wschodzie nie była znaną, a wprowadzona została prawdopodobnie z Mongolji lub z Chin do Małej Azji w XIII wieku, a do Persji w wieku XIV. Natomiast wyroby kilimowe należą do bardzo dawnych, odnaleziono je bowiem już w grobach egipskich.

Kształt i wielkość kobierców zależy od celu do jakiego mają służyć. Koberce użytkowe plemion koczowniczych mają kształt zbliżony do kwadratu, natomiast koberce stałe osiadłych mieszkańców Persji były długie, lecz wąskie. Do najmniejszych należą torby, podobnie jak torby huculskie, przytraczone do siodła. Koberce wielkości mniej więcej 1·80×1·20 mtr. są używane jako modlitewniki, a to bez względu na to, czy mają wewnątrz przedstawiony mihrab lub nie.

* * *

Oznaczanie dawności (czasu powstania) należy do najtrudniejszych problemów badań nad kobernictwem. Najstarsze znane koberce wiązane o bardzo prymitywnym wzorze, robione przez Seldszuków, znajdują się w jednym z meczetów w Konii, przypisują im wiek XIII. Słynny kobierzec perski z Ardebil, obecnie w muzeum brytyjskim, ma wyrobioną datę 1539. Na niektórych obrazach starych mistrzów renesansu i baroku przedstawione są koberce wschodnie, według których możemy w przybliżeniu datować zachowane zabytki.

Na podobnych podstawach i przez porównanie ornamentu, barwy, materiału, techniki i patyny, nauka stara się ustalić chronologię kobernictwa, dochodząc oczywiście tylko do przybliżonych wyników.



Fig. 10. Perski kobierzec „Serabend“, 3·00×1·63 m., (2/3 całk. dług.)
początek XIX wieku.

Niewątpliwym jest wybitny wpływ mahometańskiej sztuki tekstylnej także na sztukę ościen-nych narodów, na sztukę jugosłowiańską, bułgarską, rumuńską, ukraińską i polską. Tkaniny łatwe do przewożenia i odporne na zniszczenie, były ważnym rozsądkiem kultury. W XVI i XVII wieku liczba makat i kobierców w zamożnych domach polskich dochodziła nieraz do kilkuset, nie brakło ich w żadnym dworze szlacheckim. Odbiły się one nie tylko na stroju narodowym, lecz wpłynęły na wyrobienie smaku dekoracyjnego, spowodowały nawet wyrób polskich dywanów gobelinowych i wiązanych, jakoteż pasów słuckich z jedwabiu, złota i srebra, które rywalizowały z perskimi. Na Ukrainie wyrabiano charakterystyczne ornamentem i kolorytem kilimy, które zyskały również sławę światową. Niektóre ośrodki tych wyrobów dotrwały u nas do dnia dzisiejszego, a między nimi na pierwszym miejscu buczacka wytwórnia makat. (Po oddaniu obecnej pracy do druku, ukazała się książka prof. St. Szumana p. t. »Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie, Poznań, 1929«, w której stosunek naszych kilimów do tkanin mahometańskich szczególnie jest omówiony).

Wedle rozmieszczenia geograficznego kobierce mahometańskie dzielą się na grupy, różne co do ornamentu, kolorytu i materiału. Każda z grup obejmuje liczne rodzaje i odmiany, noszące najczęściej nazwy miejscowości lub obszarów, w których są wyrabiane. Między grupami są często formy pośrednie lub mieszane.

1. Kobierce perskie, których ogólne cechy przedstawiono na wstępie, wybijają się swym ornamentem roślinnym lub arabeskowym, mimo pozornego zagmatwania zawsze rytmicznym i zrównoważonym. Barwy z finezją zharmonizowane, a motywy skomponowane z wykwintnym artyzmem, stawiają dawniejsze wyroby perskie na naczelnym miejscu sztuki kobierczej. Bordiura (szlak), podobnie jak na kobiercach tureckich i kaukaskich, tak skomponowana, iż tworzy

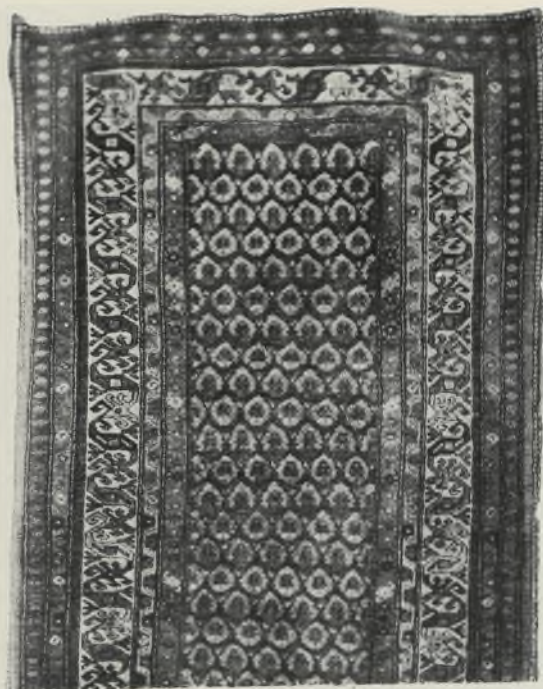


Fig. 11. Perski kobierzec „Serabend”, 3,00×1,63 m.,
(²/3 całk. dług.), początek XIX wieku.

kontrastowe obramienie dla pola środkowego, mimo użycia tych samych barw. Należą tu kobierce: Ferahan, Khorassan, Serabend, Hamadan, Senne, Kirman, Sziras, Iran, Kaszan, Ispahan, Karadagh, Tebris, Muszkabad, Meszed, Saruk i wiele innych.

2. Kobierce tureckie lub małoazjatyckie są obecnie wyrabiane w wielkich ilościach na eksport, pod nazwą dywanów smyrneńskich i anatolskich, wedle gustu i często niefortunnych pomysłów narzucanych przez firmy handlowe europejskie. W dodatku wyrób jest gruby, a materiał lichi. Natomiast dawniejsze wyroby tureckie odznaczają się wysokim poziomem artystycznym. Przeważa w nich stylizowany silnie ornament roślinny, głównie tulipany, hyacenty i narcyzy, a pozatem wybitny wpływ perski i chiński. Mała Azja była ojczyzną modelowników, wyrabiano ich tam więcej niż w innych krajach mahometańskich. Szczególnie piękne kobierce wyrabiano w Gyordes, Kula, Ladik, Pergamo, Konia, Kirszychir, Melas, Megri, Sinyrna, zaś kilimy w Beiburt, Erzerum i Karaman. Słynne również były w XVI i XVII wieku aksamity ze Skutari, zwłaszcza na złotozółtem tle. Były one nie tylko pierwowzorem dla pewnego rodzaju kobierców tureckich, lecz nadto wpłynęły na rozwój podobnych aksamitów włoskich.

3. Kobierce kaukaskie posiadają koloryt pstry, a ornament geometryczny lub ostro stylizowany roślinny. Ulubionymi są rzucane wśród deseni motywy zwierzęce, stylizowane kózki, ptaki i t. p. W niektórych okazach uwydatnia się silnie wpływ perski i mongolski. Należą tu: Szirwan, Kasak, Lesghi, Gentsze, Kuba, Seichur, Dagestan i inne. Także dawne wyroby armeńskie należą do cenionych. Z kilimów ręcznie szytych na osnowie, Sumaki, Verne i Sile są u nas w powszechnym użyciu.

4. Kobierce zachodnio-turkiestańskie czyli turkomańskie posiadają ornament geometryczny na tle przeważnie barwy ciemnoczerwonej o najrozmaitszych odcieniach, wełna ich odznacza się bardzo pięknym połyskiem. Bordiura jest najczęściej tak skonstruowana, iż od pola środkowego mało się wybija. Zalicza się tu Afgan, Tekke, Yomuł, Salore, Pendeh, Buchara, Chiwa, Beszir, Beludżystan i t. d. W deseniu przeważają wieloboki i motywy strzałkowe, ułożone w postaci gwiazdek, w innych równoległe lub krzyżujące się pasy, współśrodkowo ułożone romby, niekiedy stylizowane rośliny, wielbłądy i t. d. Zawsze jednak Turkomanie ściśle przestrzegali tradycji ornamentu. Kobierce dziś wyrabiane posiadają zupełnie ten sam ornament, jak wyroby z przed kilkuset lat, dlatego też zapewne antyczne kobierce turkomańskie nie są w tym stopniu poszukiwane, jak kobierce perskie, tureckie lub kaukaskie.

5. Koberce wschodnio-turkiestańskie łącznie z chińskimi posiadają skalę barw daleko uboższą, aniżeli koberce wszystkich innych grup, lecz za to jest ona nadzwyczaj miękka i subtelna. Jako motywy ornamentalne występują: tarcze rozetowate, meandry, drzewo granatowe z owocami na ostro załamanych gałązkach i t. d., a na chińskich ornament wyłącznie chiński. U nas te koberce, zwłaszcza dawniejsze, należą do rzadkości. Nowsze wyroby mają barwy spłowiałe.

6. Koberce indyjskie u nas mało znane, są podobnie jak szale indyjskie (kaszmirskie) wzorowane na wyrobach perskich.

7. Koberce północno-afrykańskie (Tunis, Algier, Marokko) również rzadko do nas dochodzą. Ornament wyrobów nowoczesnych tego typu jest silnie uproszczony, o pewnych lokalnych cechach, a koloryt bardzo żywy.

Cechy podane dla powyższych siedmiu grup odnoszą się do wyrobów dawniejszych, nowoczesne bowiem mają często wzory mieszane, zapożyczone z innych grup, tak, iż niekiedy trudno jest oznaczyć ich pochodzenie.

* * *

Wystawy z zakresu tkanin mahometańskich zaczęto urządzać dopiero w ostatnich latach poprzedniego stulecia, w Paryżu 1878 i 1893, w Londynie 1885 i 1906. Pierwszą większą wystawę koberców mahometańskich otwarto we Wiedniu 1891 roku, staraniem ówczesnego Ministerstwa Handlu. Wystawiono wówczas 515 koberców, między tymi 152 antycznych i starszych (do połowy wieku XIX), zaś 363 koberców nowoczesnych. Drugą wystawę ogólnej sztuki mahometańskiej, w zakresie jeszcze większym, urządzono w Monachium 1910 r. Liczba wszystkich eksponatów wynosiła 3.500, z czego w dziale tkanin wywieszono 229 koberców antycznych i 836 tkanin lekkich.

W Polsce pierwszą wystawę »Wschód w Polsce« urządziło w Warszawie 1926 r. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w kamienicy Baryczków. Z prywatnego posiadania w całej Polsce zebrano, oprócz ceramiki, 108 tkanin a w tem 13 ze zbioru autora. Wy-



Fig. 12. Perski kobierzec „Hamadan“, chodnik 4·30×0·95, (½ calk. dług.), wiek XVIII.

stawa ta wykazała, że największa ilość zabytków tej sztuki znajduje się w Małopolsce. Przykład Warszawy wpłynął na grono lwowskich miłośników i znawców sztuki, którzy w r. 1928 urządzili wystawę zabytków muzealnych i prywatnych, zebranych wyłącznie z miasta Lwowa. Prócz ceramiki, bronzów i t. d. zebrano 109 tkanin, w tem 36 z tamtejszych czterech muzeów, 15 od tamtejszych zbieraczy i 58 ze zbioru autora. Skonstatować należy, że obie wystawy odniosły pełny sukces moralny i naukowy.

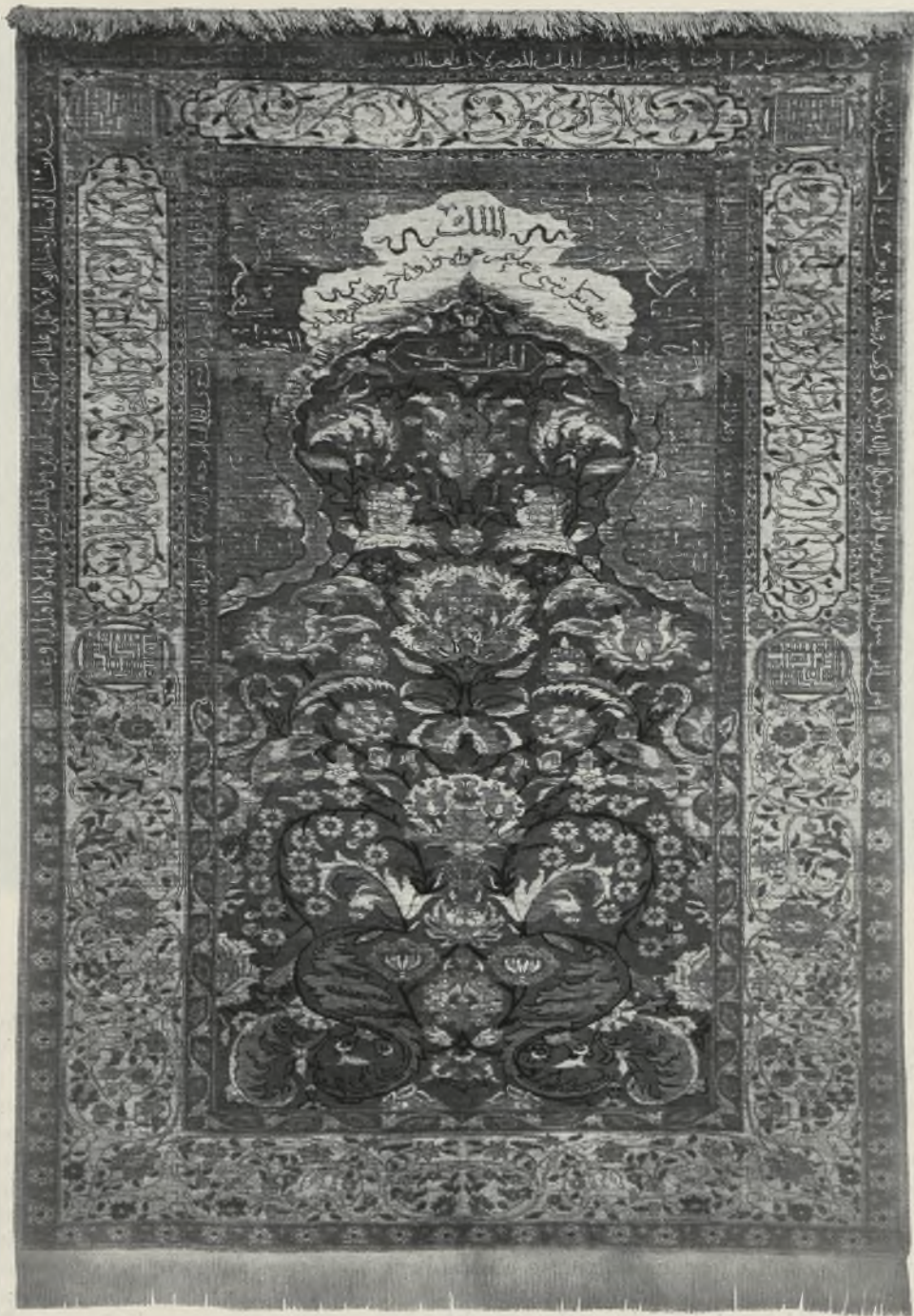


Fig. 13. Perski modlitewnik jedwabny, broszowany złotem i srebren., 58 wiązań w 1 cm², 1,83×1,33 m., wiek XVIII na XIX.

I. TKANINY PERSKIE

Kobierzec typu ogrodowego (Fig. 1) z wieku XVII, fragment dług. 1,80 m. szer. 1,10 m., przedstawiający ogród w sposób stylizowany, do roku 1925 był własnością Muzeum Djece= zjalnego w Wrocławiu, skąd drogą zamiany za inne zabytki sztuki dostał się do kraju.

Kobierce obejmowane nazwą ogrodowych (Gartenteppich) należą do rzadkości, przeto



Fig. 14. Górna część kobierca przedstawionego na fig. 13. Eulogie i modlitwy z Koranu.

nawet ich fragmenty stanowią cenny materiał naukowy. Były one wzorowane na jednym z najwspanialszych okazów, o jakim wspominają historycy muzułmańscy wieków średnich. W r. 637 po Chr. Arabowie zdobywszy Ktesiphon, rezydencję Sassanidów, stali się panami »białego pałacu«, którego ruiny dotrwały do dnia dzisiejszego. Wśród niezmiernych skarbów w nim znalezionych, jako łup wojenny dostał się zdobywcom także kobierzec kolosalnych rozmiarów (przeszło 1000 mtr. kwadr.), techniki prawdopodobnie kilimowej, zrobiony dla króla Khosroesa I (531–579). Kobierzec ten zwano »wiosną Khosroesa« (po persku behar-i-kisra), gdyż przedstawiał ogród w szacie wiosennej, a ponieważ rozścielano go w pałacu jedynie w porze zimowej, kiedy urządzenie zabaw w ogrodach pałacowych było niemożliwe, przeto zwano go także »kobiercem zimowym«. Była to drogocenna tkanina z jedwabiu, przerabiana złotem i srebrem, naszywana szlachetnymi kamieniami. Przedstawione w niej były ogrody do zabaw, płynące rzeki, a wzdłuż obu brzegów ścieżki krzyżujące się z sobą oddzielały grupy drzew i gazony kwiatowe. Ponieważ kobierzec ten był bardzo duży i ciężki, przeto zdobywcy pocięli go i rozdzielili między siebie.

Wiadomości te, zebrane ze źródeł arabskich i perskich przez Karabac'ka (Susandschird, 1881), wielu uważało za wytwór bujnej wyobraźni, cechującej ludzi Wschodu. Jednak okazało się, że mimo może pewnej przesady, podania tego nie należy lekceważyć, gdyż wkrótce potem ukazał się w zbiorze Dra Sigdora we Wiedniu nie wielki lecz wspaniały dywanik z XVI wieku, w którym występuje ornament, będący wyraźną spuścizną »Wiosny Khosroesa«, z tym dodatkiem, że w wodzie umieszczono także ryby a na drzewach ptaki. W r. 1891 opublikowany został przez Convaya drugi podobny kobierzec w Londynie ze zbioru Sidney Colvina, a następnie jeszcze kilka w Niemczech, Szwecji, opisane przez Martina Bodego i innych. W Polsce dotąd znaleziono trzy, jeden w Muzeum Narodowym w Krakowie (fragment), drugi w zbiorach



Fig. 15. Dolna część kobierca, przedstawionego na fig. 13.

hr. A. Potockiego w Łańcucie, co stwierdził znany we Lwowie znawca antyków p. T. Wierzejski, a trzecim jest fragment w zbiorze autora.

Szlak na tym fragmencie jest wąski, bardzo wytarty, jednak z widocznym jeszcze wzorem naprzemianległych linii trójwębnych (Dreizinnenmuster); jest zatem identyczny ze szlakiem kobierca krakowskiego i kobierca Lamma w Szwecji (obydwa z wieku XVII). Natomiast pole środkowe jest zgodne z kobercem Colvina, z tą jedynie różnicą, iż brak tu zwierząt, które zresztą nie na wszystkich kobercach ogrodowych są przedstawione i o których w podaniu o »wiośnie Khosroesa« również wzmianki niema.

Fragmencie o którym mowa, przedstawia prawie półtorej ćwiartki, z której nietrudno odtworzyć jego pierwotną wielkość (około 3'60 × 1'50 m.), i całość dekoracji, zwłaszcza jeśli się go



Fig. 16. Perski modlitewnik „Kirman“, 40 wiązań w 1 cm², 1·80×1·30 m.,
koniec XVIII wieku.

porówna z kobiercem Colvina, na którym cztery prosto płynące rzeki zaznaczone liniami falistymi, schodzą się w środkowym medaljonie. Na naszym fragmencie zachowała się tylko jedna rzeka z falami zaznaczonymi liniami bładoniebieskimi i brązowymi. Wzdłuż obydwu brzegów rzeki ciągną się ścieżki szafirowe z różowymi kwiatami, a od medaljonu wyrastają promienisto i ukośnie do wnętrza czworoboków cztery drzewa pięciogałęziste, pokryte liśćmi. Na fragmencie naszym pozostało tylko jedno drzewo i część drugiego, jakoteż kawałek medaljonu. Inne czworoboki posiadają gałązki z kwiatami. Z czworoboków zachowały się trzy całkowicie, a trzy częściowo. Barwy poszczególnych czworoboków i motywów są różnorodnie dobrane według znanej zasady impresjonistycznej, stosowanej przez Persów już przed kilku wiekami.

Archaiczny wzór na kobiercach ogrodowych jest dowodem, jak silnie zakorzenioną jest



Fig. 17. Makata arkadowa perska, aksamit z brokatem, 1,55×1,25 m., wiek XVII.

tradycja w sztuce mahometańskiej. Wzór z przed półtora tysiąca lat dotwał w niej do XVI i XVII stulecia. (p. praca cytowana w spisie literatury p. l. 17).

Do ogólnie cenionych z powodu klasycznego ornamentu roślinnego należą dawne wyroby z Ferahanu, u których zależnie od wzoru (wzór z Heratu, arabeskowy, i narcyzowy »Gule-Hennai«) rozróżnia się kilka rodzajai. W zbiorze znajdują się dwa pierwsze typy: 2. *Ferahan* (Fig. 2) z wieku XVIII, wielkości i formatu modlitewnika, przedstawia w środkowym polu granatowym »wzór z Heratu«. W każdym raporcie od małego rombu utworzonego z gałązek odchodzą cztery palmety, ułożone na krzyż, łączące się z sąsiednimi raportami za pomocą rozet przeciętych liśćmi lancetowatymi. Nadto dołączają się tu inne motywy roślinne. Barwy na motywach poszczególnych raportów są odmiennie dobrane, co wpływa na urozmaicenie dekoracji — metoda, której w wyrobach nowoczesnych zupełnie zaniechano. Koberzec ten odznacza się kolorytem spokojnym i szlachetnym, a w świetle odbitem występuje tu i owdzie charakterystyczny bardzo piękny kolor stalowo-niebieski z połyskiem metalicznym. Ferahany są to właśnie te koberce, które przed kilkudziesięciu laty w Europie były obok modlitewników tureckich najbardziej poszukiwane. Był to wówczas koberzec perski »par excellence«. To też dawne Ferahany należały do tych, które najpierw znikły z targów europejskich.

Wzór z Heratu używany jest także na innych kobiercach perskich. Widzimy go np. na *kilimie Kurdystańskim z Senne*. Kilim ten (Fig. 3), z XVIII wieku, formatu modlitewnika, obustronny, odznacza się bardzo drobną techniką ażurową. Środkowe pole wypełnia wzór z Heratu i medaljon, a bordiurę palmety; całość bardzo pięknie spatynowana. Nowoczesne kilimy Senne rażą swoją jaskrawością.

Ten sam ornament wypełnia środkowe pole kobierca zwanego *Khorassan* (Fig. 4), z początku XIX wieku. Jest on miękki, z długim pluszem o silnym połysku. W polu środkowym barwy kremowej, wzór z Heratu jest szafirowany, szlak ciemniejszy, o barwach granatowej, zielonej, rezedowej i różowej. Nowoczesne wyroby z Khorassanu, zwane Meszed, nie dorównują dawniejszym pod żadnym względem.

Najbardziej zbliżonym do klasycznych pierwotypów perskich z wzorem arabeskowym — jest duży okaz drugiego typu kobierców z *Ferahanu* (wiek XVIII/XIX), niewłaściwie także *Dżuszeghan* zwany (Fig. 5). W czerwonym polu długie, powyginane liście ciemnoniebieskie i białe krzyżują się z sobą i łączą z różnobarwnymi rozetami. Powstają w ten sposób raporty arabeskowe wypełnione drobnymi kwiatami. Motywy a zwłaszcza rozety w rozmaitych raportach także i u tego kobierca mają barwy różnorodnie dobrane. Bordiurę wypełniają palmety i rozety na załamanych gałązkach, obok innych drobniejszych motywów. Podobne kobierce są reprodukowane w kilku publikacjach niemieckich.

Kobierzec z arabeską bardziej uproszczoną, lecz nie mniej piękną, zwany *Kirmanszah* lub *Mosul*, (Fig. 6) z Kurdystanu, drobnej techniki, lecz twardy i sztywny, z XVIII wieku, należy do unikatów w swoim rodzaju. Na kremowobiałym tle kratka arabeskowa sześcioboczna wypełniona bukietami (drzewo życia) w stylizacji stosowanej także na innych kobiercach (np. w szlaku Ferahanu fig. 2).

W końcu trzecim kobiercem, u którego jednak arabeska uproszczona jest do zwykłej czworobocznej kratki, również z bukietami różnobarwnie dobieganymi, widzimy na chodniku *Iran* (Fig. 7) z nieznanego miejsca wytwórni. Pochodzi on prawdopodobnie z początku XIX wieku. Wełna odznacza się miękkością i niezwykle pięknym połyskiem.

Podobną skalę przeobrażeń i uproszczeń innego ornamentu, mianowicie kaszmirskiego, widzimy na kilku innych kobiercach. Najbogaciej rozwinięty wzór kaszmirski występuje na kobiercu z końca XVIII wieku, zwanym *Senne* (Fig. 8). Są to wyroby bardzo cenione z powodu cienkości tkaniny, gęstości wiązań i krótkiej strzyży. Kobierzec nasz posiada najwyższą u tych kobierców osiągalną ilość wiązań mianowicie 60 w 1 cm². Jest on przytem w porównaniu z innymi, należącymi do tego typu, duży, gdyż dochodzi do 2 mtr. długości. W polu środkowym barwy kremowej wzór kaszmirski występuje jako ornament bardzo subtelny, w postaci ukośnie wijących się gałązek, od których odchodzą smukłe palmety z zagiętymi wierzchołkami i drobniejsze motywy roślinne w kolorach zielonym i rdzawym, zlewających się bardzo pięknie razem.

Tenże wzór na innym kobiercu *Kaszhai* zwanym także *Sziraz* (Fig. 9), z pierwszej połowy XIX wieku, jest uproszczony o tyle, że faliste łodyżki zanikają, a pozostają duże palmety i rozrzucone drobne motywy. Plusz tego kobierca odznacza się doborową wełną, wysoką strzyżą i połyskiem.

Wreszcie najbardziej uproszczony wzór, występujący wyłącznie w postaci palmet bez łodyżek i bez drobnych motywów, widzimy na dwu kobiercach zwanych *Serabend* lub *Hamadan* z początku XIX wieku. Jeden z nich (Fig. 10) ozdobiony medaljonem w środku i narożnikami w kątach, posiada w polu niebieskim palmety do pewnego stopnia zgeometryzowane, z doбором barw zmieniającym się szeregami. Drugi podobny *Serabend* (Fig. 11) jest bez medaljonu i bez narożników. Palmetkowy wzór w formie jeszcze więcej uproszczonej przeniósł się także na kobierce kaukaskie.

Zupełnie odmienny ornament widzimy na chodniku *Hamadan* z XVIII wieku (Fig. 12). Kobierzec ten wiązany z wełny wielbłądziej, wyróżnia się od dzisiejszych *Hamadanów* niezwykle drobną techniką (20 wiązań w 1 cm²). Szlak z naturalnej jasnobronzowej wełny wielbłądziej, posiada na jednym końcu medaljonik z napisem kufickim, którego jeden wyraz zdołano odczytać *«billahī»* (z Bogiem), następnie przepiękny wzór naprzemianległych linii pięciowrębnych barwy zielonej i fioletowej, jakoteż na białym tle faliste łodyżki z motywami kremowymi i różowymi (owoce granatu). Natomiast pole środkowe wypełniają cztery ornamenty utworzone z łuków mihrabowych (których sposób powstania podano w części ogólnej), z dużymi medaljonami i meandrycznym rysunkiem barwy białej, uważanym za zdeformowane pismo kufickie.

Z dawnych modlitewników perskich należących dziś do niezwykle rzadkości, gdyż wyrabiano ich w Persji bardzo mało, znajduje się w zbiorze trzy, w tem jedna makata z dekoracją o znaczeniu rytualnym.

Modlitewnik jedwabny broszowany złotem i srebrem (Fig. 13, 14 i 15) wykonany został



Fig. 18. Perski aksamit czerwony z haftem złotym i srebrnym (fragment), 0,60×0,45 m., wiek XVI na XVII



Fig. 19. Skrawek perskiego brokatu srebrnego, 0,18×0,10 m., wiek XVI na XVII.



Fig. 25. Skrawek perskiego szala jedwabnego, 0,45×0,45 m., wiek. XVIII.

rzekomo w Ispahanie, w każdym jednak razie nie w Hereke, skąd pochodzą również luksusowe kobierce jedwabne, jednak już z wadami wyrobów nowoczesnych. Jest to kobierzec bardzo drobnej techniki (do 58 wiązań w 1 cm kwadr.), z wieku XVIII/XIX.

Mihrab jest wzorowany według typu modlitewnika z b. dworu austriackiego we Wiedniu, zaś szlak według typu modlitewnika z b. Kolekcji Yerkesa w Nowym Yorku, jakoteż podobnego u Bochlera w Monachium. Kobierzec odznacza się zwartą kompozycją i bogactwem motywów. W mihrabie ciemnowiśniowym przedstawione jest stylizowane drzewo życia o złotym zasadniczym tonie, którego pień utworzony jest z szeregu palmiet różnej wielkości, częściowo srebrnym broszowanych. Od pnia odchodzą liście akantu, pączki i kwiaty lotosu (symbol siły rodzącej), rozety, liście lancetowate, kwiaty na długich łodyżkach, owoce granatu, a na szczycie drzewa poprzeczny medaljon z napisem »el-mihrab«, nadto po obu bokach drzewa srebrny motyw »Tszii« i cztery luźne palmety przecięte bordiurą. Mihrab zamknięty jest od góry łukiem broszowanym ze złota, z szafirowymi napisami. Pole ponad mihrabem, które na wspomnianych kobiercach wypełnia ornament roślinny, tutaj przedstawia szafirowe niebo z pasami stylizowanych chmur barwy morelowej i kremową aureolą, wszystko całkowicie pokryte napisami z koranu. Szlak złożony z trzech bordiur, w górnej połowie wypełniony jest również modlitwami, a nadto w czterech małych owalnych medaljonach ornamentacyjnym pismem kufickim. Niektóre modlitwy są identyczne z modlitwami na kobiercach Yerkesa jakoteż Bochlera (Sura II wiersz 256, 285 i 286), i tym właśnie modlitwom Wierni przypisują moc nadprzyrodzoną. Napisy w środkowej szerokiej bordiurze kremowej wiązane są jedwabiem niebieskim, wśród spirali roślinnej barwy pomarańczowej, zaś napisy w wąskiej zewnętrznej różowej i wewnętrznej złocistozielonej bordiurze broszowane są złotem. Natomiast w dolnej połowie środkowa bordiura wypełniona jest niebieskimi pnączami i spiralą roślinną pomarańczową, które razem tworzą »wzór bez końca« czyli arabeskę, dwie inne wąskie bordiury wypełnione są drobnym ornamentem roślinnym.

Kobierzec posiada szereg finezji artystycznych, na kilka z nich warto specjalnie zwrócić uwagę. Bordiura środkowa w górnej części kobierca wypełniona pismem i w dolnej części niebieską arabeską, stanowi całość artystyczną przez analogiczne zestawienie barw i linii. Bordiury na rogach są kompozycyjnie związane, cecha właściwa kobiercom luksusowym, gdyż normalnie bordiury w rogach ucinają się. Co do wnętrza mihrabu, to palmety na drzewie życia rozłożone

są w ten sposób, iż zachowana jest symetria nie tylko względem pnia, lecz także symetria względem rzutu ogólnego. Mianowicie największa palmeta stanowi medaljon środkowy kobierca, zaś cztery mniejsze ułożone są na krzyż w ten sposób, iż w rozłożeniu ich zachowana jest symetria w wymiarze podłużnym i poprzecznym kobierca. Zaakcentować trzeba również oryginalną kompozycyjną cechę o wysokiej wartości estetycznej, która, o ile autorowi wiadomo, nie została na żadnym innym kobiercu skonstruowana i którą wobec tego należy uważać za indywidualny pomysł twórcy tego kobierca. Wszystkie motywy środka od góry do dołu stopniowo się jakby spłaszczają, co daje wrażenie ciężenia górnych partii na dolne i w ten sposób bujna kompozycja wnętrza jest niejako statycznie związana: wrażenie to potęgują sprężyste wygięte liście akantu w dolnej części drzewa. W dekoracji kobierca zastosowano 15 barw mieniących się niezliczonymi odcieniami, których efekt potęgowany jest jeszcze przez dyskretnie rzucone motywy złote i srebrne o technice tego rodzaju, iż w pewnym oświetleniu zmieniają się na barwę prawie czarną.

Symbolicznie da się kobieriec zinterpretować w sposób następujący: Wiśniowe pole mihrabu («el mihrab», wejście do Kaaby, kiblah) wypełnia drzewo życia. Ponad mihrabem zamkniętym u góry złotym łukiem, przedstawione jest niedwuznacznie niebo z poprzecznymi warstwami chmur, zaś nad wszystkim dominuje jasna stylizowana aureola symbolizująca otwarty raj, w którym tronuje Ałlah, wyrażony napisem »al-maliku« (Król królów). Najwyższy ten synonim Ałłaha, ozdobiony dwoma wstęgami »Tsz«, symbolizującymi nieśmiertelność, stanowi inicjał, po którym następują w aureoli i na niebie eulogie, a w bordiurach modlitwy na cześć Ałłaha. Modlitwa w bordiurze wewnętrznej (S. XIII w. 16, 17), głęboka treścią, sławi Jego wielkość. Modlitwę w bordiurze środkowej (S. II w. 256), zwaną »wierszem tronu« (áf'at-ál-kursij), szczególnie piękną w oryginale arabskim, Mahometanie noszą jako amulet wyryty na złocie lub na szlachetnych kamieniach i odmawiają jako modlitwę codzienną za konających i zmarłych. Wiersz w bordiurze zewnętrznej (S. II w. 285, 286), jest »modlitwą cudowną«, która jako amulet na pergaminie zaszyty w rękawie lub na piersi chroni od nagłej śmierci. Oryginalny tekst arabski jest wyraźnie widoczny na fig. 14.

Wszystkie modlitwy¹⁾ z wyjątkiem nieczytelnego pisma kufickiego, odczytane zostały w r. 1911 przez prof. Dra Mojżesza Schorra. Ponieważ dotąd jest bardzo mało modlitewników, których napisy zdołano odczytać, a u nas zdaje się niema ani jednego, przeto tłumaczenie to, będące ponadto ilustracją kultury i rytuału mahometańskiego, jest tu przytoczone w kolejnym następstwie zaczynając od *aureoli w polu nad mihrabem*. »Król. A on zna każdą rzecz, on jest pierwszy i ostatni, on jest zewnątrz i wewnątrz, On jest Ałłahem poza którym niema Boga, król, święty, On jest wierny, On jest opiekunem, On potężny, mocarz, On jest wzniosły, niech będzie chwala Bogu (który jest wzniosły) ponadto co mu dołączają, On jest Ałłahem, On jest stwórcą, stworzycielem, mistrzem, Jemu przynależą najpiękniejsze imiona. On jest jasnością prawdy, On jest pełen sławy, On jest żywy, On jest miłościwy, On jest potężny, On wzmacnia, On jest litościwy, przebaczący, dobrotliwy, udziela życie, obdarzony życiem, On jest mocny, On jest cierpliwy, On który użycza korzyści, ognie bożków«.

¹⁾ Tekst arabski w transkrypcji. W *aureoli i w polu nad mihrabem*. al-maliku. wahuwa bikulli sajin 'alimun huwa al-'awwalu wa-al-'ahiru wa-al-zahiru wa-al-batinu (Kor. LVII. 3).

huwa allahu alladi la 'ilaha 'illa huwa al-maliku al-kuddusu al-mu'minu (al-mu'minu), al-mu-hajminu al-'azizu (al-'azizu) algabbaru al-mutakabbiru subhana allahi 'ammâ jusrikuna.

huwa allahu al-haliku al-bari'u musawwiru lahu 'asma'u alhusnaj... (LIX. 23, 24.)

huwa al-mubinu al-hakku (XXIV. 25.), al-magidu (LXXXV. 15)... al-hajju (II. 256.), al-rahimu (-), al-kadiru (VI. 65.), al-mubrimu (-), al-rahmanu (II. 158.), al-gafuru (X. 107.), al-ra'ufu (II. 203.), al-mu'ammiru (XXXVI. 68.), al-mu'ammuru (XXXV. 12.), al-'azimu (II. 256.), alsabiru (-), al-munafi'u (-), an-war ul manaf.

W *bordiurze wewnętrznej*. wa-lillahi jsgudu man al-samawati wa-al-'ardi tau'an wa-karhan wa-zilaluhum bi-al-gaduwwi wa-al-'asali.

kul man rabbu al-samawati wa-al-'ardi kul allahu kul 'afa-ittahadtum min dunihî aulijâ'a la jamlikuna li-anfusihim nafan wa-la darran kul hal jastawu al-'a'maj wa-al-basiru 'am hal tastawu al-zulumatu wa-al-nuru 'am ga'alu lillahi surak'a halaku kahalkihi fa-tasabaha al-halku huwa (XIII. 16, 17.)

W *bordiurze środkowej*. allahu la ilaha 'illa huwa al-hajju al-kajjumu la ta'huduhu sinatun wa-la naumun lahu ma fi al-samawati wa-ma fi al-'ardi man da alladi jatfa'u 'indahu ['illa bi'idnihi ja'lamu ma bajna 'ajdihim wa-ma halfa-hum wa-la juhutuna bi-sajin min] 'ilmihî ['illâ bimâ sâ'a wasi'a kursijuhu al-samawati wa-al-'arda walâ ja'uduhu hizuhumâ wa-huwa... (II. 256.)

W *bordiurze zewnętrznej*. 'amana al-rusulû bimâ 'unzila 'ilajhi min rabbihî wa-al-mu'minûna kullun 'amana billâhi wamalâ'ikatihî wa-kutibihî wa-ru-sulubi la nufarriku bajna 'ahadin min rusuluhî wa-kâlû sami'nâ wa-'ata'nâ gufranaka wa-'ilajka al-masîru.

la jukallifu allahu nafsan 'illâ wus'ahâ lahâ mâ kasabat wa-'alajhâ mâ-(i)ktasabat rabbanâ la tuwahidnâ 'in nasinâ au ahtânâ rabbanâ wa-la tahmil 'alajnâ 'isran kamâ hamaltahu 'alaj alladina min kablinâ rabbanâ walâ tuhammilnâ mâ la takata lanâ bihi wa-u'fu 'annâ... (II. 285, 286.)

W *węzłach mihrabu w medaljonie na szczycie drzewa*. el-mihrab.



Fig. 20—24. Pięć szali perskich wełnianych, jeden w pasy, cztery z wzorem palmkowym, przeciętna wielkość 1·14×1·20, wiek XVIII na XIX.

W bordiurze wewnętrznej: »A Bogu hołduje, kto na niebie i na ziemi, dobrowolnie czy mimowolnie, nawet i cień ich rankiem i wieczorem. Powiedz: »Któż jest Panem nieba i ziemi?« Powiedz: »Allah«. Powiedz: »A czyż wybierać chcecie poza nim opiekunów, którzy nie zdołają dla siebie samych (zdziałać) pożytku lub szkody?« Powiedz: »Czyż równa się ślepy widzącemu? lub czyż równa się ciemność jasności? lub czyż dają Bogu towarzyszy, którzy stworzyli podług jego stworzenia (tak jak On stworzył), tak, że podobne jest stworzenie Jego dziełu?« (S. XIII, Grzmot. 16, 17).

W bordiurze środkowej: »Allah! nie ma Boga oprócz Niego, On żyjący, On wieczny! Nie owładnie nim sen, ani drzemanie. Do Niego należy co na niebie i co na ziemi. Któż jest, ktoby się wstawił u Niego [bez Jego pozwolenia? On wie co jest przed nimi (między rękami) i co za nimi i nie pojmują czego] z Jego wiedzy, oprócz czego pragnie. Daleko sięga tron Jego na niebie i na ziemi i nie nuży Go opieka nad oboma«. (S. II, Krowa. 256).

W bordiurze zewnętrznej: »Wierzy posłaniec (prorok) w to, co mu objawione zostało od Pana, a wierni wszyscy wierzą w Boga i w Jego aniołów i w Jego pisma i w Jego apostołów. Nie czynimy różnicy pomiędzy jednym z Jego posłańców. A mówią słyszymy i jesteśmy posłuszni, o przebaczenia Twego! i do Ciebie jest powrót (ucieczka). Nie obciąża Bóg duszy ponad jej siły (możność). Jej należy się co zdobywa (zasługuje) i na niej (ciąży

kara) na co zasługuje. O Panie nasz, nie karz nas, jeżeliśmy zapomnieli lub grzeszyli! O Panie nasz i nie obciążaj nas zobowiązaniem (ciężarem) jak obciążyleś niem tych, którzy byli przed nami! O Panie nasz i nie nakładaj na nas tego, do czego nie posiadamy siły i przebacz nam». (S. II. Krowa, 285, 286).

Wewnątrz mihrabu w medaljonie na szczycie drzewa umieszczony jest napis srebrny »el-mihrab«.

Do niedawna pojawiały się w handlu kobierce luksusowe, a między nimi także modlitewniki jedwabne ze złotem i srebrem, pochodzące z pracowni sułtańskiej w Hereke na azjatyckiej stronie Bosforu. Były to jednak wyroby, które pod względem dekoracji i kolorystyki nie mogły równać się z kobiercami dawnymi; przytem napisy były nieudolnie wykonane i nieczytelne. Napisy takie mogą być w znacznej mierze wskazówką, czy kobierzec jest pochodzenia dawnego i czy był robiony dla użytku rytualnego, czy jako fabrykat eksportowy dla Europy. Za dawnością naszego modlitewnika przemawia oprócz czytelności pisma przede wszystkim brak wyrobionej w rogu marki »Hereke«, dalej patyna, jak nie mniej uszkodzenia tkaniny i widoczne dowody, iż pierwotny ornament usiłowano w jednym miejscu zmienić według banalnych pojęć późniejszych, o czym obszerniej mowa w monografii cytowanej w spisie literatury p. l. 27. W monografii tej podane są również inne szczegóły odnoszące się do modlitewników perskich tego typu.

Drugi *modlitewnik Kirman* (fig. 16.), drobnej techniki, 40 wiązań w 1 cnt. kw., z końca XVIII wieku, posiada ornament wybitnie naturalistyczny, roślinny i zwierzęcy (Tiertepich). W mihrabie na tle sepiowo-brunatnem wyrasta z dużego wazonu drzewo życia, z kwiatami ułożonymi w postaci wieńca; pod drzewem wyobrażone są zające, symbol płodności, a u góry pod fryzem na tle szerokich liści głowy pantery, symbol sławy, (na dawnych kobiercach stosownie do wierzeń religijno-symbolicznych, przedstawiano zające najczęściej z czyhajacemi na nie panterami), na łuku zamykającym mihrab siedzi »ptak szczęścia«. Bordiury wypełnione są arabeskami. Kobierce przedstawiające postacie ze świata zwierzęcego należą do rzadkości, wyrabiali je bowiem tylko Persowie z sekty Sziitów. Bliższe szczegóły podane są w monografii cytowanej w spisie literatury p. l. 27.

Makata arkadowa jedwabna (fig. 17), którą podciągnąć można również pod kategorię modlitewników, jest to aksamit ciemno-szmaragdowy z brokatem jedwabnym i złotym (155×125) z wieku XVII. Ornament jej stanowią cztery łuki wsparte na kolumnach, z głowicami kielichowemi. Są to zatem arkady, którymi na Wschodzie otaczają podwórza meczetów. Ze szczytu każdego łuku zwisa lampa wieczna i gwiazda z półksiężycem, poniżej kwiaty i wazonik z bukietem (drzewo życia). Szczyty łuków uwieńczone są sierpowatymi półksiężycami i gałązkami trójkwiatowemi. Z głowic kolumnowych wyrastają na falistych łodyżkach róże; fryz zamknięty jest u góry szeregiem kwiatów. Wytworna architektonika kolumn, niezrównane w linjach łuki z lampami i naturalistyczna, lecz prosta dekoracja roślinna o niezwykłym wdzięku, dosięgły tu szczytu arcyzmu, jaki wytworzyła sztuka mahometańska.

Makat z podobnym ornamentem jest znanych kilka w kraju i zagranicą, między temi dwie makaty (atłasowe) w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, jako spuścizna ze zbiorów po ś. p. W. Łozińskim. Inna zupełnie identyczna, co do ornamentu i rozmiarów znajduje się w zbiorach b. dworu drezdeńskiego, jako zdobycz przy odsieczy Wiednia 1683. (Kumsch, Muster orient. Gewebe u. Druckstoffe. Dresden, 1893, Taf. 10). Te trzy, a także inne podobne makaty, są atłasowe, i przeważnie barwy czerwonej; zaś nasza różni się od tamtych materiałem aksamitnym, efektownie mieniącym się i barwą ciemno-szmaragdową, którą na tkaninach mahometańskich wogóle rzadko się spotyka (p. monografia cytowana w spisie literatury p. l. 27).

Aksamit czerwony z haftem arabeskowym złotym i srebnym z wieku XVI/XVII, mały fragment (fig. 18), prawdopodobnie z czapraka perskiego, stanowił ostatnio kołnierz ornatu rosyjskiego. Jest on obsztyty szychem srebnym, z wzorem używanym na bordiurach dawnych kobierców. Otwór kołnierza wypełniony jest resztką brokatu pozostałego z ornatu.

Wśród resztek materyj zbieranych przez autora zasługuje na uwagę skrawek *srebrnego brokatu* (fig. 19), z wieku XVI/XVII, (rzucane bukiety), bardzo podobny do również srebrnego brokatu na dworze drezdeńskim, zdobytego pod Wiedniem 1683, (p. Kumsch: Muster orientalischer Gewebe u. Druckstoffe, Dresden, 1893, Taf. 10).

Z tkanych *szali perskich* (fig. 20—21), jeden z wąskimi pasami i cztery z wzorem palmetkowym, pochodzą z wieku XVIII/XIX, a skrawek *szala jedwabnego* (fig. 25), z wzorem kaszmirskim na tle czerwonym z wieku XVIII. Szale perskie należy odróżniać od indyjskich (tyflik), które mają ornament, bogaty z dużych palmiet, gdy perskie posiadają z reguły ornament prosty, najczęściej rzucane palmety na jednolitem tle ciemnym, lub jasnym. W pierwszej

połowie XIX wieku, z powodu panującej wówczas mody, zaczęto w Europie wyrabiać fabrycznie szale perskie a zwłaszcza indyjskie. Wiele z nich, obok wschodnich, zachowało się do dziś w naszych domach, jednak nawet najlepsze wyroby europejskie nie dorównują wyrobom mahometańskim co do techniki, stylu, czystości barw, i połysku. Szali indyjskich znajduje się u nas znacznie więcej, niż perskich.

(C. d. n.)

WŁODZIMIERZ KULCZYCKI

O SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ *

ŚCIERANIE się przeróżnych poglądów i pojęć w obrębie zagadnień współczesnej sztuki dowodzi przede wszystkim żywotności tych problemów, których rozwiązania domaga się konieczność bieżącej chwili. Nowoczesna myśl estetyczna zdystansowała już oddawna u nas wszelkie domorośłe estetyki, oparłszy swe sprawdziany na gruntownej znajomości historii sztuki oraz na możliwie obiektywnym badaniu warunków, w jakich powstają nowe w sztuce zjawiska. Uporaliśmy się tutaj z wielu rupieciami pojęciowymi ubiegłego okresu — chociaż, przyznać to trzeba, nie zdołaliśmy się jeszcze zdecydować na wybór jakiegoś bardziej aktywnego stanowiska. Stąd pochodzi ta wielość »punktów wyjścia« — która, zdaniem mojem, nie dowodzi bynajmniej różnorodności metod badania, jak raczej braku jakiejś mniej lub więcej jasno określonej ideologii.

Dlatego też pierwsze, programowe wystąpienia teoretyków formizmu, mimo pewnych niedomówień i pozornych sprzeczności — mają znaczenie wprost rewelatorskie. To, co głosiły ich manifesty, pełne młodzieńczego entuzjazmu i wiary w siebie — było właśnie owym przewyciężeniem tyranii myślowej XIX-go wieku, a równocześnie substratem ideologicznym nowej estetyki. Jej dzisiejszy rozwój i rozbudowa — są tylko wyższym stopniem świadomości w tym kierunku.

W ostatnich czasach pojawiło się w tej dziedzinie kilka nowych zdań niepozbanionych samodzielności i oryginalności sądów. Pobudziły one mocno stygnące u nas w tej sferze zainteresowania a poruszyły tyle aktualnych problemów naraz, że uważałbym to za objaw co najmniej niepokojący, gdyby nie wywołały żadnej reakcji w umysłach głowiących się nad ustaleniem pewnych kryteriów estetycznych w związku z krystalizującym się obecnie światopoglądem naszej epoki.

Rewolucja w sztuce, która odbyła się przed blisko 20 laty głównie w sferze formy, miała poza innymi i tę dobrą stronę, że przez ustawiczne wartościowanie procesu twórczego odkryła, a właściwie mówiąc, zrewindykowała dawne a odwieczne prawa obrazu stalugowego. Ukazanie się sztuki bezprzedmiotowej (u nas sztuka grupy artyst.: »Praesens«) dało ponownie asumpt do rewizji naszych poglądów co do istoty nowoczesnego obrazu, a niektóre dalej idące analizy usiłowały dotrzeć do ogólnych zasad, wedle których rozwój form artystycznych jest uzależniony od sporadycznie powtarzających się w dziejach sztuki pewnych koncepcyj estetycznych w związku z mentalnością danej epoki.

Jeden z tych »punktów widzenia« pragnie usprawiedliwić zjawienie się nowych (a więc »abstrakcyjnych«) form w sztuce prawem reakcji, przewrotem, który się dokonał w naszym formalnym podejściu do zjawisk oraz w naszym stosunku do obrazu^{**} — drugi zaś w sztuce tej widzi jakiś potężny nawrót do architektury, której supremacja ma jakoby zaciążyć nad wszystkimi innymi gałęziami nowoczesnej sztuki^{***}.

* Z powodu udziału grupy *Praesens* w wystawie Warszawskiego Zawodowego Związku plastyków w Krakowie 1929.

** v. artykuł Stefani Zahorskiej: »Pro i contra« w I-ym zesz. »Wieku XX«.

*** v. artykuł Wacława Hussarskiego: »Z innego punktu widzenia« w IV-tym zesz. »Wieku XX«.

Konsekwencją pierwszej tezy jest nowa reakcja czyli odwrót od sztuki abstrakcyjnej do realizmu – podczas gdy koncepcja druga ogranicza się jedynie do uzasadnienia dzisiejszej fazy rozwojowej malarstwa i rzeźby ewolucyjną koniecznością podporządkowania się tych sztuk prawom i zasadom architektury, jako istotnej wyrazicielki ducha naszej epoki.

W zapale generalizowania pewnych praw ogólnych zapomniano tutaj o innych konkretnych i conajmniej równorzędnych faktach w dziedzinie malarstwa i rzeźby w paryskim centrum – gdzie sztuka bezprzedmiotowa reprezentowana jest za ledwie przez kilka, bynajmniej nie pierwszorzędných indywidualności twórczych – co nie rozgrzesza powyższych koncepcyj od jawnych i łatwo dowieść się dających sprzeczności.

Ale nie o to tutaj chodzi. Ponieważ oba te poglądy podnoszą zgodnie to rżekomo nowe zjawisko t. j. obraz bezprzedmiotowy do rzędu obrazu stalugowego – przeto oba, mimo znacznych różnic w sposobie podejścia do istoty rzeczy stoją na gruncie czysto formalnym.

Zanim pozwolę sobie zdefiniować, co, zdaniem mojem, rozumieć należy pod mianem »obrazu stalugowego« – zmuszony jestem rozprawić się z kilkoma pojęciami, których terminologia nie zawsze uprzytomnia nam w całej pełni ich właściwe znaczenie, ich sens, który dopiero przez pewien domysł staje się dla nas dostępny.

W pojęciach nowoczesnej estetyki takie lub inne ustosunkowanie się artysty do rzeczywistości widzialnej ma znaczenie drugorzędne.

Tutaj chodzi nam przede wszystkim o jakość i wielość tych elementów plastycznych, które jaknajdosadniej reprezentują dany typ dzieła sztuki. Czy obraz (malowidło, rzeźba) jest mniej lub więcej »abstrakcyjny«, nie zmienia to zwykłego porządku rzeczy – istota rzeczy zmienia się dopiero wówczas, gdy twórca użyje form bezprzedmiotowych. Z tego możemy wysnuć całkiem logiczny wniosek, że w naszej sytuacji pojęciowej pomiędzy określeniami »abstrakcyjny« a »bezprzedmiotowy« – mimo ich pozornej identyczności w znaczeniu popularnym – zachodzi przecież jakaś różnica. Każdy bowiem najbardziej nawet realistyczny punkt widzenia w sztuce – jako bądźco bądź subiektywny, zamykający w sobie pewien całkiem indywidualny kompleks »wiedzy o przedmiocie«, jest mniej lub więcej abstrakcyjny. Że tak nie jest, nie zdołamy tego w żaden sposób dowieść, nie posiadając w tej mierze żadnego obiektywnego kryterjum. Abstrakcyjnymi nazywamy np. kubistyczne obrazy Picassoa – abstrakcyjnymi były również (i są) kompozycje praerafaelitów angielskich itp. – czy termin ów nie mieści w sobie zbyt rozległej skali pojęciowej?

Inaczej się rzecz przedstawia, jeśli artysta stworzy programowo obraz bezprzedmiotowy. Staniemy wówczas przed zjawiskiem wprawdzie nie nowem, ale innym zgoła. Nie »nowem« – ponieważ ornamentyka tyłu poprzednich okresów wyrażała się częstokroć w formatach bezprzedmiotowych. Ale też ta ornamentyka (mam tu na myśli ornament t. zw. zamknięty) nie miała nigdy pretensji do roli obrazu stalugowego. Czy pretensje naszych »abstrakcjonistów« a raczej »bezprzedmiotowców« możnaby uznać za uzasadnione, śmiem w to powątpiewać. Mojem zdaniem pretensje te są zarówno bezprzedmiotowe, jak ich, ciekawe i oryginalne zresztą, dekoracje ścienne, ornamenty złożone z figur geometrycznych itp. Niekiedy figury te układają się wprawdzie arytmicznie, atektonicznie – podporządkowują się nawet złożonej konstrukcji obrazu stalugowego – tworząc coś w rodzaju surogatu tego ostatniego – obrazami przecież stalugowemi w istotnem znaczeniu nie są.

Obraz stalugowy ma swoje prawa nabyte w ciągu stuleci. Przerzucając bodaj pobieżnie karty dziejów sztuki – widzimy jak ów typ malowidła się wykształcał – powoli, stopniowo: od naiwnie rytmizowanych, tektonicznych malowideł Bizancjum –

do skomplikowanych w konstrukcji cacek rokoka a nawet do współczesnych nam koncepcyj Picassó'a czy Dérain'a. Starożytni nie znali w poezji np. formy sonetu – a wszystko przemawia za tem, że obcy im był również dzisiejszy typ obrazu stalugowego. Malowidła pompejańskie n. p. były jedynie dość wyrafinowanymi dekoracjami ściennymi.

Czy sztuka nowoczesna potrafi rozbić dotychczasowy rytm obrazu stalugowego – mam pod tym względem poważne wątpliwości. Może go tylko – zdaniem mojem – wzbogacić, rozwinąć, może nawet doprowadzić nas do tego, że raczej się go zupełnie wyrzekniemy – o ile zdobędziemy się na odwagę wypowiedziania swego światopoglądu w sposób nieartykułowany.

Te wszystkie dane zmysłowe, które nam mówią o istnieniu świata przedmiotów – ustosunkowanie się subiekty (artyści) do obiektu (realnego świata), chociażby w sposób zgoła realistyczny – (czyli t. zw. »treść życiowa malowidła«) – nie stanowi, rzecz prosta, istoty obrazu stalugowego. Dopiero związek ideowy zachodzący tu pomiędzy formą przedmiotu a formą artystyczną – gdzie artysta znaleźć może odpowiedni materiał oraz warunki do urzeczywistnienia swej twórczej koncepcji – może nas tu naprowadzić na właściwą sferę pojęciową. Tych warunków dla rozwinięcia wartości czysto formalnych – trudno się doszukać w bezprzedmiotowym świecie figur geometrycznych czy też w bezprzedmiotowym układzie plam barwnych ekspresjonisty ros. Kandińskiego, gdzie ze względu na ubóstwo pierwiastka ideowego następuje z konieczności przewaga a raczej przerost czynników dekoracyjnych. I nie pomoże tutaj nawet całe różnorodne bogactwo faktury – które zastanawia na chwilę widza, ale go nie przekonywa – nic bowiem nie zdoła zastąpić tej ideowej pustki, którą nakrywa się wyszukanością malarskiego rzemiosła a usiłuje się wytłumaczyć przy pomocy środków od innych sztuk zapożyczonych.

Nie są to bynajmniej jakieś kanony – tylko skromna próba określenia istotnych cech obrazu stalugowego w tem stadium rozwojowem, w jakim obecnie się znajduje, w odróżnieniu od ornamentu i dekoracji ściennej – gdzie celowa koordynacja pewnych walorów przestrzennych z otoczeniem, np. z architekturą wnętrza – predestynuje ów rodzaj twórczości na inne pole artystycznego oddziaływania.

Wprawdzie i dekoracja ścienna, sztuka stosowana czy ornamentyka, posługują się również często podobnym materiałem treściowym co obraz stalugowy – tylko gdy te sztuki czerpią z tego źródła przedewszystkiem wartości formalne do celów specjalnych – obraz stalugowy wyciąga zeń w pierwszym rzędzie te pierwiastki, które rodzą się z zetknięcia się psychiki artysty z formą przedmiotu.

Obraz stalugowy jest więc zamkniętą w sobie całością, jest niejako poematem, w którym artysta wypowiada swój stosunek do przedmiotu, ową wiedzę o rzeczach – gdzie rzeczy te stają się językiem porozumiewawczym z widzem – stają się symbolami pewnych pojęć o świecie – gdzie forma i barwa ma swoiste znaczenie jako czynnik emocjonalny, demaskujący niejako przeżycia wzrokowe twórcy.

Z tych przyczyn wyłoniła się również potrzeba zamknięcia pola oddziaływania obrazu stalugowego ramą, z którą liczyć się jedynie może konstrukcja dzieła. Dla obrazu bezprzedmiotowego rama ta jest niemal zbyteczna, co najwyżej zaś wchodzi ona w orbitę kompozycyjną malowidła jako czynnik dekoracyjny.

Być może, iż kiedyś wkroczymy na tej drodze w zupełnie inny wymiar pojęć o sztuce – która jako przejaw woli twórczej jednostki – ścierać się potężnie zaczyna z potrzebami współczesnego życia. Tak jak dziś sprawy stoją – może nas tylko interesować pytanie: jaki będzie stosunek artysty do formy w malarstwie przyszłości po doświadczeniach dzisiejszej epoki – gdzie myśl ludzka dąży do racjonalizmu i pozytywizmu a sztuka staje się abstrakcyjną.

KONRAD WINKLER



TADEUSZ KULISIEWICZ
KONSTANTY BRANDEL.

SAMARYTANIN (drzewor.)
POCALUNEK GOTYCKI (akwaf.)

FRANCISZEK SIEDLECKI
STEFAN MROŻEWSKI

DWIE GWIAZDY (akwaf.)
MOTYW Z PARYŻA (drzewor.)

(Z wystawy Warszawskiego Związku zawodowego art.-plastyków, Kraków 1929)



STANISŁAW KARNIEWSKI
PIA GÓRSKA
EMILJA WYSOCKA

FABRYKA (ol.)
POCHÓD Z KWIATAMI (ol.)
KRZEMIENIEC (ol.)

STANISŁAW ŚLIWIŃSKI
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
MICHALINA KRZYŻANOWSKA

BEGONJE (ol.)
ŚW. HUBERT (akwar.)
DOLINA HORYNIA (ol.)

(Z wystawy Warszawskiego Związku zawodowego art.-plastyków, Kraków 1929)



TADEUSZ CIEŚLEWSKI (sen.)
KAZIMIERZ STRZEMIŃSKI
IRENA ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA

WARSZAWA (ol.) JADWIGA UMIŃSKA
STUDJUM (ol.) JANINA BOBIŃSKA-PASZKOWSKA
MARTWA NATURA (ol.) JÓZEF WODYŃSKI

WNĘTRZE PRACOWNI (ol.)
WANDA (ol.)
PEJZAŻ (ol.)

(Z wystawy Warszawskiego Związku zawodowego art.-plastyków, Kraków 1923)



LUDOMIR SLENDZIŃSKI
MARJAN MALICKI

PORTRET (ol.)
WPŁYW BIAŁEGO NA
FORMY STATYCZNE
(akwar.)

JÓZEF TOM
EDMUND BARTŁOMIEJCZYK
JANOSIK (drzewor. dwuton.)

KOŚCIÓŁ
BERNARDYNÓW (litogr.)

TADEUSZ OLSZEWSKI
GUSTAW PILATTI
SZCZĘSNY RUTKOWSKI

KUSZENIE ŚW. ANTONIĘCO (ol.)
NA PODHALU (ol.)

ZBIERANIE DRZEWA (ol.)



ANDRZEJ PRONASZKO
MARTWA NATURA (ol.)
KAZIMIERZ STRZEMIŃSKI
MARTWA NATURA (ol.)
KONRAD WINKLER WŁADKA (ol.)

STANISŁAW ZALEWSKI
MARTWA NATURA (ol.)
JANUSZ TREFLER MAESTRO
PODWÓRZOWY (ol.)
TYTUS CZYŻEWSKI
WIDOK Z SAMOLOTU (ol.)

MARJAN MALICKI PLAN SCENY (ol.)
KONSTANTY MACKIEWICZ
MARTWA NATURA (ol.)
JERZY ZARUBA
STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W salach Muzeum miejskiego otwarta została w lutym wystawa grafiki ze zbiorów radcy miejskiego p. Janickiego. Wystawa obejmuje grafikę artystów polskich i (w znacznej większości) obcych, niemieckich i francuskich przedewszystkiem, od połowy XVIII w. począwszy. Prywatny ten zbiór jest w wysokim stopniu niekompletny i nie może być w żadnej mierze obrazem tego, co na polu grafiki w tak ogromnym okresie czasu, od połowy XVIII począwszy, u nas i za granicą działo się. Z tego powodu uważamy, że wystawa chybiła swego celu, powinno się było zbiór ten uzupełnić grafiką obcą, a przedewszystkiem grafiką polską. Bydgoszcz, przez półtora wieku odcięty od kultury polskiej, ma w tym kierunku duże zaległości i zarząd miasta, a przedewszystkiem zarząd Muzeum, powinien energicznie pracować nad obudzeniem zainteresowania się obywateli Bydgoszczy polską kulturą plastyczną.

Zastrzegamy się, że jesteśmy wrogami szowinizmu narodowościowego w sztuce, nie mniej jednak jest to prawdą niewątpliwą, że w pierwszym rzędzie musi się znać i cenić swoją kulturę, a Bydgoszcz jej nie zna, bo nie wiele miał dotąd sposobności. Należy więc urządzić cykl planowo obmyślanych wystaw polskich artystów, a dopiero potem można robić i pokazy obcej sztuki.

Z tego powodu nie możemy zgodzić się na stanowisko, jakie zajął sprawozdawca *Dziennika Bydgoskiego* (15 stycz. 1929), p. Zygmunt Malewski, w sprawie wystawy niemieckiego malarza Leistikowa w Bydgoszczy, w salach Muzeum w styczniu 1929.

Pisze p. Malewski tak: »Wystawa urządzona w Muzeum Miejskim w 20-lecie śmierci W. Leistikowa, malarza o wielkim imieniu w sztuce, będącego również dzieckiem Kazimierzowego grodu, musi w tutejszych mieszkańcach budzić zrozumiałe uczucie dumy na widok sił twórczych, wyrastających z etnicznego podłoża, o starych splełanych korzeniach, jakie wżarły się głęboko w glebę północnego skrawka Kujaw, a w szczególności w teren bydgoski«.

Otóż przedewszystkiem Leistikow nie należy do nazwisk, któreby tak wielką dumą mogły rozpierać mieszkańców Bydgoszczy, którzy po za tem zdają sobie sprawę, że fakt urodzenia się Leistikowa w Bydgoszczy należałoby komentować pod kątem pruskiej polityki »Drang nach Osten«, a chcąc — w myśl wypowiedzianego przez radcę Janickiego przy uroczystym otwarciu tej wystawy życzenia, aby obywatele obu narodowości pracowali zgodnie — uniknąć sposobności do takich rozważań, lepiej było zaniechać pomysłu urządzenia wystawy takiej w Bydgoszczy. Sztukę niemiecką pokazywać możemy w Warszawie, Krakowie, Lwowie itd. słowem w dzielnicach, których germanizacyjna polityka rządu Hohenzollernów nie dotknęła, w b. zaborze poznańskim róbmy wystawy artystów polskich.

= Równocześnie z wystawą graficzną urządzona została w salach na II piętrze Muzeum Miejskiego wystawa prac Zaboklickiego. Są to poważne studja i obrazy, których tematem jest polskie morze, pejzaże z nad Niemna, widok fary bydgoskiej itd.

KATOWICE

= Ogłoszony przez śląski Urząd wojewódzki konkurs na pomnik »Pracy«, który miał stanąć w pawilonie województwa na wystawie poznańskiej, rozstrzygnięty został w końcu stycznia.

Sąd konkursowy przeszedł jednomyślnie do przekonania, że poziom artystyczny nadesłanych projektów jest bardzo niski, iż przeważają prace w zupełności dyletanckie.

Wobec tego nagrody pierwszej nie przyznano nikomu, nagrodę drugą (5000 zł.) przyznano p. M. Rożkowi z Poznania, a trzecią (2000 zł.) p. K. Bieńkowskiemu z Poznania.

Konkurs należy uznać za nieudany.

KRAKÓW

= Prof. Xawery Dunikowski pracuje obecnie, po ukończeniu dekoracyjnych rzeźb dla Śląskiego Seminarjum duchownego w Krakowie, nad monumentalną dekoracją portalu do kościoła Sióstr Felicjanek w Wawrze. Kościół ten buduje się obecnie wedle projektu arch. Gawlika z Krakowa. Dekoracja portalu składa się z olbrzymich figur, trzy i pół metrowej wysokości, świętych: Franciszka i Feliksa, Matki Bożej i Aniołów. Wszystkie figury wykonane będą w dolomicie.

= I. Wystawa warszawskiego Związku zawodowego polskich artystów plastyków została otwarta w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych 13 stycznia 1929, po zamknięciu wystawy T-wa art. pol. »Sztuka«. Biorą w niej udział: H. Berlewski, J. Bobińska-Paszkowska, Br. Brykner, St. Centnerszwerowa, T. Cieślowski (sen.), T. Czyżewski, W. Drabik, A. Dybowski, J. Gesznerówna, E. Głowacki, Pia Górńska, St. Grabowski, A. Grabowski, J. Hulewicz, W. Husarski, A. Inatowicz-Łubiański, J. P. Janowski, St. Karniewski, A. L. Kłopotowski, M. Koźniewski, M. Krzyżanowska, B. Kuźmiński, H. Lewenstadt, Z. Lorec, J. Łuczyńska-Szymanowska, K. Mackiewicz, M. Malicki, M. Menkes-Kuczyńska, Blanka Mercère, J. Mieszkowski, M. Nicz-Borowiakowa, T. Olszewski, G. Pilecki, G. Pilatti, H. Polówna, T. Popielska, A. Pronaszko, A. Rafałowski, J. Rudnicki, Szcz. Rutkowski, A. Rychtarski, St. Sałaga, Fr. Siedlecki, W. Skoczylas, N. Szpiigel, Z. Stankiewiczówna, H. Stażewski, K. Strzeziński, W. Strzeziński, M. Szymanowski, J. Sz wajcer, L. Slendziński, St. Słowiński, J. Treffer, I. Tykociński, J. Umińska, Z. Węgielkowska, K. Winkler, J. Wodyński, P. Wysocka, St. Zalewski, J. Zaruba i K. Żochowski jako malarze, a jako graficy: E. Bartłomiejczyk, K. Brandel, T. Cieślowski jun., A. Herszaft, B. Krasnodebska-Gardowska, T. Kulisiwicz, St. Mroźewski, Fr. Siedlecki, Z. Stankiewiczówna, J. Tom i L. Wiślicka.

Prócz tego wystawiono projekty architektoniczne H. Berlewskiego, B. Lacherta, Szymona Syrkusa i J. Szanajcy.

Wystawa obejmuje 290 eksponatów, i wszystkie kierunki, od skrajnej prawicy do skrajnej lewicy. Ta ostatnia jest ilościowo bogato przedstawioną, zajmuje całą t. zw. Świetlicę i daje dokładny obraz pracy warszawskich zwolenników kierunków mniej lub więcej abstrakcyjnych. Niestety sala ta jest przebrzmiałym echem tego, co było głośnie przed dwudziestu laty w Paryżu.

Polscy zwolennicy tego ruchu nie zdobyli się na własny wyraz. Ponieważ zaś dzisiaj najśmielsze ekstrawagancje zwolenników tego ruchu w plastyce nikogo nie oszukują, oglądano prace te z zacięciem, nawet i z życzliwością, starając się wyszukać zalety dekoracyjne w wielu pracach.

Sala ta, zorganizowana została przez grupę warszawską »Praesens«.

Krakowska publiczność oglądała też z zacięciem ale i z rozczarowaniem zawieszony w tej sali niewielki obrazek Konrada Winklera, warszawskiego krytyka, który niedawno w *Kurjerze porannym* (Warszawa, 22 grudnia 1928) bardzo surowo ocenił współczesną kulturę Krakowa ex re otwartej wtedy w war-

szawskim Związku plastyków wystawy krakowskiego związku plastyków. Pisał p. Winkler tak: »Nie ulega żadnej wątpliwości, iż w grodzie podwawelskim, gonianym dzisiaj resztkami dawnej tradycji i sławy, coś się popsulo.

»Mam wrażenie, iż nietylko »coś« ale wszystko się tam popsulo. Kraków nieuchronnie staje się miastem prowincjonalnym, jest nieinteresujący i śmiertelnie nudny nawet w stosunku do snobistycznie pretensjonalnej Warszawy.

»Kraków nie ma narazie żadnej przyszłości. Miał on przed siedmiu laty świetną sposobność odrestaurowania swej dawnej tradycji. Tam bowiem narodził się ruch formistyczny, którego znaczenia i powagi stary gród ani zrozumieć ani też zasymilować nie chciał czy też nie potrafił. Artystów-nowatorów omal nie wyświeconono z miasta, dekoracje ich w sławetnej kawiarni »Esplanada« t. zw. »Galkę Muszkatolową« — zapacykowała ręka kawiarza-spekulanta.

Dzisiaj staje przed nami Kraków w swej dosyć skromnej szacie.

Dzisiaj tj. w dniu otwarcia wystawy warszawskich artystów w Krakowie, staje z kolei krakowski widz »w swej skromnej szacie« przed skromnym obrazkiem p. Winklera, jednego z owych czołowych »artystów nowatorów« w Krakowie z przed owych właśnie siedmiu lat, o czym wspomina p. Winkler w swoim warszawskim artykule. Krakowski widz w »skromnej szacie«, wruszając ramionami zapyta ze słusnością: »Czy nie za ciężkie to zadanie »nowatorstwa«?

W reszcie sal pomieszane są prace artystów o najróżnorodniejszym charakterze i inaczej być nie mogło, nie jest to bowiem wystawa jakiegoś stowarzyszenia artystycznego, ale wystawa związku, mającego na celu obronę przedewszystkiem interesów zawodowych artystów, tudzież pomoc dla nich na polu przedewszystkiem ekonomicznym. Słuszne bowiem jest, aby w tych czasach, gdy wszelkie zawody grupują się w związki czy syndykaty, i artyści nie chodzili luzem i nawzajem się wspierali i o sobie myśleli. I wystawa obecna — tak samo jak i przed niecałym miesiącem otwarta w Warszawie (vide *Sztuki piękne* Rocz. V, str. 76), wystawa krakowskiego Związku artystów plastyków — nie ma na celu reprezentować kulturę danego miasta, ale jest bardzo dobrym dowodem, że artyści dzisiaj umieją się zorganizować i iść — jeśli potrzeba — w jednym szeregu bez względu na najrozmaitsze hasła artystyczne, które ich dzielą i dzielić będą na rozmaite grupy. To co innego, a to co innego.

Dodać możemy, że tak artyści warszawscy (może z wyjątkiem grupy »zachętowiczów«) jak i wszyscy artyści krakowscy z całą serdecznością i uznaniem przyjmowali swoich gości-kolegów, wierząc, że zbliżenie to nie tylko im wyjdzie na korzyść, ale — co może najważniejsze — usunie, może naprzód w świecie artystycznym, owe nieuzasadnione, a jednak istniejące niestety »niedowierzanie dzielnicowe«. I jeśli tylko ten jeden wynik będzie z obu tych wystaw, to będzie już sukces bardzo duży.

Reprezentantów związku warszawskiego, E. Głowackiego i K. Strzebińskiego, przyjmowali z wielką serdecznością artyści krakowscy, urządziwszy dla nich bankiet w lokalu związku, przy placu św. Ducha.

— Jury, złożone z prof. W. Weissa, prof. S. F. Kowarskiego, W. Wodzinowskiego, T. Grotta, St. Popławskiego, J. Rubczaka, J. Fedkowicza z prezydentem miasta, inż. Rollem na czele przyznało następujące nagrody za prace artystów warszawskich, wystawione na wystawie warszawskiego Związku plastyków w T-wie przyj. sztuk pięknych:

Pierwszą nagrodę w kwocie 500 zł. przyznano za grafikę T. Kulisiewiczowi, drugą nagrodę w kwocie 300 zł. W. Strzebińskiemu, trzecią w kwocie 200 zł. Bognie Krasnodębskiej (za drzeworyty).

— Po zamknięciu wystawy warszawskiego Związku plastyków otwarto w gmachu T-wa przyj. sztuk pięknych wystawę zbiorową: Alfonsa Karpińskiego, Mieszka Jabłońskiego, Ludwika Leszki i Adama Bunscha, tudzież wystawę większej kolekcji prac Leona Kowalskiego i H. Uziembły, dalej prace Teodora Grotta (szereg akwarel), St. Lama, A. Hironia, Al. Terleckiego, J. Krasnowolskiego, L. Chwistka, V. Hofmana, St. Szwarca, D. Horniatkiewicza, St. Kopystyńskiego, Sz. Müllera, Wł. Augustynowiczówny, E. Czerwenki, S. Saskiego, wreszcie tekę autolitografij J. Hryńkowskiego pt. »Dzieci«.

Ruch na wystawie jest w dalszym ciągu ogromny.

— **Walne Zgromadzenie Tow.** przyjaciół sztuk pięknych w odbyło się dnia 16 lutego. Ze sprawozdania Zarządu T-wa dowiadujemy się, że w okresie 13 miesięcy (tj. po 1 stycznia 1929) gospodarka nowego Zarządu T-wa dała doskonałe wyniki. I tak nowy zarząd, zastawszy w kasie 38 groszy gotówki i 7.432 zł. długów, obrócił sumą przeszło 200.000 zł. Zapłacony został dług po starej Dyrekcji w kwocie 7.432 zł., zapłacone koszta remontu w kwocie 32.460 zł., a saldo kasowe dnia 1 stycznia 1929 wynosiło około 8.000 zł. Nowa dyrekcja zastała, objąwszy zarząd T-wa, około 300 posiadaczy biletów rocznych (z czego zapłaconych trzydzieści kilka!), z końcem roku administracyjnego doprowadziła ilość sprzedanych biletów rocznych do 1.879 sztuk, czyli o 374 biletów mniej niż warszawska Zachęta, posiadająca ogromnie — w porównaniu z krakowskim T-wem — zasoby i pracująca w miljonowej stolicy.

Ruch na wystawach — jak na mały Kraków — był ogromny. Bywały niedziele, w które przez sale T-wa przesuwało się 2000 do 2500 osób. Ogółem za 13 miesięcy, które sprawozdanie obejmuje, z w i e d z i ł o w y s t a w y T-wa 68.386 osób!

Sprzedano dzieł wystawionych za 39.170 zł.

Jednym słowem — jak to widać z tego pobieżnego sprawozdania — T-wo wykazuje wielką żywotność i pozyskało sobie zaufanie publiczności krakowskiej. Jak energicznie pracuje kancelaria T-wa, dowodzi fakt, że gdy za dawniejszej Dyrekcji T-wa pod prezesurą prof. dra F. Kopyry korespondencja T-wa za cały rok ostatni wynosiła 112 pozycji, za okres sprawozdawczy nowej Dyrekcji tj. po 1 stycznia 1929 wynosiła 2.194 pozycje.

Zebrani członkowie wysłuchawszy sprawozdania Zarządu T-wa i komisji rewizyjnej udzieliłi Zarządowi jednogłośnie absolutorjum, poczem dokonano wyboru pięciu członków Zarządu, w miejsce tych, którzy w myśl statutu ustąpili. Nowy zarząd składa się z pp. M. Dąbrowskiego, dr. E. Ehrenpreisa, dr. J. Glatzla, T. Grotta, W. Jarockiego, dr. F. Kleina, L. Lepszego, dr. J. Muczковского, dr. A. Müllera, K. Pochwałskiego, St. Popławskiego, Zb. Pronaszki, J. Rubczaka, dr. A. Szyszki Bohusza i dr. J. Waltera.

— Jak wiadomo, nowy Zarząd T-wa przyj. sztuk pięknych na podstawie wyroku komisji dyscyplinarnej zwolnił z obowiązków sekretarza T-wa, p. Antoniego Waśkowskiego, który zaskarżył T-wo o niedotrzymanie umowy. Sąd pierwszej instancji, jak to zdaliśmy sprawę w *Sztukach pięknych* (str. 438 Rocznik IV), oddalił skargę p. Waśkowskiego. Sąd apelacyjny w Krakowie na rozprawie dnia 20 grudnia 1928, zniósł wyrok pierwszej instancji i stwierdził ważność umowy p. Waśkowskiego z T-wem, ustalivszy, że za zaniebdania i przewinienia, wykryte w Zarządzie T-wa za starej Dyrekcji, odpowiada nie tylko p. Waśkowski jako sekretarz T-wa, ale i cała dawna Dyrekcja.

Przeciw temu wyrokowi Sądu apelacyjnego w Krakowie wniosła obecnie Dyrekcja sprzeciw do sądu apelacyjnego trzeciej instancji w Warszawie, wobec czego wstrzymujemy się tymczasowo od wszelkich uwag w tej sprawie.

Umieszczone powyżej sprawozdanie Dyrekcji T-wa za czas po usunięciu p. Waškowskiego jest najwymowniejszą ilustracją działalności p. Waškowskiego.

— Komisja budżetowa krakowskiej Rady miejskiej na trzecim posiedzeniu, odbytem w środę 20 lutego pod przewodnictwem prezydenta sen. Rollego, załatwiła dział VII budżetu (kultura i sztuka) i budżet teatru miejskiego.

Wydatki na kulturę i sztukę w VII dziale budżetu preliminowano w kwocie 518.573 zł.

R. m. red. E. Haecker przedstawił szereg dezyderatów artystów=plastyków, którzy się do niego zwrócili o wydatniejsze poparcie sztuki ze strony gminy. Sztuka stanowi jedną z ważniejszych podstaw egzystencji Krakowa. Toteż gmina we własnym interesie powinna dbać o warunki bytu i rozwoju sztuki w naszym mieście i popierać jej rozkwit. Przedewszystkiem trzeba z wydatniejszą subwencją przyjść w pomoc Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych, konieczny bowiem jest remont dachu i kaloryferów w Pałacu sztuki przy pl. Szczepańskim. Pozatem żądania artystów do gminy idą w czterech kierunkach: 1) podwyższenie kwoty przeznaczonej na zakupno dzieł sztuki do Muzeum Narodowego, 2) ustanowienie stypendjów, 3) wyznaczenie nagród, 4) subwencja na wykończenie domu pod Zakopanem, nabytego przez profesorów Akademii sztuk pięknych, a przeznaczonego dla studentów Akademii celem studjów pejzażu i plein air'u.

»Najważniejszą kwestją w tym dziale jest sprawa budowy gmachu Muzeum Narodowego. Zgodnie z opinią sfer artystycznych, jestem za budową tego gmachu przy alei Krasińskiego. Ale skoro p. prezydent przed rokiem oświadczył, że powierzył dwom młodym architektom z budownictwa miejskiego pp. Boratyńskiemu i Kreislerowi opracowanie projektów budowy Muzeum przy ul. Potockiego (na parceli, którą uważam za zbyt ciasną na ten cel), to chcielibyśmy nareszcie widzieć te projekty, aby sobie o nich móc wyrobić zdanie».

P. prezydent Rolle w sprawie budowy Muzeum Narodowego oświadczył, że budowie Muzeum Narodowego przy Błoniach stoi na przeszkodzie fizykalne prawo nacyi połączonych, nie można budować na poziomie niższym aniżeli 204 m., skoro taki jest poziom Wisły. W piwnicach seminarjum śląskiego jest woda. Parcela przy ul. Potockiego da się w przyszłości powiększyć przez nabycie od rządu sąsiedniej parceli uniwersyteckiej, na której będzie można rozbudować Muzeum. Projekty budowy zostaną już wkrótce przedłożone komitetowi Muzeum Narodowego. Do podniesionych przez r. m. Haeckera żądań artystów odniósł się p. prezydent życzliwie, a od siebie zwrócił uwagę na potrzebę subwencji na odrestaurowanie sarkofagów na Wawelu i na konserwację zabytków żydowskich z XIV, XV i XVI wieku.

Po dyskusji uchwalono: pozycję »popieranie nauki, literatury i sztuki« podwyższyć z 10 na 15 tysięcy zł., na wniosek r. m. Haeckera subwencję dla Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych podwyższyć z 10 na 15 tysięcy zł. i pozycję na zakupno dzieł sztuki dla Muzeum Narodowego podwyższyć z 30 na 40 tysięcy zł., na wniosek r. m. Drobniaka subwencję dla Muzeum etnograficznego podnieść z 1 na 2 tysiące zł., na wniosek prez. Rollego wstawić subwencję na restaurację sarkofagów w katedrze na Wawelu w kwocie 5.000 zł., a na wniosek r. m. dra Ignacego Landaua wstawić pozycję 5.000 zł. na konserwację zabytków żydowskich. Ogółem podwyższono sumę wydatków na kulturę i sztukę o 31 tysięcy zł. Nadto przyjęto rezolucję r. m. Haeckera w sprawie stypendjów dla uczniów Akademii sztuk pięknych i nagród dla artystów=plastyków wystawiających w Krakowie.

— Prof. Józef Mehoffer opracował dla państwowej mennicy rysunek banknotu 100-złotowego.

— »Sto lat malarstwa polskiego«. Pod tym hasłem zostanie otwarta dnia 6 kwietnia br. w gmachu T-wa przyjaciół Sztuk pięknych wystawa retrospektywna, obejmująca dzieła artystów, którzy żyli i tworzyli w wieku XIX. Komitet, zarządzający wystawę, dokłada usilnych starań, aby zrobić z niej poważny przegląd naszej sztuki z powyższego okresu i — o ile jesteśmy poinformowani — sądzimy, że to uda mu się w zupełności. Zebrano (przeważnie ze zbiorów Krakowa i województwa krakowskiego) dzieła około 90 artystów, w tem dzieła Brodowskiego, Lipińskiego, Stattlera, Eljasza Jabłońskiego, Kotsitsa, Loefflera, Łuszczkiewicza, Matejki («Iwan Groźny», kilka doskonałych portretów), Peszki, Rodakowskiego (słynny portret matki i inne, »Wojna Kokosza«) Chelmońskiego (nieznane prace) itd. Wystawa będzie niewątpliwie sensacją nie tylko dla Krakowa, ale dla całej Polski. Będzie ona uzupełnieniem tegorocznej wystawy Sztuki w Poznaniu, gdzie — jak wiadomo — dział retrospektywny będzie niestety zredukowany do dwudziestu czy trzydziestu obrazów. I żałować należy, że inicjatorowie wystawy poznańskiej nie zwrócili się do sfer artystycznych Krakowa w sprawie urządzenia działu retrospektywnego, którego brak na tym popisie naszego narodu będzie się odczuwać bardzo dotkliwie.

Wydany będzie ozdobny katalog wystawy, bogato ilustrowany i poprzedzony historycznym wstępem, napisanym przez dr. F. Kleina.

L W Ó W

— W T-wie przyjaciół Sztuk pięknych wystawy: grafiki Władysława Żórawskiego (drzeworyty) i cyklu obrazów i studjów Daniela Seyfarta. Po za tem wystawiają: Marcin Kitz, T. Lisiewicz, W. Lam, W. Osecki, K. Łotocki, Kratochwil-Widymaska i J. Lamezan-Salins.

— Wystawa grupy wielkopolskiej »Plastyka« została otwarta w salach T-wa przyj. sztuk pięknych dnia 17 lutego. Biorą w niej udział: Jan Bocheński, Leon Dołżycki, Z. Dziurzyńska-Rosińska, Erwin Elster, A. Hannytkiewicz, H. Jackowski, J. Krzyżański, W. Lam, J. Mroziński, T. Wackowski i J. Wroński.

— Z powodu kompletnego braku zainteresowania się Zarządu miasta sprawami kultury, a specjalnie plastyki we Lwowie podniosły się w ostatnich czasach w prasie głosy protestu, najzupełniej uzasadnione.

Obowiązkiem Zarządu miasta jest zająć się wreszcie piękną sprawą lokalu wystawowego dla T-wa przyj. sztuk pięknych, które nadal nie może gnieździć się w ciemnych, małych trzech pokojach z dojściem na drugie piętro przez ciasne i ciemne schody! Brak lokalu zabija T-wo mimo bohaterskich wysiłków Zarządu; doszło do tego, że artyści z poza Lwowa nie nadsyłają do T-wa swoich prac, nie chcą wystawiać w nienadającym się zupełnie na wystawy lokalu T-wa, publiczność zaś lwowska, choć niewątpliwie sztuką się interesuje, odzwyczała się odwiedzać lokal ten, tak nieodpowiedni na pokazy dzieł sztuki.

Przytaczamy poniżej (w wyjątku) słuszne uwagi p. Łady, zamieszczone w *Czasie* (1 marca 1929).

»Od szeregu lat tutejsze Tow. przyjaciół sztuk pięknych, jedyny krzewiciel współczesnej plastyki, kołata daremnie w Radzie miejskiej o stałą, choćby najmniejszą subwencję. Dotąd bezskutecznie. Od dwudziestu prawie lat wszyscy prezisi i wydziałowi proszą o wybudowanie choćby najskromniejszego budynku, gdzieby można urządzić racjonalnie przeglądy współczesnej twórczości plastycznej. Odyto setki posiedzeń, nastuchano się kilku setek obietnic, wypisano mnóstwo artykułów, przedstawiano wiele razy gotowe już plany i sprawa nie posunęła się ani na krok. Doprawdy, wstyd dla Lwowa, że Tow. przyjaciół sztuk pięknych mieści się kątem w ciemnych, zimnych, ponurych salkach bocz-

nych Muzeum przemysłowego, i to w dodatku na drugim piętrze!! Rzadko kto tam chodzi, niezmiernie trudno urządzić jaką taką wystawę, na większe poczynania brak miejsca. Czyż dziwić się można, że artyści pozalwowski niechętnie przysyłają tu swe dzieła, że nawet artyści lwowscy wołają swe obrazy i rzeźby wysłać do Krakowa i Warszawy?

Nie dość, że Tow. przyjaciół sztuk pięknych zepchnięto jako ubożuchnego kopcieszka w brudne oficyny Muzeum przemysłowego, ale plastyce polskiej odebrano nawet na jej cel wystawiony na placu Targów Wschodnich t. zw. Pałac Sztuki. Pałac ten, na frontonie którego położył nieodżałowanej pamięci entuzjasta sztuki prezydent Rutowski napis: »Polskiej Sztuce« służy dziś jako wielki bazar dla przekupniów i to nie tylko polskich. Rokrocznie jesteśmy świadkami przedziwnego i smutnego widowiska: oto jeżeli Tow. przyjaciół sztuk pięknych chce urządzić w tym Pałacu doroczną Wystawę Wiosenną, musi za to płacić — Targom Wschodnim. Naturalnie, że wystawa musi być wcześniej zwinięta i ustąpić miejsca kramarzom z całego świata. Jeżeli już odebrano ten Pałac Sztuki Towarzystwu, które tę sztukę reprezentuje i propaguje, to obowiązkiem miasta było już dawno wystawić osobny budynek. Ustawicznie Zarząd miasta ludzi artystów i Towarzystwo dawnym Pałacem Biesiadeckich! Ale w to już chyba nikt nie wierzy...

Lwów, na który zwrócone są oczy nie tylko Polski i który kiedyś w przyszłości, po uregulowaniu stosunków handlowych z Rosją, odgrywać może potężną rolę jako punkt tranzytowy tego handlu, powinien i musi zdobyć się na wybudowanie gmachu dla »artykułu« bardzo ważnego i świetnie nas reprezentującego, jakim jest rozwijająca się coraz potężniej plastyka polska. Czas najwyższy realnie pomyśleć o tem, bo inaczej uciekną te resztki bohaterstwo borykających się z losem artystów lwowskich, nikt nie zechce posyłać swych dzieł, a wtedy naprawdę staniemy się głuchą, ośmieszoną prowincją, na co nie zasługujemy, czego dowodem są nasze muzea i bardzo chwalebna działalność artystów-plastyków minionych epok.

Lwów ze wszystkich miast polskich najwięcej ucierpiał w czasie wojny, z trudem, powoli zaczyna dźwigać się do nowego życia. W tej odbudowie ślicznego miasta musi znaleźć się miejsce na sztukę plastyczną, gdyż inaczej nie da się pomyśleć o rozwoju tego ostatniego na rubieży Rzeczypospolitej wielkiego ogniska kultury, jaka stąd może promieniować daleko na Wschód. O to miejsce dla sztuki walczą literaci z prezesem swym prof. Kozickim na czele, walczą plastyki i Tow. przyjaciół sztuk pięknych ze swym przewodniczącym prof. Bulandą. Obecny Zarząd miasta sam musi wystąpić z inicjatywą i musi przyjść do przekonania, że słuszne są słowa Rochefoucauld'a: »Niema potęgi narodu bez jego literatury, bez sztuki«.

LÓDŹ

= Spór o t. zw. Miejską Galerję Sztuki wybuchł w prasie łódzkiej. Chodzi o to, że gmina m. Łodzi wydzierżawiła przed pięciu laty należący do niej budynek wystawowy p. Dienstl-Dąbrowie celem urządzania wystaw. Budynek ten, położony w parku Sienkiewicza, nazwano niewłaściwie *Miejską Galerją Sztuki*. Nie jest to Galerja Sztuki w naszym rozumieniu tego słowa, bo gmina zbiorów artystycznych nie posiada, nie jest to także miejski lokal wystawowy, bo zarząd budynku tak pod względem gospodarczym jak i artystycznym należy wyłącznie do p. Dienstl-Dąbrowy, miasto nie ma i nie miało — o ile wiemy — żadnego tutaj wpływu. Ponieważ życie artystyczne w Łodzi nie istniało, zarząd miasta zdawał sobie sprawę z trudności finansowych, z jakimi takie przedsiębiorstwo wystawowe na tak niewdzięcznym terenie łódzkim walczyć będzie musiało, i by energję p. Dienstl-

Dąbrowy, z jaką się zabrał do pracy nad organizowaniem stałego lokalu wystawowego, podtrzymać, wyplacało mu początkowo po 8000 zł. rocznie w formie subwencji, ostatniego roku podwyższono subwencję do 12000 zł. a w roku bieżącym do 13000 zł.

Takie postawienie sprawy tej uważamy dotąd za zupełnie słuszne. Miasto okazało dobrą wolę w kierunku propagandy artystycznej i stworzyło — mniej czy więcej odpowiednią — placówkę do tego celu.

Pan Dienstl-Dąbrowa, jako kierownik czy przedsiębiorca lokalu wystawowego, ma niewątpliwie duże zasługi w kierunku rozbudzenia ruchu artystycznego w Łodzi. Szereg wystaw o większym czy mniejszym poziomie musiał zrobić swoje. Publiczność łódzka zaczęła przywykać do wystaw i niemi się interesować. Praca p. Dienstl-Dąbrowy nie była łatwą, co podkreśliamy i jesteśmy dla niej z uznaniem.

Nie mniej jednak nie możemy nie przyznać dużej racji p. Przeclawowi Smolikowi, kierownikowi działu kultury w Zarządzie miasta, który działalność tę p. Dienstl-Dąbrowy poddał dość surowej krytyce, zarzucając mu chaotyczność, bezprogramowość wystaw, dzięki czemu dalsze pozostawanie p. Dienstl-Dąbrowy na tem stanowisku musi budzić zastrzeżenia. Miasto, tj. jego Zarząd, musi mieć wpływ na gospodarkę w »Miejskiej Galerji Sztuki«, będąc właścicielem gmachu i opłacając roczną subwencję. Należy utworzyć jakiś komitet opiekuńczy czy zarządzający tem przedsiębiorstwem, z ramienia którego p. Dienstl-Dąbrowa lub ktoś inny — o tem się nie mówi jeszcze — zarządzałby lokalem. Komitet ten powinien układać program wystaw, dbać o ich poziom, więc musi zwołać odpowiednią jurę wystawową, złożoną z osób ukwalifikowanych, musi czuwać nad gospodarką zarządzającego i ją kontrolować.

Zdaje się nam, że postawienie tej sprawy przez p. Smolika jest słuszne, co powinien uznać i p. Dienstl-Dąbrowa. Jesteśmy pewni, że przez wykonanie programu p. Smolika stworzonoby dla p. Dienstl-Dąbrowy daleko wygodniejsze warunki pracy, zdjęto by z jego ramion odpowiedzialność za stronę artystyczną wystaw, co wpłynęłoby bardzo dodatnio na rozwinięcie energii w kierunku organizacji wystaw w myśl ułożonego przez komitet (w porozumieniu naturalnie z p. Dienstl-Dąbrową) programu i propagandy wystaw wśród publiczności łódzkiej. A znając energję, dobrą wolę i zapał p. Dienstl-Dąbrowy, wierzymy, że w tym kierunku może on dużo dobrego zdziałać.

POZNAŃ

= W wielkopolskim Związku artystów plastyków otwarta została wystawa prac Zofji Małachowskiej-Gerzabkowej i Janusza Marji Brzeskiego, wychowanków poznańskiej szkoły Sztuk zdobniczych.

WTow. przyjaciół sztuk pięknych otworzono wystawę, w której biorą udział A. Augustynowicz, Z. Cwikliński, St. Filipkiewicz, A. Czarnowska, A. Batycki, H. Szczygliński, B. Lewański, J. Rupniewski i J. Czyżewski.

= W sprawie zgłoszeń dzieł sztuki na P. W. K.

Dyrekcja Powszechnej Wystawy Krajowej. Dział Sztuki podaje do wiadomości, że artyści, zamierzający wziąć udział w wystawie sztuki na PWK. w 1929 w Poznaniu, winni zgłosić swoje dzieła, wypełniając deklaracje, które otrzymać można w kancelarji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Plac Wolności 18, — Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. — Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, — u prof. L. Slendzińskiego w Wilnie, ul. Wilkomierska nr. 1 i w Związku Zawodowym Artystów Plastyków w Warszawie, Nowy Świat 19. Deklaracje wypełnione należy przesłać w terminie do 1 marca br. pod adr. T. Pruszkowskiego,

dyrektora PWK., Dział Sztuki — Warszawa Lwowska 11.

Termin otwarcia wystawy został ustalony na 15 maja.

WARSZAWA

= W Tow. Zachęty Sztuk pięknych w styczniu wystawy zbiorowe E. Okunia, St. Żukowskiego i A. Hannytkiewicza. Cykl obrazów i studjów E. Okunia, których tematem jest krajobraz południowy włoski, nie pokazuje nic zastanawiającego.

St. Żukowski wystawił szereg wnętrz i krajobrazów malowanych — jak zwykle — z dużą werwą i wiedzą malarską, ale przy tem i z dużą powierzchownością, brakiem poważniejszej troski o to, co się maluje. Jest typowym przykładem wychowanka szkoły rosyjskiej, z której wyszedł i do której do dzisiaj artystycznie należy.

Adam Hannytkiewicz dał obrazy o najróżnorodniejszych tematach: pejzaże, portrety, martwe natury, kompozycje historyczne i biblijne. Kompozycje figuralne sprawiają wrażenie trochę groteskowe, są raczej literackie, niż malarskie. Bez porównania wyżej stoją obrazy oparte na impresjonistycznych kontrastach światła i cieni, a zwłaszcza portrety.

Józef Pieniżek szereg zręcznych lecz mało interesujących akwarelek, których tematem są rozmaite architektoniczne zabytki różnych miast Polski.

Wystawa tak zwana »ogólna« obejmuje około setki prac najróżnorodniejszych, okazuje jednak bardzo niski poziom, do którego, niestety, na wystawach Zachęty już dość się przyzwyczailiśmy. Biorą w niej udział: A. Sarnowicz, (większa kolekcja prac olejnych), T. Nartowski (kilkanaście akwarel), a wreszcie St. Bogusławski, O. E. Borzemski, W. Chorembalski, St. Domaradzki, St. Dybowski, J. Gasiński, K. Górski, L. Gross, K. Holler, Bł. Iwanowski, L. Jagodziński, A. Jakimczuk, R. Kawecki, J. Kotowski, O. Kraszewska, J. Kurnatowska, K. Lasocki, St. Manasterski, J. Miłoś, W. Nałęcz, L. Ostrowska, St. Podgórski, Z. Poduszko, J. Polek, J. Rapacki, A. Röhrsenschef, Z. Rudzka, J. A. Sipiński, H. Stachiewiczowa, H. Teodorowicz-Karpowska, I. Trusz, M. Trzebiński, M. Trzebiński, St. Ulejski, R. Wąsowicz, K. Westl, K. Wróblewski.

= W głównej sali Zachęty otworzona została z początku lutego pośmiertna wystawa rysunków i akwarel śp. Stanisława Noakowskiego, obejmująca 239 prac z rozmaitych epok jego twórczości. Są tu więc prace z podróży Noakowskiego po Włoszech, Flandrii i Francji, prace z czasu pobytu jego długoletniego w Moskwie, poświęcone sztuce rosyjskiej, wreszcie szereg rysunków ze sztuki polskiej. Całość zebrana i urządzona dość chaotycznie, bez pietyzmu, który należało zachować przy urządzaniu pośmiertnej wystawy wielkiego artysty. Jeżeli mimo wszystko wystawa budziła duże zainteresowanie, zasługa to przedewszystkiem talentu śp. Noakowskiego, tego fenomenu artystycznego, nie mającego równego sobie.

Noakowski korzysta i interesuje się wszelkimi zdobyczami kultury artystycznej. Sztuka jego oparta była nietylko na głębokiej wiedzy, ale i na wielkiej wrażliwości artystycznej. Przypominając weneckich malarzy architektury XVIII wieku, tak wyobraźnią plastyczną jak i biegłością techniki a nawet wdziękiem rysunku, różnił się Noakowski od nich tem (i ich przewyższał), że weneccy rysownicy nie wychodzili w swych fantazjach architektonicznych poza obręb formy klasycznej, renesansowej czy barokowej, on z równą łatwością, fantazją i wiedzą tworzy prace z najrozmaitszych epok i stylów.

I dlatego Noakowski pozostanie fenomenem.

Poza wystawą Noakowskiego smutnie wyglądają sale Zachęty.

Kółko »Masovia« z secesyjnymi okropieństwami Polkowskiego, które chyba przez pomyłkę są rzeźbą, obrazy Leona Kamira (Kaufmana), studja Nehringa, Rolin-

skiego St. Korzeniowskiego, B. Kowalewskiego, rzeźby p. Nitschowej, a wreszcie wystawa »ogólna«, obejmująca 50 prac najróżnorodniejszego typu, pozawieszanych obok siebie bez żadnego ładu i składu, wszystko to razem robi przynębiające wrażenie.

W dolnej sali Zachęty wystawiono cykl stukilkudziesięciu rysunkowych portretów legionowych, wykonanych w czasach wielkiej wojny przez W. Wodzinowskiego. Z niewiadomych nam powodów wystawy tej nie uwzględnia katalog wystawy Zachęty (czy też »Przewodnik Nr. 41«).

Zbyt często niestety musimy zasłużone niegdyś T-wo Zachęty krytykować, nie jest to miłe ani zabawne. Ale doprawdy Zarząd Zachęty powinien zastanowić się poważnie, czy dobrą kroczy drogą, powinien zbadać dokąd droga ta prowadzi. Jeszcze jest czas zawrócić, lepiej spóźnić się z przyznaniem się do błędu, niż nie przyznać się wcale. Obowiązkiem Zarządu Zachęty jest zbadać, czy słusznem jest zamknięcie swych podwoi dla szeregu najlepszych naszych artystów i urządzenie swych wystaw nie na zasadzie jakości, ale ilości.

= Katalogi wystaw Zachęty, redagowane od trzech (zdaje się) lat jako »Przewodniki«, mają ustaloną już swą opinię świata artystycznego i kulturalnego, tak co do formy, wyglądu zewnętrznego, jak i co do treści. Wyraz naszym zapatrywaniom w tej sprawie dawaliśmy na łamach *Sztuk Pięknych* (niestety!) zbyt często. Musimy jednak znowu do tego tematu powrócić.

O ile katalogi zwykłych wystaw Zachęty przedstawiały dużo do życzenia, to cóż mówić, gdy katalog wystawy pośmiertnej urąga wszelkim wymogom! A takim jest katalog wystawy pośmiertnej St. Noakowskiego (*Przewodnik Nr. 41*). O ile katalog wystawy »bieżącej« (czy jak ją nazwiemy), ma przedewszystkiem za cel ułatwić publiczności zwiedzenie wystawy i zaznajomienie się z dziełami wystawionemi, o tyle katalog wystawy pośmiertnej ma znaczenie dokumentu, więc powinien uwzględniać: 1) tytuł, 2) treść obrazu, 3) technikę wykonania, 4) wymiar, 5) o ile możliwości, właściciela obrazu, 6) rok wykonania. W katalogu wystawy St. Noakowskiego nie uwzględniono niczego z tego. Zaczyna się katalog ogólnikowym zaznaczeniem, że są to »akwarele, tusze i rysunki«, że to jest podział geograficzny: »Rosja, Europa zachodnia, Polska« i... jeszcze raz »Polska«, a wśród tego raptem, katalog pewną grupę nazywa »antyczny romantyzm«. I tak dalej. Na Boga! Kto to robi! Odebrać mu! Nie puścić go na plac Małachowski! Nie wolno kompromitować stolicy państwa!

Jak może Komitet Zachęty i jej prezes zezwolić p. Popowskiemu, by nie zważając na powagę Zachęty i powagę katalogów jej wystaw, załatwiał swoje porachunki z panią dr. Zahorską St. i załatwiał to w sposób obrzydliwie brukowy, nie mogący obrazić p. St. Zahorskiej, ale wstyd przynoszący instytucji, która tego rodzaju polemikę dopuszcza w katalogu wystawy!!

Czy nie lepiej byłoby i nie piękniej, gdyby zamiast wypisywania podejrzanej wartości i humoru dowcipów, niedopuszczalnych w polemice z kobietą, szanowny autor polemiki uczcił pamięć śp. Antoniego Kozakiewicza, warszawskiego, cenionego artysty, bojownika za wolność Polski w r. 1863, zmarłego niedawno (vide *Sztuki piękne* str. 79) w Krakowie, w szpitalu wojskowym. Czyżby p. Redaktor w »Przewodniku« nie znalazł na to miejsca?

= Towarzystwo Zachęty urządza w lecie 1930 r. wielką wystawę, odzwierciadlającą przełomowy moment zdrucgotania nawały bolszewickiej dla uczczenia 10-tej rocznicy tej wielkiej chwili. Wystawa będzie miała charakter wystawy konkursowej. Oprócz nagród Komitetu Tow. Zachęty, przewidziany jest szereg in-

nych nagród. Konkurs będzie obejmował tylko obrazy nigdzie nie wystawiane o temacie, związanym z przełomowym momentem roku 1920, wystawione zaś w ogóle mogą być dzieła, uwzględniające i inne chwile od czasu wskrzeszenia Polski Niepodległej. (Będzie to jeszcze jedna sposobność przekonania się, że temat anegdotyczny nie może być motywem do urządzenia wystawy).

= W państwowej Szkole Sztuk pięknych odbył się w początku lutego szereg przedstawień Szopki Krakowskiej, opracowanej muzycznie przez p. Marczewskiego z bogatego materiału kolend staropolskich, a w części aktualnej odtworzonej przez uczniów Szkoły Sztuk pięknych.

= W Związku plastyków wystawia grupa uczennic prof. Pruszkowskiego (»Kolor«) a to: p. Litauerówna, Hufnagłówna i Hirszberżanka, tudzież pan Lewenstadt.

Wszystkie trzy artystki grupy »Kolor«, debiutujące, o ile wiemy, na tej wystawie, mają na sobie wyraźne piętno dobrego przygotowania szkolnego, ale wszystkie trzy stoją już teraz na granicy szablonu.

Pan Lewenstadt okazuje łatwość operowania kolorem, brak mu jednak tego, co nazywa się powagą malarzką.

W małej salce wystawione są prace Matzke'go.

= Setna rocznica powstania listopadowego.

W związku z inicjatywą grona artystów polskich uczczenia zbliżającej się setnej rocznicy powstania listopadowego przez zorganizowanie w Warszawie w r. 1931 szeregu wielkich imprez artystycznych, odbyło się dnia 10 lutego w sali rady miejskiej, na zaproszenie prezydenta miasta inż. Słomińskiego, informacyjno-organizacyjne zebranie przedstawicieli kół artystycznych.

Przybyło na zebranie około 30 osób, reprezentujących wszystkie dziedziny sztuki, m. in. obecny był dyrektor departamentu kultury i sztuki prof. Jastrzębowski.

Przewodniczył zebraniu prezydent miasta p. Słomiński, sekretarował p. Kazimierz Strzeмиński. Po zagajeniu posiedzenia przez prezydenta miasta, prof. Władysław Skoczylas zreferował sprawę i zgłosił wniosek treści następującej:

»Celem uczczenia przez artystów setnej rocznicy powstania listopadowego, postanawia się zorganizować w Warszawie w r. 1931 wystawy współczesnej sztuki polskiej, połączone z koncertami i festiwalami muzycznymi oraz teatralnymi. Przedmiotem zarówno wystawy, jak i konkursów artystycznych ze wszystkich dziedzin sztuki mają być dzieła sztuki, stworzone w ostatnich trzech latach. Celem zrealizowania tych projektów, wybiera się komitet wykonawczy złożony z reprezentantów wszystkich działów sztuki. Komitet ten zorganizuje poszczególne sekcje, opracuje regulamin swych prac i postara się o konieczne środki materialne«.

Po krótkiej dyskusji wniosek ten został przyjęty, poczem dokonano wyboru komitetu wykonawczego w składzie kilkunastu osób.

= Dowiadujemy się z dzienników, że artysta-malarz, dekorator teatralny, p. Wincenty Drabik został zaangażowany do nowopowstałej wielkiej opery w Chicago. P. Drabikowi zaproponowano stworzenie dekoracji do »Trubadura«, »Fausta«, »Opowieści Hoffmana«, »Aidy« i »Pajaców«. Propozycja amerykańska podkreśla, że po pracach wstępnych nastąpi automatyczne zaangażowanie artysty na stałe. P. Drabik ma w najbliższym już czasie udać się do Chicago.

= Wynik konkursu na portret Pana Prezydenta Rzplitej.

Odbyło się w Warszawie posiedzenie jury konkursu na portret P. Prezydenta Rzplitej wykonany w technice: akwaforty, miedziorytu, lub drzeworytu.

Po rozpatrzeniu prac, nadesłanych w ilości 10-ciu,

śąd zdecydował po pierwszym głosowaniu rozpatrzyć prace, oznaczone godkami: »Kaliopie«, »Pim«, »Rylec« i »Trójkąt«, z których do nagrody zakwalifikowano drzeworyt godła »Kaliopie« oraz akwafortę godła »Trójkąt« (po zł. 1000). Nadto przyznano dwie drugie nagrody po 500 zł. drzeworytowi godła »Rylec« i miedziorytowi godła »Pim«.

Po otwarciu kopert okazało się, że autorami prac nagrodzonych są: Paweł Steller — »Kaliopie«, Edward Czerwiński — »Trójkąt«, Tadeusz Cieślowski (syn) — »Rylec« i Wiktor Podoski — »Pim«.

= Wystawa grafiki i rzeźby niemieckiej w salonach Resursy obywatelskiej w Warszawie została uroczystie otwarta 21 lutego.

Na uroczystość przybyli p. prezes rady ministrów dr. prof. Bartel, ministrowie: spraw zagr., rolnictwa p. August Zaleski, W. R. i O. P. Dr. Switalski, Niezabytowski, reform rolnych — prof. Staniewicz, podsekretarz stanu w M. S. Z., dr. A. Wysocki, liczni przedstawiciele korpusu dyplomatycznego z nuncjuszem papieskim msgr. Marzagim na czele, dyr. dep. kultury i sztuki — prof. Jastrzębowski, wyżsi urzędnicy min. spraw zagr. oraz liczni reprezentanci świata artystycznego i elity towarzyskiej stolicy. Gości witał poseł niemiecki i p. Rauscherowa.

Zebrańie zagał poseł niemiecki p. Rauscher następującem przemówieniem:

»Pozwólcie mi państwo przedewszystkiem, abym wam wyraził ponownie swą głęboką wdzięczność za to, iż tak licznie wzięliście udział w otwarciu tej pierwszej wystawy niemieckiej w Warszawie. Pozwoliliśmy sobie — jeśli wolno mi się tak wyrazić — pokazać samo nasze życie, widziane okiem artystów naszych, utrwalone ręką naszych malarzy, przeżywane sercem naszych dzisiejszych współziomków, obraz Niemiec takich, jakimi je widzą najlepsi nasi współrodacy: duszę niemiecką wyrażoną przez Niemców.

Nie mówię nic przeciwko prasie. Jakżeby można inaczej! Już samej tej wystawie tak bardzo są potrzebne stosunki z prasą, nie mogłaby ona wypełnić swego zadania, gdyby pióra wybitnych dziennikarzy warszawskich nie uitorowały jej drogi do publiczności.

Nie raz jednak, zdaje mi się, wskazanem zastąpić stosunki prasowe bezpośredniem stosunkiem do życia i ukazać się osobiście i otwarcie na widowni z tem wszystkiem, co uważamy za naszą siłę i nasze słabości, za nasze piękno — lub też przeciwnie mówiąc: otóż jestem, sądzicie mnie. Niczego przed wami nie ukrywam. Ukazuję się sam bez komentatora i bez żadnego pośrednika, możecie się sami przekonać, czem jestem, czego pragnę, w co wierzę, co kocham i o czem marzę.

Wystawa obecna jest niewielką. Aby usprawiedliwić się, autor katalogu zagrał nieco na strunach naszej próżności, rzucając hasło: nie wielka, lecz zwiększając ją przekonanie się, iż zadawała ona wszystkie gusta, wszystkie temperamenty, że odzwierciedla wszystkie rzeczy i wszystkie powaby tego życia, że pomimo wszystko, daje ona całkowity obraz naszego dzisiejszego życia, widzianego okiem dzisiejszego artysty. To, co wam dajemy, są to ludzkie dokumenty dzisiejszego stanu duszy narodu niemieckiego.

Wystawa obecna obraca się ku życiu. Nie chce ona być sądzona wyłącznie przez artystów lub mecenasów sztuki, lecz także przez socjologa i polityka. Nie jest to sztuka dla sztuki, lub — aby być ścisłym — jest to sztuka dla sztuki w tym sensie, że jeden naród przychodzi do drugiego narodu z najbardziej znamiennej i szczerą ze swych sztuk, w celu zachęcenia, rozbudzenia lub zetknięcia się ze sztuką najtrudniejszą: prawdziwą możliwością i chęcią wzajemnego poznania się«.

Kończąc przemówienie poseł Rauscher zwrócił się do pana ministra Switalskiego z prośbą o dokonanie otwarcia wystawy.

Zabrał głos min. W. P. i O. P. dr. Switalski, mówiąc co następuje:

»Stosując się do łaskawie wypowiedzianego tu przez Ekszelencję pana ministra Rauschera życzenia, spełniam miły dla siebie obowiązek otwarcia wystawy sztuki niemieckiej.

Pierwszy to raz gości stolica Polski dzieła artystów narodu niemieckiego. W niedługim czasie artyści polscy będą mogli korzystać z łaskawej gościnności stolicy państwa niemieckiego. Jako minister oświaty, który i dziedzinę sztuki ma w swej pieczy, wyrażam swoje najżywsze zadowolenie z powodu tego nawiązania się stosunków artystycznych między dwoma narodami i dziękuję panu posłowi Rauscherowi za podjęcie inicjatywy w tym kierunku.

Sztuka niemiecka czasów dawnych oddawna była u nas znana i podziwiana. Bywało też, że i sztuka polska znajdowała żywy odzew w Niemczech. Dziś w odniesieniu do sztuki współczesnej, stopień wzajemności nie jest wielki, i jego podwyższenie jest bardzo pożądane.

W rozgwarze życia codziennego nieuniknione są nieraz tarcia. Gdy Polacy przyjdą jednak do tej sali, a obywatele niemieccy do sali, w której będzie urządzona wystawa polska — to w obu tych salach ucichnie rozgwar życia codziennego, a głowy tu i tam z szacunkiem pochylić się będą mogły przed boginią Piękna, której panowanie rozciąga się na cały świat, i która władając nad duszami ludzkimi — nie zna kordonu.

Sztuka wtedy może się stawać ową »tęczą« po topach historii, o której mówi nasz poeta Norwid.

Życzę wystawie, którą mam zaszczyt ogłosić za otwartą — najlepszego powodzenia».

Po akcie otwarcia wystawy zabrał głos komisarz wystawy znany niemiecki krytyk artystyczny dr. Alfred Kuhn, — którego artykuł pt. »Stanowisko Niemiec w nowszej sztuce europejskiej« zamieściły *Sztuki Piękne* w Nr. II Rocz. V, (str. 55) — na wstępie zaznaczając, że myśl urządzenia wystawy niemieckiej w Warszawie, a polskiej w Berlinie powstała podczas pobytu pp. prof. dr. Zielińskiego i Kaden Bandrowskiego w Berlinie, jako gości niemieckiej sekcji PEN — Klubu. Wyraziwszy podziękowanie poparciu Rządu polskiego, dzięki czemu wystawa mogła dojść do skutku, oraz Komitetowi wykonawczemu, uzasadnił w następujących słowach korzyści z urządzania wystaw zagranicznych:

»Zapytał mnie kiedyś bardzo rozumny człowiek w związku z ciężkimi kłopotami, połączonymi z organizowaniem wystaw: »Poco wy urządzenie właściwie wystawy?« — »Urządzamy je, ponieważ wiemy, że duch każdego narodu w sztuce znajduje swój najbardziej przejrzysty i najdoskonalszy wyraz. Tu ogląda naród swoje własne oblicze, jakim ono jest w ciichych odświętnych godzinach bytowania, oczyszczone z pyłu i sadzy dnia powszedniego. Jeżeli powinniśmy dziś uznać za wspólne dążenie wszystkich ludzi kulturalnych, osiągnięcie wzajemnego porozumienia między narodami, wynalezienie wspólnego gruntu, na jakim można byłoby się zejść dla wzajemnej wymiany myśli, zanim jeszcze nastąpi zbliżenie czy to polityczne czy gospodarcze, to niewątpliwie w tym celu wypadnie wybrać przede wszystkim dziedziny sztuk plastycznych, literatury oraz nauki.

Każda wielka sztuka jest narodową — powiedział mi kiedyś słynny rzeźbiarz francuski Arystydes Maillol. Ale dlatego właśnie, że jest ona narodową, wyrosłą z konieczności z płodnej gleby rodzimej, że musi różnić się podstawowo od każdej, wynikłej z innego gruntu narodowego, — dlatego właśnie jest ona tak powołana do roli swojej, jako głosicielki istoty danego narodu, jako posłanki między narodami».

Wystawa tak pod względem organizacji jak i do-

boru eksponatów robi jaknajkorzystniejsze wrażenie. Jest ona odbiciem wielorakich krzyżujących się dążeń i kierunków wynikłych i z tradycji artystycznych poszczególnych centrów kulturalnych niemieckich a także i wynikające z warunków czasu. Są więc i impresjonści berlińscy, klasycyzujący Orlik czy Käthe Kollwitz, Corinth, jako przejście do ekspresjonizmu, następnie ekspresjoniści, kubiści, a wreszcie i najmłodszy, głosiciele »nowej rzeczowości«.

Wystawa obejmuje przede wszystkim grafikę, trochę akwarel i rzeźb małych rozmiarów, a wreszcie wydatnictwa artystyczne, razem przeszło 600 eksponatów.

Reprezentowani są następujący artyści:

Jerzy Kolbe, Maks Liebermann, Lovis Corinth, Maks Slevogt, Käthe Kollwitz, Emil Orlik, Rudolf Grossmann, Hans Meid, René Sintenis, Willy Jaeckel, Erich Heckel, Maks Pechstein, Otto Müller, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Ludwik Meidner, Ernest Barlach, Krystjan Rohlf, Bruno Krauskopf, Ch. Crodel, Maks Kaus, Franciszek Marc, August Macke, Otto Freytag, Paweł Kleinschmidt, Rudolf Jacobi, Otto Geigenberger, Otto Herbig, Paweł Klee, Karol Schlemmer, Willy Baumeister, Lionel Feininger, Karol Hofer, Jerzy Grosz, Otto Dix, Maks Beckmann, Wilhelm Heise, Rudolf Schlichter, Aleksander Kanoldt, Karol Hubbuch, Ryszard Seewald, Wilhelm Dressler, Jerzy Scholz, Ksawery Fuhr, Karol Grossberg, Franciszek Lenk, Brygitta Liesner-Alscher, Ima Breusing, F. M. Jansen, Ernest Fritsch, Krzysztof Voll, Karol Albiker, Rudolf Belling, Paweł Börner, Maks Esser, Ernesto de Fiori, August Gaul, Jerzy Kolbe, Wilhelm Lehbruck, Jerzy Leschnitzer, Ewald Mataré, Edwin Scharff, Ryszard Scheibe, Milly Steger, Paweł Walther, G. H. Wolff, Charlotta Behrendt-Corinth, Artur Degner, Filip Franck, Ulrich Hübner, Herbert Kampf, Henryk Nauen, Ernest Oppler, Wolf Roericht, Auguste Zitzewitz, E. R. Weiss.

Dużym ułatwieniem dla zwiedzających wystawę jest starannie opracowany i zbytkownie wydany w Berlinie katalog wystawy, obficie ilustrowany, zawierający studjum o współczesnej sztuce Niemiec, napisane przez komisarza wystawy dr. A. Kuhna, w językach polskim i niemieckim. Wystawa była przyjęta z wielkim uznaniem przez warszawską publiczność, która tłumnie ją zwiedza i z zainteresowaniem studjuje twórczość poszczególnych artystów, na wystawie reprezentowanych. Wiele z wystawionej grafiki zostało w pierwszych dniach wystawy rozkupione.

Wystawa, mimo że jest zwierciadłem wszystkich prądów, które w Europie nurtowały w ostatnich latach pięćdziesięciu, ma wybitnie narodowy charakter i — naturalnie — świadczy o dużej kulturze artystycznej Niemiec. W dzień otwarcia powyższej wystawy wysłała Redakcja *Sztuk Pięknych* pod adresem Komisarza wystawy, p. dr. Alfreda Kuhna telegram z życzeniami, na co w odpowiedzi otrzymaliśmy od p. dr. Kuhna list z daty 6 marca br. tej treści:

»Szanowny Panie Redaktorze! Proszę mi wybaczyć, że dzisiaj dopiero posyłam Sz. Panu serdeczne moje podziękowania za miły telegram, którym Sz. Pan powitał otwarcie wystawy niemieckiej w Warszawie. Z przyjemnością mogę donieść, że sukces wystawy był większy, niż mógłbym się tego w moich najśmielszych marzeniach spodziewać. Rząd polski, prasa i publiczność okazały nam jak największą życzliwość, zrozumienie i pomoc. Tem bardziej więc cieszę się, że plan urządzenia w Berlinie wystawy sztuki polskiej zaczyna się realizować.

Przesyłając jeszcze raz serdeczne podziękowanie Sz. Panu, miło mi jest zapewnić Go o wielkiej czci, jaką żywię dla polskiej sztuki i pracy Genjusza polskiego narodu. Z prawdziwym poważaniem — Kuhn».

= Warszawskie Muzeum Narodowe otrzymało w darze obraz Matejki »Rzeczpospolita Babińska«. Ofiarodawczynią jest bar. Marja Taube, z domu Kronenberg.

= Ku czci ś. p. Stanisława Noakowskiego profesora wydziału architektonicznego Politechniki Warszawskiej, odbyła się dnia 23 lutego w auli politechniki Uroczysta Akademia.

= Bardzo interesującą wystawę urządził znany warszawski antykwaryat p. Abe Gutnajera. Większość obrazów należała do t. zw. epoki monachijskiej, pochodziły zaś one przeważnie z licytacji urządzonej niedawno przez rząd bolszewicki w Berlinie, na której znalazły się dzieła z dawnych zbiorów carskich i ze skonfiskowanych galerii prywatnych. Były tam także obrazy, zakupione na licytacji wiedeńskich zbiorów państwowych, a także kilka obrazów z kolekcji zakupionej przed kilku laty w Paryżu.

Był więc tam piękny obraz Matejki »Przyjęcie Żydów przez Władysława Hermana« i »Przysięga Chmielnickiego«, Löfflera »Śmierć śpiewaka«, studia Siemiradzkiego, »Śmierć powstańca« Alchimowicza, akwarele J. Kossaka, obrazy Brandta »Lisowczyk«, »Zaloty«, »Targ koński«, świadczące o dużym talencie artysty), obrazy Kozakiewicza i Streita, Lipińskiego, Wierusza Kowalskiego, doskonale Chelmońskiego »Pocztarek« i »Jarmark«, dwa krajobrazy A. Gierzyńskiego. Poza tem wystawione zostały godne uwagi obrazy Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Malczewskiego, Podkowińskiego, Pankiewicza i Weissa.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BRUKSELA

= W salach *Palais des Beaux Arts* otwartą została prawie równocześnie w jednej części gmachu zbiorowa wystawa rzeźb Antoniego Bourdelle'a, w drugiej wystawa sztuki polskiej. Otwarcia uroczystego wystawy polskiej, w którym wzięli udział przedstawiciele rządu belgijskiego, korpus dyplomatyczny, najwyższe towarzystwo brukselskie, świat artystyczny i t. d., dokonał dnia 16 grudnia król Albert, który wraz z małżonką swą po dokonaniu ceremonii otwarcia zabawił przeszło godzinę na wystawie i z zajęciem oglądał eksponaty, oprowadzany przez ambasadora naszego w Brukseli, ministra T. Filipowicza i komisarza wystawy, dr. Mieczysława Tretera.

Wystawa, sądząc z licznych głosów prasy, miała wielkie powodzenie i zwracała uwagę swoją odrębną cechą narodową, co pisma belgijskie z naciskiem podkreślały.

Wystawa obejmuje 351 eksponatów z zakresu malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury, kilimów, makat buczackich i t. d.

Udział biorą następujący artyści: Jan Bocheński, Wacław Borowski, Olga Boznańska, Michał Boruciniński, Józef Chelmoński, Stanisław Czajkowski, Zygmunt Dobrzycki, Leon Dołycki, Xawery Dunikowski, Erwin Elster, Julian Fałat, Jerzy Fedkiewicz, Zofja Fedorowiczówna, Stefan Filipkiewicz, Eugeniusz Geppert, Henryk Gottlieb, Leopold Gottlieb, Alicja Halicka, Adam Hannykiewicz, Wlastimil Hofman, Jerzy Hoppen, Jan Hrynkowski, Bronisław Jamontt, Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki, Rajmund Kanelba, Edward Karniej, Alfons Karpiński, Apoloniusz Kędziński, Mojżesz Kisling, Katarzyna Kobro-Strzezińska, Mieczysław Kotarbiński, Roman Kramsztyk, Konrad Krzyżanowski, Kazimierz Kwiatkowski, Władysław Lam, Marja Szczyt-Lednicka, Stanisław Lenz, Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Adam Malicki, Józef Mehoffer, Marja Mela Muter, Marja Nicz-Borowiakowa, Tymon Niesiołowski, Stanisław Noakowski, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pieńkowski, Zofja Piramowiczówna, Władysław Podkowiński, Janusz Podolski, An-

drzej Pronaszko, Tadeusz Pruszkowski, Ludwik Puget, Aleksander Rafałowski, Michał Rouba, Władysław Roguski, Marcin Rożek, Jan Rubczak, Marcin Samlicki, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Ludomir Slendziński, Zofja Stryjeńska, Władysław Strzeziński, Jan Szczepkowski, Włodzimierz Terlikowski, Wacław Wąsowicz, Wojciech Weiss, Romuald Kamil Witkowski, Edward Wittig, Witold Wojtkiewicz, Jan Wroniecki, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański, Eugeniusz Zak, Stanisław Zaleski, August Zamoyski, Kazimierz Zieleniewski.

Co do ugrupowań artystycznych, to były reprezentowane na wystawie następujące związki: T-wo art. pol. »Sztuka«, T-wo »Rytm«, »Jednoróg«, poznańska »Plastyka«, T-wo wileńskie art. plastyków, »Praesens« i grupa paryska, do której przyłączył się także znany i ceniony malarz francuski, urodzony w Polsce, Mojżesz Kissling. (Jak wiadomo, Mojżesz Kissling, wychowanek Krakowskiej Akademii, opuścił Kraków przed wielką wojną, osiadł na stałe w Paryżu, gdzie zdobywszy sobie bardzo poważne imię jako malarz, naturalizował się i przyjął poddaństwo francuskie i jako francuski malarz wystawia od szeregu lat).

Które ugrupowanie artystyczne zyskało sobie największe uznanie krytyki belgijskiej, trudno byłoby odpowiedzieć. W każdym jednak razie nie sprawdziły się przypuszczenia, wyrażane u nas przed tą wystawą, że ponieważ sztuka belgijska jest raczej lewicową, należy naszą wystawę urządzać o charakterze lewicowym. Przeciwnie, na podstawie wycinków z dzienników belgijskich, francuskich i flamandzkich, w ilości przeszło 40 sztuk, możemy stwierdzić, że krytyka podkreślała z radością fakt, że skrajnie lewicowe hasła w sztuce naszej się nie przyjęły, chociaż istnieją w niej, dalej zaznaczały, że *gros* naszej sztuki ma charakter wybitnie narodowy, odrębny od innej sztuki, mimo, że czuje się w niej wpływy sztuki francuskiej. I prasa belgijska zgodnie wymieniała w pierwszym rzędzie tych z artystów naszych, którzy właśnie ten odrębny charakter sztuki polskiej starali się utrzymać i pogłębić.

O wrażeniu, jakie ta wystawa wywarła, daje dobre pojęcie artykuł Louis Pierard'a w brukselskim dzienniku socjalistycznym *Le Peuple* (Nr. 353 z dnia 18 grudnia 1928 r.). Pierard powiada, że na wystawę szedł z pewnym uprzedzeniem: spodziewał się mianowicie zobaczyć obrazy historyczne, przedstawiające dzieje męczeńskie Polski, w rodzaju tych, jakie widział w muzeach krakowskich, lwowskich i warszawskich. Zamiast tego ujrzał »młodą szkołę polską — ciekawą, żywą i urozmaiconą«, która znajduje się wprawdzie pod silnym wpływem Zachodu, lecz nie straciła bynajmniej swego charakteru narodowego. Wyznanie to jest nadzwyczaj ciekawe. Dowiadujemy się z niego, jak sobie dotąd wyobrażał malarstwo polskie umysłowiec belgijski i to nie pierwszy lepszy, lecz taki, który był w Polsce, który ją zwiedzał, który zna nasze muzea i galerie. Zbiór obrazów, przedstawiających epizody martyrologii polskiej: oto pojęcie, jakie o malarstwie polskiem zagranicą narzuciliśmy w okresie niewoli. Teraz trzeba przekonać zagranicę, iż jest to pojęcie — zbyt ciasne.

Wystawa w Brukseli miała tak duży sukces, że zamknięcie jej naznaczone pierwotnie na 1 stycznia, przelożono na dzień 6 stycznia 1929.

H A A G A

Po zamknięciu wystawy polskiej w Brukseli, przewieziono ją do Haagi, gdzie w salach »Pulchri Studio« (w centrze miasta, naprzeciw pałacu Królowej) została otworzoną 4 lutego br. ze zwykłym ceremoniałem. Otwarcia dokonał p. Willy Sluiter, prezydent »Pulchri Studio« w obecności ministra Oświaty i szeregu dostojników państwowych, korpusu dyplomatycznego itd. Do zebranych przemówił p. Kętrzyński, poseł polski

w Haadze, odpowiedział mu minister Waszink, poczem gości oprowadzał i dawał im objaśnienia pan poseł Kętrzyński i komisarz wystawy, dr. M. Treter.

Powodzenie miała nasza wystawa w Haadze bardzo duże, może większe niż w Brukseli, mimo że i tam sukces odniosła zupełny. Rzecz ciekawa, że to, co podkreślały dzienniki belgijskie jako zaletę wystawy, charakter narodowy naszej sztuki w najszlachetniejszym tego słowa pojęciu, słabe reagowanie na niewolnicze wpływy bulwarowej sztuki francuskiej a raczej paryskiej, narzucającej swe krzykliwe piętno na wszystko, ten charakter narodowy był z najwyższym uznaniem także przez prasę holenderską podkreślany.

W trzeciej sali tej nader bogatej i interesującej wystawy polskiej znajdują się przeważnie ekspozycje artystów krańcowo lewicowych. Od razu można zauważyć, jak żaden naród w Europie nie może się obyć bez wpływów tej krańcowej lewicy i jak uderzająco podobne są do siebie wzory tej sztuki bulwarowej, jak kategorycznie tu został usunięty charakter polski, a wzmian narzucone piętno specyficznie wielkomięskie. Sala ta przenosi nas raczej do Paryża niż do Warszawy.

Tak pisze jeden z poważnych dzienników.

Haagsche post (9 lutego) najbardziej rozpowszechniony tygodnik, pisze tak: »Wystawa polska została skompletowana z zupełną obiektywnością, tak, iż wszelkie kierunki, nawet skrajne, są reprezentowane. Wskutek tego ma się dokładny obraz tego, co dzieje się i co żyje w umysłach artystów polskich. Pomimo różnorodnych bardzo kierunków, jakie są reprezentowane, ma się wrażenie, iż ma się tu do czynienia z prawdziwie narodową sztuką, aczkolwiek są wyjątki.«

De Tijd (7 lutego) powiada, że Naród polski zasługuje na zajęcie w sposób godny miejsca między najwyższymi kulturalnie stojącymi narodami Europy. Artykuł stwierdza, że wystawa obecna dowodzi, iż pomimo tak różnorodnych wpływów kulturalnych, jakim podlegał naród polski, utrzymał on własnego narodowego ducha.

Naturalnie nie myślimy tu dawać dokładnego sprawozdania z głosów prasy holenderskiej o naszej wystawie, możemy jednak stwierdzić na podstawie kilku-nastu recenzji najważniejszych dzienników i tygodników holenderskich, że uznanie zyskało to, o czym z nieśmiałością w pewnych naszych sferach się mówi, zyskał uznanie narodowy charakter naszej sztuki, jej specyficzna odrębność, polegająca nie na pierwiastkach patriotycznych, na łezce, ale na tem czemś nieuchwytnem, dzięki czemu obraz Rembrandta w petersburskim *Ermitażu*, przedstawiający polskiego szlachcica, nie jest obrazem polskim, ale holenderskim.

Może te głosy prasy holenderskiej, kraju, który u nas oceniany jest niesłusznie pod kątem serów holenderskich i hodowli krów, przyczem zapominamy o wielkiej sztuce tego przedziwnego i wysoko kulturalnego narodu, może te głosy prasy pomogą nam zastanowić się, że tak jak człowiek, najlepiej ubrany, mało jest interesujący, gdy ma twarz zakrytą, tak samo naród i jego sztuka wtedy zyskują sobie uznanie, gdy mają swoją twarz. I tej twarzy nie powinniśmy się wstydząć, mimo, że będzie ona się różnić od rozmaitych powag z *Café du Dôme*, reklamowanych przez *L'amour de l'art* czy *L'art vivant*.

Sukces wystawy naszej w Haadze był bardzo poważny.

Obraz prof. Władysława Jarockiego »Stary góral« został przez Rząd holenderski zakupiony do galerji w Haadze.

PITTSBURG

Jak już kilkakrotnie o tem pisaliśmy, Instytut Carnegie, najpoważniejsza amerykańska instytucja kulturalna, utrzymująca swoim kosztem w rozmaitych miastach Stanów Zjednoczonych sześć uniwersytetów,

kilka politechnik, Akademij sztuk pięknych i muzycznych, Instytutów weterynaryjnych, kilka bardzo poważnych Galeryj sztuki, urzędują od szeregu lat w Pittsburgu, a potem w innych miastach Stanów Zjednoczonych międzynarodowe wystawy sztuki, na których odznaczone bywają corocznie dzieła sztuki nagrodami w wysokości 1500, 1000, 500 i 300 dolarów. W tym roku przemysłowiec z Pittsburga, Albert C. Lehman, zobowiązał się wypłacać Instytutowi Carnegie corocznie kwotę 12.000 dolarów z tem, żeby z sumy tej 2000 dolarów przeznaczano corocznie jako nagrodę za najlepszy obraz na Wystawie, a za 10.000 dolarów obraz ten zakupiono do zbiorów Instytutu, o ile cena nie będzie wyższą niż 10.000 dolarów. O ileby obraz, przez jury uznany za najlepszy, był prywatną własnością, nie do nabycia, nie może obraz ten otrzymać nagrody Lehmana: otrzyma ją obraz, który przez jury sklasyfikowany zostanie jako drugi z rzędu co do swej wartości artystycznej.

Jak widzimy, wystawy w Pittsburgu mają najwyższe na świecie nagrody pieniężne, co niewątpliwie przyczyni się w bliskiej przyszłości do wielkiego znaczenia tych wystaw.

Jak donosiliśmy, na członka jury tej 28-mej wystawy w Pittsburgu, której otwarcie nastąpi 25 września br., zaproszony został przez Instytut Carnegie prof. Władysław Jarocki, redaktor naczelny *Sztuk pięknych*.

W dwudziestej ósmej międzynarodowej wystawie w Pittsburgu, urządzonej przez Instytut Carnegie, w sekcji polskiej wzięli udział: Pia Górka (3 obrazy), Olga Boznańska (5 obrazów) i Fryderyk Pautsch (5 obrazów).

Wystawa, która otwartą była od 18 października do 9 grudnia 1928, obejmowała 381 obrazów olejnych (wystawy w Pittsburgu nie przyjmują ani rzeźb, ani akwarel, pastel, rysunków, grafiki i t. d., wyłączone obrazy olejne) i miała następujące sekcje: Stany Zjednoczone (128 dzieł), Anglja (51 dzieł), Francja (50 dzieł), Szwajcaria (8 dzieł), Austria (8 dzieł), Szwecja (5 dzieł), Norwegja (10 dzieł), Rosja (13 dzieł), Holandja (8 dzieł), Polska (13 dzieł), Niemcy (20 dzieł), Italja (26 dzieł), Hiszpanja (21 dzieł).

Pierwszą nagrodę (1500 dolarów) otrzymał Dérain (Francja) za obraz »Martwa natura«, drugą (1000 dolarów) Pedro Pruna (Hiszpanja), trzecią (500 dolarów) Glenn O. Coleman (Ameryka). Zaszczytne wyróżnienia otrzymali: Ernest Procter (Anglja), Marie Laurencin (Francja), Albert Sawerys (Belgia) i Georgina Klitgaard (Ameryka). Lebasque (Francja) otrzymał nagrodę Garden Club of Allegheny County (300 dol.).

Obrazy prof. Fryderyka Pautscha zyskały bardzo duże uznanie krytyki amerykańskiej, czego dowodem także są liczne z nich reprodukcje w pismach i miesięcznikach amerykańskich.

KSIAŻKI I CZASOPISMA

— Alfred Lauterbach: »Pierścień sztuki«. Warszawa 1929. Nakładem księgarni F. Hoesicka. Każdą książkę z zakresu sztuki i kultury należy powitać z radością, raz, że książek takich w naszej literaturze jest jeszcze stosunkowo niewiele, po drugie ponieważ spełniają one ważne posłannictwo korektora błędnych mniemań, jakich pełno jest właśnie w tej dziedzinie, w której tak lekkomyślnie łatwo jest o »sąd«, a tak mało jest zrozumienia istotnego — a poza tem, nawet choćbyśmy się nie całkiem godzili na wywody danego autora, to jednak, o ile ten autor ma istotnie coś do powiedzenia, chętnie z nim w myślach dyskutujemy. Powstaje wskutek tego krąg zainteresowań dotykający pewnych problemów, leżących wśród sfer nawet inteligentnych odlogiem, przytłoczonych literaturą t. zw.

»piękną«, jakkolwiek nie zawsze w istocie swej jest ona piękna i wartościowa.

Takim problemem jest właśnie sztuka i jej wszelkie przejawy, na które mało się zwraca uwagi i dlatego taki tu chaos i nieporozumienie panują, co powoduje nieobliczalne konsekwencje tak dla twórców tej sztuki, jak i jej zwolenników. Mało mamy miejsca w dziennikach i pismach periodycznych, poświęconych sztuce plastycznej, bo chorobliwie wiele i nie zawsze potrzebnie pisze się u nas o teatrze lub sporcie. Książek w tym zakresie, pisanych przystępnie i zajmująco, jest ciągle jeszcze za mało, pisma specjalnie rozchodzą się w znikomej liczbie egzemplarzy, więc też taka książka, jak niniejsza, podwójnie ma znaczenie i powinno się ją gorąco jak najszybciej warstwowo zalecić. Tym, którzy niechętnie biorą do ręki »dzieła naukowe«, od razu trzeba powiedzieć, że książka Lauterbacha, jakkolwiek porusza problemy zasadnicze, pisana jest w ten sposób, że zajmie każdego przeciętnie kulturalnego człowieka. Składa się ona nie z nudnych, choćby nawet wartościowych, traktatów, lecz jest zbiorem krótkich, przejrzystych, świetnie precyzowanych sądów i zdań, opartych na dużym przygotowaniu, odczytaniu, wiedzy i obserwacji. Autor ma dar przykuwania uwagi czytającego właśnie wskutek plastyki słowa i przedstawiania faktów z dziedziny różnych przejawów kultury, obok których często przechodzi się, nie zwracając na nie uwagi, bo danego osobnika nie stać po prostu z powodu braku przygotowania na jasny pogląd na te sprawy, jakkolwiek nie jest im obojętny. Lauterbach umie właśnie, że się tak wyrazimy, podsunąć czytelnikowi zaciekawienie, zajęcie się, przejęcie pewną dziedziną zjawisk, zmusić go do przemyślenia na podstawie jego sądu, idei i znaczenia tych zjawisk, a skoro już to się stało, czytelnik zasmakuje w książce, jak najmilszej... powieści. Po przeczytaniu takiej właśnie książki, niejeden sięgnie już potem po dzieło obszerniejsze, zwiększy się czytelnictwo nie tylko romansów, a co za tem idzie, większe zrozumienie i poparcie rzeczy istotnie pięknych, czy to będzie obraz, rzeźba, architektura lub przemysł artystyczny.

Autor mówi w *Pierścieniu Sztuki* o społecznej funkcji sztuk plastycznych, o dawnym i nowym stosunku do sztuki, o architekturze a indywidualizmie, o polskich teoretykach architektury XVI i XVIII wieku, o sztuce bizantyjskiej, o idei gotyku, planie miasta, jako wyrazie jego kultury, estetyce placu, zagadnieniu wielkiego miasta, o Donato d'Angelo Bramante, jako wykładowcu renesansu, o św. Franciszku z Assyżu i jego wpływie na sztukę, o metodzie historii sztuki i t. d. Już to wyliczenie tytułów poszczególnych rozdziałów zaciekawia i dobrze usposabia do książki, która wcale nie rości sobie pretensji do miana dzieła o powadze udrapowanej w toż, lecz jest zbiorem doskonałych napisanych artykułów, mających niezaprzeczoną wartość już jako zszeregowanie opinii wielkich twórców i teoretyków, już też jako kwintesencja własnych sądów, popartych zawsze argumentami rzeczowymi. Dlatego też *Pierścień Sztuki* powinien znaleźć jak najszybciej koła czytelników i tak napewno się stanie. Książka dobra i ładna. Wydana też została bardzo starannie.

= Spór o Giotto, problem autorstwa fresków w Assyżu na tle rozwoju metody historii sztuki. Na=

pisal Tadeusz Szydłowski, Kraków 1929. Skład główny w księgarniach Gebethnera i Wolffa.

= Wyrafinowany krytyk (a może krytyczka?). W Nrze 4-ym dwutygodnika warszawskiego *Bluszcz*, w artykule »U artystów plastyków«, poświęconym przeglądowi wystaw warszawskich, a podpisanym »t. j.« czytamy (dosłownie!):

»Pani... (opuszczamy nazwisko, przyp. Red.) chodzi niewątpliwie o »granie« pendzlem. Otoż to jest marzenie! Czubkiem pendzelka, mając nieomylnie poczucie farby nietyle nawet w palcach, ile właśnie w każdym włosku tego pendzla — muskać sobie płótno i wygrawać na niem wszystkie możliwe gamy różowości, zieloności — tęczę nie siedmio — lecz tysiąc-barwną! Niezawsze się to udaje. Często pendzel zdaje się być zbyt sztywny...»

Winszujemy »przeżyć!»

Ale po co to robić pod pozorem sprawozdań z wystaw?

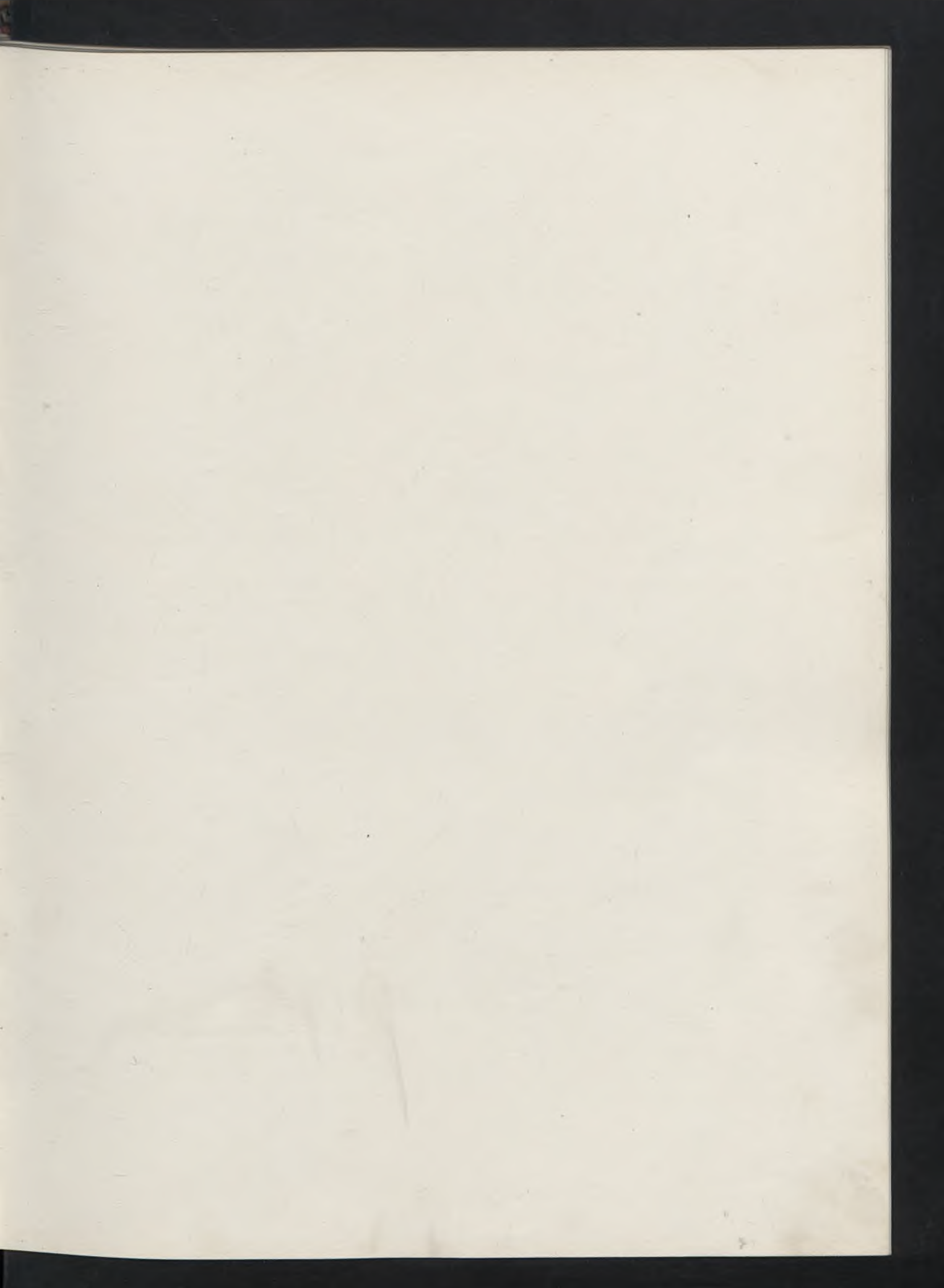
NEKROLOGI

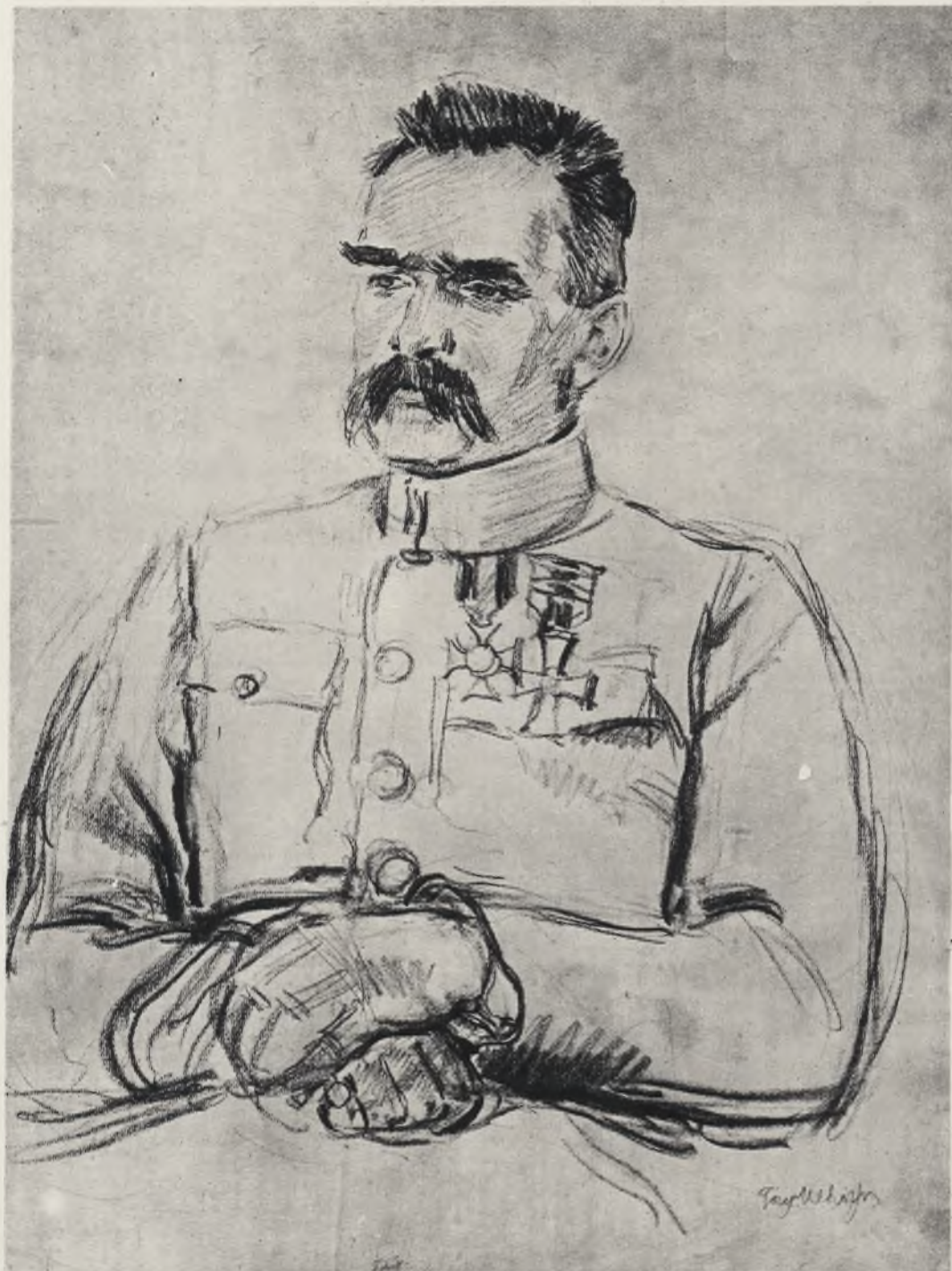
= Józef Rapacki zmarł w posiadłości swej Olszanka dnia 31 stycznia br. Urodzony w r. 1871 w Warszawie, kształcił się z początku w szkole Gersona w Warszawie, w r. 1886 wyjechał do Krakowa, gdzie w ówczesnej Szkole Sztuk pięknych przez dwa lata odbywał studia pod kierunkiem śp. prof. F. Cynka. Opuścił Kraków, by dalsze studia odbywać w Monachium u prof. Fehra. Z Monachium wysłał pierwszy raz obraz swój »Rekruci« na wystawę do salonu Krywulca w Warszawie, który zyskał uznanie. Od tego czasu stałe miał w Warszawie powodzenie, dokąd wrócił na stałe w r. 1901. Poza Warszawą wystawiał mało. We Lwowie w r. 1894 na wystawie krajowej otrzymał medal srebrny, brał udział w 1900 w wystawie światowej w Paryżu, gdzie otrzymał *mention honorable*, popularność jednak zdobył tylko w Warszawie, gdzie utwory jego były rozchwytywane, pewien, może niezbyt głęboki, liryzm, przystępność techniki i ujęcie tematu zyskiwały powszechne uznanie przeciętnej publiczności warszawskiej.

Cieszył się pozatem sympatją szerokich warstw tej publiczności jako człowiek szczerzy, niezwykle uprzejmy, miły w obęjsiu, nieposzlakowanego charakteru. I był jednym z typowych przedstawicieli tego warszawskiego, bardzo ściśle w sobie zamkniętego, świata artystycznego, który w swoim czasie, za zaboru rosyjskiego, niewątpliwie odegrał poważną rolę jako czynnik narodowo społeczny.

E R R A T A

W artykule J. Warchałowskiego p. t. »Ład« (Nr. 2, rocznik V, 1920) wkradły się przy druku następujące nieścisłości: na str. 32, zamiast Janinę Grodzińską, powinno być: Janinę Grzędzielską, na str. 43, 46, 49 zamiast H. Mikołajczykówna powinno być: K. Mikołajczykówna, zamiast Marja Nowaczyńska, powinno być: Maja Nowaczyńska (str. 53). Ponadto datę wystawy »Ładu« w Warszawie należy sprostować: nie 1929 r., lecz 1928 r.





JÓZEF MEHOPFER

STUDJUM DO PORTRETU MARSZAŁKA
PIŁSUDSKIEGO (rys. węglem)



Fig. 27. Turecki modlitewnik „Kula”, 1,75×1,35 m.,
początek XIX w.

K O B I E R C E M A H O M E T A Ń S K I E

STUDJUM NA PODSTAWIE ZBIORU AUTORA

(Patrz str. 81)

(Dokończenie)

II. TKANINY TURECKIE (MAŁO-AZJATYCKIE).

Modlitewnik Kula (fig. 26) z XVII wieku jest obramowany szlakiem złożonym z trzech bordiur, z których środkowa rozczłonkowana na pięć wąskich pasków. Fryz jest brązowy, mihrab szafirowy, zamknięty u góry daszkiem, od którego z boków zwieszają się dwa »stalaktyty«, a ze szczytu zwisa odwrócony wazonik z drzewem życia, w postaci tulipanów na długiej łodyżce. Pozatem u dołu i na obudwu stalaktytach hyacynty. Jest to jeden z najpiękniejszych modlitewników w zbiorze. Dawne Kula należące obok Gyordesów i Ladików do najbardziej cenionych dywanów tureckich, odznaczają się przeważnie barwami jasnymi. Niestety, dawniejsze okazy są najczęściej bardzo zniszczone. To też modlitewnik, o którym mowa, dzięki starannej naprawie odtwarza bardzo wiernie dawne oryginały tego typu. Inny *modlitewnik Kula* (fig. 27), podobny do poprzedniego, o barwach jasnych z dwoma kolumnami w mihrabie luźnie zawieszonemi, jest wyrobem uproszczonym, znacznie późniejszym, prawdopodobnie z początku XIX wieku.

Modlitewnik jedwabny typu Gyordes (fig. 28) z wzorem tureckim, lecz robiony w Persji (Tebris), w pierwszej połowie XIX wieku, jest najdrobniej wiązany kobiercem w całym zbiorze, przypada bowiem 85 wiązań w 1 cnt. kwadr., gdy na wystawie wiedeńskiej w r. 1891, najdrobniejszej techniki kobierzec z XIX wieku, miał ich 82. Mihrab ograniczony u góry daszkiem, posiada tło niebieskie i obwiedziony jest dookoła goździkami na krótkich trzonkach. Wewnątrz mihrabu po bokach wznoszą się od cokołu ku górze dwie smukłe kolumny ząbkowane na podstawkach, zaś ze szczytu mihrabu zwiesza się lampa. Obydwa kąty między nyżą i fryzem wypełnione są wzorem roślinnym w postaci gałązek dzielących się w ten sposób, iż tworzą rysunek meandryczny. W cokole i fryzie widać bardzo subtelnie stylizowane wazoniki, gałązki

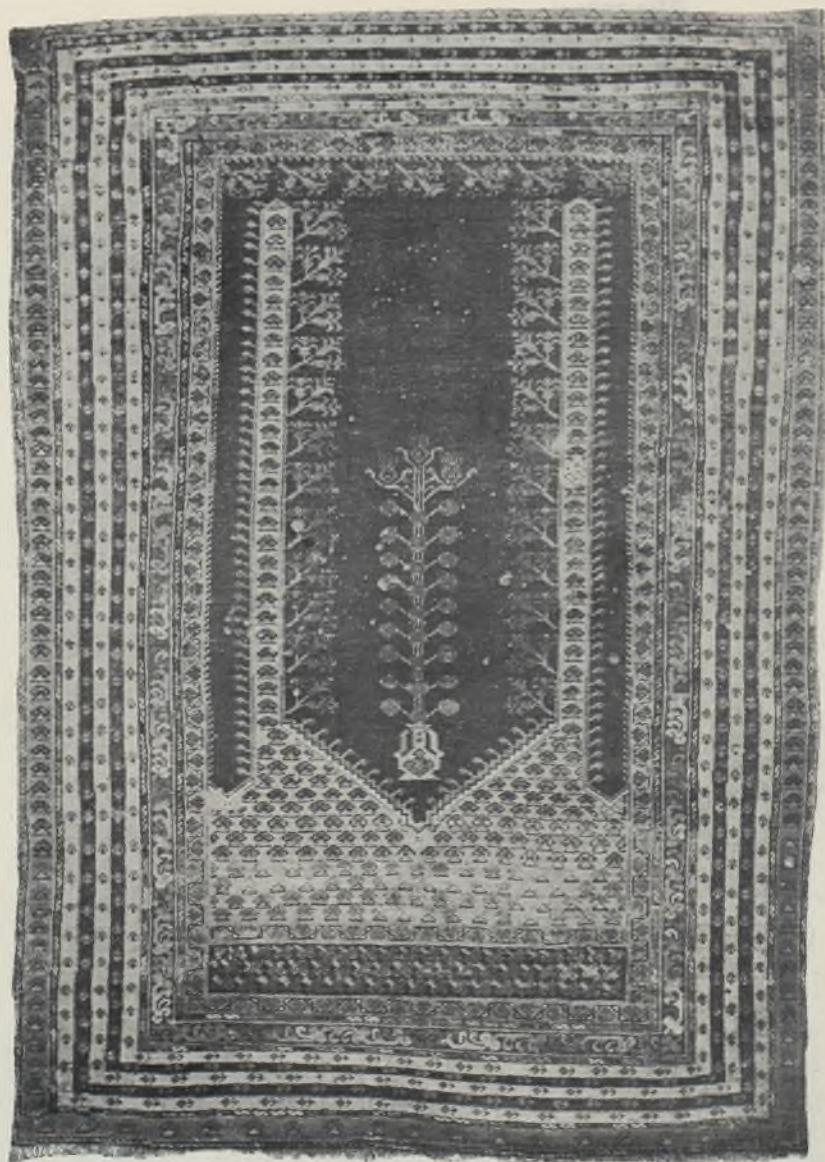


Fig. 26. Turecki modlitewnik „Kula”, 1,75×1,25 m., wiek XVII.

i kwiaty. Ogólny koloryt jest jasny, a przytem lśniący. Obecnie produkują na Wschodzie podobne dywany półjedwabne lub bawełniane, którymi zasypane są targi europejskie pod nazwą jedwabnych dywanów anatolskich.

Modlitewnik wełniany *Gyordes-Kula* (fig. 29) z XVII wieku łączący w sobie cechy tych obydwu typów, odznacza się bardzo pięknem spatynowaniem. Bordiura środkowa i tu rozczłonkowana jest na wąskie paski. W małym mihrabie barwy bładoniebieskiej, zamiast drzewa życia występują drobne motywy, jakby opadających liści. Modlitewnik zupełnie podobny znajdował się na wystawie wiedeńskiej 1891 w oddziale kobierców antycznych pod Nr. 401, (p. spis literatury p. l. 19).

Modlitewnik Ladik z XVII wieku (fig. 30), posiada mihrab barwy turkusowej z trzema daszkami, powstałymi przez dwa rozdzielające je stalaktyty. Drzewo życia stylizowane jest na kształt jakby świecznika, tak, iż gałęzie występują w postaci ramion załamanych pod kątem prostym. Cokół ciemnowiśniowy ozdobiony pięcioma zwisającymi tulipanami, zaś u góry we

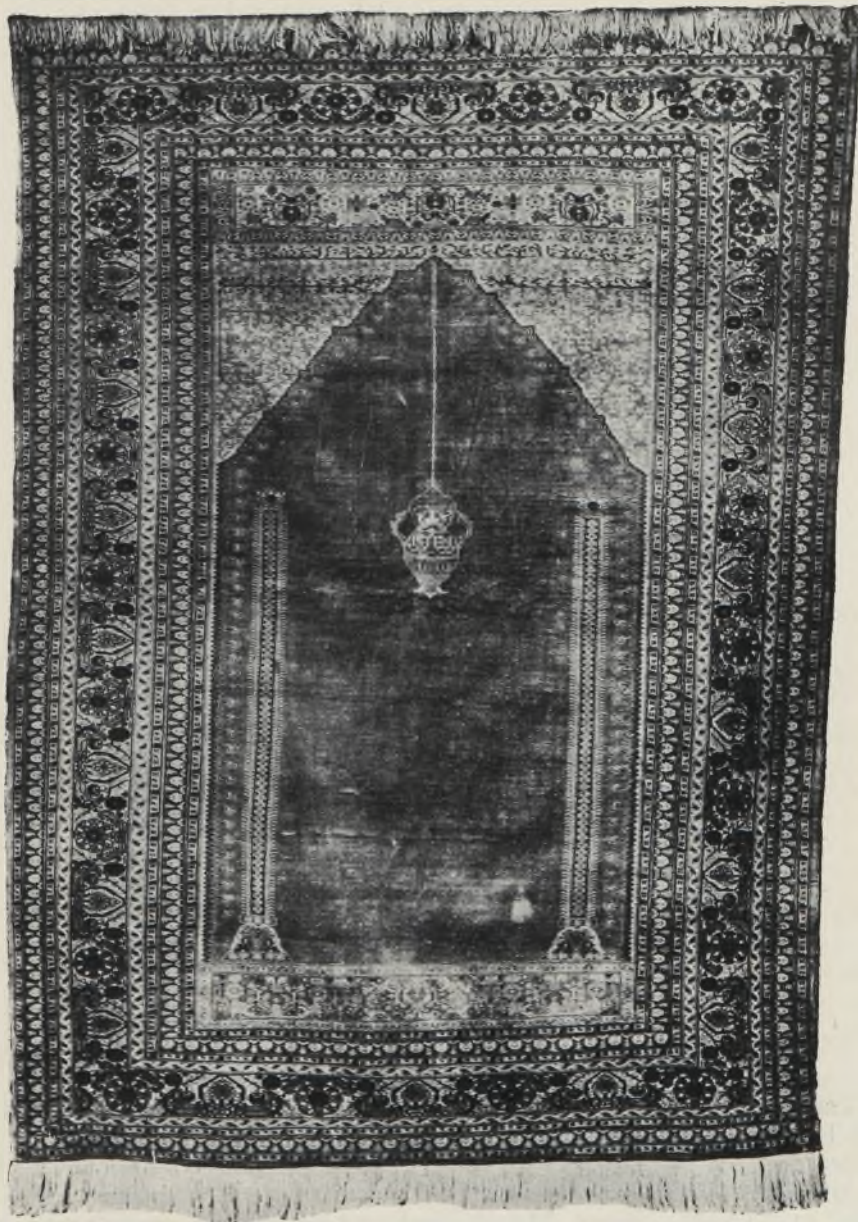


Fig. 28. Turecki modlitewnik ledwabny typu „Gyordes”, robiony w Tebris,
85 wiązań w 1 cm², 1,70×1,25 m., pierwsza połowa XIX w.

fryzie barwy łososiowej, przedstawione są dwa stylizowane potworne owady (tarantule?). W szlaku bordiura środkowa ozdobiona typowo stylizowanymi tulipanami, a zewnętrzny pasek bordiury wypełnia motyw trójlistny, interpretowany jako kryptogram »Ali«. Jest to kobieriec trzymany w archaicznym stylu, o szlachetnie spatynowanych barwach. Kolor łososiowy fryzu, ciemno-wiśniowy w cokole są niezwykle piękne, a turkusowy kolor w mihrabie przy niektórych ułożeniach kobierca sprawia wrażenie prześwietlającej szyby szkanej, lub toni wodnej. W dziele Martina (History of oriental carpets before 1800, 1908, fig. 340) przedstawiony jest Ladik, własność Kafaroff'a w Konstantynopolu, zupełnie podobny do naszego, z tą tylko różnicą, iż ma jeden daszek, a w mihrabie zamiast drzewa życia, dwie kolumny. Modlitewnik ten opatrzony jest datą 1110 ery mahometańskiej, czyli 1699 ery chrześcijańskiej. Nie ulega wątpliwości, że i nasz modlitewnik pochodzi mniej więcej z tego samego czasu. Przed kilkudziesięciu laty należał on do

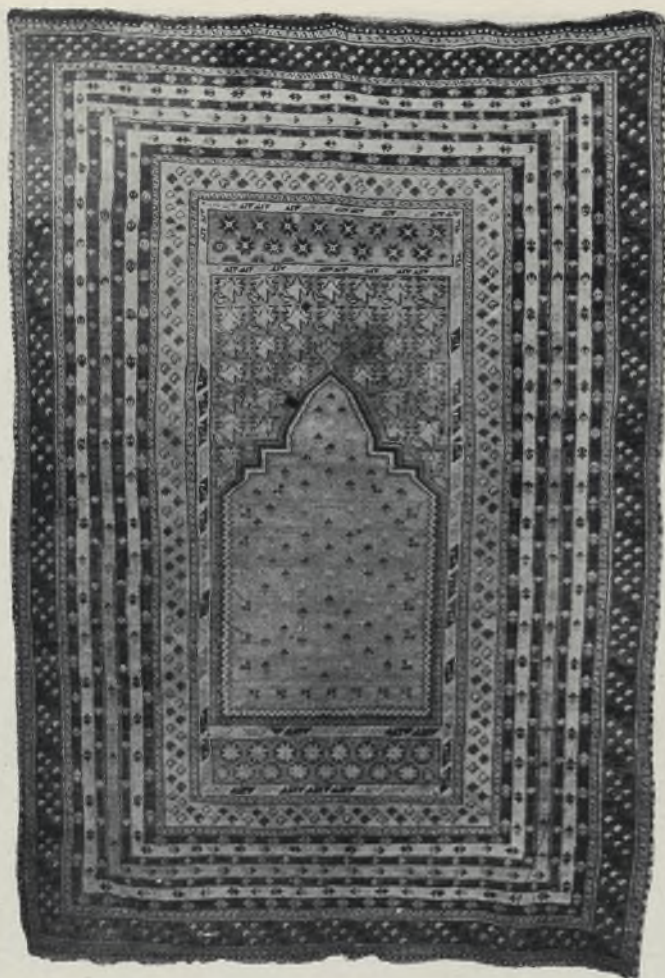


Fig. 29. Turecki modlitewnik „Gyordes-Kula”, 2,00×1,40 m., w. XVII.

zbioru ś. p. Tadeusza Barącza artysty rzeźbiarza we Lwowie, który około r. 1885 nabył go od ówczesnej firmy Abdul-Kerim.

Inny kobierzec, należący niegdyś również do ś. p. Barącza, *modlitewnik Wiszne-kula* (Fig. 31), o luźnej technice (tylko 5 wiązań w 1 cm²) i bardzo uproszczonym ornamentem, posiada piękne, spatynowane barwy. Mihrab zamknięty jest łukiem prymitywnie wykonanym, drzewo życia przedstawione prostą linią z ostro załamanymi gałązkami, a w szlaku tulipany, podobnie jak na kobiercu poprzednim. Modlitewnik ten pochodzi prawdopodobnie z końca XVIII wieku. Do tego samego czasu odnieść należy *modlitewnik Kirszihir* (Fig. 32), z typowymi dla tych kobierców motywami w szlaku, z czterech sercowatych konwolut ustawionych na krzyż. Mihrab oliwkowo-zielony, obramowany goździkami, zamknięty jest daszkiem schodkowym, od którego zwisa rozeta, zastępująca tu niezawodnie lampę. U góry fryz wypełniony motywami daszkowatymi, a cokół rozetami. Z barw zasługuje na wzmiankę fioletowa i buraczkowa, użyta na kobiercu w znacznej ilości.

Modlitewnik kilimowy z Erzerum (Fig. 33) techniki ażurowej z wieku XVIII/XIX, posiada tło mihrabu u dołu granatowe, tonowane przez zielen aż do koloru żółtego u góry. Mihrab zamknięty jest prymitywnym ostrołukiem z nasadką na szczycie, a w kątach po obu bokach mihrabu umieszczono małe koneweczki, używane do zmywania nóg przy wejściu do meczetu. Drzewo życia posiada zwieszające się gałązki, jakby u wierzby płaczącej, z których sypią się złotawe listki. Modlitewniki kilimowe są wyrabiane głównie przez górali koło Erzerum a niniejszy okaz może posłużyć za przykład, iż nawet bardzo prymitywne wyroby muzułmańskie, zwłaszcza dawniejsze, nie są pozbawione indywidualności w kompozycji i harmonii barw.



Fig. 30. Turecki modlitewnik „Ladik“, 1,80×1,15 m., wiek XVII.

Modlitewnik nagrobkowy, Mesartasze-Konia z wieku XVII, (Fig. 34) posiada bardzo oryginalny, dotąd nigdzie nie opisany ornament. Wewnątrz mihrabu na niebieskim tle występują trzy nagrobki muzułmańskie w postaci ostro ściętych słupów, środkowy barwy zielonej, dwa boczne czerwonej, a powyżej trzy duże białe rozety. Rozetę środkową obejmują dwa smoki geometrycznie stylizowane, a każdą z rozet bocznych otacza feniks, również prymitywnie pojęty. Pozatem rozsiane są drobne motywy tureckie, jak kotwiczkki, gwiazdki i dwie gałązki trójkwiatowe zwisające na dół, które przedstawiają prawdopodobnie drzewa cmentarne ocieniające grobowce zmarłych. Koberiec ten jest bez wątpienia odmianą t. zw. koberców cmentarnych (Friedhofteppich) wyrabianych dawniej w Kula, na których zamiast nagrobków przedstawione są mauzolea, a zamiast gałązek trójkwiatowych, cyprysy. Dr Kühnel dyrektor Muzeum ces. Fryderyka w Berlinie, specjalista w dziedzinie kobernictwa mahometańskiego, na podstawie przesłanej mu przez autora fotografii, zgodził się w zupełności na powyższą interpretację.



Fig. 31. Turecki modlitewnik „Wiszne-Kula”,
1:50×1:15 m., wiek XVIII na XIX.

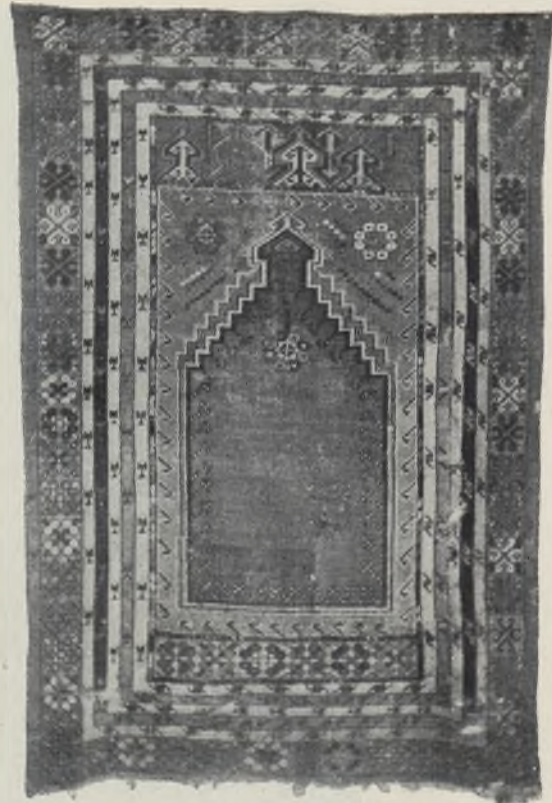


Fig. 32. Turecki modlitewnik „Kirszhir”, 1:70×1:15 m.,
wiek XVIII na XIX.

Modlitewnik z mozaiki sukiennej (Fig. 35) aplikowany z wieku XVII jest unikatem swego rodzaju z powodu techniki, stosowanej dawniej głównie tylko przy wyrobie namiotów tureckich, a polegającej na tem, iż tło złożone jest z różnobarwnych, wycinanych i razem zszytych kawałków sukna, na których szczegółowy deseń tworzone z motywów różnobarwnych, aplikowanych i obwiedzionych kolorowym sznurkiem, wskutek czego obraz taki sprawia wrażenie mozaiki. W szlaku widzimy tu spiralę roślinną z nasadzonemi różami i motywy w postaci sierpa księżyca. W mihrabie barwy piaskowej palmeta z drzewem życia i dwa hyacenty, a u góry stylowy łuk saraceński. Kąty ponad łukiem wypełnione są kwiatami na długich falistych łodyżkach, a ciemno-niebieski fryz dwoma medaljonami poprzecznymi i różami (wpływ perski?) U góry i u dołu naszyte są frendzle jedwabne, barwy czerwonej, które na tego rodzaju wyrobach były często stosowane (Bliższe szczegóły p. monografia cytowana w spisie literatury p. 1. 27). Modlitewnik ten należał dawniej do art. mal. M. Reyznera we Lwowie.

Kobierzec Gyordes, zwany także Kis-Gyordes, Gyordes Dziewiczy (Fig. 36). Wiek XVIII z ornamentem wybitnie gjordesowym w kolorycie jasnoczerwonym. Pole środkowe przedstawia mihraby dwu modlitewników naprzemianległe i odwrotnie do siebie ułożonych, które przez zetknięcie się podstawami zlewają się w jedno pole, przyczem także obydwie drzewa życia łączą się w jeden środkowy medaljon. W szlaku występują charakterystyczne motywy grzebikowatych liści, a w górnym i dolnym fryzie klasycznie stylizowany chiński motyw obłokowy »Tsz« spotykany jedynie na kobierzcach dawnych. Inny *kobierzec Pergamo* (Fig. 37), również z XVIII wieku, posiada trzy mihraby u góry i trzy u dołu, odwrotnie do siebie ułożone, które łącząc się tworzą duży środkowy medaljon. Pozatem pole środkowe i szlak wypełnione różnobarwnymi rozetami. Mimo techniki bardzo luźnej i bardzo uproszczonego ornamentu, kobierzec wygląda jakby inkrustacja, a barwy zielona, czerwona, fioletowa i inne są tak wspaniałe, efektowne i harmonijnie dobrane, iż wybijają się on do rzędu najpiękniejszych kobierzców tureckich. Do r. 1900 kobierzec ten należał do ś. p. Z. Łaszowskiego, jednego z pierwszych zbieraczy przed pięćdziesięciu laty we Lwowie.

Między wyrobami kilimowymi w Turcji, najczęściej przez znawców cenione są *kilimy Beiburt* z wieku XVIII lub XIX, odznaczające się znaczną wielkością (przeciętnie 400×280). W zbiorze jest ich trzy (fig. 38, 39, 40). Są to wyroby ażurowe, które użyte jako zasłony do okien, przecedzają przez gęste oczka siatki tysiące różnobarwnych światełek do wnętrza komnaty, oświetlonej tajemniczym mrokiem. W nowszych czasach wyrabiane są dla przysłaniania okien wąskie kilimy ażurowe, zwane Karamani.

Do tkanin, które w epoce renesansu wysoce wpłynęły na rozwój artystycznego tkactwa włoskiego, należą *aksamity ze Skutari*, na ogół małych rozmiarów, lecz o najrozmaitszych wzorach i barwach. Najwięcej cenione są czerwone z tłem złocistym. Okaz należący do zbioru autora (fig. 41), z wieku XVII, posiada na złocisto-żółtym tle jasnoczerwony wzór kwiatowy z goździków ułożonych w postaci elipsy, wewnątrz której znajduje się drugi mniejszy wzór kwiatowy, również eliptyczny. Żłocisto-żółte tło było pierwotnie zielone, posiada ono bowiem dziś jeszcze odcień zielonawy, zaś czerwień odcień fioletowy, i tem też tłumaczy się zharmonizowanie dwu zasadniczo niezgodnych barw: żółtej i czerwonej. Jest to także jedna z tajemnic powstawania patyny.

Podobnie spatynowane barwy występują na innej *makacie aksamitnej* późniejszej, pochodzącej prawdopodobnie z pierwszych lat XIX wieku (fig. 42). Tło jej stanowią trzy jedwabne



Fig. 33. Turecki modlitewnik kilimowy z Erzerum, 1'65×1'45, wiek XVIII na XIX.



Fig. 34. Turecki modlitwnik nagrobkowy „Mesartasze-Konia” 1·60×1·40 m.,
wiek. XVII.

aksamity, złoto-żółty, fioletowy i błoniebieski, zszyte współśrodkowo jako rodzaj mozaiki aksamitnej w ten sposób, iż tworzą one trzy bordiury wypełnione złotym haftem kwiatowym i napisami tureckimi, natomiast pole środkowe wypełnia herb turecki z emblematami wojennymi.

Parawany, które wedle udzielonych mi informacji przez prof. Smogorzewskiego, mają na Wschodzie w pewnej mierze znaczenie rytualne, są w zbiorze reprezentowane przez jeden okaz z XIX wieku (fig. 43). Obramienie trzech skrzydeł przypominających mihraby, obite jest czerwonym sukmem, zaś wkładki wypełnione brokatellą jedwabną z medaljonami, napisami, drzewem życia stylizowanym na sposób brokatów z XVI wieku, a jedna wkładka ciemno-zielona z kwiatami tulipanu.

III. TKANINY KAUKASKIE

Antyczne kobierce kaukaskie znikły najwcześniej z handlu, prawdopodobnie dlatego, iż odpływ ich z Kaukazu, już od wieków był ułatwiony drogą lądową przez Rosję. To też z trudem tylko udało się zebrać do zbioru cztery kobierce z XVII i XVIII wieku i jeden sumak z początku wieku XIX.

Szirwan, fragment dłuższego chodnika z wieku XVII, bardzo drobnej techniki (fig. 44), posiada szeroki szlak z ornamentem, który na Kaukazie dotrwał do dziś i jest w powszechnym użyciu na wyrobach nowoczesnych. Natomiast w polu środkowym na niebieskim tle drzewo życia, w archaiczny, niezmiernie oryginalny i skończenie piękny sposób stylizowane, tworzy ornament dotąd nigdzie nie zauważony. Harmonijny umiar bordiury, spatynowane barwy i subtelna technika, stawiają kobierzec ten w rzędzie zabytków wielkiej wartości muzealnej.



XAWERY DUNIKOWSKI

PORTRET X. BISKUPA ŚLĄSKIEGO
ARKADJUSZA LISOWSKIEGO

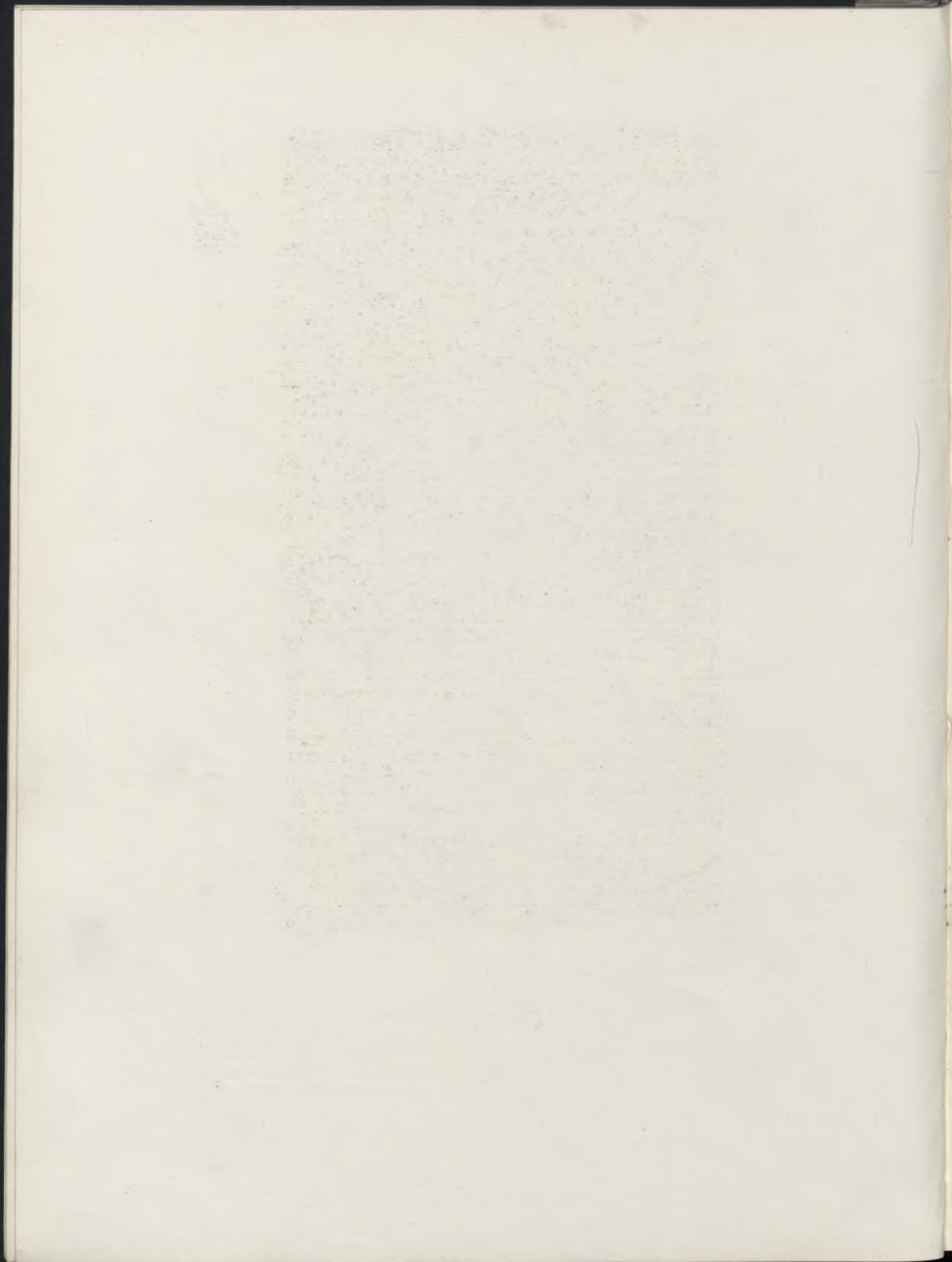




Fig. 35. Turecki modłitewnik z mozaiki sukiennej, 1,85×1,00 m., wiek XVII.



Fig. 36. Turecki kobierzec „Gyordes”, 2·40×1·30 m.,
wiek XVIII.

Inny *Szirwan* (fig. 45) chodnik z wieku XVIII/XIX posiada w środkowej bordiurze o złocistym tonie, pismo kufickie stylizowane w postaci powtarzających się klamr i małych medaljonów utworzonych z konwolucji, — a w niebieskim polu środkowym sześć różnobarwnych, stylizowanych, dużych owadów (tarantul, skorpionów?), użytych tu jako medaljony kobierca; nadto tu i ówdzie drobne ptaszki schematyczne.

Kasak kobierzec z XVIII wieku (fig. 46), posiada na miedziano-czerwonym tle duże medaljony oznaczone dawniej jako orły dwugłowe. Są to jednak niezawodnie również pająki, tarantule, lub inny gatunek ze świata owadów. Ornament ten jest na nowoczesnych kobierzcach kaukaskich często używany i znany także z reprodukcji w książkach.

Gentszeh z XVIII wieku (fig. 47) posiada wzór wybitnie zgeometryzowany, o dużych płaszczyznach, pstry, o barwach głębokich, z użyciem pięknej barwy fioletowej, której na kobierzcach tego typu w XIX wieku już zupełnie nie używają. Zupełnie podobny okaz, również z XVIII wieku przedstawiony jest w dziele Grote-Hasenbalga (spis liter. p. l. 21).

Sumak ręcznie broszowany z początku XIX wieku (fig. 48), odznacza się tem, że bordiura zewnętrzna zawiera motyw zwany »biegnące psy«, a bordiura wewnętrzna jest barwy zielonej, którą stosowano tylko na sumakach dawniejszych. Nowoczesne sumaki są w handlu pospolite, grubej techniki i barwione wyłącznie barwikami anilinowymi, wskutek czego szybko pelfną, co przez laików uważane jest za dowód starości.

W skład zbioru wchodzi również dwa egzemplarze (para) kilimów zwanych *Dźidżim*. z połowy XIX wieku, (fig. 49). Są to najprostsze wyroby ludowe na Kaukazie i w Turcji, zszywane z kilku wąskich pasów grubo haftowanych.



Fig. 37. Turecki kobierzec Pergamo, 2·15×1·50, wiek XVIII.

IV. TKANINY Z TURKIESTANU ZACHODNIEGO.

Kobierzec *Afghan*, także Bochara zwany, (fig. 50) z wieku XVIII, posiada w szlaku romby haczyste, ułożone współśrodkowo, a w polu wewnętrznym brunatno-czerwonym, duże ośmio-boczne medaljony rozjaśnione silnym kolorem kremowym. Barwy są głębokie z silnym połyskiem, wzory duże, co łącznie z bardzo szlachetnym materiałem nadaje mu niezrównany przepych. Nowoczesne Afgany wyrabiane w wielkich ilościach, są u nas bardzo pospolite, najczęściej jednak o barwach krzyczących, albo zmatowanych i wypelzłych.

Kobierzec *Tekke*, również niewłaściwie Bochara zwany (fig. 51) z wieku XVIII, odznacza się bardzo drobną techniką. Wyrabiają te kobierce Turkomanie z plemienia Tekke. Na czerwono-brunatnym tle widzimy również ośmioboczne medaljony, lecz mniejsze. I u tego kobierca włos jest nader delikatny, przytem zwarty a barwny, jakoteż kontury wzoru w ten sposób dobrane, iż przy poruszeniach migocą jakby mieniaca się skóra pantery. Połysk jest tak silny, iż w ciemności przy stosownem ułożeniu względem okna, powierzchnia dywana jakby fosforyzuje. Do tej samej kategorii należą także dwa małe kobierce *Tekke* (Pendeh) z wieku XVIII, formatu torby namiotowej. Jeden z nich krwisto-czerwony (fig. 52), niezwykle drobnej techniki, (50 węzłów w 1 cent. kw.), robiony jest z jedwabiu, wełny i bawełny, wskutek czego ma wygląd subtelnej mozaiki, spotęgowany jeszcze tem, że deseń jest wystrzyżony w pluszu w trzech wysokościach. Drugi Pendeh (fig. 53) znacznie grubszej techniki, posiada jednak niezwykle



Fig. 38, 39 i 40. Trzy tureckie kilimy „Bejburt”, przedstawione częściowo. Pierwszy od góry, 4·20×2·80 m., i drugi 3·60×2·70 m., z wieku XVIII na XIX, trzeci 3·20×2·20 m., z początku XIX w.

piękną barwę miedziano-czerwoną z silnym połyskiem. Podobny do nich jest *Yomuf* (fig. 54) barwy rdzawofioletowej, charakterystycznej dla wyrobów dawnych tego typu. Na jednym brzegu ma on wyrobione schematyczne postacie wielbłądów, które podobnie jak i inne zwierzęta, na kobiercach turkomańskich często są przedstawiane.

Do najciemniej zabarwionych kobierców mahometańskich należą *Befudżystany*, a ponieważ przytem skala barw jest mała, przeto ilustracje fotograficzne wypadają niewyraźnie. W zbiorze są one reprezentowane przez dwie pary pokryć na torby (fig. 55 i 56), z tych jedna z wieku XVIII, druga z XIX. Tło ogólne ciemno-brązowe, względnie ciemno-granatowe, wymaga dużo światła słonecznego, i dopiero wówczas występują barwy w całej okazałości. Ponury koloryt potęgowany jest jeszcze przez to, że tu i owdzie rzucono punkty lub linje białe. Ornament na jed-



Fig. 41. Turecki jedwabny aksamit „Skutari”. 0·85×0·50 m., wiek XVII.



Fig. 42. Turecka makata jedwabna, haftowana złotem, 1·20×1·20 m.,
początek XIX w.

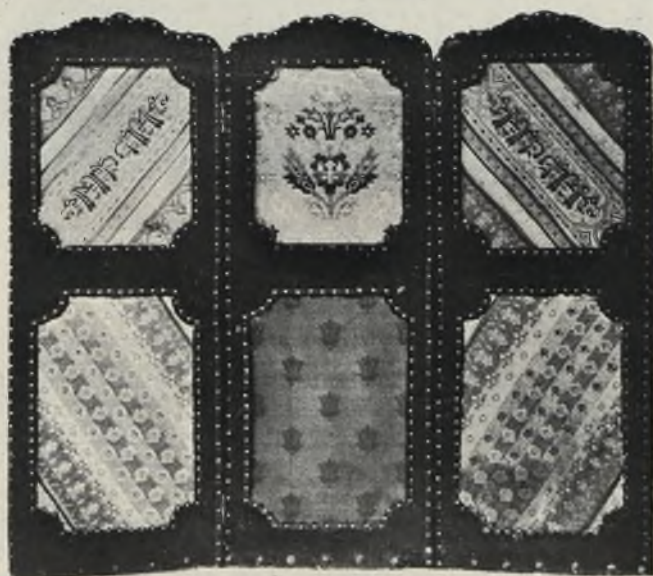


Fig. 43. Parawan turecki trzyskrzydłowy, 1·18×1·35 m., wiek XIX.



Fig. 44. Kaukaski kobierzec „Sizwan“, 20 wiązań w 1 cm², 1,35×0,90 m., wiek XVII.

nym jest roślinny, na drugim kwadraty, a wewnątrz nich rysunek esowaty. Na Wschodzie służą one do tego samego celu, co u nas torby huculskie przytraczone do siodeł.

Kilimy turkomańskie znane pod nazwą „Palas“ (fig. 57) są bardzo ściśle tkane, najczęściej barwy czerwonej, na całej powierzchni gęsto haftowane wełną, częściowo także i bawełną, z wzorem geometrycznym, (głównie kotwiczki). Okaz znajdujący się w zbiorze, pochodzi z pierwszej połowy XIX wieku. Drugi *Palas* (fig. 58) bez haftu z wieku XVIII, należy dziś do unikatów. Ornament składa się z małych strzałkowatych motywów ułożonych w ten sposób, iż tworzą one trzy duże romby, a wewnątrz nich współśrodkowo romby różnobarwne, coraz mniejsze. Całość sprawia wrażenie kalejdoskopu niezmiernie zharmonizowanego i subtel-



Fig. 45. Kaukaski kobierzec „Szirwan” 3/4 całk. dług.,
3-00×0-95 m., wiek XVIII na XIX.

nego. Ten właśnie wzór i inne od niego pochodne, wykonane grubą techniką, widzimy na kocach huculskich zwanych leżnikami. Jest to jeden z wielu wzorów świadczących o pokrewieństwie sztuki azjatyckiej ze słowiańską.

Inny równie prosty wzór widoczny na *jedwabnej makacie* (fig. 59) tkanej przez Sartów (wiek XVIII/XIX), a występujący tu w postaci różnobarwnych pasów z motywami również strzałkowatymi, stosowany jest z rozmaitemi modyfikacjami na naszych kilimach nowoczesnych.

V. KOBIERCE Z TURKIESTANU WSCHODNIEGO.

Do bardzo interesujących kobierców z powodu wybitnego wpływu Chin, należy *Kaszgar* z wieku XVIII, zwany niewłaściwie Samarkand, (fig. 60). W szlaku występują na czworo-



Fig. 47. Kaukaski kobierzec „Gentszeh”, 1·85×1·50 m., wiek XVIII.



Fig. 46. Kaukaski kobierzec „Kasak”, 1·60×1·10 m., ½ całk. dług., wiek XVIII.

bocznych tarczach duże rozety o wybitnym charakterze chińskim. W środkowym polu na pięknym tle turkusowym wyrasta z małego wazonika drzewo życia, a od pnia jego poprzerywanego owocami morwy(?), odchodzą prostolinijne gałązki ostro załamane z trójdzielnymi listkami i zakończone owocami. Cała kompozycja obmyślana z naturalną prostotą i wdziękiem. Skala barw jest niewielka, lecz miękka i dyskretna, rysunek naiwny, lecz klasyczny, trzymający się starych tradycji, mistrzowski co do podziału i wypełnienia przestrzeni. Na kobiercu tym można się uczyć, jak ornament, mimo prostoty, powinien działać na widza.

Ważniejsze dzieła i monografie z zakresu kobiernictwa mahometańskiego:

1. *Birdwood et. c.*: Teppicherzeugung im Orient. Wien 1895.
2. *Bode u. Kühnel*: Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Leipzig 1922.
3. *Bogolubow*: Teppiche Zentralasiens. Leipzig 1908 i tekst rosyjski.
4. *Handelsmuseum*: Orientalische Teppiche herausgegeben vom k. k. Handelsmuseum. Wien, London, Paris 1892, jakoteż Anschluss mit 25 Tafeln. Leipzig 1909.
5. *Heiden*: Handwörterbuch der Tekstilkunde. Stuttgart 1904.



Fig. 48. Kaukaski kilim szyty „Sumak”, 2·00×1·75 m., ½ całk. dług., początek XIX wieku.



Fig. 49. Kaukaski (turecki?) kilim „Dzidzim”, para, ¼ całk. dług., 3·70×0·90 m., wiek XIX.



Fig. 50. Turkomański kobierzec „Afghan” (Turkistan Zachodni), 3·00×2·00 m., ½ calk. dług., wiek XVIII.

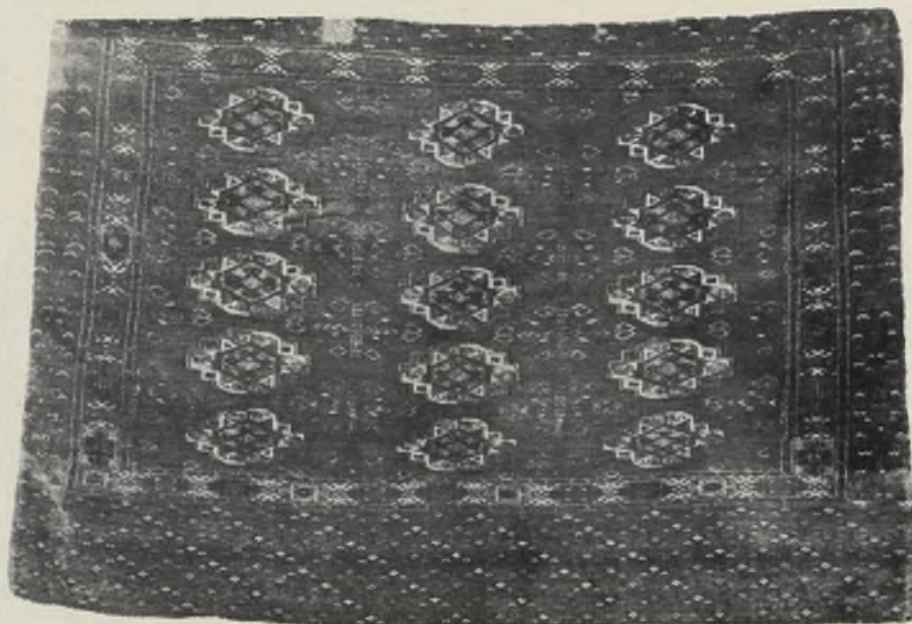


Fig. 52. Turkomański kobierzec „Tekke”, 50 wiazań w 1 cm² 1·25×0·85 m., wiek XVIII na XIX.

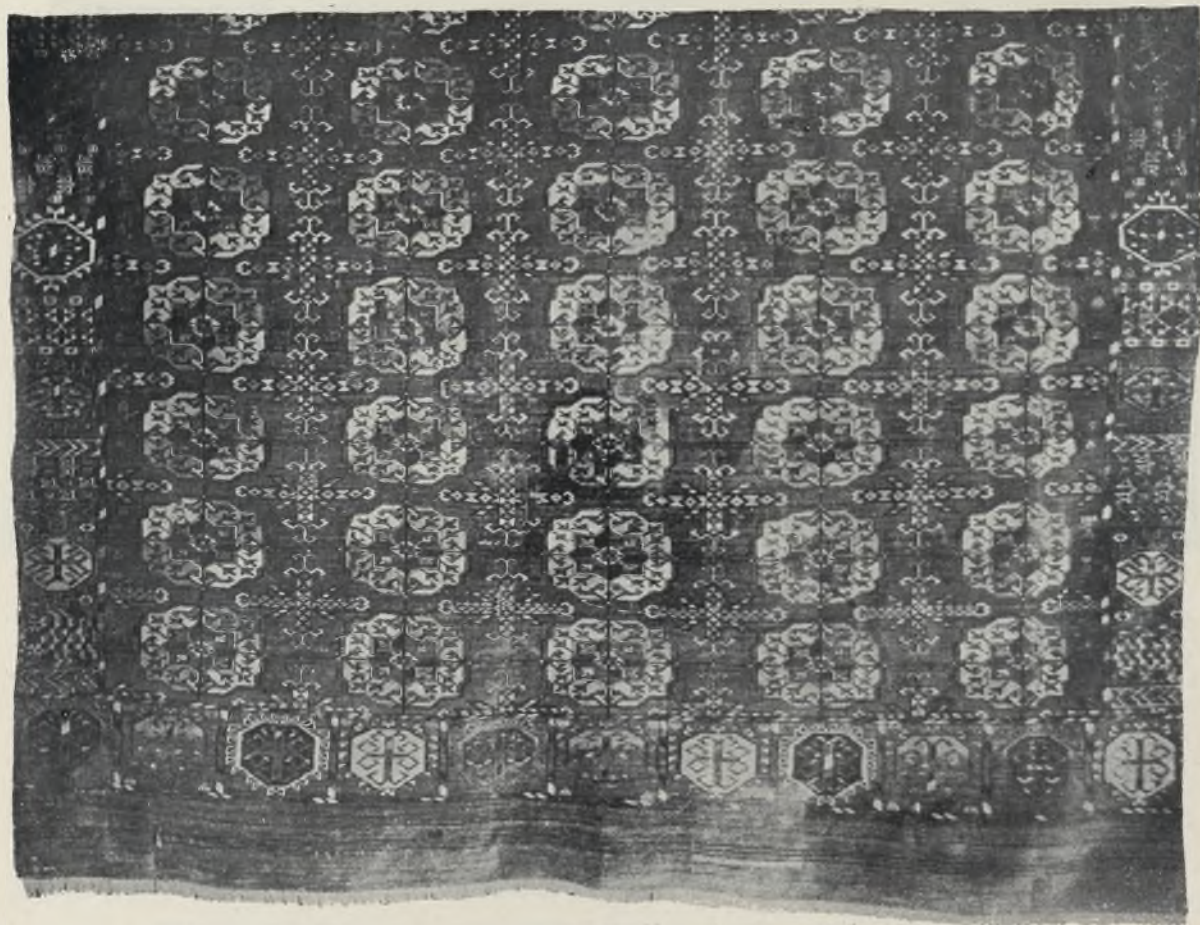


Fig. 51. Turkomański kobierzec „Tekke“, 20 wiązań w 1 cm², 2·86×2·10 m., 1/4 całk. dług., wiek XVIII.



Fig. 54. Turkomański kobierzec „Yomut“, 24 wiązań w 1 cm², 0·95×0·65 m., wiek XVIII.



Fig. 53. Turkomański kobierzec „Tekke”. 1.26×0.60 m.,
½ całk. dług., wiek XVIII na XIX.



Fig. 57. Kilim turkomański, haftowany („Palas”),
2.65×1.80 m., z pierwszej połowy XIX w.

6. *Heiden*: Die Tekstilkunst des Altertums bis zur Neuzeit. Berlin 1909.
7. *Hopf*: Die altpersischen Teppiche. Eine Studie über ihre Schönheitswerte. München 1913.
8. *Karabacek*: Die persische Nadelmalerei Susandschird. Leipzig 1881.
9. *Kimberly Mumford*: The Yerkes Collection of oriental carpets MCMX. Mit deutschen Text. 1. Leipzig 1911.
10. *Kimberly Mumford*: Oriental Rugs. New York 1905.
11. *Lessing*: Altorientalische Teppichmuster. Berlin 1887.
12. *Martin*: A history of oriental carpets before 1800. London 1908.
13. *Neugebauer u. Orendí*: Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Leipzig 1909.
14. *Ropers*: Morgenländische Teppiche. Berlin, 1922.
15. *Rosa Belle Hold*: Rugs oriental and occidental. Chicago 1901.
16. *Riegl*: Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891.
17. *Riegl*: Ein orientalisches Teppich v. J. 1202, und die ältesten orientalischen Teppiche. Berlin 1895.
18. *Sarre u. Martin*: Die Ausstellung von Meisterwerken muhamedanischer Kunst in München 1910. München 1912, 3 tomy.
19. *Scala*: Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im k. k. Handelsmuseum 1891. Wien 1891.
20. *Werner Grote-Hasenbalg*: Der Orientteppich, seine Geschichte und seine Kultur, 3 Bde. Berlin 1922.



Fig. 55. Turkomańska torba „Beludżystan”.
0.50×0.50 m., wiek XVIII.



Fig. 56. Turkomańska torba „Beludżystan”,
0.65×0.65 m., wiek XIX.

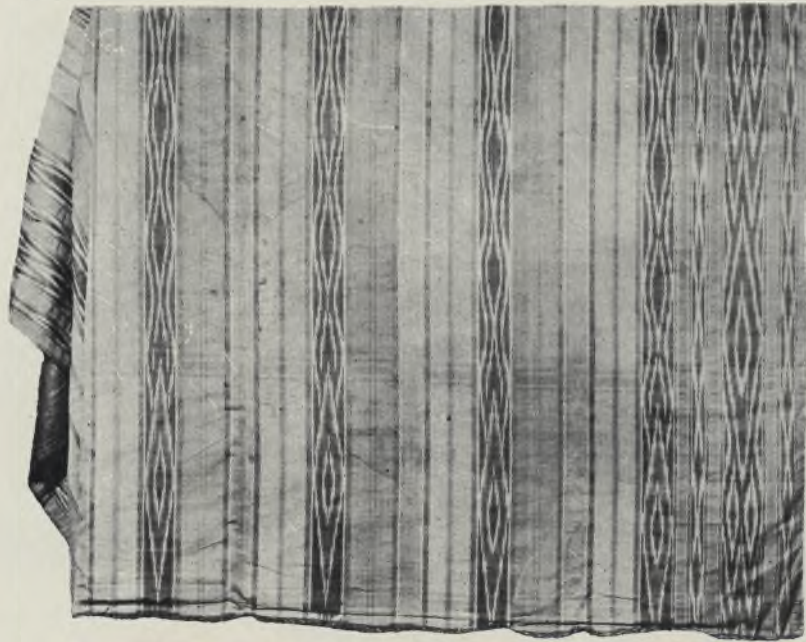


Fig. 59. Makata turkomańska Jedwabna, 2·10×1·65 m., wiek XVIII na XIX.

21. *Sarre u. Trenkwald*: Altorientalische Teppiche Hrsg. v. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie. Bd. 1. Wien, Leipzig, 1926.
22. *Woerman*: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweiter Bd. Leipzig 1922. St. 365–462. (dzieło o ogólnej sztuce).

Publikacje autorów polskich.

23. *Swieykowski E.*: Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa objaśnionego zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków 1906.
24. *Krygowski T.*: Polenteppiche drukowane w Orientalisches Archiv Bd. II. Leipzig 1911–12.
25. *Szuman S.*: Kilim słowiański, kobierzec azjatycki, gobelin francuski: Rzeczy piękne. Kraków, 1925, T. V. Z. 5, 6–8.
26. *Kulczycki W.*: Koberce wschodnie XVII wieku w muzeum staupigijnem we Lwowie. Nakładem Akademji Umiejętności w Krakowie, drukowane w sprawozdaniach komisji historii sztuki. T. VIII. 1910.
27. *Kulczycki W.*: Beiträge zur Kenntnis der orientalischen Gebetteppiche hauptsächlich auf Grund eigener Teppichsammlung, die arabischen Koraninschriften gelesen und übersetzt von Dr Schorr. Lemberg 1914.



Fig. 58. Kilim turkomański „Palas”, 2·70×1·60 m., wiek XVIII.



Fig. 60. Koberzec z Turkiestanu Wschodniego „Kaszgar”,
2·20×1·05 m., wiek XVIII.

28. *Kulczycki W.*: »Wschód w Polsce«. Pamiętnik: XXII wystawy Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości urządzanej w Warszawie 1926 w kamienicy Baryczków, zebrany przez autora w trzech rękopisach, z tych jeden ofiarowano do Biblioteki Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, drugi do Biblioteki Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.
29. *Kulczycki W.*: »Wschód Mahometański«. Katalog wystawy koberców i innych wyrobów przemysłu artystycznego ze zbiorów lwowskich, urządzanej staraniem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum przemysłu artystycznego. Lwów, 1928.

Lwów w grudniu 1928.

WŁODZIMIERZ KULCZYCKI



JULIAN FAŁAT

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

WYJAZD NA POLOWANIE (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁA PODL.

= Wystawa przemysłu ludowego. Przewodniczący wydziału powiatowego, p. starosta Bobek, zainicjował urządzenie powiatowej wystawy przemysłu ludowego, a to w związku z powszechną wystawą krajową w Poznaniu. Wystawa, której organizacją zajmie się wydział powiatowy, odbędzie się w Białej w końcu bm. Tygodnik *Podlasiak* wyraża przekonanie, że wystawą tą zainteresują się najszerze warstwy ludności w powiecie i że znajdzie się na niej wiele okazów, a przede wszystkim: piękne kilimy, barwne krajki, stroje ludowe i wiele innych.

Wyroby, nagrodzone na wystawie białskiej, będą zakupione i wysłane na wystawę krajową w Poznaniu.

BYDGOSZCZ

= W Muzeum Miejskim otwarto wystawę prac członków »Bractwa św. Łukasza« z Warszawy.

KALISZ

= Tow. upiększenia miasta. Z inicjatywy prezydenta miasta, p. Szarrasa, powstaje w Kaliszu Tow. upiększenia miasta. Zadaniem Towarzystwa będzie wszechstronne upiększenie miasta, jak zadrzewienie ulic, propagowanie piękna reklamy bądź świetlnej, bądź sztylowej malarskiej, pobudzanie kupiectwa do urządzania wystaw sklepowych ze smakiem, pobudzanie do dekorowania balkonów kwiatami itp.

= Cenny tryptyk w Kaliszu. Kolegjata kaliska posiada cenny obraz tryptykowy z XVI stulecia. Wymaga on odnowienia. Koszta wzięło na siebie Ministerstwo Oświecenia i wkrótce praca będzie podjęta.

KATOWICE

= Powstanie Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Katowicach. Katowicka *Polska zachodnia* (z 14 marca 1929) donosi:

»Przed kilku dniami w sali posiedzeń Magistratu miasta Katowic odbyło się organizacyjne posiedzenie Komitetu w celach założenia Śląskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Katowicach. Na zebraniu tem zwołanem przez Śląskie Towarzystwo Wystaw i Propagandy Gospodarczej w Katowicach omawiano szczegółowo projekt statutu, powstać mającego Towar-

zystwa, przeprowadzono wybory do Komisji przygotowawczej dla Walnego Zgromadzenia Konstytuującego, oraz przedyskutowano szereg spraw, wiążących się z akcją przygotowawczą dla założycielskiego Walnego Zgromadzenia, a termin tegoż naznaczono na dzień 22 b. m.

Komisję przygotowawczą stanowią pp.: dyr. Cichocki Artur, dr. Tadeusz Dobrowolski, dyr. muzeum śląsk., Gilewski Stanisław, art. mal., dr. Hlond, Ligoń Stanisław, art. malarz, dr. Łaszcz Jerzy, dyr. Sl. Tow. Wystaw i Prop. Gosp., arch. inż. Michejda Tad., radca inż. Sikorski, Steller, art. mal., inż. Zawadowski, nacz. Wydz. Woj. — Komisja powyższa ma w międzyczasie przygotować listę projektowanego prezydium i komitetu honorowego przyszłego składu osób Zarządu, Komisji kontrolującej itd., w ten sposób, by zebranie konstytuujące mogło ostatecznie powziąć definitywne uchwały związane z formalnym założeniem tut. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych«.

Ciesząc się z założenia tak potrzebnej w tej części naszego kraju placówki artystycznej, życzymy jej rozwoju i owocnej pracy.

= Śląskie Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. W Katowicach, w sali Rady Miejskiej odbyło się Walne Zgromadzenie konstytuujące Śląskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Zatwierdzono statut Towarzystwa, poczem uchwalono wysokość wkładek.

Członkowie dzielą się na zwyczajnych, wspierających (protektorów), którzy większym darem przyczynią się do rozwoju Towarzystwa, oraz honorowych. Organami Towarzystwa są: Walne Zgromadzenie, Zarząd, składający się łącznie z prezesem z 15 osób, jury z 7 osób, komisja kontrolująca z 3 członków i zastępców. Prezesem Towarzystwa wybrano p. konsula Bolesława Grodzieckiego, dyrektora hut Królewskiej i Laury.

KĘPNO

= Wystawa obrazów prof. Tyca. W Kępnie otwarta została w sali gimnastycznej Szkoły Powszechnej wystawa obrazów, wykonanych przez prof. Państwowego Seminarjum Nauczycielskiego w Ostrzeszowie, p. Tyca.



STEPAN FILIPKIEWICZ

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

MOTYW Z OLCZY (ol.)

KOŁOMYJA

= Najstarsze muzeum regionalne. Jeszcze 36 lat temu powstało w Kołomyi muzeum t. zw. pokuckie. Liczne i bardzo ciekawe zbiory, dotyczące się kultury materialnej i duchowej Huculów, nagromadzone zostały nakładem wielkiej pracy. Niestety, przyszła wojna i cały ten dorobek został prawie całkiem zniszczony. Obecnie Stanisławowski Komitet Wojewódzki zajął się wskrzeszeniem tej zasłużonej placówki. Cały zastęp ofiarnych ludzi zaczął nad tem pracować. Siedzibą muzeum będzie zamiast Kołomyi — Stanisławów, KRAKÓW

= Reprezentacyjny gobelin krakowski. Piszą nam z Krakowa: W odnowionej po pożarze sali Rady miejskiej w pałacu Wielopolskich znajdzie się za trybuną prezydenta na ścianie ogromny kilim, dzieło architekta i zdobnika Bohdana Tretera, jednego z członków stowarzyszenia zdobniczego „Ład” w Warszawie. Będzie to pierwszy monumentalny kilim polski ogromnych wymiarów, wykończony w Krakowie przez pracownię „Kilim”. Po utkaniu znajdzie się na Powszechniej Wystawie Krajowej w Poznaniu w dziale miasta Krakowa. (pk).

= Cenny dar dla Biblioteki Jagiellońskiej.

St. Badeni nabył dla zbioru rycin Biblioteki Jagiellońskiej od księdza dr. Ludwika Zalewskiego w Lublinie piękny drzeworyt z pierwszej połowy XV wieku, prawdopodobnie południowo-niemiecki, przedstawiający Chrystusa na krzyżu, pomiędzy Najświętszą Marią Panną a św. Janem. Rycina ta jest unikatem.

= Na posiedzeniu Komisji hist. sztuki Polskiej Akademii Umiejętności, odbytem dnia 14 bm., ks. dr. Krużyński przedłożył komunikat: Pierwotne tło ornatu Kmity. Referent wykazał na podstawie źródeł archi-

walnych jaki był pierwotny wygląd znanego cennego ornatu Kmity, znajdującego się w skarbcu katedralnym na Wawelu. Następnie dr. M. Jarosławiecka omówiła rękopis Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie zawierający przepisy turniejowe ułożone około 1450 r. przez króla Sycylii i Neapolu René d'Anjou, księcia Lotaryngii itd. Król René, który był poetą i malarzem, posiadał wspaniałą zbiór dywanów wschodnich i tak ulubionych osobliwości, był też znakomitym rycerzem, brał udział w wielu turniejach, a nawet na turnieju w Saumur w r. 1446 zdobył pierwszą nagrodę. Przepisy jego pouczają kto może zwołać turniej, podają szczegółowo ceremonjał określający sposób wyzwania na turniej, przyjęcia wyzwania, wybór sędziów turniejowych, dokładny opis uzbrojenia turniejowego, wjazdy rycerzów i sędziów do miejscowości, gdzie się turniej odbędzie, dekorację domów, przegląd helmów i chorągwi rycerskich, wreszcie sam turniej będący walką zbiorową, wkońcu zaś wręczenie nagrody zwycięzcy. Po tej głównej części turnieju następują zabawy rycerskie: łamanie lanc itp. — Rękopis jest ilustrowany 26 rysunkami piórkowymi, kolorowanymi akwarelą, dobrymi w kompozycji i ruchu. Pozostaje on w ścisłym związku z rękopisem paryskiej Bibliothéque Nationale: Livre des Tournois du roi René, którego jest jedną z replik lub dobrą współczesną kopją. Do zbioru XX. Czartoryskich dostał się ten interesujący rękopis jeszcze z Puław (na przełomie w. XVIII i XIX); przesłał go Izabelli Czartoryskiej pan Pougeaut, członek Instytutu w Paryżu.

= W gmachu Towarzystwa przyjaciół Sztuk pięknych została otwarta 11 marca niezwykle zajmująca wystawa prac zmarłego niedawno (vide *Sztuki piękne* V. Roczn. str. 79) Antoniego Kozakiewicza (1841—1929), 86-ta wystawa T-wa artystów polskich „Sztuka” i wystawa niezależnych. Wystawa prac A. Kozakiewicza obejmuje 63 jego obrazów, wy-

konanych przeważnie w ostatnich dziesięciu latach jego życia.

Są to wybitnie »rodzajowe obrazki«, wykańczane z całą zaciekleścią realizmu z przed pięćdziesięciu lat, przytem jednak zajmujące widza szczerością, i uczuciem, jakie artysta w nie włożył. Dzisiaj są one ana-



TEODOR AXENTOWICZ
(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

Zebranie tej pokażnej kolekcji prac Antoniego Kozakiewicza jest wielką zasługą krakowskiego Twa przyjaciół Sztuk pięknych i przyczyni się niewątpliwie do rewizji dotychczasowej opinii o tym artyście »starej szkoły«, choć nie pierwszorzędnym, ale bezsprzecznie niedocenionym przez »oficjalne« sfery krytyki artystycznej, czego dosadną ilustracją jest fakt, że A. Kozakiewicz nie był godny specjalnej notatki w kilkusetstronicowym dziele prof. dr. F. Kopery »Dzieje malarstwa w Polsce« tom III!

Wystawa T-wa art. pol. »Sztuka« obejmuje 33 prac najnowszych prof. Fryderyka Pautscha, wśród których nie tylko rozmianami swemi zwraca powszechną uwagę tryptyk »Ukrzyżowanie«. Ogromny talent, wielkie poczucie dekoracyjności, żywiołowy temperament i ekspresja buchają z tego niepospolitego, bardzo dobrze skomponowanego dzieła, które zyskało sobie uznanie całej krakowskiej krytyki artystycznej. Prócz tego szereg zajmujących portretów i doskonale pejzaże, zwłaszcza świetne wnętrza starych, karpackich lasów.

Poza tem wystawa »niezależnych«, wśród których przypadkowo znalazło się kilka nazwisk »zależnych« Hryńkowski, Pronaszko Zb., Terlecki, reprezentantów prawicy czy lewicy, jak to się teraz, w owych czasach rozgrywek sejmowych, na wystawach klasyfikować zwykło. Przeciwnie większość to prace dyletantów.

Wystawy »niezależnych« mają rację w Paryżu, gdzie kultura artystyczna z jednej strony stoi wysoko, a z drugiej strony młodemu artyście, idącemu w poprzek utartych kanonów sztuki, trudno jest dostać się do udziału w poważnych imprezach wystawowych. Ale i tam już wystawy niezależnych są przeżytkiem, straciły swój bojowy charakter, przestały interesować. U nas, gdzie w krakowskim T-wie wystawiają artyści od skrajnie prawicowych do skrajnie lewicowych, wystawy niezależnych nie mają racji bytu, bo są tylko upustem dla dyletantyzmu.

= Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych, i jego obecna Dyrekcja cieszą się uznaniem nie tylko kulturalnej publiczności Krakowa ale także i prezydium miasta. Świeżym dowodem zainteresowania się pana prezydenta Rollego sprawami T-wa przyj. sztuk pięknych i uznania dla jego obecnej Dyrekcji, jest jego przemówienie na posiedzeniu Rady miasta Krakowa (15-go marca b. r.). Pan Pan prezy-

dent wyraził się tak:

»Miasto popiera każdy ruch kulturalny. Magistrat nie jest jednak od tego, aby umarłych ożywiać, lecz po to, by żyjącym dawać pomoc. Najlepszym dowodem Tow. przyjaciół sztuk pięknych. Dawniej instytucja ta skazana była na wymarcie. Skoro jednak przyszedł nowy zarząd i ożywił tę placówkę, gdy widzieliśmy ruch i energję, wtedy bezzwłocznie pospieszyliśmy na miejsce z subwencją magistracką.

Słowa pana prezydenta nabierają tem większej wagi, że w okresie, w którym T-wo »skazane było na wymarcie«, T-wem kierował jako jego prezes — wysoki miejski urzędnik, dyrektor Muzeum Narodowego p. dr. F. Kopera.

L W Ó W

= Wystawę dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków otwarto w Tow. przyjaciół sztuk P. Wystawiają swe prace mianowicie: J. H. Rosen, J. Pie-

chronizmem dlatego, że zanadto jeszcze są blisko nas, a już są poza nami. I dlatego widz musi oglądać je z szacunkiem, nie mówiąc już o tem, że sędziwy, 88 letni artysta, zapomniany przez społeczeństwo, pozornie anachronizm, a mający energję namalowania kilkudziesięciu obrazków zdumiewających wiedzą malarską, musi obudzić podziw. Wystawa ta jest także wyrzutem sumienia dla społeczeństwa, które dopuściło do tego, aby znany i ceniony przed 40 laty artysta, bardzo popularny swego czasu w Warszawie, bojownik z 1863 r., utrzymujący się z lichej pensji weterańskiej, skończył swe życie w przytulisku w Krakowie.

Czyż nie lepiej byłoby, gdyby zawodowe związki artystów plastyków nie zajmowały się wystawami, a całą energję swą zwrócili w kierunku pomocy artystom, którzy, jak mogli, służyli społeczeństwu, a którzy u schyłku życia swego lub wskutek chorób czy niepowodzeń, potrzebują pomocy.

niązek, Z. Harland, J. Harland-Zajączkowska, P. Gajewski, Wł. Krzyżanowski, Z. Radnicki, M. Ruzamski, J. Reichertówna, J. Starzyński.

= Wystawa grafiki i reprodukcji. Zarząd Muzeum Przem. Artystycznego we Lwowie w związku z szeregiem wykładów na temat grafiki, we wszystkich jej objawach, oraz z kursem technik graficznych, urządził wystawę dzieł graficznych i reprodukcji.

Materiał ilustracyjny zawiera okazy grafiki reprodukcyjnej i historycznej, oraz pewną ilość cennych dzieł graficznych doby obecnej, wśród których widzimy takich mistrzów jak Wyczółkowski i Skoczylas. Z reprodukcji zwraca uwagę barwny cykl »Tańców Polskich« Z. Stryjeńskiej, oraz »Album Legjonów Polskich« Kossaka.

ŁÓDŹ

= Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych w Łodzi. Z inicjatywy wojewody Jaszczoła utworzono w Łodzi Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Do zarządu weszli m. i. kurator okręgu szkolnego łódzkiego, przedstawiciele całego szeregu organizacji oświatowych, samorządu, przemysłu i sfer artystyczno-kulturalnych. W pierwszym rzędzie Towarzystwo to obejmie opiekę nad miejską galerią sztuki.

= Związek plastyków łódzkich zajmie się organizowaniem wystaw. Odbyło się zebranie 23 łódzkich artystów-plastyków, na którym omówiono pod przewodnictwem prof. Lemana sprawę organizacji wystaw w Łodzi oraz wybrano komitet organizacyjny zw. plastyków łódzkich, który spełniać będzie rolę doradczą. Do komitetu wybrano: prof. Lemana, art.-rzeźbiarza Lubelskiego i art.-malarza K. Mackiewicza.

= Jubileuszowa wystawa obrazów. W galerji Sztuki odbyło się otwarcie 50-tej jubileuszowej wystawy; jest to wystawa zbiorowa prac artystów malarzy: Okunia, Trzebińskiego i innych.

POZNAŃ

= W Tow. przyjaciół sztuk P. wystawili swe prace: Zygmunt Radnicki i Władysław Krzyżanowski, obaj członkowie krakowskiego *Jednorogu*; St. Raczyński (b. uczeń krakowskiej Akademji), Wł. Lam, W. Zaboklicki, S. Bukowski, T. Walkowski, Z. Dziurzyńska-Rosińska, Plater-Zyberk.

= W konkursie rozpisany przez śląski urząd wojewódzki na pomnik pracy, który ma stanąć na Powszechnej Wystawie Krajowej, drugą nagrodę przyznano p. Marcinowi Rożkowi z Poznania, oraz trzecią p. Kazimierzowi Bieńkowskiemu również z Poznania.

Sąd konkursowy z nadesłanych 40 projektów nie zakwalifikował żadnego do pierwszej nagrody.

= Rozmieszczenie grup i eksponatów w »Pałacu Sztuki« na P. W. K. Na zjeździe delegatów polskich stowarzyszeń artystycznych, o czym już wspominaliśmy — po zapoznaniu się z lokalami »Pałacu Sztuki« i przeprowadzeniu dyskusji co do technicznego sposobu urządzania Wystawy, zebrani przyjęli następujący sposób rozmieszczenia wystawców:

Na parterze gmachu umieszczone będą: grupa wileńska, »Plastyka« poznańska, T-wo »Praesens« i T-wo »Rytm« z Warszawy, T-wo Grafików Polskich, dział p. t. »Piękna Książka« oraz przewidziano miejsce dla towarzystw naukowych i dla bibliofilów polskich.

Na pierwszym piętrze znajdują pomieszczenie: T-wo »Sztuka« z Krakowa wraz ze świetlicą dla kartonów witrażowych prof. J. Mehoffera, T-wo »Ład«, architektura, *Jednoróg* z Krakowa oraz grupa artystów paryskich.

W rotundzie drugiego piętra urządzona będzie t. zw. Sala Honorowa wielkich mistrzów polskich z Matejką na czele. W skrzydłach tego piętra znajdują pomieszczenie eksponaty malarzy nie-stowarzyszonych oraz organizacji *Pro Arte*.

Trzecie piętro zajęte zostanie eksponatami »Bractwa św. Łukasza«, rekrutującego się z artystów młodych oraz dział fotografii artystycznej.

Dekoracyjną stronę całości Wystawy powierzono p. Wacławowi Borowskiemu z Warszawy.

= Sztuka na P. W. K. Dział sztuki na P. W. K., kie-



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET MĘŻCZYNY
W CYLINDRZE (ol.)

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

rownikiem którego jest prof. Tadeusz Pruszkowski, ogłosił w swoim czasie konkurs na »urządzenie 3-pokojowego mieszkania dla średnio zamożnej rodziny«. Z projektów nadesłanych na pierwszy plan wysunęły się prace spółdzielni »Ład«. 1-szą nagrodę otrzymał p. Przemysław Kocowski, a trzy równorzędne 2-gie nagrody pp. 1) Bielska i Karpińska, 2) Czesław Knotte i 3) Marjan Sigmund.

Naogół konkurs wydał niezwykle pomyślne rezultaty. Przystąpiono do realizowania nadesłanych projektów.

Niezależnie od tego architekt krakowski Bogdan Treter przygotowuje dla P. W. K. odpowiednie wnętrza, wykonane według własnego projektu.

Kierownictwo działu sztuki na P. W. K. weszło w porozumienie z Edwardem Wittigiem autorem rzeźby ku czci poległych polskich lotników, dzięki czemu model tego pomnika umieszczony zostanie na terenie wystawy.

Bank Polski wystawia na P. W. K. specjalny, zaprojektowany przez prof. Tofloczkę, pawilon półkolisty, który zawierać będzie eksponaty z historii pieniądza, ciekawe kolekcje monet, dokumenty historyczne i t. p. W pawilonie tym stanie również pomnik twórcy Banku Polskiego ks. Druckiego-Lubeckiego. Projekt pomnika wykonał jeden z najlepszych uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie.

= *Madonna Sassoferrata* w Poznaniu. W *Zęczy* zajmuje się p. Irena Głębocka-Piotrowska obrazem Madonny, znajdującym się w Poznaniu u p. Marji Szumanowej, a przypisywanym Giovanniemu B. Salvi, zwanemu Sassoferrato, malarzowi włoskiemu z XVII w (1605-1685). Po ciekawej a wyczerpującej analizie stylistycznej stwierdza p. Piotrowska, że jest to w istocie Sassoferrato o motywie zaczerpniętym z *Mater Amabilis* Guido Reniego. Powstał około 1630.

= *Wykonawca pomnika Wilsona* w Poznaniu o swem dziele. *The New-York Herald Tribune* donosi z San Antonio w Texas: »Artysta rzeźbiarz G. Bergloom, któremu Ignacy Paderewski powierzył wykonanie pomnika Woodrow Wilsona, mającego stanąć w Poznaniu, oświadczył dziennikarzom, że przed rozpoczęciem prac nad pomnikiem pragnie poznać bliżej stosunek, jaki łączył Wilsona z Polską, aby dać wierniejszy wyraz postaci Wilsona na ziemi polskiej. Rzeźbiarz oświadczył: »Niepodobna przedstawić Wilsona w pozie bohatera wojennego, na koniu, raczej należy odtworzyć w nim wielkiego krzewiciela idei jedności świata, zatem takiego, który pochylony nad globem ziemskim dotyka go bezpośrednio swemi stopami. Wilson nigdy nie nosił epoletów ani krzyży wojskowych. Musi on więc uosabiać nową siłę — pracy pokojowej«. Artysta oświadczył następnie, że pragnąłby przedstawić Wilsona, zwalczającego Nienawiść i Zazdrość. Rzeźbiarz chce jednak podporządkować te żywioły Wilsonowi nie uplastyczniając samego wyrazu walki jako przeciwnej ideologii Wilsona, który był wielkim głosicielem hasła budowy i postępu. Dookoła postaci Wilsona, która ma być środkową i najpotężniejszą, gromadzić się będą przedstawiciele różnych ras: teutońskiej, romańskiej, słowiańskiej i anglosaskiej, a więc tych, które Wilson usiłował zjednoczyć.

= *Wazy antyczne w Gołuchowie*. R. S. komunikuje z *Kurj. Pozn.*: P. J. Bearley, prof. archeologii klasycznej na uniwersytecie w Oxfordzie wydał obszernie dzieło o »Wazach greckich w Polsce« (p. J. Bearley: *Greek Vases in Poland*. Oxford 1928, str. 87, plansz 32). — Autor w czasie swego pobytu w Polsce r. 1926, widział 3 większe zbiory ceramiki klasycznej, z których kolekcję ks. ks. Czartoryskich w Gołuchowie uważa za najciekawszą i najobfitszą. W przedmowie podaje prof. Bearley historję powstania muzeum gołuchowskiego i wymienia głównego inicjatora i twórcę t. j. hr. Działyńskiego. — Wazy antyczne powyższej kolekcji opracowane już były w r. 1886. kiedy znajdowały się jeszcze w Hôtel Lambert w Paryżu. Do wydawnictwa tego wykonano wówczas rysunki, choć bardzo piękne, jednakże niedość ścisłe dla badań naukowych.

Drugim zbiorem, którym się zainteresował prof. Bearley, to wazy w Muzeum ks. ks. Czartoryskich w Krakowie, częściowo opublikowane już swego czasu przez prof. Bielikowskiego.

Trzecią i ostatnią kolekcją znaną u nas autorowi jest ceramika, znajdująca się w Instytucie archeologicznym uniwersytetu Jagiellońskiego.

Prof. Bearley dedykował swoją książkę ks. Adamowi Czartoryskiemu z Gołuchowa, następnie za życzliwą przychylności wyraża podziękowanie uczonemu polskiemu, jak dr. Gąsiorowskiemu, dr. Pajzderskiemu, dr. Kornickiemu i Romanowi Dyboskiemu.

Książka prof. Bearley'a poprzedziła wydawnictwo Polskiej Akademji Umiejętności, która wydaje odrębny

tom w międzynarodowym olbrzymim dziele *Corpus vasorum antiquorum*, a w którym opublikowane zostaną wszystkie wazy antyczne, znajdujące się w polskich zbiorach czy to publicznych, czy prywatnych.

TORUŃ

= W salach Strzelnicy (Przedzamcze 9) otwarto wystawę obrazów malarzy warszawskich, takich jak: Kędziński, Boruciński, Skoczylas, Stabrowski, Kowalewski i w. i.

WARSZAWA

= W »Zachęcie« otwarto szereg nowych wystaw; pośmiertną ś. p. Piotra Krasnodębskiego, »Wileńskiego Tow. artystów plastyków«, Stowarzyszenia artystów malarzy *Pro Arte*, Adama Grabowskiego, Edwarda Borzemskiego, Janusza Pawła Janowskiego i ogólną.

= »Statut kaliski« A. Szyka w Warszawie. Dnia 2 kwietnia r. b. w Domu Sztuki przy ul. Chmielnej otwarta została wystawa ilustracji Artura Szyka do »Statutu kaliskiego«.

Cykl ten był ostatnio wystawiony w Paryżu, gdzie spotkał się z bardzo dobrem przyjęciem krytyki i sfer artystycznych.

= *Z rady artystycznej*. Pod przewodnictwem naczelnika inż. Chmielńskiego odbyło się posiedzenie rady artystycznej przy wydziale technicznym magistratu, na którym między in. zaakceptowano: 1) projekt ustawienia pomnika P. O. W. na skwerku obok pomnika ks. Poniatowskiego i 2) projekt kiosku w postaci fragmentu okrętu na pl. Napoleona, który zamierza wzniesić w celach propagandowych komitet budowy floty narodowej.

= *Pomnik Żeromskiego*. Posiedzenie Komitetu wykonawczego. W departamencie sztuki ministerstwa wyznań religijnych i oświecenia publicznego odbyło się pod przewodnictwem dyrektora Wojciecha Jastrzębowskiego pierwsze zebranie komitetu wykonawczego budowy pomnika Stefana Żeromskiego w Warszawie. Zebranie wybrało prezydium w następującym składzie: przewodniczący — prezydent miasta inż. Zygmunt Stomiński, zastępcy przewodniczącego — sen. Stefan Kopciński, Jan Skotnicki, Leopold Staff i Generał Edward Rydz-Smigły, sekretarz — Wacław Borowy, skarbnik — Wacław Fajans. Poza tem wybrano na przewodniczącego sekcji finansowej sen. S. Lauryświczka, artystycznej — M. Tretera, propagandowej — Adama Nagórskiego.

= *Kolumna Zygmunta*. Rosjanie zabrzydzili z końcem przeszłego wieku kolumnę Zygmunta, obstawiając ją ogrodzeniem i szkaradnymi trytonami. Wszystko to będzie zdjęte, kolumnę otoczą stopnie granitowe. Roboty będą wykonane wczesną wiosną.

= *Teatr na osi*. Warszawa ma mieć w przyszłości t. zw. dzielnicę reprezentacyjną na polu Mokotowskim, a w dzielnicy tej powstanie wielki teatr, którego plan projektują obecnie: architekt Syrkus i artysta malarz Pronaszko. Będzie to »Teatr Przyszłości«, wielki półkolisty gmach, który będzie cały obracał się na osi. Pomieści on kilka tysięcy widzów i będzie mógł wystawiać wszelkie widowiska. Model jest wykonany na zamówienie miasta Warszawy, a znajdzie się na wystawie w Poznaniu.

= *Portrety królów polskich z Wiednia*. Z Krakowa piszą nam: Królowie polscy podarowali byli swego czasu Habsburgom kilka swoich portretów. Znajdują się one w pałacu cesarskim w Wiedniu. Rząd austriacki godzi się obecnie sprzedać je Polsce, podobno za cenę wcale przystępną. Są to portrety Wazów i Jagiellonów. Obrazy te winien rząd nabyć dla Zbiorów Państwowych i umieścić je w Zamku królewskim na Wawelu.

= *Pieściwie i smacznie*. Włosy nieraz dębem stają na głowie, kiedy się czyta, co ludzie — niewątpliwie dobrej woli, choć ubodzy duchem — wypię-

sują na temat sztuki, zwłaszcza malarstwa. Nawet szanujące się pisma, które np. stać na utrzymywanie fachowego sprawozdawcy w dziale sportu, nie zdają się przywiązywać najmniejszej wagi do tego, ażeby o sztuce nie drukować nonsensów.

W Nr. 33 *Epoki* w artykuliku p. t. »Bajka o cytrynowym gaju« czytamy na wstępie:

»Na środku ściany prawej od wejścia do sali, gdzie wystawiono obrazy Okunia — widnieje dama w powłóczystym płaszczu na tle cytrynowego gaju (gaj potraktowany jest jako tło).

»Ta dama — jej ruch, jej linja i jej uśmiech — to marzenie Okunia o sztuce.

»Jest w tej postaci subtelność, elegancja, harmonja. Ta dama daje klucz do innych jego obrazów, nawet tych, gdzie niema wcale postaci ludzkich«.

Artykuł ten, w którym już na samym wstępie »dama daje klucz«, kończy się w ten sposób:

»Mówią, że obrazy Okunia są zbyt piękne. Tak, dysonansów i burzy barw w nich niema, niema również wybitniejszego dążenia do podkreślenia plastyki brył i figur (nie może być tego, skoro wszystko kąpie się w słońcu), ale jak w muzyce słuchamy nie tylko jazz-bandów lub namiętych aryj, tak i w malarstwie możemy posłuchać ludzi, spowiadających się ze swoich subtelnych, choć spokojnych wrażeń.

»Tu nasuwają mi się refleksje, czy kwestje szkół i kierowników w sztuce nie dadzą się sprowadzić do kwestji t. zw. duchowego wieku artystów. Wiek ten nie mierzy się latami (Okuń zawsze był podobny do siebie), lecz raczej stosunkiem do przeżywanego lub przeżytych namiętności, uczuć i wrażeń.

»Pamiętajmy, iż ciszę osiągnąć można dopiero po oddaniu wszystkim elementom (!?) lub elementom tego co do nich należy«.

Artykuł podpisany: *Z. Łada*. Mała rzecz a...

W każdym nieledwie numerze pisma p. t. *Pro Patria* można znaleźć wysoce »pieściwe i smaczne« sprawozdanie z wystaw, których autorem jest jakiś pan *Gr.* W Nr. 156 (o wystawie marcowej) czytamy np.:

»Flora naga siedząca na gałęzi w różowym powietrzu (p. Jasińskiego) daje nam subtelny przedsmak wiosny. Motywy krajobrazowe na tej wystawie przeważają, ciałami i postawami. Zajmuje nas zbiór obrazów malarzów wileńskich, pod przewodnictwem profesora Slendzińskiego. Ten malarz wysokiej wartości, pracujący na pograniczu malarstwa a rzeźby (podobieństwo z Mantegna) przedstawia nam surową, poważną sztukę i absolutnie samodzielną. Ta indywidualność mocna powinna (to zapewne stanie się) stać się punktem wyjścia dla jakiejś szkoły wileńskiej (w znaczeniu nie pedagogji, ale piętna duchowego). I świetna przeszłość Wilna, stolicy pewnej strefy klimatycznej i etnicznej i jego zabytki architektoniczne i jego położenie malownicze są doskonałym ku temu podłożem.

»Wystawione obrazy malarzów wileńskich naogół są studjami, jeszcze dość surowymi, choć dobrze pojętymi i bezwarunkowo świadczą o prawym stosunku do sztuki o zapale i wpracowaniu się. Kolorystyka formistyczna p. Jamotta w krajobrazach fantastycznych daje nawet rzeczy kompletne, pieściwe i smaczne«.

Dlaczego ci »Krytycy« nie pisują wcale do *Cyrułika Warszawskiego*?

= Adam Malicki otworzył w dniu 17 marca zbio-



STANISŁAW KAMOCKI

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

W OGRODZIE (ol.)



STANISŁAW PODGÓRSKI

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

SZRON (ol.)

rową wystawę swych prac w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego.

= W *Zachęcie* otwarto w dniu 9 marca wystawę: VIII-ą wystawę Stowarzyszenia Artystów Malarzy *Pro Arte*, łącznie z wystawą pośmiertną członka tego Stowarzyszenia ś. p. Piotra Krasnodębskiego, wystawę Wileńskiego Tow. Artystów Plastyków, oraz t. zw. wystawę ogólną.

= *Związek Zawodowy P. Artystów Plastyków* otworzył w lokalu swym przy N. Świecie 19 wystawę zbiorowe St. Grabowskiego, E. Krchy, K. Pochwalskiego i St. Podgórskiego.

= 85 wystawa *Towarzystwa artystów polskich »Sztuka«* otwarta została w marcu w lokalu zawodowego związku plastyków, (ul. Nowy Świat). Brali w niej udział: Axentowicz T., Fałat Julian, Filipkiewicz Stefan, Jarocki Władysław, Kamocki Stanisław, Markowicz Artur, Mehoffer Józef, Pieńkowski Ignacy, Podgórski Stanisław, Pronaszko Zbigniew, Si-chulski Kazimierz, Szczepkowski Jan i Weiss Wojciech, jako członkowie T-wa, a jako zaproszony Paweł Dądział młody wychowanek Krakowskiej Akademii sztuk pięknych.

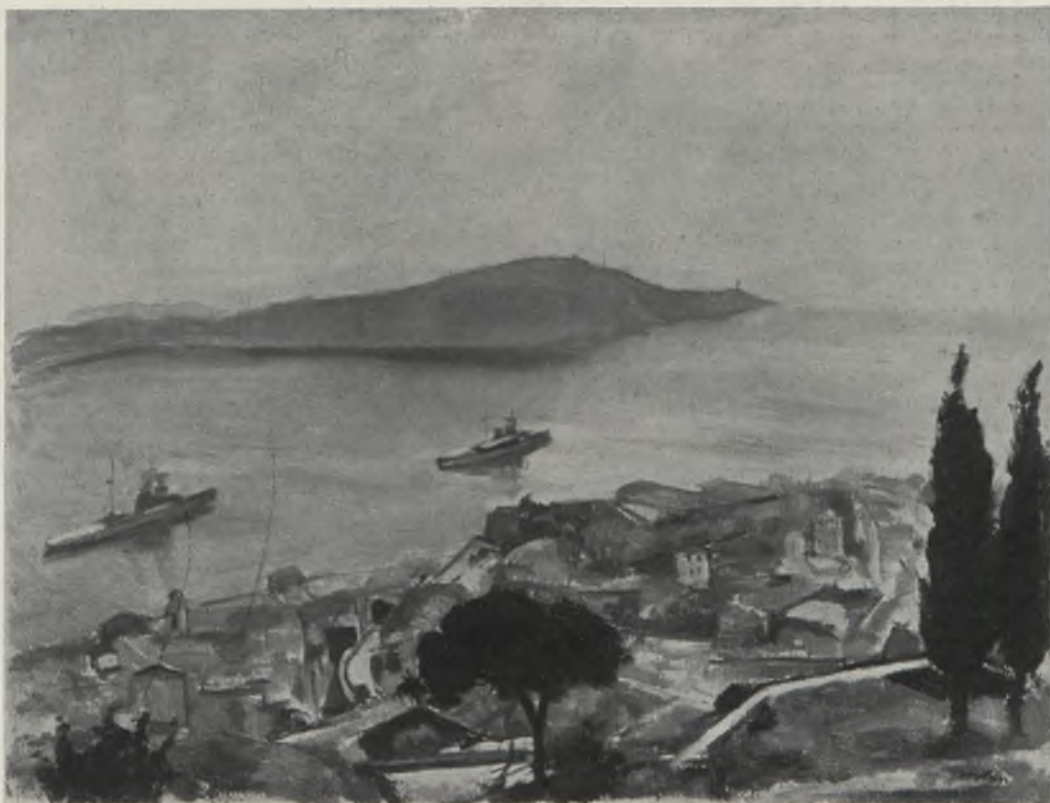
Wystawa skromna rozmiarami, obejmująca tylko 81 obrazów, zdobyła sobie powszechne uznanie krytyki warszawskiej, która podkreślała wysokość kultury artystycznej tego najzasłużeńszego i najpoważniejszego zgrupowania artystycznego. Przy omawianiu tej wystawy kilkakrotnie wyrażano zdziwienie (nawet w *Kurjerze Warszawskim*, który zawsze okazywał dużą życzliwość dla obecnej *»Zachęty«* Sztuk pięknych), że *Zachęta* nie postarała się o pozyskanie dla siebie tej tak bardzo poważnej wystawy.

W związku z tem czytamy w katalogu wystaw *Zachęty* (marzec, 1929 *»Przewodnik«* Nr. 42) następujące oświadczenie Komitetu *Zachęty* sztuk pięknych:

»Łącznie z wystawą *»Sztuki«* krakowskiej i wystawy Sztuki Niemieckiej w Warszawie, pojawiły się tu i owdzie wzmianki w prasie, błędnie, a w niektórych wypadkach tendencyjnie komentujące fakt, że obydwie wystawy znalazły sobie pomieszczenie poza najwłaściwszym dla nich gmachem *Zachęty*. W celu więc sprostowania błędnych komentarzy co do wystawy *»Sztuki«* oświadczamy, co jest zresztą powszechnie wiadome, że wszyscy artyści polscy, czy to pojedynczo, czy w grupach mają zawsze zapewnioną gościnę dla swych dzieł w salonach *Zachęty*. Tembardziej z gościnności tej szerego może korzystać *»Sztuka«* krakowska, jako jeden z najstarszych i najzasłużeńszych zespołów artystycznych w Polsce. Że *»Sztuka«* krakowska w tym roku nie chciała korzystać z ofiarowanej jej przez Komitet *Zachęty* gościnny, przyczyna jest ta, że *»Sztuka«* postawiła *Zachęcie* zbyt trudne warunki. Tow. *Zachęty*, jako instytucja społeczna, nie subwencjonowana ani przez rząd, ani przez miasto, i opierająca materialną swą egzystencję na równowadze dochodów i wydatków, warunków postawionych przez *»Sztukę«* (nie kwestjonując zresztą ich zasady) jako stałego układu zobowiązań do wystawców, przyjąć nie mogła.

»Czy *»Sztuka«* odrzucając warunki zwykłe wystaw w *»Zachęcie«* i tem zrzekając się dobrowolnie sal *»Zachęty«*, zyskała na zmianie miejsca, niech to osądzą sami członkowie *»Sztuki«*.

Otóż na podstawie najzupełniej ścisłych informacji, które otrzymaliśmy od zarządu T-wa art. pol. *»Sztuka«* podkreślić należy, że oświadczenie powyższe nie jest zgodne z prawdą. Komitet *»Zachęty«* pisze: że *»Sztuka«* krakowska w tym roku nie chciała korzystać z ofiarowanej jej przez Komitet *»Zachęty«* gościnny a przyczyna jest ta, że *»Sztuka«* postawiła *»Zachęcie«* zbyt trudne warunki. Jest to nielogiczne. Gdyby *»Sztuka«* nie chciała korzystać z gościnny



WOJCIECH WEISS

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

PORT W VILLE FRANCHE (ol.)

w Zachęcie, nie potrzebowałyby stawiać zbyt trudnych warunków, ale poprostu nie zgłosiłaby się u Zarządu Zachęty w sprawie lokalu. Jeśli zaś »Sztuka« w tej sprawie pertraktowała, to dowodem, że chciała — jak zawsze — w Zachęcie swą wystawę urządzić, ale Zachęta postawiła zbyt trudne warunki. To jest zgodne z prawdą. T-wo »Sztuka« zażądało pokrycia kosztów transportu i urządzenia wystawy w Zachęcie, są to warunki, które zawsze dotychczas przez »Zachętę« w stosunku do »Sztuki« były przyjmowane. I nie mogło być inaczej. Trudno wymagać, by artyści malowali obrazy, rzeźbili, oprawiali je, pakowali, wysyłali na wystawy, to samo z powrotem z wystawy, a wstępy od publiczności zwiedzającej wystawę inkasował zarząd Zachęty w tym celu, aby opłacić kilku czy kilkunastu gentlemenów, mających w biurach Zachęty źródło utrzymania.

T-wo art. pol. »Sztuka« było zdania, że ten, kto pobiera dochody, musi ponosić wydatki. »Zachęta« robi wystawy, godne »Zachęty«, a T-wo »Sztuka« zrobiło skromną wystawę w małym, źle oświetlonym lokalu, wystawę jedynie obrazów i to nie wielkich rozmiarów, bo rozmiar sal nie pozwalał na większe obrazy a oświetlenie nie pozwalało na wystawienie rzeźb. Wystawa ta jest wysoce kulturalną manifestacją przeciw niepojętemu zacietrzewieniu się obecnego Zarządu »Zachęty«, której można tylko życzyć, aby wzięła sobie do serca tę lekcję i ze zgubnej, a dla kultury stolicy bardzo szkodliwej, drogi nareszcie zawróciła.

= Konieczność zreorganizowania opieki państwa nad sztuką. Pod tym tytułem zamieszcza prof. Wł. Skoczyła w Nr. 287 (3 marca 1929) *Głosu prawdy* (literackiego) następujące uwagi:

»W artykule Kadena-Bandrowskiego p. t. »Dwie i pół minuty o sztuce«, autor komentuje budżet Departamentu Sztuki przy ministerstwie W. R. i O. P. w sposób niezmiernie jasny wykazując, że budżet ten oficjalnie opiewający na sumę 8.381.724 zł. faktycznie posiada 1.838.000 zł. na popieranie żywej twórczości artystycznej. Jaką ta suma przedstawia wartość w stosunku do zadań, jakie ma Departament Sztuki spełnić, nie wymaga żadnych bliższych komentarzy.

»Ale byłoby może rzeczą niesłuszną, gdyby przemilczano równocześnie fakt, że państwo poza budżetem Departamentu Sztuki wydaje względnie duże sumy na sztukę. Dość wspomnieć o »Funduszu Narodowym dla Sztuki i Kultury«, który wynosi rocznie 5.000.000 złotych. Dalej wydaje dość znaczne sumy Ministerstwo Spraw Zagranicznych na urządzenie swych placówek dyplomatycznych i na propagandę artystyczną. Poza tem kancelarja cywilna i prawie każde ministerstwo posiadają znaczne sumy, które wydatkują na sztukę. Krótko mówiąc sumy, jakie wydaje Państwo polskie na sztukę są dosyć znaczne a niezadowolenie w świecie artystycznym odnosi się nie tyle do ich wysokości, lecz do sposobu ich użycia.

»Jedyny, fachowy i do szafowania pieniędzmi państwowymi uzdolniony urząd t. j. Departament Sztuki posiada fundusze minimalne a wtłoczony organizacyjnie w ministerstwo W. R. i O. P., posiadające zupełnie inne a olbrzymie zadania do spełnienia, odgrywa tam rolę kopcieszka bez pieniędzy, bez sił wykonawczych i co zatem idzie bez znaczenia.

»Wyduje mi się, że w chwili obecnej najważniejszą sprawą jest skomasowanie wszystkich pieniędzy, jakie na sztukę Państwo wydaje w Departamencie Sztuki.

Aby ten urząd mógł zadanie swe spełnić, należy go przede wszystkim wyodrębnić z ministwa W. R. i O. P. i usamodzielnic go w ten sposób, aby jego przedstawiciel mógł spraw sztuki na Radzie Ministrów bezpośrednio bronić. Może nie jest to koniecznym stwarzanie nowego ministerstwa, aby nie powiększać i tak już dużego składu osobowego Rady Ministrów, ale stworzenie autonomicznego urzędu przy Radzie Ministrów w formie podsekretarjatu stanu.

»Należałoby ześrodkować w tym urzędzie wszystkie sprawy sztuki, które dziś są załatwiane prawie we wszystkich ministerstwach w sposób dyletancki a więc niezmiernie szkodliwy.

»Rozgoryczenie wśród artystów na załatwianie spraw sztuki przez Państwo nie płynie tylko stąd, że Państwo wydaje na sztukę za mało pieniędzy, lecz również z tego powodu, że sumy te, wydatkowane przez różnych dyletantów, marnują się i szkodzą kulturze artystycznej kraju.

W uzupełnieniu tych uwag zamieszcza w Nr. 288 (10 marca br.) *Głosu prawdy* (literackiego) p. Juliusz Kaden-Bandrowski artykuł p. t. »Trzeba pomóc Jastrzębowskiemu«, który podajemy w skróceniu:

»Sprawa budżetu sztuki poruszona przez nas w jednym z ostatnich numerów Dodatku Literackiego *Głosu Prawdy* poruszyła wszystkie artystyczne koła stolicy i rozchodzi się szerokim echem po całej Polsce.

»Artyści, którzy zeszłego roku na początku lata odbyli cały szereg poważnych zebrań, na zebraniach tych ustalili kapitalne dezyderaty związane z dobrem sztuki ojczystej, poczem przedstawili uchwały swe miarodajnym czynnikiem (przedstawicielowi p. Prezydenta Rzeczypospolitej, przedstawicielowi M. W. R. i O. P., kustoszowi pięciomiljonowego funduszu kultury narodowej), zbierają się obecnie jeszcze raz, by mimo absolutną obojętność najmiarodajniejszego w tej kwestji kustosa pięciomiljonowego funduszu, sprawy swe przedstawić komu należy.

»To znaczy komu? Już nie temu, chyba w czyje ręce został złożony fundusz. P. Michalski poinął przecież dobrotliwym milczeniem wszystkie syntetyczne kwestje, wszystkie istotnie zasadnicze plany w dziedzinach dotyczących artystów, tak literatów, jak plastyków, jak też i muzyków. Wyznaczony jako kustosz w tym celu właśnie, aby funduszu nie roztrwoniono na dary i datki dla wszelakich proszących, potrzebujących, poszedł właśnie po linii najmniejszego oporu rozdawnictwa i wspierania i doraźnego łatania.

»Wobec powyższego artyści polscy mają jedyną wyraźną drogę i instancję: Pana ministra W. R. i O. P. Zastępuje go w dziale sztuki narodowej znakomity malarz i zasłużony obywatel, dyrektor departamentu sztuki Wojciech Jastrzębowski. Jeżeli od czasu objęcia przez Jastrzębowskiego stanowiska dyrektora departamentu artyści wszystkich fachów czekali cierpliwie i »siedzieli cicho«, to dlatego, iż nazwisko Wojciecha Jastrzębowskiego było dla nich rękojmnią, że wszystko, co tylko można zrobić w tak opuszczonej przez miarodajne czynniki dziedzinie sztuki, — traktowanej u nas znacznie obojętniej, niż chów koni, — będzie zrobione.

»Z omówienia budżetu sztuki wiemy, że Jastrzębowskiemu udało się budżet zwiększyć i to, czy owo (nagroda muzyczna chociażby!) wyjednać. Są to, niestety zdobycze tak nikłe w stosunku do całokształtu rosnących potrzeb, iż zaiste nie odpowiadają swym zakresem powadze nazwiska Jastrzębowskiego, oraz nadziei z nazwiskiem tym związanej.

»Nie możemy podejrzewać, dzisiejszego dyrektora departamentu sztuki, — my koledzy z zawodu artystycznego i dawni koledzy legjonowej bronii, — o opieszałość, czy złą wolę. Musimy zatem przypuszczać, iż sprawy, których bronii, albo nie zostały jeszcze uwzględnione, albo raz jeszcze, jak tyle już razy, odłożono je do jakichś lepszych czasów.

»W jednym i drugim wypadku trzeba zatem pomóc Jastrzębowskiemu. Jeszcze raz głośno powtórzyć o co nam chodzi. Jeszcze raz sprawy nasze przypomnieć ogółowi, oraz miarodajnym czynnikom.

»Miarodajne czynniki powiększyły budżet sztuki, w tem czy w tamtem drobniejszym posunięciu okazały sporą dozę zrozumienia sprawy. Artyści polscy powinni jeszcze raz powtórzyć i przypomnieć ludziom zajęтым sprawami państwa o co tu chodzi: Nie chodzi tu o jałmużnę, nie chodzi o datek dla tego, czy tamtego zasłużonego mistrza, — lecz o rzecz znacznie ważniejszą!

»O wytyczenie ram i urzędzeń, w których sztuka polska mogłaby rozwijać się w sposób godny wielkiego narodu o wiekowej potężnej kulturze.

= Echo wystawy niemieckiej w Warszawie p. poseł Rauscher wydał śniadanie, na które przybyli: p. minister Switalski, wiceminister Wysocki, płk. Beck, przedstawiciele Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. P. poseł Rauscher wygłosił przemówienie, w którym podziękował rządowi polskiemu za gościnę dla sztuki niemieckiej i wręczył ministrowi Switalskiemu, jako podarunek dla rządu polskiego, rzeźbę Kolbego, przedstawiającą kobietę kłęczącą (bronz).

= Uczczenie ś. p. ks. Baudouin'a. Z okazji przypadającej w r. 1932-im — 200-iej rocznicy założenia domu wychowawczego ś. p. ks. Baudouin'a, magistrat postanowił uczcić trwałym pomnikiem pamięć i zasługi założyciela zakładu, wielkiego filantropa i opiekuna ubogich, przez umieszczenie na froncie gmachu domu wychowawczego płaskorzeźby, wyobrażającej ks. Baudouin'a.

= Plac wystawowy w Warszawie. Plan regulacji miasta przewiduje urządzenie wielkiego placu wystawowego na łąkach goławskich. Tylko drobna część tych terenów należy do miasta, większa część jest w posiadaniu osób prywatnych.

Miasto postanowiło ograniczyć się i zamiast obejmowania odrazu wielkiego placu wystawowego, zadowolnić się mniejszym. Mniejszy plac obejmować będzie teren 45 hekt. gruntu, sąsiadującego z parkiem Skaryszewskim. Plac ten ma być w r. b. zniwelowany, rozplanowany i zadrzewiony. W roku 1931 na terenach tych ma być urządzony pokaz niektórych działów twórczości. Odbędzie się tam wystawa plastyków, jakoteż wystawa ceramiki.

= Pół miliona na Muzeum Narodowe wyznaczyła na przyszły rok rada m. Warszawy w swym budżecie. W stosunku do przeszłego roku jest to o 100.000 więcej.

= Przebudowa Zamku królewskiego. Komitet przebudowy Zamku w Warszawie odbył posiedzenie, na którym kierownictwo robót przedstawiło projekt urządzenia rezydencji P. Prezydenta Rzeczypospolitej w Zamku.

Projekt ten przewiduje urządzenie apartamentów audencjonalnych, pracowni, gabinetów, sal konferencyjnych, oraz salonów do przyjęć w części pokoiów królewskich na 1-em piętrze od strony Wisły. Z pokojami temi łączyłoby się bezpośrednio właściwe mieszkanie prywatne P. Prezydenta Rzeczypospolitej, położone za temi pokojami na 2-em piętrze. Obydwa piętra byłyby połączone wewnętrznymi schodami, oprócz głównej klatki schodowej. Z apartamentami osobistymi P. Prezydenta łączyłoby się mieszkanie jego rodziny, oraz apartamenty gościnne. Nadto na 1-em piętrze przewidziany jest oddzielny apartament dla oficjalnych gości państwa polskiego.

Amfilada istniejących obecnie pokoiów królewskich byłaby przedłużona ku północy, w stronę katedry i opasywałaby t. zw. drugie podwórze, dając możliwość pomieszczenia w przyszłości około 10.000 osób podczas rautów, lub przyjęć oficjalnych. Byłyby to wielkie sale z westybulami, szatniami i t. p.

Projekt przewiduje również odbudowę dawnej sali sejmowej upamiętnionej uchwaleniem Konstytucji 3 Maja, która byłaby włączona do kompleksu apartamentów recepcyjnych. Przewidziane są też przestronne pomieszczenia dla instytucji, związanych z urzędem Prezydenta.

Projekt zmierza do uporządkowania t. zw. drugiego podwórza, oraz do uzupełnienia fasad i elewacji Zamku od strony Wisły.

Urzeczywistnienie projektu podzielone jest na 5 serji, które mają być wykonane w ciągu 5 do 7 lat, zależnie od wysokości kredytów.

Komitet jednogłośnie wydał opinię przychylną o tym projekcie.

= Rzeźby w parkach warszawskich. Do budżetu miejskiego wstawiono sporą sumę na rzeźby, jakie będą umieszczone na skwerach, placach i w parkach. Postanowiono już ulokować w parku Traugutta rzeźbę Szymanowskiego »Macierzyństwo«, w parku Ujazdowskim dwie grupy Ostrowskiego: »Polonez« i »Halka i Jontek«, dalej dwie rzeźby w parku Skaryszewskim.

= Polski obraz w Genewie. Nadeszła wiadomość, że byłby do nabycia dla Muzeum Narodowego obraz Simmlera »Przysięga Jadwigi«, który znajduje się w Genewie w posiadaniu prywatnym, a dzięki uprzejmości właściciela, wisi teraz w sali delegacji polskiej przy Lidze Narodów.

= Sport w sztuce. Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego w porozumieniu z Związkiem Związków Sportowych zamierza na P. Wystawie Krajowej w Poznaniu zorganizować obok innych działów, także dział p. t.: »Sport w sztuce«.

Pokaz ten obejmowałby przede wszystkim te dzieła sztuki, które wystawione były w Amsterdamie, latem

1928 r., na wystawie sztuki olimpijskiej, oraz inne stojące na odpowiednim artystycznym poziomie, udzielone tak wprost przez artystów, jakoteż wypożyczone z kolekcji prywatnych.

Wszystkie eksponaty przyjęte na wystawę będą zabezpieczone i odpowiednio dozorowane przez cały czas trwania wystawy. Właściciele dzieł użyczonych na wystawę nie ponoszą żadnych kosztów transportu (w obie strony), opakowania ani asekuracji.

Uwzględnienie działu sztuk plastycznych (architektura, rzeźba, malarstwo, grafika) w Pałacu Wychowania Fizycznego ma bezsprzecznie swoje duże znaczenie i przyczyni się do tem większego zainteresowania sztuką szerokich sfer świata sportowego, co i sztuce naszej przynieść może niejedną pomoc doraźną.

Dział »Sport w sztuce« znajdzie pomieszczenie w osobnej dużej sali (6 x 8 m.) w Pałacu Wychowania Fizycznego, na I piętrze.

= Gmach wystawowy w Warszawie. Jak wiadomo, Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej zabiega oddawna u odpowiednich czynników miejskich i rządowych, w sprawie budowy odpowiedniego budynku dla celów wystawowych. Jeden jedyny lokal (gmach Zachęty), nawet gdyby był w ręku innych ludzi, niż obecnie, wystarczyć nie może. Na tem tle dochodzi do takich rażących faktów, kompromitujących nas zagranicą, jak np. to, że dla wystawy sztuki niemieckiej – wobec godnego napiętnowania stanowiska Zachęty – nie było właściwie w Warszawie miejsca i trzeba było ją organizować, drogą niewspółmiernie wysokich kosztów, w Gmachu Resursy Obywatelskiej, w sali balowej, zupełnie na ten cel nieodpowiedniej.

Niestety, niemożna powiedzieć, ażeby czynniki, którym powierzono opiekę nad stolicą i jej najważ-



LEON WYCZÓLKOWSKI

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

SZRON (rys. tuszem i pastelą)

niejszymi postulatami — zdawały sobie jasno sprawę z potrzeby takiego wystawowego lokalu, mogącego służyć zresztą nie tylko wystawom malarstwa, rzeźby, grafiki, ale także architektury i przemysłu artystycznego (na co powinnyby nareszcie nadejść

projektu placu w zależności od skomplikowanych warunków».

Powinszować i pomysł i sposobu jego sformułowania!
 = Wystawa pamiątkowa karykatur politycznych Kostynowicza. W Oficerskim Kasynie Garnizonowym (Al. Szucha 24) otwarto Wystawę pamiątkową Karykatur Politycznych artysty malarza ś. p. Kazimierza Kostynowicza, kapitana rezerwy, oficera b. legionów polskich, obrońcy Lwowa. Wystawa zawiera 70 prac przedwcześnie zmarłego artysty.

= Wystawa w małym salonie Związku Plastyków. W niedzielę dn. 24 b. m. w małym salonie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków odbyło się otwarcie przedświątecznej wystawy prac członków Związku: Bobińskiej-Paszowskiej, Bartłomiejczyka, Borucińskiego, Dybowskiego, Gessnerówny, Gołąbiowskiego, Kraśnika, Krzyżanowskiej, Kłopotowskiego, Kulisiwicza, Mieszковского, Pii-Górskiej, Stankiewiczówny, Toma, Trautmana i Wysockiej.

= Zarząd T-wa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych. Na ostatnim posiedzeniu Prezydium T-wa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych ukształtował się Zarząd w następujący sposób: Prezes — p. poseł Józef Targowski, wiceprezisi — p. prof. W. Skoczylas, p. Ferdynand Goetel, p. dyr. Arnold Szyfman, skarbnik — p. dyr. Roman Chojnacki, sekretarz generalny — p. Zofia Nałkowska. Skład dyirekcji pozostaje bez zmiany: dr. M. Treter — dyrektor, dr. A. Guttry — wicedyrektor.

= Wystawa budowlana w Warszawie w r. 1931. Komisariat Rządu na m. Warszawę zatwierdził — jak informuje H. D. w czasopiśmie *Dom* — w końcu grudnia roku ub. statut Towarzystwa Wystawy Budowlanej w Warszawie. Statut podpisali jako założyciele pp.: Prezydent miasta inż. Zygmunt Słomiński, prof. Cz. Przybylski dziekan wydziału architektury Politechniki, prezes Stowarzyszenia zaw. przemysłowców budowlanych Henryk Martens, b. prezydent Piotr Drzewiecki, inż. Michał Paszkowski, arch. inż. Bohdan Pniewski, arch. inż. Aleksander Raniecki, [dyrektor Banku Gospodarstwa Krajowego Dr. Mieczysław Szenk, dyr. Henryk Drozdowski, dyr. Stanisław Matłowski, red. Wolmar Adam, red. Szczesny Rutkowski, arch. Łukasz Wolski i inni przedstawiciele przemysłu, nauki i świata gospodarczego.

Komitet Organizacyjny Wystawy Budowlanej w Warszawie projektuje otwarcie jej w roku 1931-ym na terenach obejmujących około 15 hektarów, a położonych na Saskiej Kępie obok Parku Skaryszewskiego, przy t. zw. »Czerwonej Drodze«. Tereny te częściowo stanowią własność miejską, częściowo zaś będą przez miasto wykupione przymusowo, gdyż w myśl ogólnego planu regulacji miasta, będą one stanowić miejski teren wystawy, na którym w r. 1943 projektuje Rząd Międzynar. Wystawę Powszechną.

Budynki, które ma postawić Komitet Wystawy Budowlanej, będą projektowane w ten sposób, aby stanowiły potem część składową Międzynarodowej Wystawy Powszechnej. Wydział Techniczny Komitetu Wystawy Budowlanej liczy się z koniecznością wybudowania



KAZIMIERZ SICHULSKI

DZIEWCZYNA Z BARANKIEM (ol.)

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

u nas moda), oraz wszelkim innym wystawom, które nie mają gdzie pomieścić się w stolicy dużego państwa.

Prośba wspomnianego Tow. spotkała się wprawdzie z przychylnym w zasadzie przyjęciem tak ze strony Prezesa Ministrów prof. K. Bartla, jak i Prezydenta miasta inż. Słomińskiego, ale natrafia na trudności w samych podległych urzędach.

Jak się dowiadujemy, Magistrat m. Warszawy (Wydział VII Techniczny) udzielił odpowiedzi następującej treści: »Magistrat w zasadzie uznał, iż pod budowę Gmachu Wystawowego może być wyznaczony plac na terenie, położonym przy wylocie głównej alei Parku Skaryszewskiego, na obszerny plac, który powstanie przy zbiegu Alei Ks. Poniatowskiego z ulicą Zieleniecką. Punkt ten posiada dobre warunki komunikacyjne i reprezentacyjne, jednakże realizacja zagadnienia uzależniona jest od opracowania dokładnego projektu samego placu i wylotu alei parkowej w zależności od dość skomplikowanych warunków terenowych. Praca w tym zakresie została już rozpoczęta«.

Pomysł urządzania wystaw (n. p. reprezentacyjnych wystaw obcych), za Wisłą, po drugiej stronie miasta, jest dość oryginalny. A tam: »pod budowę może być wyznaczony plac na terenie... na obszerny plac...« ale to »uzależnione jest od opracowania

trwałych pawilonów o powierzchni około 15 tysięcy metrów kwadratowych. Rozumie się, że wielką część inwestycji będzie musiało przeprowadzić miasto, które zaprojektowało już urządzenie odpowiednich dróg wzorowych, doprowadzenie tramwaju do Wystawy Budowlanej, pozatem zmeliorowanie, skanalizowanie terenu i t.p.

Komitet Organizacyjny Wystawy Budowlanej podzielił się na kilka Wydziałów i kilkanaście Sekcji, na czele których stanęli ludzie fachowi, delegaci instytucji gospodarczych, naukowych, urzędów miejskich lub państwowych.

Jedną z Sekcji, a mianowicie Sekcja Budownictwa Zagranicznego, nawiązała kontakt z szeregiem krajów, które będą mogły na polskiej Wystawie Budowlanej, przedstawić wszystko to, co ma w dziedzinie budownictwa najlepszego zagranicą.

Wystawa Budowlana w Warszawie w roku 1931 będzie miała bowiem za zadanie główne pokazać jaknajszerszym warstwom ludności polskiej jak należy budować, jakie są najnowocześniejsze i najidealniejsze rozwiązania architektoniczne budowli, dostosowane do tempa życia powojennego, jaka jest sama organizacja budownictwa zagranicą, jakie są materiały nowe, tańsze nieraz i praktyczniejsze od cegły i drzewa.

Poważny nakład pracy i fachowej wiedzy, z jakimi Komitet Organizacyjny pod przewodnictwem p. Prezydenta Słomińskiego i wiceprezesa dziekana prof. Przybylskiego organizuje wystawę, pozwala przypuszczać, że wielkie dzieło, jakim będzie Wystawa Budowlana w Warszawie 1931 r., przyczyni się znakomicie do odrodzenia i ożywienia budownictwa w Polsce.

= Parki miejskie. Komisja powołana przez komisję ogrodową przy wydziale technicznym magistratu, obrała miejsce w parku Skaryszewskim dla rzeźby »Kąpiąca się« Olgi Niewskiej, przy głównej alei, niedaleko małego stawu, na tle wierzb płaczących.

W Parku Traugutta wykonywane są roboty przy ustawianiu rzeźby Wacława Szymanowskiego p. t. »Macierzyństwo«. Rzeźba ta znajdzie się w środku głównego kwiatnika, w tej części parku, która przylega do ulicy Zakroczymskiej. Rzeźba będzie wkrótce ustawiona.

= Nagroda dla artystów plastyków. Ministerstwo Oświaty projektuje utworzenie stałej nagrody państwowej dla artystów plastyków.

= Nagrody dla wydawców za artystycznie wydane książki. Towarzystwo wydawców książek, dając wyraz odczuwanej potrzebie nieustannego doskonalenia pod względem graficznym szaty zewnętrznej książki, ustanowiło odznaczenia honorowe dla wydawców, którzy w minionym dziesięcioleciu wyróżnili się na tem polu. Powołany sąd konkursowy, w osobach: prof. Czajkowskiego, nacz. wydziału Dembego, dyr. W. Jastrzębowski, Dra Miecz. Tretera i J. Warchałowskiego, postanowił przyznać 3 nagrody w postaci medaliorytów Michała Byliny. Pierwszą nagrodę — Jakóbowi Mortkowiczowi za następujące książki: 1) Żeromski — Popioły, 2) Żeromski — Puszcza

Jodłowa, 3) Żeromski — Wisła i 4) J. Warchałowski — Polska sztuka dekoracyjna, oraz za całokształt artystyczny pracy wydawniczej. Drugą nagrodę przyznano Bibliotece Polskiej w Warszawie za następujące książki: 1) Reymont — Legenda i 2) Wyspiański — Dzieła



PAWEŁ DADLEZ

STARUSZEK Z PAPUGA (ol.)

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

malarskie. Trzecią nagrodę — Książnicy Atlas, Lwów-Warszawa za książkę Jędrzejowskiej p. t. »Książka polska we Lwowie w 16 wieku«.

WILNO

= Nagrody za dzieła z dziedziny plastyki i literackiej m. Wilna. Na ostatnim posiedzeniu Rady Miejskiej m. Wilna zaakceptowano statut nagrody w wysokości 5.400 zł, która ma być przyznawana co cztery lata za dzieło z dziedziny plastyki i 1.500 zł. przyznawanej co dwa lata za dzieło literackie w językach białoruskim, litewskim lub żydowskim.

= Pomnik Skargi. 350 rocznica założenia uniwersytetu wileńskiego będzie wielką manifestacją kulturalną całej Polski. Bezpośrednio uczestniczyć w niej będą województwa kresowe, mianowicie nowogrodzkie, wołyńskie, białostockie i podolskie, które przy tej okazji zobowiązały się do uczczenia pamięci Skargi. Na odbytym niedawno zjeździe wojewodów postanow-

wiono, że wspólnym sumptem tych województw będzie odrestaurowany w gmachach uniwersyteckich dziedzi-
niec Piotra Skargi i skrzydło budowli związane z jego
pamięcią, a także położony kamień węgielny pod
pomnik wielkiego kaznodziei i patrioty.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Wystawę sztuki polskiej otwarto tu dnia 2
marca w pięknych salach *Stedelijk Museum*, w obecno-
ści posła Rzpłtej Dr S. Kętrzyńskiego i członków posel-
stwa konsula hon. w Amsterdamie L. Bückmanna,
przedstawicieli miasta, sfer oficjalnych i artystycznych.
Przemawiał poseł Kętrzyński, Prezes Tow. Nederland-
-Polen van Roy, oraz V.-Burmistrz Amsterdamu. Pod-
kreślić należy z uznaniem i wdzięcznością, co zazna-
czył V.-Burmistrz w swem przemówieniu, że miasto
wyasygnowało osobny fundusz dla Muzeum, na ada-
ptacje specjalne, które okazały się potrzebnymi w związku
z naszą wystawą. Dzięki temu można było doskonale,
nadzwyczaj przejrzysto i w znakomitem świetle roz-
mieścić wszystkie nasze eksponaty. U samego wejścia,
w hallu Muzeum, zawieszono 16 olbrzymich kartonów
witrażowych prof. J. Mehoffera, które sprawiają na
wizjach potężne wrażenie. Dyrektor *Stedelijk Museum*
Baard, nosi się z zamiarem kupna jednego z większych
obrazów dla zbiorów muzealnych.

BERLIN

= Wystawa grafiki francuskiej. W daw-
nem muzeum Sztuki i Rzemiosł w Berlinie otwarta zo-
stała wystawa dzieł francuskiej grafiki, pochodzących
z biblioteki Narodowej w Paryżu. Ambasador francuski
p. de Margerie, który przewodniczył uroczystości otwar-
cia wystawy wygłosił, przemówienie, w którym podkre-
ślił znaczenie zbliżenia między Francją a Niemcami na
polu artystycznym. Przemówienie ambasadora francu-
skiego spotkało się z gorącym przyjęciem.

W drodze wzajemności w Paryżu urządzona będzie
w najbliższym czasie wystawa grafiki niemieckiej.

= W gmachu Konsulatu Rzpłtej urządzono
staraniem konsula gen. St. Zielińskiego pokaz dzieł Ka-
zimierza Cykowskiego.

= Spór o rzeźbę staro-egipską. Prasa
berlińska donosi, iż rząd egipski chce podjąć rokowa-
nia z Niemcami w sprawie dawnego sporu o rzeźbę
przedstawiającą głowę królowej Nephretete, która to
rzeźba, zdaniem rządu egipskiego, dostała się do Nie-
miec nielegalnie. Cała niemal prasa berlińska zajmuje
jednomyślnie wobec żądań egipskich odmowne stano-
wisko, twierdząc kategorycznie, iż rzeźba, którą rząd
egipski chciałby odzyskać, przeznaczona została przez
dyрекcję egipskich muzeów dla ekspedycji niemieckiej,
przeprowadzającej w r. 1913 prace wykopaliskowe pod
El Amarna.

Rzeźba ta, polichromowana, stanowi jeden z najpy-
szniejszych okazów egipskiej rzeźby portretowej, jakie
wogóle znamy.

BRUKSELA

= Wystawa Adama Styki. Na krótko przed
wystawą sztuki polskiej w Palais des Beaux-Arts
otwarta została w Brukseli wystawa obrazów Adama
Styki, stanowiąca cykl widoków wschodnich, prze-
ważnie z Egiptu, Marokka i Sudanu. Na otwarciu
obecni byli przedstawiciele Poselstwa Polskiego i inni
członkowie korpusu dyplomatycznego, belgijski mini-
ster Sztuk Pięknych, bawiący w Brukseli generał Wey-
gand, oraz szereg innych wybitnych osobistości.

= W Palais des Beaux-Arts zorganizowano
wielką zbiorową wystawę retrospektywną James Ensor'a,
jednego z najwybitniejszych malarzy belgijskich.

= Echa wystawy sztuki polskiej. Uzupel-
niając wiadomości podane o tej wystawie w Nr. 3
Sztuk Pięknych (str. 118) należy stwierdzić, że zorga-
nizowana przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Pol-
skiej wśród Obcych wystawa polska w Brukseli, wzbu-
dziła w całej Belgii ogromne zainteresowanie. Nastę-
pujące pisma zamieściły wzmianki o wystawie oraz
o uroczystym otwarciu wystawy przez króla i królową:
*La Flandre Libérale, La Meuse, Province de Namur, La Presse, Journal de Charleroi, XX siècle, Journal de Brugge, La Province. Bien public, Le travail, Le Matin, Dernieres Nouvelles, Le Soir, Echos du Soir, Midi, Avenir de Lournaisie, De Volksgasst van Bra-
bant, National Bruxellois, Le peuple, La libre Belgi-
que, Nation Belge, Le Progrés, L'Etoile, Belge, Me-
tropole, Neptune, L'Independance Belge, Het Laatste
Nieuws, L'Express, Het Nieuws van den Dag.*

L'Independance Belge, La Nation Belge, La Soir, Le National Bruxellois, La Libre Belgique i różne
inne zamieściły fotografie króla i królowej w chwili
otwarcia wystawy, króla w rozmowie z p. posłem Fili-
powiczem i komisarzem wystawy dr. M. Treterem.

Le Soir zamieścił dwie reprodukcje obrazów Mal-
czewskiego, *La Derniere Heure* reprodukcje obrazu
Jarockiego »Żebrak« i Hofmana »Madonna«, *L'In-
dependance Belge* Pruszkowskiego »Marszałek Piłsud-
ski«, *Le Peuple* Stryjeńskiej »Tańce«.

*Gazette de Charleroi, La Libre Belgique, La Na-
tional Bruxellois, Dernieres Nouvelles, L'Express, L'Etoile Belge* omawiały w artykułach krytycznych
szczegółowo ruch artystyczny w Polsce, najważniejsze
kierunki, wpływy Zachodu i Wschodu na rozwój sztuki
polskiej, charakteryzując twórczość poszczególnych ar-
tystów, wyrażając się z wielkim uznaniem dla sztuki
polskiej wogóle, oraz podkreślając odrębność i charak-
teryistyczne cechy twórczości polskiej.

Z okazji wystawy sztuki polskiej w Brukseli ukazał
się katalog, zawierający słowo wstępne komisarza wy-
stawy dr. M. Tretera, wzmiankę Jerzego Warchałow-
skiego o wytwórni »Ład« oraz 32 reprodukcje wykonane
w rotograwjrze. Druk i rotograwjura Drukarni Naro-
dowej w Krakowie. Królowa wyraziła się z wielkim
uznaniem o katalogu i zażądała fotografii portretu Krzy-
żanowskiego »Marszałek Piłsudski« oraz fotografii Wy-
siańskiego »Macierzyństwo«.

O wystawie polskiej w Brukseli informowali też dość
obficie korespondenci pism zagranicznych. Tak np. Ar-
mando Gutilla zamieścił długi, trzyszpaltowy artykuł
w *l'rovinzia di Padova* (z 18 lutego b. r.), ozdobiony
reprodukcjami obrazów Malczewskiego J., Wyspiań-
skiego, Stryjeńskiej, Gottlieba L., oraz widokiem sali
z witrażami Mehoffera. Autor podkreśla swoiście od-
rębny charakter polskiej sztuki, wymienia cały szereg
artystów, którzy zdaniem jego najlepiej reprezentują
polskiego ducha, a pod koniec swego entuzjastycznego
wprost artykułu streszcza niektóre ustępy wstępu do
katalogu.

Na bankiecie wydanym w Brukseli przez zarząd
najważniejszego klubu »Gaulois« z okazji otwarcia
wystawy sztuki polskiej, dr. M. Treter, zabierając głos
jako dyrektor Towarzystwa szerzenia sztuki polskiej
wśród obcych, które zorganizowało wystawę, wygłosił
następujące przemówienie, które podajemy w streszcze-
niu: »Pragniemy żebyście nas poznali prawdziwie.
Żebyście się przyjrżeli dokładnie charakterystycznym
rysem naszej duchowej fizjonomji. Wiernem zwier-
ciadłem naszej twarzy jest nasza sztuka, reprezento-
wana na wystawie brukselskiej tak obficie, jak na
żadnej jeszcze innej wystawie, przez nas organizowanej
zagranicą. Nawet kolekcjonerzy prywatni, robiąc spe-
cjalnie dla Belgji wyjątek, zdecydowali się wypożyczyć
sporo dzieł takich, które i my Polacy nie często mo-
żemy oglądać. Muszę wyznać, że i ta również wystawa,

jak każda wogóle inna, gdziekolwiek urządzana, nie może dać wszystkiego. I tu również nie są reprezentowani wszyscy nasi artyści, którzy są tego godni. Dotyczy to nie tylko malarstwa, ale zwłaszcza rzeźby, architektury, sztuki dekoracyjnej. Trudności i tak były olbrzymie. Czując podziw szczerzy dla waszej sztuki dawnej i dzisiejszej, którą znamy i kochamy, cenimy sobie bardzo wysoko wasze zdanie i na waszej opinii artystycznej niezmiernie nam zależy. Niemniej jednak nie prosimy was wcale o pobłażanie. Patrzcie tedy obiektywnie w twarz naszą odzwierciedloną w naszej sztuce; chciejcie nas zrozumieć, biorąc pod uwagę nie tylko nasze intencje ale i osiągnięty rezultat, nie zapominajcie też o warunkach, w jakich rozwijała się nasza cała twórczość artystyczna».

W bankiecie tym prócz posła T. Filipowicza wzięli też udział niektórzy obcy dyplomaci, ogółem około 100 osób.

= Sprzedaż eksponatów z wystawy polskiej. Podczas trwania wystawy sprzedano w Brukseli sześć rzeźb zakopiańskiej P. Szkoły Przemysłu Drzewnego (wykonanych przez Chmielaka, Holdy'ego, Momota, Stałę, Kosia, Łuszczaka); «św. Jerzego» Momota zamówiono ponadto w drugim egzemplarzu. Niezwykłym wprost powodzeniem cieszyły się kilimy i tkaniny, wystawione przez spółdzielnię art. «Ład». Sprzedano prace: Grodeckiej (3 sztuki), Jastrzębowski (2 sztuki), Karpińskiej (3 sztuki), Mikołajczykówny, Plutyńskiej (3 sztuki), B. Tretera, Kintopa (2 sztuki), Rankówny, nadto zamówiono w dalszych egzemplarzach kilimy: Karpińskiej (2 sztuki), Plutyńskiej (2 sztuki), Jastrzębowski (2 sztuki), B. Tretera (2 sztuki), Grodeckiej (2 sztuki). Nadto sprzedano obraz J. Bocheńskiego (członek grupy «Plastyka» w Poznaniu) pod tytułem: Don Kiszot.

Ogółem na wystawie tej sprzedano obiektów za łączną kwotę 53.960 fr. b.

Zarząd *Palais des Beaux-Arts*, po dłuższych pertraktacjach, poprzestał na prowizji 15%. Natomiast zarząd tej instytucji, jak się w praktyce okazało, fatalnie zorganizowanej i źle administrowanej, uznał za możliwe i stosowne policzyć sobie takie koszty, jakie chyba nigdy i nigdzie nie mogą być przewidziane, zwłaszcza, gdy instytucja, urządzająca wystawę pobiera 15% prowizji od sprzedanych eksponatów, 25% od katalogów oraz cały wpływ za wstępy. *Palais des Beaux-Arts*, który się zwie *Institution sans but lucratif* - liczy sobie za światło: 6.440 fr., nie pomija nawet kosztów korespondencji z organizatorami wystawy (78'65 fr.), angażuje bez wiedzy komisarza do «placement» obiektów ludzi z firmy transportowej, która za to liczy następnie 2.115 fr. 50 ct., żąda zwrotu kosztów wszelkich druków, a nie czyni nic, ażeby przyczynić się ze swej strony także do powodzenia tak kosztownej imprezy. N. p. przez szereg dni trzeba było się prosić, ażeby słono policzony plakat umieszczono na gmachu wystawowym, u wejścia!...

BUDAPESZT

= W gmachu Muzeum Sztuk Pięknych zapowiedziano otwarcie wystawy sztuki francuskiej,

organizowanej przez *Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques*. Reprezentowani będą m. i. Besnard, Bonnard, Bourdelle, Derain, Flandrin, Klingsor, André Lhote, Marquet, Signac, Utrillo, H. de Varoquier i inni.

Na maj wystawa ta będzie przewieziona do War-



JAN SZCZEPKOWSKI

MADONNA (model gipsowy płaskorzeźby do mauzoleum śp. Jana Kasprowicza na Harendzie w Zakopanem).

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

szawy i pokazana w Zachęcie, jeśli tym razem w Zachęcie znajdzie się dla obcych gości miejsce!

CHICAGO

= W Sali Home Bank zorganizowano wystawę artystów polsko-amerykańskich, staraniem sekcji sztuk plastycznych Polskiego Klubu Artystycznego; objęła ona około 70 obrazów Gustawa Gwozdeckiego z Nowego Yorku, Leona Makielskiego, Maxa Wierzchorka z Kalifornii, Jadwigi Krawiec z Chicago, Kazimierza Majewskiego z Chicago, Teodora Roszaka z Chicago, siostry Stanisławy z Chicago, Katarzyny Kosickiej, Bronisława Makielskiego, Henryka Twardzika, Waltera Bucholtza, Warrena G. Cooka (Polaka, którego ojciec jest Anglikiem), H. Głomskiej, E. Sliwińskiej-Kapturkiewicz, Józefa Kleczka, W. Krawca, E. L. Micielskiego, Franka Myśliwego, P. Porowskiego, Jana Szyналиka, Marcina Tolpy i prof. Rudolfa Tarczyńskiego.

CLEVELAND.

= Dział polski na wystawie w Cleve-

1 a n d. W marcu odbyła się tutaj wystawa międzynarodowa, urządzona przez prasę tutejszą. Polska zajęła na tej wystawie poczesne miejsce. Staraniem Stowarzyszeń polskich: »Cleveland Society«, Klub kobiet polskich w Cleveland, Tow. Harfa, Tow. śpiewacze kobiet »Symfonia«, Tow. weteranów, gniazdo żeńskie Sokola, Klub obywatelski kobiet — urządzono na tej wystawie dział polski, w którym obok eksponatów z dziedziny sztuki i przemysłu, wystawiono miniaturowy model zamku na Wawelu. Podczas wystawy urządzono specjalny dzień polski, w którego programie były widowiska, produkcje śpiewacze i taneczne.

H A G A

= Na wystawie sztuki polskiej w Hadze sprzedano ogółem 10 obiektów, a mianowicie 8 dekoracyjnych figur w drzewie wykonanych przez uczniów P. Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (Zbójnik wykonany przez Kiszkę, sprzedany dwa razy, Trzej Królowie przez Momota, Matka Boska przez Spólnika, Tancerka przez Chojnackiego, Figura grobowa przez Urbańskiego, Orzeł Biały przez Wnuka, Madonna Huculka przez Stałę), duży obraz prof. Wł. Jarockiego p. t. »Stary Hucul« i »Dama z wachlarzem« K. Kwiatkowskiego. Z pośród wymienionych eksponatów trzy, a mianowicie obraz prof. Wł. Jarockiego i dwie figury zakopiańskie (Zbójnika i Figurę grobową) zakupiło Muzeum miasta Hagi — Gemeenta Museum te's-Gravenhage — na czele którego stoi Dr. G. Knüttel, który specjalnie interesuje się sztuką polską, wobec czego zamierza przyjechać do Polski, celem bliższego jej poznania.

= Głosy prasy holenderskiej (por. także *Sztuki P.*, Nr. 3, str. 118—119). Obecnie, gdy cała niemal prasa holenderska wypowiedziała swoje opinie o wystawie malarstwa polskiego w Hadze i gdy najwybitniejsi krytycy artystyczni poświęcili jej artykuły sprawozdawcze, staje się wyraźnym, jak wielkim powodzeniem i uznaniem cieszyła się sztuka nasza w Holandii.

W kraju, gdzie utrzymują się najwspanialsze tradycje malarstwa i gdzie smak artystyczny kształcił się z biegiem wieków w obcowaniu z potężnymi pomnikami mistrzów holenderskich, uznanie z jakim odzywają się o dziełach malarzy polskich krytycy holenderscy, nabiera szczególnej wartości.

Tak więc wybitny krytyk Just Havelaar pisze w *Het Vaderland* i *Nieuwe Courant*, iż w przeciwieństwie do wielu podobnych oficjalnych manifestacji sztuki obcej, wystawa polska jest prawdziwym sukcesem. Fakt, że dzieła artystów polskich, mimo tak różnych losów kraju, noszą charakter wybitnie narodowy, dowodzi żywotności rasy polskiej. *Nieuwe Rotterdamse Courant* poświęca wystawie polskiej dwa wielkie artykuły, w których podkreśla, że zasługą tej wystawy jest, iż odzwierciedla wszystkie kierunki, i że na wybór dzieł nie miały wpływu żadne dogmaty ani reakcyjne, ani rewolucyjne. Zebrano sztukę żywą. Dziennik wyróżnia wśród malarzy polskich Jarockiego, podkreśla żar koloru i siłę przekonania w twórczości tego malarza. Dalej mówi o dziełach Karpińskiego, Szymanowskiego i o niezwykłym talencie Lenca. O Wypiańskim mówi, iż daje on czyste piękno, wznosząc się na szczyty. Dalej wyróżnia Zaka — czarodziejską gracją i nieograniczoną fantazją, dłużej zatrzymuje się nad Slendzińskim, zachwycając się czystością jego linii. O rzeźbie »Pax« Wittiga mówi autor artykułu, że jest to rzeźba czysta, spokojna, szlachetna i pełna wyrazu.

De Telegraaf podkreśla również swoisty charakter sztuki polskiej. W dziełach Lenca stwierdza pokrewieństwo, z dziełami sztuki holenderskiej z przed 50-ciu laty. O Krzyżanowskim wyraża się z uznaniem, nazywając go artystą rasowym, umiejącym od razu uchwycić właściwy ton. Z pośród innych dzieł wy-

różnia autor zadziwiająco doskonale figury Sichulskiego, a najdłużej zatrzymuje się nad dziełami Zaka, które charakteryzuje jako absolutnie nowoczesne. Dzieła te dzięki zaletom malarskim i ogólnie ludzkim, chwytają za serce. Autor interesuje się również szczególnie akwarelami Stryjeńskiej i rzeźbami Szkoły w Zakopanem. W tych ostatnich znajduje wiele charakteru i plastyczności — zalety niezbędne dla dzieł dekoracyjnych. Rzeźby szkoły zakopiańskiej są, zdaniem autora, doskonałe.

De Maasbode uważa poziom wystawy za bardzo wysoki, a parę dzieł sprawiło autorowi artykułu prawdziwą rozkosz estetyczną. Autor pochwała zakup przez Muzeum Miejskie w Hadze »Starego Hucula« Jarockiego, ponieważ poza wielkimi walorami artystycznymi, dzieło to jest charakterystyczne dla twórczości polskiej. Dziennik wyróżnia następnie Pautscha.

De Haagsche Post z uznaniem odzywa się o skompletowaniu wystawy, która daje dokładny obraz tego, co się dzieje i co nurtuje w umysłach artystów polskich. Autor omawia dzieła wyżej wymienionych malarzy, a pozatem wyróżnia jeszcze »Snieg« Falata, jako dzieło wielkie, oraz portrety Kwiatkowskiego.

De Tijd korzysta ze sposobności, aby przypomnieć dzieje Polski i wyrazić radość, że koniec wojny sprawdził ostatecznie wyzwolenie »tego dumnego i świądomoego siebie narodu, który zawsze zachowywał żywe poczucie narodowe«. Naród ten zasługuje na zajęcie w sposób godny miejsca pomiędzy najwyższymi kulturalnie stojącymi narodami Europy. Autor artykułu stwierdza, że wystawa obecna dowodzi, iż mimo różnych wpływów kulturalnych, jakim podlegał naród polski, utrzymał on własnego ducha narodowego. Pierwsze wrażenie z wystawy, jakiego doznał autor, jest, iż ogólny koloryt nowoczesnej sztuki polskiej, niekiedy niezwykle subtelny, jest bardziej zdecydowany, niż w nowoczesnej sztuce holenderskiej. Jest inne odczucie barw, inna atmosfera. Jako przykład cytuje autor Jarockiego »Zimę w Karpatach«, Drugą cechą charakterystyczną jest silna plastyka postaci. Malarz polski potrafi umieszczać swe postacie w przestrzeni. Autor zwraca uwagę na silne ujęcie przez Pruszkowskiego głowy Marszałka Piłsudskiego.

Przytoczone powyżej charakterystyczne głosy prasy holenderskiej dowodzą, jak wiele zdziałać mogą wystawy sztuki polskiej zagranicą dla zapoznania z wartościami kulturalnymi narodu polskiego szerokich sfer kulturalnych innych narodów.

= Jak wielką korzyść propagandową może przynieść starannie wydany i obficie ilustrowany katalog, świadczy chociażby katalog naszej wystawy w Hadze. Wiele pism zamieszczało reprodukcje z eksponatów na podstawie rotograviur w katalogu, wykonanych przez Drukarnię Narodową w Krakowie. Mówi się też często, że wstępu do katalogu właściwie nikt nie czyta, a jednak przekonaliśmy się niejednokrotnie, bo na każdej naszej wystawie zagranicznej, która miała katalog z odpowiednim wstępem, że tekst wstępu oddaje niezwykle wprost usługi, zwłaszcza krytyce fachowej, która szuka w nim ogólnej orientacji dat historycznych i t. d.

Przedmowę do katalogu wystawy haskiej gdzie Dr. M. Treter uwzględnił też specjalnie stosunki artystyczne między Polską a Holandją, przedrukował np. in extenso w wielu dużych fejetonach, znany dziennik wydawany w jęz. francuskim p. t. *Gazette de Hollande*.

J E R O Z O L I M A

= W cytadeli w Jeruzolimie otwarta została wystawa obrazów polskiego artysty malarza Tadeusza Rycheera.

Otwarcia dokonał gubernator Jeruzolimy w obecności polskiego konsula generalnego Żbyszewskiego i personelu konsulatu, prezydenta miasta Naszaszibi'ego, pa-

trarchy greckiego, wielkiego muftiego, duchowieństwa oraz licznych osobistości ze świata żydowskiego i arabskiego.

Zaraz po otwarciu przybył wysoki komisarz sir Chancellor w towarzystwie adjutanta. Po wystawie oprowadzali go konsul generalny i artysta malarz Rychter. Wysoki komisarz okazywał wielkie zainteresowanie pracami artysty.

LONDYN

= Szytych Debucourta za 250.000 fr. Szytych Debucourta p. t. »Dwa pocałunki« sprzedany został na licytacji w Londynie za 250.000 fr.

= Sprzedaż obrazów Rembrandta i Greuze'a. Jak donosi *Dailly Express* książkę Bucclench sprzedał w Londynie za sumę 100.000 f. sz. autoportret Rembrandta, jedno z największych arcydzieł mistrza holenderskiego. Obraz zakupiony został przez jednego ze znanych zbieraczy londyńskich.

Obraz Greuze'a, przedstawiający młodego chłopca sprzedany został również w Londynie za 660 funtów.

MEDJOLAN

= Zgon włoskiego artysty dekoratora. W Medjolanie zmarł znany włoski artysta dekorator Emilio Bertini.

MOR. OSTRAWA

= Wystawa obrazów Wl. Hofmanna w Morawskiej Ostrawie. Z inicjatywy klubu czesko-polskiego i pod protektoratem konsula dra Ripy odbyło się w niedzielę 24 marca br. otwarcie wystawy Włastimila Hofmanna. Wystawa mieści się w salach Domu Sztuk Pięknych w Mor. Ostrawie i trwać będzie do 16 kwietnia br.

= Wyprowadzenie zbrojowni nieświeskiej. W Nowym Yorku odbyła się wielka licytacja broni i zbroić starożytnych. Dostarczył na nią sześciu

bardzo cennych obiektów książę Radziwiłł z Nieświeża. Zbroja turniejowa z końca XVI w., roboty słynnego Peffenhausera w Augsburgu, była najwspanialszym wogóle przedmiotem z całej sprzedaży. Peffenhauser wykonał ją dla Krzysztofa czy też Mikołaja Radziwiłła. Druga zbroja również bardzo cenna, pochodzi z Wiednia. Przodek Radziwiłłów był posłem Rzeczypospolitej u dworu cesarza Maksymiliana »ostatniego rycerza« i stamtąd ją do Polski przywiózł. Cenne te pamiątki rodzinne poszły teraz w obce ręce, równie jak dwie średniowieczne kopje, pancerz dziecięcy i wspaniałe cyzelowane siodło rycerza.

PARYŻ

= Stulecie szkoły »des Arts et Manufactures«. W dniach od 26 kwietnia do 20 maja b. r. »L'École Centrale des Arts et Manufactures« w Paryżu obchodzić będzie uroczyste 100-lecie swego istnienia.

= Dział polski w Salonie Jesiennym był wedle jednolitej niemal (na szczęście niepublikowanej prawie wcale w prasie obcej) opinji sfer artystycznych – wprost karykaturą »wystawy polskiej sztuki współczesnej«.

W wystawie tej brali udział: W. Borowski (1 pastel), E. Geppert (1 obraz), J. Hryńkowski (4), B. Jamontt (1), L. Janowski (1), H. Lewensztadt (3), R. Malczewski (5), A. Malicki (2), T. Niesiołowski (6), Zb. Pronaszko (4), I. Pokrzywnicka (2), T. Pruszkowski (2), M. Rouba (1), Z. Slendziński (2), Wl. Skoczylas (5), Z. Stryjeńska (4), W. Wąsowicz (7), W. Weiss (2), St. I. Witkiewicz (11).

Nadto osobno z grupy »Praesens«: T. Czyżewski (3), Kobra Strzemińska (2), M. Malicki (1), M. Nicz-Borowiakowa (2), A. Pronaszko (3), A. Rafałowski (2), J. Strzemiński (3), H. Starzewski (2), K. Witkowski (3), K. Winkler (1), St. Zalewski (1).

»Sekcję polską« uzupełnia dział architektury, na który składa się około 20 rysunków nast. architektów: B. Bru-



ARTUR MARKOWICZ

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka“, 1929)

GRA W. SZACHY (ol.)

kalskiej, St. Brukalskiego, W. Czernego, J. Karzewskiego, J. Woyzbuna, M. Goldberga, H. Rutkowskiego, B. Lacherta, J. Szanojcy, L. Niemojewskiego, W. Winklera, R. Piotrowskiego, S. Sienickiego, S. Syrkusa.

Otóż organizowanie tego rodzaju pokazu w Paryżu, w osobnej salce, z osobnym katalogiem, jako wystawy polskiej: »Section Polonaise« – nietylko, że mija się całkowicie z celem, ale jest wręcz szkodliwe, bo przedstawia współczesną naszą sztukę w zupełnie fałszywym świetle. Szkoda było doprawdy czasu i zachodu (źle bardzo zresztą zorganizowanego) oraz atlasu (dostarczonego przez M-wo Spraw Zagranicznych).

Pokaz taki, uwzględniający cały szereg malarzy nawet w kraju mało znanych, z równoczesnym pominięciem wielu takich, którzy istotnie naszej plastyce współczesnej nadają pewne charakterystyczne piętno, imputujący Paryżowi, że np. St. I. Witkiewicz tak wielką w naszej plastyce odgrywa rolę, iż reprezentować go trzeba aż jedenastoma obrazami – daje obraz zupełnie fałszywy, rysuje fizjonomję naszego malarstwa karykaturalnie, jak w krzywym zwierciadle. Kto z tego odnosi jakąkolwiek korzyść?

Przypuszczać wolno, że dziś ani Tow. Wymian Literackich i Artystycznych między Francją a Polską, ani Koło Artystów P. w Paryżu – jako organizatorzy tej wystawy – nie widzi powodu chlubić się tą z gruntu nieudaną imprezą.

— Echa sekcji polskiej Salonu Jesiennego. Z głosów prasy o tej wystawie, cytujemy dwa wysoce znamienne:

W *Comœdia* René Jean dopatruje się w wystawionych pracach młodych polskich malarzy zbyt zaakcentowanej skłonności do kubizmu,

który nie stanowi już obecnie nowości w Salonach Paryskich. Stwierdzając, podobnie jak i krytyk *Liberté* dające się odczuwać w pracach artystów polskich wpływy szkół francuskiej, autor podkreśla, przy powierzchownych cechach podobieństwa, poważną różnicę w psychice artystów polskich i francuskich. »Jeżeli sztuka ma służyć za wyraz ducha narodu, oświadcza w końcu René Jean, to braterskie węzły, łączące Francję z Polską, dają się raczej wytłumaczyć przez pociąg do krańcowości, niż przez złączenie się podobnych do siebie źródeł natchnienia«.

— Salon Anonimowy. Pp. Biegas, art. mal., Kalina i S. Kergur, zakładają Salon Anonimowy, gdzie będą przyjmowane tylko prace bez podpisów, ma to zapewnić autorom obiektywną ocenę dzieł sztuki przez jury.

— Prasa francuska o pomniku Mickiewicza w Paryżu. Prasa francuska wykazuje wielkie zainteresowanie mającym stanąć na wiosnę na placu Alma w Paryżu, pomnikiem Mickiewicza. W tygodniku *Art et Industrie* ukazał się artykuł p. Menabrea, sekretarza generalnego stowarzyszenia France-Pologne, przypominający genezę myśli wystawienia w Paryżu pomnika wieszca polskiego. Myśl ta powstała przed wojną na jednym z posiedzeń komitetu francusko-polskiego, na czele którego stał wówczas prof. Ernest Denis i w którym tak czynny brali udział znani przyjaciele Polski bracia Marius i Ary Leblond. Wznosząca się dumnie – pisze Menabrea – na wysokiej kolumnie postać Mickiewicza z kijem pielgrzyma w ręku, wskazująca gestem proroczym w przyszłość, z której miała się niebawem wyłonić



IGNACY PIĘNKOWSKI

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

CZERWONY SALON (ol.)

Polska, stanowiąc będzie na wieczne czasy symbol węzłów, łączących gościnną ziemię francuską z bohaterską Polską.

P R A G A

= Na Targach Praskich, prócz kiosku Polskiej Wystawy Krajowej w Poznaniu, znajduje się również dział kilimów i okazów ludowego przemysłu artystycznego.

V A R I A

= W sejmie o sztuce. Notujemy rzadki ewenement: na 444 posłów sejmowych znalazł się jeden, a mianowicie F. Gwiźdź, który niedawno wygłosił w sejmie przemówienie na temat stosunku rządu do sztuki, a w szczególności na temat budżetu Dep. Sztuki. F. Gwiźdź mówił m. i.:

Wysoki Sejmie! Przynajmniej kilka uwag pragnąłbym przy rozważaniu budżetu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego poświęcić temu działowi, który zamknięty w ramach Departamentu Kultury i Sztuki dopiero w ostatnich czasach, dzięki szczególnej trosce obecnego Rządu, zaczyna się dźwigać, zaczyna — niestety zbyt jeszcze powoli, spełniać swe doniosłe zadania.

Budżet na rok 1929/30 ustala pewne, dość znaczne, podwyżki w tym dziale, ale pozwoliłbym sobie zaapelować zarówno do Wysokiej Izby, jak i do Pana Ministra Oświecenia Publ., by w przyszłości otoczyli ten dział największego i najwznioślejszego dobra naszego — jak najserdeczniejszą opieką. Nie zapominajmy dziś, gdyśmy sami gospodarzami u siebie, że sztuka polska we wszystkich swych przejawach — w najcięższych chwilach narodu — była jedyną nieomal ostoją, jedyną strażniczką jego życia, jego nieugiętym dumnym wodzem, który prowadził pokolenia ku Polsce wolnej i niepodległej.

To też dziś winniśmy tę sztukę narodową otoczyć jaknajwiększą pieczą.

Proszę Wysokiej Izby, opieka nasza nad kulturą narodu, nad twórczością artystyczną nie pozostaje we właściwym stosunku do jej przyrodzonej roli. Jeśli po dziesięciu latach niepodległości Państwo nasze nie posiada jeszcze inwentarza skarbów artystyczno-kulturalnych, rozsianych po wszystkich ziemiach Rzeczypospolitej, to jest to niewątpliwie objaw conajmniej smutny, dotkliwie dający się we znaki zarówno polskiej nauce, historii sztuki, jak i wszelkim wysiłkom, zmierzającym do racjonalnego sprawowania opieki nad nimi.

Skromny budżet w tym dziale nie pozwala też na konserwację dzieł sztuki i zabytków. W moich stronach na Podhalu, Orawie i Spiszu mamy rzadkie, bezcenne wprost drewniane kościołki, jak w Dębnie, Rabce, Orawce, na Orawie — kościołki chylące się do upadku, wymagające troskliwej opieki, niestety brak na to funduszy. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem wciąż jeszcze cierpi na dotkliwie braki.

Zwrócono mi też uwagę np. na konieczność odbudowy kościoła w Stołpcach, znacznej wartości zabytku z XVII w. stojącego prawie w ruinie. Względy nie tylko konserwatorskie, lecz i reprezentacyjne (Stołpce są na granicy sowieckiej) domagają się przystąpienia do restauracji tej kresowej świątyni.

Podobnie należałoby uratować od ostatecznej zagłady drogą wykupu część dawnego opactwa cystersów w Sulejowie (woj. kieleckie) pierwszorzędnego zabytku średniowiecznego.



LUDWIK MACHALSKI

PORTRET DR. G.

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka”, 1929)

K O N K U R S Y

= Związek artystów rzeźbiarzy »Rzeźba« z funduszu udzielonego przez Ministerstwo W. R. i O. P. ogłasza niniejszem konkurs na podobizny zasłużonych Polaków, które nadawałyby się do zdobienia sal instytucji państwowych, społecznych, szkolnych i stanowiłyby wstęp do pomników.

Tematy są dowolne.

Udział w konkursie mogą brać wszyscy artyści Polacy.

Wielkość modeli: popiersi nie więcej jak 1/4 razy naturalnej wielkości, figur 1 m. 20 cm.

Materiał: gips lub drzewo niepolichromowane.

Prace poprzednio wystawiane nie nadają się do konkursu.

Nagród cztery: I. — zł. 4.000, II. — zł. 3.000, III. — zł. 2.000 i IV. — zł. 1.000, razem zł. 10.000.

Termin nadsyłania prac 15 czerwca 1929 r.

Dla zamiejscowych termin ten obowiązuje jako dzień nadania listu z frachtem.

Miejsce nadsyłania: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, plac Małachowskiego L. 3.

Projekty muszą być zaopatrzone w godła, a koperty

z temiż godłami winny zawierać nazwiska i adresy autorów.

Związek »Rzeźba« ponosi kosztą transportu kolejowego w jedną stronę wszystkich zamiejscowych autorów.

Wszystkie nagrodzone projekty stanowią własność autorów, prawo zaś reprodukcji ilustracyjnej bezpłatnej rezerwuje sobie »Rzeźba«, a to w celu utworzenia serii pocztówek, lub albumu zasłużonych Polaków.

Sąd konkursowy stanowią: 1) delegat Ministerstwa W. R. i O. P., 2) pięciu artystów rzeźbiarzy i dwóch zastępców, nazwiska których będą podane po dokonaniu wyborów na walnym zgromadzeniu »Rzeźby« z pośród kolegów nie biorących udziału w konkursie, 3) dyrektor Zbiorów Państwowych Alfred Lauterbach, 4) dyrektor Muzeum Narodowego Bronisław Gembarzewski.

Sąd zbierze się 20 czerwca 1929 r. o godz. 11 rano w Tow. Zachęty w Warszawie. Regulamin będzie rozesłany do wszystkich członków sądu przed 15-tym czerwca 1929 roku. Kworum stanowi ó członków sądu.

Nagrody będą przyznane za najlepsze prace. Wypłata nagród nastąpi natychmiast po rozstrzygnięciu, 5 proc. od nagród będzie potrącone na organizację konkursu.

Wystawa nadesłanych prac będzie otwarta zaraz po rozstrzygnięciu i trwać będzie do 15 lipca 1929 r.

Prace nie odebrane do 15 września 1929 r. będą stanowiły własność Związku »Rzeźba«, który będzie mógł postąpić z nimi według własnego uznania.

Adres Związku: »Rzeźba« — Warszawa, ul. Trębacka L. 10, tel. 47-06.

= Rozstrzygnięcie konkursu na model pomnika J. I. Kraszewskiego odbyło się dnia 5 marca br. Nadesłano nam protokół posiedzenia Sądu Konkursowego:

»Obecni: Redaktor Zdzisław Dębicki, prof. J. Szczepkowski, prof. Józef Czajkowski, prezes Stowarzyszenia »Rzeźba« p. Tadeusz Bylewski, p. Zygmunt Arcet, prof. Jarosław Wojciechowski, dyrektor Muzeum Narodowego p. Bronisław Gembarzewski, prof. Czesław Przybylski, architekt Stanisław Gądzikiewicz.

Po wybraniu na przewodniczącego p. Bylewskiego, o godz. 20-tej rozpoczęto posiedzenie.

1. Odczytano i przyjęto do wiadomości program i warunki konkursu.

2. Stwierdzono nadesłanie 25 prac wraz z odnośniami kopertami.

3. Stwierdzono nieobecność zaproszonych do Sądu Konkursowego p. Stanisława Arcta z powodu choroby, oraz prof. Stryjeńskiego. P. Redaktor Dębicki przed rozpoczęciem posiedzenia z powodu braku czasu zmuszony był opuścić zebranie.

4. Przyjęto zaproponowany przez przewodniczącego sposób głosowania i ustalono, że każdy z obecnych będzie rozporządzał jednym głosem, za nieobecnych głos podawać nie należy, mimo upoważnienia.

Podczas 1-go głosowania odpadły prace oznaczone Nrami 1, 2, 3, 4, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 21, 23 i 24.

Podczas drugiego głosowania odpadły Nra 5, 6, 10, 13, 18 i 19.

Podczas 3-go głosowania odpadły Nra 9 i 20.

Stwierdzono, że do wykonania żaden z pozostałych i przeznaczonych do nagrodzenia projektów nie nadaje się.

Pozostałe prace oznaczone Nrami 7, 11, 22 i 25 uznano za najlepsze i postanowiono ogólną sumę nagród 6.500 zł. rozdzielić na 4 równoznaczne nagrody po 1.625 zł. każda.

Po otwarciu kopert z nazwiskami autorów nagrodzonych prac, stwierdzono, że autorem pracy oznaczonej Nr. 7 jest p. Aleksander Żurkowski, autorem pracy Nr. 11 p. Franciszek Strynkiewicz, autorem pracy Nr. 22 p. Jerzy Franaszek, autorem pracy Nr. 25 jest prof. Tadeusz Breyer.

= Rozstrzygnięcie konkursu architektonicznego.

Zarząd Budowy Kolei Państwowych Herby—Inowrocław i Bydgoszcz—Gdynia podaje do wiadomości, że konkurs na projekt typowego dworca na małych stacjach ogłoszony w sierpniu r. ub. został rozstrzygnięty w dniu 23 lutego r. b.

Specjalna Komisja wyznaczona przez Ministerstwo Komunikacji nagrodziła następujące prace:

Nagroda 1-sza godło »Proszę wysiadać« — autorzy por. T. Kosicki i arch. B. Nowak z Dębłina.

Nagroda 2-ga godło »swastyka« autor arch. F. Markowski ze Lwowa.

Nagroda 3-a godło »Czarny trójkąt«, autor arch. T. Pisiewicz i A. Krzywobłocki ze Lwowa.

Autorzy prac nienagrodzonych winni zgodnie z p. 9 »Warunków Konkursu« odebrać w Zarządzie Budowy w terminie 2-miesięcznym od daty niniejszego ogłoszenia swoje prace, lub też zakomunikować Zarządowi Budowy adresy, pod którymi prace te mają być im odesłane. Po upływie tego terminu prace nieodebrane przechodzą na własność Zarządu Budowy.

NEKROLOGI

= Wilhelm v. Bode, emerytowany gen. dyrektor pruskich zbiorów państwowych, zmarł w Berlinie dnia 2 marca br., w 83 roku życia. Państwowe muzea berlińskie, z tem bogactwem zbiorów, jakie dziś reprezentują, jego są głównie zasługą on też położył pod ich organizację najsilniejszy fundament. Jako historyk sztuki zostawił po sobie cały szereg znamienitych dzieł i publikacyj, zwłaszcza z doby renesansu, sztuki holenderskiej etc. Dla sztuki współczesnej nie miał głębszego zrozumienia. Poza tem był jednym z typowych przedstawicieli ducha pruskiego przedwojennej doby.

= Feliks Jasiński. Podczas druku numeru doszła nas wiadomość o zgonie w Krakowie znanego i bardzo zasłużonego krytyka, miłośnika i znawcy sztuki, Feliksa Jasińskiego. Notując na razie tylko tę stratę, jaką poniosła kultura polska, zaznaczamy, że w jednym z najbliższych numerów »Sztuk Pięknych« poświęcimy życiu i działalności Zmarłego obszerniejsze wspomnienie.

ERRATA

W artykuli o wystawie sztuki polskiej w Brukseli (Nr. 3, str. 118) zacytowano opinię Louis Pierard'a o naszej wystawie w tłumaczeniu na język polski, zamieszczonym w *Robotniku* przez M. Wallisa.



JACEK MIERZEJEWSKI

WAWEL (ol., 1917—1923)

JACEK MIERZEJEWSKI

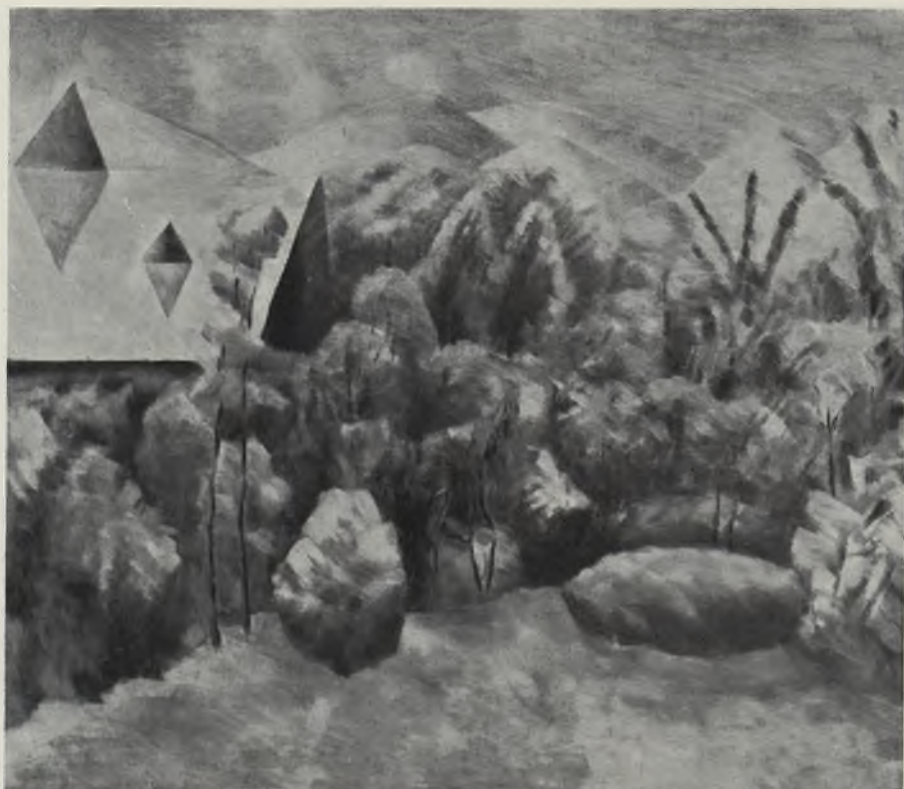
I

DZIEJE twórczości malarskiej Jacka Mierzejewskiego (1884—1925) można podzielić na dwa okresy. Okres pierwszy, przygotowawczy, okres studiów i nauki, obejmuje lata 1904—1913. Okres drugi, okres dojrzałości artystycznej i zarazem okres ciągłego zmagania się z chorobą, najpierw astmą, potem gruźlicą, ciągnie się mniej więcej od końca r. 1913 do śmierci w r. 1925, trwa więc niespełna lat dwanaście. Między jednym okresem a drugim leży kilkutygodniowy pobyt we Francji, w Paryżu i w Bretanii, w r. 1913.

II

Mierzejewski kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 1904—1909.

Kraków był wtedy duchową stolicą Polski. Po wielkim okresie 1895—1905



JACEK MIERZEJEWSKI

OGRÓD W ZAKOPANEM (ol., 1915)

następuje wprawdzie pewne osłabienie polotu. Tem niemniej są to jeszcze czasy świetne. Życiu artystycznemu nadają ton profesorowie Akademii, z których większość jest członkami »Sztuki«. W malarstwie stalugowym Stanisławski, w malarstwie dekoracyjnym Mehoffer, wywierają wpływ przemożny. Obok nich uczą Fałat, Wyczółkowski, Pankiewicz. Sztuka Wyspiańskiego, potężna i niezwykła, jest przedmiotem gorących dyskusyj.

Mierzejewski rozpoczyna swą działalność malarską jako uczeń krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jako wychowanek krakowskiego środowiska artystycznego. Jego wczesne studia portretowe, rysowane węglem, należą pod względem stylu do tego samego kręgu, co studia portretowe Wyspiańskiego, Mehoffera i Rembowskiego: gruby, ciągły, zamknięty w sobie, energiczny kontur; kaligrafia linii; dekoracyjny układ; półpłaska stylizacja. W rysunkach ołówkowych Mierzejewskiego z tego czasu krzyżują się wpływy Wyspiańskiego, Mehoffera, prerafaelitów, japońszczyzny, Beardsley'a.

Okolo r. 1910 Mierzejewski poczyną wyłamywać się z pod tych wpływów. Zrywa z dotychczasową japońsko=secesyjno=mehofferowską stylizacją półpłaską, przechodzi do pełnego, okrągłego, bryłowatego modelowania kształtu. Przełom ów widoczny jest zwłaszcza w dwóch autolitografiach z r. 1910, przedstawiających »Krakowską dziewczynę« i »Miejską dziewczynę«. Wybitne poczucie bryły, więcej umiłowania pewnej pełni ciała, kształtów jędrnych i okrągłych cechuje odtąd wszystkie utwory Mierzejewskiego.

Wśród rysunków Mierzejewskiego z tego czasu sporo miejsca zajmują karyka-

tury, zwłaszcza karykatury znanych i przyjaciół. Znajduje w nich ujście jego humor, jego zlekka ironiczny stosunek do otoczenia.

III

W r. 1913 Mierzejewski spędza siedem tygodni we Francji, z nich cztery – w Paryżu.

Ville auguste, cerveau du monde, orgueil de l'homme,
Ruche immortelle des esprits,
Phare allumé dans l'ombre où sont Athènes et Rome
Astre de nations, Paris!

pisał w r. 1871 Leconte de Lisle. Paryż z r. 1913 nie ustępował, przynajmniej w dziedzinie sztuki, Paryżowi z r. 1871, był olbrzymią retortą, pełną fermentów twórczych, kuźnią, w której wykuwały się wielkie koncepcje artystyczne, co miały później zająć świat.

Po wielu latach uznano wreszcie wielkość Cézanna. Ustalała się sława Gauguina i Van Gogha. Na wystawach, zwłaszcza w liczącym podówczas zaledwie



JACEK MIERZEJEWSKI

PEJZAŻ (ol., 1915?)

lat kilka Salonie Jesiennym, przodowali »Dzicy« – »Les Fauves«: Matisse, Derain, Vlaminck. Po pracowniach Montparnasse'u rodził się kubizm.

W Paryżu, pod wpływem bezpośredniego zetknięcia się z kulturą i sztuką francuską, malarstwo Mierzejewskiego zmienia się nie do poznania. Przeskok między pracami, powstałymi po roku 1913, a pracami dawniejszemi, jest olbrzymi.

Jednym z pierwszych dzieł, powstałych po powrocie z Francji, jest obraz olejny »Idylla rybacka«. Rybak i dziewczyna całują się między dwiema wysokimi sosnami. Na drugim planie rzeka lub zatoka morska z łodziami żaglowymi, wyruszającymi na połów. W głębi panorama miasteczka. Faliste linje sosen tworzą tutaj pomysłowy akompanjament dla smukłych sylwet rybaka i dziewczyny, prowadzą niejako dalej ich melodię. Piony drzew i małych postaci ludzkich znajdują przeciwwagę w poziomych, również falistych i również powtarzających się rytmicznie brzdach ziemi. W dali zaś powtarzają ten układ pionów i poziomów, w mniejszych rozmiarach, lecz z większą surowością, prawidłowe geometryczne bryły spiętrzonych, jedne nad drugimi, domków miasteczka. Nie jest to już impresja, lecz świadomie zbudowany obraz – kompozycja figuralna związana dekoracyjnie z tłem pejzażowym, oparta na rytmach linii i kontrastach kształtów.

»Idylla rybacka« jest czymś zupełnie nowem, nietylko w malarstwie Mierzejewskiego, ale i w malarstwie polskim tego czasu. Opierając się o malarstwo francuskie, Mierzejewski stawia sobie tutaj zadania, podjęte u nas dopiero znacznie później przez grupę »Rytm«. Ale pod jednym względem Mierzejewski nie odnalazł tutaj jeszcze samego siebie: jako kolorysta. W »Idylli rybackiej« barwy są twarde, ostre, kłujące. Wielkie zwarte, niemal jednolite, uwięzione w granicach konturu, ciężkie plamy ultra-



JACEK MIERZEJEWSKI

POLONIA (ol., 1915)



JACEK MIERZEJEWSKI

BÓR NA HELU (ol., 1923)

maryny, ciemnej zieleni, żółtawego brązu, dekoracyjnie skontrastowane, są dalekie od późniejszego subtelnego stopniowania i cieniowania kolorów.

Przejsie od polichromji do koloryzmu dokonało się u Mierzejewskiego dopiero w rok lub w dwa po powrocie z Francji, niewątpliwie jednak pod wpływem rzeczy tam widzianych.

Obok dzieł impresjonistów i Cézanna oddziałał tutaj również przykład starych mistrzów. W Luwrze wielkie wrażenie uczynił nań portret młodzieńca w granatowym berecie. »Z początku, opowiadał on później, nie zauważyłem go wcale. Na pierwszy rzut oka beret wydawał mi się czarnym. Gdy się jednak począłem weń wpatrywać, odkryłem, że była to cała gama natężeń barwnych. Wpatrywałem się później w ten portret całymi godzinami«^{*)}.

Około r. 1915 Mierzejewski staje się ostatecznie malarzem nikłych, ledwo dostrzegalnych niuansów barwnych, tonów i półtonów, które wydobywa przeważnie z chłodnej zielonkawo-szarej lub zielonkawo-błękitnej tonacji.

Niezmiernie bogata skala tonów barwnych nie jest wszakże jeszcze dla Mierzejewskiego celem ostatecznym. Z pomocą tonów barwnych usiłuje on wydobyć, wymodelować formę – formę uproszczoną, zgeometryzowaną. Mierzejewski widział zapewne w Paryżu dzieła pierwszych kubistów; przedewszystkiem jednak oddziałał tutaj przykład Cézanna, tego Cézanna, który mawiał, że formami zasadniczymi natury są kula, walec i stożek.

Owo geometryzowanie kształtów występuje u Mierzejewskiego w kilku postaciach. W rysowanej ołówkiem głowie żony z r. 1914, w akcie kobiecym »Polonji« z r. 1915 zaokrąglą on formy, kształtuje szyję jako trzon walcowaty, piersi jako półkule: jest to pewnego rodzaju »rondyzm«. Natomiast w panoramie miasteczka wspomnianej już »Idylli rybackiej« (1913), w »Kościołku w Witowie« (1915), wreszcie na

^{*)} Niestety na podstawie tych słów, powtórzonych mi przez osobę trzecią, niepodobna ustalić dokładnie, jaki obraz Mierzejewski miał na myśli. Być może był to Rembrandta portret mężczyzny z laską z r. 1657, wiszący w Grande Galerie de Peinture (Nr. 2551).



JACEK MIERZEJEWSKI KWIATY W DZBANKU (akw.)

wielką skalę w «Wawelu» (1917–1923) widoczna jest stylizacja brył architektonicznych na modłę »kubistyczną«, w węższym znaczeniu tego słowa.

Postawienie zagadnienia budowy obrazu; przejście od dekoracyjnego wypełniania konturów farbą do malarstwa tonów barwnych; dążenie do wydobycia z pomocą tych tonów barwnych formy; wreszcie dążenie do uproszczenia, zgeometryzowania kształtu – oto szereg owych niezmiernie ważnych zdobyczy, jakie Mierzejewski przywozi z Francji.

Ale to jeszcze niewszystko. Obierając sobie za mistrzów Cézanna i kubistów, Mierzejewski nawiązuje tem samym do owej wielkiej tradycji malarstwa francuskiego, która prowadzi od Cloueta i Poussina poprzez Davida i Ingres'a do Cézanna i Deraina, do kubistów i purystów, ulega czarowi klasycyzmu francuskiego^{*)}. Zmysł formy i ładu, upodobanie do jasnej, przejrzystej konstrukcji, poczucie miary – oto najcenniejsze, najistotniejsze wartości, jakie Mierzejewski zawdzięcza kulturze francuskiej. Łatwość zaś i całkowitość, z jaką je sobie przyswoił, świadczą o tem, że nie były one dla niego czemś obcem, czemś przychodzącym jedynie z zewnątrz, lecz przeciwnie, odpowiadały najbardziej głębokim, najbardziej istotnym jego skłonnościom i sympatjom.

IV

Po powrocie do kraju Mierzejewski żeni się, osiada na wsi. Kontakt jego ze sztuką współczesną urywa się. Odtąd znikąd nie odbiera już podniet cenniejszych.

^{*)} Mierzejewski zachwycał się Ingres'em: Henryk Elzenberg, *Wspomnienia o Jacku Mierzejewskim*. »Robotnik« 3 maja 1925 r.



JACEK MIERZEJEWSKI KWIATY W DZBANKU (akw.)

Pracuje i tworzy samotnie, nie oglądając się na sztukę dnia^{*)}. W czasie, kiedy we Francji kubiści rozbijają bryłę na szereg luźnych płaszczyzn, kiedy w Niemczech ekspresjoniści krzyczą aż do zachrypnięcia, dają orgje farb jaskrawych i brutalnych, Mierzejewski tworzy swe dzieła najdyskretniejsze, najcichsze.

Przez pewien czas należał organizacyjnie do »Formistów«. Łączył go z nimi wspólny front przeciw impresjonizmowi i wogóle naturalizmowi, łączyło dążenie do zwartej konstrukcji obrazu i zgeometryzowania formy. Pozatem jednak mało miał z nimi wspólnego. Formiści, za przykładem kubistów, rozwałkowywali, rozbijali bryłę na szereg luźnych płaszczyzn, posługiwali się na wielką skalę deformacją. Mierzejewski usiłował upraszczać kształty, nie gwałcąc ich; deformacją posługiwał się nadzwyczaj dyskretnie, przeważnie tylko w celach karykaturalno-groteskowych. Formiści byli ascetami na punkcie koloru; całą gamę barwną redukowali do dwóch barw: do mętnej niebieskawej zieleni i mętnej cynobrowej czerwieni. Mierzejewski pozostał kolorystą, miłośnikiem subtelnych tonów i półtonów barwnych, nie poczynił żadnych ustępstw na rzecz panoszącego się podówczas akoloryzmu. Formiści zwalczali nietylko temat, ale i przedmiot; w utworach ich pełno było jednak literatury. Mierzejewski również zwalczał literaturę, ale nie stłumił i nie chciał stłumić w swych obrazach — poezji.

V

W związku ze swem malarstwem delikatnych odcieni barwnych Mierzejewski wypracował sobie swą własną technikę i fakturę, zwłaszcza w malarstwie olejnym.

^{*)} Tę niezależność »charakteru artystycznego« podkreśla w nim szczególnie Elzenberg, loc. cit.



JACEK MIERZEJEWSKI

PIERWIOSNKI (akw. 1922)

Nie malował *a la prima*, lecz najpierw podmalowywał obraz, później zaś kładł farbę cieniutkimi warstewkami, wcierając ją w warstwę poprzednią. Często pozwalał jednej warstwie przeświecać przez drugą. Dzięki temu otrzymywał świetlistość, mienienie się i migotanie tonów.

Malował gładko, ale tak, żeby kierunek pociągnięcia pędzla był widoczny, przy czym najczęściej prowadził pędzel skośnie, po przekątnej obrazu. Niekiedy malował tak, żeby również kształt pociągnięcia pędzla był widoczny – wydobywał formę z pomocą wielkich kwadratowych rzutów pędzla.

W akwarelach, w rysunkach piórkiem, ołówkiem lub węglem również często sztrychował i kratkował, modelował przy pomocy sztrychów i kratek.

VI

W okresie dojrzałości artystycznej Mierzejewski maluje pejzaże, martwe natury, portrety, kompozycje figuralne.

W pejzażach z lat 1915–1916 widoczny jest silny wpływ Cézanna. Dla impresjonistów pejzaż był feerią przelewających się jedne w drugie kolorów. W ujęciu Cézanna pejzaż tężeje, konsoliduje się. Mierzejewski podąża w tem za mistrzem z Aix. W dużym zimowym pejzażu zakopiańskim z r. 1915 cała budowa obrazu, zbicie listowia w wielkie masy, ich zaokrąglanie i geometryzowanie, rytmiczne powtarzanie pewnych motywów kształtu, wreszcie gama barwna, składająca się z tonów seledynowych, oliwkowych, niebiesko=zielonych jest wyraźnie cézannowska.



JACEK MIERZEJEWSKI

JABŁKA (ol., 1916)

Bardziej samodzielny w ujęciu jest śliczny »Kościołek w Witowie« (dwie redakcje: jedna z r. 1914, druga z r. 1915). Kolory blade, przełamane bielą, nieledwie pastelowe. Dominuje cytrynowa żółć, szmaragdowa zieleń i jasny bronz. Kształty domków i kościółka uproszczone, zlekka »kubizowane«.

W latach 1917–1923 Mierzejewski maluje wielką kompozycję pejzażo=architektoniczną p. t. »Wawel«. Odrzuca śmiało wszelkie szczegóły zbędne. Kubizuje bryły architektoniczne. Spowija cały zespół budowli w jakąś zielonkawo=oliwkową mgłę. Dzięki temu Wawel przeistacza się, dematerializuje, staje się jakimś grodem fantastycznym, jakimś ucieleśnionym »snem o potęgze«.

Pod względem stylu z utworami tymi spokrewniona jest wielka kompozycja alegoryczna p. t. »Polonia« (1915). Na marmurowym sarkofagu z orłami polskimi naga postać kobieca budzi się z uśpiania. Oparła się na prawym łokciu, lewą ręką przeciera sobie czoło. Nad nią unoszą się kruki. Tło bezprzedmiotowe, niemal jednolite. Cały obraz utrzymany w tonie zielonkawo=szarym, tylko tu i owdzie wpadającym w żółty, w zielony w lila. Najciekawsze w tym obrazie jest dążenie do uproszczenia formy, do nadania członkom ciała ludzkiego form geometrycznych. Głowę, szyję, ręce, nogi, piersi, brzuch »Polonji« Mierzejewski kształtuje tutaj jako wielkie, niemal nierozczłonkowane bryły, zbliżone do walców i półkuli.

VII

Kiedy Wyczółkowski pragnie malować martwą naturę, bierze pyszne białe lub ponsowe róże, kładzie je do kryształowych wazonów, ustawia na tle szkarłatnych lub lazurowych draperyj. Mierzejewski, w tej samej sytuacji, bierze zwykły stółek



JACEK MIERZEJEWSKI

CYTRYNY (ol., 1919)

drewniany, kilka jabłek, gliniany garnek, porcelanowy dzbanuszek, chustkę chłopską, jakieś drobne niepozorne kwiaty – pelargonje lub pierwiosnki^{*)}. Po mistrzowsku wydoływa charakter każdego materiału – włóknistą strukturę drewna, emalę porcelany, jedwabisty naskórek jabłka. Na tle bezprzedmiotowym, najczęściej popielato-błękitnym lub beżowym, daje kilka żywszych plam barwnych, tworzy subtelne harmonje zamglonych, zcziszonych chłodnych blado-błękitnych, srebrnoszarych, zielonkawych tonów («Jabłka» 1916; «Cytryny» 1919; «Gruszki i jabłka» 1921; «Pierwiosnki» 1922).

W martwych naturach Mierzejewskiego nie znajdziemy tego zmysłowego przepychu, tej wspaniałej orkiestracji barwnej, tego *brio*, jaki jest w martwych naturach Wyczółkowskiego. Ale jest w nich cicha, rzewna, marzycielska poezja. Mierzejewski przedziwnie umie się wczuć w senny żywot, w ciche, spokojne bytowanie kwiatów, jabłek, glinianego garnka, drewnianego stołka. Świetnie pasuje do jego utworów termin niemiecki dla martwej natury: »*Stilleben*«.

(Niezmiernie ciekawe jest porównanie jakichś kwiatów Mierzejewskiego z jakimiś kwiatami Van Gogha, pod wieloma względami jego antypody. U Van Gogha czyste, gorące barwy; żółć, oranż; wściekła dynamika; podniecenie; brak miary; wielkie kwiaty – słoneczniki. U Mierzejewskiego stłumione, chłodne tony; zielonkawy błękit; statyka; spokój; umiar; drobne kwiaty – geranje, pierwiosnki).

Malowanie martwych natur może płynąć z pobudek rozmaitych.

Dla impresjonistów, dla Cézanna, dla artystów późniejszych malowanie martwych natur, to przede wszystkim najprostszy, najłatwiejszy sposób studjowania pewnych zagadnień formalnych, zagadnień koloru, kształtu i kompozycji. Sam temat jest tu do pewnego stopnia obojętny; może dlatego powracają ciągle te same mo-

^{*)} Mierzejewski nadzwyczajnie lubił kwiaty. Nie lubił jednak kwiatów ciętych, wogóle kwiatów na długich łodygach. Nie lubił chryzantemów i irysów. Lubił natomiast kwiaty drobne, np. niezapominajki.

tywy: jabłka, półmisek z rybami, tulipany. Mierzejewski stawia sobie również pewne zagadnienia formalne w swych martwych naturach, ale do ich malowania skłania go przede wszystkim sentyment dla malowanych przedmiotów. Jego martwe natury rodzą się z tego samego stanu duszy, z tego samego nastroju, co martwe natury Holendrów – z ukochania potocznej, powszedniej rzeczywistości, z cichego szczęścia na widok złocistej cytryny, rumianego jabłka, porcelanowego dzbanuszka.

W swych martwych naturach jest Mierzejewski lirykiem cichych rozmarzeń i rozmodleń duszy na widok piękna rzeczy, z którymi stykamy się codziennie.

VIII

Jako portrecista Mierzejewski nie szuka daleko modeli do swych portretów: maluje najchętniej osoby swego najbliższego otoczenia – swoją żonę, swoich chłopców, swoją szwagierkę, swoją teściową. Malarz delikatnych odcieni barwnych objawia się nam tutaj jako malarz subtelnych odcieni psychicznych; malarz cichego, sennego żywota jabłek, drewnianego stołka, porcelanowego dzbanuszka jako malarz cichych, łagodnych stanów i poruszeń duszy.



JACEK MIERZEJEWSKI

PORTRET ŻONY (ol., 1919)



JACEK MIERZEJEWSKI

PORTRET P. R. A.
(rys. ołówk. i piórem 1923)

Nadzwyczaj ciekawe, zarówno pod względem kolorystycznym, jak psychologicznym, są liczne portrety żony^{*)}. W portretach tych Mierzejewski unika starannie wszelkiej banalnej, zdawkowej idealizacji, taniego uśliczniania, szuka natomiast pięknych harmonij barwnych, podpatruje przelotne, niekiedy dziwne lub niepokojące wyrazy twarzy.

Z tych portretów żony artysty szczególnie piękne są dwa. Jeden (1915; Zbiory Państwowe) przedstawia ją do połowy, z głową opartą na ręce, w białej sukni, w małym białym kapeluszu, ozdobionym czarną wstążką i kolorowymi kwiatkami, z różowym szalem na kolanach. Tło z lewej strony oliwkowe, z prawej białe. Twarz, biała suknia, różowy szal mienią się najdelikatniejszymi odcieniami różu, żółci, błękitu.

Drugi portret – niedokończony (1919) również przedstawia ją patrzącą w zadumie przed siebie – z rękoma splecionymi na oparciu krzesła, w błękitnej bluzie, z krótkimi rękawami i wycięciem u szyi, w łowickiej pasiastej spódnicy, z ciemnozieloną wstążką we włosach. Prześliczna harmonia barwna. Niezwykle subtelna ekspresja twarzy: usta zlekka rozchylone, wilgotny połysk w oczach.

Może jednak najwyżej wzniósł się Mierzejewski jako portrecista w portrecie swej teściowej, ś. p. Rozalii Brzezińskiej, założycielki pisma dla dzieci »Płomyk« i żony znanego działacza społecznego Mieczysława Brzezińskiego (1915; istnieje jeszcze jeden portret Brzezińskiej, przedstawiający ją do kolan, w ciemno-szarej, wpadającej miejscami w fiolet sukni, bez okularów, z r. 1921).

^{*)} W portrecie Mierzejewski przywiązywał wielką wagę do barwy. »Linja jest sztywna, mawiał: linja schematyzuje. Głowę w portrecie można oddać tylko przy pomocy barwy.

Na fotelu w ciemno=szarej gładkiej sukni, w szaro=błękitnej chuście, zarzuconej na plecy, siedzi starsza pani – matrona – z książką na kolanach. Nogi spoczęły na podnóżku. (Ręce nieskończone). Tło bezprzedmiotowe, błękitno=szare, mieniące się, wpadające w żółty, w różowy, w lila, w brunatny.

Siwie włosy gładko przyczesane. Usta uśmiechają się łagodnie. Poprzez okulary patrzą bystro mądre, czarne oczy. Dobroć na twarzy i niemal hjeratyczna powaga w całej postawie, w układzie rąk i nóg. Dostojność i beznamiętność wieku, który wszystkie walki ma już za sobą i w sprawach tego świata bierze udział już tylko jako widz. Spokój. Pogoda i cisza. Poezja starości.

Jeden z najpiękniejszych współczesnych portretów polskich.

IX

Z martwych natur, z portretów takich, jak portret Rozalji Brzezińskiej, możnaby wnosić, że w duszy malarza panowała cisza, spokój, niezamącona pogoda.

A przecież wiemy, że Mierzejewski w swem życiu nie stąpił po różach. Jako słuchacz Akademii musiał ciężko walczyć z niedostatkiem. Przez długi czas nie miał pieniędzy na kupno farb olejnych. Utrzymywał się z kilkunastoguldenowych premii konkursowych, z dorywczych obstalunków, z rysowania karykatur do pism humorystycznych^{*)}. Później dokuczała mu astma, żarła go gruźlica. Podczas gdy inni mogli rozwijać się swobodnie, on był skazany na to, żeby żyć na pustkowiu, zdala od większego środowiska kulturalnego, musiał całymi latami mocować się z chorobą, wydzierać jej z trudem każdą chwilę wytchnienia i twórczości. Zdawał sobie sprawę ze swej wartości, a był niemal zupełnie nieznany. Wiedział, że mógłby jeszcze wiele zrobić, a czuł zbliżającą się nieuchronnie śmierć. Dość przyczyn, żeby nagromadzić gorycz, smutek i ból nawet w duszy najbardziej zrównoważonej. Czy Mierzejewskiemu udało się tego uniknąć? Co ukrywało się w jego duszy pod tą powłoką

^{*)} Szczęsny Rutkowski, *Jacek Mierzejewski*. Warszawa 1927, str. 14.



JACEK MIERZEJEWSKI

SPIĄCA KOBIETA Z PIESKIEM (rys. węglem, 1914)

wielkiego spokoju, jaki mamy w jego kwiatach, owocach, portretach? Czy nigdy nie zdradził się on z tem w swych dziełach?

X

Przyjrzyjmy się autoportretom Mierzejewskiego – może one pozwolą nam zajrzeć w głąb jego duszy.

Z autoportretów Mierzejewskiego zasługują na uwagę zwłaszcza dwa: jeden rysowany węglem z r. 1910, drugi rysowany ołówkiem z r. 1923.

Między jednym portretem a drugim leży przepaść.

Dwa style – tu i tam. W portrecie z r. 1910 gruby, twardy, kaligraficznie stylizowany kontur. W portrecie z r. 1923 linja cienka i giętka, miękki modelunek z mocą światła i cieni.

Dwaj ludzie. Ten z r. 1910 – zdrowy, silny, barczysty, wąsaty, ten z r. 1923 – chudy, twarz pociągła, policzki zapadłe, *habitus phthisicus* wyraźny.

Dwie postawy wobec świata. W portrecie wcześniejszym jest pewien młodzieńczy i nawet trochę brutalny gest siły, energii, tężyzny – zaciśnięte usta, groźnie ściągnięte brwi, stalowe spojrzenie, wzięte wprost od Wyspiańskiego – jest pewne heroizowanie samego siebie, jest pogarda artysty=cygana dla mieszczańskiej poprawności stroju, może nawet pewien umyślnie podkreślony demokratyzm, w baraním kożuchu, narzuconym na ramiona. W portrecie późniejszym wszelka maskarada odpada. Ręka ze spokojem i precyzją notuje spustoszenia, jakie choroba zdążyła już poczynić w organizmie. W marynarce, w miękkim kołnierzyku i starannie zawiązanym krawacie nic uderzającego – dyskretna elegancja gentelmena, człowieka z »towarzystwa«. W ustach zaciśniętych energia, upór; oczy patrzą na widza czujnie, badawczo, może nawet trochę nieufnie. Mierzejewski nie udziela się nam tutaj.

W jednym portrecie mamy pozę, stylizowanie samego siebie, w drugim – powściągliwość największą. Autoportrety Mierzejewskiego również nie wydają tajemnicy jego życia wewnętrznego.

XI

Tajemnicę tę wydają nam dopiero karykatury i groteski Mierzejewskiego.

Jeśli Mierzejewski, zmagający się całemi latami, najpierw z niedostatkiem, potem z ciężką, nieuleczalną chorobą, odcięty od świata i niemal nieznan, nie zatruił się goryczą swych myśli i nie poddał się przygnębieniu, to dlatego, ponieważ posiadał on w swym arsenale psychicznym potężny środek obronny w postaci humoru *).

Humor Mierzejewskiego przejawia się najczęściej w karykaturalno=groteskowym ujęciu rzeczywistości. Skłonność do karykatury znajdujemy już w niektórych wcześniejszych szkicach węglem lub ołówkiem. Przejawia się ona tutaj w zabawnym deformowaniu kształtów (potwornie wielkie głowy, nieforemne nosy, maleńkie rączki i nóżki), w nadawaniu modelom jakiegoś głupkowato=nieokreślonego wyrazu twarzy. W litografii »Miejska dziewczyna« (1910) uderza nas również głupkowaty wyraz twarzy, ociężała, pozbawiona wdzięku postawa.

Później humor Mierzejewskiego przejawia się w szeregu karykatur właściwych – w karykaturach do krakowskiego pisma humorystycznego »Abdera« (1911–1912), w karykaturach znajomych i przyjaciół.

*) Dickens, Prus byli podobno jego ulubionymi autorami.



JACEK MIERZEJEWSKI

PORTRET P. R. B. (ol., 1921)

XII

W związku z postępami choroby humor Mierzejewskiego przybiera inny odcień. Zamiast pogodnych karykatur tworzy on teraz cykl grotesek tragicznych.

Należy tutaj przedewszystkiem »Umarlak« (1915—1921; Zbiory Państwowe).

Drobny mężczyzna o śmiesznie wielkiej głowie z dziobatym nosem i śmiesznych, małych rączkach i nóżkach osuwa się bezsilnie na ziemię. Twarz jego zzieleniała ze strachu, kosmyk rzadkich włosów przylepił się do spoconego czoła, głowa weszła jakoś w tułów, między ramiona, dłonie położył; małe nóżki w dziwnych półbutach wyprężyły się i zeszywniały. Konającego podtrzymują z obu stron żona i matka, jedna z bolesną rezygnacją, druga z napół litościwym, napół głupkowskim uśmiechem. Obojętnie ogląda się za siebie przechodzień w surducie i wysokim cylindrze; jeszcze obojętniej stoi sobie cudaczny kosmaty piesek o krzywych nóżkach, ryjkowatym pyszczku, wielkich uszach i podniesionym w górę, zakrzywionym, jak szabla, ogonkiem. W głębi wysoki nagi pień drzewa. Przerażliwa pustka w jakiej rozgrywa się ta scena (podkreślona jeszcze przez nagi pień drzewa); zielonkawo-błękitny koloryt tła, dziwne, zielone, jakby księżycowe oświetlenie, cudaczne kształty pieska i drzewa, oraz niezwykły strój przechodnia: wszystko to potęguje niesamowity nastrój obrazu, daje atmosferę jakiegoś dręczącego koszmaru.

W zachowanym studjum akwarelowym do głównej grupy »Umarlaka« (własność p. Róży Aleksandrowicz w Krakowie) uderza jeszcze silniej groteskowe traktowanie głów — zzieleniała twarz i usta zbieleła samego »umarlaka«, bezmyślny, głupkowaty uśmiech jego matki.

Do tej ponurej i niesamowitej »fantazji konania«, jaką jest »Umarlak«, Mierzejewski projektował jako *pendant* obraz, w którym miała być przedstawiona w sposób groteskowy — miłość. Zachował się szkic kompozycyjny, rysowany ołówkiem i podkolorowany akwarelą, oraz dwa studia przygotowawcze, wykonane tą samą techniką, do tego obrazu. Na podstawie tych prac przygotowawczych możemy sobie wyrobić dość dokładne pojęcie o tem, jak miał wyglądać obraz skończony. Mielibyśmy tutaj — podobnie jak w »Umarlaku« — trzy grupy. Pośrodku parę miłosną, splecioną ze sobą rękoma, kroczącą przed siebie, profilem do nas. Po lewej ręce drugą parę miłosną, wyrostka i dziewczynę, o rysach pospolitych i brzydkich, siedzących z pochylonemi ku sobie głowami. Oboje śmieją się lubieżnie, on jej unosi spódniczkę, odstawiając nagie kolana. Wreszcie po prawej ręce mielibyśmy opartego o pień drzewa przechodnia w cylinderku, śmiejącego się szyderczo. Pod względem kompozycji, kolorytu, groteskowego traktowania postaci, ze względu na postać przechodnia w cylinderku, wreszcie ze względu na wybór tematu obraz ten, sądząc ze szkiców, stanowiłby dokładne *pendant* do »Umarlaka«.

Zachowało się jeszcze kilka rysunków ołówkowych, stanowiących może szkice kompozycyjne do dalszych obrazów tego cyklu:

1. »Atak astmy«: po lewej ręce mężczyzna robi nogą wypad naprzód i otwiera szeroko usta, jakby chciał złapać tchu; po prawej ręce kobieta płacze, zakrywając twarz rękoma; pośrodku przechodzień w cylinderku klaszcze radośnie w dłonie.

2. Matka z dzieckiem na ręce czyni drugą ręką gest, jakby coś odganiała od siebie. Piesek. Przechodzień w cylinderku przechodzi mimo.

3. Kobieta leży na łóżku. Mężczyzna we fraku dusi noworodka.

4. Trumna leci z okna. Do tego odpowiednio makabryczny napis.

Wszystkie te kompozycje miały mieć jednakowo zielonkavo= błękitny koloryt; we wszystkich miał występować ten sam cudaczny długouchy i krzywonogi piesek i ten sam przechodzień w cylinderku, co w »Umarlaku«. — Do tego przechodnia zachował się również oddzielny szkic ołówkowy, przedstawiający go do połowy, ze skrzyżowanemi na piersi rękoma (reprodukowany w monografii Rutkowskiego).

XIII

Z projektów tych żaden nie został urzeczywistniony.

Natomiast Mierzejewski namalował obraz inny, który stanowi jakby dalszy ciąg »Umarlaka«: jest to »Pogrzeb« (1918—1923); (zachowało się również studjum olejne do tego obrazu z niewykończonemi głowami). Dwoje ludzi — zapewne ojciec i matka — niosą nagie, zzieleniałe zwłoki mężczyzny o dziobatym nosie. Do koła półkolem stoją ludzie — jacyś szarzy, ubodzy, zwykli ludzie; na ich brzydkich, niekształtnych twarzach malują się wyrazy przerażenia, zgrozy, wstrętu, ciekawości, tępego, niemego bólu lub poprostu obojętności. Kobieta na lewym skrzydle składa ręce razem, jakby do modlitwy. Jedyne to zresztą ruch bardziej określony; pozatem nic patetycznego: ani jednego gestu głośniejszego. Tło bezprzedmiotowe, mgliste, zielonkavo= szare. Umiar, powściągliwość w wyrazie bólu niezmierna.

W »Umarlaku«, w »Pogrzebie«, Mierzejewski stworzył dzieła przejmujące, pełne głębokiego tragizmu, a przytem niezwykle oryginalne, dla których trudno byłoby zna-



JACEK MIERZEJEWSKI

ZUZANNA (akw., 1921)



JACEK MIERZEJEWSKI AUTOPORTRET (rys. ołówk. 1923)

leżć analogię nietylko w dziejach plastyki polskiej, ale nawet w dziejach plastyki światowej.

Jak koncepcje tych obrazów powstały w umyśle malarza? Jaki zachodzi związek między temi groteskami tragicznymi a tragedją życiową Mierzejewskiego?

W »Pogrzebie«, w »Umarłaku« Mierzejewski przedstawia śmieszna beznadzieję człowieka wobec śmierci. Przedewszystkiem jednak usiłuje żyć się, oswoić z myślą o własnej śmierci, usiłuje spojrzeć na swe własne konanie i na swój własny pogrzeb niejako z zewnątrz, więcej – przedstawić je w sposób zabawny, groteskowy.

Przechodzień w cylinderku, występujący w utworach tego cyklu, to uosobienie tępoty, obojętności, braku serca, gnuśności, cynizmu ludzkiego.

W tem wszystkim jest jakiś niesamowity, makabryczny humor. Ale dzięki temu makabrycznemu humorowi Mierzejewski nie zgorzkniał i nie wpadł w melancholję. Przeciwnie, – pokonał dręczące go lęki i zmyły. Zachował pogodę duszy. Jest w tem bohaterstwo, jest – wielkość.

XIV

Trawiony gruźlicą, z gorączką we krwi, Mierzejewski nie przestaje rozmyślać o zagadnieniach swej sztuki, rysować i malować. Śpieszy się, jak człowiek, który boi się, że nie zdąży wypowiedzieć wszystkiego, co ma do powiedzenia. Zwierza



JACEK MIERZEJEWSKI

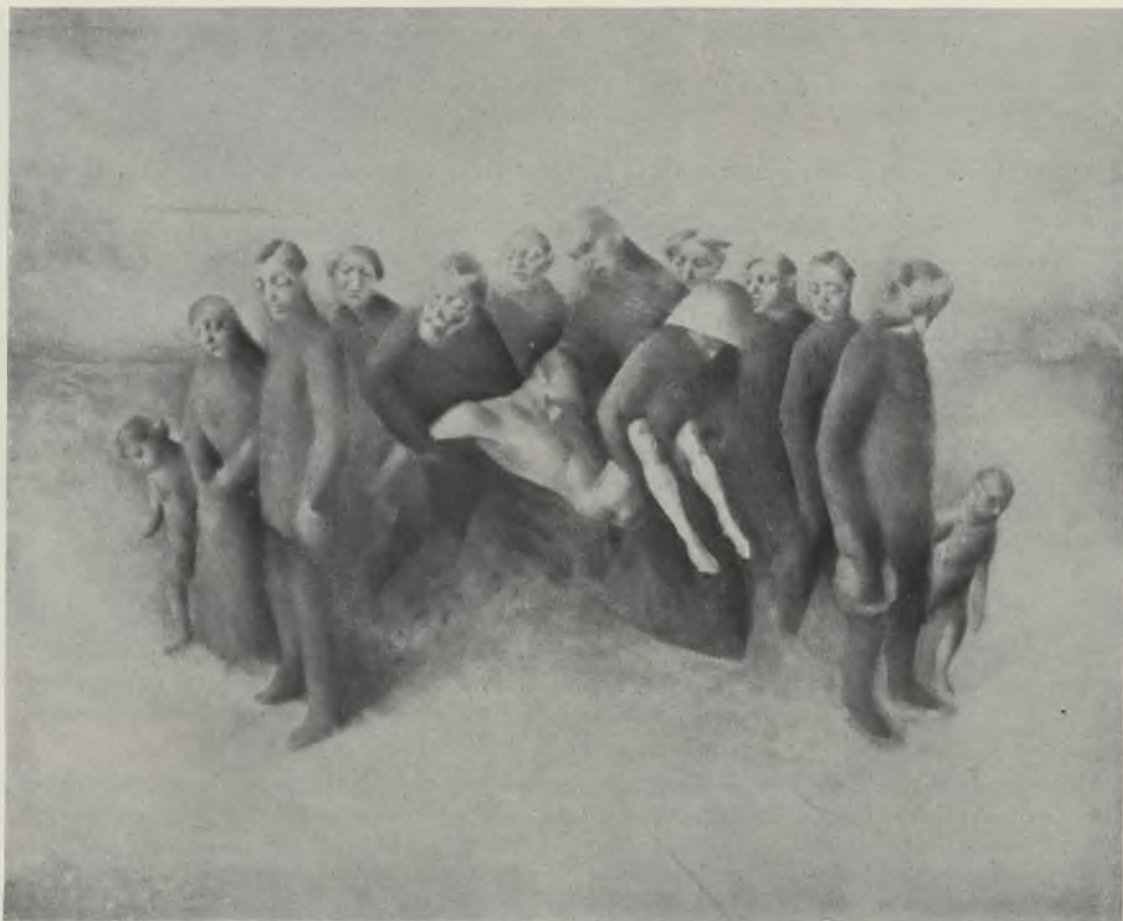
UMARLAK (ol., 1915-1921)

się wtedy jednej z osób, które go odwiedzały, że pragnąłby tylko jednej rzeczy: móc jeszcze przez kilka lat malować. Malować było dla niego koniecznością, żyć – nie.

Wtedy to, może pod wpływem podniecenia zmysłowego, jakie zwykle towarzyszy ostatniemu stadium gruźlicy, Mierzejewski maluje, piórkiem i gwaszem, swą kompozycję ostatnią. W mroku lasu, na posłaniu z paproci, wśród kiści winogrodu leży naga kobieta o młodem kwitnącem ciele i piękny nagi młodzieniec. Między nimi sarna ukwiecona różami, parki gołębi. Pean na cześć urody życia, wyśpiewany przez człowieka umierającego. W kilka tygodni po namalowaniu tej idylli miłosnej Mierzejewski już nie żył^{*)}.

MIECZYŚLAW WALLIS.

^{*)} Kiedy w marcu 1924 r., na rok przed śmiercią, Mierzejewski urządził pierwszą większą wystawę swych prac w Salonie Garlińskiego w Warszawie, był on, poza garstką krytyków i miłośników, niemal zupełnie nieznaną. Śmiało rzecz można, że dopiero ta wystawa zwróciła na niego uwagę. Od tego czasu zainteresowanie dla jego sztuki stale wzrasta. W r. 1927 pojawiła się doskonała monografia o nim, napisana przez Szczęsnego Rutkowskiego o *Jacek Mierzejewski*. Monografie Artystyczne pod redakcją Mieczysława Tretera. T. XII. Warszawa. Gebethner i Wolff. – Rutkowski podaje mylnie datę pobytu Mierzejewskiego we Francji – 1912, zamiast 1913.



JACEK MIERZEJEWSKI

POGRZEB (ol., 1918—1923)

oraz datę powstania autolitografij »Krakowska dziewczyna« i »Miejska dziewczyna« — 1913, zamiast 1910). — W październiku 1928 r. odbyła się w Salach Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Warszawie wielka wystawa pośmiertna, obejmująca niemal całe dzieło malarskie, rysunkowe i graficzne Mierzejewskiego. We wszystkich artykułach, jakie w związku z tą wystawą ukazały się w dziennikach, dźwięczała nuta smutku i żalu. Powszechnie było przekonanie, że sztuka polska straciła w Mierzejewskim artystę dużej miary, który szedł własną drogą i któremu choroba i śmierć przedwczesna nie pozwoliły wypowiedzieć swego ostatniego słowa. — Pisząc studium niniejsze korzystałem ze wspomnianej monografii Rutkowskiego, oraz z prac i artykułów następujących: *Wacław Husarski, Wystawa Jacka Mierzejewskiego, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa, marzec 1924. Wstęp do katalogu.* — *Henryk Elzenberg, Wspomnienie o Jacku Mierzejewskim »Robotnik« 3 maja 1925 roku.* — *Mieczysław Treter, Wystawa pośmiertna Jacka Mierzejewskiego Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 20 października 1928 r. Wstęp do katalogu.* Wiele informacji ustnych zawdzięczał ponadto p. Stanisławie Mierzejewskiej, p. Zofji Steinberżance i p. Henrykowi Elzenbergowi.

JAK SIĘ DZISIAJ MALUJE

Jest to wyjątek z zajmującej książki p. t. *Comment on peint aujourd'hui*, napisał Ch. Moreau-Vautier, Paris 1923, H. Floury, éditeur, 2. rue St. Sulpice.

PALETA prawdziwie klasyczna uznaje tylko farby najprostsze: ziemie, ochry, a odrzuca wszystkie nowoczesne farby pochodzenia chemicznego, jak jaune brillant, chromy i kadmjomy, które można spotkać czasami dopiero na paletce Davida i to przy końcu jego artystycznej działalności. A i on używał ich bardzo ostrożnie, tylko przy malowaniu draperyj.

Impresjonizm zmienił paletę radykalnie. Giną czernie i ziemie — które impresjonizm nazywa kolorami ziemnistymi — paleta się upraszcza a jednocześnie i wzbogaca się, przyjmując siedm czy ośm barw, bardzo jaskrawych, najbardziej zbliżonych do spectrum słonecznego, barw, których klasycy nie uznawali.

Monet, Pissaro, Renoir, około r. 1875 zaczęli używać intensywnych żółtych, czerwonych, fioletowych, niebieskich i zielonych barw, jak: kadmjów, chromów, cynobrów, laków, zieleni Veronese. Rewolucja ta, o charakterze estetycznym, pociąga za sobą konsekwencje techniczne, co więcej, wprowadza do techniki farby uznane jako nie stałe, których używa w sposób niebezpieczny dla trwałości obrazu.

Mamy więc dwa rodzaje palet: paleta klasyczna, która odrzuca barwy żywe jako nie trwałe i paleta impresjonistów, która odrzuca barwy dawne, uważając je za kolory mdłe, bez życia.

Większość malarzy używa palety pośredniej, starając się wykorzystać obie metody, to jest zatrzymują mniej lub więcej kolorów neutralnych, i używają przytem barw nowoczesnych.

P A L E T Y

Bonnat: Bleu de Prusse — Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Brun rouge — Vermillon — Laque de garance — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume.



JAN HRYNKOWSKI DZIEWCZYŃKA (z teki autolitografij)



ALFONS KARPIŃSKI

STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



LESZEK JABŁOŃSKI DUET (ol.)
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

Carolus-Duran: Blanc d'argent — Ocre jaune — Cadmium clair — Cadmium foncé — Jaune indien — Terre de Séville — Ocre rouge — Vermillon — Garance rose — Laque capucine — Laque fixe de garance — Terre de Sienne brûlée — Bleu outremer — Bleu de cobalt — Vert émeraude — Brun de Bruxelles — Noir d'ivoire.

Cottet: Blanc d'argent — Blanc de zinc (dla cynobru i kadmjum) — Vert émeraude — Vert cobalt — Vert Véronèse — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Ocre de ru — Ocre d'or — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Rouge de Venise.

David: Blanc de plomb — Jaune de Naples — Jaune de chrome (przy końcu życia dopiero!) — Ocre jaune — Laque de gaude — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Orangé de Mars — Vermillon de Chine — Cinobre — Brun rouge — Laque de garance — Sienne brûlée — Terre de Cassel — Noir d'ivoire — Noir de pêche — Outremer — Bleu de Prusse — Bleu minéral.

Delacroix: Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune de zinc — Ocre jaune — Cobalt — Vert émeraude — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume — Momie.

Derain: Blanc d'argent — Blanc de zinc — Ocre jaune — Brun rouge — Terre de Sienne

naturelle — Terre de Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Terre verte (używa jej bardzo często!) — Bleu de cobalt — Vert émeraude (nie uznaje farb nowoczesnych!).

Denis: Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium clair — Cadmium foncé — Vermillon — Laque garance Andrinople (polecana przez Renoira) — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Terre d'ombre naturelle — Vert émeraude — Cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

Ingres: Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Sienne naturelle — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Vermillon de Chine — Cinobre — Brun rouge — Laque de garance — Sienne brûlée — Brun Van Dyck — Noir d'ivoire — Cobalt — Bleu de Prusse — Bleu minéral.

Matisse: Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium — Ocre jaune — Rouge de Venise — Vermillon — Laque alizarine — Vert émeraude — Vert composé (Blox) — Bleu de cobalt — Bleu outremer — Noir d'ivoire.

Millet (François): Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Ocre de ru — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Brun de Mars — Terre d'ombre — Momie — Laque Robert Nr 8 — Noir d'ivoire — Laque fine — Garance rose dorée — Vermillon — Brun rouge — Rouge de Mars — Bleu de cobalt — Outremer — Bleu minéral — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Renoir (według relacji udzielonych przez p. Alberta André): Blanc d'argent — Laque de garance — Ocre rouge —



LUDWIG LESZKO PEJZAŻ (ol.)
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



LEON KOWALSKI
Z RIWIERY (ol.)
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



ADAM BUNSCH
PORTRET (ol.)
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

Cobalt — Vert émeraude — Vert de cobalt — Terre verte — Jaune de Naples — Ocre jaune — Sienne naturelle — Noir d'ivoire.

Rousseau (Théodore): Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Laque Robert nr. 6 — Sienne brûlée — Momie — Laque Robert nr. 7 i 8 — Noir d'ivoire — Laque de garance — Brun rouge — Bleu de cobalt — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Simon (Lucien): Blanc d'argent — Ocre jaune — Cadmium clair — Cadmium moyen — Cadmium rouge — Rouge de Venise — Garance foncée — Sienne brûlé — Noir d'ivoire — Bleu de cobalt — Bleu d'outremer — Bleu de Prusse — Vert emeraude — Vert Véronèse.

Whistler: Blanc — Ocre jaune — Terre de Sienne naturele — Terre d'ombre naturelle — Bleu de cobalt — Bleu minéral — Vermillon — Rouge de Venise — Rouge indien — Noir — Terre de Sienne brûlé.

Zuloaga: Blanc d'argent — Cadmium foncé — Vermillon français — Laque carminée fixe — Bleu outremer — Vert émeraude — Ocre jaune — Terre de Séville — Noir de vigne — Noir d'ivoire.

P Ł Y N Y

Bonnat: Siccatif de Courtrai i esencja terpentynowa, w równych częściach, tylko w cieniach.

Denis: Rzadko, tylko gdy to konieczne, olej lniany i esencja terpentynowa: dwie trzecie esencji, jedna trzecia oleju.

Matisse: Olej i esencja terpentynowa po połowie.

Renoir: Esencja terpentynowa, bardzo oczyszczona, i olej lniany.

Simon: Dwie trzecie esencji, jedna trzecia oleju. Do tego parę kropli sykatywy.

Zuloaga: Olej lniany. Nigdy Sykatywa. Słyszał, że Degas zachwalał esencję terpentynową nieczyszczoną: najprostsza ma być ponoś najlepszą.

Z A P R A W Y

Bonnat: Płótno białe, zaprawa olejna.

Carolus: Płótno olejne, nie absorbujące, tonu szarego.

Denis: Gruntowanie bardzo słabe, białą de Meudon i białą ołowianą, prawie bez oleju. Płótno półabsorbujące. Lubię fakturę, niestety jednak często wyrób ich jest podejrzany.

Derain: Przygotowuje sobie sam płótno. Naprzód przeciąga klejem *colle de Flandre* zmieszany z *colle de Lyon*, bardzo starannie przygotowanym, poczem przeciera to białą ołowianą z olejem lnianym i esencją terpentynową, potem szlifuje papierem szklannym.

Matisse: Półcienkie płótno olejne, białe.

Ménard: Płótno gruntowane białą ołowianą, nieabsorbującą. Często maluje na papierze Whatman, naklejonym na fakturze.

Renoir: Płótno olejne.

Simon: Płótno olejne, słabo gruntowane, o cienkim ziarnie.

Zuloaga: Płótno nie absorbujące, zaprawa koloru brunatno-czerwonego lub ciemnoszara. Nie mógłbym malować na płótnie jasno-gruntowanym.

WERNIKSOWANIE

Carolus-Duran: Werniksował po upływie roku.

Denis: Nie jestem wrogiem werniksu, ale nie mniej werniksuję dopiero po dwóch lub trzech latach.

Derain: Nie werniksuję wcale.

Matisse: Werniks *Vibert à retoucher*, jako werniks ostateczny.

Signac: »Werniksowanie jest niepotrzebne, nierozsądne i niebezpieczne«.

Simon: Werniksuję bardzo ostrożnie.

Zuloaga: Werniksuję dopiero po upływie roku lub dwóch lat. Jako werniksu tymczasowego używam jajka, które przyprawiam z cukrem i ubijam skrzydłem ptasiem w rynce na pianę. Piana stoi przez jedną noc, poczem zebrać trzeba to, co osiada na dnie. Używam tego środka bardzo ostrożnie.



ALFRED KOTSIS

MECHANIK WIEJSKI (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)



JÓZEF PESZKA (1767—1831) FORTRET MACIEJA BARANKIEWICZA (ol.)
 (Ze zbiorów po ś. p. Jerzym hr. Mycielskim, Kraków, Wawel)
 (Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W lokalu Muzeum Miejskiego otworzono wystawę »Bractwa św. Łukasza« (uczniów prof. T. Pruszkowskiego) z Warszawy.

KRAKÓW

= Matejko do nabycia. Dwa obrazy Matejki, znajdujące się zagranicą, są do nabycia, a mianowicie »Śluby Kazimierza Jagiellończyka« i »Maćko Borkowskiego«. Pierwszy z nich był własnością dworu habsburskiego i teraz znajduje się w posiadaniu hr. Lonyay, b. arcyksiężny Stefanji, wdowy po arc. Rudolffie, który zginął tragicznie w Mayerlingu. Drugi jest również własnością prywatną w Austrii. Cena wynosi za każdy po 5000 dolarów.

= Śp. Feliks Jasiński. Dłuższy artykuł, poświęcony charakterystyce działalności artystycznej śp. F. Jasińskiego, skreślony piórem K. Z. z Krakowa, ukazał się w Nr. 165 *Kurjera Poznańskiego* p. t.: »Ubył Krzewiciel Sztuki«.

= 50 rocznica zgonu Maurycego Gottlieba.

W roku bieżącym przypada 50 rocznica zgonu artysty-malarza bł. p. Maurycego Gottlieba, jednego z najwybitniejszych uczniów Matejki i Siemiradzkiego. Z inicjatywy krakowskiej gminy izraelickiej powstał komitet obywatelski uczczenia rocznicy. Komitet postanowił urządzić wystawę obrazów Gottlieba i w tym celu wystosować odezwę do osób, posiadających w swych zbiorach obrazy artysty, z prośbą o nadsyłanie ich na wystawę. Urządzeniem wystawy zająć się ma komitet. Uchwalono pozatem wydać książkę o Gottliebie oraz odnowić nagrobek Gottlieba na cmentarzu izraelickim w Krakowie, w rocznicę zaś zgonu urządzić nabożeństwo żałobne.

= Z polskiej Akademii Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki, które odbyło się pod przewodnictwem Dr. Stanisława Tomkowicza dnia 4 kwietnia br. prof. Julian Pagaczewski mówił o pracach złotnika wrocławskiego Andrzeja Hei-

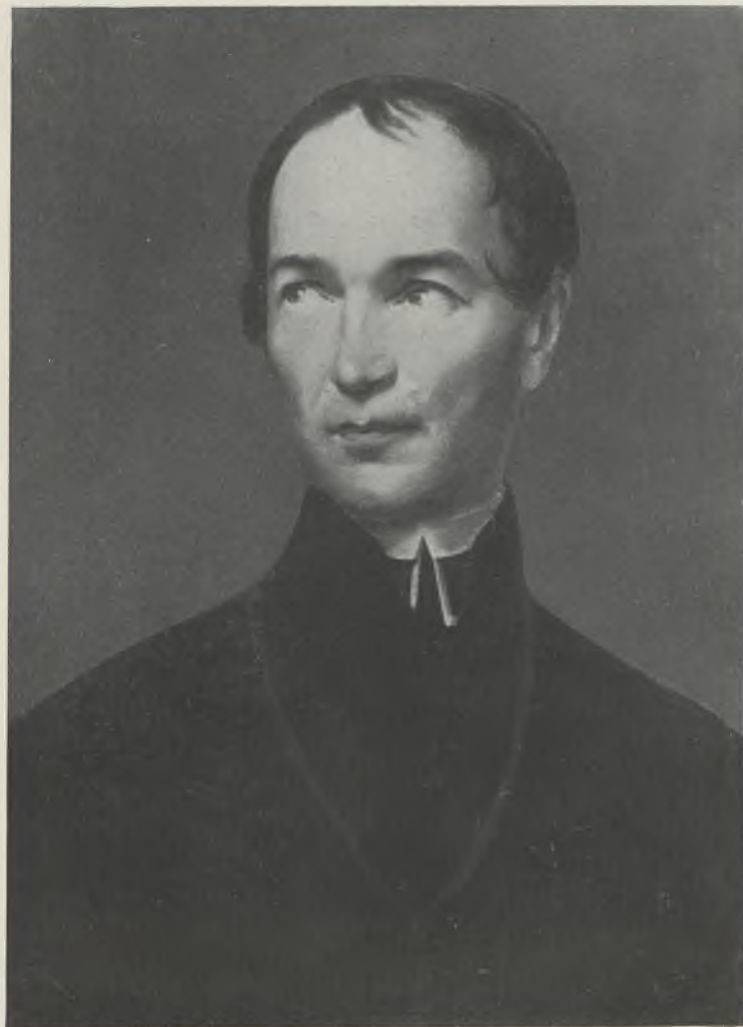
deckera, którego działalność daje się wykazać w latach 1509—1533. Srebrny relikwiarzowy posążek św. Jadwigi śląskiej z r. 1513 ma pewne cechy wspólne ze srebrnym posążkiem Madonny z r. 1510 w kościele parafjalnym w Wieluniu, co wskazuje na wykonanie posążku wieluńskiego w Wrocławiu, a bodaj nawet czy nie w warsztacie Andrzeja Heideckera. Złotnik ten wykonał też w r. 1517 piękny kielich dla kościoła parafjalnego we Wschowie w Wielkopolsce, co dowodzi, że w tym czasie Wielkopolska zapotrzebowania swoje w zakresie złotnictwa kościelnego pokrywała w pewnej mierze w Wrocławiu.

Docent Adam Bochnak przedłożył referat o rzeźbach barokowych w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach. W całej tej grupie rzeźb widać bardzo wyraźny wpływ, względnie nawet swobodne kopowanie posągów stiukowych Fontany w kościele św. Anny w Krakowie.

Następnie docent Bochnak przedłożył swoją pracę o rzeźbach z drugiej połowy XVIII wieku we Lwowie, Przemyślu i różnych innych miejscowościach Małopolski wschodniej. Główny nacisk położył na posąg pod kopułą kościoła Dominikanów we Lwowie, posąg konny św. Jerzego na szczycie fasady cerkwi św. Jura we Lwowie i figury u Franciszkanów w Przemyślu. Na podstawie analizy stylistycznej referent uważa je za dzieła jednego i tego samego artysty. Są pewne przesłanki archiwalne, że był nim niejaki Fenzynghier. Pierwowzorem lwowskiego posągu św. Jerzego był konny posąg tegoż świętego na moście w Bambergu, dzieło F. Dietza. Styl całej tej grupy rzeźb upoważnia do szukania punktu wyjścia w Bawarii. W końcu referent scharakteryzował rzeźby Macieja Polejowskiego, które stylistycznie różnią się bardzo od poprzednich. Piękne posągi w kościele niegdyś Paulinów we Włodawie, jak dowodzi porównanie ich z archiwalnie stwierdzonymi utworami Macieja Polejowskiego, wyszły z pod dłuta tego wybitnego snycerza lwowskiego, którego sztukę przyjdzie łączyć z plastyką krajów austriackich. Przedmiotem pracy referenta w dalszym ciągu były wspaniałe, efektowne ambony w kościele św. Mikołaja we Lwowie i w cerkwi katedralnej w Przemyślu, jak również posągi w Buczaczu, Dukli, Nawarji i t. p. W drugiej połowie XVIII wieku Lwów wysuwa się jako najsilniejsze — obok Warszawy — środowisko artystyczne Polski, które promieniowało na znaczną odległość. Referat był ilustrowany kilkudziesięcioma fotografiami wykonanymi przez autora z zabytków rzeźby, które dotychczas jeszcze nigdy fotografowane nie były. Praca dr. Bochnaka jest częścią przygotowanej już od dłuższego czasu rozprawy o polskiej rzeźbie późnobarokowej.

— Wystawa Fryderyka Pautscha, którą niedawno oglądaliśmy w krakowskim Pałacu Sztuki, należała do jednej z najciekawszych, jaką w tym sezonie urządziło Tow. Przyj. Sztuk Pięknych.

Prof. W. Kozicki, pisząc kiedyś o F. Pautschu, słusznie podkreślił, że najbardziej uderzającą właściwością jego talentu jest jego bujność i wybuchowość,



FRANCISZEK TEPA

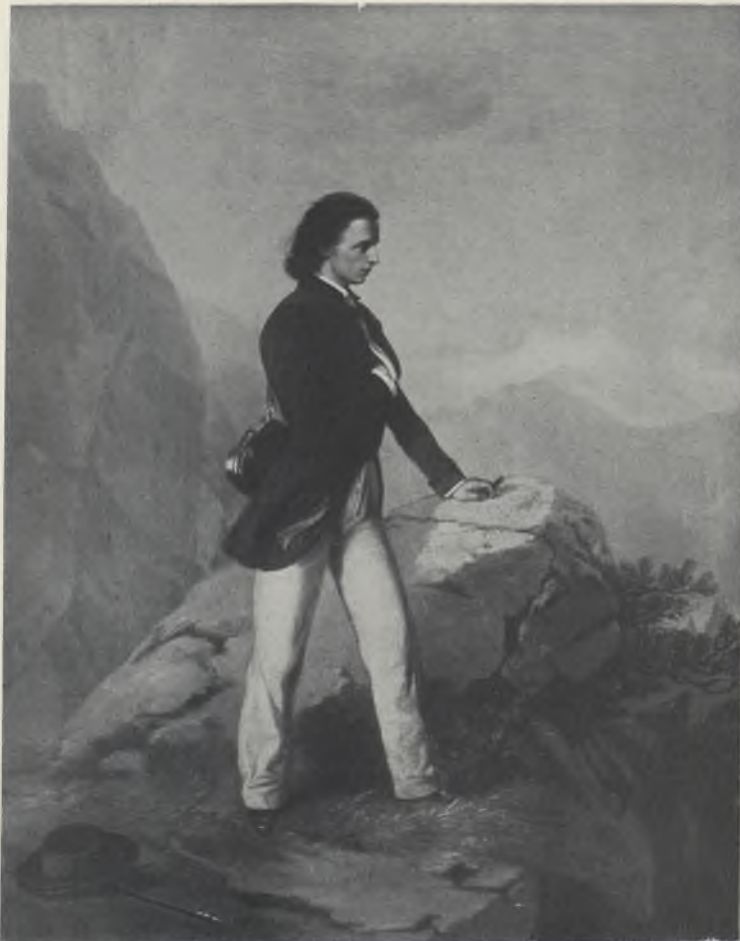
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1929)

PORTRET (ol.)

jego żywiołowa siła. »Z każdego niemal jego płótna bije temperament malarski tak gwałtowny i szeroki, że aż prawie wulkaniczny. Ma się wrażenie, że dusza jego w chwili tworzenia dochodzi do temperatury wrzenia i że prężność tej rozgrzanej atmosfery jest tak wielka, iż musi się wyładować w szalonym rozmachu pędzla, w orgiaźmie barw«.

Słuszne to określenie prof. W. Kozickiego uzupełnić jeszcze należy tem, że Fr. Pautsch poza tym temperamentem, jest z urodzenia malarzem w sensie jak najbardziej rozległym. Tę wybuchowość umie doskonale brać na cugle, jeśli idzie o wydobycie czysto malarskich właściwości, bez oglądania się na »siłę«, »efekt«, »dynamikę kompozycji« i tym podobne właściwości kuchni malarskiej, która już dawno przestała mieć dla niego tajemnice. Nie przemysłowa, nie mędrkuje, nie nagina się do niczego, lecz przedewszystkiem patrzy własnymi oczyma i dopatrzeć się umie rzeczy, które są dla wielu ukryte.

Widać to w jego świetnych wnętrzach lasu. Każde było inne, w każdym malarz widział inną tajemnicę, dopatrzeć się potrafił swoistego życia tego lasu i wy-



FRANCISZEK TEPE

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

dożyć je kilkoma nieraz pociągnięciami pędzla. Szedł od nich zapach butwiejących liści, wilgoć mokradeł, woń sędziwych drzew i ukrytych grzybów i ta jedyna leśna atmosfera, która przepaja płuca. A wszystko to było wydobyte po prostu, skromnymi środkami malarzskimi, skalą barw, która zdawała się sama układać w harmonie takie właśnie a nie inne, jakich trzeba na oddanie tej jedynej prawdy, której miano: plastyczny kształt doskonałego wypowiedzenia się.

Jak wrażliwy jest Pautsch na zmienność barw i jaką ma pamięć, dowodziły notatki p. t. »Studja burzy«. To nie warjacje na temat oświetlenia i jego zmienności, lecz znowu błyskawiczne uderzenia pędzla, który był tu induktorem jego wrażliwości i »widzającym« narzędziem jego oka.

Jego portrety i studja portretowe były doskonałym uzupełnieniem tej sali, w której dominował obraz olbrzymich rozmiarów »Ukrzyżowanie«.

Umyślnie zostawiliśmy na końcu omówienie tego potężnego dzieła, które w współczesnej sztuce jest zjawiskiem niecodziennym. A jak ten tryptyk został pysznie rozmieszczony, jak skomponowany, jak każda jego część łączy się i wtapia w całość o budzącym grozę wrażeniu! Nic tu nie jest przypadkowe, wszystko zostało celowo namalowane, szczegóły nie kłócą się z sobą, nic nie rozprasza nastroju, żadna część nie wyrwa się i nie zabija drugiej. Płynie to wszystko

z mocą, z tą furją, o której mówił Kozicki, a jednak harmonijnie, jak rapsod muzyczny o wysokim napięciu. Walory malarskie, owo furioso barw, które niemal brutalnie wołają o zbrodni dokonanej na Największym Człowieku, jakiego wydała ziemia, mają natężenie niemal bolesne, bijące w oczy i wywołujące aż uczucie zamętu. Skala barw potem się ucisza rozprasa w nagłym zmierzchu i ginie w głębokim mroku, gdzie dokonuje się ohydny targ o mizerne resztki odzienia Chrystusa i lotrów.

Każda twarz jest inna, każdy inaczej cierpi i pojmuje ostatni akt tragedji na Górze Kalwarji. Owa tylokrotnie podnoszona »brutalność« ekspresji Pautscha, którą poznaliśmy przed laty w jego »Dziadach«, tu znalazła swe wytłumaczenie i swą dominantę w znaczeniu psychiki nastroju. Na widza wali się ta scena, z jakąś mocą i zmusza go do skupienia. Po ochłonięciu, powoli doszukuje się wartości niezwykłych w kompozycji, w rysunku i szczegółach malarskich, na podkreślenie których brak jest miejsca w zwykłym sprawozdaniu.

A braki? Powiedział kiedyś Gauguin: »Nie ma braków? Do diabła z takim dziełem! To nie obraz w takim razie, tylko kaligrafja«.

Artur Schroeder

= W Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych otwarta została dnia 7 kwietnia Wystawa »Sto lat malarstwa polskiego«. W uroczystości otwarcia wziął udział dyrektor departamentu sztuki prof. W. Jastrzębowski wojewoda krakowski dr. Kwaśniewski i wicewojewoda dr. Duch, prezydent Krakowa inż. Rolle i cały szereg wybitnych osobistości. Do zebranych przemówił prezes Akademii umiejętności, prof. dr. Kostanecki, podkreślając znaczenie Krakowa w rozwoju polskiej sztuki, czego wymownym dowodem jest obecna wystawa, na którą złożyły się wyłącznie ekspozyty z Krakowa i jego najbliższych okolic.

Z kolei zabrał głos im. ministerstwa W. R. i O. P. dyr. dep. kultury i sztuki W. Jastrzębowski, wygłaszając krótkie przemówienie, które podajemy w całości:

»Kraków, zawsze wierny świetnej tradycji nauki i sztuki, sięgnął znów w głąb swej kultury, organizując nawet dla siebie wyjątkowy pokaz p. t.: »100 lat malarstwa polskiego«. Pokaz dlatego wyjątkowy, że poza jego walorami artystycznymi, wydobyto dzieła mistrzów naszych na przestrzeni 100-lecia ze zbiorów prywatnych, zasługuje na specjalne i głośne podkreślenie. Fakt ten mówi sam za siebie i świadczy najwymowniej o istotnym zrozumieniu przez społeczeństwo ważnych potrzeb i zadań kulturalnych, leżących gdzieindziej w Polsce odłogiem. Stojąc wobec tego wyjątkowego pod względem artystycznym i społecznym pokazu i podkreślając zarówno świetną umiejętność wykonawców wystawy, jak i obywatelską ofiarność właścicieli ekspozatów, mam zaszczyt w imieniu pana ministra wyznać religijnych i oświecenia publicznego i w swoim własnym jak najgoręcej powitać artystyczny czyn, godny najlepszych tradycji stoł. m. Krakowa«.

Wreszcie przemówił imieniem Dyrekcji Twa przyjaciół sztuk pięknych jego prezes, prof. Wł. Jarocki, który zaznaczył, że wystawa ta mimo swej nazwy nie ma pretensji wyczerpująco przedstawić malarstwa całej Polski w ubiegłym stuleciu, gdyż, opierając się na prywatnych zbiorach jedynie Krakowa i jego najbliższych okolic, nie daje obrazu tego, co się działo w Warszawie, Wilnie i Lwowie. Ponieważ jednak Kraków w rozwoju sztuki polskiej odegrał w XIX wieku rolę dominującą, z wielką słuszością można uważać tę wystawę — mimo poważnych jej braków — za wystawę sztuki polskiej ubiegłego stulecia.

W uroczystości otwarcia wzięły udział olbrzymie tłumy publiczności, które na każdym kroku podkreślały uznanie dla pracy dyrekcji Towarzystwa.

Wystawa obejmuje 318 obrazów (rzeźb niema wcale) następujących artystów: T. Ajdukiewicz, Z. Ajdukiewicz, K. Alchimowicz, M. E. Andriolli, W. Bakalowicz, L. Benedyktowicz, L. Bierkowska, S. Bienczad, J. Brandt, J. Brodowski, St. Bryniarski, Sz. Buchbinder, J. Chelmiński, J. Chelmoński, St. Chlebowski, A. Chmielowski, Fl. Cynk, W. Czachórski, St. Dębicki, L. de Laveaux, Walery Eljasz, W. Gerson, A. Gierymski, M. Gierymski, J. N. Głowacki, T. Górecki, M. Gottlieb, H. Grabiński, A. Grabowski, A. Gramatyka, A. Grottger, A. Gryglewski, R. Hadziejewicz, E. Hercisz, S. Hirschenberg, J. Jaroszyński, L. Kapliński, W. Koniuszko, J. Kossak, F. Kostrzewski, W. Kotarbiński, D. Katowski, A. Kotsis, A. W. Kowalski, A. Kozakiewicz, Z. Kozakiewicz, W. Leopolski, St. Lenz, H. Lipiński, L. Löfner, Lorenczicz, B. d. Verbno Łaszczynski, Wł. Łuski, W. Łaszczkiewicz, J. Fr. Machniewicz, W. A. Malecki, T. Maleszewski, M. Malinowski, K. Mańkowski, J. Matejko, P. Merwart, P. Michałowski, Moniuszko, A. Mroczkowski, A. Orłowski, J. Perska, L. Piccard, H. Pilatti, A. Piotrowski, J. Pitschman, A. Płoczyński, M. Pocięcha, Wł. Pochwałski, T. Popiel, W. Pruszkowski, A. Rejchen, H. Rodakowski, A. Römer, J. Rosen, J. Rustem, T. Rybkowski, A. Schouppé, Z. Sidorowicz, H. Siemiradzki, J. Sonntag, M. Stachowicz, J. Stanisławski, L. Stasiak, W. K. Stattler, Fr. Streitt, J. Styka, J. Suchodolski, A. Swieszewski, J. Szermentowski, Wł. Szerner, K. Szejnkart, Fr. Tepa, Wł. Tetmajer, St. Tondos, W. Wańkiewicz, L. Wiesiołowski, St. Witkiewicz, A. Wodzinowski, J. K. Wojnarowski, St. Wyspiański, J. Zuber i Fr. Żmurko.

Jak widzimy, wystawiono jedynie dzieła artystów zmarłych. Organizatorzy wystawowi kierowali się słuszną zasadą, że z jednej strony przejście w sztuce XIX wieku do wieku XX jest zbyt nieuchwytne, by można było dokładnie obie te epoki od siebie oddzielić, z drugiej zaś strony rozwój sztuki polskiej od końca XIX wieku jest tak ogromny, że chcąc przedstawić twórczość artystów żyjących jeszcze, którzy dziełami swymi jednak po części do XIX w. należą, należałoby mieć gmach kilka razy większy od Tow. przyjaciół sztuk pięknych.



ALEKSANDER GRYGLEWSKI KAPLICA ŚWIĘTOKRZYSKA NA WAWELU (ol.)
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1929)

Mimo tych ograniczeń wystawa jest niezmiernie bogatą i ciekawą, a nawet obfitującą w rewelacje, bo rewelacją można nazwać pokazanie publiczności nieznaną prawie zupełnie a wspaniałej twórczości Henryka Rodakowskiego (1823—1894 (patrz *Sztuki Piękne*, Rocznik I, str. 119 i nast.), przedstawioną doskonale w portretach: własnym, »Ojca artysty«, »Matki artysty« (wystawiony w Salonie paryskim 1853 r. zjednał mu bardzo duże uznanie krytyki, pisał o tym obrazie z zachwytem Delacroix w *Journal'u*), »Siostry artysty« i »Żony artysty«. Drugą sensacją było wystawienie trzynastu obrazów Aleksandra Kotsisa (1836—1877), doskonałych w kolorze i ujmujących szczerością. Dwa doskonałe portrety Józefa Peszki (1769—1831), doskonały, mogący się znaleźć w każdej europejskiej galerji, portret męski Wacława Koniuszki (1857—1900), bardzo dobry pejzaż J. N. Głowackiego (1802—1847), szereg akwarel Juliusza Kossaka, wśród których bardzo zajmująca jest ogromna akwarela, wykonana z niezwykłą subtelnością, przypominająca najlepsze minjatury, przedstawiająca przed tarasem pałacu Potockich w Krzeszowicach duże towarzystwo, przygotowujące się do wycieczki konno. Świetnie przedstawioną jest twórczość Piotra Michałowskiego, A. Grottger jest reprezentowany dużym olejnym obrazem, przedstawiającym scenę z 1863 r. (w dali płonący dwór, na pierwszym planie grupa powstańców, z których jeden



JOZEF SZERMENTOWSKI

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

PEJZAŻ (ol.)

przynosi zrozpaczonej matce jej dziecię, wyratowane z ognia, »Stefan Czarniecki« Leona Kaplińskiego (1826—1873) jest znacznie lepszy od jego »Portretu matki artysty«. Matejki mamy słabą kompozycję »Iwan Groźny« szkic do »Słubów J. Kazimierza« i »Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna«, »Władysław Piast, ks. gniewkowski«, ale przedewszystkiem doskonały mały olejny obrazek (38 × 45 cm), »Stańczyk jako lekarz«, doskonały w kolorze, ze wczesnej epoki, malowany lekko, bez owego barokowego modelowania, tak charakterystycznego dla Matejki. Wreszcie portrety »hr. Adamowa Potocka«, »hr. Romana Pusłowska«, »Kasztełanka«, i mało znany portret »Anny Antoniovej hr. Potockiej«. Znanie te z tyłu monografij portrety bardzo tracą w porównaniu ze świetnymi portretami Rodakowskiego, zwłaszcza portretem jego ojca i siostry. Doskonałe studjum H. Sie miradzkiego, przedstawiające głowę starszej kobiety w profilu, z głową wspartą na ręce, nie efektowne, jest o wiele lepsze od kilku szkiców ze scenami z życia Italji, charakterystycznymi dla autora »Pochodni Nerona«. Chełmońskiego pokazano słabą »Kurkę wodną«, znanych »Pastuszków przy ognisku«, »Poranek« (ze stadem czapli), szereg drobnych obrazków i studjów, ale przedewszystkiem zwraca uwagę nieznaną zupełnie portret »Benedykta hr. Tyszkiewicza na koniu«, olejny (101 × 82 cm) z r. 1887. Jest naturalnie Brandt, Kowalski, dobre dwa obrazy M. Gie-

rymskiego, subtelny w kolorze pejzaż A. Gierymskiego, dobra scena uliczna Adama Chmielowskiego (późniejszego Brata Alberta 1846—1917). W ten sposób zbliżamy się do końca XIX w., zamykają tę epokę obrazy Dębickiego, studja pastelowe Wyspiańskiego, subtelne pejzaże Stanisławskiego, epoka narodzin sztuki polskiej kończy się, przechodzimy do wieku XX. I oglądawszy całą wystawę, widzimy, jak słusznie postąpił Komitet, nie pokazując dzieł artystów żyjących, których twórczość i na zeszyły wiek przypada. Narodziny sztuki polskiej oglądamy na wystawie, rozkwit twórczości polskiej może kiedykolwiek w przyszłości ogłędniemy na analogicznej wystawie malarstwa XX w.

Wystawa ma ogromne powodzenie, niebywałe w historii krakowskiego T-wa, tłumy zwiedzają ją od rana do wieczora, szeregi szkół, wycieczek z dalekich stron Małopolski, wzruszająca i niebywała dotychczas wycieczka szkoły podchorążych na przykład (przeszło 300 osób), w niedzielę tłum 2.000 do 3.000 osób. Słowem powodzenie jak największe.

Ozdobą i cenną pamiątką wystawy jest katalog rozumowany, ułożony i krótkim wstępem opatrzony przez dra F. Kleina, ozdobiony 40 reprodukcjami.

L W Ó W

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto w dniu 14 kwietnia wystawę wiosenną, na którą złożyły się prace Zofji Albinowskiej-Minkiewiczowej, Marji Chybińskiej, Bronisławy Rychter-Janowskiej, Józefy Kirchnerówny, Ireny Lamezanówny-Salins, Bronisława Olszewskiego, ks. W. Szemika, Zygmunta Szwarzera.

= Budowa nowego kościoła. Komitet budowy kościoła pod wezwaniem Matki Boskiej Ostrobramskiej rozpoczął pod protektoratem J. E. ks. arcybiskupa Twardowskiego prace celem budowy tego kościoła. W ub. roku w jesieni poświęcono pod budowę grunt, ofiarowany przez miasto przy ul. Łyczakowskiej naprzeciwko pomnika Bartosza Głowackiego. Obecnie sekcja techniczna przystąpiła do rozpisania konkursu na budowę.

P O Z N A Ń

= W Związku Wielkopolskich Artystów Plastyków wystawił swe prace Stanisław Powalisz.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawiono obrazy Wł. Lama, Z. Radnickiego, Wł. Krzyżanowskiego, W. Zaboklickiego, T. Walkowskiego, S. Bukowskiego, Plater-Zyberka, Z. Dziużyńskiej-Rosińskiej oraz utwory graficzne Stanisława Raczyńskiego (drzeworyty, sucho-ryty, litografje).

W A R S Z A W A

= Stowarzyszenie Artystów Grafików RYT wystąpiło z pierwszą wystawą drzeworytów w P. Klubie Artystycznym. W wystawie tej, na której nagromadzono około 90 utworów, biorą udział: E. Bartłomiejczyk, T. Cieślowski (syn), M. Duninówna, W. J. Goryńska, B. Krasnodębska-Gardowska, T. Kulisiewicz, W. Podowski, St. Rzecki, Wł. Skoczyła, W. Wąsowicz.

= Wł. Skoczylas stworzył zbiorową wystawę swych prac (cykl z górą dwudziestu akwareli około 10 drzeworytów) w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego.

= Wystawa obrazów malarza bułgarskiego.

W Salonie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (Nowy Świat 19) otwarta została uroczyste wystawa obrazów wybitnego malarza bułgarskiego Mikołaja Taneffa. Otwarcia wystawy przez przecięcie wstęgi o barwach bułgarskich dokonał bułgarski minister pełnomocny Robeff. Na otwarciu obecni byli: dyrektor protokołu dyplomatycznego M. S. Z. p. Romer, członkowie korpusu dyplomatycznego, radca Ministerstwa W. R. i O. P. p. Woydyno oraz liczni przedstawiciele sfer artystycznych i towarzyskich. Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie.

Z powodu wystawy tej odbył się wieczorem w sali hotelu »Polonia« bankiet wydany przez Związek na cześć przybyłego kolegi. W bankiecie wzięli udział liczni przedstawiciele świata artystycznego w Warszawie oraz delegaci Związku artystów krakowskich. Przemówienie powitalne wygłosił prezes Związku Zawodowego Polskich Artystów-Plastyków p. K. Strzeмиński, podkreślając wielkie znaczenie wystaw wymienionych i dziękując p. Taneffowi za pokazanie artystom warszawskim pięknego słońca Bułgarii. P. Taneff odpowiadając podkreślił niezwykłą gościnność, jakiej doznał w Warszawie ze strony artystów warszawskich, a której nie doznał dotąd w wielu krajach, gdzie organizował swoje wystawy. Z kolei zabrał głos przedstawiciel poselstwa bułgarskiego, sekretarz poselstwa, i przedstawiciel związku krakowskiego p. E. Krcha.

= W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego otwarto w dniu 20 kwietnia wystawę zbiorową prac Romana Gineyki a w dniu 21 kwietnia wystawę cyklu dwunastu prac Jadwigi Lublickiej Tereszczenkowej.

= *Zachęty*. Na nowy zespół wystaw składają się: Wystawa Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, wystawa jubileuszowa Kazimierza Lasockiego, wystawa zbiorowa Stanisława Bagińskiego oraz wystawa ogólna z kolekcją prac Stefana Domaradzkiego.

Sprawozdawca *Rzeczypospolitej* (Nr. 101) pisze z tego powodu:

»Trzy te zbiorowe wystawy o wysokim poziomie artystycznym, jakże się różnią od reszty sal, zajętych pracami członków Zrzeszenia polskich artystów plastyków. Jaki mieli cel organizatorowie tego zrzeszenia? Poco było urządzać specjalną wystawę i narażać się na krytyki zwiedzającej publiczności? Pośród słabych prac, da się wyróżnić kilku zdolnych, młodych artystów, niepozabawionych talentu i zapału do pracy; wielu z nich bezwątpienia wyrobi się na tęgich malarzy i zajmie w przyszłości zaszczytne miejsce w naszej sztuce.

W wystawie tej wzięło udział również kilku znanych artystów, nadesłane jednak obrazy są znacznie słabsze, niż te, które zwykle oglądamy».

J. Kleczyński w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 101) stwierdza również:

»Wystawa »Zrzeszenia Polskich Artystów Plasty-



LEOPOLD LÖFFLER

LEKCJA (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

ków« zawiera w sobie taki nadmiar utworów słabych, że można by się poważnie zapytać o cele tego stowarzyszenia, w którym przecież znajdujemy także obrazy Wojciecha Kossaka itd.».

S. Rutkowski w Nr. 101 *Polski Zbrojnej* w ten sposób omawia ów wysoce niefortunny występ:

»Dość liczna grupa malarzy naturalistów (malują przeważnie z natury) jeden rzeźbiarz — Antoni Wasilewicz, jedna batikarka — Gentil-Tippenhauer Wanda.

Portrety, pejzaże, wnętrza, kwiaty — naogół jakiegoś nijakiego — rysunek niepewny, koloryt nieutrąfiony, albo brudny, albo surowy, ujęcia banalne, faktura niedbała.

As tego zrzeszenia, Wojciech Kossak, wystawił zupełnie zdawkową »Hussarję« i »Czerkiesę« i mały, po majstersku machnięty obrazek »Ranny koń«.

Portrety Kazimierza Bożyma o całą klasę, a właściwie o całą akademię przewyższają półdyletanckie prace Kaweckiego, Jaroszyńskiej, ciężkie malowidła Szwocha.

»Mateczka« Wippela Antoniego namalowana jest w jasnej, milej gamie kolorystycznej.

Iwanowski imituje sposób malowania i intensywność kolorystyczną Żukowskiego, Stanisława Laszenko efekty fakturowo-światłocieniowe Styki afrykańskiego, Narutowski — Apolonjusza Kędzińskiego, Sarnowicz wystawia dziesiątą wodę po kisielu — z »Żórawi« Józefa Chelmońskiego».

Zrzeszenie P. Art. Plastyków stanowi fundament



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

W KRYNICY (akw.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

obecnej Zachęty. W tej właśnie organizacji, w jej artystycznych aspiracjach duch Zachęty znajduje najlepszy swój wyraz...

Wystawa jubileuszowa K. Lasockiego świadczy o rzetelnej pracy tego artysty i należy do szczupłej niezmiernie liczby poważniejszych wydarzeń artystycznego sezonu w Zachęcie.

= Tegoroczna nagroda artystyczna m. st. Warszawy. Na posiedzeniu sądu konkursowego w dniu 15 b. m., tegoroczną nagrodę artystyczną m. stoł. Warszawy (15.000 zł.) przyznano artyście rzeźbiarzowi Piusowi W e l o Ń s k i e m u. Pełny skład sądu konkursowego był następujący: wiceprezes rady miejskiej Stanisław Wilczyński, prezydent miasta inż. Zygmunt Słomiński, z ramienia rady miejskiej — Medard Downarowicz i Feliks Łopieński, delegaci: Szkoły Sztuk Pięknych imienia Gersona — Edward Okuń, Koła Architektów — Zygmunt Wóycicki, Szkoły Sztuki zdobniczej i Malarstwa — Waclaw Radwan, Szkoły Sztuk Pięknych — dyr. J. Czajkowski, Uniwersytetu Warszawskiego — prof. Zygmunt Batowski, Tow. »Zachęty« — Stefan Popowski, Ministerstwa W. R. i O. P. — dyrektor departamentu Kultury i Sztuki prof. Wojciech Jastrzębowski, Politechniki — prof. Zygmunt Kamiński, Związku »Rzeźba« — Zygmunt Otto, Warszawskiego Tow. artystycznego — Tadeusz Bylewski i dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie p. Gembarzewski.

= »Statut kaliski« Artura Szyka. W lokalu żydowskiego Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych odbyło się uroczyste otwarcie wystawy miniaturowa Artura Szyka. Na całość wystawy składają się ilustracje do »Statutu Kaliskiego«. Na otwarcie wystawy przybyli p. minister Spraw Zagranicznych August Zaleski w towarzystwie sekretarza, przedstawiciele Prezydium Rady Ministrów i poszczególnych ministerstw. Pana ministra Zaleskiego powitał przewodniczący Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych dr. Goldflam i wiceprezes dr. Leipuner.

= Wystawa mydła w Zachęcie a Piotr Michałowski. Pod tym tytułem zamieszcza dr. M. Sterling artykuł w Nr. 15 *Wiadomości Literackich*, gdzie wspominając o konkursowej wystawie główek na mydło »Elida«, stwierdza z ubolewaniem, że zarząd Zachęty nie chciał czy nie umiał znaleźć miejsca na wystawę zbiorową dzieł P. Michałowskiego.

»Bo na wystawę Michałowskiego, pisze autor, ci miłośnicy z Bożej łaski miejsca nie mieli. W dn. 31 maja 1928 r. na zgłoszenie zbiorów Michałowskiego przez jednego z malarzy polskich odpowiedzieli dosłownie »że, niestety, najwcześniej w styczniu 1930 r. moglibyśmy przeznaczyć salę na tę nadzwyczaj interesującą wystawę«. A jakim to sposobem znalazło się miejsce już w lutym 1929 r. na poświęconą wystawę Noakowskiego? Przyczem między salą Noakowskiego a Kamira pozostała salka najwidoczniej próżna, skoro ją wypełniono znowu obrazami Zawadzkiego i Popowskiego, a w wielkiej sali na lewo od wejścia ponawieszano kupę zbytecznych obrazów bieżących. Czymy głęboko genjusz Noakowskiego, ale skoro było miejsce na tę wystawę w kilka miesięcy po jego śmierci, to jakże go nie było dla Michałowskiego?»

= Pomniki w Warszawie. Powołana przez radę artystyczną przy wydziale technicznym magistratu komisja t. zw. pomnikowa odbyła d. 13 bm. pierwsze organizacyjne posiedzenie, na którym rozdzielono między poszczególnych członków referaty o wzniesieniu w Warszawie pomników.

Dopiero po opracowaniu ogólnej liczby pomników, jakie mają stanąć w najbliższym czasie w Warszawie, zdecydowane będzie miejsce wyboru pod każdy pomnik. Pomników tych ma być kilkadziesiąt. Następne posiedzenie komisji odbędzie się w końcu b. miesiąca.

= Nowe rzeźby w parkach miejskich. W parku Traugutta nastąpiło odsłonięcie rzeźby Szymanowskiego p. n. »Macierzyństwo«. Rzeźbę umieszczono pośrodku kwietnika, w bliskim sąsiedztwie pawilonu »Kropki mleka«, obok placu do zabaw dla dzieci. Zarząd miasta uchwalił nabyć od p. Olgi Niewskiej jej rzeźbę p. t. »Kąpiąca się«. Rzeźba ta wykonana będzie w brzoźnie, wysokości 1,78 m. na postumencie z polerowanego granitu czarnego. Rzeźba ustawiona będzie na tle wodotrysku w parku Skaryszewskim. Odsłonięcie nastąpi w końcu lata.

= Wieczory dyskusyjne. Polski Klub Artystyczny zapowiedział wieczory dyskusyjne, które



UKRZYŻOWANIE (ol.)



IZ Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



FRYDERYK PAUTSCH



JAN GŁOWACKI PORTRET MĘŻCZYZNY (ol.)
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

odbywają się w kwietniu r. b. według następującego programu:

Dnia 5 kwietnia: prof. Władysław Skoczylas »Paryż jako giełda sztuki«, dnia 12 kwietnia: Mieczysław Walis: »Polichromja Rynku na Starem Mieście«, dnia 19 kwietnia: Bruno Winawer: »Uczony, technik i artysta«, dnia 26 kwietnia: dr. Stefania Zahorska: »Psychologia ekranu i psychologia na ekranie«.

WILNO

= Utworzony także w Wilnie »Cech św. Łukasza«, uczniów z Wydziału Sztuk P. Uniwersytetu Stefana Batorego wystąpił z drugim z rzędu pokazem swych prac w Reducie. Czy jednak niezawiele już mamy w Polsce »Łukaszków«?

= Kościół i dwór modrzewiowy w Bieńczy. W województwie Wileńskim, w młodeczzańskim powiecie, wznosi się odwieczny dwór modrzewiowy który dziwnym a szczęśliwym trafem ocalał z pożogi wojen: światowej i bolszewickiej. Ślicznemu dworowi opis poświęca w styczniowej »Ziemi« Stanisław Jarocki. Podskarbi W. Ks. Litewskiego, Michał Kazimierz Kociell wybudował go sobie w 1770 roku: o jego wysokim smaku artystycznym świadczy to, co pozostało do dziś. Na wysokim ganku stoi 6 doryckich kolumn, obszerna sala balowa i dalsze komnaty zdobne są w rzeźbione pilastry, stylowe kominki, barwne piece i gipsatury. W otoczeniu dworu było siedem stawów,

obszerne trawniki i ładny świronek z wieżyczką. W czasie moskiewskiego odwrotu r. 1812 we dworze bienieckim nocował ze swym sztabem Napoleon: oficerowie na drzwiach umieścili swe podpisy. Prócz dworu, godnym uwagi jest mały lecz piękny kościół barokowy o dwu mniejszych wieżyczkach i jednej, środkowej, większej, na kopule. Dawniej obok stał klasztor Bernardynów, lecz dziś śladu zeń niema. W kościele oglądać można nagrobki, niestety zniszczone przez bolszewików; w grobach spoczęły ciała fundatorów kościoła: Kociellów i Szwykowskich.

ZAKOPANE

= Na wystawie obrazów znajdują się prace: Galka, Rafała Malczewskiego, Rykały, Szostaka, Terleckiego i Witkiewicza.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Wystawę sztuki polskiej w Stedelijk Museum zamknięto z początkiem kwietnia. Wystawa ta w Amsterdamie odniosła jeszcze większy sukces artystyczny, aniżeli w Hadze. Jak wiadomo, Haga jest stolicą Holandji — oficjalną (rezydencja królowej), Amsterdam zaś faktyczną. Cały nowoczesny ruch artystyczny ogniскуje się również w Amsterdamie.

Z okazji wystawy Tow. Nederland-Polen (oddział w Amsterdamie) wydało na cześć sztuki polskiej śniadanie, w którym prócz Komisarza wystawy i prezydium Tow., wzięli udział najwybitniejsi przedstawiciele sfer artystycznych i muzealnych. Miasto Amsterdam wydało z tejże samej racji uroczysty bankiet, na którym prócz toastów na cześć Prezydenta Rzpltej i królowej Wilhelminy holenderskiej (nieobecnego posła Kętrzyńskiego zastępował dr. Elmer) wygłoszono dwa dłuższe przemówienia. W pierwszym burmistrz m. Amsterdam wyraził radość z powodu możliwości goszczenia sztuki polskiej w Stedelijk Museum, co w wysokim stopniu przyczyni się do rozpowszechniania znajomości Polski i wzbudzenia dla niej sympatycznych nastrojów, oraz przypomniał przywileje, jakimi kupiectwo holenderskie w dawniejszych wiekach cieszyło się w Polsce. W drugim komisarz wystawy dr. M. Treter, wypowiedziawszy wprzód kilka zdań w języku holenderskim, dziękował imieniem artystów-wystawców i Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród obcych za gościnę i wyrazy sympatji, a następnie dał żywy wyraz szacunkowi, z jakim polskie sfery artystyczne odnoszą się do sztuki holenderskiej dawnej i dzisiejszej (architektura), oraz do miasta Rembrandta — Amsterdamu i zakończył toastem na cześć miasta, które tak ważną odgrywa rolę w holenderskim ruchu artystycznym.

Przemówienia Burmistrza i Komisarza wystawy zamieścił cały szereg dzienników amsterdamskich. Francuski tekst przemówienia Komisarza dr. M. Tretera zamieścił *Messenger Polonais*.

Frekwencja na wystawie była stosunkowo bardzo duża; wystawę zwiedziło za wstępami płatnymi ponad 2.500 osób. Katalogów sprzedano około 600 egz., t. zn. prawie cały nakład.

Sprzedż eksponatów Stedelijk Muzeum zakupiło obraz prof. Fryderyka Pautscha p. t.: Portret księdza w złotej kapie. Nadto sprzedano akwarelę Bronisława Jamontta («Wiatr»), oraz z wystawionych publikacji artystycznych zakupiono 13 egzemplarzy »Tańców Polskich« Z. Stryjeńskiej, wydanych przez Drukarnię Narodową w Krakowie, oraz »St. Wyspiańskiego Dzieła Malarzkie« (nakład »Biblj. Polskiej«).

= Prasa holenderska o sztuce polskiej. Pomimo tego, że najważniejsze pisma holenderskie zamieściły o naszej wystawie liczne ilustrowane artykuły *ex te* wystawy w Hadze, po otwarciu wystawy w Amsterdamie zjawilo się w prasie codziennej niemal drugie tyle sprawozdań i artykułów, zwykle ilustrowanych, czasem bardzo wnikliwych i głębiej przemyślanych.

Z dużej kolekcji głosów holenderskiej krytyki cytujemy na razie w streszczeniu kilka, najbardziej znamienych:

De Telegraaf, 2/3, artykuł krytyka Kasper Niehaus'a. Autor rozpoczyna od słów: »Jeszcze Polska nie zginęła« i powiada, że naród, który wydał, nieposiadając bytu niepodległego, takich poetów, jak Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i inni, muzyków jak Chopin, Moniuszko i Paderewski, wielkich pisarzy i malarzy, naród taki nie powinien nigdy o sobie powątpiewać. Autor mówi o różnorodnych wpływach artystycznych i zaznacza, że prześladowania i powstania ciężko bardzo zaważyły na twórczości polskiej. Wystawa obecna jest pięknym dowodem odrodzenia Polski, dowodem, że Polsce nie obce są żadne prądy artystyczne i duchowe Europy. Bardzo jednak interesujące są dzieła o charakterze czysto polskim. Autor wyraża przypuszczenie, że właściwej tradycji malarzkiej w Polsce zdaje się niema, zwracać należy przeto uwagę głównie na dzieła, które mają jako przedmiot kraj i lud polski. Etnicznie jest wystawa może jeszcze ważniejsza niż artystycznie. W szczególności zwraca autor uwagę na wartości malarzkie dzieł Jarockiego. Artykuł wyróżnia akwarele Stryjeńskiej, dzieła Slendzińskiego, Lama i Lentza. U Lentza widzi pokrewieństwo z Holendrami. Z dzieł paryskich wyróżnia artykuł dzieła Zaka. Dłuższy ustęp poświęcony jest starym drzeworytom ludowym Teki Łazarskiego, które były dla autora źródłem prawdziwej rozkoszy. Autor wymienia ponadto z uznaniem dzieła Wittiga, Zamoyckiego i figurki zakopiańskie.

De Tijd, 2/3, czyni uwagę, że lepiej byłoby nie wystawiać dzieł, które nie posiadają cech twórczości narodowej (*dat niets Poolsch heeft*). Artykuł podnosi wartość Jarockiego jako malarza czysto narodowego i zwraca w szczególności uwagę na niezwykłą świeżość płótna »Zima w Karpatach«. Artykuł wyróżnia dzieła Pautscha, posiadające temperament flamandzki lub też głębię nastrojową. Interesującym dla Holendrów, ze względu na wpływy holenderskie, jest Lentz. Wyspiańskiego nazywa autor geniuszem uniwersalnym. Z uznaniem mówi artykuł



LEON KAPLIŃSKI
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1920)

PORTRET MATKI ARTYSTY (ol.)

o piękności kilimów i rzeźbach zakopiańskich. Wymienione są również utwory Skoczylasa, Pruszkowskiego, Kędzierskiego, Fałata.

Nieuwe Rotterdamse Courant, 7/3, poświęca dłuższy artykuł kilimom. Autorka artykułu podkreśla doskonałość kilimów Tow. »Ład«, zwłaszcza Czajkowskiego, Grodeckiej, Bukowskiej, ich piękne, czyste polskie motywy, ich koloryt i doskonałość wykonania. Autorka podkreśla dekoracyjną wartość kilimów i stwierdza, że Tow. »Ład« idzie z duchem czasu.

Algemeen Handelsblad, 8/3, podkreśla narodowy charakter twórczości polskiej (*haar nationaal karakter*). Wielkie romantyczne płótna o silnym kolorycie mówią o wielkiej przeszłości kraju, o zwyczajach i strojach narodowych. Szczególniej zwraca autor uwagę na dzieła Jarockiego: »Czystą, promienną, pełną podziwu dla zewnętrznej piękności rzeczy jest sztuka Jarockiego. Głębszą jednak jest sztuka Sichulskiego. Jego śpiewające barwy, jego wspaniała fantazja dają złudzenie życia płomiennej legendarnej piękności. Wszechstronnie uzdolnionym artystą jest Pautsch«. O »Śniegu« Fałata powiada autor: wielka cisza, wzniosła samotność. Autor wychwala szlachetność i prostotę autoportretu Malczewskiego. Dzieło Tetmajera («Taniec ludowy») jest jak bu-



HENRYK PILLATI

PARK ST. CLOUD (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

kiet płomiennej piękności barw. Autor żałuje, że tak mało jest dzieł Wyspiańskiego. U młodszych artystów niema już tej jedności dążenia i ideału. Jest tu takie samo rozproszenie twórczości jak w innych krajach. Autor wyróżnia Elstera, Lama, Zaka, S. Czajkowskiego, J. Malczewskiego, Pankiewicza, Karpińskiego, K. Krzyżanowskiego, M. Kotarbińskiego, W. Wojtkiewicza, Mehoffera, Stryjeńską, zapowiada drugi artykuł i zaleca, by koniecznie obejrzeć tę ważną wystawę.

Nieuwe Rotterdamsge Courant, 12/3, stwierdza, że w ostatnich czasach przybywało do Holandji wiele wystaw zagranicznych, których motywami urządzenia były oprócz artystycznych i różne inne względy, względy przyjaźni, a nawet polityczne.

Pod względem artystycznym stały te wystawy przeważnie niewysoko i odczuwało się w stosunku do nich zawsze pewną rezerwę. Przyjemnie jest przeto stwierdzić, że Wystawa polska rzeczywiście daje wyobrażenie o różnych prądach i kierunkach w sztuce tego kraju.

Autor uważa, że specyficznie polskiego jest na Wystawie stosunkowo niewiele, często bowiem przychodzą na myśl nazwiska znanych malarzy innych narodowości. Autor zaznacza, że chce to jedynie skonstatować, gdyż naogół to, co widzi się na tej wystawie, jest lep-

sze niż wystawiane na wielu innych wystawach, a często nawet bardzo dobre.

Autor wyróżnia Pautscha, zaś o Jarockim powiada, że: »wspaniale jego stroje ludowe nie posiadają wyłącznie wartości dokumentacyjnej, lecz musimy uważać tę sferę barw jako nieodłączną cechę ludową. Widzimy w nim w szczególności czysto polskiego artystę«. O »Sniegu« Fałata powiada autor, że pozostawia on wrażenie wielkiej samotności, jest to potężna dostojność natury. Artykuł wymienia jeszcze cały szereg dzieł, m. i. wyróżnia portret Marszałka przez Pruszkowskiego. U takich artystów, jak: Karpiński, Boznańska, Pankiewicz, Weiss, M. Kotarbiński — stwierdza autor wyraźne wpływy francuskie. Do modernistów, »których dzieła mogą być równie dobrze francuskie, niemieckie lub niderlandzkie jak polskie« zalicza grupę »Praesens«. W rzeźbie Wittiga »Pax« podnosi autor wytworność linii i kształtu. Najbardziej narodowy charakter ma rzeźba (Dunikowski). Autor w końcu usprawiedliwia się, jeżeli przepuścił coś wartościowego z tej bogatej wystawy, i daje radę, by nie zaniedbać zwiedzenia Wystawy.

Algemeen Weekblad, 15/3, z uznaniem mówi o wystawach tego typu jako środka zapoznawania się z kulturą innych narodów. Artykuł wyróżnia wystawę polską z pośród podobnych innych. Artykuł mówi o dwóch kierunkach głównych i wskazuje, że oba, dążą do wielkości i czystości formy. O tych artystach których dzieła mają charakter najbardziej narodowy, powiada artykuł, iż niema w ich dziełach zbytej filozofji, lecz jest to sztuka, w której pulsuje żywa krew, w której jest piękno kraju. Artykuł rozwija tę myśl i podkreśla jak wszystko to jest malowane spontanicznie i pełne prawdy. Niema tu drobiazgowości ani przesady. O dziełach religijnej treści powiada artykuł, iż jest w nich dziecięca prostota, przypominająca proste piękno pierwszych mozaik. A nie jest to prostota człowieka nowoczesnego, udającego nad-prostotę, lecz płynie to z duszy narodu. Nie znaczy to, by artyści ci nie zastanawiali się, lecz przede wszystkim jest u nich odczucie i uczucie. Najwidoczniejsze jest to w rzeźbie, w której łącząc się w sposób naturalny głębokie i odwieczne uczucie religijne z świadomym, nowoczesnym zrozumieniem. Umyślnie nie wymienia autor nazwisk artystów tych, których dzieła tworzą jądro wystawy. Można by wymienić długi szereg dzieł, w których widoczna rasowa czystość sztuki.

Artykuł konkluduje: w Polsce istnieje sztuka, w której naród się wypowiada. A ponownie z wystawy tej wynika, iż sztuka dopiero wtedy jest żywa, gdy wpływa ona z narodu i gdy objawia się w niej dusza narodu.

Algemeen Handelsblad, 16 3, artykuł poświęcony specjalnie rzeźbie i sztuce stosowanej. Artykuł podkreśla w rzeźbie, tak samo jak w malarstwie, silnie narodowy charakter dzieł starszych i internacjonalizm młodych. Pierwszy kierunek reprezentują silnie akcentowane, romantyczne głowy Dunikowskiego, drugi

A. Zamojski. Wittiga »Pax«, pełną spokoju i prostoty, stawia artystę pomiędzy temi kierunkami. O rzeźbach Szkoły w Zakopanem mówi autor: »rzeźba ozdobna i małe rzeźby, nierównej wartości artystycznej, lecz przeważnie czyste w technice i ujęciu, rzeczy w których jest pełnia życia i charakteru i które dowodzą zdrowej podstawy, na której się rozwija nowoczesna polska sztuka dekoracyjna«. Autor żałuje, że nie są wystawione barwne tkaniny, spotykane na obrazach Jarockiego. Na temat kilimów »Ładu« podkreśla artykuł, iż »Ład« postawił sobie jako cel główny doskonałość formy, materiału i wykonania, które to zasady okazały się hamulcem przeciw gwałtownemu i nie spokojnemu modernizmowi, odbierającemu piękno tyłu nowoczesnym tkaninom. »Kilimy wiszące tu, nie byłyby nie na miejscu w żadnym wytwornym domu holenderskim, tak są harmonijne i powściągliwe w układzie barw i ornamentów«. Artykuł podkreśla również kontakt ze starą tradycją. Natomiast autor nie uważa, by makaty buczańskie, pomimo kosztowności materiału i staranności wykonania, miały przed sobą przyszłość. Autor zachwyca się Teką Drzeworytów Łazarzkiego, której poświęca dłuższy ustęp. Powiada o nich: »Te prymitywne drzeworyty są wyjątkowo oryginalne zarówno dzięki fantazji jak i dzięki wykonaniu, figury w nich są wielkie i silnie przemawiające, kolory zaś silne i głębokie«. Po zaznajomieniu się z temi drzeworytami można się rozkoszować akwarelami Stryjeńskiej. O witrażach Mehoffera: »potężne kompozycje, których heroiczny romantyzm objawia przed nami tajemnicę duszy polskiej«. Witraże te nie należą już do doby obecnej, lecz: »szlachetny i godny podziwu jest rozmach duchowy, z którego powstały, bogata i rwąca wyobraźnia, niepohamowana siła twórcza«. Mehoffer należy do tych, którzy tworzą jądro tej wystawy, ponieważ »w dziełach ich objawia się najsilniej i najczyściej polski charakter rasowy, szczerść i swojskość, które zachwycają Holendra, zwiedzającego wystawę, silniej niż błady i bezkrwisty inter-nacjonalizm«.

De Tijd z 23 3 zamieścił obszerny artykuł Emila Żegadłowicza o pierwiastku religijnym w plastyce polskiej.

BERLIN

= Wystawa zbiorowa dzieł Wilhelma Leibla. W dniu 13 bm. otwarto w Berlinie w pruskiej Akademii Sztuk wielką zbiorową wystawę plócien, rysunków i akwafort jednego z najwybitniejszych malarzy niemieckich Wilhelma Leibla (1844-1900). W siedmiu salach zebrany jest dorobek wielkiego artysty, którego, jak wiadomo ocenił i uznał dopiero pierwszy Paryż.

= Z końcem maja projektowane jest otwarcie wystawy współczesnej grafiki polskiej, plastyki i kilimów, oraz polskich artystycznych publikacji w lokalu *Ver-einigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst* (Hardenbergstrasse 33). Organizacją wystawy zajmuje się Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych w Warszawie.



JULIUSZ KOSSAK

POLOWANIE NA NIEDŹWIEDZIA (akw.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

KONSTANTYNOPOL

= Złota brama Bizancjum — zagrożona

Donoszą z Konstantynopola, że jeden z najcenniejszych zabytków historycznych w tem mieście, słynny łuk triumfalny cesarzów bizantyjskich, znany pod nazwą »Złota Brama« grozi zawaleniem się. Orzekli to jednomyślnie eksperci angielscy, którzy przeprowadzili właśnie odpowiednie badania. Władze tureckie, zapoznawszy się z opinią rzeczoznawców, oświadczyły, iż wprawdzie należycie oceniają znaczenie łuku, jako zabytku historycznego, jednakże nie mogą przystąpić do jego remontu, z powodu zbyt znacznych kosztów, jakie musiałby on pociągnąć.

= Dwa nieznanne portrety Marji Antoniny. Muzeum brytyjskie nabyło — jak donoszą z Londynu — dwa nieznanne dotychczas portrety ołówkowe królowej Marji Antoniny, wykonane przez słynnego malarza Davida.

Portrety te były własnością pewnej rodziny angielskiej pochodzenia francuskiego, której przodkowie zbiegli podczas Wielkiej Rewolucji z Francji do Anglii.

Oba rysunki, zapewne szkice do portretu olejnego, miały być wykonane, gdy Marja Antonina oczekiwała już w więzieniu Conciergerie na wyrok śmierci.

MONACHJUM

= W antykwaryjacie R. Lepkego sprzedano m. i. na aukcji Józefa Brandta »Targ na konie w Polsce« za



JAN MATEJKO

PORTRET HR. PUSŁOWSKIEJ (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1929)

cenę 8.500 mk., oraz Alfr. Wierusz-Kowalskiego obraz za 6.800 mk.

= Gulbransson profesorem Akademii. Następca słynnego malarza prof. Franciszka von Stucka na stanowisku profesora rysunku i malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, został mianowany znakomity karykaturzysta monachijski, jeden z założycieli i najwybitniejszy ze współpracowników »Simplicissimusa« Olaf Gulbransson.

NEW YORK

= Wystawa książki polskiej. Staraniem p. J. Bernhardtowej, kierowniczkii oddziału polskiego w Bibliotece Publicznej Tomkins Branch w Nowym Yorku, otwarto tam wystawę Książki Polskiej. Wystawiono dzieła, stanowiące własność biblioteki, jak również nadesłane przez Księgarnię Polską w Nowym Yorku. Na otwarciu Wystawy przemawiał konsul polski p. Rozwadowski, a śpiewaczka p. Bogucka odśpiewała szereg pieśni ludowych.

= Ogromny zapis na Muzeum nowojorskie. Jak obecnie stwierdzono, zmarły w 1925 r. w Nowym Yorku wielki wydawca szeregu tygodni-

ków i miesięczników amerykańskich. Munsey, zapisał Muzeum nowojorskiemu olbrzymią sumę siedemnastu milionów dolarów. Dopiero teraz zdolano stwierdzić wysokość tej sumy ze względu na potrzebę wypłacenia z sum pozostawionych przez Munseya rozmaitych legatów, zapisów i części przypadającej spadkobiercom po zmarłym magnacie.

= Spalone dzieła sztuki. Niedawno pożar strawił dom mieszkalny znanego nowojorskiego finansisty i zbieracza dzieł sztuki Ottona Marxa położony na Riverside Drive.

Pożar szerzył się tak gwałtownie, że zanim go opanowano, spłonął ogromnie cenny zbiór obrazów, wśród których znajdowało się kilka Rembrandtów. Poza tem uległo zniszczeniu wiele cennych książek i gobelinów.

Jak obliczają, straty w spalonych dziełach sztuki przekraczają milion dolarów.

= Wspaniały dar dla Muzeum nowojorskiego. Wdowa po »królu cukrowym« Henryku Hawemeyer darowała »Metropolitan Museum of Arts« w Nowym Yorku kolekcję obrazów i dzieł sztuki swego nieboszczyka męża. Zbiory te, uważane za jedne z najcenniejszych zbiorów prywatnych świata, (oceniają je na przeszło dziesięć milionów dolarów), zawierają 8 Rembrandtów, 2 obrazy El. Greco, 3 Rubensy, 5 płócien Goyi, 4 Franza Halsy, 3 Paolo Veronese, po jednym Andrea del Sarto, Filippo Lippi, oraz blisko trzydzieści pierwszorzędnych cennych dzieł sztuki francuskiej.

= O ograniczenie importu artystycznego do Ameryki. Amerykański Związek artystów, liczący 17.000 członków, zwrócił się do kongresu z wnioskiem o ustanowienie ceł od wwożonych do Stanów Zjednoczonych dzieł sztuki współczesnej.

Zwolnione od cła mają być jedynie dzieła, przeznaczone do muzeów amerykańskich.

Cła mają być nakładane na dzieła sztuki, wykonane po roku 1900, na przyszłość zaś — na wszystkie dzieła, wykonane w okresie 30-tu lat przed dniem ich wywiezienia do Ameryki.

PARYŻ

= Nowe czasopismo artystyczne w Paryżu. W najbliższych dniach ukaże się w Paryżu nowe czasopismo *L'Art contemporain* — »Sztuka współczesna«. Pismo redagować będą W. Chodasiewicz-Grabowska (Dział plastyki) i J. Brzękowski (Literatura). Wychodzić będzie ono w dwóch językach, francuskim i polskim. Pierwszy numer zawierać będzie prace między in. Picasso, Leger, Tzara, Ozenfanta, Dermée, Peipera, Montrana, Stażewskiego, Przybosia, Desanosa, Czyżewskiego, Grabowskiego, Ważyka.

= Rysunek Watteau za 220.000 fr. Niedawno odbyła się w Paryżu wysprzedaż dzieł sztuki ze zbiorów Rodeigues. M. i. sangwinę Watteau przedstawiająca młodą kobietę, wypoczywającą w łóżku, sprzedano za 220.000 fr.

= Międzynarodowa organizacja

muzealna. Prasa zarówno obca jak i polska zamieszczała szereg informacji, dotyczących ponownego zjazdu i obrad członków Międz. organizacji muzealnej (sekcja *nstitut de la Coopération intellectuelle*). W obradach, pod przewodnictwem Destrée'go, b. ministra sztuk pięknych w Belgji, brali udział następujący wybitni muzeolodzy: Niemcy — Max Friedlaender.

P R A G A

= W związku z 1000-ą rocznicą św. Wacława otwarta, zostanie w Pradze, w dniu 15 maja specjalna wystawa, która potrwa do dnia 10 października br.

R Z Y M

= »Bank kredytu dla artystów« w Rzymie. Paryska »Comœdia« donosi z Rzymu, że powstaje tam »Bank Kredytu dla Artystów«. Bank ten udzielać ma pożyczek architektom, malarzom, rzeźbiarzom, muzykom, poetom etc.

S T O C K H O L M

= Zabytki sztuki kościelnej w Szwecji. Podczas sporządzania inwentarza kościołów szwedzkich odkryto wiele cennych zabytków, przedstawiających olbrzymią wprost wartość. Wskutek wzrastającej stale religijności, nastąpił również wzrost zainteresowania starami, zrujnowanymi kościołami, których sto poddano ostatnio gruntownej odbudowie z polecenia Departamentu Ochrony Zabytków. W trakcie restauracji opuszczonych murów dokonano również wielu ciekawych odkryć. Między innymi znaleziono piękne malowidła ściennie, świetnie zachowane pod grubą warstwą wapna, którą zostały pokryte w czasie reformacji. Malowidła te zdobią obecnie ściany kościołów luteranckich, nie rażąc w najmniejszym stopniu uczuć religijnych odwiedzających swe świątynie pobożnych. W starych prowincjonalnych kościołach odnaleziono na strychach, w zamurowanych niszach i skrytkach istne skarby sztuki w postaci pięknych statuetek, rzeźbionych w kości słoniowej, kamieniu, drzewie, bibliotek średniowiecznych, kłęczników, chrzcielnic, ornatów, gobelinów i innych cennych przedmiotów. Odrestaurowano również wszędzie stare grobowce i zrobiono spis dzwonów z wykazem ich wieku. Sporządzanie inwentarza kościołów trwa już od dziesięciu lat i gdyby wartość jego dała się dokładnie obliczyć, wyniosłaby ona wiele setek milionów koron.

W styczniu b. r. otwarto w Szwecji przepyszną wystawę ubiorów kościelnych, obejmującą osiem stuleci! Między ornatami i kapami okazał się cały szereg takich, które pochodzą z Polski i ozdobione są herbami znanych polskich rodzin. Baron Carl af Ugglas, który opracował bardzo starannie katalog tej niezmiernie doniosłej i interesującej, wprost jedynej w tym rodzaju wystawy, oczekiwał przyjazdu specjalistów z Polski, dla nich przecież — jego zdaniem — wystawa ta przedstawiała nie tylko wspaniały materiał do historii tkanin i haftów kościelnych, ale poza tym, na krótko, wydobyla z kryjówek niezwykle cenne polskie zabytki, zasługujące doprawdy na bliższe zbadanie.

Przybywali specjaliści, muzeolodzy i historycy



JAN MATEJKO
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk Piękn., Kraków 1929)

PORTRET MEŻCZYZNY (ol.)

z sztuki, z Niemiec, Francji, Belgji, Holandji — z Polski nikt nie przybył. Prywatne fundusze nie pozwalają ludziom nauki na tak kosztowną podróż a w budżecie rządowym zapewne nie przewidziano, że w styczniu b. r. może być w Szwecji taka wystawa, na którą należałoby — choćby nawet przymusowo! — wysłać bodaj jednego historyka sztuki, odpowiednie podanie nie byłoby tedy z pewnością uwzględnione, z powodów budżetowych.

Doprawdy, źle się bawimy.

K S I A Ź K I I C Z A S O P I S M A

= O giełdzie sztuki malarskiej (kupcy regulują »rynek« — Dwa niebezpieczeństwa — Kapitały w płótnach — Dwie kreski i podpis — Pierwszeństwo mają suchotnicy, bo śmierć malarza podbija ceny) — pisze T. Żeromski w Nr. 20 *Ilustr. Republiki* (Łódź).

= Wydawnictwa artystyczne Gebethnera i Wolffa omawia W. Husarski w dłuższym artykule Nr. 10 *Wiadomości literackich*.

= Z powodu usunięcia *Polonji*, obrazu J. Styki, z sali obrad Rady m. Lwowa, rozpaczają prof. dr. Zubrzycki w *Wieku Nowym* z dn. 22 lutego, zwąc ten patriotyczny bigos »arcydziełem o tyle dla nas waż-



JANUARY SUCHODOLSKI

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

RANNY ULAN (ol.)

niejszem, iż głosi ono polot ducha, zaprawdę ze szczytu piramidy myśli ludzkich» Doprawdy, *trop de bruit pour une omelette!*

= Polichromja Starego Miasta w Warszawie. Warto zanotować tu głos poety Starego Miasta, Or-Or'a, który wziął udział w ankiecie *Kurjera Czerwonego* na ten temat:

»—Niestety, — wypłoszono przeszłość ze Starego Miasta. To, co dzisiaj widzimy, to nie Stare Miasto dawnej Warszawy, tak czcigodnie szare, tak urocze w różane świty i przy srebrnym blasku księżyca: to jakaś papuga! Duchy Dekertów, Kilińskich, Koflątów nie będą już błądziły wśród tych jaskrawych malowanki tworzących coś pośredniego pomiędzy łowickimi wycinankami, szopką krakowską a ikoną bizantyjską.

Cenię dobre chęci artystów, którzy pomalowali tak niefortunnie Stare Miasto, ale biorąc się do tej pracy bez nawiązania kontaktu z historykami starej Warszawy, konserwatorami zabytków, wyrządzili miastu wielką, niepowetowaną krzywdę! Zabili dusze Starego Miasta. Oczywiście, że należało je odrestaurować, ale z zachowaniem stylu i tradycji, tak jak się restauruje Wawel, lub Zamek warszawski. Żadne powoływania się na rzekome świadectwa z XVI w. nie pomogą. Tego, co obecnie zrobiono, nigdy nie było. Jakiś dyskretny fryz, złożone futryny okien, to przecie nie ta rewjowa dekoracja, jaką dzisiaj oglądamy na Rynku Staromiejskim.

Postąpiono ze starymi historycznymi kamienicami tak, jak pan Nowobogacki ze starożytnym, cudną zieloną patyną pokrytym posągami, który kazał wyczyścić proszkiem do kłamek, aby się świecił!...

I zaiste, że nie widzę wyjścia z tej sytuacji! Jeżeli pomaluje się Stare Miasto ze Świętojańską, Krzywem Kolem, Piwną, Wąskim i Szerokim Dunajem, Rycerską itd., to będzie to jakieś Hollywood, miasto filmowe, ale nie dzielnica starej Warszawy. Jeżeli polichromja ograniczy się do Rynku, to odbijać on będzie jak dziwołag od całego otoczenia.

Co zrobić teraz? Nie wiem!... Miejmy nadzieję, że czas to jakoś spatynuje, że pomogą słoty, deszcze i śniegi, ale tego co było, już nigdy nie będzie.

I dlatego smutno mi, bo niema już mojego ukochanego Starego Miasta...»

= O dawnych polskich drukarzach. Ukazał się 3 zeszyt dzieła pt. *Sygnety polskich drukarzy, księgarzy i nakładców*. Zbiór podobizn i oryginalnych odbić zebranych przez Kazimierza Hałacińskiego i Kazimierza Piekarskiego. Zeszyt ten, obejmuje dalszych 30 tablic. W przeciwieństwie do poprzednich zeszytów, uwzględniających — z nielicznymi wyjątkami — przedewszystkiem firmy krakowskie, w trzecim zeszycie panuje większa rozmaitość. Obok trzynastu tablic krakowskich reprezentowane są kilkoma tablicami Wilno, Toruń, Gdańsk, Brześć Litewski, a jedną tablicą Kalisz, Łowicz, wreszcie Dobromil, chlubiący się wydaniem Historji Długosza w r. 1615.

= Historja Polski a sztuka Włoch.

Dziennik rzymski *Giornale d'Italia* z dn. 6 marca b. r. zamieszcza artykuł, nadesłany z Krakowa, p. t. *Storia polacca ed arte italiana*, ilustrowany widokiem Sukiennic i ryciną, przedstawiającą kostjomy krakowskie.

= K. Sichulski przez Wł. Kozickiego (»Monografie artystyczne« pod redakcją Mieczysława Tretera, Gebethner i Wolff, tom XIX, z 32 reprodukcjami, cena 3 zł. 50).

Studjum wytrawnego i wytwornego znawcy i historyka sztuki, jakim jest Władysław Kozicki, zapoznaje czytelników z olbrzymią twórczością Kazimierza Sichulskiego, twórczością, »której bujność i prężność niewiele mają równych sobie na całym obszarze sztuki«. Mimo szczupłe ramy studjum, potrafił Kozicki dać doskonałą i wnikliwą syntezę twórczości artysty, któremu nie obce są wszystkie niemal dziedziny malarstwa, który »w obrębie każdej próbował rozwiązywać najbardziej zasadnicze jej problemy«.

= Stanisław Noakowski przez Mieczysława Wallisa (»Monografie artystyczne« pod redakcją M. Tretera, Gebethner i Wolff, tom XX, 32 ilustracje, cena zł. 3'50).

Organizacja artystyczna Stanisława Noakowskiego skrojona była na nieprzeciętną miarę. Malarzem, zakochanym do szaleństwa w architekturze, nazwał go Tadeusz Pruszkowski. Noakowski, wedle słów Mieczysława Wallisa, odkrył rodzaj twórczości, który mu odpowiadał najlepiej — fantazję architektoniczną. Był w niej jedyny i nierównany, i ona rozślawiła jego imię nietylko zagranicą — ale i w Polsce. Niema dziś kulturalnego człowieka u nas, któryby nie znał i nie pragnął posiadać jego szkiców z dziedziny architektury, tak niezmiernie bogatych i różnorodnych, tak wiele mówiących przy pozornym ubóstwie i prostocie środków, wydobywających na jaw całe bogactwo formy kilkunastu nieraz linjami.

Autor monografji, który potrafił zrozumieć doskonale organizację twórczą zmarłego artysty, który w krótkim, syntetycznym szkicu nakreślił wyrazistą jego sylwetkę, artystyczną, kładzie z największą slusznoscią nacisk na szczerze polski charakter jego twórczości, na »przechodzące wszelkie pojęcie« bogactwo i rozmaitość, zrekonstruowanej przez niego architektury polskiej.

Prócz ciekawego studjum Wallisa zawiera tomik 32 doskonale odbite reprodukcje arcyrysunków Noakowskiego, dobrane jeszcze przez nieżyjącego dziś już artystę, i dające doskonale pojęcie o całokształcie jego twórczości.

= Polska jako rynek zbytu dla francuskiego przemysłu artystycznego.

W jednym z ostatnich numerów dziennika francuskiego »Comœdia« ukazał się artykuł pióra Ivanhoe Rambossona p. t. »Czyżby nasz przemysł artystyczny zapominał o Polsce?«. W artykule tym czytamy m. in.: Ze wszystkich krajów zagranicznych, które brały udział w wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925 Polska z wszelką pewnością wystąpiła najpełniej i dała dzieła najbardziej oryginalne. Sztuka polska, choć bardzo różna od naszej, spotkała się z pełnym sympatji przyjęciem. Sztuka ta niema ani tej ciężkości, jaka cechuje sztukę Europy środkowej, niema też chłodu krajów północnych. Stała i częsta wymiana stosunków między Polską a światem łacińskim — pisze autor artykułu — wprowadza do sztuki polskiej elementy jasności i równowagi. Po tym wstępie autor zastanawia się nad kwestją zdobycia w Polsce rynku zbytu dla francuskiego przemysłu artystycznego i dochodzi do wniosku że rynkiem tym winni się żywo zainteresować przedstawiciele przemysłu artystycznego we Francji.

= O Wyczołkowskim pisze J. A. Gałuszka w artykule p. t. »Dwie miary: Komandorja z gwiazdą i 169 zł. miesięcznej emerytury« (Gazeta Warszawska, Nr. 41), czytamy tam m. i.:

»Na szczęście L. Wyczołkowski pomocy materialnej nie potrzebuje, 77-letni artysta pracuje pełen entuzjazmu, a dzieła jego wyrrywają sobie ludzkie rąk. Ale przypuśćmy, czego nie daj Boże, że jest inaczej, że artysta nie mógłby pracować. Wtedy pozostałoby mu 169 zł. emerytury miesięcznej, bo — i tu zdradzę przykrą tajemnicę — genialny artysta, członek kapituły orderu »Polonia Restituta«, sam odznaczony komandorją z gwiazdą — otrzymuje 169 zł emerytury jako spensjonowany profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. — Ha, — trudno — powie ktoś — poszedł na emeryturę za czasów rządów zaborczych, służył obcemu państwu! — Nieprawda! Wyczołkowski służył całe życie sztuce polskiej i dziś wolna Polska winna o nim pamiętać, nie dopuszczając do wspomnianych absurdalnych zestawień!

Niedość na tem: Wyczołkowski, służąc sztuce polskiej i jej propagandzie, ponosił często szkody materialne. N. p. — i tu zapytam publicznie Ministerstwo Spraw Zagranicznych, przez które urządzona była wystawa sztuki polskiej w Sofji w r. 1922, dlaczego do dziś dnia nie zwrócono L. Wyczołkowskiemu 15-tu (!) plansz graficznych, zabranych od niego na tę wystawę? — Zapytuję komitet zeszłorocznej wystawy w Toruniu, dlaczego nie odesłał L. Wyczołkowskiemu wziętych od niego eksponatów? — Pytań podobnych mógłbym postawić znacznie więcej, nazbyt często bowiem wyzyskiwano kłasiczną niezasadność życiową artysty«.

Pozatem J. A. Gałuszka wyraża zdumienie, że »olbrzymiemu, dziełu L. Wyczołkowskiego nie poświęcono z okazji 75 lecia żadnego studjum, ba żadnej notatki« i domaga się, ażeby ktoś z kompetentnych dał monografię o tym artyście. Autor artykułu zapewne »przeoczył« osobny zeszyt (Nr. 8 rocznika I, z maja 1925 r.) *Sztuk Pięknych*, który był w całości poświęcony Wyczołkowskiemu i przyniósł gruntowne studjum M. Tretera o jego grafice, ilustrowane trzema rotograwurami na osobnych tablicach i 35 reprodukcjami w tek-



ARTUR GROTTGER ODSŁONIĘCIE POSĄGU NAPOLEONA (rysunek sepla)
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

ście. Studjum to, właśnie napisane z okazji nadchodzącego 75-lecia artysty ukazało się zresztą także w osobnej odbitce.

= Rząd i społeczeństwo a sztuka. Wytorny pisarz Piotr Chojnowski, w jednej z swych »Kronik tygodniowych« (*Tygodnik Ilustrowany*, Nr. 11) zastanawiając się nad kryzysem europejskiej kultury, pisze m. i.:

»Oczywiście, że i myśmy, Polacy, powiedzieli sobie po wojnie, że sprawy ducha odkładamy na później, że one właśnie mogą sobie poczekać. Co powiedziawszy odwróciliśmy się do tych spraw poprostu tyłem. Społeczeństwo które i przed wojną niewiele do sztuk i nauk okazywało zapалу, dziś gardzi niemi pocichu i kręci nosem na wszystkie, najskromniejsze nawet, na tem polu nakłady. To też po latach 10-ciu niepodległości stan nauki i sztuki polskiej jest naprawdę godziem pożałowania.

Z dziedziny plastyki. Malarstwo i rzeźba nie mają po dziś dzień państwowego gmachu wystawowego. (T=wo Zachęty Sztuk Pięknych nie może być brane w rachubę, jest ono bowiem wyrazem zamiłowań artystycznych swych członków, nie zaś wyrazem całości polskiej produkcji plastycznej). To też nie mamy Salonu, brak nam instytucji, której doroczne oficjalne otwarcie jest na Zachodzie narodem świętem artystycznym i najlepszą propagandą sztuki w społeczeństwie. Dzisiaj w Warszawie urządzane przez Zachęte wystawy mieszczą się w wynajętych *ad hoc*, ciemnych i niskich lokalach. Ostatnio wynika z tych stosunków rzecz wprost przykra. Urządzona w Warszawie, staraniami i na koszt Niemiec, wystawa współczesnej sztuki niemieckiej musiała szukać gościny — w Resursie Obywatelskiej. Cudzoziemska wystawa — w klubie. Wcale ładnie«.

= Monografjom artystycznym Gebethnera i Wolffa, wychodzącym pod redakcją M. Tretera, poświęca Marja Hausnerowa dłuższy feljeton w Nr. 64 lwowskiego *Dziennika Ludowego*.

= Włoch o sztuce polskiej. General-lekarz Umberto Franchino, który czas pewien bawił w Polsce, wydał bogato ilustrowaną książkę pt.: *L'arte in*

Polonia (Casa editrice Cenobio, Milano 1928, str. 200), ozdobioną 128 reprodukcjami.

= Dziesięciolecie historii sztuki w Wielkopolsce i na Pomorzu omawia Gwido Chmarzyński w *Dzienniku Poznańskim* (Nr. 261).

= O publikacjach w dziedzinie sztuki (1918-1928) pisze Mieczysław Treter w czasopiśmie pt.: *Świat Książki*. (Czasopismo poświęcone zagadnieniom czytelnictwa, krytyki, miłośnictwa, zdobnictwa i grafiki książki. Le livre polonais - Das polnische Buch - The polish book - Il libro polacco. Nr. 1, 2, 3. Październik, listopad, grudzień 1928. Redaktor i wydawca J. Mortkowicz. Warszawa - Kraków - Lwów - Poznań - Wilno).

= Jeszcze o *Muzeum Quo Vadis* J. Styki na Capri. W korespondencji z »Capri wyspy Syren« w Nr. 88 *Dziennika Bydgoskiego* pan Gustaw Lawina (tak!) w ten sposób pisze i rozdziera szaty:

»Nieśmiertelny genjusz Styki, twórcy »Raclawic«, »Polonji«, »Golgoty«, »Cyrku Nerona«, »Odyssei Homera«, »Życia Chrystusa« itd. itd., u nieśmiertelnil najcharakterystyczniejsze sceny z sienkiewiczowskiego »Quo vadis« - pozostawiając Polsce zmarłych wspaniałą galerję bezcennych obrazów, które zgromadził we własnej willi zwanej Certosella przy via Tragara na Capri. To muzeum Jana Styki na Capri, to wielki pomnik naszego ducha narodowego, przed którym chylą się głowy cudzoziemców w całego świata, cudzoziemców, którzy przybywają na tę uroczą wyspę oglądać cuda natury... Ten pomnik jednak, nasza duma i chluba, znajdować się powinien nie na Capri, nie w Rzymie nawet, ale na ziemi ojczystej, na ziemi »Orląt Lwowskich«, obok Raclawic stanąć winien, albo w stolicy państwa - ten pomnik winno poznać każde dziecko polskie, boć to jest nasz dorobek ojczysty, boć to dzieło polskiego genjuszu.

I nie wymaga to dzieło Jana Styki wiele na to, aby je przewieźć do Ojczyzny - zaledwie 130 tysięcy - (sto trzydzieści tysięcy złotych polskich).

Ale na to niema pieniędzy.

O tempora o mores!...

Lepiej nie trącać w tę strunę, co bólem targa i miłość, i wiarę, i tęsknotę i nadzieję, bo znów powiedzą, że to na niekorzyść Polski piszę, że służę »obcej sprawie«!!!

Czekajmy, może przyjdą lepsze czasy i 130 tysięcy znajdzie się na sprowadzenie muzeum Jana Styki z »Capri do Polski«.

Czy p. Gustaw Lawina naprawdę nie ma innych kłopotów i nie zna żadnych ważniejszych postulatów w dziedzinie polskiego muzealnictwa? I czy nie lepiej że na Capri »chylą się głowy cudzoziemców całego świata«, aniżeli, żeby w Polsce rodacy mieli głowami tylko kiwać?

= Echa wystawy sztuki polskiej w Brukseli. W czołowym miesięczniku powojennym, wydawanym w Brukseli przez van Sulpera pt. *Le Flambeau*, ukazał się artykuł poświęcony naszej wystawie, którego autor, Charles Bernard wita nieprzeciętny poziom ogólny całej wystawy. Artykuł ten streszcza *Głos Prawdy* literacki (Nr. 291):

»Całość składa się na sztukę o cechach właściwych wszystkim malarzom-Polakom, za które uważa autor artykułu *L'Art Polonais au Palais des Beaux-Arts* - koloryt i dynamizm. Wszelkie »zapóżyczania«, jakim ulec mogła i musiała podobna sztuka, w niczem nie zmieniły tego zasadniczego jej tonu.

Salon ten pouczył Belgów, że istnieje w Polsce sztuka plastyczna, żywa, oryginalna, w której odzwier-

cia dła się dusza narodu polskiego. A wszak poza sztuką francuską, tak mało w Belgji znamy sztukę innych narodów, zaznacza jakby z żalem Charles Bertrand.

Więc impreza ta, dodajmy od siebie, istotnie trafiła na dobry grunt. O zainteresowaniu, jakie wzbudziła w Belgji ta wystawa, świadczy, że o jej otwarciu zamieściło wzmianki około 30 pism. Trwałą pamiątką wystawy pozostanie katalog, pięknie wykonany w Drukarni Narodowej w Krakowie, zawierający 32 reprodukcje z dzieł wystawionych i zaopatrzony we wstęp prof. M. Tretera pt. *Les arts plastiques en Pologne*, uwzględniający specjalnie związki pomiędzy sztuką polską a holenderską i flamandzką w XVII w., oraz zarys stosunków kulturalnych i politycznych polsko-belgijskich w ciągu wieku XIX-go«.

KONKURSY

= Konkurs na okładkę »Ziemia«. Zasłużone pismo krajoznawcze, warszawska »Ziemia«, ogłasza konkurs na projekt okładki. Winien on odpowiadać krajoznawczemu charakterowi pisma; technika dowolna, jednobarwna; termin nadsyłania prac do 10 maja b. r. Ustanowiono trzy nagrody za względnie najlepsze prace. Wynoszą one: I-a 400 zł., II 300 zł., III 200 zł. Nagrodzone prace staną się własnością Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego; zastrzeżone ono sobie również prawo nabycia prac nienagrodzonych. Skład Sądu Konkursowego stanowią pp.: prof. W. Jastrzębowski, prof. M. Kotarbiński, prof. K. Stryjeński, redaktorka »Ziemi« dr. R. Danysz-Fleszarowa i delegat P. Tow. Krajoznawczego. Projekty należy nadsyłać pod adresem redakcji »Ziemi« w Warszawie, ul. Karowa 31.

= Konkurs architektoniczny. Kasa chorych w Białymstoku przystępuje do budowy własnej siedziby przy rynku. Koszt budowy wyniesie około półtora miliona złotych. Na projekt architektoniczny gmachu ogłoszony był konkurs. Sąd konkursowy przyznał 1-szą nagrodę pracy inż. arch. Jadwigi Dobryńskiej i inż. arch. Zygmunta Łobody z Warszawy, 2-gą - pracy inż. arch. Witolda Szereszewskiego z Łodzi.

ERRATA

W artykule W. Kulczyckiego p. t. Kobierce maho-metańskie w numerze 3 i 4 rocznika V 1929 zaszyły przy druku następujące nieścisłości: na str. 84, wiersz 9 od dołu, zamiast Odwarzano powinno być Odtwarzano, na str. 86 wiersz 2 od góry, zamiast 48 wiązań, powinno być 18 wiązań, na str. 91 wiersz 1 od góry, zamiast $\times 1.63$ powinno być $\times 1.35$, na str. 92 w objaśnieniu fig. 12, wiersz 8 od dołu, zamiast 4'30 powinno być 4'80, na str. 94 wiersz 6 od dołu, zamiast Sigdora powinno być Figdora; na str. 95 wiersz 7 od dołu, zamiast linii powinno być lilij; na str. 98 wiersz 8 od góry, zamiast szafirowany powinno być szafirowy; na str. 98 wiersz 9 od dołu, zamiast linii powinno być lilij; na str. 99 (fig. 25) wiersz 2 od góry zamiast 0.45×0.45 powinno być 0.45×0.16 ; na str. 99 wiersz 9 i wiersz 21 od góry zamiast Bochlera powinno być Boehlera; na str. 121, 122 i 125 reprodukcje modlitewników fig. 27, 26 i 30 odwrócono szczytami na dół, zamiast od góry; na str. 132 wspólny rysunek trzech kilimów fig. 38, 39 i 40 jest również odwrócony; na str. 130 wiersz 9 od dołu, zamiast 21 powinno być 20; na str. 132 wiersz 4 od góry, zamiast barwny powinno być barwy.





PAWEŁ SZINYEI-MERSE (1845—1920)

Athenaeum r.-l. Budapest
HUŠTAWKA (oil, 1869)

(Wi. Muzeum w Budapeszcie)



KAROL MARKÓ (1791—1860)

NA WĘGIERSKIM STEPIE (ol.)

MALARSTWO WĘGIERSKIE

I

OD CZASU ŚMIERCI (1496) wielkiego króla Macieja Korwina aż do XIX stulecia słabe nici łączyły Węgry z życiem artystycznym Europy. Walki przeciw Turkom, potem 150-letnia okupacja turecka po klęsce pod Mohaczem (1526), równoczesne ciągłe walki przeciw domowi austriackiemu, prowadzone przez naród i tak już wyczerpany wojnami wyznaniowymi, walki przemieniające się w XVII wieku w krwawe walki wolnościowe, wreszcie walki wolnościowe Rakoczy'ego (1703—1711) zakończone klęską, wynikiem której było przeszło stuletnie otumanienie narodu przez Habsburgów, którzy czynili wszystko, aby osłabionych Węgrów ostatecznie złączyć z monarchją; wszystko to razem wzięwszy, pozwoliło Węgom tylko na rolę bierną w życiu intelektualnym Europy. Wszystkie żywotne siły Węgier zajęte były w walce o samoistnienie.

Przez ten czas zachodnie i północne części kraju, złączone z kulturalnym kontynentem zachodniej Europy również i pod względem geograficznym, w trakcie najcięższych walk i ciosów starały się utrzymać ciągłość duchową z Europą i przy całej swojej nędzy dały narodowi nietylko wojowników i męczenników, ale także cały szereg duchowych potęg, zwłaszcza na polu literatury. Ogniskiem nauki węgierskiej i aktywności duchowej był Siedmiogród (wschodnia część kraju) stosunkowo

niepodległy i wolny, od 1571–1690 niepodległe księstwo węgierskie. Ale po ponownym dostaniu się pod panowanie Habsburgów, całe życie tamtejsze zapadło w sen pro-wincjonalny.

Pamiętki średniowiecznej sztuki twórczej z czasów Arpadów i Andegawenów, jak również świadectwa rozkwitu kultury z czasu Hunyadych, w większości zostały zniszczone przez ciągłe walki i ucisk. Dopiero w drugiej połowie XVIII wieku widać pewien ruch, ślady austriackiego baroku w budownictwie i malarstwie i te uwidaczniają się tylko w zachodnich częściach kraju. Ślady te zachowują się jeszcze gdzieś w zamkach, pałacach, kościołach i ozdobach malar-skich i rzeźbiarskich.

Ożywienie polityczne i duchowe narodu rozpoczęło się w pierwszym ćwierć-leciu XIX wieku. Najpierw w literaturze pracami Vörösmarty'ego i towarzyszy, potem w mądrej organizacji życia naukowego i ekonomicznego, w poczynaniach Stefana Szécsenyi'ego, na całym polu kulturalnym i wreszcie w polityce, w agi-tacji Ludwika Kossuth'a. To ożywienie doprowadziło do walk niepodległości-owych 1848–49, gdy Austria ponownie ujarzmiła naród jedynie przy pomocy za-wezwanych Rosjan.

Skromne przejawy sztuki twórczej w pierwszej połowie stulecia nie dorówny-wują światowym sławom literatury węgierskiej, Vörösmarty'emu, Petöfi'emu, Arany'owi, Madách'owi, Jókai'owi.

Po wpływach barokowych XVIII stulecia *empire* i czysty klasycyzm (Mi-chał Pollák) w rozrzuconych pracach obcych architektów, słabe reminiscencje obcych architektów, znaczą drogę budownictwa węgierskiego.

Malarze zdobywają swoją wiedzę przeważnie w Wiedniu, wystarczającą im na potrzeby kraju, zwłaszcza pod względem portretów (Barabas, 1810–1898, Borsos, 1821–1883) lub też w tradycyjnych klasycznych krajobrazach włoskich, jak np. Ka-rol Markó (1790–1860), który mieszkał we Włoszech i malował krajobrazy wło-skie. Osobne wspomnienie należy się Karolowi Brocky'emu (1807–1855), je-dnemu z najbardziej poszukiwanych i najoryginalniejszych portrecistów czasów bie-dermaierowskich w Anglii, dokąd przybył on z Wiednia. Z końcem swojego życia stał się spóźnionym uczniem Tycjana w malarstwie aktów^{*)}.

Wyswobodzenie się polityczne Węgier, porozumienie z Austrią w 1867, dało dopiero możliwość większego rozkwitu kulturze artystycznej. Budapeszt, stolica kraju, który powstał do nowego życia, w gorączkowym tempie starał się nadrobić rzeczy zaniedbane i dawał tem samem możliwość architektom do wykazania swoich zdol-ności w różnych kierunkach. Styl historyczny rozkwitł w rękach takich wybitnych mistrzów, jak Mikołaj Ybl, Schulek, Steindl, Hauszmań i inni. Chęć stwo-rzenia węgierskiego stylu budowlanego ujawnia się najpierw u Feszla, z końcem wieku zaś u Edmunda Lechnera i jego następców.

Poczynania rzeźbiarskie w wielkim stylu – nie mówiąc o rzeźbiarstwie zdobiacem domy i o skromnych próbach plastycznych – łączą się z nazwiskiem Stefana Fe-renczy'ego (1792–1856). Z Rzymu, z pracowni Thorwaldsena po wielu latach nauki przybył on do kraju z wielkimi projektami, których jednakże nie udało mu się urzeczywistnić: nie pozwoliły mu na to ani jego siła twórcza, ani węgierskie życie społeczne. Zresztą trochę zapóźno przyszedł ze swoim klasycyzmem w epokę romantyzmu i polotu narodowego. Później nawet taki wielce utalentowany Mikołaj Izsó (1831–1875) nie potrafił oddać w rzeźbie uczuć węgierskich. W ostatnim

^{*)} Ciekawą rzecz muszę tutaj zaznaczyć, a mianowicie tę pierwszą szkołę malarską w Peszcie na Węgrzech założył w 1846 malarz wenecki Jakób Marattoni.



MICHAŁ MUNKÁCSY (1844—1900)

(Wł. Adolf Kohner, Budapeszt)

PRZY ROBIENIU MASŁA (ol.)

dziesięcioleciu XIX wieku i w obecnym stuleciu bogate plony naszych rzeźbiarzy równają się z rozwojem europejskim. Rozwinięte życie polityczne i gospodarcze na Węgrzech dały możliwość rozkwitnięcia rzeźby monumentalnej (Jan Fadrusz, Jerzy Zala, Aloizy Strobl, Józef Rona i t. d.), ale z większym powodzeniem jeszcze zaczęła się rozwijać drobna plastyka wystawowa, rzeźba cmentarna i portretowa. W produkcji ostatnich 30—40 lat, mającej na celu rozwiązanie formy, ujawniają się wszystkie odcienie europejskich kierunków stylu, począwszy

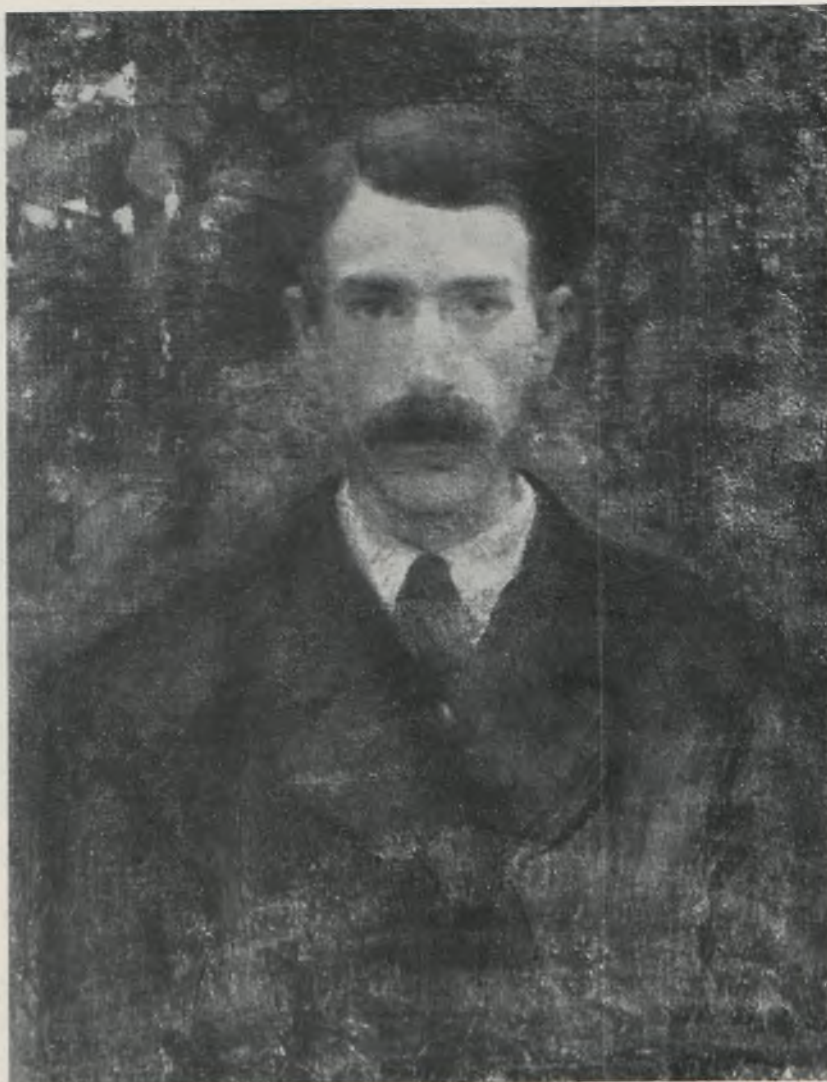


SZYMON HOLLOSZY (1857—1919)

(Muzeum w Budapeszcie)

W KUKURYDZY (ol.)

od wiedeńskiej szkoły klasyków i nowego baroku, aż przez francuską rzeźbę naturalistyczną i impresjonistyczną do prób syntetycznych, »abstrakcyjnych«, ekspresjonistycznych i innych. Wiedza techniczna, zewnętrzne zmiany stylów i wszystkie inne próby dają taki sam pierwowzór, jak i rzeźba któregośkolwiek innego państwa zachodniego. Jednakże przez wewnętrzną kulturę, pewność i temperament malarskich talentów przejawia się specyficzna węgierskość i sprężystość ducha, gdy tymczasem



KAROL FERENCZY (1862—1917)

PORTRET WŁASNY (ol.)

węgierska rzeźba, pomimo że wykazuje cały szereg wybitnych rzeźbiarzy, jednakże w całości nie osiąga tych rezultatów i oryginalności, co malarstwo.

W drugiej połowie zeszłego stulecia na powierzchni duchowego życia Węgier zaczęły się ukazywać tak liczne talenty malarskie, jak w żadnej innej gałęzi kultury: ani w nauce, ani na innym polu artystycznym.

W ostatnim dziesięcioleciu ucisku osiągnęli rozwój na Węgrzech dwaj bohaterzy malarstwa historycznego: Wiktor Madarász (1830—1917) i Bartłomiej Székely (1835—1910). W połowie XIX wieku w całej Europie malowano obrazy historyczne i to wpłynęło bezsprzecznie na działalność malarzy węgierskich i na wybór przez nich tematów. Ale na Węgrzech gatunek tego malarstwa nie miał nic w sobie z teatralności lub dekoracji, albo też z motywów ilustratorskich, służył on, przekonywał i wzmacniał ujarzmioną, zagrożoną w swym bycie duszę narodu węgierskiego. Wskrzesili oni, samochcąc, wielką przeszłość: chwałę i tragedję.



STEFAN CSÓK (ur. 1865)

ROZGRYMASZONA (ol.)

W 1867, pod jaśniejszym niebem politycznym, rozkwitło życie węgierskie i dało możliwość malarstwu rozwinięcia się we wszystkich kierunkach. Liczne nowo wzniesione gmachy poddawały swoje mury pod monumentalną, szlachetną twórczość Karola Lotza i Bartłomieja Székely'a. Węgierskie malarstwo figuralne i pejzażowe zostało zaliczone do malarstwa europejskiego z całym swoim problemem i postawione na jednym z nim poziomie, a to dzięki wartości indywidualnej potężnych talentów a potem mądrości i celowości.

Z pośród samotnych wielkich talentów, które wyrosły nie w drodze rozwoju naturalnego, lecz ukazały się nagle, prawie wbrew naturze, wprost ziemi węgierskiej, największym bezzaprzeczenia genjuszem malarskim jest Michał Munkáczy (1844–1900). Jest on węgierskim Rembrandtem. Tlen potrzebny do jego rozwoju, po skończeniu nauk w akademii niemieckiej, dało mu powietrze paryskie. W Paryżu spędził on swój wiek męski i tam tworzył, ale właściwe składniki jego artyzmu, które zdecydowały o jego wielkości, czerpał z ziemi węgierskiej, w którą wrósł był z korzeniami. Temperament jego to temperament węgierski. Wulkaniczna, sprężysta siła jego talentu grzmi pod opoką realności i obłok tragizmu pozbawiony patosu osiada podświadomie w duszy artysty. Nigdy nie przejawia wesołości ani jako człowiek, ani jako malarz. Nigdy uśmiech słońca nie zabłyśnie w jego artyzmie. Pozostaje zawsze pochmurny i poważny. Ale, jeżeli zagłębimy się w obserwacji jego obrazów, zauważymy z początku nikłą, potem coraz wyraźniejszą, subtelną barwę, odcinające się od czarnego tła obrazy, te plamy białe, krzyczące, na-



BÉLA IVÁNYI-GRÜNWALD (ur. 1867)

PRZY WODOPOJU (ol.)

miętne nadają właśnie obrazowi ten ton dramatyczny. Potężna energja bijąca z jego obrazów, rozmach (lecz nigdy bezcelowa manjera) i zawsze najgłębsze, nadzwyczajne odczucie malarskie, bogactwo w odtwarzaniu przejawów ducha ludzkiego wszystko to ujawnia się w obrazach Munkáczy'ego, czy maluje on ponury obraz z życia ludu węgierskiego, czy też tragedję Chrystusa lub cierpiącego ducha ludzkich geniuszów: ślepego Milтона, albo konającego Mozarta. Los jego pełen dramatycznych przeciwieństw wzruszający jest, jak obraz Munkáczy'ego. Jako dziecko jest chłopcem u stolarza, cierpi nędzę. Uczy się na gorzkim chlebie protektorów. Niespodziewanie odnosi sukces światowy. Staje się człowiekiem bogatym, artystą=grandseigneur'em. W Paryżu we własnym pałacu urządza wieczory i przyjmuje ambasadorów. Przez ostatnie dziesięć lat swego życia ciężko choruje, aż umiera w sanatorjum na pomieszanie zmysłów. Twórczość jego trwała zaledwie dwadzieścia lat. Krytyka z początku wychwalała go, sławę jego rozniosła po całym świecie, później ostygła, odwróciła się od niego, a po śmierci niedoceniła go i zapomniała. Nowe artystyczne prądy zaabsorbowały na jakiś czas ludzi.

Władysław Paol (1846—1879) to młodszy przyjaciel Munkáczy'ego, brat w temperamentie, mistrz krajobrazu węgierskiego, malarz o tragicznym losie. Duszę miał tylko bardziej burzliwą i bardziej namiętą, niż dusza Munkáczy'ego. Malował w Barbizonie w stylu barbizońskim, który najlepiej odpowiadał jego światopoglądowi. Na obczyźnie marzył mu się las węgierski, czerwony, wietrzny zachód węgierski i beznadziejna pustka ugoru ojczystego. Umarł na tę samą chorobę co później Mun-

kńczy, nie mając jeszcze 33 lat. Działalność jego artystyczna i nazwisko pozostały przez dwadzieścia lat nieznane na Węgrzech, a gdy wreszcie naród odkrył go właśnie 25 lat temu i urządził pierwszy pokaz jego wszystkich prac, w przeddzień otwarcia wystawy, w gmachu wystawy wybuchł pożar i zniszczył część nieznanymi arcydzieł. Zły los nawet po śmierci nie przestał prześladować go. Cóż mógł on zawinić bogowi zemsty?

Michał Zichy (1827–1906) wędrował po świecie i zmarł zagranicą. Ten arystokrata węgierski przez pięćdziesiąt prawie lat bez przerwy był nadwornym malarzem cara rosyjskiego i zaufanym człowiekiem, według Teofila Gautier: *un monstre de génie*. Był on w pierwszym rzędzie rysownikiem i to prawie wyłącznie, lecz nietylko tworzył ilustracje, którymi ozdabiał większość poezji węgierskich poetów, ale i wielce wartościowe obrazy. Jego talent rysowniczy posłusznie służył jego myślom i nieźródlnie bogatej wyobraźni. Jego kompozycje alegoryczne pełne są głębokich moralnych i dziejowo-filozoficznych tendencji. Biczuje przesadę, wojnę i tyranów dworu carskiego. Samotnie stoi w sztuce swojej epoki, od nikogo wpływów nie przejmował i na nikogo wpływu nie wywierał. Musimy tu wspomnieć jego postać samotną, bez uśmiechu, jako jedno z najciekawszych i najoryginalniejszych zjawisk w sztuce węgierskiej.

W sztuce artystycznej Bartłomieja Székely'ego brak również daru wesołości. Barwą zasadniczą swego talentu koleguje z wyżej wymienioną grupą, która



JOZSEF RIPPL-RUNAI (1861–1927)

PORTRET WŁASNY (ol.)



ADOLF FÉNYES (ur. 1867)

POKLON TRZECH KRÓLI (ol.)

nosiła w swej duszy, jakby przecucie ponurego przeznaczenia, jakie miało osiągnąć Węgry. Székely w kraju przeżył swoje zewnętrznie szare życie, w samotności, brzemiennej poważnymi myślami. Choć był profesorem, ale za ciężka i za wielka była dla epigonów jego broń, nie umieli jej użyć. Obrazy historyczne wypełnione duchami, utwory celowe, wielkie kompozycje ściennie są w równej mierze dojrzałe, tak pod względem wyobraźni malarskiej, jak i zupełnej równowagi. Nie obojętność czy samotność, ani przecenienie czyni jego los tragicznym. Ale to, że sam nie znał najbardziej malarskiej istotności swego talentu. Jego »szkice« robione przez niego w 60 latach zeszłego stulecia do obrazów historycznych, są według dzisiejszego pojęcia zupełnie gotowymi obrazami, a jego krajobrazy o mniejszej wartości, naturalne w swojej prawdziwości, w bezpośredniości nastroju i śmiałości wyrazu, przewyższają o wiele dzieła ówczesnych malarzy, nie tylko krajowych i niemieckich, ale nawet impresjonistów francuskich. On sam niezbyt cenił sztukę malarską; jego pierwotnych dzieł, bezpośrednich objawień, nieznali nawet artyści i dopiero po jego śmierci dowiedzieli się ludzie, jakie skarby ukrywał lamus jego pracowni. Swojami dziełami wysunął się naprzód, mógł być też stać na czele sztuki swojej epoki, a on tymczasem nie znał swego ducha, odwrócił się od teoretycznych rozmyślań i zmusił się do pójścia w innym kierunku: śladami tradycji.



GYULA RUDNAY (nr. 1878)

UCIECZKA (ol.)

Podobnie było i z Pawłem Szinyei Merse'm (1845 – 1920). I on również daleko wyprzedził swoich współczesnych i to nie tylko Węgrów i Niemców. Bez Paryża, jeszcze przed Paryżem zobaczył on powietrze na wolnej przestrzeni, światło i barwy. Świadczą o tym daty jego obrazów. Tylko wówczas, gdy towarzysze nie uważali go za godnego ich i nie wierzyli w jego malarstwo, on nie zmienił kierunku, lecz schronił się do swojego majątku ziemskiego i przez piętnaście lat nie malował przez dumny upór rezygnacji obłomowskiej.

Całe jego malarstwo to pochwała na cześć słonecznego lata i wiosny, błękitnego



OSKAR GLATZ (ur. 1872)

MATKA Z DZIECKIEM (ol.)

nieba, obłoczków, błyszczących w świetle wzgórz i majowych łąk. Malarze tej epoki w barwnych ubraniach, zdrowi, szczęśliwi ludzie, panie i młodzi panowie, cieszą się pięknnością idylicznego świata. Obrazy jego pachną, jako bukiet kwiatów zebranych w letni poranek, tchną miłością jego gorące, pełne tony. Jak wiatr wzmagą żar, tak wyobraźnię jego ubarwia każde zdarzenie. Komponuje w kolorach, ale harmonji nauczył się od przyrody.

Szinyei Merse to obok Munkácsyego najwybitniejszy artysta węgierski. Oni tworzą dwa końce tej samej osi, koło której obraca się cała sztuka artystyczna, dając wyraz

chwilowy i wieczny wielostronnej duszy węgierskiej. Jeżeli Munkácsy przez swoją ponurą powagę jest wyrazicielem węgierskiego pesymizmu, podświadomie wyczuwanego, to Szinyei przedstawia ufność słoneczną i siłę życia, wesoły i zdrowy światopogląd, dający możliwość korzystania z radości istnienia, który zawsze, gdy los go rzuci w burzę i nieszczęścia, przeczeka koniec, stając na stanowisku optymistycznym. Ta siła bierna ujawniła się w nim dopiero w 1919, gdy widział rozpadającą się tysiącletnią ojczyznę i zniszczenie tego, co kochał i co uważał za wieczne, jak życie. Do niedawna jeszcze kwitnący, potężny starzec, w pół roku potem załamał się duchowo i fizycznie. Schronił się na wieś, do majątku, leżącego już za nową granicą, chory, rozgoryczony, milczący. Czuł widocznie, że optymizm go zawiodł. Nie skarżył się, tylko wkrótce umarł.

Osobne miejsce wśród* wyjątkowych wielkich artystów bohaterskiego minionego okresu malarstwa węgierskiego zajmuje Juliusz Benczúr (1844–1920). Przez całe życie towarzyszyły mu uznania, dobrobyt i duchowe warunki, potrzebne do szczęśliwego tworzenia. Życie i społeczeństwo dało mu to wszystko, co człowiekowi dać jest w stanie. W młodości był malarzem nadwornym króla bawarskiego Ludwika II. Stamtąd wzywa go naród do kraju (1883), wystawiają mu szkołę mistrzów, od rządu otrzymuje wielkie polecenia, od bogaczy zamówienia na portrety, w kołach artystycznych on jest największą powagą i wreszcie z łaski królewskiej mianują go członkiem Senatu (wyższa izba). Wyszedł ze szkoły monachijskiej Piloty'ego i właściwości jej, wzmocniwszy kwalifikacjami osobistymi, przejawia i później. Był mistrzem pewnych siebie kompozycji, przedstawiających wspaniałe wielkie orszaki, kostjumowe sceny historyczne i malarzem kochającym się w brokatach, jedwabiach, aksamitach, pięknej broni i błyszczących klejnotach. Te zamiłowania, jak również obiektywna obserwacja, harmonizująca z tradycją, materializm, zdrowa, wesoła zmysłowość, podkreślany plastycyzm, wszystko to uczyniło jego obrazy ulubieńcami publiczności. Wielka ilość jego uczniów i następców do dziś utrzymuje jego tradycję i smak.

Wymieniliśmy już tutaj najbliższych przodków malarstwa węgierskiego, posiadającego krótką przeszłość. Większa część prac tych malarzy przypada na ostatnie trzy-cztery dziesiątki lat zeszłego stulecia. Koło nich i razem z nimi pracował wydatnie cały szereg mniejszych i większych artystów, chcąc przyspożyć i nadrobić węgierskiej kulturze to, co inne szczęśliwsze narody zebrały w kilkunastowiecznym wolnym, naturalnym rozwoju. Węgrzy z chciwością i niesystematycznością samouków starali się doścignąć epokę. Zachętą dla węgierskich malarzy historycznych były obrazy niemieckie, francuskie i belgijskie, Rethla, Delaroche'a i Gallata. Wielkie obrazy ścienne *al fresco* Karola Lotza i mniejsze jego kompozycje, wniosły szlachetny smak renesansu do artystycznej kultury węgierskiej. Benczúr, wzorując się na malarstwie nowego baroku, stosowanego w pracowni monachijskiej Piloty'ego, wyczerpywał blade wspomnienia Rubensa. Munkácsy zaś przeczuł rembrandtowską głębię sztuki i malarską siłę Courbetowską i barbizońską. Właśnie w XIX stuleciu, w najważniejszym okresie artystycznym, w czasie walk wolnościowych francuskiego naturalizmu i impresjonizmu, wszyscy zapoznawali naród z tradycją i dążeniami malarzy czasów przeszłych, dalszych i bliższych, i przemawiali do nich malarskim językiem. Cierpień, związanych z obecnymi problemami artystycznymi na Węgrzech, nie odczuwano. Szinyei przyszedł za wcześnie, aby go rozumiano i aby mógł odnieść sukces. Ze słowami »uzdolniony młody człowiek«, *delirium colorans*, przeszli nad nim do porządku dziennego. I dopiero odkryto go i uznano jego nazwisko i znaczenie, gdy w 1896 ukazał się na polu walki w Nagybányi.



GYULA RUDNAY (ur. 1878)

UCIECZKA (ol.)

II

W siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach zeszłego stulecia malarstwo węgierskie stało pod bezpośrednim wpływem Monachjum. Pokolenie to tam się uczyło, do Paryża rzadko który z malarzy się dostawał. W połowie osiemdziesiątych lat Monachjum stało się stacją, przez którą wiodła droga do Paryża. Kto tylko jechał za granicę się uczyć, zawsze jechał tamtą drogą. Do tego pokolenia malarskiego należała grupa malarzy z Nagybánją, za wyjątkiem Szymona Hollósy'ego (1857–1919), który był z nich najstarszy i z nazwiskiem którego łączy się zapoczątkowanie ruchu artystycznego w Nagybánji.

Hollósy uczył się w Monachjum i w pierwszym perjodzie swojej kariery artystycznej (1885–1895) wzorował się na objawiającym się tam wówczas francuskim naturalizmie. Młody ten malarz, dzięki swemu subtelnemu odczuciu, któremu dawał wyraz w obrazach, pogłębiającemu się malarstwu naturalnemu i sugestywnej, ciekawej ludzkiej indywidualności, stanął na czele malarzy węgierskich, przebywających w Monachjum. Ubóstwiali go oni. Gdy w 1886 otworzył szkołę malarską, odwiedzali go licznie nie tylko rodacy, ale i młodzi artyści innych narodowości. On zaś zawsze był z nimi; czy w szkole, czy w małych knajpach bohemji, głosił im zawsze



IZAK PERLMUTTER (ur. 1886)

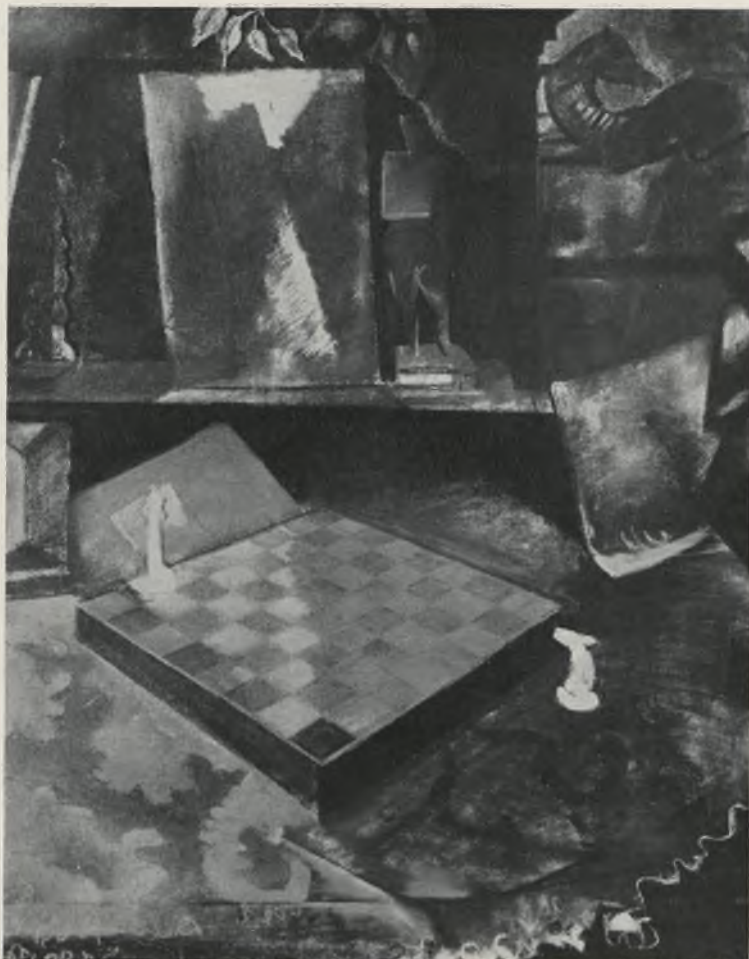
(Muzeum w Budapeszcie)

TARG W BESZTEREFEBÁNYA (ol.)

prostą maksymę: w sztuce niema innego kanonu poza naturą, w człowieku niema innego ustawodawcy, tylko serce.

Gdy w 1896 naród węgierski święcił tysięczną rocznicę swego bytu narodowego i dusze węgierskie ogarnęło jakieś nieznanne wzruszenie, Hollósy, z inicjatywy kilku swych byłych uczniów, wywiózł swoją szkołę na wakacje z Monachjum na Węgry, do Nagybánji^{*)}. Pchał ich tam jakiś mglisty instynkt, jak instynkt ptaków

^{*)} Nagybnya była małym miasteczkiem prowincjonalnym, leżącym na wschodniej granicy kraju, posiadała stare średniowieczne domy, śliczną górzystą okolicę, ziemię tłustą, rodzącą owoce i produkty ziemne. Barwna, inteligentna ludność miasta gościnnie przyjęła inwazję artystów, później wybudowała im pracownię, wzamian za co dali jej sławę. Było to miłą, wesołą stroną w dziejach kultury węgierskiej. Dzisiaj Nagybánja należy do Rumunji.



AURELI BERNÁTH (ur. 1896)

MARTWA NATURA (ol.)

wędrownych, szukających gniazd. Z Hollósy'm pojechało kilku młodszych przyjaciół-malarzy: Karol Ferenczy, Adalbert (Béla) Grünwald, Stefan Réti i Jan Torma, na następny rok pojechało jeszcze więcej malarzy, między innymi i Stefan Csók, wszyscy już byli artystami, którzy odnosili większe lub mniejsze sukcesy na publicznych wystawach również i zagranicą. Z obrazów namalowanych w ciągu lata urządzano potem wystawy osobne w Budapeszcie. Pierwsza wystawa grupy z Nagybányi odbyła się w 1897. Młodzi malarze i pisarze chwalili obrazy, publiczność głośno wykiwała je i poniżała, ale w związku z tą wystawą poraz pierwszy w Budapeszcie dyskutowano o tych wszystkich kwestjach artystycznych, zamierzeniach, zasadach, o których mówiono wówczas w całej Europie.

Wówczas we wszystkich kołach malarzy i społeczeństwa prowadzono rozmowy o problemach francuskiego naturalizmu i impresjonizmu, wypowiadając się za i przeciw. Ten wielki ruch artystyczny zaczął oddziaływać na sztukę kontynentu dopiero z końcem XIX stulecia. W osiemdziesiątych latach Monachjum, najbardziej ożywione i o największym znaczeniu po Paryżu miasto artystyczne, uznało prawdy pleinairu i zasady natury nowych form w pracach Bastien=Lepage'a i jego

stylowych towarzyszy. Z wystaw w Glaspałacie promieniowała na północ i wschód sugestia »nowej sztuki«. W Paryżu impresjoniści w sześćdziesiątych latach prowadzili z sobą stałe wojny, wiele bitew nawet wygrali, ale artyzm ich był za arystokratyczny, aby stać się szybko popularnym w szerszych kołach. A nawet opór Paryża ustał w dziewięćdziesiątych latach, ale dopiero tysiąc dziewięćsetnego roku francuskie zbior państwowe dały pełne prawa obywatelstwa wielkiemu sztabowi impresjonistów, a to dzięki otrzymanej większej spuściźnie. Wpierw został zrozumiany Bastien=Lepage, niż Manet, który przyszedł wcześniej i w większej mierze miało to miejsce, naturalnie poza Francją, Bastien=Lepage i jego towarzysze uprzyśpnie publiczności prawdę i piękność pleinairu i malowanie powietrza. Ułatwili zrozumienie tych rysunków holbeinowskich i form i opracowania malarskiego. Naturalnie Monachjum było bardzo wrażliwe na wszystkie te właściwości malarskie i tem się tłumaczy wielki sukces Bestien=Lepage'a, odniesiony tam w 1883 i wpływ jaki wywierał w owym czasie wszędzie, za wyjątkiem Francji, na rozwój malarstwa. Wpływ w ten odczuwała również sztuka węgierska, która dzięki temu weszła poraz pierwszy w kontakt ze sztuką europejską. Było to zasługą tych wszystkich młodych artystów, których nazwiska wymieniłem wyżej, jako grupy w Nagybánia, i którzy przeprowadzili zbliżenie sztuki węgierskiej z europejską w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W owym czasie byli to jeszcze młodzi ludzie, entuzjazmujący się sztuką Bestien=Lepage'a i jego towarzyszy, z miłością zagłębiali się w ich obrazach, z gorliwością starali się ponownie odkryć naturę.

Prace te, które ukazywały się kolejno, jednak nie miały wielkiego wpływu ani na malarstwo węgierskie, ani na publiczność. Aby je zauważono, musiały występować grupami.

Malarze z Nagybánia w okresie tych zbiorowych wystąpień już zupełnie w innym kierunku zwrócili swoją działalność, daleko już byli poza surową, dogmatyczną epoką purytańskiego naturalizmu. Za wyjątkiem Hollósy'ego wszyscy jeździli i czas spędzali w Paryżu i tak tam, jak i w Monachjum, zaczęli już wy czuwać na wystawach wpływ nauk impresjonistycznych. Ale poza tym wpływem zaczęła świecić inna tendencja. Poprzedni komplet naturalistyczny przeszedł w malarstwie przez pewien optyczny prąd niszczycielski. Hasłem pozostała zawsze natura, ale elementy tego zjawiska uległy rozprężeniu, malarze starali się oddać nie optyczną rzeczywistość, ale tylko jeden element, oddzielony więcej lub mniej umiejętnie od danego zjawiska i wyróżniony, uwypuklony, wszystko inne zaniedbując, lub o ile możliwości zupełnie pomijając. I tak powstawały obrazy, w których artysta za cel wziął sobie oddanie gry linii lub ruchu, w obrazach tych małą rolę odgrywała barwa lub narysowanie szczegółów. Inni znów skłaniali się ku dekoracyjnemu oddaniu zjawiska i pojęciu dwuwymiarowem. Wielu znów szukało w obrazie nástrojów świetlnych, siły barw i promieni słonecznych i w niektórych dziełach cała realność świata rozplywała się w świetle, dematerializowała się.

Impresjonizm był również niejako dyferencjonalnem malarstwem z natury ze swoistym kolorytem, co stało w sprzeczności z obiektywnymi zasadami prawie bezosobowego dogmatycznego naturalizmu. Co artysta ze zjawisk przyrody opuścił, co uwypuklił, co podkreślił i w jakim stopniu: decyduje o tem indywidualny koloryt kompozycji. Grupa artystów z Nagybánia swojemi pracami powtórnie nawiązała ciągły kontakt między sztuką węgierską a rozwojem sztuk europejskich.

Bezpośrednio przedtem, w 1893, ta sama fala rozwoju, która przyniosła do Monachjum impresjonizm i indywidualizm dyferencjonalnego naturalizmu, zapowiadała teraz secesję. Ale Monachjum nie miało już żadnego wpływu na artystyczną orjen-



ANDOR HUBAY (ur. 1898)

GENERAL BEM (ol.)

tację malarzy z Nagybánva. Poza tem duchowość germańska obca była ich indywidualnościom, oni i tak podświadomie, pod wpływem przyrody w Nagybánva i humorów malarskich, uczynili ten krok naprzód na swojej drodze artystycznej.

Osiedliwszy się na stałe w Nagybánva, malarze ci przez dziesięć lat unikali bezpośrednich wpływów zagranicy, zbladła w nich pamięć galerij i obrazów i cały ich rozwój uzyskał charakter indywidualny i lokalny. A jeżeli ich droga biegła równoległe do drogi malarzy zagranicznych, był to tylko naturalny wynik wyruszenia ze wspólnej stacji. Nie można ich zaliczyć dosłownie do impresjonistów, chociaż krytyka węgierska często ich tak nazywa. W rozwoju swoim zetknęli się oni coprawda z impresjonizmem, ale przeszli go i zaczęli poszukiwać możliwości ogólnego samowrażenia się artystycznego. Po zawarciu wewnętrznej znajomości z przyrodą, stali się mistrzami w malarskim oddaniu przyrody i poza artystycznymi refleksjami nad otaczającym ich życiem, podejmowali się często i z powodzeniem rozwiązywania skomplikowanych zadań artystycznych.

Wartości dawane przez malarzy w obrazach nie mniejsze mają znaczenie od tych duchowych i moralnych wpływów, jakie ich wystąpienie spowodowało w artystycznym życiu węgierskim. Przykład ich wyswobodził siły drzemiące w ich współczesnych towarzyszach i otworzył drogę produkcji wolnej, bez kompromisów. W prze-



BERTALAN KARLOVSZKY (ur. 1855)
(Muzeum w Budapeszcie)

WIEŚNIACZKA (ol.)

ciągu kilku lat zmienił się zupełnie charakter wystaw budapeszteńskich i krytyka zaczęła śmiało i głośno kruszyć kopje o nową sztukę. Równoległe do grupy z Nagybánia, w tym samym duchu pracował cały szereg młodych artystów, szlachetnie współzawodnicząc z sobą. Zaraz po nich zjawił się na wystawach Adolf Fényes, »malarz biednych ludzi«, jego naturalizm odniósł sukces. Publiczność niespodziewanie zrozumiała poetyczne płótna o mistycznej duszy Mednyánszky'ego, i tajne, w cieniu ukryte zakątki z życia, przez niego uwieczniane. Gdziekolwiek na wystawach pojawiał się głęboki koloryt Koszty'ego. W Szolnoku osiedliła się, na wzór nagybánjowców, grupka młodych malarzy, miłująca równinę węgierską (Alföld). Na wystawach ukazali się Kernstok, Perlmutter, Vaszary, jako malarze pleinairu i słońca. Zaledwie w parę lat po pierwszej wystawie grupy z Nagybánia ukazał się po powrocie z Paryża Józef Rippl-Rónai, skłaniający się ku dekoracji stylizowanej, wywołując nowe zamieszanie w kołach krytyków i publiczności. W owym czasie grupa z Nagybánia, choć razem już nie wystawiała, odnosi największe sukcesy indywidualne. Jeżeli brała udział w wystawach zagranicznych,



EDMUND MÁRFFEY (ur. 1878)

MIŁOŚĆ MACIERZYŃSKA (ol.)

(Muzeum w Budapeszcie)

stała zawsze w rzędzie pierwszych i odznaczonych. Karol Ferenczy w pełni swojego artyzmu tworzył najpiękniejsze swoje dzieła: rok 1903 to dla węgierskiego malarstwa rok zwycięski w wystawach zbiorowych. Ivanyi Grünwald na wystawie zbiorowej stanął również do zawodu ze swojemi najlepszemi pracami. A pośród tego pieniacego się życia artystycznego stał oświetlony promieniami sukcesów i szacunku Paweł Szinyei Merse, zwiastun tego całego rozkwitu, żyjący potomek zeszłego pokolenia. Zaczął na nowo malować i prosił o czynny udział swój w życiu artystycznym. W 1905 zajął stanowisko dyrektora w wyższej szkole artystycznej, a 1907 zorganizował wspólnie z Ferenczy'm i Rippl-Rónai'em tak zwany »Miénk«, Związek Węgierskich Impresjonistów i Naturalistów (Magyar Impresszionisták és Naturalisták Kör), który skupiał w sobie kwiat młodzieży tej epoki. Działo się to w 10 lat po pierwszej wystawie grupy w Nagybánya. Zwycięstwo sztuki inaugurowanej przed dziesięciu laty wydawało się pełne i trwałe. Tymczasem w tym właśnie czasie jednowładztwo upadało. Z zachodu głośno i niecierpliwie dawały znać o sobie rozmaite odmiany postimpresjonizmu i wkrótce rozbiły i »Miénk'a«. W pierwszym dziesiątku lat obecnego stulecia artystyczna młodzież węgierska jeździła się



LUDWIK DEAK-EBNER (ur. 1850)

WNĘTRZE WIEJSKIEJ IZBY (ol.)

uczyć wprost już do Paryża. Monachjum, nawet jako stację przejściową, najchętniej omijano. Część młodzieży spędzała zwykle lato w Nagybánya, w licznie odwiedzanej szkole na swobodzie, zimę zaś spędzała w Paryżu, w rozmaitych szkołach. Tam mówiono o zmierzchu impresjonizmu, młodzież powracająca do domu najczęściej wspominała nazwiska Gauguin'a, Van Gogha, Cézanne'a, Henri Matisse'a. Oni to importowali nowy styl, a właściwie nowe zasady. Najpierw w Nagybánya zapoznali się z nimi, wkrótce potem w Budapeszcie, gdzie urządzili rewolucję przeciw sztabowi «Miénk'a» i malarstwu natury.

Walka była bezlitosna. Część krytyki prasowej stanęła po stronie tych neomodernistów i ochłodziła dla ulubieńców, tak niedawno czczonych, którzy nie chcieli sprzeniewierzyć się swoim zasadom, za które tak walczyli. Nie mogli i nie chcieli być niewiernymi naturze, której ich artyzm tyle zawdzięczał. Ale byli i tacy, którzy prędko przeszli na nową wiarę, chąc stać na czele nowego prądu, próbując rokrocznie nowych stylów. Próbowali oderwać się od przeszłości, ale z trudem im to szło: zamordowana przyroda prześladowała ich w karykaturze, zjawiając się wbrew ich woli od czasu do czasu. Pod wodzą starszych artystów tworzyły się nowe grupy i znów się rozpraszaly, jak budowniczowie wieży Babel, nie rozumieli i oni swoich języków. Stało się zwyczajem, jak to bywało i gdzieindziej, łącznie z «najnowocześniejszą» sztuką, że obrazy wystawiane były omawiane obszernie w katalogu i często komentarz taki był ważniejszy od samego dzieła. Przesuwali się przed nami jedni za drugimi i jedni koło drugich nowi, których z początku określano na Węgrzech mianem zbiorowem neoimpresjonistów, ale potem publiczność nauczyła się rozpo-

znawać: kubizm, ekspresjonizm, futuryzm, a z końcem wojny i po wojnie: dadaizm, konstruktywizm, surrealizm i inne nowe o nowych nazwach kierunki.

Całe duchowe życie Europy drgało od wewnętrznej burzy. Rozgorączkowane umysły poszukiwały nowych form życia i nowych form artystycznych. Próby następujące jedna po drugiej zalewały brzeg, szturmując stojące tam budowle, chcąc zburzyć dawne wartości, rezultaty pracy wielowiekowego rozwoju ludzkości, czyniąc to jak ślepi.

Wielu przewodników sztuki ubiegłych lat, z pomiędzy grupy nabywanych i ich przyjaciół, przeciwstawiło się atakom i w obronie swych przekonań spotkał ich los Gironda'a. Ale stwierdzić możemy i to, że fala nowych prób nie przeszła bez śladu przez sztukę tych właśnie malarzy. Nie zaparli się przyrody, jako podstawy, ale bezpośredni wpływ spowodował ograniczenie ich malarskiej wyobraźni; daje się to zauważyć w wolnych zmianach, idących od wewnątrz, w pewnym dekoracyjnym użyciu barw, celowości kompozycji, w prostszym i bardziej zwanym oddaniu zjawisk przyrody.

To, cośmy wyżej przytoczyli, te ataki nowych prądów zachwiały wielu młodych artystów w ich przekonaniu poprzednim: zmniejszyły ich wiarę w możliwość nieograniczonego rozwoju. W tym wypadku produkcja artystyczna przesuwała się przez umyślną stylizację na teren przemysłu artystycznego. Jednakże



ISTVÁN SZÓNYI (ur. 1894)

LEŻĄCA WENUS (ol.)

niektórzy, przez pomieszanie zmiennych prądów, stracili orientację i znów odkryli naturę i sztukę przeszłą, dzięki której mogli się odrodzić. Prąd ten rozpoczął się podczas wojny i po wojnie na jakiś czas wzmocnił się, wtedy, gdy wszelkie stosunki kulturalne między narodami zostały przerwane, gdy każdy kraj, izolowany i zdany sam na siebie, kontynuował naturalne swoje funkcje duchowe.

Przeciw tej rozsypce, temu powierzchownemu kultywowaniu sztuki w paroksyzmie, bez podstaw, naturalną reakcją kultury broniącej życie były symptomy schronienia się pod tradycyjne formy. Sądzimy, że nietylko u nas, ale czasowo i w sztuce innych narodów objawiały w istocie swojej zgodne niepokoje dusz.

Tęsknota za dawnym porządkiem, objawiająca się w ostatnim dziesiątku lat, opanowała nietylko starsze pokolenie, ale zauważyć się dawała w gronach mło-



JULIUSZ KOMJÁTI (ur. 1894)

MODLITWA (akwaforta)

dzieży. Zasady dawnej formalnej kompozycji zyskują zwolenników, chociaż obok zwartych, zrównoważonych zamiarów odbudowy zostało cośkolwiek ze stylu impresjonistycznego, pewna swoboda rysunku, niewykończenie. I gdy ultramoderniści wobec przemocnych barw, niezdecydowanej symfonii, uciekali się do ściemniałych obrazów z dawnych galeryj, o stonowanych kolorach: surowe nakazy bezpośredniej obserwacji natury poszły w zapomnienie. Najbliżej przyrody pozostali ci, którzy chcieli utrzymać z nią kontakt przez sztukę Cézanne'a. I wielu poszukujących kierunku i zaspokojenia w *circulus vitiosus* przypuszczało, że znaleźli narodową tradycję artystyczną w malarstwie Munkácsy'ego i Paál'a. I nigdy nie wywierali ci właśnie malarze takiego wpływu na dusze ludzkie i nigdy się tak nie podobali, jak właśnie w ostatnim dziesiętku lat.

I jeżeli w tych licznych a tak rozbieżnych dążeniach szukać będziemy wspólnego charakterystycznego rysu, to zdaje się, że we wszystkich znajdziemy pewne skłonności do karykatury. Znajdujemy tę tendencję ujawniającą się silniej lub słabiej w każdej odmianie postimpresjonizmu, jak również w każdym dziele tak expresjonistów i prymitywistów, jak i neoklasycystów i neoromantystów. Karykaturalność, tendencja deformowania sztuki, powstała nie z humoru lub z przesadnej chęci charakteryzacji, lecz z nudów i obawy wynikłej z przyzwyczajenia. Artystom sprzy-



JANOS VASZARY (ur. 1867,

Z NAD JEZIORA (ol.)



SANDOR NAGY (ur. 1869)

SZCZEGÓŁ Z WITRAŻU „DZIEJE LUDZKOŚCI”, UMIESZCZONEGO
W KAPLICY SZPITALU POD BUDAPESZTEM.

krzyły się formy piękna, narzucone ich gustom przez sztukę przeszłości, a przyroda w gorączkowym poszukiwaniu nowości stała się konwencjonalną. To jednakże jest pewne, że obok ciągłego wysilania się i błędzenia dzisiejszym artystom nie brak pomysłów i oryginalności i tylko wówczas mogłoby ich ogarnąć zakłopotanie, gdyby paradoksy Oskara Wilda urzeczywistniły się i przyroda spróbowała naśladować sztukę.

À tymczasem zamieszanie i ferment trwały ciągle jeszcze na tem polu. W ostatnich dwóch dziesiątkach lat widzimy próby przechodzące w zapomnienie, wystąpienie nowych kierunków, chociaż nikt nie miał zamiaru pogrążyć je lub wyciągać. Nowi kucharze zaczęli podawać nowe potrawy, sporządzane z żywych, może nawet z bardzo dobrych części składowych, ale żaden z nich nie miał czasu te potrawy upiec, usmażyć, hasło progresywne nagliło ich do nowych wynalazków.

Nie chcemy krytykować ich, tylko naszkicować te dążenia, które dla współczesnej duszy stanowią wielki niepokój, zmaganie czasów, z których powinna się urodzić nowa duchowość, nowa sztuka według naszej wiary: ona nie musi zrywać z tem, co było i jak było. Drzewo nie jest nowe, tylko przyszła wiosna a z nią nowe listowie, nowe kwiaty, nowe rozgałęzienia starych drzew. Jest to znak, że w burzy, która łamie gałęzie drzew, zrywa liście, kryje się instynkt ciągłości rozwoju:



FERENCZ BARON HATVANY (ur. 1881)

(Muzeum w Budapeszcie)

AKT (ol.)

nie można zniszczyć, wyrwać korzeni duchowych ludzkości, ich pra=uczuć, z których wyrosła kultura duchowa.

III

Na zakończenie tego pobieżnego szkicu podajemy nazwiska artystów, którzy obecnie są czynnymi pracownikami węgierskiego życia artystycznego. Śmierć zabrała Ferenczy'ego i Rippl-Rónai'a w pełni ich sił żywotnych i twórczej chęci, ale zabrała tylko ciała, gdyż niezmienna świeżość ich arcyzmu i niewyciężona siła żywiołowa sprzeciwia się myśli przemijania.

Karol Ferenczy (1862–1917), reprezentacyjna postać grupy z Nagybánya. Był on wyjątkowo świadomym a równocześnie pełnym instynktu artystą, kochan=kiem przyrody i mistrzem w oddawaniu dekoracyjnym i subtelnym przyrody. Intuicja artystyczna i walka intelektualna o pierwszeństwo i odpowiednią równowagę, z tego się składa historia rozwoju. Najstarszą jego pracą jest Autoportret z czasów młodości, a najmłodszą i ostatnią akt dwóch kobiet.

Józef Rippl-Rónai (1861–1927). Twórczość jego jest nadzwyczajnie bogata i różnorodna. Z Paryża przywiózł on z sobą artystyczną kulturę francuską, która podczas wysiłków nad oddaniem życia węgierskiego zmieniła się na węgierską.

Stefan Csók, Albert Iványi-Grünwald i Oskar Glatz należeli kiedyś do grupy z Nagybánya, biorąc czynny i cenny udział w zapoczątkowaniu ruchu i sukcesach. Z pośród nich Glatz pozostał malarzem bezpośrednio obserwującym pogodną naturę i życie węgierskie. Csók jest wielokrotnym laureatem wystaw zagranicznych, był gościem galerii autoportretów Uffizi razem z Perlmutterem i Rippl-Rónaiem, rozpoczął swój zawód bystrze i subtelnie obserwując naturę, potem w szlachetne tony impresjonizmu wlał żywy, mocny, dekoracyjny koloryt węgierskiej sztuki ludowej. To samo można powiedzieć o sztuce Perlmuttera tylko, że on bezpośrednio trzyma się zjawisk przyrody.

Adalbert (Béla) Iványi-Grünwald robił próby w różnych kierunkach i dojrzały artyzm, przejawiający wartości talentu, widać i w dawniejszych, pod względem barw i kolorytu impresjonistycznych, obrazach z Nagybánya, jak też w póź-



ELŻBIETA HORB (1899—1925)

MODLITWA (ol.)

niejszych, ciemnych, szukających nowych dróg. Dzisiaj znów się zachwyca grą blasków słonecznych i efektów atmosferycznych.

Na niższe rejestry barw schodzi Józef Koszta. Nie jest tak wszechstronny w wyborze tematów, jak jego towarzysze, ale wielkie, skupione, świetne i barwne plamy i energia oddania bez chęci podobania się, czynią monumentalnym jego ponury naturalizm.

Świat wizjonerski Rudnay'a i Fényes'a jest również ponury. Adolf Fényes, krzepki malarz przyrody, potem celowy i konsekwentny impresjonista, dzisiaj stwarza sobie z przeżyć i wspomnień książkowych świat bajkowy, w którym najczęściej powtarzają się motywy ze wsi węgierskiej i węgierskiego stepu. Juljusz Rudnay ma bogatą romantyczną wyobraźnię, przetwarzając w niej baśnie ludowe. W ostatnich latach odniósł wielkie sukcesy we Włoszech.

Magyar=Mannheimer należy już do pogodniejszych kolorystów; w swoich pięknych krajobrazach północno-włoskich miesza on wyobraźnię z rzeczywistością.

Robert Wellmann, artysta węgierski mieszkający w Rzymie, jest malarzem subtelnych, naturalistycznych portretów.

Silną gwardję przedstawia młodsza generacja, z których wymienić należy: Piotra Schüle, Augusta Benkhard'a, barona Franciszka Hatvany, Dyonizego Csánky, Leopolda Hermann'a, Eugenjusza Göbel i Belę Déri. Nie jest naszym celem omawiać tutaj obszerniej całą sztukę. Niema potrzeby specjalnie zwracać uwagę i słowami przedstawiać sztukę Filipa László i Bartłomieja Karlovsky'ego, których reprezentacyjne prace, a między nimi portrety regenta Węgier i węgierskiego premiera ministrów, są godnymi zazdrości arcydziełami.

Z artystów nadających silny rozpęd grafice węgierskiej trzeba wspomnieć o Stefanie Zadorze, Juljuszu Konrądzie, Robercie Welmannie, a z młodszego pokolenia o: Wilhelmie Aba-Novák'u, Ferdynandzie Varga, Stefanie Boldizsár, Eugenjuszu Simkovics'u, Karolu Patkó, Elemérze Antal, Walerym Ferenczy'm, hrabiu Juljuszu Batthyány'm, Dyonizym Csánky'm, Karolu Istokovics'u i u wielu innych.

Rzeźba węgierska obfituje w wybitne nazwiska i cenne prace z pięknego marmuru i brązu: akty, grupy, portrety i drobne subtelne dzieła plastyczne. Ze starszego pokolenia wymienić należy: Józefa Róna, twórcę budapeszteńskiego pomnika Eugenjusza Sabaudzkiego. Mistrzami pomników irredenty są: Zygmunt Kisfaludy-Strobl, Franciszek Sidló, Jan Pásztor, Stefan Szentgyörgyi. Jan Pásztor autor pięknego (z brązu) aktu kobiecego, zrobionego dla nowego instytutu meteorologicznego w Budapeszcie. Są poza tem Aladár Gárdos, Aleksy Lux, Ludwik Petri, D. Hadzsy i Géza Horwáth, a z rzeźbiarzy medali: Józef Reményi, Edward Telcs i Liwja Kuzmik.

Na tem kończymy nasz przegląd. Daliśmy potrzebne informacje, staraliśmy się dać krótki, zwarty obraz sztuki przeszłej i obecnej, jej rozwoju i dążeń.

STEFAN RÉTI.

Budapeszt, maj 1928.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIALYSTOK

= Otwarto tu wystawę współczesnej grafiki polskiej, obejmującą około 200 eksponatów.

BYDGOSZCZ

= Otwarto wystawę około 70 obrazów Bronisława Bartla z Poznania i Janiny Gessnerówny z Warszawy.

GRUDZIĄDZ

= Wystawę okrężną, skleconą bez wszelkiego zresztą artystycznego planu — przedłużono do dnia 29-go maja.

KATOWICE

= Wystawę »egipskich« obrazów Aleksandra Laszenki otwarto z końcem kwietnia w Domu Związkowym.

KRAKÓW

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwartą została dnia 12 maja wystawa cechu malarskiego *Jednoróg*, w której biorą udział: Wł. Augustynowiczówna, Tadeusz Cybulski, Stanisław Dąbrowski, Jerzy Fedkowicz, Jan Hryńkowski, Wł. Krzyżanowski, Ludwik Misky, Szymon Müller, Roman Orszulski, Stanisław Popławski, Zygmunt Radnicki, Jan Rubczak, Tadeusz Seweryn, St. Świerż-Zaleski, Wacław Zawadowski, Stanisław Żurawski, oraz jako zaproszeni Jerzy Karszniewicz i Stanisław Szukalski. Tegoroczna wystawa »Jednoroga« ilościowo i jakościowo nie dorównuje dawniejszym, niewątpliwie, że wpłynął na to fakt, iż równocześnie z wystawą krakowską ma »Jednoróg« swoją wystawę w Poznaniu.

Sensacją wystawy był udział w niej p. St. Szukalskiego, który zajął dużą salę gmachu, zapelnivszy ją 132 swojemi pracami (rzeźby i rysunki). Ocenę artystycznej pracy p. St. Szukalskiego podadzą *Sztuki piękne* w jednym z najbliższych numerów. Po za oceną artystyczną należy jednak zdać sprawę także z niezwyklej formy, którą wybrał p. St. Szukalski, by prace swe przedstawić publiczności i z niezwyklej sensacji, którą potrafił w Krakowie wywołać.

Oto p. St. Szukalski w dzień otwarcia wystawy, uderzywszy młotkiem w jakiś bronz, nie zapowiedziany jako mówca, zabrał głos... by się przedstawić publiczności jako wystawca. Sposób przedstawienia był wysoce oryginalny. Wyrzucił szereg inwektyw na wszystkich, którzy biorą wybitniejszy udział w krakowskim życiu artystycznym, a więc na profesorów Akademii Sztuk Pięknych, na kierownika odbudowy Wawelu, prof. dr. Szyszkę-Bohusza, na dyrekcję T-wa przyjaciół sztuk pięknych i t. d., przyczem inwektywy te, zbyt przejrzyście osobistej natury, by je brać można poważnie, przybrane były w niezwykle niesmaczną i niekulturalną formę. Słowa: »klika pasorzytów, niedojdów zawodowych, nie mających talentów«, »szantaż kłamliwej estetyki«, »Stada artystyczne«, »zgraja zorganizowanych nieuków«, »stajenne parobki« i t. d. miały według intencji p. Szukalskiego obrazować nicość sfer artystycznych Krakowa, do którego zjechał p. Szukalski »z albumami fotografii i reprodukcij« swoich dzieł, aby ratować to społeczeństwo polskie, aby zwrócić mu uwagę, że kiedyś, w przyszłości, sądzić się będzie o poziomie »naszej kultury estetycznej« według dzieł »ludzi twórczych jak Szukalski«. Tak bowiem dosłownie określił swoje stanowisko p. Szukalski (nie można go posądzać o... skromność) w sztuce, jako przeciwstawienie tym, których zmiażdżył za jednym zamachem, uzurpując sobie rolę czyszciciela »niezdrowych stosunków«.

Naturalnie nie mamy ochoty polemizować z p. Szukalskim, również wszyscy napadnięci przez niego zbyli go pogardliwym milczeniem. Nie może być inaczej. P. Szukalski wystąpieniem swoim postawił się tak dalece poza najprymitywniejszymi wymaganiami kultury towarzyskiej, że wszelka z nim dysputa w tym kierunku jest zbyteczna.

Napaści, wypowiedziane przez p. Szukalskiego w dniu otwarcia wystawy, powtórzył skwapliwie *Głos Narodu*, którego współpracownikiem jest — jak to nieraz zaznaczaliśmy — p. Antoni Waśkowski, były sekretarz T-wa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie, usunięty ze swego stanowiska przez obecną Dyрекcję T-wa.

Wystąpił także w *Głosie Narodu* p. Marjan Ruzamski, z artykułem o wystawie p. Szukalskiego, który zaczyna słowy:

»Nareszcie wielkość! Sztuka w Polsce ugorowała tak długo, od czasu śmierci Matejki było pusto, Malczewski i Wyspiański to wolne miejsce na krótko zajęli, aż zjawia się tytan twórczy: Szukalski, który »zniża się do każdego, kto tylko okaże dobrą wolę. W szczerobrośliwości swej po tem, co go w kraju spotkało, jest godnym najwyższego podziwu i szacunku«. I tym podobne nonsensy. Pan Ruzamski miewał na wystawie codziennie prelekcje, które narzucał publiczności, a w których opiewał p. Szukalskiego jakby jakiegoś *Krishna-Murti*.

Inne pisma krakowskie zajęły życzliwe stanowisko wobec p. Szukalskiego, bo przemilczały jego niekulturalne wystąpienia, czem zaznaczyły, że nie chcą szkodzić młodemu artyście. *II. Kurjer Codzienny* zamieścił bardzo rzeczową krytykę twórczości p. Szukalskiego, pióra p. Mieczysława Dąbrowskiego, którą tenże tak kończy:

»Każda praca p. Sz. to interpretacja literackiego pomysłu — tymczasem artysta winien myśleć i tworzyć kategorjami swej sztuki, zwłaszcza, gdy się rozporządza takimi zasobami talentu i sprawności technicznej, jaką posiada p. Sz.

I jeszcze jedna rzecz znamienita dla mentalności p. Sz. Artysta ten czerpie na lewo i na prawo z dorobku innych narodów, a nic ze skarbnicy polskiego ducha — stąd jest nam jego sztuka zgoła obcą. Co więcej, nie idzie nawet z duchem współczesności, nie podejmuje ani nie rozwija choćby na swój sposób dzisiejszych haseł w sztuce panujących, nie ulega ewolucji twórczość jego.

Czyż wobec takiego stanu rzeczy słuszną jest pretensja p. Sz., iż społeczeństwo polskie, a zwłaszcza oficjalne sfery kultury i sztuki polskiej, według jego mniemania, krzywdzą go? Któż chciałby »ozdobić« swój kraj rzeźbami w sensie totemów indyjskich lub niesamowitą architekturą assyryjsko-meksykańską? Chyba tylko zubożony snob i dorobkiewicz, ale — amerykański.

Pozatem ogłosił *II. Kurjer Codz.* ankietę na temat »Co Pan myśli o Szukalskim«. Zabrali głos pp. prof. Szyszko-Bohusz, Tadeusz Cybulski, Vlastimil Hofman, Henryk Gotlib, a nawet p. Magdalena Samozwaniec. Równocześnie w *Czasie* entuzjastyczny duży artykuł napisał dr. M. Morelowski, zasłużony rewidaktor naszych dzieł sztuki, zabranych przez Rosję, nawet zabrał głos w »obronie« p. Szukalskiego p. Adam Heydel, docent... ekonomji U. J. Słowem urosła legenda o genialności p. Szukalskiego, czemu z wielką energią pomagał sam autor, mianując się z wdziękiem swoistym wszem wobec, słowem i piśmem, dzierzawcą szczytów sztuki polskiej.

Dla krakowskiej publiczności sensacja niezwykła,

tłumy waliły do Tow. przyj. sztuk pięknych, oglądano wystawione prace, słuchano »objaśnień« autora i jego apologetów, wierzono lub nie w zapewnienia tychże, że wszystko co poza tą salą znajduje się, jest conajwyżej nieporozumieniem. Niewidziane dotąd tłumy, które w niedzielę którąś przekroczyły cyfrę 4000 osób (w jeden dzień), złożone z ludzi, którzy nigdy na wystawy nie chodzili i których nigdy na wystawach krakowskich nie widziano, oglądały, słuchały i wychodziły. Słowo »Szukalski« stało się w Krakowie tak popularne jak karetka Pogotowia ratunkowego. Genjusz, nominywany przez plebiscyt, symbol czasów powojennych, w przeciwieństwie do czasów przedwojennych, gdzie genjusz wyprzedzał swoje pokolenie, dlatego był niezrozumiany i tylko przez nielicznych uznawany. Teraz odwrotnie.

W związku z powyższymi opisanymi zajściami pojawiły się w piśmie następujące oświadczenia:

»Cech artystów plastyków »Jednoróg« podaje do publicznej wiadomości, że z powodu nader niekoleżeńskiego postępowania p. Szukalskiego, zarząd »Jednoroga« przestaje uważać p. Szukalskiego za swego gościa«.

»Członkowie Cechu »Jednoróg« zaskoczeni w dniu otwarcia swej wystawy w Pałacu Sztuki wystąpieniem p. Sz., któremu użyczyli gościny, przepraszają tych wszystkich, których p. Sz. swem niekulturalnym wystąpieniem zaczepił. Wobec tego niepraktykowanego w stosunkach kulturalnych wystąpienia, cech »Jednoróg« zajmie stanowisko po zebraniu się swego plenum. Wł. Augustynowicz, Tad. Cybulski, St. Dąbrowski, J. Fedkiewicz, Fel. Szcz. Kowarski, Sz. Müller, St. Popławski, R. Orszulski, J. Rubczak, St. Świerżaleski, St. Żurawski«.

Sensacja, którą wywołał p. Szukalski, podnieciła go do dalszych »czynów« Wydaje ulotki, w których w uliczny sposób występuje przeciw T-wu przyj. sztuk pięknych i Akademii sztuk pięknych, mianuje się reorganizatorem tejże i wciągnąć chce studentów Akademii, przeciw dr. A. Szyszcze Bohuszowi, jednym słowem rozszerza w amerykański sposób legendę o swej osobie. W odpowiedzi ukazały się w *Il. Kurj. Codz.* dwa artykuły, które podajemy w całości:

»P. Szukalskiemu do wiadomości o młodzieży Akademii Sztuk Pięknych. Zarząd Towarzystwa Bratniej Pomocy, jako widoma głowa ogółu młodzieży akademickiej, dotknięty i oburzony w najwyższym stopniu niekulturalnym sposobem autoreklamy, reagując na ulotkę, którą p. Szukalski wydał w dniu 2 czerwca b. r., stwierdza, co następuje:

W dniu 5 b. m. udał się Zarząd Tow. Bratniej Pomocy do p. Szukalskiego z kategorycznym żądaniem odwołania ordynarnych napaści i insynuacji na profesorów i uczniów i ich wzajemny stosunek. Równocześnie Zarząd bardzo grzecznie prosił p. Szukalskiego, aby łaskawie przestał się bawić w obrońcę młodzieży Akademii Sztuk Pięknych, gdyż tego rodzaju obrona zaszczytu jej nie przynosi.

Młodzież Akademii Sztuk Pięknych jasno zdaje sobie sprawę ze swoich dążeń plastycznych i nie chce, aby ją łączono z szerokim tłumem naiwnych laików krakowskich, adorujących rzekomo »uciśnionego« genjusza (?). Młodzież Akademii Szt. P. obrony nie potrzebuje, gdyż sama umie, ale w sposób kulturalny, stawiać w obronie swoich praw, czy ideałów.

Niecne rady i podżegania p. Szukalskiego, sprecyzowane w ulotce, a namawiające nas do obalenia władzy drogą wieców, awantur lub protestów, nie trafią w żaden sposób do naszego przekonania.

Na oświadczenie zarządu, iż ten, w wypadku, jeśli p. Szukalski nie odwoła swych napaści, nie bierze odpowiedzialności za ewentualnie mogące nastąpić konsekwencje — gdyż wśród młodzieży panuje wielkie obu-

wienie, p. Szukalski odpowiedział wręcz, że szuka zapiecek i czeka na nie.

Widzimy więc jasno, do czego p. Szukalski zdążył. P. Szukalski stara się swojemi wystąpieniami spowodować młodzież Akademii, chcąc ją koniecznie w ten sposób wciągnąć w aparat swej reklamy, nieliczącej z godnością artysty i elementarnymi prawami etyki.

Protestujemy z całą bezwzględnością przeciwko takim metodom reklamy, które dla swoich egoistycznych celów szkalują w podły sposób najzasłużeniej w dziedzinie plastyki polskiej zapisane nazwiska. W łonie studentów Akademii obozów i partyj nie było i niema, chyba, że p. Szukalski usilnem zabieganiem zbalamuci niektóre niezorientowane jednostki dla swoich wiadomych celów.

Na ewentualne, przepelnione tanią frazeologią odpowiedzi p. Szukalskiego, Zarząd Bratniej Pomocy reagować nie będzie, ponieważ uważa, że wszelka dyskusja z człowiekiem takim, jak p. Szukalski, ubliża godności młodzieży artystycznej.

Za Zarząd Towarzystwa Bratniej Pomocy: W. Cichoń, prezes, M. Turwid-Kaczmarek, w-prezes, M. Kosińska, sekretarz«.

Drugie oświadczenie ogłosiła Dyrekcja T-wa przyj. sztuk pięknych, w którym stwierdza niesłusność i bezpodstawność zarzutów, podniesionych przez p. Szukalskiego w jego wystąpieniach, a skierowanych przeciw dyrekcji, która jakoby miała mu utrudniać urządzenie swojej wystawy. W dalszym zaś ciągu oświadczenie to oświetla kwestję złamania umowy artysty z T-wem przyj. sztuk pięknych w sprawie wystawy.

Podajemy oświadczenie to również w całości:

»Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych a p. Szukalski. Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie stwierdza, że na podstawie ustnej umowy, zawartej w kwietniu 1928 r. między p. Szukalskim a sekretarjatem Tow., oddana została na październik 1928 duża sala T-wa, celem urządzenia zbiorowej wystawy prac p. Szukalskiego.

Wystawa miała być otwarta 10 października. Około 1 października 1928 p. Szukalski, zainteresowany w kancelarii Tow. (przy świadkach: p. prof. Popławskiego, p. Rubczaka i p. Schroedera) odpowiedział, że termin otwarcia jego wystawy był ustalony, jego zdaniem, na 18 listopada, a nie na 10 października i wobec tego ma jeszcze czas myśleć o wystawie. Ani przedłożony raptularz terminów wystawowych, prowadzony przez sekretarza, ani też dowodzenia świadków umowy nie przekonały p. Szukalskiego, który odrzucił także propozycję sekretarjatu T-wa, aby ewentualnie w listopadzie urządził swoją wystawę, ale w całym gmachu T-wa, prócz dużej sali. Chodziło tu o to mianowicie, że p. Szukalski twierdził, iż na październik rzeźby jego z zagranicy nie nadejdą, wobec czego T-wa, które miało dużą salę na listopad bezwzględnie zajęta, ale terminy wystaw w reszcie gmachu mogło przesunąć, zaproponowało mu oddanie na listopad gmachu, prócz dużej sali, chcąc ułatwić artyście pierwszy jego występ w Krakowie.

Wobec niemożności porozumienia się z p. Szukalskim, sekretarjat T-wa musiał przyjąć do wiadomości oświadczenie p. Szukalskiego, że wystawy w Twie nie zrobi i mając nieoczekiwaną lukę w obsadzeniu dużej sali gmachu na październik, z wielką biedą potrafił zmontować na gwałt inną wystawę w miejsce p. Szukalskiego.

W styczniu zawiadomił p. Rafał Malczewski — który miał zamówioną dużą salę na luty 1929 — sekretarjat, że z powodu choroby nie może wystawy swej w tym terminie urządzić. Wobec tego T-wa jeszcze raz okazało dobrą wolę wobec p. Szukalskiego i zwróciło się do niego listem z dnia 21 stycznia 1929 (kopja tego listu jest w aktach) z propozycją urządzenia jego wystawy

w lutym 1929. Na list ten Tow. nie otrzymało żadnej odpowiedzi! Nie mając jednak do p. Szukalskiego urazy z tego powodu, zgodziła się chętnie dyrekcja Twa na propozycję prezesa »Jednoroga«, by p. Szukalski urządził, jako gość »Jednoroga« swą wystawę w dużej sali Twa podczas wystawy »Jednoroga« w maju. Co się też stało.

Nie mając zamiaru ani chęci wdawania się z p. Szukalskim w jakąkolwiek dyskusję, stwierdzić musimy z ubolewaniem, że p. Szukalski nie tylko nie uznał naszego w wysokim stopniu lojalnego i życzliwego wobec siebie stanowiska, ale przez cały czas trwania swojej wystawy nie stosował się do zarządzeń sekretarza Twa, jako gospodarza gmachu i swoim wysoce agresywnym zachowaniem prowokował dyrekcję Twa. Milczeliśmy, będąc zdania, że pobłażliwość jest najlepszą odpowiedzią w takich wypadkach.

Wystawa »Jednoroga« miała się zakończyć 6 czerwca. Na wniosek p. radcy Leonarda Lepszego, członka dyr. Twa, upelnomocnionego przez p. Szukalskiego, przedłużony został termin zamknięcia wystawy do dnia 13 czerwca, co zostało zakomunikowane p. Szukalskiemu dnia 2 czerwca przez p. Lepszego, w obecności sekretarza Twa.

P. Szukalski przyjął to do wiadomości. Nieoczekiwanie jednak dnia 5 czerwca zawiadomił p. Szukalski sekretarza Twa, że 5 czerwca zabiera swoje prace z wystawy, zignorowawszy wszelkie perswazje o konieczności dotrzymania przedłużonego na jego życzenie terminu do dnia 13 czerwca. Wobec tego wysoce nie-lojalnego i niebystrego w dziejach Twa postępkowi p. Szukalskiego, zmuszeni jesteśmy zwrócić się w tej sprawie na drogę prawną, a zarazem publikujemy powyższe nasze oświadczenie. Publikujemy je nie w celu jakiegokolwiek dyskusji, którą uważamy za bezcelową, lecz w celu udowodnienia, że pretensje p. Szukalskiego, rozpowszechniane przez niego słowem i piśmem, jakoby dyrekcja Twa odnosiła się do niego niezbyt życzliwie i uniemożliwiła mu urządzenie wystawy są... nieprawdziwe.

Kraków, dnia 6 czerwca 1929.

Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Pięknych: Marjan Dąbrowski, Zygmunt Ehrenpreis, Jan Glatzel, Teodor Grott, Władysław Jarocki, Leonard Lepszy, Kazimierz Pochwalski, Stanisław Popławski, Franciszek Klein, Józef Muczkowski, Antoni Mueller, Jan Rubczak, Artur Schroeder, Adolf Szyszko-Bohusz, Franciszek Walter.*

= Rozrost Muzeum etnograficznego Tutejsze Muzeum etnograficzne, najobficiej zasilane darami i zapisami, wzbogaciło się znowu o szereg wartościowych przedmiotów, pochodzących z zapisów: ś. p. Heleny Kamińskiej i ś. p. Walerjana Krycińskiego.

= Polska Akademia Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki Polskiej Akademii Umiej. dnia 16 maja b. r. Dr. Józef Muczowski przedstawił referat p. t. *Taniec śmierci w kościele OO. Bernardynów w Krakowie*. Jest to obraz odniony niedawno staraniem Tow. miłośników Krakowa, bardzo popularny w Polsce, jak o tem świadczą liczne kopje. Referent omówił dotychczasowy stan badań nad tym obrazem wykazał, że obraz krakowski uważany dotychczas za utwór na wskroś oryginalny jest swobodną kopją sztychu braci Jana i Jakóba Riedingerów, rytowników augsburskich z ostatnich lat XVIII wieku, kopją przetransponowaną na nutę polską. Jest on dziełem wysokiego talentu malarskiego, odznacza się doskonałą charakterystyką postaci, zwłaszcza różnego typu kościotrupów, daje sceny żywe i urozmaicone.

Członek Leonard Lepszy przedstawił *Studja nad nieznanymi obrazami kościoła Marjackiego w Krakowie i zbiorów Pol. Akad. Um.* Referent omówił dwa obrazy, odkryte niedawno w kościele Panny Marii: *Zwiastowanie N. M. P.* i *Koronację teże, malo-*

wane temperą, w oryginalnych ramach lanych z metalu i posrebrzanych. Oba obrazy wyszły z jednej pracowni, zdaniem referenta w połowie XV w. prawdopodobnie w Krakowie. Obrazy pełne są zajmujących szczegółów. Tła i styl wskazują, że artysta należy swą fakturą i pojęciem do szkoły kolońskiej, mógł on być malarzem krakowskim, który w swej wędrówce artystycznej przejął się wzorami nadreńskimi. Dzieła te mają niepoślednią wartość dla historii sztuki polskiej, gdyż kierunek ten przedstawiały dotąd całkiem drugorzędne za- bytki polskie.

Następnie omówił referent portret Jerzego Brodatego ks. saskiego, męża Barbary córki Kazimierza Jagiellończyka. Wybitne to dzieło nosi wszelkie cechy pędzla Łukasza Cranacha starszego, a jak wygląd portretowanego wskazuje, portret mógł powstać w latach 1534-1539. Nie jest wykluczone, że obraz pochodzi z Wawelu.

W końcu dyr. Adam Chmiel przedstawił rezultaty swych poszukiwań nad *genealogją Korneckich*, snycerzy i malarzy polskich XVIII w. Referat obejmował: Ignacego Korneckiego, snycerza (1741-1821), Jakóba, malarza (1780-1831) i Joachima, snycerza (ur. 1801 r.).

LUBLIN

= Posiedzenie Okręgowej Komisji Konserwatorskiej. W Lublinie obradowała Okręgowa Komisja Konserwatorska. Posiedzenie zajął p. nac. dr. B. Gruźewski, oddając przewodnictwo J. E. Ks. biskupowi A. Jełowickiemu. W obradach Komisji oprócz osób wyżej wspomnianych wzięli udział P. P. prof. dr. Leon Białkowski, prof. dr. Mieczysław Popławski oraz Konserwator Okręgu Lubelskiego inż. Jerzy Siennicki.

Po złożeniu przez p. inż. Siennickiego szczegółowego sprawozdania z działalności Lubelskiego Oddziału Sztuki na terenie województw: lubelskiego, wołyńskiego i poleskiego za rok 1928 - wywiązała się dyskusja, w której Komisja powzięła cały szereg uchwał. Podkreślono intensywną działalność Lubelskiego Oddziału Sztuki w dziedzinie inwentaryzacji zabytków, która obecnie prowadzona jest w szybkim tempie.

Między innymi rozważano sprawę kustosza Muzeum Lubelskiego. Postanowiono zwrócić się do zarządu Muzeum z prośbą o jak najrychlejsze obsadzenie tego stanowiska.

Załatwiono szereg spraw związanych z działalnością Oddziału Sztuki z dziedziny inwentaryzacji i konserwacji zabytków, jak również szereg zagadnień bieżących.

= Sprawę Muzeum Lubelskiego, wysoce aktualną dla miasta, omawiał *Lur.* w szeregu artykułów, pomieszczonych w *Ziemi Lubelskiej* (Muzeum Lubelskie, Nr. 132: Rozmowa z p. Nacz. Dylewskim, Nr. 135: *Żywe okazy wartości muzealnej*, Nr. 141: Ekspozyty). Sposób odnoszenia się władz miejskich do tej jedynej muzealnej placówki, obecnie haniebnie zaniedbanej, jest wprost karygodny, czyż rządowe czyniki nie mają na to żadnego wpływu?

= Szklane grzyby czyli kioski, świeżo w mieście ustawione, nagrodzone na konkursie, piętnuje *K. P.* w Nr. 141 *Ziemi Lubelskiej*, pisząc m. i.:

»Kwestja artystycznego rozwiązania została zupełnie pominięta: nieproporcjonalna i mocno przysadzista bryła kiosku nie wiąże się wcale kompozycyjnie z daszkiem i kulą umieszczoną na nim. Efekt świetlny z owej kuli również będzie znikomy. Szkoda tylko gmachów, przed którymi stanęły, oszpecając je zupełnie.

Jest jednak rada: zabrać kioski jak najprędzej na plac za magistratem i tam mogłyby służyć, jako poczekalnie(?) dla autobusowych pasażerów«.

= Opiekę nad zabytkami sztuki na te-

renie lubelskiego województwa i prace w tej dziedzinie konserwatora, inż. Siennickiego, opisuje *Tur* w Nr. 113 *Ziemi Lubelskiej*.

= O kulturę m. Lublina. Na artykuł pod tym tytułem, zamieszczony przez D. C. w Nr. 143 *Ziemi Lubelskiej* odczytał się w Nr. 147 tegoż pisma *Zet*, który kulturze tej wystawia m. in. takie świadectwo:

»Wszelkimi siłami starano się utracić szkołę malarzką. Gdy na walnym zebraniu Muzeum zaproponowałem wynajęcie lokalu na szkołę (w myśl statutu Muzeum), dając warunki doskonałe, a przez to wyście zarządowi z materialnych kłopotów, to tylko jeden jedyny prezes tego T-wa rzeczywiście »muzealnego« p. Dylewski poparł mnie, reszta orzekła, »szkoła malarstwa to rozsądnik niemoralności i rozpusty«.

»Przy urządzaniu wystawy uczniów w myśl rozporządzenia Departamentu Sztuki M. W. O., otrzymałem 6 anonimów, grożących mi »konsekwencjami«, o ile osmielię się wystawić prace z aktami. To są tylko nie liczne obrazki z dziejów kultury miasta. Ale czyja wina? czy jest u »góry« zrozumienie ważności powyższych placówek, a co za tem idzie poparcie? Jest polskie stare przysłowie »jaki pan, taki kram«.

»Nie dziwię się też, że kultura m. Lublina stoi na wyżynie z czasów... króla Cwiczecka. O teatrze decydują czynniki, znajdujące się na nim, jak ja np. na przemiale zboża, ale za to mające swój »swoisty pogląd« na te sprawy. O plastyce decydują »muzealne mamuty«, również roszczące sobie prawo znawstwa malarstwa... pokojowego«.

Miłe miasto — nieprawdaż?

L W Ó W

= Salon wiosenny. Dnia 29 maja otwarta została wystawa prac artystów malarzy zgrupowanych w krakowskim zrzeszeniu »Zwornik«.

Zrzeszenie to — zresztą bez żadnej artystycznej, indywidualnej fizjonomii — powstało w listopadzie r. ub. zorganizowane przez artystów malarzy: K. M. Rutkowskiego, Stanisława i Kaspra Pochwalskich i E. Krchy.

W poczet członków zaliczeni zostali artyści: L. Adwentowicz, K. Foerster, J. Janowski, F. Kalfas, Z. Król, J. Książek, S. Majchrzak, Z. Milli, M. Ritterówna, M. Szczyrbała, E. Szinagel, S. Tracz. W charakterze gości zaproszeni zostali: Z. Kononowicz, J. Krzyżański, W. Perebejnis, Cieslewski (syn), M. Różański, R. Żerych. Poza tem Salon wiosenny obejmuje wystawy zbiorowe: Józefy Kirchner, Eugenji Korbłowej, Marcina Kitza, Kazimierza Olpińskiego, oraz prace: Wl. Hofmanna, St. Ign. Witkiewicza, J. Trusza, O. Borzemskiego, J. Merkla, B. Żukiermana i i.; liczna kolekcja prac ś. p. Jacka Mierzejewskiego nie nadeszła na czas.

= Sprawa herbu miasta. Polskie Tow. heraldyczne we Lwowie zajmowało się na posiedzeniu, w którym wzięli udział licznie zaproszeni goście, sprawę herbu miasta, zniesionego rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej z d. 13 grudnia 1927 r. i 20 czerwca 1928 r. Po odczycie dr. Sochaniewicza, zajmującego się analizą historyczną herbu m. Lwowa, referował sprawę usunięcia tego herbu dyr. dr. Czołowski, wykazując niesłuszne w tej sprawie stanowisko ustawodawcy. Zebrani uchwalili rezolucję, w której twierdzą, że powyższe rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej nie odpowiada tradycji historycznej heraldyki wogóle, a w zakresie przepisów, dotyczących godeł miast w szczególności. Ponadto wybrano komisję, mającą opracować w tej sprawie memorjał do władz rządowych.

Ł Ó D Ż

= Wystawa. W łódzkiej miejskiej galerji sztuki otwarta wystawa zbiorową prac artystów malarzy:

Kazimierza Lasockiego, Wacława Zaboklickiego, Stanisława Zaleskiego i Wacława Dobrowolskiego.

POZNAŃ

= Nowe plakaty P. W. K. W celach propagandowych Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (16 maj — 30 wrzesień 1929) wydrukowane zostały dwa nowe barwne plakaty, które rozwieszane są w miejscach publicznych w kraju i zagranicą.

Jeden z plakatów, projektu art. mal. B. Bartłomiejczyka poświęcony jest wystawie sztuki na PWK, drugi projektu art. mal. Gronowskiego (reprodukcja okładki prospektu) propaguje Wystawę jako taką.

= Zjazd numizmatyków polskich w Poznaniu. W dniach 3 i 4 czerwca r. b. obradować będzie w Poznaniu II Zjazd Numizmatyków polskich. Pierwszy Zjazd odbył się w r. 1914 tuż przed wybuchem wojny światowej w Krakowie. Odezwy Zjazdu Poznańskiego podpisał najwybitniejsi numizmatycy polscy z dyrektorem Mennicy Państwowej na czele. W związku ze Zjazdem otwarta zostanie pierwsza Polska Wystawa Numizmatyczna.

= Wystawa graficzna. W Muzeum Wielkopolskiem otwarta wystawa graficzna, która obejmuje kilkaset rysunków, sztychów i litografij, ilustrujących miasta Polski Zachodniej a wykonanych przez artystów dawnych, jako też i współczesnych. Jest to pierwsza u nas wystawa tego rodzaju, obejmująca prawie komplet widoków miast naszych. Ilustrowany katalog wystawy opracowany przez p. dr. Brosiga ułatwia orientację wśród eksponatów.

= III salon międzynarodowy fotografii artystycznej. W ub. niedzielę, na sali Związku Artystów i Plastyków otwarta trzeci międzynarodowy salon fotografii artystycznej. Pierwszy salon odbył się we Lwowie, drugi w Warszawie. Obecny, poznański, otworzył prezes Towarzystwa Miłośników Fotografji, znany fotograf-amator, p. Bolesław Gardulski. W swej przemowie powitalnej zaznaczył, że na wystawę nadesłano przeszło tysiąc eksponatów, z czego dla dotkliwego braku miejsca jedynie 337 wywieszono. Obrazy te są dziełem 142 amatorów, reprezentujących 33 państwa całego świata. Najliczniej, rzecz prosta, reprezentowana jest Polska, 40 autorów wystawiło 91 prac. Po oddaniu do druku pięknie wykonanego katalogu (z licznymi reprodukcjami) nadesłano jeszcze zewsząd wiele eksponatów, które jednak nie mogły już być uwzględnione.

Poziom eksponatów jest bardzo wysoki, a Polska nie pozostaje bynajmniej w tyle za innymi narodami tak co do techniki obrazów, jak co do ich kompozycji.

= Wystawa druków, rysunków i projektów graficznych zostanie zorganizowana w roku bieżącym w Poznaniu. Wystawę urządzi Polskie Towarzystwo Graficzne w Poznaniu w dziedzinie lecie swego powstania. Wystawa otwarta będzie w miesiącach letnich.

= Pan Prezydent Rzeczypospolitej na Wystawie Sztuki na P. W. K. Pisma donoszą:

»Przed powrotem do Stolicy Pan Prezydent z małżonką w towarzystwie prezydenta m. Poznania C. Rałtajskiego i swity zwiedził w piątek dnia 31 maja Pałac Sztuki na P. W. K., zatrzymując się przez czas dłuższy w świetlicy witrażowej Mehoffera, na wystawie Tow. art. pol. »Sztuka« i w sali honorowej, mieszczącej dział retrospektywny. Dostojnych Gości powitał przed gmachem dyr. P. W. K. dr. Kaz. Belza-Ostrowski, oprowadzał i udzielał objaśnień sekretarz Pałacu p. Jerzy Guranowski«.

Krótką ta wiadomość wymaga objaśnienia. Pałac sztuk plastycznych, zorganizowany przez prof. T. Pruszkowskiego, był jednym z kilku zaledwie pawilonów, które w dzień otwarcia Wystawy poznańskiej były

zupełnie gotowe. Artyści okazali się dobrymi organizatorami, zrozumieli powagę i znaczenie Wystawy. Kilkudziesięciu artystów przybyło z różnych stron Polski do Poznania, by wziąć udział w uroczystości otwarcia wystawy. Niestety ze strony Zarządu Wystawy spotkał ich zawód bardzo dziwny. Oto szereg najwybitniejszych z nich nie otrzymał zaproszeń na uroczystości, z otwarciem związane. Nie wątpimy, że było to przeoczenie, ale przeoczenie nieusprawiedliwia tego faktu, który wywołał przykre rozgoryczenie i dysonansy w chwili tak poważnej. Podkreślić należy takt i dobrą wolę artystów, z których duża część, ukończwszy żmudną pracę rozwieszenia i rozstawienia eksponatów, wyjechała wobec niegościnnosci Zarządu Wystawy, z Poznania, w myśl zasady: »Murzyn zrobił swoje, może iść spać!« Pozostali oczekiwali nazajutrz po otwarciu (tj. 17 maja) zapowiedzianej pierwotnie na ten dzień wizyty Pana Prezydenta, ale nadaremnie. Wobec tego rozjechali się wszyscy, razem z komisarzem wystawy, prof. Pruszkowskim. Pałac Sztuki nie został oficjalnie otwarty ani przez Pana Prezydenta, ani nawet przez Pana Ministra Oświaty, słowem oficjalne sfery zupełnie zignorowały polską plastykę. Sądźmy, że program zwiedzania wystawy przez Pana Prezydenta był z góry opracowany przez jakieś czynniki miarodajne i ubolewać należy, że nie wykorzystwały one wystawy tej, urządzonej w niewidzianych dotychczas w Polsce rozmiarach, dla celów propagandy przez pokazanie jej tym sferom zagranicznym, które Panu Prezydentowi towarzyszyły i że pozbawiono artystów przyjemności i zaszczytu pokazania osobiście Dostojnemu gościowi dorobku naszej kultury.

O wystawie sztuki damy szczegółowe sprawozdanie w jednym z najbliższych numerów *Sztuk Pięknych*, dziś stwierdzić możemy, że mimo olbrzymich trudności i dorywczości przedstawia się imponująco. W dzień otwarcia gotowy był katalog, liczący około 2500 pozycji, drugie, uzupełnione wydanie katalogu jest już w druku.

W A R S Z A W A

= Wystawa współczesnej sztuki francuskiej obejmowała w dziale malarstwa 164 prac 60 artystów (między nimi także M. Kislinga i L. Marcoussisa (tj. L. Markusa), wychowanków krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych!!), w dziale grafiki: 57 prac 25 artystów, w dziale rzeźby 17 prac 6 artystów, dział książki obejmował 27 pozycji. Katalog wystawy 23 rycinami (tym razem odpowiednią farbą i starannie odbitych) poprzedził wstępem organizator wystawy, p. L. Gillet.

Wystawa ta, więcej niż jakakolwiek inna zagraniczna wystawa reprezentacyjna, miała przypadkowy zupełnie charakter: niektórych znakomych artystów nie reprezentowała wcale, niektórych reprezentowała lichy, a niektórych wręcz fałszywie. Sfery artystyczne Polski zbyt dobrze znają sztukę francuską (czy paryską — skoro wystawiono też prace nie-Francuzów), zbyt ją cenią i cenią, ażeby taka wystawa mogła ich zadowolić. Zwolennicy Zachęty są oburzeni i Niemile dotknięci zbyt lewicowym jakoby wystawy tej kierunkiem, inni ganią raczej jej organizację, zły jej układ, nieodpowiedni często dobór dzieł, zbyt rażące luki.

= Opinie prasy o wystawie francuskiej:

Dzień Polski (Fr. Siedlecki w nr. 127):

Do oglądania wystawy sztuki francuskiej trzeba dużej dozy dobrych chęci i nie należy się zrażać pierwszym wrażeniem, będącym zawsze przy spojrzeniu na rzeczy bardzo odrębne obcem całemu naszemu przyzwyczajeniu. Tem bardziej należy się z tem liczyć, że na początku wpadają w oczy obrazy najmniej zrozumiałe i najbardziej sprzeczne z tradycją, a dopiero zwolna wyszukujemy rzeczy spokojniejsze, świadczące co naj-

mniej o znakomitej technice, zupełnem opanowaniu sztuki malarskiej i zapowiadające żywiłowe wydobycie się z kryzysu, jaki przechodzi dzisiejsze malarstwo francuskie wraz z całym ruchem duchowym zachodniej Europy, wraz z całą kulturą zachodnią, opartą o mechaniczny pogląd na świat, odziedziczony po materialistycznym wieku dziewiętnastym...

Wystawa jest świetnie i celowo zebrana. Chodziło o pokazanie toku usiłowań artystów francuskich od impresjonizmu Besnarda po dzisiejsze czasy, — o walkę, jaką staczało i jeszcze toczy malarstwo francuskie o nowy wyraz w sztuce, walkę, w której wiele rzeczy jest krańcowych i brzydliwych w przyziemnych rowów, lecz również wiele szybujących ponad obłokami idei i zapatrywań. Już dzisiaj widać zadatki dobre na przyszłość i tworzenie się nowych sztuki łącznie z nową kulturą, będącą zaprzeczeniem dzisiejszej zmechanizowanej fałszywej, świętoszkowatej, wygodnej, okrutnej w środkach, a beznadziejnej w celach.

Gazeta Warszawska (St. Pieńkowski w nr. 136):

W ubiegłą sobotę otwarto w salach Zachęty wystawę współczesnej sztuki francuskiej z działów malarstwa, rzeźbiarstwa i grafiki z odrobina sztuki stosowanej. Na łamach prasy warszawskiej — i z prawej strony i z lewej — padły już z tego powodu nieumiarkowane słowa zachwytu i dziękczyni, zatrącających wręcz o poniżanie sztuki polskiej, w porównaniu do jej słonecznej, z nad Atlantyku, siostrzycy. Bez obawy o posądzenie mnie lub redakcji *Gazety Warszawskiej*, o brak grzeczności wobec zawsze miłych nam gości, muszę z miejsca, na samym wstępie oceny zaznaczyć, że owa czolobitność niektórych krytyków stołecznych musi być na ich osobisty rachunek zaliczona. Nie uprawnia ich do tego ani rzeczywisty stosunek jakościowy sztuk plastycznych obu narodów z okresu ostatniego półwiecza, ani tembardziej, bezwzględna wartość wystawy świeżo otwartej, ani wreszcie opinia naszych sfer artystycznych, które do wystawy obecnej odniosły się raczej chłodno i z pewnem rozczarowaniem.

Trzeba naprzód jasno odpowiedzieć sobie na zasadnicze pytanie: czy jakakolwiek, pod najwyższym bodaj protektorem organizowana, wystawa bieżąca danej sztuki daje rękojmię, że odzwierciedli jej jakość istotną? Nie daje i dać nie może. Świat twórczości artystycznej z natury rzeczy jest zbyt ruchliwy, wrażliwy i nieuchwytny, ażeby go mogły w karby ująć ręce oficjalne. Najczęściej rozstrzyga tu przypadek, moda, wpływy chwilowe. Z tego powodu najbezpieczniej, zaś w stosunku do gości najgrzeczniej będzie, gdy wystawy takiej nie będziemy obarczali godnością przedstawicielstwa danej sztuki. Obecna wystawa francuska przemawia tylko w imieniu tych artystów, którzy w niej uczestniczą, odpowiada tylko za samą siebie w ograniczonym kole imiennym.

Kurjer Poranny (K. Winkler w nr. 126 p. t. »Dni grozy w Zachęcie« i w nr. 136):

Motto: »mówił dziad do obrazu...«

W gusty publiczności, odwiedzającej Zachęte, uderzył nagle grom. Powróciła ta niesforna, zbuntowana fala nowości. Stłamszono polskich formistów, zbojkotowano ich w Krakowie, wysmiano w Warszawie — tych, którzy pierwsi w sztuce polskiej, a niemal równocześnie z wielkimi talentami Francji — odważyli się na wypowiedzenie wojny najpotężniejszemu wrogowi postępu: dawnym przyzwyczajeniom.

Na wystawę współczesnej sztuki francuskiej, którą, chce czy niechce, podziwiała obecnie Warszawa — czekali polscy nowatorzy oddawna. O nią modlili się w ciężkich chwilach życiowych niepowodzeń. I oto przyszła Nemezis. »Nowinki paryskie«, psujące krew naszym poczciwym usypiaczom ducha — przemówiły całą potęgą geniuszu reprezentujących tę Wielką Sztukę artystów!



J. LUBLIKA-TERESZCZENKOWA

PORTRET P. J. T. (ol.)

(Z wystawy w Salonie Garlińskiego, Warszawa)



J. LUBLIKA-TERESZCZENKOWA

PORTRET P. J. T. (ol.)

Ale publiczność jest niezadowolona. Oburzenie powszechne — rozczarowanie. Nie mówiąc już o tych, którzy na wielkich, ociekających krwią i splamionych mózgiem płótnach, spodziewali się ujrzeć malowane dzieje wojny światowej i tych, którzy wiele sobie obiecywali po pikantnych wizerunkach paryskich kokotek — ale nawet ci, którzy sztukę uważają jako życiowy deser, jako niezbędne dopełnienie swych zwykłych, codziennych zainteresowań — i ci nawet pożyteczni, bo nieobojętni snobi, ci najbliżsi artystom »miłośnicy« sztuki są mocno skonsternowani.

Dawka jest zbyt silna. Z płócien tych przemawiają bowiem twórcy — indywidualiści, natury mocne, niewzruszone, dusze nieulekłe, nieuznające żadnych kompromisów i narzucające zdumionemu widzowi swój własny gust i swój własny punkt widzenia na sztukę z bezwzględności tyranów...

Brak olejnych prac André Derain'a i Segonzac'a, odgrywających nader ważną rolę w współczesnym malarstwie francuskim — odbija się niekorzystnie na całości wystawy, której pozatem pod względem wyboru prac poszczególnych artystów można by bardzo wiele zarzucić.

Kurier Warszawski (J. Kleczyński w nr. 122, który pozatem napisał szczegółowe artykuły: »Technika artysty francuskiego« w nr. 129 i »Kompozycyjność malarstwa Francuzów« w nr. 142):

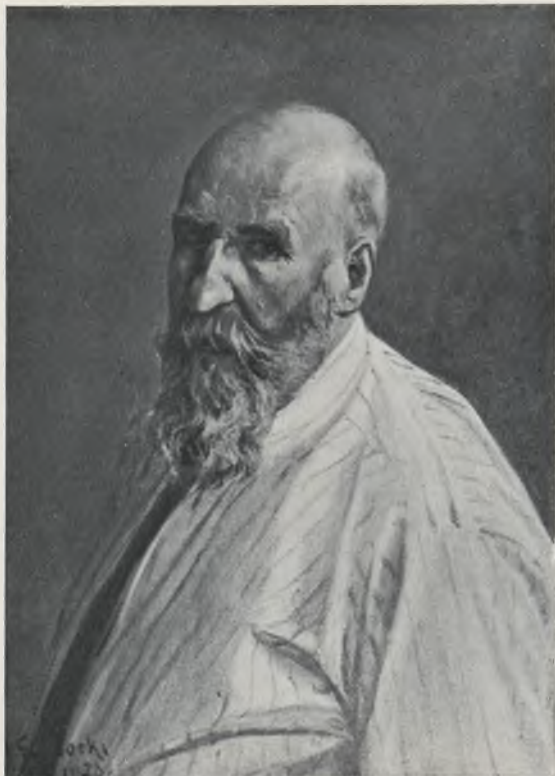
Jest to wystawa wykwiutu, wyrafinowanej mocy, subtelności i polotu — wystawa, oddychająca rytmem najpotężniejszego ogniska artysty, zbiór dzieł powstałych w środowisku, które widziało i zbadało wszystko, co żywe i twórcze na świecie. Ten wielki powiew szczytowych wirchów duchowych, ta swoboda olbrzymiej umiejętności, wielowiekowych doświadczeń i nie-

ustraszonej myśli, ta atmosfera, w której najbardziej wzniosłe wysiłki wydają się lekkie i łatwo przychodzące artystom — wszystko to krzepi, porywa, olśniewa, odurza.

Widziałem artystów, którzy mówili, ujrawszy te twory wysokiej miary, że nabierają gorącego pragnienia twórczości, bo nic tak nie zapala wyobraźni i nic tak nie jest zdolnym do zwyciężenia jakichś zwątpień i cierpień duchowych, jak widok dzieł wspaniałych, czyli takich, których autorowie zwyciężyli wszelkie przeszkody i zdobyli wolność własnych gestów.

Mysł Narodowa (K. L. w nr. 21):

Reprezentacyjna wystawa współczesnej sztuki francuskiej, którą oglądać można w »Zachęcie«, jest wyłącznie pokazem twórczości dzisiejszej, a więc twórczości następującej już po ostatniej epoce rozkwitu sztuki francuskiej, gdy wśród rzeźbiarzy królował znakomity Rodin, malarstwu zaś przewodziły wybitne, choć zupełnie różne od siebie indywidualności artystyczne: Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Van Gogh... Okres dzisiejszy — to, jak wiadomo, okres eksperymentów, »poszukiwań«, jednakowoż »poszukiwania« wtedy jedynie uwiecznione bywają powodzeniem, jeżeli poszukujący sami zdają sobie sprawę, czego szukają, innymi słowy, jeżeli poszukują oni najbardziej odpowiedniego wyrazu dla posiadanej przez siebie, określonej treści duchowej. »Eksperymenty« wyłącznie w dziedzinie formy z tą rachubą, że nowy kształt automatycznie przyniesie z sobą również treść nową, muszą z konieczności zawodzić, a urządzony u nas pokaz współczesnej twórczości francuskiej niejednym, niestety, na potwierdzenie powyższej prawdy służyć może przykładem...



KAZIMIERZ LASOCKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z Wystawy zbiorowej w Twie Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa)



KAZIMIERZ LASOCKI

JESIEŃ (ol.)

Dość zabawne wrażenie — na wystawie sztuki francuskiej — sprawiają trzy dużych rozmiarów płótna p. Moise Kislinga. Tenże Moise przed niedawnym czasem czynił nader usilne starania, ażeby obrazy swoje umieścić na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, jako reprezentatywne dzieła malarstwa polskiego. Brawo, Moise, kupiec jest bardzo sprytny...

Nasz Przegląd (M. Weinzieher w nr. 150):

Wystawa ma charakter reprezentacyjny, mamy więc prawo wymagać od niej czegoś więcej, niż od wystawy prywatnej i przypadkowej. Nie na miejscu są w danym wypadku względy kurtuazji dyplomatycznej i przyniosłyby one więcej szkody niż pożytku. Musimy więc wyraźnie stwierdzić, że organizatorzy wystawy nie stanęli na wysokości powierzonego im zadania.

W doborze eksponatów rządził przypadek, rządziły względy utylitarne, lecz brakowało przewodniej myśli artystycznej. Pewien bezprogramowy liberalizm, mający służyć jako dowód bezstronności, tej przewodniej myśli nie zastąpi. Zresztą cóż to za bezstronność: oddaje się całą wielką salę francuskim epigonom i wystawia się jeden słaby obrazek Picassa'a. Czyż w tych warunkach krytyk piszący recenzję z wystawy i deklarujący, że Picasso jest jednym z największych malarzy Francji współczesnej, nie zostanie w oczach publiczności, oglądającej wystawę i nie zdającej sobie sprawy z istotnego stanu rzeczy, uznany za wariata? Cóż można napisać na podstawie wystawionych obrazów o Derainie, koryfeusza malarstwa współczesnego, którego malarze Paryża otaczają dziś czcią i uwielbieniem? Czyż tak trudno było zareprezentować lepiej Matisse'a?! O jednym z wielkich malarzy, o Segonzac'u zapomniano jakoś zupełnie. A przecież Segonzac jest filarem współ-

czesnej sztuki francuskiej. Dlaczego, jeśli pokazano Kislinga, nie przywieziono również i Modigliani'ego?

Kierowano się zasadą, że należy wystawiać tylko artystów żyjących. Jest to stanowisko zupełnie mylne w podobnym wypadku. Śmierć nie zawsze jest momentem kończącym życie. Ileż artystów umarłych chodzi po świecie, a ilu żywych odeszło przedwcześnie. Nieżyjący Modigliani jest ciągle dla artystów Montparnassu żyjącym, cień jego jest obecny przy każdej poważniejszej rozmowie o sztuce w »Rotondzie« i »Café du Dome«. Kiedy się mówi o Modim, nikt nie traktuje go jak zmarłego, jest on stokroć bliższy i żywszy dla wszystkich od żyjącego Bonnarda.

Obrazy malarzy wybitnych, które wystawiono, także nie reprezentują szczytów twórczości artystycznej ich autorów.

...I dlatego krzywdę Francji wyrządzili ci, którzy niedość sumiennie wywiązały się z przyjętego na siebie zadania. Wyrządzili oni również krzywdę Polsce, którą potraktowali z lekceważeniem. Albowiem w Polsce, choć wiele w niej na terenie artystycznym zaściankowości, istnieją ludzie, którzy sztukę francuską znają, którzy malarstwo francuskie kochają najgłębszą miłością i zawdzięczają jemu cudowne chwile swego życia. Pragnęliby oni, aby geniusz tego malarstwa ukazał się w Warszawie w najpiękniejszej szacie.

Rzeczpospolita (S. w nr. 129):

Z góry zaznaczyć należy, że wystawa ta, niestety, nie może choćby pobieżnie zapoznać widza z całością współczesnej sztuki francuskiej.

Czynniki, którym powierzono urządzenie tej doniosłej imprezy, wyraźnie zlekceważyły swe trudne, a tak piękne zadanie, potraktowały Warszawę, w której po

raz pierwszy urządziła się propagandową wystawę francuską, jako zapadłą kolonję wspaniałej metropolji; nie liczyli się z tem, że wiele osób z pośród naszej inteligencji miało możność zapoznania się z współczesną sztuką francuską w Paryżu, przypuszczając, iż wszystko co się nam pokaże, będziemy w swej »nieświadomości« bezkrytycznie podziwiali, a nie zauważymy rażących niedociągnięć, luk i wyraźnych braków.

Braki te są następstwem albo zignorowania wybitnych przedstawicieli różnych kierunków i nie przysłaniem ani jednego z charakterystycznych ich dzieł, albo też niefortunnego wyboru prac z pośród przebogatego dorobku ich twórców, nie pozwalającego na zapoznanie się z indywidualnymi cechami ich talentu.

Byłoby bardziej przecież wskazane pokazać nam jeden pierwszorzędnny obraz Besnarda, zamiast czterech, nie kiepskich, bo mistrz ten kiepskich nigdy nie malował, ale znacznie słabszych od tych, na jakie go stać. Niedbalstwem jest również wystawienie mało mówiącej pracy Matisse'a, tego najświetniejszego kolorysty i ojca współczesnego malarstwa. A Bonnard, jeden z najznakomitszych przedstawicieli poimpresjonistycznej epoki czy nie jest pokrzywdzony? Jak również i Vlaminck, którego czerwony dom tak niekorzystnie świadczy o jego głębokim kolorze? Jedna zdawkowa praca (oprócz dwu rysunków) Picassó'a, czy to nie zamało na tego tytana sztuki francuskiej? Zartem możnaby nazwać wystawienie »Loży« Vuillard'a, pracy z jego najwcześniejszego okresu, a nie pokazania nam najsubtelniejszych gam tego mistrza stonowanych wnętr i drapejri. Czy Maurice Denis, co tak doniosłą rolę odegrał w rozwoju dekoracyjnego malarstwa francuskiego, nie zasługiwałby, aby poważniejsza kompozycja mówiła o jego talencie?

Świat (M. Treter w Nr. 19):

Rzecz inna, że takie rozwiązanie sprawy, które zmierzają do tego, ażeby sprawiedliwie zadowolić wszystkich, w ostatecznym wyniku często nie zdoła zadowolić nikogo, zarówno z pośród samych wystawców, jak i z publiczności. Niemal każdy, godząc się na część ekspozycji, wolałby w sąsiedztwie ich widzieć zupełnie inne, życzenie swe popiera argumentem, że wówczas wystawa miałaby więcej określonego, zdecydowanego silnego charakteru.

Zebrałe na francuskiej wystawie ekspozycje uplastyczniają nam niejedyn rys charakterystyczny twórczego geniusza Francji: solidność artystycznego rzemiosła, tj. techniki, wdzięk inwencji, niezrównany smak w sposobie rozwiązywania kolorystycznych zagadnień, wysoki poziom kultury, zdumiewające mistrzostwo formy.

Zygodnik Ilustrowany (W. Husarski w Nr. 20):

Stwierdzić należy, że organizatorowie wystawy dali dowody owej bezstronności. Jeżeli wystawa ma pomimo to pewne luki, jeżeli wykazuje pewne nierówności, to wynikają one najwidoczniej z trudności technicznych przy gromadzeniu materiału wystawowego, które okazują się nieraz nie do przewyżnienia.



KAZIMIERZ LASOCKI

PÓŁODWIECZERZ (ol.)

(Z Wystawy zbiorowej w Twie Zachęty Sztuki pięknych, Warszawa)

Trudności te sprawiły m. in., że nie wszystkich artystów czołowych udało się, niestety, pokazać w sposób dostateczny. Skromnie dosyć przedstawieni zostali np. obydwaj wodzowie malarstwa współczesnego, Matisse i Picasso. Z pośród przywódców ruchu nowoczesnego w rzeźbie brak na wystawie Maillola.

A teraz, na koniec, poza alfabetycznym porządkiem — zabawne *curiosum* — *Polska*, gdzie w Nr. 91 typowy zwolennik Zachęty *A. Br.* tak m. i. pisze:

Zdawaćby się mogło, że pomiędzy tem, co się nazwało »Wystawą Sztuki Francuskiej« a publicznością naszą, chcącą zobaczyć rzeczywistą Sztukę francuską, zaszło małe nieporozumienie. Dodatkowy przymiotnik, mający objaśnić, że to jest »sztuka współczesna« nie ze wszystkim usprawiedliwia charakter i wrażenie całości.

Najnowsza, czy współczesna Sztuka francuska nie przestała być przedewszystkiem francuską. To zaś, co można zobaczyć w naszym Salonie Zachęty, jest raczej zbiorowym okazem upadku prawdziwej Sztuki, w imię jakiejś międzynarodowości, czyli zwykłego żydostwa w sztuce, które starało się na estetykę przyłożyć stempel bolszewizmu, nazwawszy to: »prądem najnowszym«.

Znamy to doskonale, od lat kilkunastu. Prądy, grupy, kierunki, przewroty, futuryzmy, kubizmy, Cézannizmy, Braqu'izmy, Picass'izmy, nie wyłączając też i »Żakizmów«, paradowały już u nas, jako zbiorowa dążność tej właśnie, najnowszej Sztuki.

...Albo, innymi słowy: Znaleźć sens przez zlepianie do kupy nonsensów, szukać geniusza w zbiorowisku główek kapuścianych, prawdy w zmyśleniu, promienia w ciemności, cienia w promieniu, rozumu w głupstwie, prawdy w kłamstwie, a malarstwa w czemś będącym przeciwieństwem wrażeń malarskich. Rezultat: ponieważ takim malarzem można — przy talencie — zostać w trzy tygodnie, więc każdy będzie mógł malować, a im bardziej obraz będzie niepodobny do natury, tem silniej będzie dowodził, że artysta: uczynił śmiały skok w próżnię nierzeczywistości i fantazji... i t. d.

Dzięki temu wszystkiemu, przez Salony naszej Zachęty, broniącej się dotychczas przed takim pojęciem



KAZIMIERZ LASOCKI

POLSKI KRAJOBRAZ (ol.)

(Z Wystawy zbiorowej w Twie Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Sztuki, wtargnęły doń »najnowsze« okazy tej kontr-Sztuki, i to, przez ironję, *via* Francja.

= Odznaczenia Legją Honorową w związku z wystawą sztuki francuskiej w Zachęcie. W związku z otwarciem w Tow. Zachęty wystawy sztuk i francuskiej, odznaczeni zostali Legją Honorową: prezes Tow. Zachęty inż. St. Brzeziński (Krzyż Oficerski) oraz pp. Konstanty Górski, artysta malarz, wice-prezes Dyrekcji Wystawy i St. Radecki-Mikulicz, członek Dyrekcji Wystawy (krzyże kawalerskie).

= Nowe zakupy dla Zbiorów państwowych. Z wystawy sztuki francuskiej zostały zakupione do zbiorów państwowych dzieła następujących artystów: J. Bernard — rzeźba, bronz, M. Vlaminck — pejzaż, P. Signac — pejzaż, oraz z prac graficznych: Ch. Dufresne, H. Matisse, M. Vlaminck, M. Gromaire, Dunoyer de Segonzac.

= Akademia ku pamięci J. Winiarza. W niedzielę dn. 27-go maja r. b. o godz. 12-iej w południe staraniem Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków i zarządu głównego związku Legionistów Polskich w lokalu przy ul. Nowy Świat 19 odbyła się akademja, poświęcona tragicznie zmarłemu artyście-malarzowi Jerzemu Winiarzowi.

= Wystawę pośmiertną prac ś.p. Jerzego Winiarza zorganizowano w lokalu Związku Zawodowego P. Artystów Plastyków przy N. Świecie.

= Kolumna króla Zygmunta. Wydział architektury opracowuje warunki konkursu, który będzie ogłoszony w związku z projektowaniem przerebieniem kolumny Zygmunta.

Kolumna ta ma być uwolniona od naleciałości, dodawanych do kolumny przez zaborców. W r. b. w ciągu lata wydział techniczny usunie trytony i podziurawione części balustrady żelaznej.

= Walne zgromadzenie w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Dnia 23 maja o godz. 6 popoł. odbyło się w gmachu Tow. Zachęty Doroczne Walne Zgromadzenie członków rzeczywistych Towarzystwa. Po jednogłośnie wybraniu na przewodniczącego Zgromadzenia p. mecenas Stanisława Wilczyńskiego, na sekretarza p. mecenas Włodzimierza

Borzęckiego i na asesorów pp. art. mal. Bronisława Kowalewskiego i Romana Kaweckiego, miłośników pp. Henryka Barylskiego i Stanisława Libickiego zabrał głos prezes Zachęty p. Stanisław Brzeziński i odczytał sprawozdanie z działalności Towarzystwa w roku ubiegłym. Po odczytaniu przez skarbnika p. Karola Kowerskiego sprawozdania finansowego, zebrani jednogłośnie zatwierdzili sprawozdanie i udzieliли absolutorjum Komitetowi. Przystąpiono do wyborów z rezultatem następującym: do Komitetu wybrani zostali artyści pp. Franciszek Roth i Stanisław Zawadzki, miłośnicy: pp. Stanisław Brzeziński, Józef Gutowski, Władysław Soltan i Stanisław Wilczyński, na zastępców artyści pp. Michał Czepita, Mikołaj Wisznicki i Bronisław Wiśniewski, miłośnicy pp. Franciszek Karpiński, Wacław Szadurski i Witold Wehr. Do Komisji rewizyjnej pp. Władysław Heinrich, Mieczysław Niklewicz i Adolf Sturm, na zastępców Wacław Brun i Bolesław Dobkiewicz.

Po ogłoszeniu rezultatu wyborów art. mal. Teodor Ziomek w imieniu obecnych podziękował przewodniczącemu i asesorom zebrania za prowadzenie obrad i Komitetowi za owocną pracę. — Rzadka idylla!

= Pomnik ku czci poległych lotników. W sali Dekerta w radzie miejskiej odbyło się we wtorek, d. 28 ub. m., doroczne zebranie komitetu głównego budowy pomnika ku czci poległych lotników.

Komitet ten zawiązał się przed 7 laty i po naradach wstępnych powierzył wykonanie pomnika art.-rzeźb. E. Wittigowi. Artysta ukończył już swą pracę, którą wykonywał w pracowni swej w gmachu pałacu prymasowskiego (obecnie min. rolnictwa i dóbr państw.). Rozpoczęto już roboty nad odlewem pomnika w zakładach J. Wasilewskiego.

Sam model pomnika wysłano na wystawę do Poznania, gdzie ustawiono go na odpowiednim cokole wśród wspaniałych kwietników między pałacem rządu a pałacem sztuki. Decyzja ta zapadła z dwóch względów: aby pomnik ten mógł być dołączony do licznych dzieł sztuki polskiej, zebranych na wystawie oraz dla celów propagandowych. Komitet zamierzał wyzskać tę okoliczność również w kierunku dochodowym dla zgromadzenia funduszków na budowę, jednak akcja tego rodzaju nie jest na wystawie dopuszczalna.

Zebraniu wczorajszemu przewodniczył minister pracy i opieki społecznej, pułk. Prystor, w zastępstwie wice-ministra spraw wojskowych i szefa adm. armji, jen. dyw. Daniela Konarzewskiego, który rozsyłał zaproszenia.

Podczas zebrania p. wicemin. inż. Eberhardt złożył sprawozdanie ogólne z działalności komitetu. Widzimy stąd, iż aczkolwiek praca artystyczna jest już ukończona, nie można się spodziewać rychłego ustawienia pomnika. Na przeszkodzie stoją dwie trudności: po pierwsze należy dokonać poważniejszych prac regulacyjnych na terenie pod pomnik obranym czyli na placu Unji Lubelskiej. Prace te wymagają dość znacznych kosztów, które obciążą magistrat.

Drugą przeszkodą jest ciągły brak funduszków. Ze strony społeczeństwa ofiarność jest dość niska. Ogólny koszt budowy pomnika obliczono na 350 tysięcy złotych. Zebrano dotychczas przez 7 lat, zaledwie połowę, ściśle zaś 178 tys. zł. Wydano 162 tys. zł.

W sumie zebranej mieści się dotacja 50 tys. zł. od min. oświecenia publ. z sum, przeznaczonych na popieranie sztuki. Zarząd miasta ofiarował 24.000 zł. Ofiary społeczne, włączając już sumy, otrzymane od organizacji społecznych, wynoszą 88.000 zł.

= **Z r z e s z e n i e** P. **A r t y s t ó w - P l a s t y k ó w** obraziło się na J. Kleczyńskiego za jego słuszną opinię o bardzo lichej wystawie (por. *Sztuki Piękne* zesz. V, str. 189) i nadesłało list do redakcji *Kurjera Warszawskiego* (Nr. 112), przypominając swe zasługi dla podtrzymania dotychczasowego kierunku w Zachęcie i t. d.; J. Kleczyński odpowiedział krótko w tych słowach:

»List powyższy wymaga z mojej strony komentarza. Jeśli zapytywałem o cele »Zrzeszenia«, to nie dlatego, aby usłyszeć odpowiedź, wysnutą ze statutu tego stowarzyszenia, lecz aby wyrazić wątpliwość co do celowości łączenia na wystawie »Zrzeszenia« utworów o bardzo różnej wartości artystycznej. Właśnie pragnąc zaznaczyć dobre strony tej organizacji, wymieniałem w liczbie dodatnio reprezentujących »Zrzeszenie« utalentowanego artystę J. A. Sipińskiego, którego działalność artystyczna jest mi znana i którego utwory figurowały w katalogu, chociaż istotnie na wystawie dzieł jego już nie było. Oczywiście, że nie poddawałem jednak jakiegokolwiek ocenie nieobecnych eksponatów Sipińskiego, jak to mi imputują autorzy listu i przeciwko takiemu stawianiu kwestji kategorycznie się zastrzegam.

Jan Kleczyński.

Nawet więc i p. J. Kleczyński, który niemal z zasady zawsze chwali, potrafił narazić się Zachęcie.

= **Z** **w** **y** **s** **t** **a** **w** **y** **M** **i** **k** **o** **ł** **a** **j** **a** **T** **a** **n** **e** **w** **a** zostały nabyte różne prace przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych, przez Dyрекcję Zbiorów Państwowych, Magistrat m. st. Warszawy oraz poselstwa zagraniczne, a szereg prac znalazło chętnych nabywców wśród licznych miłośników sztuki.

= **W** **y** **s** **t** **a** **w** **a** **p** **r** **a** **c** **m** **a** **l** **a** **r** **s** **k** **i** **e** **W.** **S** **t** **a** **c** **h** **o** **w** **s** **k** **i** **e** **g** **o**. W Małym Salonie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ul. Marszałkowska 69) otwarto w niedzielę 26 maja wystawę prac malarskich W. Stachowskiego.

= **Z** **R** **a** **d** **y** **A** **r** **t** **y** **s** **t** **y** **c** **z** **n** **e** **j** **m.** **s** **t.** **W** **a** **r** **s** **a** **w** **y**. Rada Artystyczna m. st. Warszawy na ostatnim swem posiedzeniu rozpatrywała sprawę budowy kościoła Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej na Kamionku, przyczem przedłożony projekt architektoniczny nie został aprobowany. Nie udzielono też aprobaty na projekt nadbudowy pałacu Lubomirskich na Placu Żelaznej Bramy. Zgłoszono pozatem wolne wnioski w sprawie pomników Słowackiego i Kościuszki w Warszawie, przyczem uznano za najodpowiedniejsze miejsce pod pomnik Słowackiego — przy projektowanym połączeniu parków Botanicznego i Ujazdowskiego — teren łączący oba parki. Co do pomnika Kościuszki, to, zdaniem komisji, winien on stanąć przed gmachem przysłego gmachu sejmowego.

= **N** **a** **s** **a** **p** **r** **o** **p** **a** **g** **a** **n** **d** **a** **z** **a** **g** **r** **a** **n** **i** **c** **ą**. W ministerstwie spraw zagranicznych odbyło się 30 maja pod przewodnictwem wiceministra Wysockiego i przy udziale p. ministra Zaleskiego posiedzenie członków zarządu Towarzystwa Szerzenia Sztuki polskiej wśród obcych. W posiedzeniu wzięli również udział przedstawiciele Penclubu oraz szef wydziału prasowego i propagandy w MSZ. dyr. Chrzanowski. Na posiedzeniu tem ustalono zasady szerzenia propagandy i kultury artystycznej z granicą.

= **M** **o** **d** **e** **l** **u** **p** **o** **m** **n** **i** **k** **a** **W** **ł** **o** **d** **a** **r** **n** **e** **ń** **c** **z** **y** **k** **a**

w pracowni E. Wittiga. Prezydent Rzpltej odwiedził atelier rzeźbiarza E. Wittiga, celem obejrzenia modelu pomnika Władysława Warneńczyka, przeznaczonego dla Warny.

P. Prezydenta u wejścia do atelier powitał prezes komitetu budowy p. min. Bertoni w otoczeniu wiceprezesa p. Pawlikiewicza, sekretarza p. Scharmachę oraz dyrektora protokołu dypl. M. S. Z. p. Romera. W samym atelier powitał p. Prezydenta twórca pomnika p. Wittig. Następnie p. min. Bertoni w krótkim przemówieniu dał zarys genezy idei pomnika.

Idea ta jest dosyć dawna, gdyż w r. 1857 Polacy legjonu tureckiego postawili słupek na polach Warny na pamiątkę śmierci Władysława Warneńczyka. Słupek ten został prawdopodobnie z powodu patriotycznych słów, jakie były na nim wyryte, usunięty przez armję rosyjską. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w r. 1924 w obecności ówczesnego posła polskiego w Sofji p. Grabowskiego, położono kamień pamiątkowy na miejscu, wskazanem jako miejsce śmierci króla Władysława Warneńczyka. Następnie Tow. Kulturalne Polsko-Bułgarskie w Sofji i Warszawie wyłoniło komitet z p. min. Bertoniem, jako prezesem na czele, celem wzniesienia pomnika Władysława Warneńczyka w Warnie. Prace powierzono Edwardowi Wittigowi, który w r. 1928 w lecie, zabrał się do dzieła, a w roku obecnym wykończył już model, według którego odlany zostanie w brązie sam pomnik. Odlew gipsowy tego modelu zostanie wysłany na P. W. K. do Poznania, gdzie stanie w rządowym pałacu sztuk pięknych.

P. Prezydent Rzpltej po obejrzeniu modelu wyraził w serdecznych słowach swoje zadowolenie i podziękowanie twórcy dzieła p. Wittigowi i komitetowi budowy pomnika.

Na uroczystości obecni byli poseł bułgarski p. Robeff, dyrektor Dep. Sztuki p. Jastrzębowski, gen. Gó-



R. GINEYKO

GÓRAL (ol.)

(Z Wystawy zbiorowej, w Twie Zachęty Sztuk pięk., Warszawa)

recki, prof. Skoczylas, Aleksander Lednicki, Leon Chrzanowski, dr. Mieczysław Treter oraz inne osobistości ze świata kulturalnego i artystycznego stolicy.

= Wystawa zbiorów państwowych odzyskanych z Rosji. Dnia 12-go maja, t. j. w niedzielę o godz. 12-ej w południe, otwarto w kamienicy Baryczków w siedzibie Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości wystawę części zbiorów państwowych: wybór dzieł sztuki i pamiątek narodowych, odzyskanych z Rosji na podstawie traktatu pokojowego w Rydze. Wystawa urządzona jest staraniem Ministerstwa W. R. i O. P. w porozumieniu z Ministerstwem Spraw zagranicznych (delegacja polska w Moskwie) oraz przy najbliższym współudziale Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości. Wśród wystawionych eksponatów zwracają uwagę regalia, miecz koronacyjny Stanisława Augusta, łańcuch orderu Orła Białego, chorągiew wielka koronna Zygmunta Augusta, płaszcz orderu Świętego Ducha, który od Ludwika XIV otrzymał król Jan Sobieski i t. d. Aktu otwarcia wystawy dokonał p. minister Oświaty dr. Sławomir Czerwiński.

= Spadek po mec. L. Papińskim. Z powodu śmierci wdowy po adwokacie ś. p. Leonie Papińskim, cały majątek jego, zapisany jej na dożywocie, przechodzi na własność szeregu instytucji społecznych. Z pośród wielu instytucji Tow. Zachęty sztuk pięknych otrzymać ma galerję obrazów malarzy ostatniej doby, m. in. Malczewskiego, Fałata, Wyspiańskiego i t. d.

= Rzeźby w parku Skaryszewskim. Zarząd miasta postanowił nabyć rzeźbę-fontannę p. n. »Zdrój«, dłuta artysty rzeźbiarza Jana Biernackiego.

Rzeźba ta, wykonana w bronzie na postumencie z polerowanego granitu, ustawiona będzie w parku Skaryszewskim.

= Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych. D. 28 maja odbyło się zebranie rady Towarzystwa szerzenia sztuki polskiej wśród obcych pod przewodnictwem wiceprezesów Towarzystwa, dyr. Szyfmana i prof. Skoczylasa. W zebraniu, uczestniczył również nowy naczelnik wydziału prasy i propagandy M. S. Z., p. Leon Chrzanowski, oraz dyrektor departamentu sztuki, p. Jastrzębowski. Sprawozdanie z działalności dotychczasowej i program prac zreferował dyrektor Towarzystwa, dr. M. Treter.

= Akademia ku czci ś. p. prof. St. Noakowskiego. W czwartek, d. 9 b. m., jako w dniu imienin ś. p. prof. Stanisława Noakowskiego, odbyło się nabożeństwo i akademja ku czci wielkiego artysty. Obchód zorganizowany został z inicjatywy i staraniem organizacji studenckich.

Nabożeństwo odbyło się o godz. 10 zrana w kościele akademickim św. Anny, w obecności rodziny zmarłego, profesorów politechniki oraz młodzieży akademickiej. Mszę św. odprawił ks. Mauersberger.

O godz. 11-ej rano w sali Konserwatorjum odbyła się akademja, na którą przybyli członkowie rodziny zmarłego, profesorowie politechniki, prezydent miasta Słomiński, oraz wielu b. uczniów mistrza i wielbicieli jego wielkiego talentu.

Zagał akademję p. Supiński, prezes Związku słuchaczy architektury, poczem przemawiali kolejno b. uczniowie ś. p. Stanisława Noakowskiego, pp. W. Porejko w imieniu Bratniej Pomocy szkoły Sztuk Pięknych, ks. Morawiński, przedstawiciel Koła historyków S. U. W. p. Bezdek, przedstawiciel Bratniej Pomocy krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i p. P. M. Lubński z ramienia Związku słuchaczy architektury. Wszyscy mówcy dzielili się wspomnieniami o swym ukochanym profesorze, charakteryzując go, jako twórcę, jednego z najwybitniejszych współczesnych malarzy i poetów architektury, jako pedagoga, umiającego wpa-

jać w swych uczniach entuzjazm dla piękna i wreszcie jako człowieka o kryształowej duszy i gołębiem sercu.

Po przemówieniach odbyła się część koncertowa z udziałem pp. B. Łosakiewicza, L. Berkwitzówny (Br. Pomoc uczniów Konserwatorjum).

= Muzeum teatralne w Warszawie. Liczne i cenne pamiątki oraz bogate archiwa teatrów warszawskich domagają się od dawna osobnego pomieszczenia w muzeum teatralnym, którego zorganizowanie coraz bardziej okazuje się koniecznym, już ze względu na zabezpieczenie wielu z tych pamiątek. Magistrat warszawski rozpatruje obecnie projekt utworzenia takiego muzeum. Szczególnie zasobnie przedstawiałyby się dział opery, dzięki rozległej bibliotece i archiwum libret oraz wspaniałej kolekcji instrumentów zaofiarowanych ongiś orkiestrze Opery przez hr. Zamojńskiego.

Muzeum takie — w zawiązku — miało ongi powstać przy Zbiorach Państwowych w Żanku kr., planował je dr. M. Treter, pierwszy dyrektor Zbiorów P., w porozumieniu z p. J. Osterwą, ówczesnym dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie. Wobec niechęci i oporu z różnych stron, myśli tej nie było można zrealizować. Może uda się to łatwiej czynnikowi samorządowemu, jakim jest gmina stołeczna.

= Polichromja i deficyty. Korespondent warszawski *Kurjera Poznańskiego* (Nr. 201) donosi: Ubarwienie Rynku staromiejskiego znalazło swój epilog w potężnym deficycie. Kosztorysy są jak wiadomo po to, aby je przekraczać. Polichromja miała kosztować razem 280.000 złotych, a wyniosła w sumie wraz z remontem malowanych fasad prawie przeszło 600.000. Sumę kosztorysową mieli zapłacić właściciele pomalowanych kamienic w ten sposób, że wchodzono im na hipotekę, ewentualny niedobór miał być pokryty z pięciomilionowego funduszu sztuki i kultury przy Prezydium Rady ministrów. Tymczasem fundusz się zaciął i powiedział, że nie zapłaci. Wobec takiego *dictum* musiał podjąć się tej żalostnej funkcji Magistrat m. Warszawy, który też zaspokoił pretensje artystów, zaś co do pretensyj firmy budowlanej M. Szeliga, sprawę odroczył, albowiem rachunki wydawały mu się za słone.

= Zjazd artystów słowiańskich. Z inicjatywy istniejącego od kilku lat »Słowiańskiego Tow. Kultury i Sztuki« powstał projekt urządzenia, w związku z Wystawą w Poznaniu, Zjazdu Artystów Słowiańskich, latem 1929 roku, prawdopodobnie w końcu sierpnia. Mając na celu zorganizowanie Zjazdu w jak najszerszych ramach tj., aby udział w nim wzięli oprócz artystów polskich, także przedstawiciele artystów wszystkich narodowości słowiańskich, a więc: Czechów, Słowaków, Serbów, Chorwatów, Słoweńców, Bułgarów, Rosjan (emigranci i Rosjanie sowieccy), Rusinów, Białorusinów, a także, żeby każdy z rodzajów sztuki był reprezentowany, a więc: krytyka, literatura, malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, śpiew, teatr dramatyczny i filmowy, do komitetu powołano przedstawicieli wszystkich zawodowych związków artystycznych. Komitet podzielono na poszczególne sekcje.

Sekcja plastyczna: prof. Breyer, prezes Związku Rzeźbiarzy Żurawski, prezes Związku plastyków Strzebiński, p. Boruciński, inż. architekt pułk. Klawe, delegat Departamentu Sztuki i Kultury Woydyno i p. Szczesny Rutkowski.

Poszczególne Komisje wypracują szczegółowy program Zjazdu, Sekretariat Zjazdu mieści się w Warszawie, Smolna 38 m. 4.

Uważamy, że zjazd o tak rozległym programie niema najmniejszych szans realizacji.

= Także nie w Zachęcie. Związek artystów polskich »Rzeźba« komunikuje, że tegoroczna wystawa konkursowa »Rzeźba« odbędzie się w przewidzianym terminie, jednak nie w Towarzystwie Zachęty

Sztuk Pięknych, lecz w Polskim Towarzystwie Artystycznym w Warszawie, Trębacka 10.

ZAKOPANE

= Studenci z Ameryki na studiach malarskich w Tatrach. W początkach lipca r. b. spodziewany jest przyjazd w Tatry kilkudziesięciu studentów z Ameryki, którzy tam będą na kursie rysunków i sztuki malarskiej. Kurs poświęcony będzie, zapoznaniu się z krajobrazem Tatr i folklorem góralszczyzny. Siedzibą kursu będzie Jaszczurówka pod Zakopanem. Kurs ten, na który zgłosiło się już około 50 studentów i studentek, będzie miał olbrzymie znaczenie propagandowe.

W związku z tem, Tow. szerzenia Sztuki P. wśród obcych przygotowuje odpowiedni pokaz, w formie reprodukcji i publikacji artystycznych, dla zaznajomienia kursistów z polskim ruchem artystycznym.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Polska na wystawie historyczno-gospodarczej. W lipcu i sierpniu r. b. odbędzie się w Amsterdamie wystawa historyczno-gospodarcza, na której mają być przedstawione objekty, dotyczące życia gospodarczego Europy od końca średniowiecza do początku wieku ubiegłego, posiadające przedewszystkiem wartość artystyczną.

Polska, zaproszona przez komitet organizacyjny wystawy i rząd holenderski, weźmie udział w wystawie, dając około 20 eksponatów, odnoszących się przedewszystkiem do życia miejskiego głównie 17 i 18 wieków. W skład polskiego komitetu organizacyjnego, którego przewodnictwem objął delegat polskiego Tow. historycznego i Tow. badań międzynarodowych, prof. Marceł Handelsman, wchodzi: prof. Ptaszycki, naczelny dyrektor archiwów państwowych, Michał Sołkiewicz, naczelnik wydziału historyczno-naukowego MSZ, prof. Zygmunt Batowski, dyrektor biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie, Bron. Gembarzewski, dyr. Muzeum narodowego w Warszawie, p. Chmiel, dyr. archiwum miejskiego w Krakowie, dr. Czolowski, dyr. archiwum miejskiego we Lwowie, radca Marjan Henzel, kustosz Aleksy Bachulski i Tadeusz Manteuffel. Polski komitet organizacyjny uzyskał od zarządu wystawy zapewnienie zabezpieczenia wszystkich obiektów wystawowych od chwili wyjścia ich z archiwów i muzeów. Wszystkie objekty mają być zebrane w MSZ. najpóźniej do dnia 10-go czerwca.

BERLIN

= W budynku wystawowym przy Lehrter Bahnhof otwarto wystawę p. t.: »Sto lat sztuki berlińskiej w twórczości Związku Berlińskich Artystów«. Wystawa, obejmująca około 30 sal, nie odznacza się zbyt wysokim naogół poziomem. Warto też zaznaczyć, że wspomniany Związek powstał dopiero w 1841 r., do stulecia brakuje mu więc jeszcze tuzina lat.

BUDAPESZT

= Odczyt o krakowskich zabytkach sztuki. W wielkiej sali tutejszego Muzeum przemysłu artystycznego prof. Diweky wygłosił odczyt o zabytkach sztuki w Krakowie, pozostających w ścisłym związku z historią Węgier. Odczyt, który zgromadził liczne rzesze słuchaczy, ilustrowany był przezręczkami.

LONDYN

= Wystawa: Czterysta lat malarstwa holenderskiego, 1500-1900, urządzona wczesną wiosną b. r. w Londynie, odniosła niesłychany sukces, także finansowy. Wystawę zwiedziło 225.000 osób, kart wejścia

stałych i sezonowych wydano 4.500. Po opędzeniu wszystkich kosztów, czysty dochód z wystawy wyniósł 9.500 f. szt., tj. około 400.000 zł. Obrazy, wypożyczone przez rząd holenderski z galerii państwowych i z kolekcji prywatnych (w tej liczbie kilkadziesiąt Rembrandtów), były asekurowane na kwotę 60.000.000 guldenów hol. (tj. około 2.150.000.000 zł.).

Zdawałoby się, że malarstwo holenderskie propagandy nie potrzebuje i że przesyłanie największych arcydzieł drogą morską jest może rzeczą zbyt ryzykowną. A jednak Holandia nie wahała się zdobyć na tak wielką propagandową imprezę!

PARYŻ

= Odsłonięcie pomnika A. Mickiewicza, wykonanego przez A. Bourdelle'a, stało się *de facto*, jak to wszystkie niemal głosy prasy polskiej stwierdzają — skandalem polskiej propagandy.

»Na pomnik Mickiewicza — pisze M. Szykowski w nr. 128 *Ilustr. Kurj. Codz.* — w duchowej stolicy świata czekaliśmy lat tysiąc. Możemy czekać drugich lat tysiąc, a nie wiem, czy doczekamy się drugiego takiego pomnika. Z nami czekały na swój pomnik narody inne, przedewszystkiem słowiańskie — i nie doczekały się.

»Ażeby Bourdelle mógł tę kolumnę przez lat dwadzieścia rzeźbić — na to Polska musiała przejść ogrojec męki. Ta męka zachwycała francuskiego mistrza: jej prometejski patos, jej górny, pielgrzymi stygmat, jej Konradowy lot ponad ziemskie obszary...

»Ażeby pomnik Mickiewicza mógł stanąć na placu Almy w Paryżu — musiała naprzód stanąć Polska jako państwo niepodległe, z Francją sprzymierzone. Tutaj zaczął się godny uznania trud polskiej ambasady i polskich czynników politycznych, który zdobył wreszcie decyzję paryskiej gminy, ażeby kolumnę ustawić na placu Almy.

»Cóż teraz? Uroczystość odsłonięcia — fakt niewątpliwie epokowy w dziejach kultury polskiej, posiadający również wybitne znaczenie polityczne (odnośni panowie zwykle związku kultury z polityką w takich razach nie chcą widzieć). Pokolenia w niewoli nawet nie marzyły o tem, ażeby najwyższy symbol Polski nieśmiertelnej mógł w spiżowym kształcie pojawić się na paryskim bruku. Ażeby odtąd przez wieki opowiadał rzeszom obcych o sile polskiego piękna. Ażeby nas »reprezentował« w najpiękniejszej, bohaterkiej pozie.

»W proporcji do tego olbrzymich rozmiarów faktu — uroczystość odsłonięcia pomnika. Najtańszy, tuzinkowy szablon, dla zblazowanego Paryża »wieczorek Mickiewiczowski« w ramach jednej dzielnicy, jakich tam w tych rozmiarach odbywa się dziesiątki przy innych sposobnościach. Dla oficjalnych delegatów francuskich nudna konieczność wysłuchania kilku mówek »okolicznościowych« — nic nowego, coby zatargało trzewiami i choć w przybliżeniu odpowiedziało wielkości tej postaci na kolumnie Bourdelle'a.

»A jednak — przecie to pomnik Mickiewicza, największego twórcy nie tylko Polski, ale i całej Słowiańszczyzny!...

»Żapytywano mnie z najbliższego słowiańskiego otoczenia, czy i kiedy przyjdzie zaproszenie do uroczystego wzięcia udziału w odsłonięciu pomnika Twórcy — mówiono, że pospieszą tam delegacje naukowe i kulturalne wszystkich narodów słowiańskich, a za nimi staną ich państwa, że będzie to przed zdumionem okiem Zachodu tryumfalny pokaz siły polskiego ducha, który ponad obszary pobratymców rozwiesza tęczę przymierza — tak, jak to czynił on, pielgrzym polski, wielki apostoł uciśnionych, twórca odezwy »Do przyjaciół Moskali«.

»Nikt o takich zaproszeniach nie pomyślał, nikomu nie przyszedł taki pomysł do głowy. Uczcili w Paryżu

politycy, dyplomaci, urzędnicy — profesora Mickiewicza, nie było przy tej uroczystości wcale polskich artystów, takich, od których mógł spodziewać się niekłamanych wyrazów wdzięczności Bourdelle.

»Nasze czynniki państwowe, wskutek zbyt pokornej postawy ze strony całego świata sztuki, przywykły lekceważyć sobie zarówno sztukę samą jak i jej przedstawicieli. Każdy nieledwie dzień przynosi coraz to nowe tego dowody. I nikt niema odwagi przeciw temu wystąpić, nikt nie śmie tak głośno zakrzyknąć, ażeby go usłyszano tam, gdzie trzeba...»

Ant. Potocki w nr. 128 *Kurj. Porannego* tak reasumuje uroczystości Mickiewiczowskie w Paryżu:

»Nie będę notował zgrzytów: jeśli były, a były, rychło je swoim podadzą zainteresowani partyjnie.

»Ale bilansując całą uroczystość na dobro polskiego interesu, podkreślając z całym uznaniem niewątpliwie dodatni i dobitny jej sens w znaczeniu politycznym, nie mogę nie wspomnieć o pewnym mankamencie. Manlament ten jest natury kulturalnej.

»Zbyt bez ceremonij wzięli też Mickiewicza pod patronat politycy, korzystając — i słusznie — z ogromu jego myśli. Polityczny moment przysłonił jednak oczy na moment kulturalny.

»A jednak Mickiewicz był poetą!»

»To się chciało krzyknąć po tych wszystkich mowach i obchodach. Poezja żyje nie samą tylko myślą polityczną, choćby szło o Mickiewicza czy Dantego. Poeci francuscy, polscy poeci potrafiliby, gdyby byli powołani, wydobyć te tony ducha, których nie da najtęższy mówca polityczny. Co do poetów francuskich mogę stwierdzić, że zupełne ich pominięcie w tym programie było dla nich niespodzianką. — Kilku z nich miało coś do powiedzenia o Mickiewiczu.

»Szanowne czoło narodu — akademickie, profesorskie, senatorskie — niechże się jeszcze trochę namarszczy i na przyszłość np. obchodu Krasieńskiego — wyciągnie tę zbawienną wskazówkę dla takich uroczystości, że poezja to także suwerenna siła której, gdy o poetę idzie, nie wolno w tłoku pomijać.

»Z kultu Mickiewicza niech padnie na nasze obchody i trochę — kultury».

= Popiersie Mickiewicza w Salonie wiosennym. Artysta rzeźbiarz p. Fr. Black wystawia obecnie w Salonie paryskim duże popiersie Adama Mickiewicza, wykonane w srebrze.

= Wystawa tkanin XVI wieku. W dniach od 16 maja do 1-go lipca otwartą będzie w *Musée des gobelins* w Paryżu wystawa tkanin XVI wieku.

= Udział Niemiec w paryskim Salonie sztuki dekoracyjnej. W paryskim Salonie sztuki dekoracyjnej, który otwarty został w dn. 7 b. m., Niemcy pomimo pierwotnej zapowiedzi nie biorą udziału, a to z powodu przeszkód natury technicznej, powstałych wskutek tego, że niemieccy artyści dekoratorzy zaabsorbowani byli w ostatnich czasach głównie przygotowaniem do wystawy barcelońskiej. Wedle informacji prasy paryskiej, udział Niemiec w Salonie paryskim w roku przyszłym jest zapewniony.

= Zgon wybitnej malarki belgijskiej. Zmarła w Paryżu znana belgijska artystka malarka p. Marie-Antoinette Marcotte.

= Setna rocznica urodzin Paul Baudry. W paryskiej Szkole Sztuk Pięknych odbył się uroczysty obchód setnej rocznicy urodzin wielkiego malarza francuskiego Paul Baudry.

= Z wystaw paryskich. *Salon du livre d'art français* otwarto wystawę »Dziesięć lat ilustracji« (1919—1929). oraz wystawę retrospektywną kary-

katury od Hogartha do Foraina. W *Galerie Danton* otwarto wystawę dzieł A. Bourdelle'a.

= Obraz Foraina sprzedany za 100.300 franków. Obraz znakomitego karykaturzysty francuskiego Foraina »Voilà la preuve« sprzedany został na licytacji w Paryżu za 100.300 franków.

= Rysunki z XVIII wieku na licytacji. W Paryżu wystawiony został na licytację cenny zbiór rysunków i sztychów z XVIII wieku, należący do Mariusa Paulme. Najwyższą cenę uzyskały rysunki Fragonarda i Boucher'a, za które płacono do 500.000 franków.

V A R I A

= Międzynarodowa organizacja muzealna. Prasa zarówno obca jak i polska zamieszcza szereg informacji, dotyczących ponownego zjazdu i obrad członków Międzynarodowej organizacji muzealnej (sekcja *Institut de la cooperation intellectuelle*). W obradach pod przewodnictwem Dastrée'go, b. ministra sztuk pięknych w Belgji, brali udział następujący wybitni muzeologowie: Niemcy — Max Friedländer, Dyrektor Kupferstich-Kabinet w Berlinie, Austria — M. Glück, Dyr. Galerji w Kunst-Historisches Museum w Wiedniu, Hiszpanja — Sanchez-Canton, Dyr. Prado, Włochy — Colasanti, b. gen. dyr. sztuk pięknych, oraz Ugo Ojetti, redaktor pisma *Dedalo*, Węgry — Petrovics, Dyr. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Rumunja — Vina, Dyr. Muzeum Kalinderu w Bukareszcie, Belgja — Capart, Dyr. Musée du Cinquantenaire w Brukseli, Francja — H. Verne, Dyr. Muzeów Narodowych, oraz Guiffrey, konserwator Galerji obrazów w Luwrze, Szwajcaria — Baud-Bovy, Prezydent Związku Komisji Sztuk Pięknych, Stany Zjednoczone — Laurence Vail Coleman, Dyr. American Association of Museums, Anglja — Sir Cecil Harcourt Smith, inspektor zbiorów królewskich, Grecja — Oikonimos, Dyr. Muzeum Narodowego w Atenach, Holandja — van Gelder, Dyr. Muzeów m. Hagi.

Temat obrad stanowił cały szereg zagadnień, dotyczących ogólnej organizacji muzeów, udostępnienia zbiorów szerszym masom, unifikacji katalogów, fotografij obiektów muzealnych, wymiany dzieł sztuki, propagandy muzeów przez radio, etc., etc.

Kto Polskę reprezentował na owej rozgłoszonej *Conférence des experts de l'Office International des Musées*?

O ile nam wiadomo — nikt.

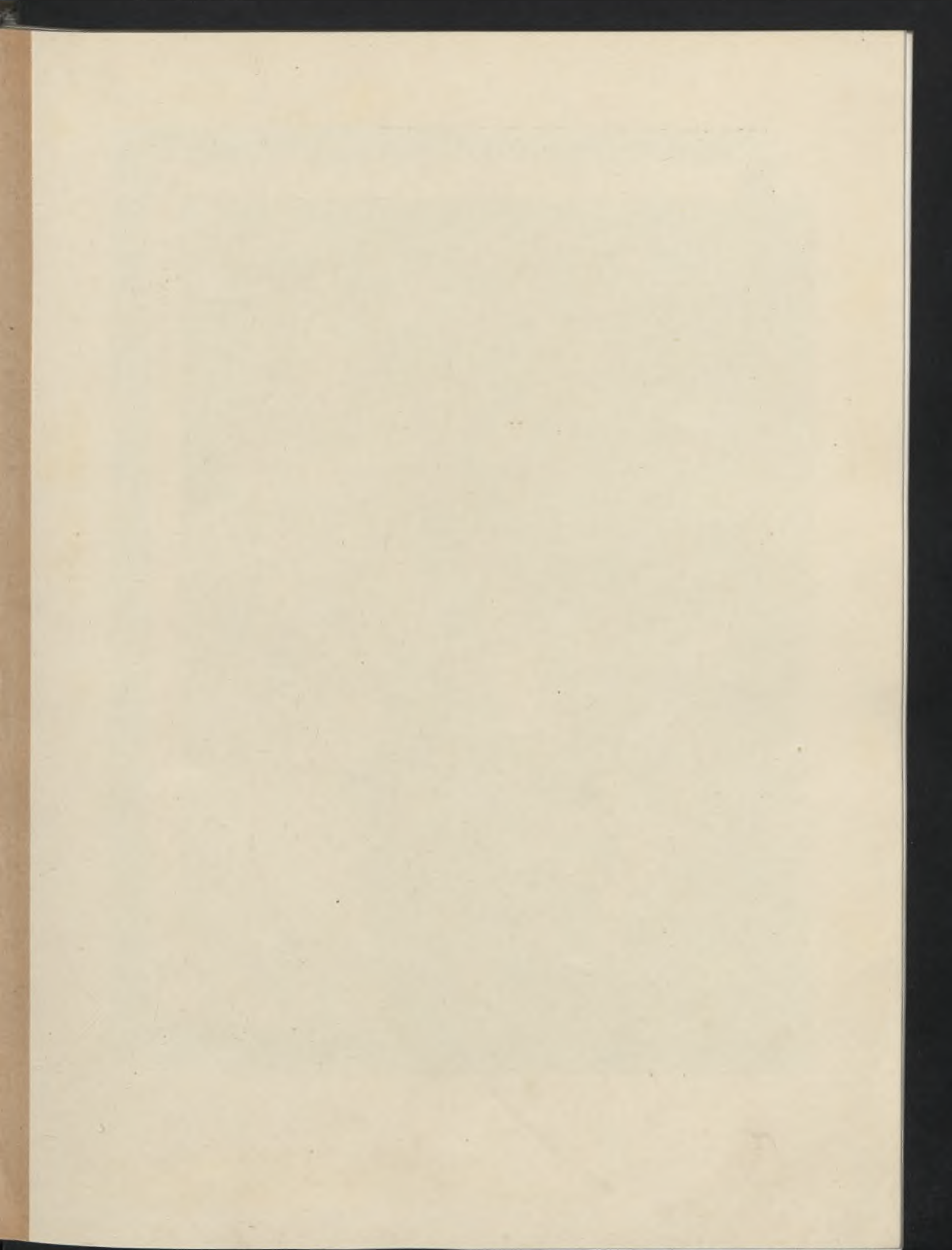
Który kraj najbardziej potrzebuje oświecenia w zakresie muzealnictwa, poznania obcych typów i zasad muzealnej organizacji, nawiązania kontaktu bezpośredniego z zagranicznymi muzeologami?

Czy Niemcy, Anglja, Włochy, czy Rumunia, Węgry? Nie!

Polska dziewiczy kraj 30-miljonowego narodu, który nie posiada wcale »narodowego« t. j. centralnego państwowego muzeum, ani własnej galerji polskiej sztuki, który pod względem muzealnictwa nie może równać się nawet z maleńką, okrojoną Bułgarią!

Co zrobiło Ministerstwo Sztuki i Kultury, a potem Departament Sztuki M-wa W. R. i O. P. dla organizacji polskiego muzealnictwa, przez lat z górą dziesięć? Nic, nawet nie zdobyło się na opracowanie ogólnej muzealnej wystawy!

Więc może istotnie lepiej, żeby — dla ochrony kulturalnego prestige'u Polski — nasz delegat nie pokazywał się obcym muzeologom na oczy!





PEJZAŻ ZIMOWY Z JELENIAMI (ol.)

GUSTAW COURBET

JULJAN FAŁAT

**zmarł dnia 9 lipca 1929 r. w Bystrej
na Śląsku Cieszyńskim.**



GUSTAW COURBET

PORTRET WŁASNY (zwany „L'homme
à la ceinture de cuir” (ol., 1849)

(Louvre, Paryż)

G U S T A W C O U R B E T

(1819–1877)

WŚRÓD walki między klasykami a romantykami w pierwszej połowie XIX w. rodzi się sztuka oparta o aktualność. Tak pierwsi jak i drudzy zwróconą mając twarz wstecz ku przeszłości (chronologia ich różniła!), nie widzieli piękna przed sobą. Zaslugą odwrócenia głów ku obecności jest dziełem dwu wieśniaków: Jana Franciszka Millet'a, jednego z najtęższych członków szkoły barbi-
zońskiej, oraz Gustawa Courbet'a, twórcy rodzajowego malarstwa nazwanego nie-
właściwie – realizmem. Malowano dotychczas wieś, chłopca czy robotnika miejskiego,
ale to był przeważnie teatr, gdzie aktor nie zapomina na chwilę, iż ma się podobać
wizdowi. Millet prowadzi nas na wieś i ukazuje nam ją rzeczywistą. Wielki poeta
i tęgi malarz umiał z życia szarego, powszedniego wybrać chwile podniosłe – stwo-
rzyć z pracy modlitwę, a z modlitwy ekstazę.

Kontrastowo odbija od tej sielsko=biblijnej postaci Gustaw Courbet. Pozostał on chłopem przez całe życie, nieokrzyszonym, rubasznym, żywiołowym i pełnym temperamentu, istotą zdrową, silną, szukającą wyładowania w różnych kierunkach. Nie usiłuje podpatrzyć życia ze strony piękna, sam fakt »istnienia« wystarcza mu za piękno. Najbardziej banalny temat przemawia doń swem pojawieniem się. Ratuje tę prymitywną naturę ogromny instynkt malarski. Ten właśnie postawił go w rzędzie największych mistrzów XIX w. Wpływ jego na innych artystów był bardzo wielki. Z niego pochodzą najznamienitsi artyści jak Manet, Monet, Cézanne, Renoir, Fantin La Tour, Whistler, Ribot, Stevens, Carolus Duran, Lucien Simon, Charles Cottet i wielu innych. Ze względu na aktualność, z której zazwyczaj czerpał treść do obrazów, nazwano go »realistą«, którą to nazwą posługiwał się sam, lubo jej nie uznawał. W katalogu swej wystawy w r. 1855 wyłuszczył, co to jest jego »realizm«: »Studjowałem sztukę starych majstrów i nowożytną. Nie chcę więcej naśladować jednych, ni kopjować drugich; moja myśl nie skłania się na korzyść czczego hasła: sztuka dla sztuki. Nie..., chciałem całkiem poprostu czerpać z całą świadomością z tradycji sentyment wyrozumowany i niezawisły od mej własnej indywidualności. Wiedzieć, aby wiedzieć, taka była myśl moja. Być w stanie przełożyć obyczaje, idee, wygląd mej epoki według mej oceny, być nietylko malarzem, lecz także człowiekiem, jednym słowem robić sztukę żyjącą. — Taki jest mój cell«

Umysł na wskroś realny, czerpał natchnienie z otaczających go zjawisk. Obdarzony chorobliwą ambicją tworzenia dzieł o głębokiem znaczeniu, usiłuje nadać ten charakter swoim kompozycjom. Atawistyczny haracz składany przeszłości! Jego »Pracownia« stanowi plastyczne »credo« powyżej przytoczone. Na szczęście symbolizm jego jest tak silnie materialny, że widz dowiadyuje się o nim z komentarza — w przeciwnym razie nigdyby nie przypuszczał innej treści poza tą, która się rzuca w oczy. Pretensjonalność artysty pochodziła, jak powiedzieliśmy już, z wysokiej ambicji — nadto z małego wykształcenia i pogłębienia problemów społecznych, które go bardzo zajmowały. Zarozumiałość jego i chępliwość ściągnęły nań u współczesnych tyle zawiści i złośliwości, iż stał się *bête noire* swej epoki. Dziś kiedy umilkły namiętności i interes, gdy znamy lepiej artystę niż współcześni, oraz niskie pobudki złośliwego ówczesnego otoczenia — staje on przed nami jako wielkie rozkapryszone dziecko, któremu niejedno należy przebaczyć w imię jego talentu i nieświadomości. Z uczuciem pobłażliwego uśmiechu czytamy jego fanfronady, które cechuje każdy gest w życiu codziennem, począwszy od listów, skończywszy na reklamie, jaką wytwarzał wokół każdego swego obrazu. Dziś przyzwyczajeni jesteśmy do takiego zjawiska. Komuż ze współczesnych nam przyjdzie na myśl prześladować w tak zjadliwy sposób — jak ongiś Courbета — takich reklamiarzy, jak Matisse, Van Dongen czy Picaŝso. (Roztropność nakazuje mi przemilczeć polskich reklamiarzy, a jest ich dosyć!) Świadczy to o dojrzałości naszej epoki. Aby zrozumieć tę specjalną psychikę czasu Courbета, należy niezapominać, że jest to epoka wrzenia rewolucyjnego zarówno w życiu socjalnem, jak i artystycznem. Co gotowało się w sercu — to gotowało się i na łamach pism, z konsekwencją doprowadzano do końca (jak w powieści!) aż do zniszczenia przeciwnika bez względu na jego wartość. Ze zdumieniem dowiadujemy się dziś, że najznamienitsi artyści ówczesni byli »wylewani« z wystaw, a krytyka używała tak dosadnych wyrażen, tak obrażających artystę, że dzisiejsza nawet najbardziej złośliwa wydaje się jakąś »wodzianką« mdłą. Zjadliwość krytyki godziła często nie tylko w artystę ale i w modela. »Pogrzeb« (o ironjo, dziś w Louvrze!) ściągnął tyle kpin i urągowisk na biednych mieszkańców miasteczka Ornans, że z tego powodu długi czas artysta nie mógł się pokazać w ojczystym

grodzie, a rodzina Courbeta musiała w różny sposób łagodzić gniew dotkniętych obywateli, którzy pozowali do obrazu.

Gustaw Courbet urodził się 10 czerwca 1819 r. w miasteczku Ornans we Franche-Comté. Ojcowie jego byli właścicielami winnicy, średnio zamożni, dbający o wychowanie dzieci. Szczególniejszy wpływ na małego chłopca wywarł dziadek po matce, który był żarliwym republikaninem z czasów wielkiej rewolucji francuskiej. Zasady jego głęboko wsiąkły w gąbczastą naturę chłopca, stały się podstawą późniejszych przekonań politycznych i niestety źródłem wielu niepowodzeń. Ambitni rodzice marzyli o świetnej karierze społecznej dla syna, ale musieli skapitulować wobec uporu syna i jego talentu. Zezwolili na zapisanie się do Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu u Steubena i Hessego, artystów słabych, ale dobrych pedagogów. O głodzie i chłodzie (raz tylko jadł na dzień) gorliwie pracuje nie tylko w »budzie« ale także w Louvrze, gdzie kopiuje Halsę, Rembrandta, Van Dycka i Velasqueza. Talent jego rozwija się w czarodziejsko szybki sposób. Rozpoczyna nieśmiało małymi obrazkami, których treść zapożyczał od sentymentalnych romantyków, jak n. p. marzenie młodej dziewczynki, rozpacz (1839), mnich w klasztorze (1840), człowiek uwolniony od miłości przez śmierć i t. d. Jego portret z psem, malowany w 1842 a wystawiony w 1844, nosi cechy nie tylko pełnej dojrzałości, ale i niezależności. Jest on trochę przeczerzony, jak zresztą wszystkie obrazy z początkowej epoki – ale w tonacji szlachetny, nieskażony żadnym dysonansem koloru czy tonu a poprawny bardzo w formie. Widzimy 23-letniego młodziana siedzącego obok psa pod białą skałą, w okolicy Ornans. Długie włosy i ogromne oczy ciemne, pewna pretensjonalność ruchu – całość ujmująca i pełna wdzięku.

Następnego roku (1845) posłał do Salonu pięć płócien, z których tylko jedno przyjęto: »Gitarzystę« obraz wykonany w 15 dniach. Surowość, czy złośliwość jury nie zniechęciła młodego artysty. Owszem podnieciła jego ambicję. Píše do rodziny: »Trzeba bym w przyszłym roku namalował obraz, któryby stanowczo dał mi poznać... ponieważ chcę wszystko, albo nic. Te wszystkie małe obrazki nie są tem jedynie, co mogę zrobić. Chcę stworzyć wielkie malarstwo. To co mówię, nie jest zarozumiałością, ponieważ wszystkie osoby, które się do mnie zbliżają i otaczają, przeświadają mi to. Zrobiłem jednego dnia studjum głowy; kiedy je pokazałem panu Hessemu, powiedział mi wobec całego swego atelier, że bardzo mało jest majstrów w Paryżu, którzyby zdolni byli namalować podobnie. Przyjmuję, że jest w tych słowach przesada, lecz co jest pewnem, że należy mi, bym przed upływem 5 lat miał swoje nazwisko w Paryżu«. Czytając dziś te słowa, nie możemy nie poddać się urokowi młodzieńczych marzeń i wiary w siebie. Któż z nas młodych nie marzył o laurach, nie cieszył się i nie był dumnym z uznania swego mistrza i otoczenia – kto z nas nie marzył o podboju stolicy?! Wiara w siebie, oparta o instykt, patrzy o wiele dalej w zamgloną przyszłość, niż »mędrca szkiełko i oko« (krytyka), wyciągając wnioski przyszłości z premis sekcjonowanego talentu. Wszyscy ci koledzy, co rok rocznie krytykowali Courbetowi obrazy z wystaw – wszystkie pieski – krytycy, którzy harcowali po jego talencie, mylili się – nie myliła się »zarozumiałość« głodna i nienasycona artysty.

W r. 1846 wysłał 8 obrazów, z których przyjęto tylko jeden. W następnym roku nadesłane trzy odrzucono. Miernoty opanowały Salon i rządziły nim wszechwładnie, popierane w tym przez rząd. Ponieważ wówczas nie było jak dziś licznych Salonów, tylko jeden oficjalny, przeto artysta skrzywdzony nie miał możliwości wystawić swego dzieła gdzieindziej. Ale i cierpliwość artystów ma swoje granice. Gdy w roku tym usunięto nie tylko Courbet'a, ale i najznamienitszych artystów już uzna-



GUSTAW COURBET

(Museum w Lille)

PO OBJEDZIE W ORNANS „SIESTA” (ol., 1849)

nych, jak Delacroix, Decamps, Rousseau, Dupré, Barye, wyrzuceni utworzyli Salon niezależnych. Tymczasem wybuchła rewolucja (1848), która zmiotła despotów. W wystawie zorganizowanej na nowych podstawach brał udział Courbet trzema obrazami, między którymi znajdował się własny portret z fajką, dziś ozdoba galerii miejskiej w Montpellier.

Rok 1849 daje zupełne zadosyćuczynienie pokrzywdzonemu artyście – nawet robi go sławnym w Paryżu. Siedm. wystawianych obrazów figuruje na wystawie, ogólne uznanie, krytyka najpochlebniejsza – rząd kupuje »Siestę« za 1.500 fr. do muzeum w Lille, gdzie dotąd się znajduje. Przedstawia on rodzinę i przyjaciół Courbeta zgrupowanych przy stole, słuchających muzyki przy fajeczce. Nastroju tego życia młomiejkiego nie odczuwali współcześni i zarzucali temu dziełu brak treści. Nie można się temu dziwić – wszak wówczas literatura i historia jedynie zapładniały wyobraźnię artystów. Ukazanie się Courbeta znaczy rewolucję pojęć. Artyści – a cóż dopiero publiczność – przygotowują się powoli do tezy, że treścią obrazu nie jest akcja, ale wypowiedzenie się malarskie. Jeśli co temu obrazowi zarzucić można, to zbytne przeczerzenie. Być może, że obecny stan jest naturalnem zestarzeniem się barw. Za to miejsca jasne porywają swoją szeroką fakturą, umiejętnem dotknięciem pędzla i umiłowaniem gamy kolorów o małym napięciu nasycenia. Obraz ten godny jest terminatora u wielkich majstrów, zwłaszcza Halsa. Drugi z obrazów wystawianych, który nie mniejsze wywarł wrażenie, to własny portret, dziś znajdujący się w Louvrze. Z ciemnego tła wyłania się piękna postać młodziana. Jedna ręka lekko podpira twarz, druga trzyma się paska. Podłużną, smagłą twarz okalają bujne, czarne włosy, oczy wielkie, pełne zadumy, patrzą na widza. Całość pełna wzniosłej prostoty i wdzięku świadczy, że artysta ten zdolny był do głębokich natchnień, którym umiał nadać formę najwykwintniejszą. Portret ten może stanąć w rzędzie najlepszych w dziejach sztuki.

Mało który z artystów pracował z taką szybkością, jak Courbet. Na wystawę następnego roku (1850–51) przygotował 8 obrazów, z których »Pogrzeb« jest koję losalnych rozmiarów, a niemniej bogatej wielkości »Powrót z jarmarku«. Poza nimi wystawił portret Jana Journet, ekscentrycznego »Carbonari« i zagorzałego wielbiaciela fourieryzmu (obraz zaginął, pozostała tylko litografia), »Kamieniarze« i portret Berlioz. Oglądałem w galerii drezdeńskiej »Kamieniarzy« i muszę przyznać, iż obraz ten, pomimo zestarzenia się, trzyma się bardzo dobrze, wywołuje głębokie wrażenie przez swą prostotę wypowiedzenia, głęboki koloryt barw minorowych i umiowanie formy. W listopadzie 1849 spotkał na drodze do St. Denis 70-letniego starca, który łamał kamienie. Niewiadomo co więcej uderzyło artystę, czy ironja losu starca ciężko zarabiającego na chleb, czy też strona malarska, jaka przemawiała do twórcy opalenizną cery i wszystkimi strzępami ubrania. Nie zapominajmy, że ówczesny świat wymagał treści w obrazie i to treści głębokiej, poruszającej. To nie dziś, gdzie treść literacką obrazu uważa się za błąd, gdzie artystom starczą mozaikowe arabeski zniekształconych form. Postęp od czasów Courbeta, czy epoka kabotynizmu zdegenerowanego? Lecz posłuchajmy, co sam artysta mówi o genezie swego obrazu:

»Jest to starzec 70-letni, schylony nad swą pracą, cała masa w powietrzu, ciało opalone przez słońce, jego głowa w cieniu kapelusza słomkowego, jego portki wyszarzałe w latach, w sabotach pękniętych, skarpetki, które były białe, pozwalają oglądać pięty. Tu znów młody człowiek z głową zaproszoną o cerze smagłej: koszula budząca wstręt, w strzępach, dozwala widzieć boki i ramiona, szelki podtrzymują resztki spodni a trzewiki z bydłcej skóry śmieją się smutnie z dostatku boków. Starzec na kolanach, młody z tyłu stoi, niosąc koszyk natłuczonych kamieni. Nie=



GUSTAW COURBET

(Własność prywatna)

PANIENKI Z MIASTA (ol., 1852)

stety! w takim stanie podobnie się zaczyna i podobnie kończy. Rzadko spotkać obraz nędzy bardziej zupełny».

Jeszcze smutniejszą treść obrał do drugiego obrazu, bo pogrzeb w swym rodzinnym miasteczku Ornans. Akcja odbywa się przy grobie w chwili, gdy mają trumnę spuścić do dołu. Nad nim ustawieni rzędem i grupami różni obywatele oraz rodzina zmarłego. Szczególniejszej piękności jest grupa kobiet, do której pozowały artyście trzy siostry. Jak wysoce był ceniony w swym rodzinnym grodzie, świadczy fakt, że do obrazu pozwolali najwybitniejsi mieszkańcy, począwszy od mera aż do grabarza. Nad tą masą czarną, przerwana czerwienią ciał, kładzie się żółta skała, która umiejętnie podtrzymuje sylwety ciemne i gra swą barwą. Obraz jest malowany z ogromną brawurą, szeroko, cały dostrojony kolorytem ciemnym do ponurej treści. Obraz ten nie znalazł uznania ni u publiczności ni u krytyków.

Claude Vignon pisze: »Jakakolwiek byłaby cierpliwość i życzliwość widza, wrażenie wywarte to samo na wszystkich: każdy, począwszy od artysty, najbardziej fantastycznego aż do najpośledniejszego obywatela wykrzykuje, uciekając: Mój Boże, jakież to brzydkie!« Clement de Ris: »To jest gloryfikacja wulgarnej brzydoty!« Courtois: »Obraz ten odbiera smak i chęć być pogrzebanym w Ornans«. A nawet taki artysta i twórca jak Gautier urąga w sposób okrutny: »...nie wie się, czy się ma płakać, czy śmiać – są głowy, które przypominają szyldy trafik i menażerji przez dziwaczną karaibową rysunku i barwy«. Przytaczam umyślnie kilka najwybitniejszych zdań, by dać próbkę ówczesnej krytyki, która bezwzględnie odnosiła się zarówno do dzieła i twórcy a nawet do modeli. Dziś obraz ten zawieszony w Louvrze stanowi chlubę jego. Publiczność a zwłaszcza krytycy, patrząc na te brzydkie »wulgarne« typy, wołają głośno: »Boże, jakie to piękne, jak to silnie podane!« Z wrogiem przyjęciem spotkały się »Panienki z miasta«, wystawione w 1852. Tym razem padły ofiarą złośliwości krytyki siostry Courbeta oraz pies, którego nie chciano uznać psem. Przeznaczenie skazało biednego artystę by jego kosztem bawił się snobizm, nie znający się na sztuce. W roku następnym miał go spotkać zaszczyt, iż ściągnął oburzenie nawet najjaśniejszego pana Napoleona III i jego nadobnej małżonki Eugenji. Jego cesarska mość raczyła, stanąwszy przed obrazem »Kąpiące się kobiety«, dać wyraz swej pogardzie dla obfitych form, uderzając szpicrutą obraz – a najjaśniejsza pani po oglądnięciu koni Róży Bonheur, raczyła dowcipnie zapytać, stanąwszy przed dziełem: »Czy to także perszerony?« Fakt ten odbił się głośnym echem po Paryżu i uczynił artystę tem bardziej popularnym. Istotnie kobiety te nie odznaczają się wdziękiem; są bowiem za wielkie i za tłuste, ale przykuwają widza swoim świetnym kolorytem. Jest to jakby potężny i rozpustny hymn na cześć namiętności. Modele takie często przyciągały artystów swą pełnią formy i wspaniałością kolorytu ciała. Z tej rasy pochodzi żona Rubensa z galerji wiedeńskiej, jak również Betsabe z Louvru Rembrandta. Jest to świadectwo potęgi sztuki, która umie oblec w piękno to, co często w rzeczywistości budzi odrazę.

Nieprzychylnie również przyjęto »Zapaśników«, dwa akty męskie walczące na tle areny. Za to »Prządka« podobała się ogólnie przez swoją »szczerotę«. Do najmniej tęgich dzieł należą liczne portrety, wykonane przeważnie dla zarobku. Czasem są dziwacznie pojęte, jak n. p. poety Baudelaire'a pochylonego nad książką, na którego łysą głowę i koniec nosa pada światło. Ciekawym dokumentem przyjaźni Courbeta jest portret Piotra Pawła Prudhona w otoczeniu dzieci, zaczęty w 1853 a dokończony z pamięci po śmierci filozofa. Żonę, którą obok niego umieścił, wymazał. Obadwaj pracowali nad filozofją sztuki. Dzieło to tak entuzjazmowało artystę, iż nieraz dziennie napisał 10 stronnic. Książka ta wyszła po śmierci Prudhona pod



GUSTAW COURBET

(Własność prywatna)

PAPUGA (ol.)

tytułem: *De principe de l'art et de la destination sociale*. Talent tak wielki, jak Courbet'a, nie mógł budzić li tylko zawiści i złośliwości, jakby wynikało z przytoczonych przykładów krytyki. Nie brak mu było licznych przyjaciół i to wespół sfer literacko-artystycznych. Dość wymienić naówczas wielkiego już i cenionego Baudelaira, Champflery pisarza, Teofila Silvestra krytyka, a szczególnie mecenasa sztuki Alfreda Bruyas'a z Montpellier. We wspaniałej kolekcji ofiarowanej przez niego temu miastu (140 obrazów pierwszorzędnej wartości, obejmujących sztukę francuską od Davida do Courbeta) znajduje się 13 obrazów artysty. Wśród nich spotykamy kilka portretów tego wielbiciela sztuki, malowanych przez artystę. Była to bardzo malownicza postać, nie ładna twarz, ale bardzo charakterystyczna i pełna wyrazu, sucha, okolona rudym zarostem.

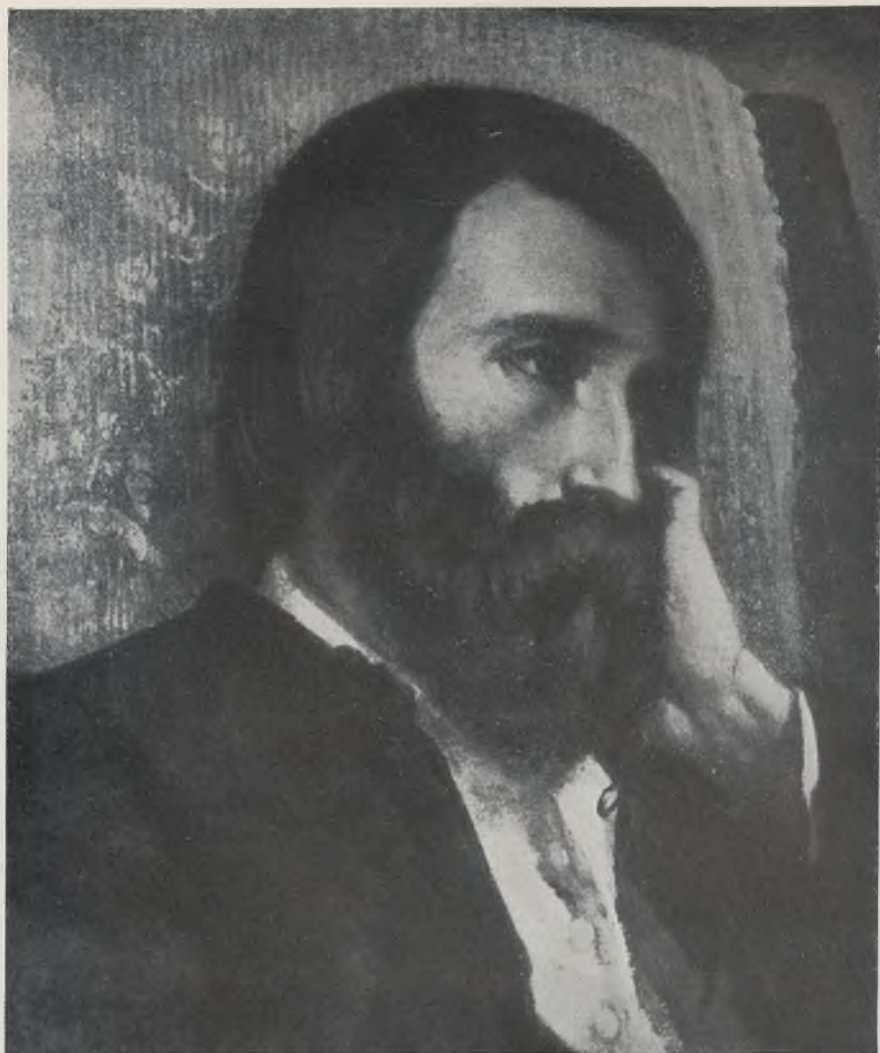
W r. 1854 przybył Courbet z Frankfurtu, gdzie go entuzjastycznie podejmowali Niemcy, do Montpellier na zaproszenie Bruyas'a. Tu powstał jeden z najciekawszych obrazów, znany pod tytułem: »Dzień dobry panie Courbet, albo Fortuna pozdrawiająca genjusza«. Na białej drodze wiodącej do Montpellier umieścił siebie w ryszunku pejzażysty, oddającego ukłon panu Bruyas'owi, któremu towarzyszy służący i pies. Wykonanie mistrzowskie, układ przypominający sławną promenadę Velasqueza. Na cobym się nie zgodził, to na założenie słońca. Akcja ma być w pełnym świetle południowem, a tymczasem cienie są za mdłe, pracowniane. Tytuł obrazu tego wywołał ogólną wesołość w Paryżu. Przez jakiś czas rozbrzmiewała po ulicach pieśń: »Dzień dobry panie Courbet«. Wielkie nadzieje pokładał artysta w wystawie powszechnej roku 1855. Przygotowuje ogromnych rozmiarów płótno, w które postanowił włożyć wszystkie wysiłki lat swoich ostatnich, jak zresztą sam tytuł wskazuje: »Allegorja realna określająca okres 7 lat mego życia artystycznego«. Obraz ten jest nie tylko co do rozmiarów największem dziełem, ale zarazem co do wartości artystycznej, jednym z najlepszych. Z jakim rozmachem i umiłowaniem traktował je, świadczy o tem finezja, z jaką je wykonał, mimo krótkość czasu, bo 2 dni przeznaczył na osobę, a jest ich 30. W środku swej pracowni umieścił siebie malującego pejzaż z Ornans. Widok ten jest bardzo tęgiem dziełem, jedyną wadą jego, że jest za wyraźny. Przypatruje mu się mały chłopczyzna i naga kobieta. Należy dodać, że cały ten tłum zgromadzonych ludzi nie znalazł się przypadkowo w pracowni artysty.

Mamy przed sobą teatr symboliczny. Więc naga kobieta – to sama sztuka. Na lewo wieśniak – praca, żyd tandeciarz – handel, pajac – teatr, ksiądz – religia katolicka, prostytutka – rozpusta, manekin ukrzyżowany na sztaludze – to akademizm i t. d.; po drugiej stronie artysty zeszli się przyjaciele jego: Baudelaire – poezja, Champflery – proza, Prudhon – filozofja socjalna, Promoyet – muzyka, Bruyas – mecenas sztuki realistycznej, Buchon – poezja realistyczna i t. d. Jesteśmy świadkami epilogu sztuki – apoteoza artysty – sztuki granej w wyobraźni twórcy, której treści nigdy się nie dowiemy. Symbolizm tego obrazu jest tak realny, że gdyby nie artysta ze sztalugą, tłum ten różnorodny robiłby wrażenie poczekalni kolejowej. Jedyne wypowiedzenie malarzkie ratuje chybiony pomysł literacki. Sama faktura musi zachwycać malarzy i znawców – zastosował do niej całą instrumentację sposobów, pendzla jak miotły, to znów cyzelacji miniaturowej, noża do wygładzania powierzchni – pastoso, to znów przyciąga miejscami laserunkiem. Akt kobiecy jest tak porywający jędrnością ciała, że taki majster jak Delacroix, pisze w swoim pamiętniku, iż nie może oderwać oczu od niego. Nie mniejszej siły jest własny portret, do którego zrobił osobne studjum znajdujące się dziś w Montpellier. Pokładane nadzieje w ten obraz zawiodły. O tyle, że spotkał je los poprzednich, został nieprzyjęty na



GUSTAW COURBET

SPOTKANIE (zwany „Bonjour, monsieur Courbet”), (ol., 1854)
(Muzeum w Montpellier)



GUSTAW COURBET

(Muzeum w Montpellier)

PORTRET P. BRUYAS (ol.)



GUSTAW COURBET

POGRZEB W ORNANS (ol., 1850)

(Louvre, Paryż)

wystawę. Atoli dzielny artysta nie dał za wygraną. Zdobywa się na krok śmiały na ówczas – buduje barak na Avenue Maigne i dnia 28 czerwca 1855 otwiera wystawę swoich 40 dzieł pod tytułem: *Le réalisme Courbet, Exhibition de 40 tableaux de son oeuvre – Prix d'entree 1 fr.* Obliczał, że koszta pokryją się 10-krotnie ze wstępu. Zawiódł się zupełnie. Wprawdzie pierwszego dnia sensacyjna nowość ściągnęła tłum, który dobijał się do drzwi, zwiedzający podzielili się na dwa obozy, »za« i »przeciw«, ale za to następnym dni często artysta sam reprezentował gości.

Nie możemy wyjść ze zdziwienia, patrząc na to arcydzieło, jedno z najlepszych XIX wieku, że mogło się znaleźć na liście proskrybowanych. Nie sposób pomyśleć, by jury nie odczuwało potęgi tego malowidła, należy tylko przypuścić inne względy, stojące poza artystycznymi, którymi powodowali się sędziowie. To przesładowanie osoby artysty musiało mu i musi jednać zwolenników i przyjaciół i ka-
zać przebaczyć usterkom charakteru.

W r. 1857 wystawił »Panny nad brzegiem Sekwany« (dziś w »Petit Palais«), Jest to portret dwu siostr malarza, jedna leży w trawie a druga stoi oparta o drzewo. Z tyłu przyświeca błękitna Sekwana. Obraz ten jest b. silnym dziełem, utrzymanem w zielonkawej tonacji, malowaniem szeroko, z rozmachem, właściwym twórcy. Krytyka, jak zawsze, zajęła stanowisko nieprzejednane: wszystko ją raziło w tym płótnie, poczynawszy od »bezcześnie patrzących tęgich kobiet« aż do »błękitnej« Sekwany. Błękitna Sekwana! Widział kto błękitną Sekwanę! Nawet sam minister oświaty Fould przepowiedział z tej racji upadek sztuki »schodzącej z wyżyn idealizmu i poezji na padół realizmu«. Chwila ta, jak zresztą całe życie Courbeta, jest doskonałą lekcją dla publiczności, co warta jest ocena krytyków. Zazwyczaj doskonale znają się na sztuce już sklasyfikowanej i najlepszy sąd wydają o epoce najodleglejszej, ale wiedza ich i znajomość kończy się zazwyczaj na współczesnej. Wraz z tym obrazem wystawił dwa inne, przedstawiające sceny myśliwskie. Artysta był zapalonym myśliwym, polował nie tylko we Francji, ale i w Niemczech, zwłaszcza w okolicach Frankfurtu nad Menem. Zamiłowanie to dostarczyło całej serii obrazów, dziś rozprószonych po Europie i Ameryce, gdzie tematem są jelenie, sarny, zające, lisy, psy i t. d. Niektóre z nich są istne arcydzieła jak n. p. »Schronisko saren« w Louvrze albo »Walka jeleni«. Obrazy te zazwyczaj znachodziły uznanie u krytyków i publiczności. Należy to tłumaczyć tradycją sztuki holenderskiej, dla której żywiono respekt.

Upłynęło lat parę, do 1863 r., na twórczości bardzo płodnej w małe studia morskie, które nie odbiły się głośnie echem wśród publiczności. Nawykły już do sensacji, postanowił przypomnieć się niezwykłą treścią. Maluje kolosalnych rozmiarów, tak wielkich jak »Pogrzeb« lub »Pracownia«, – powrót księży z konferencji. Paru księży pijanych w komicznych ruchach, jeden kiwa się na ośle, inni zataczają się, a jeden z nich załatwia potrzebę. Tym razem mógł być z góry pewnym, że obraz ten wywoła skandal, że go nie przyjmą na wystawę publiczną w państwie katolickim, jakim podówczas była jeszcze Francja. Może nas to dziwić, że Courbet, dawny wychowanek księży z Besançon, mógł ostrze swej ironji zwrócić przeciw temu stanowi, który jeśli nie był zbyt poważany we Francji, to przynajmniej wierzący wielki wpływ. Nie pochodziło to ze specjalnej niechęci do księży, tylko z jowialnego humoru buffona. Skoro nie pozwolono mu wystawić tego obrazu ani w Salonie oficjalnym ani »niezależnych«, otworzył publiczności wrota swej pracowni przy ulicy Hautefeuille, gdzie cały Paryż tłumnie pośpieszył oglądać dzieło zabronione, wykraczające przeciw moralności publicznej. Miało być ono nadzwyczajnie silne w kolorycie. Objechał ten obraz później wiele miast europejskich, wywołując



GUSTAW COURBET

(Petit palais, Paryż)

DAMY NAD BRZEGIEM SEKWANY (ol., 1857)



GUSTAW COURBET

(Louvre, Paryż)

PRACOWNIA ARTYSTY (ol., 1855)



GUSTAW COURBET

(Muzeum w Montpellier)

PORTRET BAUDELAIR'a (ol.)

wszędzie wielką sensację. Niestety nie dochował się do naszych czasów, gdyż się spalił, a znamy go z małej repliki wykonanej przez artystę. Głosy protestu tak podnieciły go, iż odgrażał się zemstą. Miał namalować tym razem konferencję księży — *Les curés en goguette Bruxelles 1863*.

Znów upływa parę lat spokoju, wśród którego imię artysty schodzi z rubryki sensacji. W r. 1867 postanawia przypomnieć się Paryżowi. Stawia barak za 50.000 fr., »katedrę sztuki realistycznej«, w którym 120 obrazów w różnych epok ma odnieść »triumf nie tylko nad moderną, ale i starymi«. Triumf ten skończył się fiaskiem materialnym. W r. 1869 wykonał »Siestę« (dziś w Petit Palais) obraz większych rozmiarów. Na łące okolonej pękiem drzew, wypoczywają woły w zaprzęgu oraz ludzie leżący na trawie. Krytyka przyjęła ten obraz z wieloma zastrzeżeniami, zwłaszcza zarzucała ciężkość faktury i niedociągnięcie. Zarzut ten jest nieuzasadniony, gdyż obraz ten co do świeżości i świetności kolorytu pokonuje nie tylko wszystkie inne znajdujące się w Petit Palais, ale także i w Louvrze. Podziwiać należy fakturę, gdzie pędzel i nóż wzajemnie się uzupełniają. W tym samym czasie wykonał dwa wspaniałe widoki morskie — *Falaise d'Etretat*, ulubiony motyw malarzy oraz »Falę«, która dziś zdobi muzeum w Louvrze. Obraz ten ma potęgę dramatu żywiołowego. Wspieniona, wzdęta, odkrywająca ciemne swe łono fala, parta wściekłością innych, pędzi, by załamać się na płaskim brzegu. Czy artysta znał falę Hokusaja, nie wiem, ale patrząc na Courbeta, przypomina sobie widz tamtą, przepiękną swą stylizowaną konstrukcją. Żaden obraz francuskiego twórcy nie ma w sobie takiego naturalnego napięcia dramatycznego, co ten. To też nic dziwnego, iż rząd, chcąc wynagrodzić nieprzyjazne swe stanowisko dotychczasowe, ofiarował artyście legję honorową. Ale Courbet ją odrzucił. Doznał tyle przykrości ze strony rządu Napoleona III, że propozycja nie mogła złamać w nim wrogiego usposobienia, zwłaszcza, że żyje w ścisłej przyjaźni z komunardami. Wybuchła wojna francusko-niemiecka. Nadszedł czas, w którym wysoka ambicja artysty odegrania roli politycznej miała osiągnąć swój cel. We wrześniu 1870 zostaje mianowany prezesem komisji artystycznej. Chcąc przelicytować innych w prekonaniach republikańskich, podaje projekt obalenia kolumny Vendôme, tego symbolu tyranji, na co zgodziła się komuna dnia 12 kwietnia 1871. W parę dni później Courbet zostaje obrany »radcą miejskim« i delegatem dla spraw artystycznych. Chcąc wykazać gorliwość dla spraw publicznych na tych zaszczytnych stanowiskach — upomina się o obalenie kolumny, co się wreszcie stało dnia 16 maja. Poderżnięto ją u podstawy i sznurami ściągnięto na rozłożony po placu gnój, ku uciechu komuny i gawiedzi. Nie przeczuwał patrzący na to z dumą artysta, że symbol ten obalony i pękający będzie dlań symbolem upadku nie tylko kariery polityczno-społecznej ale i artystycznej. Wraz z pokonanymi komunardami zasiadł jako zbrodniarz na ławie oskarżonych dnia 14 sierpnia. Przedstawiał bardzo przykry widok. Stracił wszelką odwagę i pychę, zwłaszcza, że zaczął już ciężko chorować. Dla uratowania życia musiała obrona przedstawić go jako nieodpowiedzialnego za swe czyny, musiał słuchać o sobie charakterystyki wielce niepoehlebnej i upokarzającej argumentacji. Żandarmi z trudem powstrzymywali tłum, by go nie rozszarpał, a jakaś młoda dziewczyna plunęła mu w twarz. Sąd przyjmując z najwyższą wyrozumiałością okoliczności łagodzące, skazał go na 6 miesięcy więzienia i 500 fr. grzywny. Zupełnie upadł na duchu nieszczęśliwy artysta. »Zabili mnie — rzekł do jednego z przyjaciół — czuję, że nie namaluję już nic dobrego«. Odsiedział karę między 12 września 1871 a 2 marca 1872. Przyjaciele postarali się, iż po pewnym czasie otrzymał farby i mógł malować. Powstało wtedy parę wspaniałych martwych natur, zwłaszcza kwiaty



GUSTAW COURBET

(Muzeum w Montpellier)

PRACOWNIA ARTYSTY (szczegół).



GUSTAW COURBET

(Muzeum w Montpellier)

W KĄPIELI (ol., 1853)



FALA (ol., 1869)

(Louvre, Paryż)

GUSTAW COURBET

i jabłka. Cały ten proces, jak i koniec życia Courbeta, przypomina innego wielkiego malarza, Ludwika Davida. Zapalony republikanin, przyjaciel Robespiera, po upadku tego tyrana postawiony w stan oskarżenia, bronił swego gardła, uciekając się do uczucia litości, zrzucając wszelką winę na przyjaciela, iż padł jego ofiarą, co zresztą było prawdą. Widok jego budził politowanie, nie była to mowa, lecz bełkotanie, a pot spływał obficie z czoła. Dnia 2 sierpnia 1794 został aresztowany i zamknięty w więzieniu de Ternes, następnie w cięższym luksemburskim. W końcu uwolniony. Lecz nie był to ostatni łańcuch tragicznych wypadków związanych z polityczną jego rolą. Po upadku Napoleona Ludwik XVIII wypędza go jako tego, który głosował za śmiercią króla Ludwika XVI. Wyemigrował do Brukseli, gdzie po 10 latach dokonał żywota, otoczony ogólnym szacunkiem.

Następstwa nierozważnej polityki ścigały biednego Courbeta jak mściwe Erynie. Po błyskotliwej, pełnej huku, karierze ścieżka jego żywota skręciła się nagle na smutną Golgotę. Wojna zrujnowała go materialnie i moralnie. Prusacy zrabowali doszczętnie jego pracownię w Ornans, obrazy złożone w piwnicy pasażu Saumon skradziono, w czasie odsiadania kary więziennej traci ukochaną matkę, którą dobiega ten bolesny fakt, zdrowie zrujnowane licznymi libacjami poczyną gwałtownie się chwiać, reumatyzm i wątroba poczynają groźnie dokuczać. A już najpotworniejsza zemsta, jaka spotkała go ze strony nieprzyjaciół, to proskrypcja jego z Salonu. Po wyjściu z więzienia, by ratować swą nadwątloną stronę materialną, posłał do Salonu akt kobiecy wykonany w Monachjum, którym się zachwycali Kaulbach i Piloty. Gdy stanęło jury przed jego obrazem, Meissonier zawołał: »Nie mamy potrzeby patrzeć na to. To nie jest kwestja sztuki, lecz godności. Courbet nie może figurować w naszych wystawach. Należy, by pozostał nadal dla nas umarłym«. Było to okrutne barbarzyństwo i brak serca ze strony własnej braci artystycznej, która w ten sposób radykalny pozbyła się konkurenta. Nie pomogły protesty najznamienitszych kolegów artystów jak Puvisa de Chavannes, który z godności jurora zrezygnował, Corota, Daubigny'ego, Daumier'a, Baudin'a i Monet'a. Odtąd do końca życia nie figurował na oficjalnych wystawach. Ow akt kobiecy wystawił prywatnie u Durand Ruela, który go sprzedał za 4.000 fr. księciu Wagram. Ze strony motłochu groziło mu niebezpieczeństwo utraty życia, dlatego po opuszczeniu więzienia nie ukazywał się publicznie. Powoli zdecydował się odwiedzić ojczyste miasteczko. Niestety smutna sława komunarda torowała mu naprzód drogę i usposabiała dlań wrogo. W Besançon w serklu, jeden z kupców w obecności jego roztrzaskał szklanekę, by nie pić z tej samej, co komunard. Przyjaciele, chcąc zrobić opinię przychylną dla proskrybowanego, urządzają bankiet w Ornans na jego przybycie. Zapomniało ojczyste miasteczko o wielkiej sławie swego syna, widziało w nim tylko shańbionego zbrodniarza, niemal zdrajcę ojczyzny. Przyjęto go nie jakby syna marnotrawnego, człowieka nieszczęśliwego, ale jako banitę, któremu należy się pogarda. Ostentacyjnie uchwalają usunięcie z placu publicznego fontanny modelowanej i ofiarowanej przez Courbeta. Złamany, pożegnał na zawsze kołtuński gród rodzinny. Powróciwszy do Paryża, zabrał się do zarabkowania, bo tak właściwie teraz wyglądała twórczość artysty zrujnowanego. Rozgłos i wziętość dobrego malarza mu pozostały, więc mógł liczyć na zapotrzebowanie u handlarzy. Otwiera niemal fabrykę obrazów, dobierając sobie pomocników, którzy naśladowują jego manierę, a on daje swą firmę. Ale i w tej plejadzie towarowej znajdują się dobre dzieła, a na niektórych znać wpływ rodzajecego się impresjonizmu.

Zawistny los zaglądnął do kielicha goryczy, z którego obecnie artysta czerpał i tu znalazł, że nie do reszty wypił on męty, jakie zostały. Nieprzyjaciele jego postanowili



GUSTAW COURBET

PEJZAŽ (ol.)



GUSTAW COURBET

(Własność prywatna)

AKT KOBIECY („LA DAME DE MUNICH“), (ol., 1869)

go zniszczyć materialnie i wypędzić z Francji, co im się udało. Na wniosek bonapartystów w 1873 uchwalono pociągnąć Courbeta do odpowiedzialności finansowej za zniszczenie kolumny Vendôme. Nałożono sekwestr na wszelki jego majątek w Paryżu jak i w Ornans, zarówno na obrazy jak i pieniądze ulokowane w bankach, a trybunał dnia 26 czerwca 1874 skazał go na zapłacenie sumy 323,091 fr. Nie czekając wyroku sądu, wcześniej o rok, chcąc się ratować przed więzieniem za długi, zbiegł do Szwajcarii, do Neuchâtel, a następnie osiadł w Vevey, gdzie zakupił mały domek, była karczma rybacką, która nosiła symboliczną dlań nazwę: »Dobry port«. *Omen nomen*, istotnie zawiązał do dobrej, cichej a zarazem ostatniej przystani. Powstało tu wiele pięknych widoków z okolicy, w których znać coraz silniejszy wpływ impresjonizmu. Nie przejął się nim zupełnie, bo był już zbyt starym i rutynowanym indywidualistą. By odwdziżyć się gościnnym Helwetom, wymodelował im biust republiki Helweckiej w 1875, którą z wdzięcznością przyjęto. Obcy naród patrzył nań tylko jako na wielkiego artystę. Przyjaciele pozostający we Francji pracowali dlań nad złagodzeniem o nim opinii w kraju. Czynią starania, by mógł wziąć udział w powszechnej wystawie i osiągają pomyślny rezultat, o czym mu donoszą. Atoli najwyższe wyroki losu odmawiają mu nawet tej pociechy, która miała być ostatnią, powrotu do grona artystów francuskich.

Zmarł po ciężkiej chorobie puchliny pod koniec listopada 1877 roku. A w tym samym czasie archanioł moralności politycznej wśród malarzy, nudny fotograf, niewydarzony naśladowca drugorzędnych mistrzów holenderskich XVII wieku, Meissonier, napychał kieszenie setkami tysięcy franków, udekorowany przez wdzięczną ojczyznę legją honorową, zbierał laury przed swemi, pchlich rozmiarów, miniaturami.

MARCIN SAMLICKI

KRONIKA ARTYSTYCZNA

CIESZYN

= Muzeum cieszyńskie przypomina *J. K.* w Nr. 221 *Kurjera Poznańskiego*: W Starym Zamku cieszyńskim mieści się bogate i ciekawe Muzeum miasta Cieszyna, podzielone na kilka części. Najciekawszy jest etnograficzny zbiór »Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego« (Muzeum śląskie), założony w roku 1896 przez księdza prałata Londzina, a stanowiący część wszystkich zbiorów muzealnych. Początkowo zbiory etnograficzne mieściły się w osobnym lokalu, dopiero ostatnio przenosi się je do zamku, gdzie odbywa się segregacja i dokładne katalogowanie. Dział ten obejmuje bardzo bogate zbiory, dotyczące życia kulturalnego ludności polskiej na Śląsku cieszyńskim. Stare sprzęty ludowe, charakterystyczne malowidła ludowe na szkle, bardzo bogata kolekcja ceramiki cieszyńskiej i jabłonkowskiej, hafty ludowe, wreszcie zbiór drewnianych zamków i stępów, używanych w budownictwie ludowym. Na osobną uwagę zasługuje kolekcja książek, pisanych w gwarze śląskiej, dalej starych druków, znalezionych po domach śląskich jak to: biblia Radziwiłłowska z r. 1563, kronika Bielskiego i t. d. W pozostałej części Muzeum miasta Cieszyna tylko oddział kulturalno-historyczny narazie jest otwarty,

oddział przyrodniczy i kościelny jest na narazie jeszcze nieuporządkowany.

W dziale kulturalno-historycznym zwraca uwagę dobrze utrzymana i zaopatrzona sala piastowska z pamiątkami z czasów Piastów cieszyńskich, dalej liczne zbiory, odnoszące się do życia dawnego mieszczaństwa cieszyńskiego. Na uwagę zasługuje zbiór monet i starej broni.

KRAKÓW

= Dzieła sztuki w Wieży Ratuszowej. Został już otwarty dla publiczności VI oddział Muzeum Narodowego, mieszczący się w Wieży Ratuszowej na Rynku, a zamknięty od dłuższego czasu z powodu koniecznych przeróbek.

Sala parterowa wieży o pięknym żebrowym sklepieniu mieści szereg rzeźb w kamieniu, pochodzących z wieku XII—XV, wśród których znajdują się dwa arcydzieła Wita Stwosza: »Chrystus w Ogroju« i »Jaszczury«, znane mieszkańcom Krakowa tylko z kopii, umieszczonych na domach Rynku i placu Marjańskiego.

W przeciwstawieniu do parteru, którego układ pozostał w ogólnym zarysie taki sam jak poprzednio, zmie-



JAN SZCZEPKOWSKI



Projekt pomnika Bogusławskiego w Warszawie
(odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie warszawskim), (gips)

niono zupełnie urządzenie salki I piętra. Znalazły w niej pomieszczenie odlewy gipsowe cennych zabytków sztuki rzeźbiarskiej średniowiecza, albo mieszczących się w Krakowie, lecz z powodu swego położenia prawie niedostępnych, albo pochodzących z poza Krakowa. Do pierwszych należą odlewy rzeźb, zdobiących gzymsy koronujące kościoła Marjańskiego, kompletowane z wielkim nakładem kosztów przy każdorazowej restauracji, do drugich ciekawy zbiór kopii tympanonów romańskich. Wszystkie te wystawione odlewy, ożywione przez piękną architekturę salki (dawnej kaplicy), ozdobione bogato rzeźbionymi zwornikami z XIV wieku, pozwolą zwiedzającym zapoznać się przynajmniej ogólnie z charakterem polskiej rzeźby średniowiecznej.

= W T-wie Przyjaciół Sztuk Pięknych została otworzona 16 czerwca wystawa t. zw. bieżąca, w której biorą udział: Aneri (J. Weissowa), Augustynowiczówna, Axentowicz, Bunsch, Ciompa, Czerwenka, Dąbrowski, Dąbrowa E., Dyboska, St. Filipkiewicz, Gajewski, Gałęzowska, Hiron, W. Hofman, W. Jarocki, Kałuski, Karpiński, Karszniewicz, Kowalski, Krasnowolski, Krzetuska, Leszko, Lewkowicz, Ligasówna, Machalski, Malicki, Markowicz, Meleniewski, Mehoffer, Sz. Müller, Oleś, Orszulski, Paciorek, Pinkasówna, St. Poptawski, Plutzer, Pfefferberg,

Rubczak, Rychter Janowska, Soldinger, Szinagel, Szwarz, Szluha, Terlecki, Wachtłówna, Wodzinowski, Wyczołkowski, Żarnecki, Żmuda, Żurawski. Prócz tego wystawiono tudzież jedenaście litografij (motywy architektury Rzymu) artyści włoskiego Vito Lombardi.

= Dyrekcja T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych na posiedzeniu z dnia 8 czerwca uchwaliła wykreślić z listy członków T-wa prof. dr. Feliksa Koperę, dyrektora Muzeum Narodowego.

= Wystawa prac Stefana Filipkiewicza otwarta była od 18 kwietnia do 15 maja w lokalu antykwariatu artystycznego p. Fr. Studzińskiego. Wystawa obejmowała 40 obrazów olejnych i akwarelowych tego cenionego pejzażysty.

= Wystawa prac Rafała Malczewskiego otwarta została w tymże lokalu p. Fr. Studzińskiego po zamknięciu wystawy St. Filipkiewicza.

= Wystawa autoportretów została otwarta w lokalu Związku artystów plastyków. Zebrano około stu płócien, akwarel, pastel, rysunków, następujących artystów: O. Boznańskiej, K. Chmurzowskiego, St. Dębickiego, E. Ejbisza, J. Fałata, J. Gałęzowskiej, H. Gotliba, T. Grotta, W. Hofmana, St. Janowskiego, de Laveaux, Karszniewicza, L. Klimowskiego, J. Malczewskiego, S. Jaxa Małachowskiego, J.



PIOTR MICHAŁOWSKI (1801-1855) PORTRET CÓRKI ARTYSTY NA KONIU (ol.)

Wł. p. Konstantowa Jagińska, Kraków.

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

Mehoffera, A. Markowicza, Z. Milli'ego, P. Nizińskiego, Nowakowskiego, A. Olesia, J. Pińkowskiego, L. Piotrowskiego, J. Pochwałskiego, Z. Pronaszki, S. Radziejowskiego, K. Sichulskiego, Z. Stankiewiczówny, P. Stachewicza, J. Suchodolskiego, L. Stasiaka, L. Stroynowskiego, E. Szinagla, St. Szwarca, A. Terleckiego, W. Wodzinowskiego, J. Wojnarskiego, L. Wyczółkowskiego, St. Wyspiańskiego, K. Żelechowskiego i innych.

= Z Polskiej Akademii Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w dniu 20 czerwca b. r. przewodniczący dr. Stanisław Tomkowicz wygłosił referat p. t. «Modlitewnik królowej Bony w Wilanowie».

O pergaminowym rękopisie tym minjaturowym, przechowywanym w zbiorach hr. Branickich w Wilanowie, pierwsza wzmianka pojawiła się przed 50 z górą laty w piśmiennictwie polskim, po której zapanowało zupełne

milczenie. Prof. Sokołowski jeszcze przed końcem XIX w. zamierzał zająć się nim naukowo i zaczął gromadzić materiały, lecz nie doszło do spełnienia zamiaru. Wreszcie mówi o tym zabytku dr. Feliks Kopera w II tomie swoich *Dziejów malarstwa w Polsce*, wchodzi nawet nieco w szczegóły ozdoby jego malarzkiej, nie rozwiązuje wszakże łączących się z tem zagadnień. Dopiero teraz dr. Stanisław Tomkowicz znalazł sposobność poświęcić bliższą uwagę zabytkowi, a w obszerniejszej pracy podał szczegółowy opis jego bogatej ozdoby malarzkiej, popartej zdjęciami fotograficznymi, i starał się wykazać, że ojczyzną rękopisu, o którego pochodzeniu i późniejszych kolejach nie doszły do nas żadne historyczne dane, były Włochy, że wykonany został w pierwszych dziesiątkach lat w. XVI z wszelkiem prawdopodobieństwem dla Bony jako żony lub narzeczonej Zygmunta I. Zbiór ten oficjów do użytku osoby świeckiej jest utworem szkoły malar-



ALEKSANDER ORŁOWSKI (1777-1834) SZLACHCIC NA NIESZPORACH (rys.)
 Wł. prof. dr. K. Kostaneckiego, Kraków
 (Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

stwa miniaturowego lombardzkiej, może pendzla któregoś z uczniów Ambrożego de Marliano, ozdobionym na wielu kartach malowaniami winjetami, prócz tego kilkunastoma całostronicowymi kompozycjami, częścią scen figuralnych, częścią inicjałów. Malowania zachowane w bardzo dobrym stanie są piękne, nader żywe i kolorystycznie efektowne, jakkolwiek co do wartości artystycznej nie mogą być zaliczane do arcydzieł pierwszorzędných.

Następnie przedłożył dr. Tomkiewicz komunikat p. Anny Misiążanki o średniowiecznych i późniejszych zabytkach kościoła w Więclawicach (pow. miechowski). Najcenniejszy z pośród nich jest tryptyk malowany z r. 1477, oraz posąg Madonny z Dzieciątkiem z przełomu w. XIV na XV.

WARSZAWA

= Pomnik Słowackiego. Posiedzenie w sprawie budowy pomnika Słowackiego w Warszawie, odbyło się w gabinecie p. prezydenta miasta.

Przewodniczącym komitetu wykonawczego wybrano p. prezydenta inż. Słomińskiego sekretarzem prof. Karola Tichego. Miejsce pod pomnik postanowiono uzgodnić z radą regulacyjną. Na projekt pomnika

rozpisany będzie konkurs powszechny z trzema nagrodami w kwotach 8.000, 5.000 i 3.000 zł z półrocznym terminem nadsyłania prac. Do jury konkursowego wejdzie szereg przedstawicieli instytucji artystycznych, przedstawiciel miasta i przedstawiciel komitetu.

= 45 pomników na 69 placach. Komisja pomnikowa, wyłoniona swego czasu przez radę artystyczną, zbierze się celem przedyskutowania sprawy budowy pomników w Warszawie. Przygotowano spis placów, na których mogłyby stanąć pomniki. Spis ten wymienia 69 placów w całym mieście z uwzględnieniem przedmieść, parków i ogrodów. Nie jest wymieniony rynek Starego Miasta, jakoteż place, na których już są pomniki. Co się tyczy spisu wielkich ludzi, którym mają być wystawione pomniki, wymienia on 45 nazwisk zasłużonych. Pomędzy nimi są nie tylko Polacy, lecz marsz. Foch, prez. Wilson. Spis nie obejmuje zupełnie nazwisk osób żyjących. Przewiduje się w spisie pomnik Odrodzenia, 5 poległych, powstańców. Jako pilne, podkreślono wzniesienie pomników: Słowackiego, Kościuszki, Kraszewskiego i Sienkiewicza.

= Amfiteatr w Łazienkach. Po zewnętrznym odnowieniu pałacu myśliwskiego i starej

pomarańczarni oraz drobnych inwestycji, poczynionych w Łazienkach królewskich, kierownictwo robót w gmachach reprezentacyjnych przystąpiło do uporządkowania amfiteatru. Obok robót budowlanych przystąpiono do zmiany 16 figur i z grup figurowych, zrobionych z tynku i rozsypanych się od lat. W ziemi figury modelowano w glinie. Obecnie wzniesiono kucie figur z kamieni, przerwane z powodu zimy. 7 figur jest już gotowych. Większość pozostałych modeli zbadana będzie niebawem przez komisję. Sporządzane są odlewy gipsowe dotychczas istniejących figur, które przechowywane będą w charakterze dokumentów.

= Rada Muzeum Narodowego. Wobec upływu terminu dwuletniej pracy członków Rady muzealnej w dotychczasowym składzie, magistrat postanowił zaprosić ponownie do współpracy w Muzeum na lat dwa pp. prof. Zygmunta Badowskiego, prof. Miłosza Kotarbińskiego, prof. Marjana Lalewicza, prof. dr. Jana Lewińskiego, prof. Tadeusza Tołwińskiego, p. Aleksandra Janowskiego, p. Mieczysława Rulikowskiego i p. Kazimierza Stefańskiego.

= Z Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. W związku z dokonaniem na walnym zgromadzeniu członków Towarzystwa Opieki nad zabytkami przeszłości wyborami, nowy zarząd ukonstytuował się jak następuje: Na prezesa Towarzystwa powołano p. inż. Zygmunta Słomińskiego, prezydenta m. st. Warszawy, na wiceprezesa Rajnolda hr. Przeździeckiego i Bronisława Gembarzewskiego, dyrektora Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska. Na skarbnika wybrano p. Kazimierza Stefańskiego, na dyrektora Towarzystwa p. dr. Władysława Kłyszewskiego. Nowy zarząd rozpoczął swe czynności według statutu Towarzystwa.

= Muzeum X Pawilonu Cytadeli. Z inicjatywy władz wojskowych ma być urządzony dział historyczny X pawilonu Cytadeli dla celów muzealnych, przyczem cele więzienne mają być utrzymane w tym stanie, w jakim znajdowały się za czasów zarobczych.

Komisja zbadala w swoim czasie te cele i stwierdziła, że przy odnawianiu zniszczono wszystkie napisy na ścianach i rysunki, robione przez więźniów polskich, nadto zostały skradzione charakterystyczne drzwi więzienne. Władze prowadzą dochodzenia.

= Konkurs rzeźbiarski na popiersia zasłużonych Polaków zorganizowany przez Zawodowy Związek Artystów Plastyków, został rozstrzygnięty 21-go czerwca b. r.

Pierwsza nagroda została przyznana p. Alfonsowi Karnemu, druga p. Aleksandrowi Żurakowskiemu, trzecia p. Wójtowiczowi, czwarta p. Stanisławowi Horno-Popławskiemu. Wszyscy z Warszawy. Ponadto zostały odznaczone 4-ry prace pp. Kazimierza Bieńkowskiego z Poznania, Józefa Starzyńskiego ze Lwowa, Ireny Piechockiej z Warszawy i Tadeusza Sadeberga.

Konkursy te są ogłaszane rok rocznie i mają na celu zachęcenia artystów do pracy nad pomnikami. Konkursy są subwencjonowane przez Min. W. R. i O. P. i organizowane przez Związek Zawodowy Artystów Plastyków.

= O upiększenie biur w urzędach państwowych. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych wydało już całą serię okólników, dotyczących utrzymania i upiększenia biur urzędów państwowych. Ostatnio ukazał się nowy okólnik z tej serii. Dotyczy on upiększenia poczekalni urzędów reprodukcjami arcydzieł najwybitniejszych malarzy polskich. Listę takich reprodukcji ministerstwo załączyło do okólnika. W wykazie malarzy pierwsze miejsce zajmują Matejko, Kossakowie, Wyspiański, Brandt, Malczewski, Wyczółkowski, Tetmajer i inni.

= Fałszywe zasady estetyki miasta. Rada artystyczna przy wydziale technicznym magistratu omawiała na ostatnim posiedzeniu sprawę odnawiania domów w Warszawie. Zdecydowano, że zasadniczo domy mają być odnawiane w kolorach spokojnych, nie farbą olejną, aby mury nie błyszczały, z wyłączeniem kolorów jaskrawych. Fragmenty sklepów nie powinny bez względu nie wydzielać się odmiennym kolorem od całej elewacji domów. Są-



ALEKSANDER KOTSIS (1830—1877)

POGORZELCY (ol.)

Wł. p. Leon Holzer, Kraków

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

siadujące ze sobą domy muszą bezwzględnie harmonizować ze sobą, t. j. muszą być utrzymane w jednym kolorze (możliwie w jednym tonie).

Rozważano też między in. sprawę reklam i szyldów. Zdecydowano, że na szyldach oraz na reklamach zabrania się zasadniczo obrazkowego umieszczenia sprzedawanych artykułów, gdyż obrazki te przeważnie nie są artystycznie wykonywane i oszpecają fasadę domów oraz ogólny widok ulicy.

Otóż o ile nam wiadomo, skład osobowy Rady jest obecnie następujący: trzech przedstawicieli magistratu (dyr. Br. Gembarzewski, L. Danielewicz i arch. St. Gądzikiewicz), dwóch przedstawicieli Tow. Opieki nad Zabytkami, Tow. Urbanistów, Koła Architektów, Departamentu Kultury i Sztuki, oraz Urzędu Konserwacji Zabytków.

Podobno i słynne warszawskie tablice z nazwami ulic, najmniej czytelne i najszeptniejsze w całej chyba Europie («piaskowej» barwy) zawdzięczamy Radzie artystycznej Warszawy.

Obecne kategoryczne i bezapelacyjne orzeczenia tej rady pozbawione są wszelkich racjonalnych podstaw. Rada np. nie wie, że istnieją t. zw. bazaltowe farby olejne, bardzo trwałe, specjalnie nadające się do malowania fasad, które nie dają żadnego połysku, zresztą czy kolor biały lub żółtawy jest spokojny i niejaszkrawy — czy nie? Raczej nie. Rada nie pomyślała o tem, że jeśli sąsiadujące z sobą domy muszą bezwzględnie być utrzymane w jednym kolorze i możliwie w jednym tonie — to z czasem cała Warszawa będzie wyglądała jak jedne olbrzymie koszary, na jeden kolor i ton pomalowane. Tymczasem właśnie należy dążyć do różnorodności barw i tonów.

Portale sklepów (np. wykonane w szlachetnym drzewie lub w marmurze) też bezwzględnie nie mogą się «wydzielać» odmiennym kolorem, t. zn. w całej Warszawie mają być wszystkie jednakowe, i to białe lub szare, zapewne malowane klejową farbą, skoro olejną używać nie wolno!

Wreszcie to, co może stanowić najwdzięczniejsze

pole do popisu dla artystów dekoratorów, jak np. godła, wywieszki, wykonane w metalu (roboty ślusarska) czy malowane — są przez Radę wyklęte i zakazane, gdyż... «przeważnie nie są artystycznie wykonywane».

Tego rodzaju estetyka ośmiesza w oczach szerokiach mas wszelkie t. zw. komisje artystyczne i odstrasza od zapytywania ich o opinię w różnych ważnych sprawach. Przykład warszawskiej rady art. nie może przecież zachęcać żadnej innej gminy.

Miejmy jednak nadzieję, że opinia Rady art., co do pomalowania całego miasta na jeden ton i kolor (a cóż Stare Miasto?) nie będzie tak naprawdę bezwzględnie obowiązująca. Świeżo p. Minister Spraw Wewnętrznych wydał specjalny okólnik w sprawie wyglądu zewnętrznego miast i wsi (uzgodniony zapewne z Dep. Sztuki M-wa W. R. i O. P.), w którym przy remontach domów pozostawia zupełną swobodę i dowolność wyboru barwy (por. np. *Kurjer Warszawski*, Nr. 145).

WDZYDZE

= Muzeum Kaszubskie własnością państwa. Nad «Morzem Kaszubskim», największym jeziorem naszych stron, leży w malowniczym otoczeniu wioska Wdzydze. Pracował w niej jeszcze przed wojną nauczyciel wiejski Izydor Gulgowski, pierwszy odkrywca i konserwator kaszubskiej sztuki ludowej. Człowiek ten, niezmiernie dla kultury regionalnej zasłużony, niestety już nieżyjący, zakupił tam «checzek» kaszubską zabytek starego budownictwa rodzimego i zamienił ją na muzeum. Mieści ono bogate zbiory kaszubskiej sztuki ludowej z różnych dziedzin i zyskało sobie niemały rozgłos.

Obecnie muzeum to przeszło drogą kupna na własność Ministerstwa Oświecenia. Kustoszem będzie p. Gulgowska, wdowa po śp. Izydorze, która prowadzi we Wdzydzech szkołę i pracownię haftów kaszubskich. Zbiory wdzydzkie znajdują się w Poznaniu na Powszechniej Wystawie Krajowej, aby mogli je poznać Polacy ze wszystkich stron naszego państwa.



FRANCISZEK KOSTRZEWSKI (1826—1911)

KRAJOBRAZ Z CHATĄ (ol.)

Wł. zbiory śp. prof. dr. Mycielskiego, Wawel.

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)



WACŁAW KONIUSZKO (1857-1900)

ROGATKA WROCŁAWSKA
W KRAKOWIE, (ol.)

Wł. dr. Stanisław Golski

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

WILNO

= Głosy krytyki warszawskiej o wileńskich artystach streszcza *Ergo* w artykule p. t.: »Wśród malarzy i rzeźbiarzy wileńskich« w Nr. 112 *Słowa*.

= Odnowienie kościoła ostrobramskiego. Rok temu zaczęły się prace nad odnowieniem kościoła św. Teresy, tj. Ostrobramskiego. Rezultat jest świetny. Okazało się, że wewnątrz było obłożone kilku warstwami tynku — w niektórych miejscach było tych warstw 13! — a pod nimi mieszczą się wspaniałe freski, sięgające od posadzki po sufit. Są to ilustracje do życia św. Teresy i pochodzą z 18 wieku. Barwy zachowały się wspaniałe, dominuje w nich ton morelowy — jako barwa karmelickiego habitu. Freski są przepiękne, samych figur liczą przeszło 150.

Konserwacją ich zajął się pan M. Słonecki. Świątynia będzie miała wewnątrz przywrócone do dawnej postaci, tj. ciepły złoto-fioletowy ton, w którym harmonijnie połączą się freski, motywy dekoracyjne i obrazy. Pod względem malarstwa ściennego będzie to unikat między kościołami naszej części kraju, a jeden z najświetniejszych zabytków w Polsce.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Wystawa Sztuki Starożytnej w Amsterdamie. W obecności posłów greckiego i włoskiego w Hadze otwarta została w Amsterdamie wystawa sztuki antycznej, urządzona z inicjatywy p. Van Leer, który zorganizował już w roku ubiegłym wystawę egipską.

Na obecnej wystawie znajdujemy szereg dzieł sztuki rzymskiej, oraz greckiej, w tej liczbie piękne wazy i naczynia. Z rzeźb wyróżniają się: głowa z XVI w. przed Chrystusem, odnaleziona na wyspie Cypr, oraz popiersie Dyonisosy.

BUDAPESZT

= Polski pomnik w Mohacsu. W roku 1926 jako 400-setnej rocznicy bitwy pod Mohacssem odbyły się na Węgrzech krajowe uroczystości pamiątkowe. Jedną z tych uroczystości obchodzono w Erd, miejscowości koło Budapesztu, gdzie z inicjatywy Ferdynanda Miklóssi'ego sekretarza stowarzyszenia węgiersko-polskiego z współudziałem historycznego muzeum wojennego, wmurowano tablicę pamiątkową na cześć wojska polskiego, które brało udział w bitwie pod Mohacssem, a które tu w Erd przyłączyło się do wojsk węgierskich. Pan Miklósi zaproponował również jeszcze w roku 1927, aby w Mohacsu postawić po-

mnik na cześć poległych tam bohaterów polskich. Plan ten obecnie zbliża się do urzeczywistnienia. Na posiedzeniu komitetu w którym brali udział: b. minister Pekar, baron Nyary, prez. stow. węgiersko-polskiego, pułkownik Hutiray, Miklossi i inni, zakomunikował Nyary, że pomnik będzie wykonany podług rysunku i pomysłu artysty Bodora i dr. Bevilaqua. Orzeł polski na szczycie pomnika jest dziełem rzeźbiarza Szódy. Obecny na posiedzeniu burmistrz miasta Mohacsa dr. Margittay oświadczył, że fundament pod pomnik, miasto wykona własnym kosztem.

Postanowiono, że odsłonięcie pomnika odbędzie się 29 sierpnia. Przygotowania do tej uroczystości już teraz są w toku, albowiem jest nadzieja, że wielu Polaków tam przybędzie dla pogłębienia przyjaźni polsko-węgierskiej.

BUENOS AIRES

= Panamerykański Kongres Architektów w roku 1930-tym odbędzie się w Buenos Aires.

LONDYN

= Pomnik Van Dycka w katedrze św. Pawła. W celu uczczenia wielkiego malarza flamandzkiego Van Dycka, wzniesiony został w krypcie dla artystów w katedrze św. Pawła w Londynie pomnik genialnego portrecisty.

= Dwa obrazy Corota za 2,400.000 franków. Niedawno sprzedano w Londynie na licytacji z pejzażem Corota za sumę 2,400.000 franków.

= Rembrandt i Van Dyck na licytacji. Na licytacji w Londynie sprzedano obraz Rembrandta (Portret rycerza) za 2,031.100 franków oraz portret van Dycka za 2,230.000 franków.

= Wystawa sztuki włoskiej w Londynie. W gmachu stałej wystawy sztuki w Burlington House odbyło się posiedzenie komitetu wielkiej wystawy sztuki włoskiej. Komitetowi przewodniczyła lady Chamberlain, małżonka sir Austena.

Wystawą zainteresowały się sfery włoskie i wszystkie wielkie galerje sztuki włoskiej, które obiecały nadesłać eksponaty. Pomoc w organizowaniu wystawy przyrzekli również Papież i Mussolini.

= W *Goupil-Gallery* otworzono wystawę akwarel i rycin prof. Williama Rothensteina.

= W *Leicester Galleries* wystawa dzieł Eugenjusza Żaka, obrazów i rysunków, odniosła niezwykle sukces. Krytyk *The Times'a* (z dn. 10 maja), podkreśla pewne barokowe cechy i romantyczny styl obrazów Żaka, styl, wspólny zarówno polskiej plastyce

jak i polskiej literaturze i muzyce, stwierdza: *The general effect of the exhibition, once its oddities are accepted, is extremely happy.*

Równocześnie wystawiono w tej galerji 31 obrazów i rysunków Gregora Glückmanna z Paryża.

= Na licytacji Vicomte Bernard d'Hen-decourt's Collection, która przyniosła ogółem 10.891 f. szt., sprzedano m. i. dwa rysunki J. A. D. Ingres'a, a mianowicie portrecik Madame Reiset z córką, datowany 1841 i sygnowany (wymiary: 12×9 cali ang.) za 940 f. szt., rysunkowe studjum do obrazu p. t. *La Source*, sprzedano za 230 f. szt.

LOUISVILLE

= Międzynarodowa Wystawa Karykatur. Tow. Sztuk Pięknych w Louisville, głównem mieście stanu Kentucky w Ameryce Półn., urządziło od dnia 10 do 24 marca b. r. międzynarodową wystawę karykatur.

Do apelu stanęło 16 państw i 116 artystów. Prac wystawiono 524.

Z polskich karykaturzystów wystąpili wyłącznie współpracownicy pisma »Mucha«, pp. R. Anderson, E. Dargiewicz, W. Lipiński i E. Porządkowski, łącznie

z 21 pracami, przyczem spotkało nasz kraj miłe wy-różnienie: oto w katalogu wystawy zamieszczono 11 odbitek najlepszych karykatur. Odbitki te obejmują tylko 5 państw (z 16, które wzięły udział na wystawie), a wśród nich znajdujemy i Polskę, którą reprezentuje karykatura z »Muchy« p. E. Porządkowskiego.

NEW YORK

= Dwanaście i pół miliona franków za dwa obrazy. Rekordowe ceny zdobyły na jednej z licytacji w Ameryce dwa obrazy mistrzów włoskich: Piero della Francesca (Ukrzyżowanie) i Fra Filippo Lippi (Madonna z dziećciem). Pierwszy z tych obrazów sprzedany został za 9,375.000 fr., drugi za 3,225.000 fr.

= Budowa pomników wybitnych Polaków w Ameryce. W najbliższym czasie powstaną w Ameryce dwa pomniki Kazimierza Pułaskiego, którego 150-tą rocznicę śmierci obchodzić będą Stany Zjednoczone na jesieni b. r. Jeden z pomników stanie w Stevens Point (stan Wisconsin), drugi zaś w Milwaukee. Fundusz na budowę pomników pochodzi ze składek Polaków, zamieszkałych w obu miastach.

Związek Polaków w Ameryce wydał ostatnio odezwę



ARTUR GROTTGER (1837—1867)

PORTRET KOBIECY (ol.)

Wł. p. Franciszek Macharski, Kraków.

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)



WŁADYSŁAW ALEKSANDER MALECKI 1826—1900

POJENIE KONI (ol.)

Wł. prof. dr. Wincenty Łepkowski, Kraków

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

do zbierania składek na budowę pomnika Marii Kónopnickiej.

= Jeszcze jeden pomnik Pułaskiego w Ameryce. Licząca zaledwie 200 rodzin mała osada polska w Louville w stanie Nowojorskim postanowiła postawić w osadzie tej pomnik Pułaskiego.

= Obraz Fransa Halsa za 6 milionów franków. Pewien zbieracz dzieł sztuki z Waszyngtonu nabył w Nowym Jorku portret Judyty Leyster pendzla Fransa Halsa za 6 milionów franków.

= W *Detroit Institute of Fine Arts* wystawiono cały szereg dzieł Van Dycka, znajdujących się w amerykańskich kolekcjach prywatnych. *The New York Times* (Rotogr. Picture Section) z dn. 7 kwietnia b. r. reprodukuje następujące dzieła: »Queen Henrietta Maria and her dwarf«, »Geoffrey Hudson«, »Mountjoy Blount, Earl of Newport, and George, Lord Goring«, »portret P. P. Rubensa«, »Apostoł Szymon«, »autoportret Van Dycka«, »Lady Poulet«, »The Countess of Carlyle«.

PRAGA

= Budowa galerji państwowej. Komisja delegowana do zbadania kwestji budowy galerji państwowej w Pradze, zatwierdziła na swem posiedzeniu przedłożony jej projekt budowy. W najbliższym czasie mają odbyć się definitywne narady z Ministerstwem Robót Publicznych. — Tak w Czechosłowacji, a u nas?...

= Wręczenie Prez. Masarykowi Daru Krakowskiego Muzeum Przemysłowego. Konsul czechosłowacki w Krakowie p. dr. Artur Maixner wręczył Prezydentowi Masarykowi dar krakowskiego Muzeum Przemysłu a mianowicie z zeszyty *Rzeczy pięknych* poświęcone wystawie kultury współczesnej w Bernie w r. 1928, w artystycznej oprawie, wykonanej we własnych warsztatach Krakowskiego Muzeum Przemysłu.

RIO DE JANEIRO

= Wielki posąg Chrystusa w porcie Rio de Janeiro. Na szczycie wzgórza koło portu zaczęto wznosić olbrzymi posąg Chrystusa, według projektu rzeźbiarza Pawła Landowskiego. Posąg wraz z piedestalem ma mieć 95 m. wysokości. Ma on ode-

grać podobną rolę, jak posąg Wolności w porcie nowojorskim, Napis pod posągiem brzmi: *Christus vincit, regnat, imperat.*

WENECJA

= Uroczystości ku czci Sansovina. W czerwcu odbędzie się w Wenecji uroczyste przeniesienie zwłok znakomitego rzeźbiarza i architekta, Sansovina (1486—1570) do Bazyliki św. Marka. Uroczystość pogrzebowa, która swym nastrojem ma przypomnieć słynne weneckie pochody i procesje, uświetniona będzie obecnością bawiących w tymże czasie w Wenecji kongresistów na pierwszym wielkim, międzynarodowym zjeździe bibliotekarzy i bibliofilów.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Architekt, zeszyt I roku XXII. Styczeń 1929 (Treść: Wł. Ekielski: Jan Matejko jako architekt. — A. Szyszko Bohusz: Stanisław Noakowski. — Kronika).

Po dwuletniej przerwie zaczął wychodzić na nowo ten zasłużony krakowski miesięcznik, pod zmienioną redakcją inż. arch. Henryka Jasińskiego.

W numerze I-szym artykuł ze spuścizny po śp. W. Ekielskim podaje ciekawe szczegóły o współudziale Matejki przy odbudowie Sukiennic.

Kierownik odbudowy architekt Pryliński korzystał mianowicie z rad Matejki, a także z jego współpracy. Znać to w całym typie budynku, a już wprost jego projektu są niektóre głowice słupów arkadowych, głowy męskie i kobiece na podwójnych kolumnach od ul. Szewskiej i t. d. Na ryzalicie od ul. Szewskiej Matejko wyrysował dwie narożne sterczyny z kogutem i indorem na czubach. Na fasadzie od ul. Szewskiej wogóle jest mało Prylińskiego, a bardzo wiele Matejki. Dwa torys niewieście (Noć i Poranek) mają wszystkie cechy twórczości Matejki, którą Ekielski określa jako »barok z silnym posmakiem gotyku«. Środkowy ryzalit i dwa boczne są bez żadnej wątpliwości dziełem genialnego malarza, widać w nich nawet dążności do silnego światłocienia.

Drugim dziełem budownictwa, w którym Matejko



ALEKSANDER GIERYMSKI (1849—1901)

KRAJOBRAZ (ol.)

Wł. p. Leon Holzer, Kraków

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

się wypowiedział, jest jego dom przy ul. Florjańskiej. Odnajduje się Matejkę w trzech głowach na zwornikach otworów parterowych, w zwieńczeniu środkowego okna na pierwszym piętrze wypuklorzeźbą i w pełnym rozmachu zwieńczeniu całej fasady. Wreszcie przy polichromji kościoła Marjackiego trzeba było przeprowadzić zmiany architektoniczne na suficie według wskazań Matejki, a do niego też należy cały szereg dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich w tymże kościele, jak chórek w presbiterjum, figury Proroków, także belka pod krucyfiksem w tarczy kościoła, krasoścze wielkiego okna nad chórem, biust św. Cecylii i t. d.

Dr. Adolf Szyszko-Bohusz podaje krótkie, ale pełne treści wspomnienie nieodżałowanemu śp. Noakowskiemu. Charakteryzuje znakomitego artystę jako »poetę-piewcę piękna architektonicznego u różnych społeczeństw, apolegetę kierunku romantycznego, przebrzmiałego i niezrozumiałego dzisiaj, w epoce dążenia do ekonomji sił, do uproszczenia pracy nie tylko fizycznej, ale i twórczej, do standaryzacji form architektonicznych«. Albowiem ideały architektury zupełnie się zmieniły w ostatnich czasach, tak, że »na tle form t. zw. karbolowej architektury«, wykłady Noakowskiego były pięknym anachronizmem.

Wspomnienie jest ilustrowane wspaniałym cyklem rysunków wawelskich, które Noakowski stworzył na podstawie rekonstrukcji, dokonanych przez Szyszkę-Bohusza. Są to wizje Wawelu wyczarowane fantazją poety-rysownika. Przedstawiają mury wawelskie z epoki romańskiej, kościół św. Michała, rotundę św. Feliksa i Adaukta, zamczysko czesćciowo ciosowe, oraz mury warowne z epoki Piastów. Ponadto na osobnej planszy jest barwny szkic »sali pod ptakami« na Wawelu.

= Prasa francuska o drzeworytniku polskim. Paryska »Comoedia« zamieszcza obszerny artykuł pióra André Warnod o drzeworytniku polskim Stefanie Mroźewskim (uczniu Skoczylasa), który urządził w Galerie Colette Weil wystawę swych ilustracji do »Roi au Masque d'Or« Marcela Schwoba.

= O sztuce ludowej w Polsce zamieścił artykuł Henri de Montfort w »Havre-Eclair« z dnia 22 maja b. r.

= Uwagi o malarstwie polskim, głównie

jednak o Wł. Skoczylasie i o Z. Stryjeńskiej drukuje J. B. w »Vossische Zeitung« z dnia 8 maja b. r.

= 300-lecie twórczości Judyty Leyster (1629—1929). Osobny artykuł z tego powodu poświęca malarce holenderskiej Joanna Eckhardt w Nr. 206 »Kurjera Poznańskiego«.

= Czemu szlachta nasza nie stworzyła sztuki? Kwestję tę omawia Dr. M. Wojciechowska w Nr. 193 »Kurj. Poznańskiego« w związku ze świeżo wydanym studjum Ign. Kozińskiego o Łukaszu Górnickim.

= Dr. M. Loret: »Gli artisti piacentini a Roma nel settecento« (Milano-Roma, 1929, str. 101 in 4^o) — Książkę tę omawia dr. R. Pollak w artykule »Nasi artyści w Rzymie«, w Nr. 205 »Kurj. Poznańskiego«. Dłuższe recenzje z tej książki ukazały się też w »Giornale d'Italia« z dnia 16 kwietnia b. r. (z reprodukcją obrazu T. Kuntzego-Konicza), oraz w »Corriere d'Italia« z dnia 14 maja b. r.; autorem tej ostatniej jest Arturo Lancellotti.

= »O Walentym z Grabonoga, artyście z Bożej łaski słów kilkoro« napisał w Nr. 30 »Wielkopolskiej Ilustracji« prof. Wł. Kołomłocki, z rysunkami W. Boratyńskiego.

= O kilimach polskich pisał A. Weiser w Nr. 11 pisma: »Bau und Werkkunst«.

= Muzeum Tatrzańskie im. Dr. T. Chałubińskiego w Zakopanem i jego organizację omawia M. Wargowski w Nr. 19 »Kurjera Literacko-Naukowego«.

= »L'Art et les artistes en Pologne«, Książkę J. Topassa pod tym tytułem (t. 1—3), omawia Franck L. Schoell w »Vient de Paraitre« z dnia 1 kwietnia b. r.

= Poznań w barwach i nastrojach. Ukazało się nowe dzieło graficzne pod tytułem: »Poznań w barwach i nastrojach«. Jest to wielkie album formatu 34×42 cm., wydane i wykonane w autolito-grafji przez artystę-grafika Fr. Tatulę. Zawiera ono 10 obrazów, przedstawiających najpopularniejsze widoki miasta Poznania w różnych oświetleniach i nastrojach.

= Artykuł o architekturze wielkopolskiej, a specjalnie o wpływach romańskich i włoskich ogłosił L. K. w rzymskim »Messagero« pt. »Gli architetti italiani a Gniezno ed a Poznań«. Zaj-



ANTONI KOZAKIEWICZ (1841—1929)

NIESPODZIEWANIE (ol.)

(Scena z r. 1863; w łóżku leży ranny Kozakiewicz, koło niego siedzi ranny malarz Benedyktowicz)

Wł. p. Marjan Daszyński, Kraków

(Z wystawy „Stulecie malarstwa polskiego”, Kraków)

muje się tu autor najpierw architekturą romańską w Wielkopolsce, wymieniając jej główne zabytki, obszerniej omawia ratusz poznański, wspomina też o dziełach sztuki włoskiej w zbiorach wielkopolskich.

= Rozwój muzealnictwa polskiego. W 8-mym numerze »Ziemi« z r. b. pomieścił p. J. Zborowski przegląd prac około rozwijania dotychczasowych i stwarzania nowych muzeów rodzimych.

= Niemiecki ruch wydawniczy w r. 1928. Książek z zakresu sztuki i przemysłu artystycznego wyszło w roku ubiegłym w Niemczech 568. A w Polsce?

= O fałszerstwach dzieł sztuki pisze dr. E. Meller w katowickiej »Polonji« z dnia 20 kwietnia b. r.

= G. Warchałowski (Warschau): *Die Moderne Polnische Buchbinderkunst*. Mit 11 Abbildungen auf 5 Tafeln. Sonderabzug aus dem: Jahrbuch der Einbandkunst, herausgegeben von Hans Loubier und Erhard Klette, zweiter Jahrgang 1928. Verlag für Einbandkunst (H. Haessel, Comm.-Gesch.), Leipzig.

Autor wymieniając wszystkich wybitniejszych pracowników w dziedzinie introligatorstwa w Polsce, omawia głównie działalność na tem polu Bonawentury Lenarta. Wśród ilustracji znajdujemy reprodukcje opraw wedle projektów W. Radwana, F. Radziszewskiego, Z. Dębickiej, Fr. Sejferta, Z. Kinastowskiego, W. Jastrzębowski, B. Lenarta, wykonanych przez J. Recmanna, R. Jahodę, oraz niektórych z wyżej wspomnianych.

= Wiktor Ziółkowski: Rysunek w dzisiejszej szkole. Wyznanie wiary do serji 15 prac uczniów seminarjum nauczycielskiego w Lublinie, znajdujących się na wystawie szkolnej, urządzonej przez kuratorium

Okr. Szk. Lub. w styczniu 1929 r. Lublin 1929; str. 8 na papierze czerpanym, nadbitka z »Ziemi Lubelskiej«, wytłoczono w Drukarni »Przełom« w Lublinie. Broszura ta obejmuje szereg uwag na temat rysunku oraz wykaz prac wystawionych.

= T. Cieślewski Syn. Dawne Miasta — Warszawa MCMXXXVIII, S. F. Tyszkiewicz: *Fiorenza* — Florencja MCMXXXVIII. Książka niniejsza, własnoręcznie przez autora złożona czcionką »Nikolas Cochín«, punktów 16 i 12, i odbita ręcznie antiquo modo we własnej tłoczni we Florencji, przy placu D'Azeglio Nr. 20, na ręcznie czerpanym, czysto szmacianym, żeberkowym papierze z wodnym znakiem »Roma«, z papierni P. Miliani we Fabriano (Umbrja), zawiera dwanaście oryginalnych, podpisanych drzeworytów Tadeusza Cieśleńskiego syna, przezeń i przez Zofję Cieślewską własnoręcznie odbijanych dla dwudziestu pięciu egzemplarzy tej książki, liczbowanych słownie i podpisanych przez autorów. Układ graficzny książki, linoryty wyklejek, wzorowanych na mozaikach marmurowych pawimentu z XII wieku we florenckim Baptysterjum, jak również drzeworyty kart tytułowych, będące znakami drukarskimi ksylografa i florenckiej oficyny, są pracą Maryli Tyszkiewiczowej. Egzemplarze są iluminowane cynobrem i oprawiane w pergamin przez autora. Druk ukończono w dzień świętego Tadeusza, czyli 28-go października Roku Pańskiego Tysiączonego Dziewięćsetnego Dwudziestego Osmego. Cena 500 zł.

Cykl Dawnych Miast T. Cieśleńskiego Syna rozpoczęła teka drzeworytów pod tym tytułem, własno-

ręcznie przez niego składana, odbita i wydana w 25 egzemplarzach.

= Kazimierz Reychman: *Ex-librisy gdańskie*. Książka ta, (8^o, str. 105) wydana w 300 numerowanych egzemplarzach na papierze bezdrzewnym, zawiera opis 68 ex-librisów bibliotek publicznych i prywatnych Gdańska, poczynając od XVI w. a kończąc na schyłku XVIII wieku, to jest za okres przynależności Gdańska do Polski.

Książkę zdobi 68 reprodukcji wszystkich opisanych ex-librisów, stanowiących cenny przyczynek zarówno do historii patrycjatu gdańskiego, jak i do kultury tego miasta. Jako materiał heraldyczny i graficzny musi zainteresować nie tylko wszystkich tych, co się zajmują historią bibliotek w Polsce, lecz również miłośników heraldyki i grafiki.

= »Regjon Lubelski« organ Komisji Regionalistycznej Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Lublinie. Rok II, Nr. 2, Lublin, Czerwiec 1929. Okładkę rysował K. Wiszniewski.

W tomie tym znajdujemy m. i. studjum St. Dąbrowskiego o »Pasach skórzanych w Lubelszczyźnie« (z 12 rycinami). Na uwagę zasługuje sumiennie zestawiona Bibliografia Województwa Lubelskiego za rok 1927 (wedle powiatów), na str. 83—120, z indeksem nazwisk, a w dziale kroniki notatki dłuższe o konkursie na kiosk uliczny w Lublinie (z rycinami), o pracach malarskich Lublinian etc. Redaktorem tej publikacji jest dr. Feliks Araszkiewicz, sekretarzem redakcji Stanisław Dulewicz.

= *Jahrbuch für Polen* 1929 1930 Verlag: Inst. Wydawniczy »Biblioteka Polska«, Warszawa. Druck: »Katalog«, Verlagsgesellschaft m. b. H. in Beuthen O. S. 8-vo, str. XII i 703, z mapą.

W publikacji tej, wśród bardzo wielu innych artykułów, znajdujemy też artykuł St. Noakowskiego p. t.: *Geschichtliche Entwicklung der polnischen Baukunst*, oraz Miecz. Tretera p. t.: *Bildende Kunst*.

= Architektura i budownictwo. Warszawa 1929, rok V, zeszyt 4. Zeszyt ten przynosi na wstępie wspomnienie pośmiertne o ś. p. prof. Wł. Klimczaku, zmarłym we Lwowie, następnie protokół prac sądu konkursowego na projekt Dworca Głównego w Warszawie, artykuły o tym konkursie Br. Szczygłińskiego i P. Wędrzigołskiego, dłuższą notatkę o paryskim kongresie dla spraw mieszkaniowych przez H. Marcoin, oraz szereg drobnych notatek, m. i. wynik konkursu na projekt pomnika Kraszewskiego w Warszawie.

= L'Art Contemporain — Sztuka współczesna, Revue d'Art International (Paryż 1929); Zeszyt I, str. 48 z 32 ilustracjami. Redakcja: Malarstwo — Chodasiewicz-Grabowska, Literatura — Jan Brzękowski.

Notujemy na razie fakt ukazania się tego czasopisma odkładając omówienie treści I zeszytu na później.

= Sztuki Plastyczne na P. W. K. w Poznaniu. Artykuł pod tym tytułem, pióra Miecz. Tretera, przynosi Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w zeszycie 9 rocznika III-go, z dnia 16 maja b. r.

= Monografia o malarzu Salvator Rosa. Irena Cattaneo, znana pracowniczka na polu historii sztuki, wydała nakładem medjolańskiej firmy »Alpes« monografię o sławnym malarzu neapolitańskim siedemnastego wieku, Salvatorze Rosa. W barwnie i żywo odmalowane tło życia Neapolu za rządów hiszpańskich wplotła autorka umiejętnie opowiadania z bujnego życia artysty, który był malarzem, poetą i muzykiem.

= Wydanie dzieł Leonarda da Vinci. Dzięki uchwałom rządowej zaczęło wychodzić we Włoszech pod kierownictwem specjalnej komisji, na czele której stoi senator Giovanni Gentile, kompletne wydanie dzieł Leonarda da Vinci. Wielkie to wydawnictwo zainicjowano wierną reprodukcją kodeksu »Arundel«,

który się znajduje w British Museum w Londynie. Kodeks »Arundel«, zawierający 263 str. tekstu i dużo rysunków, ma doniosłe znaczenie pod względem artystycznym, pod względem bowiem naukowym przewyższającą swą wartość wywieziony do Francji przez Napoleona z Biblioteki ambrożyjskiej w Medjolanie i potem zwrócony kodeks, nazwany »Atlantico«.

W wydaniu tem mają być reprodukowane wszystkie dzieła Lionarda.

= Diana. W Sienie wychodzi od pewnego czasu kwartalnik »Diana«, poświęcony sztuce i kulturze tego miasta tak bogatego w dzieła sztuki. Pismo to, redagowane przez markiza Piero Mischiattelli, którego Warszawa pamięta dobrze z zeszlórocznych odczytów o Sienie i o Dantem, ukazuje się w dość znacznych odstępach czasu w pięknej, wiele artystycznej formie typograficznej, ozdobione licznymi reprodukcjami dzieł sztuki.

Obecny numer »Diany« który wyszedł przed niedawnym czasem jako pierwszy dopiero numer tego roku, poświęcony jest całkowicie złotnictwu i zdobnictwu sienneńskiemu, o czym wyczerpująco i źródłowo pisze Hipolit Machetti. Praca o złotnikach sienneńskich ozdoba jest osiemdziesięcioma ilustracjami.

BIBLIOGRAFIA

Alexandre (Arsène). — Botticelli. Coll. Maîtres de l'art ancien. 80 p. Br.: 16 fr. 50.

Andrè (Albert). — Renoir. Coll. Cahiers d'aujourd'hui. 134 illustrations hors texte de Renoir. 116 p. Rel.: 140 fr.

Arnaud d'Agnel. (G.). — Le Meuble. Ameublement provençal et comtadin du moyen âge à la fin du 18^e siècle. Coll. Arts et industries artistiques de la Provence. Nouv. édit. 132 pl. hors texte. 240 fr.

Besson (George). — Marquet. Coll. Les Cahiers d'aujourd'hui. Illustré par Marquet. 210 p. et 150 illustrations. Rel.: 140 fr.

Boissonnot (Chanoine). — Histoire et Description de la Cathédrale de Tours. Illustré de nombreux figures. In-8 carré. Br.: 28 fr.

Busset (Maurice). — La Technique moderne du tableau. Illustré par M. Busset de dessins et gravures. Br.: 32 fr.

Choisy (Auguste). — L'Art de bâtir chez les Romains. Illustré de 100 grav. dans le texte et 924 pl. hors texte. In folio. Cart.: 150 fr.

Deshoulières. — Au début de l'art roman. Les Eglises de l'XI siècle en France. Coll. A travers l'art français. 180 p. Br.: 18 fr.

Fosca (François). — Tintoret. Coll. Les Maîtres du moyen âge et de la renaissance: 400 p. Br.: 120 fr.

Frits Lugt. — Les Marques de Collections de dessins et d'estampes. In-4. 600 p. Cart. toile: 750 fr.

Henriot (G.). — Ferronnerie du jour. 32 pl. cart.: 110 fr.

Mantaigne (André). — Maurice Vlaminck. Coll. Peintres et Sculpteurs. 50 illustrations hors texte de Vlaminck. 142 p. Br.: 35 fr.

Rapin (Henri). — La Sculpture décorative moderne. 3^e série. 32 pl. cart.: 105 fr.

Roger-Marx (Claude). — Camille Pissaro. Coll. Les Graveurs français nouveaux. Illustré de 28 reproductions des gravures de Camille Pissaro. 63 p. Br.: 6 fr.

Udine (Jean d'). — Qu'est-ce que la Peinture? Illustré par l'auteur. 204 p. 16 pl. hors texte. Br.: 15 fr.

Van Halsbeke (Charles-Léon). — L'Art typographique moderne dans les Pays-Bas (1892—1929). Prix, hollandaise: 150 fr.; papier anglais: 60 fr.

Woestyne (Karel van de). — Gustave Van de

Woestyne, Coll. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Prix, Van Gelder: 125 fr. ? papier astra: 35 fr.

Zarnowska (E.) — La Nature morte hollandaise au 17 siècle. Illustré de 60 phototypies. Prix, hollandaise: 100 fr., papier couché, 60 fr.

Art Studies. Vol. IV. Medieval, Renaissance and Modern. Edited by Members of the Departments of the Fine Arts at Harvard and Princeton Universities. Illustrated. 4-to (31 s. 6 d. net.).

Bonington (Richard Parkes) — Famous Water-Colour Painters. No IV. Introduction by G. S. Sandilands. 4-to (5 s. net.).

The Cottages of England. A Regional Survey from the XVIIth to the XVIIIth Centuries. By Basil Oliver, F. R. I. B. A., Author of »Old Cottages and Farmhouses in East Anglia«. 21/2 net.

Great Artists, The. Re-Edited by Horace Shipp and Flora Kendrick, A. R. B. S. Albrecht Durer, 1471—1528, by Richard Ford Heath, M. A. Joseph Mallord William Turner, by W. Cosmo Monkhouse. Sir Joshua Reynolds, by F. S. Pulling, M. A. Illustrated. Cr. 8vo. 25 6d net.

Giorgione. A New Study of his Art as a Landscape Painter. By Sir Martin Conway, Litt. D., etc. 4to. pp. 60. Illustrated. 15s net.

Brühns, Leo, Univ.-Prof.: *Die italienische Renaissance*. 375 S. mit 136 Bildern. (Die Meisterwerke Band V.) Lw. 7.50 mk.

Hajos, E. M., Zahn, Leopold: *Berliner Architektur der Nachkriegszeit*. Mit 11 Textabbildungen und 146 Abbildungen auf Tafeln. 1929. XIV, 131 S. 4". (Neue Architektur der Grossstädte). Lw. 15 mk.

Die Wiener Werkstätte 1903—1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg. (Zusammenstellung: Mathilde Flögl.) 1929. 143 S. mit 2. Tl. farb. Abbild. u. 3 eingedr. 1⁴aks., 1 Bl. Gr. 8. Geprägter Pappband in Mappe 35.— mk.

Wilczek, Carl: *Abriss der Geschichte der Gartenkunst*. Mit 39 Textabbild. 1929 94 S. 8". (Gärtnerische Lehrhefte. H. 35). 3.40 mk.

Bouchot (Henri). — *Cent modèles inédits de l'orfèvrerie française des 17^e et 18^e siècles*. 60 pl. en phototypie. Cart.: 150 fr. (Baranger).

Cennino=Cennini. — *Le Livre de l'art*. 12 fr. 50. (L. Rouart).

Denis (Maurice). — *Nouvelles Théories*, 12 fr. 50. (L. Rouart).

Denis (Maurice). — *Théories*, 15 fr. (L. Rouart).

Forestie (Edouard). — *Les Anciennes Faïences de Montauban*, 2^e édit. Sur Rives 65 fr., sur glace: 15 fr. (E. Forestie).

Lecomte (Maurice). — *La Céramique*. Coll. Monde et Sciences. 10 fr. (A. Lemerre).

Lespinasse (Pierre). — *Les Artistes français en Scandinavie* 18 fr. (La Renaissance du Livre).

Mannet. — *Lettres de jeunesse*. Illustré par Manet. 25 fr. (E. Rouart).

Reinach (Salomon). — *Répertoire de la statuaire grecque et Romaine*. T. II. Vol. 1.30 fr. (E. Leroux).

Martine (Ch.). — *Cinquante-cinq dessins de Théodore Géricault* Coll. Dessins de maître français. 250 fr. Cart.: 340 fr. (Helleu et Sergent).

Poussin (Nicolas). — *Lettres*. Coll. Mémoires et Correspondances. 30 fr. (Cité des Livres).

Salmon (André). — *André Derain*. Coll. xx. siècle. 180 fr. (Édit. des Chroniques du Jour).

Baudouin (Charles). — *Psychanalyse de l'art*. Bibliothèque de Philosophie contemporaine. 30 fr. (F. Alcan).

Coppier (André-Charles). — *Les Eaux fortes de Rembrandt*. In-4 raisin. En souscription: 300 fr.,

marais: 590 et 750 fr., Madagascar: 900 fr., japon imperial: 1.200 fr. (Firmin-Didot).

Graber (Hans). — *Eugène Delacroix. Ses dessins, aquarelles et pastels*. 60 pl. hors texte. Rel. toile: 120 fr. (G. Ficker).

La Roncière (Ch. de). — *La Floride française*. Illustré par Jacques Le Moyne de La Roncière. In-4. 900 fr. (Éditions nationales).

Meier=Graeffe (Julius). — *Renoir*. Avec 407 grav. en noir et 10 en couleurs et du texte en allemand. Rel. toile pleine avec lettres et fers spéciaux en or. 600 fr. (G. Ficker).

Roussel (Jules). — *La Sculpture française. Époque Gotique*. I. 50 pl. Cart.: 90 fr. (A. Morance).

André (Albert). — *Renoir*. Coll. Cahiers d'aujourd'hui. 134 illustrations hors texte de Renoir. Rel.: 140 fr. (G. Crès et Cie).

Deshoulières. — *Au début de l'art roman. Les Églises de l'XI^e siècle en France*. Coll. A travers l'art français. 18 fr. (La Renaissance du Livre).

Mantaigne (André). — *Maurice Vlaminck*. Coll. Peintres et Sculpteurs. 50 illustrations hors texte de Vlaminck. 35 fr. (G. Crès et Cie).

Picard (Ch.) et La Coste Messelière (P. de). — *Fouilles de Delphes*. T. IV (2). *Monuments figurés*. Sculptures. In-4. 200 fr. (E. de Boccard).

Decorative art, 1929. Edited by C. Geofrey Holme and Shirley B. Wainwright 4to. 75 6d net paper.

A History of British Water-Colour Painting. From the Early Miniaturists to the Present Day, By H. M. Cundall, F. S. A. with a foreword by Sir H. Hughes Stanton, P. R. W. S. 25/- net.

Humphreys (John, — Elizabethan Sheldon Tapestries. 4to. Cloth. 10s 6d net.

Lawrence (A. W.) — *Classical Sculpture*. 8vo. pp. 420. 160 plates. 15s net.

Pisanello. La Produzione Medaglistica Paragonata a La Pittorica Distinte dalle Imitazioni a Falsificazioni del XV a del XVI, in Relazione ai Medaglioni in Marmo Coevi. (Comparison between his Medallion and his Pictorial Work, the Distinction of the Productions of Copyists and Forgers of the XVth and XVIth centuries in relation to contemporary decorative medallions. Critical Study in English and Italian. And Detailed Catalogue by A. Calabi and G. Cornaggia. With CXIX reproductions on LXXIV plates. (Guido Modiano, publisher in Milan), 4to. Bound in half-parchment. £3 13s 6d net.

Richter (Gisela, M. A.) — *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. 4to. £7 17s 6d net.

Strong (Eugenie) — *Catalogue of the Greek and Roman Antiquities*. In the Possession of the Rt. Hon. Lord Melchett, at Melchett Court and 35 Lowndes Square. Folio pp. 56 Cloth. £3 3s net.

Strzygowski (Josef) — *Early Church Art in Northern Europe*, With Special Reference to Timber Construction and Decoration. 8vo. pp 180, Illustrated. 21s net.

Stefan Szuman: Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. 67 tablic ilustracyj, w tem 7 kolorowych. Poznań 1929, Fiszer i Majewski, Księgarnia Uniwersytecka. (Les Anciens Kilims en Pologne et en Ukraine, Text Français pages 127 a 133). Str. 8 nl. + 140 + 60 tablic z rycinami.

Irena Głębocka=Piotrowska: Krzysztof Boguszewski i Poznańska Szkoła Malarska na początku 17 wieku. Poznań 1928. Odbito w Drukarni Robotników chrześcijańskich Tow. Akc. w Poznaniu (Odbitka z Kroniki Miasta Poznania). Str. 88 i 15 tablic z rycinami. Okładkę projektował Jan Wroniecki.

Prof. Dr. Feliks Kopera, Dyrektor Muzeum

Narodowego w Krakowie Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku (Dzieje Malarstwa w Polsce, Część trzecia). Z 556 rycinami w tekście i 105 tablicami, wśród których chromatypji i wielobarwnych rotograwur 32. Kraków 1929, Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie. Str. XII+572 i tablice z rycinami.

= Julian Pagaczewski: Gobeliny Polskie. Kraków MCMXXXIX, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności. Skład gł. w księgarniach Gebethnera i Wolffa. Str. 4 nl. + 136, z 1 tablicą. (Na str. 123-133 *Résumé* w jęz. francuskim). Z 57 rycinami.

= Zygmunt Batowski: Zbiór Graficzny w Uniwersytecie Warszawskim. Z 49 ilustracjami. Nakładem Uniwersytetu. Skład główny: Książnica-Atlas. Warszawa 1928. Uniwersytet Warszawski, Rozprawy: Str. 102 i 49 rycin.

= Jan Siestrzyński: O Litografii. Z rękopisu Ord. Krasieńskich wydał, przedmowę i przypisy opracował Jan Muszko. Nakładem i drukiem Tłoczn. Wł. Łazarskiego w Warszawie 1928. Str. XXXI i 106, oraz 1 facsimile. (Wydrukowano 400 egz. numerowanych, oraz 10 egz. na papierze czerpanym).

= Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania. Wydawnictwo Szkoły Sztuk P. w Warszawie z subwencji Ministerstwa W. R. i O. P. Drukarnia »Rola« Jana Buriana w Warszawie. Str. 100 (z rycinami).

= Stanisław Dąbrowski: »Pasy Lubelskie«. Nakładem Muzeum Lubelskiego. Odbitka z artykułu z Regionu Lubelskiego, R. II. - 1929. Wytłoczono w Drukarni Państwowej w Lublinie w 500 egz. Str. 10 i 10 nl., z 12 rycinami.

= Dom - Osiedle - Mieszkanie. Nr. 1, marzec 1929, »Rój«, Warszawa. Adres redakcji: Szczepny Rutkowski, Krucza 7 m. 2.

= T. B. Rooda: Dr. J. Mendes da Costa (Nieuwe Beeldhouw-Kunst in Nederland. Met 25 Afbeeldingen. Amsterdam. Str. 24 i XVI pl. z rycinami.

V A R I A

= Wydatki państwa na sztukę. Z powodu przemówienia posła F. Gwiżdża w sejmie o budżecie sztuki, J. Kaden-Bandrowski zamieścił w Nr. 286 *Głosu Prawdy* artykuł dłuższy pt.: »Dwie i pół minuty sztuce polskiej« - z którego cytujemy ważniejsze ustępy:

»Czy wysoki Sejm uważał w czasie owych bezcennych dla nas dwóch i pół minut przemówienia posła Gwiżdża? Sądzimy, że nie. Niemniej przeto - początek zrobiono już, już mówił ktoś z trybuny sejmowej o tych sprawach, tak dalekich życiu partyjnemu a tak istotnych w życiu rzeczywistym.

Inicjatywa nasza odniosła zatem pierwsze zwycięstwo. Małe, skromne, może zgola nieznaczne. A jednak zwycięstwo. Od nas samych zależy teraz przypominać te sprawy opinii publicznej i ogółowi kolegów. Wobec przemówienia posła Gwiżdża jest chyba teraz obowiązkiem kolegi Władysława Skoczylasa (i czemuż tego nie czynił Skoczylasa, pod którego przewodnictwem odbyły się pamiętne posiedzenia oraz zapadły tak rozsądne uchwały artystów polskich w Klubie artystycznym zeszłego roku w lecie) zwołać jeszcze raz odpowiednie komisje i odpowiednie plenum, abyśmy mogli jeszcze raz upomnieć się o to wszystko, co - być może - nie należy się nam, jako nam, lecz co należy się polskiej sztuce i tym, którzy po nas przyjdą.

Powinniśmy jeszcze raz wybrać stosowne delegacje. Z delegacjami temi jeszcze raz iść nam wypadnie do miarodajnych czynników. To nic, że ten i ów szanowny kustosz przejdzie z olówkiem w rękę nasze pozycje, oraz, że uzna je za wyjątkowo rozsądne a potem właśnie zrobi tak, jakby ich nigdy nie czytał, i nie wi-

dział. To nic, że inicjatywą naszą wprowadzimy, być może, to czy owo zamieszczenie do ustalonych już »toków czynności« administracyjnych. Nie chodzi tu przecież o przyjemności, czy wygody schematu, - lecz o pożytek sztuki.

Z tego też względu, mimo, iż o tych sprawach piszemy co rok, powracamy do nich i w roku bieżącym' tembardziej, że pozycje budżetu Sztuki na rok budżetowy 1929/1930, mimo, iż wyższe od pozycji z roku 1928/1929, muszą każdego pisarza przejąć głęboką troską.

W roku 1928/1929 wydaliśmy na sztukę, - biorąc w cyfrach okrągłych: Na literaturę, sto tysięcy. Na muzykę sto dwadzieścia tysięcy, na teatry przeszło dziewięćdziesiąt tysięcy.

W roku 1929/1930 preliminuje budżet na sztukę 8.381.724 złotych. Preliminuje i wydaje, - niestety na to, co dla wygody swej mógłby zwać sztuką, co jednak sztuką a zwłaszcza sztuką żywą, współczesną wcale nie jest. O ile przyjrzymy się dokładnie pozycjom, składającym się na owych osiem milionów, przekonamy się, że gros sum z tych pozycji schodzi na rzeczy bardzo od sztuki żywej oddalone.

Idźmyż kolejno z pozycji tego budżetu na pozycje:

Wojewódzkie Oddziały Sztuki	103.023
Zbiory Państwowe	787.437
Szkoła Sztuk Pięknych	368.905
Konserwatorium Muzyczne	465.859
Opieka nad Sztuką	2.897.500

Z powyższych pozycji budżetu zwyciężajęgo schodzi, - szczerze mówiąc, - pierwsze cztery, jako nie mające bezpośredniego kontaktu z żywą, tworzącą sztuką. Wojewódzkie oddziały sztuki, Zbiory państwowe, Szkoła sztuk pięknych, Konserwatorium muzyczne, - wszystko to razem streszcza się w konserwacji sztuki, lub w pedagogji.

Z naszego więc punktu widzenia bezpośredniej pomocy dla żywej, twórczej sztuki jedynie ważną, zasadniczą wydaje się pozycja ostatnia t. j. Opieki nad Sztuką.

Przejdźmyż teraz wszystkie rubryki tej wielkiej pozycji, zwanej Opieką nad Sztuką:

Prócz sum drobnych, jak pomoce naukowe, czy wydatki administracyjne, znajdujemy tu:

Plastyka i muzea	315.000
Literatura, muzyka i teatr	1.550.000
Sztuka ludowa	113.000
Propaganda artystyczna	160.000
Stypendja	130.000
Zakup dzieł sztuki	170.000
Konserwacja zabytków	350.000
Kościół Marjacki	100.000

Przeglądając teraz kolejno owe pozycje zobaczymy, że choć brzmią one wcale ponętnie, to jednak w istocie rzeczy opiewają efektywnie na sumy nader ubogie:

Plastyka i muzea: 315.000. A więc kwartalnie - 78.000, na wszystkie muzea 30 miljonowego państwa!

...Idźmy dalej: trzy następne pozycje - sztuka ludowa, propaganda artystyczna i stypendja. Sumy wykazałem wyżej. Mało, bo mało, bardzo mało, - no, ale jest.

gorzej mają się rzeczy z zakupem dzieł sztuki. Figuruje tu pozycja 170.000, ba, w pozycji tej jednak figuruje 100.000 na restaurację Wawelu.

A zatem na zakup dzieł sztuki wypada 70.000 rocznie. Czyli - Naród kupuje sobie rocznie od swych artystów dwanaście średniej wielkości obrazów. Wzglądnie - jedną średniej wielkości rzeźbę, odlaną w brązie - na rok.

Nie za wiele chyba?!

I dwie ostatnie pozycje z żywą twórczą sztuką nie

wiele mające wspólnego, — konserwacja zabytków i restauracja, czy konserwacja kościoła Marjackiego w Krakowie.

Cyfry dosyć wymowne, — jeżeli chodzi o interesy i pomoc dla żywej sztuki, — choć żalodne.

Zobaczmy jeszcze pozycje budżetu nadzwyczajnego:

Zamek Królewski w Warszawie	910.000
Łazienki	298.000
Wawel	1.300.000
Spała	300.000
Nowe budynki przy Zamku Warszawskim	900.000
Szkoła Sztuk Pięknych	5.000
Konserwatorja muzyczne	46.000

Czyż pierwszych pięć pozycji nie powinny objąć Ministerstwo Robót Publicznych? Po cóż wstawia się do budżetu Sztuki sumy, które powinny być przez inny resort objęte. Wedle naszego obliczenia, bardzo nawet względnie, w tym przeszło ośmiomilionowym budżecie Sztuki sum z istotną żywą sztuką związanych jest — zaledwie jedna czwarta część.

Wedle mego mniemania prawdziwy budżet sztuki wygląda:

Plastyka i muzea	315.000
Literatura, muzyka, teatr (pół milj. dla Wampuki idzie na przepad)	1.050.000
Sztuka Ludowa	113.000
Propaganda artystyczna	160.000
Stypendja	130.000
Zakup dzieł sztuki (ze 100.000 dla Wawelu sztuka nic niema)	70.000
	<hr/>
	1.838.000

Czyli: 1.838.000 idzie na sztukę a nie, jak chce oficjalnie brzmienie budżetu zwyczajnego i nadzwyczajnego na rok 1929/1930, 8.381.724.

Artyści polscy mają więc bardzo piękne zadanie przed sobą: Odwojować dla sztuki polskiej to wszystko, co figuruje w budżecie a co na sztukę nie idzie. Ponieważ i tego nie starczy, — postarać się raz jeszcze o takie przedstawienie sprawy, by budżet na Sztukę powiększono. Postarać się wreszcie, by w budżecie tym uwzględniono, choć jako tako, potrzeby aparatu, który ma ze strony państwa sprawami temi zarządzać: Dziś rzeczy mają się aż tak zabawnie, — że całe wojsko dyrektora departamentu Sztuki składa się z siedmiu żołnierzy i trzech sił pomocniczych. Żołnierzami mienimy w tym wypadku referentów. Sztuką polską ze strony państwa zarządza dosłownie siedmiu ludzi (jeden od literatury i teatru, jeden od muzyki, jeden od zabytków, jeden od sztuki ludowej, jeden od plastyki, jeden od archiwów i jeden nac. wydziału).

A więc: odpowiedniemi przedstawieniami sprawy wpłynąć na opinię publiczną i posłów sejmowych o podwojenie sum wydawanych na sztukę. Wpłynąć na powiększenie wydatku aparatu, który się temi sprawami w departamencie sztuki zajmuje. Inicjatywę winni jak najprędzej ująć w tych sprawach znów w swoje ręce artyści. Może na przyszły rok praca ich wyda dziesięciokrotne owoce: Może już nie dwie i pół a dwadzieścia pięć minut będzie sejm rozprawiał o opiece nad polską sztuką? Może też w takim samym stosunku wzmocni kredyty dla — »jedynej nieomal ostoi i w najcięższych chwilach dla jedynej strażniczki narodowego życia« ?!

Do powyższych uwag J. Kaden Bandrowskiego wiele możnaby jeszcze dodać. Poprzestaniemy jednak tylko na stwierdzeniu, że sztuka i kultura artystyczna w Polsce nie należy jeszcze wcale do... konieczności państwowych.

= O nowej sensacji artystycznej donosi *Expres Wieczorny Ilustrowany* Łódź.

»Od pewnego czasu zaczęły pojawiać się na berlińskim targu antykwarycznym »nieznane Van Goghii«, sprzedawane głównie przez tamtejszy sklep artystyczny Wackera.

Naogół pojawiło się 30 takich dzieł, a pochodzenie ich trzymane było w ścisłej tajemnicy przez sprzedawcę, rzekomo na życzenie ich właściciela.

Ilość obrazów, a szczególnie ich styl budziły w kołach uczonych berlińskich pewne wątpliwości, ale narazie wstrzymywano się od podniesienia otwartych zarzutów przeciwko autentyczności dzieł.

Wybitny znawca i historyk sztuki prof. De la Faille z Amsterdamu reprodukował te obrazy w swym wielkim naukowym katalogu prac mistrza, manifestując w ten sposób niewątpliwą ich autentyczność.

»Van Goghii« zostały też istotnie rozkupione, przy czem muzea i zbieracze płacili za jeden obraz od 25.000 do 50.000 marek. Wątpliwości jednak nie znikły. Zywili je w dalszym ciągu tacy historycy sztuki jak np. berliński profesor Meier Graefe i wreszcie sam de la Faille, który po dokładnem powtórnym zbadaniu oryginałów doszedł do przekonania, że padł ofiarą znakomitej mistyfikacji i że »Van Goghii« opublikowane nawet w jego »Katalogu« są fałszywe.

Na temat szczegółów tej sensacyjnej afery toczyła się w ostatnich dniach cięta polemika na łamach pism berlińskich między de la Faillem a prof. Meierem Graefem.

Wykrycie fałszerstwa jest zasługą zarówno niemieckich uczonych jak i de la Faille. Jedni i drudzy ulegli złudzeniu i teraz wycofali się wśród zwykłych w takich razach polemik o pierwszeństwo.

= Wynalazek dla malarzy abstrakcyjnych. Jak donosi *Kurjer Poznański* (Nr. 202), malarze uprawiający t. zw. sztukę abstrakcyjną w malarstwie sztalugowym zyskali nowy środek techniczny, który w wysokim stopniu może ułatwić im ich znojną pracę:

»Pewien inżynier, interesujący się sztuką, zwiedzał współczesne wystawy ultra-moderne malarzy. Kubistyczne i wogóle geometryczne płótna tak go natężyły, iż wynalazł cudowny rozpylacz malarski, który nieomieszkał przedłożyć w biurze wynalazków.

»Doszedł on bowiem do przekonania, że na to, aby wystawiać jakieś stożki, czy też kwadraty, albo nakładać na płótno grube warstwy farby nożem, nie potrzeba być artystą. Ponieważ zaś tego rodzaju obrazy mają powodzenie, należy je wykorzystywać handlowo i wymyśleć jakiś instrument, za pomocą którego możnaby malować obrazy serjami. Do tego właśnie służy ów rozpylacz, dzięki któremu w przeciągu 7 godzin można pokryć farbą aż 290 m² płótna!«

KONKURSY

= Konkurs architektoniczny. Urząd Budowy Gmachów Państwowych w m. st. Warszawie ogłasza konkurs publiczny architektoniczny dla Architektów obywateli Rzplitej Polskiej na wykonanie projektu gmachu Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie. Warunki konkursu i program oraz plan sytuacyjny otrzymać można w Kancelarji Urzędu Budowy Gmachów Państwowych w Warszawie przy ul. Długiej Nr. 50, w Krakowie, Lwowie, Poznaniu, Łodzi i Wilnie otrzymać można wyżej wymienione załączniki w miejscowych Kołach Architektów.

W związku z ogłoszeniem tego konkursu, Urząd Budowy Gmachów Państwowych w m. st. Warszawie zawiadamia P. P. Architektów, którzy otrzymali już program i warunki na wyżej wymieniony konkurs, iż de-

cyż Min. Rob. Publ. zostało skreślone w programie na str. 12-iej w p. 2-im następujące zdanie: »Nagrody powyższe wypłacone zostaną, o ile na konkurs będzie nadesłanych nie mniej niż 10 prac«.

= Konkurs na regulację fragmentu m. Torunia. Wskutek zwrócenia się Magistratu m. Torunia, Zarząd Towarzystwa Urbanistów Polskich, przy współudziale Stowarzyszenia Architektów na Pomorzu, ogłasza niniejszem Konkurs na szkic zabudowania i regulacji fragmentu miasta Torunia w związku z wylotem nowego mostu i usytuowaniem Pomnika Wolności i Zwycięstwa. Konkurs ogłasza się dla obywateli Rzeczypospolitej Polskiej.

Za najlepsze prace będą wyznaczone następujące nagrody:

I nagroda	6.000.- zł.
II "	4.000.- "
III "	3.000.- "

Termin składania prac — 15 sierpnia 1929 r. Warunki szczegółowe otrzymać można w Towarzystwie Urbanistów Polskich w Warszawie, ul. Koszykowa Nr. 55, i w mag. miasta Torunia, za opłatą 10 zł.

= Konkurs na plakat. Pragnąc za pomocą intensywnej propagandy wzmocnić zmysł oszczędności w najszerszych warstwach, Biuro Zjazdów Instytucji Oszczędnościowych w Polsce ogłasza dwa konkursy: na broszurę popularną dla kobiet i na plakat dla ludności wiejskiej.

Plakat, umysławiający korzyści oszczędności pieniężnej dla ludności wiejskiej, powinien być 3-4 barwny, rozmiarów 70x100 cm z krótkim napisem (hasłem, sentencją) i wolną przestrzenią na nadruk firmy instytucji.

Prace na oba konkursy, opatrzone godłem, winny być nadsyłane z kopertą zawierającą imię i nazwisko autora, do Biura Zjazdów w Warszawie, ul. Jasna 9 (gmach P. K. O.) do dnia 15 lipca r. b.

Nagród wyznaczono na każdy konkurs trzy: 750, 500 i 250 zł.

Prace nagrodzone stają się własnością Biura z prawem dowolnej ich publikacji i reprodukcji. Prace nienagrodzone mogą być zakwalifikowane do druku wzgl. reprodukcji na warunkach umówionych z autorem.

= Konkurs na projekt pomnika Tadeusza Kościuszki. Na pamiątkę odzyskania wolności Śląska, Zarząd gminny w Nowym Bytomiu chce postawić pomnik »Tadeusza Kościuszki« na Placu Wolności i rozpisuje niniejszem konkurs, zapraszając do udziału w konkursie artystów narodowości polskiej.

Treścią zadania konkursowego jest uplastycznienie idei wolności. Uwzględnić należy przytem dostosowanie pomnika do otoczenia. Zadaniem projektujących będzie wykonać plastyczny model pomnika z gipsu w skali 1:10, oraz plan sytuacyjny w skali 1:200. Koszty ogólne budowy mogą wynosić około 100.000 zł.

Wyznacza się następujące nagrody:

I nagroda	3000 zł.
II "	2000 "
III "	1000 "

Warunki konkursu i dane podstawowe, jak plany, fotografie i t. d. nabywać można w Zarządzie gminnym, gdzie też udzielać się będzie wszelkich wyjaśnień, dotyczących konkursu.

Termin nadsyłania prac konkursowych upływa 1

z podaniem godła pod adresem: Zarząd gminny w Nowym Bytomiu, Województwo Śląskie. sierpnia 1929 r. Projekty konkursowe należy nadsyłać

NEKROLOGJA

= Kazimierz Stabrowski zmarł 8 czerwca, w siłę wieku. Urodzony 1876 w Kruplanach, dawnej gubernji Grodzieńskiej, od wczesnej młodości okazywał zamiłowanie do rysunków. Ukończywszy gimnazjum w Białymstoku, wstąpił do Petersburskiej Akademji, gdzie zdobywa sobie uznanie profesorów i — kończąc Akademię w r. 1894 — stopień artysty »pierwszej klasy«. Następuje wyjazd i dłuższy pobyt w Paryżu, gdzie studjuje w Akademji Juljana, poczem Stabrowski wyjeżdża w podróż na Wschód, zwiedza Grecję, Turcję, Palestynę i Azję środkową.

Wynikiem podróży jest obraz »Mahomet na pušczy«, za który dostaje w Petersburskiej Akademji złoty medal. W r. 1900 otrzymuje na powszechnej wystawie paryskiej medal srebrny za obraz »Cisza na wsi«. Pinakoteka monachijska zakupiła w r. 1902 jego obraz »Biała noc«, a w r. 1903 Galeria miejska w Wenecji obraz »Zmierzcł w Łazienkach«.

Od r. 1900 stale zamieszkał w Warszawie i jego energii zawdzięczać należy zorganizowanie w Warszawie Szkoły Sztuk Pięknych. Warszawa bowiem w owych czasach — oprócz prywatnej Szkoły Gersona — nie miała żadnej uczelni artystycznej o wyższym typie. Po kilkuletnich staraniach i pokonaniu olbrzymich trudności, jakie stawiał rząd rosyjski, w marcu 1904 została Szkoła otwarta, jako szkoła z prywatnych funduszów utrzymywana (tu należy wspomnieć wielce zasłużone nazwisko ś. p. Kierbedziowej), a zarządzana przez »Komitet opiekuńczy« pod kierunkiem delegata rządu rosyjskiego. Dyrektorem Szkoły zamianowany został ś. p. Stabrowski, a pierwszymi profesorami — F. Ruszczyk, X. Dunikowski, K. Krzyżanowski i K. Tichy.

Był to czyn o niesłychanej doniosłości dla artystycznej kultury Warszawy, a zarazem największa zasługa Stabrowskiego.

Jako malarz, zostawił po sobie dużo cennych, z wielką kulturą malowanych prac, zwłaszcza portretów i krajobrazów. W ostatnich kilkunastu latach swojego życia Stabrowski oddał się z zapałem studjom teozoficznym i antropozoficznym, i z zapałem usiłował zrobić ze sztuki wyraz plastyczny życia wewnętrznego.

Niestety usiłowania te nie zostały zrealizowane, ale za to wpłynęły ujemnie na formę plastyczną jego prac w tym okresie.

Wysocę etyczna jego natura cierpi nad upadkiem intelektualnym całego społeczeństwa powojennego i stara się podnieść je przez sztukę, wskazać na piękno duszy i jej rolę w życiu, na kultywowanie spraw ducha. Zakłada w myśl tego w Warszawie towarzystwo *Sursum corda*, w najszlachetniejszej intencji, niestety i tu nie doczekał się zadowalniających wyników.

Zmarł cicho i niespodzianie, jak cichy i skromny był całe życie. Szanowany i lubiany dla swej niezwykłej prawości, ceniony bardzo — specjalnie w Warszawie — dla swoich dużych zasług, zostawił po sobie szczerą żal i wdzięczną pamięć.

1877

1878



JULJAN FAŁAT

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

ŁÓŚ (ol)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)



JULIUSZ KOSSAK

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

BITWA (akwarela)

DZIAŁ SZTUKI NA P. W. K. W POZNANIU I DZIESIĘCIOLECIE SZTUKI POLSKIEJ 1918—1928

DZIAŁ SZTUKI NA P. W. K.

JAK ZWYKLE każda poważniejsza impreza, zorganizowana na szerszą, nieco= dzienną skalę, tak i Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu wywołuje szereg najroz= maitszych, bo nawet sprzecznych, czasem entuzjastycznych, częściej jednak ujem= nych uwag i zastrzeżeń ze strony powołanych i niepowołanych krytyków. Na sztuce bowiem i na wszelkich związanych z nią problemach zna się pono każdy i nieledwie każdy w sposób bezapelacyjny wydaje swe opinie i wyroki. Gdyby Stańczyk zechciał w Polsce XX wieku zliczyć wszystkich krytyków artystycznych, niewątpliwie bez specjalnego biura spisu ludności nie dałby sobie zgoła rady: mamy obecnie bezwzględnie więcej znawców sztuki, aniżeliśmy mieli znawców medycyny w XVI stuleciu.

Jedni — niewiedząc nic o tem, że Pałac Sztuki jest w gruncie rzeczy uniwersy= teckim gmachem, wybudowanym na pomieszczenie działu anatomji — zarzucają, że budynek nie jest odpowiednio skonstruowany, że stanowi labirynt, że nie daje możliwości łatwej orientacji, że zwiedzanie wystawy jest przez to wysoce utrudnione i t. d., i t. d.

Ci istotnie mają rację. Należałoby jednak pokazać im ten sam gmach anatomji przedtem, t. j. przed dokonaniem adaptacji dla wystawy sztuki, należałoby też ich poinformować, jakie olbrzymie stosunkowo sumy poszły na dokonanie tych nie= zbędnych w gmachu przeróbek, bez których wogóle wystawa nie dałaby się w tym budynku pomyśleć. A potem, wzięwszy papier i ołówek do ręki, możnaby z pewno= ścią łatwo wykazać, że byłoby ze wszech miar rzeczą korzystniejszą wybudować

specjalny pawilon dla Działu Sztuki — obiekt, który odpowiadałby w zupełności swemu przeznaczeniu — aniżeli wydawać setki tysięcy złotych na przeróbki, które po zamknięciu wystawy całkowicie trzeba zmienić, aby wszelki ślad po nich usunąć, ażeby wszystkie wnętrza tego gmachu do właściwego pierwotnego stanu (dla anatomji) przywrócić. Skoro jednak na budowę osobnego Pałacu Sztuki nie było już czasu, trzeba było poniewoli przystosować się do nieodpowiednich warunków gmachu anatomji.

Inni z dużą pewnością siebie twierdzą, że t. zw. Sala Honorowa, jako dział retrospektywny, za mało mówi o wartości i o charakterze naszej sztuki w XIX wieku, że nie stanowi wiernego jej odbicia. Tak, to pewna, tylko że, jak stwierdza przedmowa do tego działu w katalogu — o dziale retrospektywnym jako takim, t. j. w pełnym tego słowa znaczeniu, o zorganizowaniu go na szeroką skalę, wobec niezmiernie ograniczonych środków działania: czasu, miejsca i funduszy, trudno było myśleć. Mimo wszystko, Sala Honorowa, taka, jaka jest, podkreśla konieczną łączność z dawną naszą artystyczną tradycją i uzmysławia nam bodaj do pewnego stopnia własną naszą artystyczną fizjonomję, najbardziej charakterystyczne znamiona naro-



JACEK MALCZEWSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two art. polskich „Sztuka”)



LEON WYCZÓLKOWSKI

MARTWA NATURA (akwar.)
 (Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
 (Two artystów polskich „Sztuka”)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

dowego w sztuce polskiej języka. Od kilkudziesięciu zaledwie utworów tam zebranych trudno wymagać więcej.

Jeszcze inni stawiają szereg różnych zarzutów działowi współczesnemu, a to np., że jest zbyt obfity (liczy około 2.500 numerów), że dopuszczono do udziału zbyt wielu artystów, że nie trzymano się zasady selekcji, że wystawiono sporo rzeczy słabych, że wreszcie »pominięto« kilku artystów wybitnych, charakterystycznych dla współczesnej doby.



OLGA BOZNAŃSKA

PORTRET PANI H. (ol.)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka“)

Dział Sztuki, liczący wraz z Fotografją Artystyczną 2.697 pozycji, jest, jak na nasze stosunki, rzeczywiście dość obfity. Jak na przegląd jednak powszechny całej naszej plastyki, we wszystkich jej działach, z pominięciem zresztą ważnego działu wydawnictw artystycznych, jest raczej zbyt szczupły: przerasta go liczbą eksponatów każdy z dorocznie organizowanych paryskich Salonów! Podobnej okazji do urządzenia wielkiej wystawy sztuki tak prędko mieć nie będziemy; zdarza się ona zazwyczaj raz zaledwie w życiu jednego pokolenia, t. j. raz na lat trzydzieści. Zarzut tedy wprost śmieszny.

Trzeba przypomnieć, że P. W. K. to jest nie co innego, tylko właśnie: Powszechna Wystawa Krajowa, z czego wynika, że w zasadzie każdy kraju tego artysta nie tylko może, ale i powinien wziąć w niej udział; inaczej podobne wystawy mijają się z celem. Słusznie tedy umożliwiono każdemu artyście o jakim takim poziomie wystawienie swoich dzieł i słusznie stosowanie zasady selekcji powierzono artystycznym zreszeniom i kołom miejscowym.

O to, że jest w Pałacu Sztuki także niejedno dzieło słabe, poronione – winić trzeba nie Wystawę, lecz... Polską Sztukę, że i takie rzeczy produkuje, nie jedyna zresztą na ziemskim globie.

Na to, ażeby osądzić wartość Działu Sztuki na P. W. K., trzeba mieć jakieś kryteria; może ich dostarczyć zestawienie naszej wystawy z jakimkolwiek Salonem paryskim, z *Berliner Grosse Kunst-Ausstellung*, z wystawami członków *Royal*

Academy w Londynie, z działem współczesnym na Międzynarodowych Wystawach Sztuki w Wenecji etc.

Dobrze mi też wiadomo, że nikogo z wybitniejszych artystów nie »pomijano« – dając możność wystawiania w *wszystkim*. Godniejsi i ważniejsi od tych pominiętych są reprezentowani na wystawie, nie było też z nimi żadnych ceremonij ni komedyj. A skoro każdy chyba musi przyznać, że Dział Sztuki na P. W. K., jako pokaz naszego dorobku w zakresie sztuk plastycznych, jest wprost imponujący, to łatwo też będzie dowieść, że i tym razem, na obecnej wystawie, *les absents out tort!*...

Tyle co do niezupełnie lub wcale nieuzasadnionych zarzutów pod adresem wystawy, której zresztą organizacja nie mnie była powierzona, więc mogę o niej sądzić dość obiektywnie.

Ponieważ artystom żyjącym pozwolono wystawiać także utwory dawniejsze, z przed r. 1918 (*de facto* znalazły się na wystawie malowidła i rzeźby z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku), ponieważ stowarzyszeniom artystycznym przyznano prawo wystawiania prac członków zmarłych, ażeby przez to podkreślić łączność z tymi, którzy już od nas, nieraz przedwcześnie, odeszli, a których idee artystyczne żyją w Polsce do dziś dnia jeszcze – Dział Sztuki stał się wielkim pokazem artystycznej twórczości całego pokolenia, a raczej równocześnie dwu pokoleń: starszego i młodszego; obejmuje on z górą okres lat trzydziestu i nawiązuje bezpośrednio do ostatniej, po części analogicznej, choć w dziale współczesnym bezsprzecznie uboższej wystawy sztuki na P. W. K. w roku 1894 we Lwowie.

Fakt ten zmusza do refleksji, zachęca do zdania sobie sprawy, czem sztuki plastyczne były i czem są dla Polski odrodzonej, zarówno w oczach społeczeństwa jak i w oczach naszego rządu, oraz jakie nowe przeobrażenia przeszła nasza sztuka w okresie ostatniego dziesięciolecia.

Tego rodzaju rekapitulacja, a zarazem rewizja naszego stosunku do sztuki będzie zapewne ciekawsza i pożyteczniejsza, aniżeli omawianie poszczególnych ekspozycji.



STANISŁAW PODGÓRSKI

DWOREK W ŚNIEGU (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka“)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka“)

JESIEŃ (ol.)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

natów Działu Sztuki, znanych przeważnie dobrze zarówno z wystaw, jak zwłaszcza z artykułów monograficznych i z notatek o wystawach, zamieszczanych w *Sztukach Pięknych* od lat pięciu. Dlatego też, reprodukując około setki wybitniejszych eksponatów, pomijamy takie utwory, nieraz bezsprzecznie bardzo cenne, których reprodukcje już były zamieszczone w *Sztukach Pięknych*.

SZTUKA POLSKA DAWNIEJ A DZIŚ

Dawniej, w epoce ucisku i niedoli, przez ten długi okres czasu (od r. 1795 do 1918 r.), kiedy Polska, rozdarta na trzy części i do obcych państw wcielona, zdawała się być dla reszty Europy historycznym jeno wspomnieniem – był jeden główny czynnik, który łączył w zwartą całość wszystkie trzy zabory i przed światem całym świadczył głośno o życiu i rozwoju polskiego narodu: była to polska sztuka. W ożywym źródle sztuki krzepił swe siły polski Biały Orzeł.

W tych ciężkich latach zdani byliśmy zupełnie sami na siebie: nikt w rządach zaborczych nie wnikał w nasze intencje, nie rozumiał naszych aspiracji, nie popierał naszych usiłowań – raczej przeciwnie: gdzie tylko można było, tłumiono wszelką myśl polską, wszelką inicjatywę. A jednak, dzięki licznemu zastępowi artystów i ludzi całym sercem sztuce oddanych – sztuka polska w XIX w. rozwijała się coraz piękniej, coraz bujniej, szła wciąż naprzód krokami olbrzyma. Ruch artystyczny zataczał coraz szersze kręgi, wydawał coraz to świeższe i ciekawsze owoce. Wystarczy przypomnieć choćby lata 1893 do 1907, upamiętnione zresztą właśnie śmiercią Matejki i Wyspiańskiego, jako krótki okres czasu, w którym: dawniejszą krakowską Szkołę Sztuk Pięknych, głównie dzięki staraniom J. Fałata, udało się zamienić w rządową Akademię, wprowadzając do niej zarazem nowego zupełnie ducha i takie siły, jak Axentowicz, Malczewski, Mehoffer, Stanisławski, Wyspiański, Wyczółkowski, Laszczka i in.; w którym świt polskiego impresjonizmu, dzięki takim jego pionierom, jak Pankiewicz i Podkowiński, rozjaśnił horyzont polskiego malarstwa; w którym sztuka polska, dzięki P. W. K. we Lwowie w 1894 r. (dział retrospektywny



FRYDERYK PAUTSCH

SYLEN (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka”)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

1764—1886, dział współczesny, pawilon Matejki), po raz pierwszy właściwie zwróciła na siebie oczy Europy; w którym założono Tow. Artystów Polskich »Sztuka« w Krakowie (1897); w którym wychodziło krakowskie *Życie* i warszawska *Chimera*.

Tow. »Sztuka« organizowaniem wzorowych wystaw, nietylko w kraju (Kraków, Lwów, Warszawa, Wilno, potem Sosnowiec i Poznań), ale i zagranicą (Wiedeń, Praga, St. Louis, Düsseldorf, Lipsk, Drezno, Monachjum, Londyn, potem Budapeszt, Wenecja, Zagrzeb, Antwerpja, Berlin), zasłużyło się ogromnie, budząc kult i szacunek dla nowoczesnej polskiej sztuki.

W ciągu lat dwudziestu (1897—1918) jedynym właściwie łącznikiem sztuki



STEFAN FILIPKIEWICZ

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka“)

MARCOWY ŚNIEG (ol.)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

polskiej z resztą Europy była »Sztuka«, z bardzo nielicznymi wyjątkami wszyscy najwybitniejsi polscy artyści byli jej członkami. Wystawy »Sztuki«, gdziekolwiek urządzane, czy w kraju czy zagranicą, dzięki sprężystej organizacji, solidarności i posłuchowi członków, organizowane bardzo starannie i pomysłowo, stały wówczas na nieprzeciętnym artystycznym poziomie i bywały ni:raz *sui generis* rewelacjami. Zresztą zasługi »Sztuki« są oddawna i powszechnie znane, zbyteczna tedy dłużej rozwodzić się tutaj na ten temat.

Wszystko to było możliwe dzięki niespożytej energii, zawsze świeżej inicjatywie, gotowości do ofiar ze strony artystów i sfer do sztuki zbliżonych. Każdy wysiłek, każdy sukces zagraniczny, był skrzętnie notowany przez prasę, wywoływał szczery oddźwięk w szerokich kręgach naszego społeczeństwa.

Bogata i różnorodna twórczość St. Wyspiańskiego pobudziła do życia wszystkie ukryte siły, tkwiące w narodzie. Wszyscy wraz z nim zdawali się wierzyć w niezapomniane słowa M. Mochnackiego: »Żeby wskrzesić narody, trzeba wynaleźć jego zatracone jestestwo, z bacznym względem na modyfikacje, któremi je czas zmienił i przekształcił«.

Takim był Wyspiański, takim był mistrz Matejko, takimi poszukiwaczami »zatraczonego jestestwa narodu« byli wszyscy wybitniejsi polscy artyści romantycznego kierunku przedwojennej doby. Wierzyli niezbicie, że tylko artysta, który wyczuwa istotny charakter swego narodu w jego ziemi, ludzie i przeszłości dziejowej, który ma w sztuce własną treść do wypowiedzenia — zdobędzie się też na własną w sztuce formę, niezapożyczoną od obcych i że przez to ogólnoludzki skarbiec nową wartością wzbogaci.

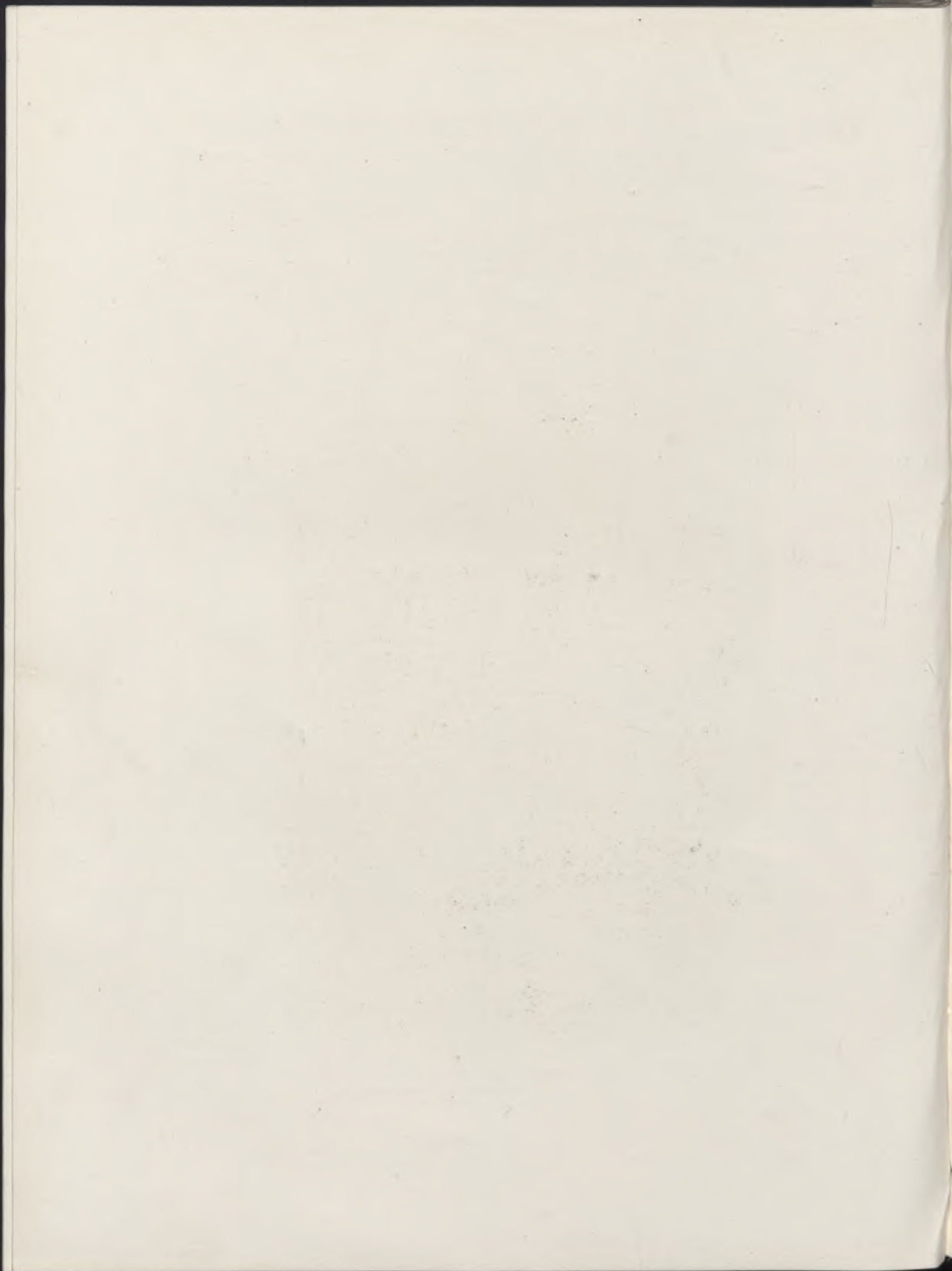


LEON WYCZÓŁKOWSKI

Wł. p. Marji Reicherowej, Warszawa
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

STARY GÓRAL (pastel)

(Fot. J. Bulhakówna)



Taka właśnie sztuka związana była ideowo silnie z życiem narodu, pełniła pośrednio ważną misję społeczną i polityczną zarazem.

Przodownicy artyści polscy XIX i zarania XX w. dawali zarazem świadectwo jedności i życia narodu, reprezentowali nazewnątrż wobec świata całego nie tylko ducha, kulturę narodu, ale i sam naród, zwłaszcza, że innej reprezentacji nie było.

Krakowska Akademia Sztuk P. od czasów J. Fałata stała się jedną z najważniejszych i najbardziej zarazem postępowych uczelni artystycznych w Europie. Obok niej istniały szkoły art. przemysłowe w Krakowie, Lwowie i Zakopanem; Tow. Polska Sztuka Stosowana w Warsztatach Krakowskich rozwijało coraz chlubniej swą działalność, wieńcząc ją pamiętną wystawą Architektury i Wnętrz w otoczeniu ogrodowym w 1912 r. Na krótko przed wojną powstała też dzięki fundacji Kierbedziowej warszawska Szkoła Sztuk P., na czele której stał wówczas K. Stabrowski.

Nawet na rozległym terenie Rosji, w czasie wojny, polskie życie artystyczne pulsowało żywym tętnem, a takie miasta jak Kijów, Moskwa, były tego życia głównymi środowiskami. Ileż dobrego zdziałały liczne nasze organizacje opieki nad za-
bytkami w Berdyczowie, Charkowie, Humaniu, Kazaniu, Kijowie, Kursku, Mińsku, Mohylowie, Moskwie, Niżnim Nowogrodzie, Odessie, Orenburgu, Petrogradzie, Psko-



KAZIMIERZ SICHULSKI

CHŁOPAK Z INDYKIEM (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka“)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)



IGNACY PIENKOWSKI

JESIENNY PORANEK (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka”)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

wie, Rzeżycy, Samarze, Smoleńsku, Tule, Witebsku, Woroneżu, Żytomierzu! Wszystko własnymi środkami, dzięki zrozumieniu potrzeb przez polskie społeczeństwo, bo przecież nie dzięki pomocy ze strony rosyjskiego rządu...

W samym Kijowie powstała osobna polska instytucja wystawowa pod nazwą »Salon d'Art« (w pasażu przy Kreszczatyku), gdzie przesuwały się przed oczami widzów najnowsze prace takich artystów, jak: M. K. Piotrowski, Ign. Pieńkowski, Z. Stankiewiczówna, J. Wodyński, W. Czerny, K. Przyszychowski, M. Potocka, F. M. Wygrzywalski, W. Nałęcz, L. Wiśniewski, E. Wrzeszcz, K. Dunin Markiewicz, J. Hollak, K. Lasocki, W. Korycki, W. Wielogłowski, W. Drabik, K. Krzyżanowski i bardzo wielu innych.

Kijowskie Tow. Opieki na Zabytkami Przeszłości – obok analogicznego Tow. w Moskwie – wywierało wpływ doniosły na ruch artystyczny w polskim środowisku i zdobyło się nawet na własny, bardzo poważny organ art.=zabytkowy p. t. *Muzeum Polskie* (w latach 1917–1918) pod redakcją L. hr. Grocholskiego i M. Tretera.

W Kijowie też założono polską Szkołę Sztuk Pięknych, do której grona profesorskiego należeli: W. Galimski, K. Krzyżanowski, L. Kowalski, Z. Stankiewiczówna, W. Drabik, K. Dunin=Markiewicz, T. Marczewski, M. Treter, Cz. Przybylski, O. Sosnowski, T. Wiśniowski i A. Gravier.

Warto o tym wszystkim przypomnieć, ażeby można było dobrze zdać sobie sprawę z tego, jaką rolę dziś odgrywa sztuka w Polsce zjednoczonej i wolnej, co dla niej zrobił rząd a co społeczeństwo w ciągu ostatniego dziesięciolecia.

Od r. 1918 nastąpiły inne czasy i sztuka polska stała się również wolna – pozbyła się bowiem zadań i obowiązków, bądź co bądź, obcych jej istocie. Szczery wyraz swobodnej twórczości, w odrębnej, własnej formie – oto jedyny jej obecnie kategoryczny imperatyw.

Malarstwo polskie doby powojennej przechodzi nowe zupełnie fazy rozwojowe i różni się od dawniejszego nie tylko odmiennym sposobem podejmowania i rozwiązywania problemów formy, także duch jego jest inny.

A czym jest wogóle sztuka od lat 10 w życiu Polski odrodzonej i jaką spełnia w niem rolę?

SZTUKA POLSKA I POLSKIE ŻYCIE

Sztuka polska przestała być wyrazem współczesnego polskiego życia; rozpędowe koło jej rozwoju zatrzymało się jakby w martwym punkcie. Sztuka polska nie tylko, że nie wywiera na to życie żadnego wydatniejszego wpływu, że



JÓZEF MEHOFFER

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka“)

CHUSTA WERONIKI (ol.)



WŁADYSŁAW JAROCKI

PORTRET ART. MAL. K. BRZozOWSKIEGO (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka“)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

nie kształtuje nawet żadnych elementów form, które współczesna polska zbiorowość mogłaby wypełnić własną treścią — ale podtrzymuje z żmudnym wysiłkiem swą wątłą wegetację w całkowitem osamotnieniu, w zupełnym oderwaniu od życia dnia dzisiejszego, od jego wypadków, trosk, najbardziej aktualnych potrzeb i problemów.

Szczupła garstka ludzi ideowych i artystów rzetelnych podtrzymuje omdlałą ręką zetlały i wyblakły sztandar polskiej artystycznej twórczości, wierząc gorąco, że sztandar ten to jedyny skuteczny egzorcyzm przeciwko szatanowi powojennej epoki, t. j. przeciw znikczemnieniu indywidualnego i zbiorowego, doszczętnie zmateralizowanego ducha. Wiodąc smutny, tragiczny nieraz żywot zdeklasowanego od czasu wojny inteligenta=proletariusza, zapatrzona wysoko w złociste godło artystycznego cechu na szczycie swego znaku, garstka ta nie widzi, co się wokoło niej dzieje i straciła konieczny żywotny kontakt z najbliższym swoim otoczeniem. I stała się, z wszelkiego pozoru sądząc, czemś dziwnie niepotrzebnym, nikt się z tą garstką nie liczy i wszyscy naogół doskonale się bez niej obchodzą. Ludzie, szczerze duszą



ZBIGNIEW PRONASZKO

MARTWA NATURA (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka”)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

swą sztuce oddani, nie mają dziś nigdzie głosu. Chyba czasem, na większym bankiecie, lub na uroczystym pogrzebie...

A sztuka sama, straciwszy bezpośredni związek z życiem bieżącym, odwrócona od niego plecami, zyskała sobie powszechnie miano luksusu, na który teraz ani czasu, ani środki nie pozwalają.

Taki mniej więcej jest stan obecny. Pomijam tu na razie kwestję, w jakim stopniu warunki zmieniły się teraz właśnie na gorsze, oraz o ile sztuka polska, oczywiście w najcenniejszych i najbardziej charakterystycznych swych przejawach, była przed wojną rzeczywistym wyrazem i odpowiednikiem całego ówczesnego życia. Nie mam też zamiaru dowodzić tutaj, że nie sukcesy polityczne, ani korzystne ekonomiczne traktaty kształtują duchową fizjonomję narodu i wzbudzają dla niego szacunek u świata, lecz przede wszystkim własna odrębna kultura, literatura i nauka, muzyka i sztuki plastyczne, albo, że istotnie — jak stwierdza C. Norwid — »narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak, na przykład, polityk narodowy organizuje siły stanu«. Pragnę tylko dowieść, że sztuka polska dnia dzisiejszego — której



PAWEŁ DADLEZ

PAPUGA (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two artystów polskich „Sztuka”)

(Fot. R. S. Ulatowski Poznań)

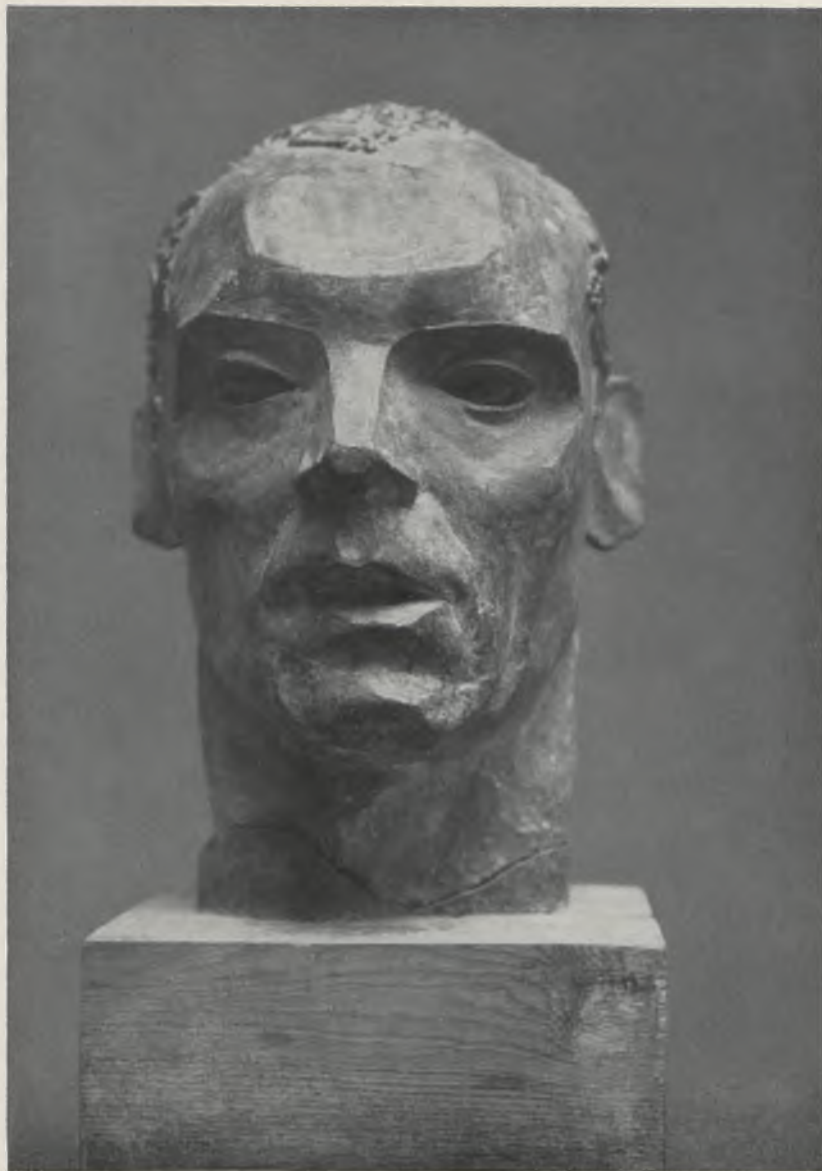
istnienia, mimo wszystko, nikt chyba nie zaprzeczy — nie ma żadnego istotnego związku z polskim życiem, na czym zarówno i ta sztuka i to życie, więc obie zarazem strony, najfatalniej wychodzą.

Weźmy najpierw na uwagę architekturę.

Nauczanie architektury odbywa się w dwu doskonale postawionych Politechnikach (Warszawa i Lwów), oraz na wydziale architektury w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Co roku wychodzi z tych uczelni nowy zastęp dyplomowanych architektów i dziwną jakąś sztuką usiłuje utrzymać się na wzburzonej powierzchni mętnego dzisiejszego życia. I nie wiem doprawdy, czy dałby się pomyśleć jakiś konkretny, choćby najdalej idący postulat w tej dziedzinie, któremu by nie odpowiadał już istniejący, często gotowy i wykończony, czasem z grubsza tylko naszkicowany projekt... leżący w tekach któregoś z naszych młodszych, czy starszych architektów.

Kościół, pałace, gmachy reprezentacyjne i gmachy użyteczności publicznej, rezydencje miejskie i wiejskie, domy czynszowe i wille podmiejskie, tanie domki urzędnicze i robotnicze, całe dzielnice ogrodowe, osiedla, pomysłowe i racjonalne projekty budowy i regulacji miast — że pominę cały kompleks postulatów i zagadnień czysto technicznej natury — wszystko to już istnieje, ale tylko na papierze, czy kalce, tylko w tekach różnych architektów.

W rzeczywistości nikt właściwie tego nie potrzebuje, nie tylko jednostki, ale i instytucje państwowe i samorządowe umieją pysznie radzić sobie »jakoś« inaczej. A tak częste stosunkowo u nas konkursy architektoniczne? Oto, co pisał o nich



XAWERY DUNIKOWSKI

PORTRET ART. MAL. J. RUBCZAKA (bronz)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka”)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

krakowski *Architekt* w Nr. 1 rocznika XX: »...I tu właśnie tkwi cała niemoralność konkursów. Ogłaszający konkurs otrzymuje do wyboru kilkanaście lub kilkadziesiąt projektów za sumę nagród i zakupów kilkakrotnie niższą, niż wyniosłoby honorarium za jeden zamówiony u architekta projekt. Co więcej, ogłaszający konkurs nie gwarantuje laureatowi wzamian za to nawet tej satysfakcji, że projekt jego, jako najlepszy, będzie wykonany, natomiast wszystkim laureatom grozi wyzyskanie ich najlepszych pomysłów przez kogoś trzeciego. Typowym pod tym względem był konkurs na gmach Muzeum Narodowego w Warszawie. Ogłaszając konkurs, nie dano konkurentowi jako tako opracowanego programu. Za 12.000 zł. otrzymano do



KONSTANTY LASZCZKA

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka”)

PORTRET KOBIETY (marmur)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

wyboru 45 projektów już nie tylko gmachów, lecz i programów muzeum — i zdecydowano, że żaden z tych projektów nie nadaje się do wykonania» (str. 41—42).

Rozejrzyjmyż się po naszych miastach! Jakież tandetne, zupełnie pozbawione jakiegokolwiek wyrazu, stawia się budowle. Najcenniejsze zabytki dawnej naszej architektury niszczeją, zamieniają się powoli w bezużyteczne ruiny. Nie dba się wcale o ich konserwację — pod pretekstem oszczędności, że to niby nie czas teraz na »bawienie się w sztukę naprawiania ruin» — albo też odnawia się je nieracjonalnie i bezplanowo, marnując czas i fundusze publiczne.

Architekci i uczeni badają, projektują, prawdziwe talenty wysilają się na najrozszybsze, ciekawe, nieraz szczerzego podziwu godne pomysły, ale ten trud, wszystka ich inwencja idzie zazwyczaj na marne. Czasem architekci nasi zdobywają się na skromny — jakże skromny i krótkotrwały! — pokaz swych projektów (czy

słyszał kto w Polsce niepodległej o porządnie, na większą skalę urządzonej architektonicznej wystawie?), czasem opracowują, jakby dla siebie, dla własnej ambicji i przyjemności t. zw. konkursy idealne, siłąc się o rozwiązanie najśmielszych nieraz zagadnień, a poza tem: każdy z osobna radzi sobie jak umie, aby zdobyć konieczne środki do życia. Niektórzy umieją to świetnie i z czasem na tem tylko poprzestają, bo to są ludzie... realni.

A nasze malarstwo? Nasza rzeźba? Grafika? Sztuka stosowana?

Zdawałoby się, że nigdy w malarstwie naszym nie było większego ruchu. Ilez organizacji, towarzystw, grup (choćby takich jak np. »Zespół«, »Sztuka Rodzima«, »Pro Arte«, »Sursum Corda« obok »Sztuki«, »Rytmu«, »Jednoroga« i t. d.), ile wystaw, jaka wspaniała produkcja, skoro Zachęta warszawska coraz częściej skarży się na brak miejsca — zresztą nie z powodu nadmiaru zwiedzających, lecz z powodu chęci wystawiania jeszcze większej ilości dyletanckich przeważnie robótek, czy zwykłej, *en gros* fabrykowanej tandety.

Te setki jednak, a nawet tysiące bezmyślnych pejzażyków, notatek z natury, szkiców portretowych, całych i pół=aktów, ułanów z dziewczyną i t. d., ten towar »wystaw bieżących«, fabrykowany licho, ale drogo dla małej garstki niedobitków, t. zn. pozostałych jeszcze *nouveaux-riches*ów, cóż to ma wspólnego ze sztuką prawdziwą i z potrzebami, z charakterem obecnego życia? Po co to się krzewi



HENRYK HOCHMAN PORTRET JULIANA FAŁATA (marmur)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)



ZOFJA TRZCINSKA KAMIŃSKA ECCE REX VESTER (drzewo)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań

w państwie demokratycznym, ubogim, gdzie nawet handel dziełami sztuki jest jeszcze w pieluchach? Komuż to potrzebne i na co?

Za to na malowidła ściennie, mozaiki, witraże, w naszych kościołach, gmachach publicznych, klubach, restauracjach, cukierniach — niema zupełnie zapotrzebowania, nikt się tego nie domaga i nikt nie zdaje sobie sprawy, jak smutne to świadectwo dla naszej zbiorowej kultury, jak przez to w oczach obcych przybyszów stajemy się doprawdy dziwnie egzotycznym krajem! I wielu u nas marzy o wdzięcznych obrazkach, które ni stylem, ni formą, ni treścią swoją nie odpowiadają zmienionym warunkom nowego życia, a nikt nie zażąda głośno, energicznie, ażeby tam, gdzie silniej bije tętno gromadnego życia, jedna bodaj ściana solidnie była pomalowana i skomponowana. To też życie zbiorowe oderwane od sztuki, tak, jak ona od niego, traci coraz bardziej znamiona wyższej kultury, uduchowienia, pospolituje się i nabiera nierzadko wprost barbarzyńskiego charakteru. Polska jednostka zbiorowa chamieje w przerażający sposób.

Rzeźba, której jeszcze mniej ktokolwiek u nas potrzebuje, choć ma nielicznych przedstawicieli, jednak istnieje. Zapewne, pomniki publiczne stawia się u nas rzadko, więc tu niewielkie pole do popisu mogą mieć nasi rzeźbiarze. Nie umiejąc, czy nie mogąc nawiązać bezpośredniego kontaktu z życiem współczesnym i z licznymi jego postulatami, rzeźbiarze albo tworzą — naturalnie w glinie, rzadziej odlewają w gipsie,

a prawie nigdy nie wykonują ich w materiale — na wielką skalę pomyślane kompozycje, o których z góry wiadomo, że nigdy u nas nie znajdą zastosowania, albo też ograniczają się do robienia biustów portretowych, nagrobków, rzadko udanych monet, medali etc. Niektórych z nich zatrudniają sezonowo majstrowie budowlani i przedsiębiorstwa, zajmujące się odlewaniem ornamentów architektonicznych w gipsie. To jednak zdarza się coraz rzadziej, bo obecna moda każe komponować budynki w formie gładkich szkatulek na cygara, bez żadnych rzeźbiarskich części, które psułyby czystą blokową konstrukcję pudła.

Niezliczone nasze sportowe organizacje i kółeczka, nagradzające swych mistrzów i zwycięzców tandetnymi »puharami« lub fabryczną obcą galanterją, obchodzą się dobrze i łatwo bez rzeźbiarzy. Odpowiednie, artystycznie wykonane żetony, medale, plakiety, przez rzeźbiarza komponowane statuetki i wyroby drobne z brązu — są u nas prawie nieznanne. Nikt, zdaje się, nie ma w tym kierunku żadnych ambicji. W kościołach naszych t. zw. Stacje Męki Pańskiej porażają wprost kulturalnego Polaka swym obcym, zazwyczaj niemieckim, tandetnym charakterem. Artyści nasi nie projektują ich, bo nie mieliby co z nimi potem zrobić. Kościoły nie zamawiają ich, bo w każdym handlu dewocjonaljami można je nabyć taniej, prędzej i bez kłopotu. Niemcy nasyłają ich sporo. O poziomie naszej artystycznej kultury w dziedzinie plastyki doskonale zresztę pouczy każdego choćby widok nowoczesnych nagrobków na cmentarzu powązkowskim w Warszawie.

Grafika, zdawałoby się, ma najlepszy może związek z potrzebami życia dzisiejszego. Książka, plakat, program teatralny, druki reklamowe, ilustracje w czasopiśmie, oddzielne reprodukcje — któż bez nich może się teraz obejść? To też są, ale jakie! Cały niemal nasz przemysł graficzny doskonale radzi sobie bez pomocy artystów; wystarczy rzucić okiem na jakikolwiek druk z wyżej wymienionej kategorii, a nadewszystko na obrazki Świętych Pańskich, w milionach egzemplarzy rozpowszechniane zwłaszcza wśród dzieci szkolnych i ludu. Nasi graficy z konieczności



LUDWIK PUGET

LWY (bronz)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

Fot. R. S. Ulatowski, Poznań



STANISŁAW NOAKOWSKI

WNĘTRZE KOMNATY (rysunek sępia i tuszem)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

ograniczają się do sporządzania rycin w niewielkiej ilości egzemplarzy, drogich i rzadkich, bo przeznaczonych jedynie dla garstki kolekcjonerów, których zresztą w Polsce policzyć można na palcach. W ten sposób sztuka i życie także w tej dziedzinie oddzielnymi kroczą drogami. Nasza grafika użytkowa, tak słabo zresztą reprezentowana na P. W. K., jeśli idzie o prawdziwy artystyczny poziom, o szerokie praktyczne zastosowanie – znajduje się jeszcze w okresie nieledwie niemowlęctwa.

Polska sztuka stosowana zdała świetny egzamin na paryskiej międzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej w 1925 roku. Nie umieliśmy jednak zdobyć się na to, ażeby po zlikwidowaniu wystawy pokazać wszystkim w kraju, czym właściwie odnieśliśmy ten zagraniczny sukces. Nasz przemysł artystyczny, o ile nawet istnieje, ma wybitnie arystokratyczny charakter, co stanowi dziwny dysonans w zestawieniu z ogólną wulgaryzacją naszego życia. Przemysł fabryczny, nie rozumiejąc własnego interesu, unika artystów, a ci, uważając sprawę za przesądzoną z góry, zwykle nie szukają kontaktu z fabrykami. Sztuka wewnątrz, przestrzennego zespołu, jest u nas bajką o żelaznym wilku. Wystarczy rzucić okiem na wnętrza naszych gmachów reprezentacyjnych, instytucyj państwowych i komunalnych, lokali organizacji społecznych, klubów, restauracyj i t. d.

Czy oglądał kto kiedy w naszej Zachęcie skromnie bodaj skomponowane wnętrza sali wystawowej? Nie, nigdy, zwykły tylko jarmark na obrazy, nic więcej.

Kilimy nasze słyną na całym świecie; na międzynarodowej wystawie tkanin w Paryżu 1927 roku znów odniosły niezwykły sukces. Kupować je można jednak

tylko drogą okazji, za niezmiernie wysoką cenę, w poszczególnych okazach. Brak kapitału na założenie większych wytwórni. Łatwiej pewnie znalazłyby się pieniądze na założenie szlifierni djamentów.

Założona przed niedawnym czasem spółdzielnia artystyczna pod nazwą: Ład, boryka się ciągle z ogromnymi trudnościami wskutek braku lokalu i odpowiednich środków finansowych. Instytucja ta, jeśli chodzi o pomoc instytucyj rządowych, znalazła się w błędnym kole: jednej instytucji Ład nie obchodzi, bo to przemysł, a właściwie nie sztuka; innej – bo to właściwie sztuka, a nie przemysł.

Nasze meble, tapety, wyroby ze szkła, majoliki i porcelany, pozbawione zazwyczaj wszelkiego piętna artystycznego, obce i wrogie naszemu smakowi, nadają się do muzeum odstrasżających przykładów, jakiego zresztą nie potrzebujemy (posiadają je Niemcy), gdyż zastępuje je nieledwie każde nasze wnętrze mieszkalne.

Rząd woli rozdrabniać większe sumy na humorystycznie nikłe zapomogi i subwencje dla szkół zawodowych i dyletanckich kółek, aniżeli tworzyć szkoły=warsztaty



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

RYBAK Z SIECIĄ (akwar.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)



STANISŁAW WYSPIAŃSKI PORTRET P. ORDYŃSKIEGO (pastel)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

(*Ecole Manufacture*), którym wolno byłoby przyjmować zamówienia, produkować i bez dotacji rządowych samym się utrzymywać.



Zbyt ponury i pesymistyczny obraz polskiej współczesności w tej jednej dziedzinie? Nie, bynajmniej: w miarę tylko uwypuklony. Marnują się największe wartości, które *in potentia* faktycznie u nas istnieją, kultura nasza obniża się, traci odrębne znamiona narodowe; wegetująca zaledwie sztuka niema żadnej łączności z życiem. Polska współczesna tonie w zalewie barbarji i tandety. Krzewi się snobizm, zanika twórczość i artyzm, które stanowią razem nieodzowne warunki społecznego i ekonomicznego zdrowia i rozwoju, politycznego *prestige*'u wśród obcych.

Sztuka nasza musi zwrócić twarz swą ku życiu i opromienić je własnym słońcem; sternicy naszej nawy państwowej muszą umieć wyzyskać siły twórcze, ukryte w narodzie, szukające możliwości ekspansji.

Jeśli jednak artyści twórczy i rzetelni sami nie zrzeszą się i nie nabiorą takiej



JAN STANISŁAWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

PEJZAŻ (ol.)



JÓZEF CHELMOŃSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

ORKA (ol.)



TEODOR AXENTOWICZ

(Wystawa Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two artystów polskich „Sztuka“)

POSŁY (ol.)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

siły i mocy, że potrafią nie dopuścić do produkcji i dalszego bujnego i niejako oficjalnego krzewienia się w Polsce pseudo-artystycznej tandety przeznaczonej dla garstki snobów — to pomimo całej dotychczasowej »owocności« pracy naszych rządowych instytucji dla sztuki, opłakany stan obecny nigdy się nie zmieni. Nie pomoże nawet modne, często bezmyślne hołdowanie t. zw. »nowym prądom«.

NOWE PRĄDY: EKSPRESJONIZM I FORMIZM

Impresjonizm, który w Polsce uległ silnemu przeobrażeniu, wyzbywając się u większości artystów wszelkiego niemal teoretycznego aprioryzmu i tracąc bezpośredni związek z naukowymi podstawami, z jakich wyrósł we Francji — odegrał ważną niewątpliwie rolę, ale musiał się skończyć. Romantyzm, który stanowi zasadniczy rys zbiorowej duszy narodu, znalazł w impresjonizmie doskonały środek wypowiedzenia się w sposób nowoczesny i uczynił to w strojnym przepychu barw. Naturalizm subiektywny, znajdując pomoc i afirmację także w całej literaturze t. zw. »Młodej Polski«, której jednym z głównych haseł był kult indywidualnej twórczej jednostki, wyrzekł swoje ostatnie słowo.

Pragnienie barwy i światła zostało całkowicie zaspokojone, może nawet do przesytu. Zbudziła się, bo zbudzić się wreszcie musiała, tęsknota za silnie określonym kształtem, żądza formy.

Ekspresjonizm, mistycyzujący w gruncie rzeczy artystyczny kierunek rosyjsko-

niemieckiego pochodzenia, nie mógł tej tęsknocie zadość uczynić. Rozbijał on raczej i unicestwiał formę plastyczną od wewnątrz, od tworzącego subiekty. Tylko czas krótki, podczas wojny, ekspresjonizm liczył nader szczupłą garstkę zwolenników, zgrupowanych w poznańskim piśmie literacko-artystycznym p. t. *Zdrój*; nie mogła mu nawet życzliwa opieka i wcale wydatna współpraca ze strony St. Przybyszewskiego. W ciężkich i twardych czasach wojny mglista metafizyka, wizyjność, oderwana od życia – nie odpowiadała młodemu artystycznemu pokoleniu. Polski artysta ma głęboko w duszy zakorzeniony kult dla wyrazu, dla ekspresyjnej w sztuce faktury, nie lubi jednak na ten temat filozofować; niewiele go to obchodzi i nie jest w tem uczuciowo zaangażowany. Rwie się raczej do czynu, do rzeczy jasnych, prostych, o silnie zdecydowanym charakterze. Nie usłucha rady W. Kandinsky'ego, nie będzie patrzył oczami plastyka w głąb własnego wewnętrznego życia, ani też słuchał nakazów mistycznej konieczności.

To też wystawa ekspresjonistów niemieckich i rosyjskich, zorganizowana w 1913 r. we Lwowie, nie wywołała większego wrażenia, ani też bodaj silnego sprzeciwu. Przyjęła się tylko na pewien czas nazwa i mianem ekspresjonizmu określano zrazu najrozmaitsze nowe w sztuce poczynania.

W latach wojny, na tle wspomnianej już tęsknoty za silnie określonym kształtem, za solidnie skonstruowaną formą, powstała w Krakowie grupa młodych polskich artystów i związała się pod hasłem *Formizmu*, t. j. kultu czystej formy. Dla formistów – że zacytuję tu w streszczeniu wywody głównego teoretyka polskiego formizmu i członka ich grupy, K. Winklera – forma jest nie tylko syntetycznie ujętym i do podstawowych zasad sprowadzonym symbolem przedmiotu, ale spełnia ona też funkcję materiału, budulca (tworzywa), z którego artysta tworzy swą konstrukcję. Łączy się z tem zasada organicznego związku pomiędzy ogólną strukturą malowidła (forma ogólna), a każdą poszczególną formą, czy też jej elementem, w obrazie.



STANISŁAW KAMOCKI

WIOSNA NA HALI GAŚNIENICOWEJ (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Two art. polskich „Sztuka”)

W zasadniczym tem, programowym niejako dla Formistów określeniu, tkwi wyraźny i zasadniczy błąd logiczny, polegający na niedość ścisłym rozróżnieniu dwu pojęć: pojęcia formy i pojęcia »materjału, budulca, tworzywa«.

Negując zasady impresjonizmu, przeciwstawiając się mu wyraźnie, unikali formiści w swych malowidłach wszelkiego żywszego kolorytu i światłocienia, zubożając oczywiście w ten sposób swą paletę świadomie. Zerwali zarazem z iluzją głębi na płótnie, a zaczynając od tła, budowali swe formy ku przodowi; podkreślali wzajemny stosunek przestrzenny poszczególnych rzutów brył, zaznaczali ich położenie w stosunku do ostatniego planu na obrazie; ten plan stanowiła dla nich dotykalna powierzchnia płótna.

Grupa formistów, jakkolwiek nie istniała długo (1917—1922), wydawała swój własny organ i stała się bądź co bądź ożywym fermentem dla polskiej sztuki.

»RYTM« (WARSZAWA)

Równocześnie niemal z rozłamem wśród »Formistów«, zawiązała się w Warszawie nowa grupa »Rytm«, do której weszli też niektórzy z Formistów.

W przeciwstawieniu do impresjonizmu, dla którego punkt wyjścia i oparcia stanowiła natura, wraz z wszelkimi swojemi przypadkowymi właściwościami, cechuje rytmistów poddanie natury, t. zn. obranego motywu, woli twórczej, której przyświeca jeden zwłaszcza cel główny: konstrukcja obrazu czy rzeźby, nade wszystko w dziedzinie kompozycji figuralnych. Poszczególne, tak wyraziste, cechy znamienne utworów Borowskiego, Zaka, czy Skoczylasa, są prostą konsekwencją tego zasadniczego stanowiska. Główne ich wysiłki zmiernają do zamknięcia kompozycji w ramach stałej i ściśle określonej formy, do uwydatnienia rytmiki linii i barw.



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm“)

MOTYW ZE STAREGO MIASTA (akwar.)



WŁADYSŁAW ROGUSKI

MADONNA Z DZIECIĄTKIEM (akwar.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm”)

Z natury rzeczy tedy wypływa, że operują głównie linią, konturem, że dążą często do jednoplanowości w obrazie, że nacisk kładą na walory rysunkowe raczej, niż czysto malarskie, posługują się w miarę potrzeby zarówno stylizacją jak i częściową deformacją kształtów naturalnych, byleby osiągnąć szlachetny wyraz skończonej w sobie całości. Integralność wszystkich elementów jest zasadniczą cechą ich kompozycji, które zazwyczaj tak są w sobie zwarte i zamknięte, że absolutnie niczego z nich ująć, ani też nic do nich dodać niepodobna, nawet, jeśli idzie o pejzaż, a nie o kompozycję czysto figuralną. Utwory ich, pod względem rozmieszczenia kompozycji, wypełnienia obranej płaszczyzny zespołem linii i barwnych plam stoją nieraz na równi z dobrze skomponowanym płaskim ornamentem, wypełniającym n. p. całkowicie pole prostokąta.

Znane są powszechnie charakterystyczne cechy, wady i zalety, wszelkich wogóle parnasistów, których sztuka jest produktem wyrafinowanej kultury. Wirtuozostwo formy — oto najwybitniejsza zaleta: organiczny brak żywotności i zdolności rozwojowej na przyszłość — oto główna wada.

NEOKLASYCYZM WILEŃSKI

Większość członków grupy »Rytm« znajduje się pod dość silnym wpływem neoklasycyzmu.

Najwybitniejszym jednak przedstawicielem tego kierunku jest głowa t. zw.



ROMAN KRAMSZTYK

DZIEWCZYNA (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm”)

szkoły wileńskiej, zgrupowanej w Wileńskim Tow. Artystów Plastyków – L. Slendziński.

Jest on wielbicielem form artystycznych wczesnego włoskiego renesansu, zwłaszcza takich mistrzów florenckich, jak Botticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi, a ze szkoły bolońskiej Francesco Francia. Wtajemniczył się w arkana malarstwa olejnego zwłaszcza, *métier*, jak żaden inny chyba współczesny polski malarz; analogiczną pasję przejawia może tylko H. Grombecki, klasycyzujący realista, jeśli tak wolno się wyrazić.

Slendziński opanował rysunek po mistrzowsku i w każdym nieledwie obrazie, w każdej kompozycji figuralnej, opracowuje różne problemy kształtu, jako formy organicznej, jako bryły o określonych obiektywnych właściwościach. Barwa odgrywa rolę podrzędną, służy raczej do wypełnienia odpowiednich płaszczyzn prawidłowo zamkniętych kompozycyjnym schematem linii. Poszczególne elementy artysta chętnie uogólnia, typizuje, przez co osiąga wyższy stopień idealizacji.

Będąc równocześnie rzeźbiarzem, snyczerem, Slendziński uprawia czasem coś w rodzaju «Sculpto=Malerei», malując obraz na grubej desce i rzeźbiąc niektóre części w bas-reliefie, przyczem odpowiednio je polichromuje. Lubuje się też w użyciu – zwłaszcza w tle obrazów – metalicznego srebra i złota, w kombinacji z farbą olejną.

Wszystko to razem sprawia, że dzieła Slendzińskiego posiadają odrębny, własny styl, a działalność jego spełnia niejako rolę programu dla całej szkoły wileńskiej.

POD ZNAKIEM PARYŻA

W Krakowie i Poznaniu jest szereg młodych a utalentowanych artystów, którzy kroczą przeważnie szlakami sztuki paryskiej ostatniej doby, a zajmują się przede wszystkim specyficznymi malarskimi problemami barwy i światła, przy dużej dbałości o kompozycyjną zwartość i logiczną budowę obrazu. Krakowscy malarze zrzeszyli się w cech artystów plastyków pod nazwą: »Jednoróg«. Poznańscy zaś związali się w grupę: »Plastyka«. Poznańskie Tow. »Swit« istniało nader krótko.

Bezpośredni kontakt z Paryżem utrzymuje Polska stale za pośrednictwem młodzieży artystycznej (która tam uzupełnia swe studia), oraz całej polskiej artystycznej kolonii, zdawna tam osiadłej i posiadającej w Paryżu własne tradycje.

Artyści polscy zamieszkali w Paryżu – a dotyczy to przede wszystkim malarzy – mają naogół dość słaby kręgosłup, leczą zazwyczaj ślepo na »nowinki«,



WACŁAW WAŚOWICZ

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm”)

PORTRET (ol.)



KAMIL WITKOWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm”)

GŁOWA (ol.)

które co sezon dyktuje kunsthändlerska moda i w polskim ruchu artystycznym odgrywają *de facto* dość słabą rolę – a raczej nie odgrywają (od śmierci Eug. Zaka zwłaszcza) wprost żadnej. Szukają nieraz nowej formy dla wypowiedzenia jakiejś artystycznej treści, która im samym, zdaje się, jest na razie nieznaną, a niestety często tę »nową« formę znajdują w znanych już cudzych obrazach i dopiero wtedy są w dużym kłopotcie, nie mając od siebie właściwie nic do powiedzenia. Niektórzy ekspatrjują się, nie tylko artystycznie: naturalizują się we Francji. Szczęść Boże!...

Najbardziej skrajnym kierunkom sztuki współczesnej, jak suprematyzm i konstruktywizm – hołdują młodzi artyści, zrzeszeni w grupy: »Blok« i potem »Praesens«, którzy też propagowali swe zasady i hasła w dwu pismach, wydawanych pod takim samym tytułem, hołdując zresztą wyraźnie post=kubistom francuskim, niemieckim i rosyjskim.

Ideałem ich jest sztuka abstrakcyjna, bezprzedmiotowa, sztuka polegająca na czystym plastycznym wyrazie stosunków barwy i formy za pośrednictwem najprostszych elementów. Zupełne zerwanie z formami naturalnymi i organicznymi,

z realnym światem zjawisk i kształtów, dalej, zupełne uproszczenie i zgeometryzowanie – oto znane powszechnie zasady tego kierunku, który i w Polsce, jak wszędzie indziej, nie wydał dotąd żadnych epokowych arcydzieł, który jednak przyczynia się stanowczo do odrodzenia współczesnej naszej architektury, zwłaszcza architektury wnętrz. P. W. K. dostarcza pod tym względzie wiele dodatnich przykładów.

Plastyczny ten »dadaizm«, zwłaszcza w malarstwie sztalugowym niema żadnych racjonalnych podstaw i wygląda czasem na cierpliwą zabawę matematyka czy raczej geometry, który zestawia z sobą jasne i ciemne kółka, linie, kwadraty; zupełne wyrzeczenie się czynnika fantazji jest równoznaczne z głodówką, która pono niejednemu organizmowi wychodzi nieraz na dobre. Zdaje się jednak, że organizm zdrowy, żywotny, w pełni twórczych sił – głodówki takiej nie potrzebuje. Cały ten kierunek zasadza się zresztą na dotkliwym pomieszaniu elementarnych pojęć, o czym na razie trudno tutaj szerzej się rozwodzić.

SZCZĄTKOWY ZABYTEK: MIŁOŚNICY ZACHĘCAJĄCY DO SZTUK PIĘKNYCH

Na tle tych licznych przeobrażeń w sztuce polskiej, na tle całego szeregu nowopowstałych artystycznych zrzeszeń, zabytki szczątkowe z lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia w postaci Towarzystw Przyjaciół i Miłośników Sztuk P. wydają się tembardziej czemś zgoła dziwnym. Ewolucja postępuje tu żółwim krokiem.

Lwowskie Tow. Przyjaciół Sztuk P. zreorganizowało się po wojnie racjonalnie i w trudnych nad wyraz warunkach spełnia jak może swe zadanie. Poznańskie –



TYMON NIESIOŁOWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rythm”)

AKT (ol.)



TADEUSZ PRUSZKOWSKI

DZIEWCZYNA Z BALAJAJKĄ (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm”)

wegetuje. Krakowskie, po solidarnej akcji ze strony ogółu artystów, rozpoczęło pod nowym zupełnie zarządem i w nowym duchu nowy swój okres prawdziwej świetności, wyzbywszy się zupełnie dawnej martwoty, niedbalstwa, składając coraz to inne dowody żywotności i energii.

Na życie artystyczne stolicy, a więc pośrednio i całej Polski, wywiera wpływ bezsprzecznie warszawskie Tow. Zachęty do Sztuk P. A wpływ ten, niestety, nie jest zgoła dodatni.

Kiedy »Zachęta« powstała w r. 1861, zadanie jej było zupełnie inne, aniżeli dzisiaj. Była to wówczas instytucja o charakterze społecznym, popularyzatorskim i dobroczynnym: trzeba było obudzić w ogóle zainteresowanie się sztuką w obojętnych sferach warszawskiego środowiska, trzeba było w miarę możliwości dopomagać artystom polskim, zachęcać ich do zajmowania się sztuką, dać im podstawę egzystencji drogą udzielania zasiłków, drobnych pożyczek, kupowania — tanich, zwykle mało wartościowych — szkiców i obrazów do rozlosowania między akcjonariuszy i t. d. Podobnie było w Krakowie i we Lwowie, gdzie powstały w tym samym czasie ana-

logiczne stowarzyszenia »Przyjaciół Sztuk Pięknych«. Zaslugi tych towarzystw, zwłaszcza w smutnym dla kultury polskiej okresie lat trzydziestu: 1860—1890, są ogromne, i nikt ich zaprzeczyć nie może.

Niemniej jednak, od samego niemal początku, zdawano sobie z tego sprawę, że te »przyjacielskie zachęty«, tworzone w Polsce na wzór niemieckich »Kunstverei-nów«, mało mają wspólnego ze sztuką i z artystem, a więcej z dobroczynnością publiczną w jej najdziwniejszych wykoszlawionych formach.

Oto bezstronne zdanie nieuprzedzonego artysty, zresztą malarza o kierunku tradycyjnym, malarza, który dziś brałby pewnie udział w wystawach o tak swojskich hasłach, jak: »Sztuka Rodzima« (Kraków), »Pro Arte«, czy »Sursum Corda« (Warszawa).



EDWARD WITTIG

PROJEKT POMNIKA LOTNIKÓW (szczegół, gips)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytmi”)



HALINA TEODOROWICZ-KARPOWSKA

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Wileńskie Two art. plastyków)

AMALFI (rys. sangwina)

W dn. 21 sierpnia 1869 r. pisał January Suchodolski: »Towarzystwa Wystawy, pod jakim bądź tytułem one są i gdziekolwiek są założone w celu miłości sztuki i postępu, zamieniają się prędko w towarzystwa dobroczynności, a klika władająca rozrywa między siebie i swoich protektorów z innych wystaw dobrodusze wysilenia akcjonariuszy...« A w liście z dn. 2 grudnia 1867 r. czytamy: »...Widząc, że z dyрекcją tego zakładu to samo się stało co i tu u nas: miejscowi protegują miejscowych, zwinąłem chorągiewkę i nie posłę i w tem przekonaniu pozostanę, że za parę lat toż samo i z lwowskiem Towarzystwem się stanie; leży ten zarodek złego w rzeczy samej i dlatego to Francuzi nie założyli u siebie podobnych zakładów, zostawiając prawdziwym talentom konieczność bez intryg dobijania się pracą i postępem o wyrobienie sobie reputacji, a tem samem i wziętości«. Tak pisał nie żaden »wywrotowiec«, a człek cichy i malarz doprawdy spokojny; że przepowiednia jego co do lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych spełniła się w zupełności, wszystkim wiadomo. Później przyszła kolej na Warszawę i Kraków...

Inne były zadania tych Towarzystw w latach niewoli, inne są dzisiaj, i z tem

trzeba się liczyć; inaczej upadek moralny i finansowy tych instytucyj będzie nieuchronny. »Zachęta« np. znalazła się nagle w stolicy wielkiego i niepodległego państwa i powinna by tem godniej odpowiedzieć swoim obecnym zadaniom. Dzięki stołecznemu charakterowi, »Zachęcie« przypadł zaszczyt reprezentowania współczesnego ruchu artystycznego w całej Polsce, przed swoimi i przed obcymi!

Wszelkie niemal zjawiska i prądy artystyczne przeżywa się w Polsce o jakie pół lub ćwierć wieku później. Mamyż dopuścić do tego, aby »Zachęta« spotkał ten sam los, który w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego roku spotkał różne *Künstlerhausy* i *Kunstvereiny* wiedeńskie, berlińskie, monachijskie i t. d.? Wszędzie tam powstawały młode i żywotne organizacje artystyczne — pod nazwą *Secesyj* i t. p. — zdobywały się na własne lokale wystawowe, a dawne *Kunstvereiny* schodziły do rzędu mieszczańskich klubów miłośników, gdzie panowała nuda, pustka, parafian-szczyzna, gdzie nie śmiał już wystawiać żaden szanujący się artysta, chociażby przez wzgląd na dobrze zrozumiany interes własny i na swe dobre imię. W analogicznych poniekąd warunkach powstała też w r. 1897 krakowska »Sztuka«, z tą tylko różnicą, że, niestety, nie zdobyła się ona na lokal własny, a zadowolili się goszczeniem po cudzych, niezawsze wygodnych, kątach.

Inny znowuż malarz, w swoim czasie znany zarazem krytyk, bynajmniej nie »rewolucjonista i anti-narodowiec« — jak Zachęta zwie swych przeciwników — pisał w r. 1901: »Czy pod wpływem Zachęty nastąpił jaki zwrot w jej (sztuki) rozwoju? Czy zapoczątkował się jaki własny, oryginalny kierunek? Czy powstały zręby szkoły *krajowej*... jakieś ognisko ciepłe, twórcze.. jakiś punkt oparcia dla artystów polskich? Nic! Powstał szereg warsztacików, produkujących na zapotrzebowanie rynku — portrety, koniki, krajobrazy, sceny z polowania, powstała sztuka płaska,



MICHAŁ ROUBO

PAGÓRKI WILEŃSKIE (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Wileńskie Two art. plastyków)



HALINA DĄBROWSKA
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
GŁOWA STARUSZKI (ol.)
(Wileńskie Two art. plastyków)

użytkowo=dyletancka, bez tętna życia, bez dążeń głębszych, bez przyszłości i pozbawiona zupełnie pierwiastków narodowych. Bo pierwiastek narodowy nie polega na malowaniu kontuszów i konfederatek!

»Jest to działalność krótkowidza... świadcząca każdym niemal krokiem o słabym pojmowaniu zadań i celów instytucji. Inaczej być nie może i nie będzie. Nie będzie dopóty, dopóki w tej twierdzy starczego oportunistycznego nie powstanie wyłom, dopóki nie przeniknie weń młodość, nie ogarnie jej prądem świeżych a zdrowych pojęć artystycznych i nie powoła do życia uśpionego genjuszu sztuki narodowej« (E. Niewiadomski: »Tow. Zachęty Sztuk P. wobec potrzeb naszej sztuki«, Warszawa 1901, str. 30-31).

I tak jest dalej – bo w ciągu ostatniego dziesięciolecia instytucja ta wcale nie zmieniła swej fizjonomji.

Warszawska »Zachęta« powinna się tedy odrodzić, póki czas, inaczej dni jej istnienia są policzone. Obecny poziom wystaw »Zachęty«, sposób ich organizowania, kunstaendlersko=humanitarna bezplanowość, urągają wprost honorowi stolicy.

godności polskiej sztuki. Na to zgodzi się chyba każdy nieuprzedzony obserwator, bez względu na to, z jakiego pochodzi obozu.

Galerja obrazów, choć posiada bardzo wiele cennych płócien wybitniejszych artystów polskich z epoki minionej, jest też, ze względu na sposób zawieszenia i wypełnienia ścian, anachronizmem, ze względu zaś na bezpośrednią łączność z salami wystaw bieżących — wprost artystycznym błędem.

I nieprawdą jest, jakoby gmach »Zachęty« był za ciasny, jakoby należało powiększyć go drogą przeróbki zapisanego na ten cel przez ś. p. Gorecką domu dochodowego — jak się tego domagał już dawno Henryk Piątkowski w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 224 z r. 1922). Także przeniesienie biblioteki i — w razie pomyślnych warunków — działu retrospektywnego, wskazane jest raczej z innych powodów, aniżeli przez wzgląd na obecną ciasnotę.

Monachijski *Glaspalast* ze swemi dziewięćdziesięcioma z górą salami wystawowymi, okazał się płodem poronionym; nadaje się na wystawy próbek towarowych, nie zaś dzieł sztuki; imponujące rozmiarami, ilością pomieszczeń i wystawianych dzieł sztuki, »Salony« paryskie cieszą się już — zresztą tak samo i co do swego artystycznego poziomu — zasłużoną opinią. Różne pamiętne wystawy *Secesji*, *Hagenbundu*, *Sztuki*, świadczą najlepiej o tem, że artystyczny poziom i sukces wystawy ma się wprost w odwrotnym stosunku do ilości sal i wystawionych utworów pędzla i dłuta. Wszak niekonicznie wszystko, co jest w Polsce namalowane lub z gipsu odlane, musi być w jedynym zresztą stołecznym lokalu zaraz pokazywane na widok publiczny! Powszechność nie jest tu bynajmniej głównym postulatem.

»Zachęta« winna stać się instytucją *par excellence* artystyczną; powinna by zerwać już ze swym kunstaendlerskim i humanitarnym kierunkiem, nie obawiać się



BRONISŁAW JAMONT

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Wileńskie Two art. plastyków)

PEJZAŻ Z ŁÓDKĄ (ol.)



JERZY FEDKOWICZ

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Cech art. plastyków „Jednoróg”)

współpracy samych artystów=plastyków w dyrekcji. Kompromisowość w sprawach artystycznych nie prowadzi do celu: aut = aut! Albo buda jarmarczna («nieustająca»), albo pałac sztuki. Tak samo co do członków dyrekcji: albo grono zacnych skądinąd obywateli, związanych – wedle klucza partyjnego, tak! – w klub dobroczynnych miłośników, albo też grono ludzi znających się na sztuce, i to współczesnej, europejskiej, o szerszym artystycznym horyzoncie, ale, na miły Bóg! – bez względu na społeczne i polityczne przekonania, na przynależność, lub nie, do tego lub owego zawodowego związku. Ogólny kierunek powinni nadawać »Zachęcie« ludzie, bezwzględnie, całą duszą sztuce oddani, ludzie pokroju Flauberta, który – jak opowiada o nim prof. F. Strowski – »gdy zdarzało się komuś powiedzieć przy nim, że religja, polityka, interesy, mają takąż doniosłość, jak literatura i sztuka, otwierał oczy ze zdumieniem i litością«... A takich, bodaj dziesięciu, znajdzie się może w Warszawie, w milionowej stolicy.

Wtedy zapanuje w gmachu »Zachęty« duch inny, na wyższym bez porównania poziomie staną wystawy, nie będzie się naklejało lichych wystawowych plakatów, gorszych niżli afisze wyborcze z nazwiskami kandydatów, ustanie przypad-

kowość, zapanuje jakiś plan, ład, harmonja wnętrza, wtedy »Zachęta« odpowie godnie wszelkim, nietylko kupieckim ale nadewszystko czysto narodowym i artystycznym interesom.

To wszystko stać się może, jeżeli »Zachęta« pobędzie się swych dotychczasowych niechęci, swych dąsów na wszelkie nowe w sztuce poczyniania, jeżeli nie ulęknie się dyrekcji o niekompromisowym, zdecydowanym charakterze, jeżeli swych członków do sztuki, do poznawania wszelkich, szczerych artyzmu objawów zachęcać, a nie, jak dotąd, zniechęcać będzie.

Prędko jednak, niestety, stać się to nie może, bo także pod każdym innym względem stan kultury estetycznej w Polsce, nietylko w samej stolicy, jest ogromnie, wprost tragicznie, niski.

Spółcznikowstwo i politykomanja przeżera jadem partyjnym najtęższe nawet mózgi. Szeroki zaś ogół, choć do sztuki lgnie nieświadomie, nie znając i nierozumiejąc jej głębiej, zachowuje się doprawdy tak, jak gdyby z rozmysłem sztukę sobie lekceważył, gardził nią, wprost jej nienawidził.

Wobec partyjnej zjadłości, która wzrasta bez końca, nawet praca w dziedzinie kultury estetycznej jest wprost uniemożliwiona. Wszędzie i zawsze wietrzy się zwolennika lewicy lub prawicy, żyda czy endeka, zwraca się na to przedewszystkiem uwagę kto i gdzie (w jakim piśmie, jakiej barwy politycznej) mówi, nigdy zaś na to, co mówi. Jeśli jakiegoś słusznego głosu, ciekawego pomysłu, wykpić nie można, to zabija się go rozmyslnem przemilczeniem.

Ów podział na dwa obozy: niby narodowy i niby anti-narodowy, przeniknął już w całej pełni do sztuki i wydaje coraz to gorsze owoce. W Krakowie, »plastycy=narodowcy«, chcąc przeciwstawić się nowym prądom artystycznym, urządzili



SZYMON MÜLLER

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Cech art. plastyków „Jednoróg”)

DOMKI I DRZEWA (akwar.)



JAN RUBCZAK

WIEJSKA DROGA (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Cech art. plastyków „Jednoróg”)

w 1922 r. osławioną wystawę »Sztuki Rodzimej«, odpowiadającą okresowi malarstwa polskiego z lat 1880—1890, o poziomie zresztą tak niskim, że nawet »narodowa« krytyka artystyczna musiała na to zwrócić uwagę. W Warszawie powstały również aż trzy grupy plastyków, pod hasłem narodowym, a mianowicie *Pro Arte*, *Sursum Corda* i podpora główna »Zachęty«: *Zrzeszenie*. Dawno nie czytało się nigdzie takiego steku banalnych i czczych frazesów, pod pozorem obrony tradycji i swojskości, jak we wstępach do katalogów wystawowych tych uprupozań. Zaiste, święte były słowa niemieckiego poety: *Künstler, bildne, rede nicht!*... Ale nie o to tylko idzie.

Dlaczego wszystko co słabe, nikłe, poziome, co trąci artystycznym wstecznictwem, a nawet czasem humbugiem, ma czelność występowania pod hasłem narodowym? Dlaczego ośmieszamy się w oczach swoich i obcych, poniewierając w ten sposób świętem mianem narodu?

Tylko twórca rzetelny, prawdziwy, o własnej wyrobionej indywidualności, który odrębną, własną kroczy drogą i przynosi nowe sztuce wartości, zasługuje na nazwę artysty narodowego. Tylko twórczość o wysokim napięciu, odpowiadająca swym artystycznym poziomem sztuce europejskiej i jej ostatnim, najwyższym sukcesom,

twórczość, w której polski temperament plemienny ujawnia się nie w temacie tylko, lecz w przedziwnej, na własny sposób skonstruowanej formie — godna jest nosić miano narodowej.

Aby to uznać jednak i zrozumieć, trzeba znać głębiej ubiegłe epoki artystycznego rozwoju ludzkości, trzeba wnikać nieco w istotę sztuki i arcyzmu, trzeba sztukę traktować ze stanowiska estetycznego, jako z nią współmiernego, a nie z politycznego lub społecznego.

Trzeba, słowem, posiadać estetycznej kultury elementarne bodaj rudimenta!

MUZEA, GALERJE I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Te elementarne podstawy estetycznej kultury jakże sobie przyswoić, jak je ugruntować i w społeczeństwie szerzyć, skoro Polska jest osobliwym krajem, który nie posiada ani jednego państwowego muzeum czy galerji sztuki?

Pomimo istnienia osobnego Ministerstwa Sztuki i Kultury, następnie zaś De-



JAN HRYŃKOWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Cech art. plastyków „Jednoróg”)

JABŁKA (ol.)

partamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pomimo utrzymywania w tych urzędach osobnego referenta muzealnego (specjalnie dla kategorii muzeów historycznych i artystycznych) — nic, dosłownie nic nie zrobiono celem utworzenia państwowej Galerji Sztuki Polskiej, Galerji godnej tej nazwy, 30-miljonowego narodu i jego sztuki.

Zmarnowano z górá 10 lat i do dziś dnia niemasz w Polsce wielkiej instytucji, poświęconej wszystkim gałęziom plastyki — tej sztuki, która jedna jedyna (gdyż nauka posiada mimo wszystko międzynarodowy charakter) w czasach niewoli i podziału wołała głosem wielkim, dostojnym, w języku barw, konturu, stylizowanej bryły, że Polska duchem zjednoczona żyje, tworzy, a przez to w bycie swym i w narodowej świadomości coraz bardziej się umacnia. A był to język artystycznej formy, przemawiający w sposób zrozumiały i bezpośredni do ludów całego świata.

Oto katalog »Luksemburgu« paryskiego. Obejmuje on dzieła sztuki 15-tu różnych szkół narodowych. Nie brak Ameryki, nie brak nawet Turcji. Tylko polskiej szkoły tam niema, choć jest kilka polskich rzeźb i obrazów.

Czy to rzecz dziwna?

Wszak wobec braku polskiej galerji współczesnej nie tylko obcy, ale i my sami nic o tej sztuce właściwie nie wiemy. Skądże czerpać wiadomości, materiał do badań, gdzie sprawdzać swe sądy?

Przecież napisanie jakiegokolwiek polskiej monografji artystycznej to trud syzyfowy, przerastający niemal siły jednego człowieka, bo pisząc o jednym artyście, niepodobna tracić z oka całości, a gdzież z tą całością zapoznać się można?

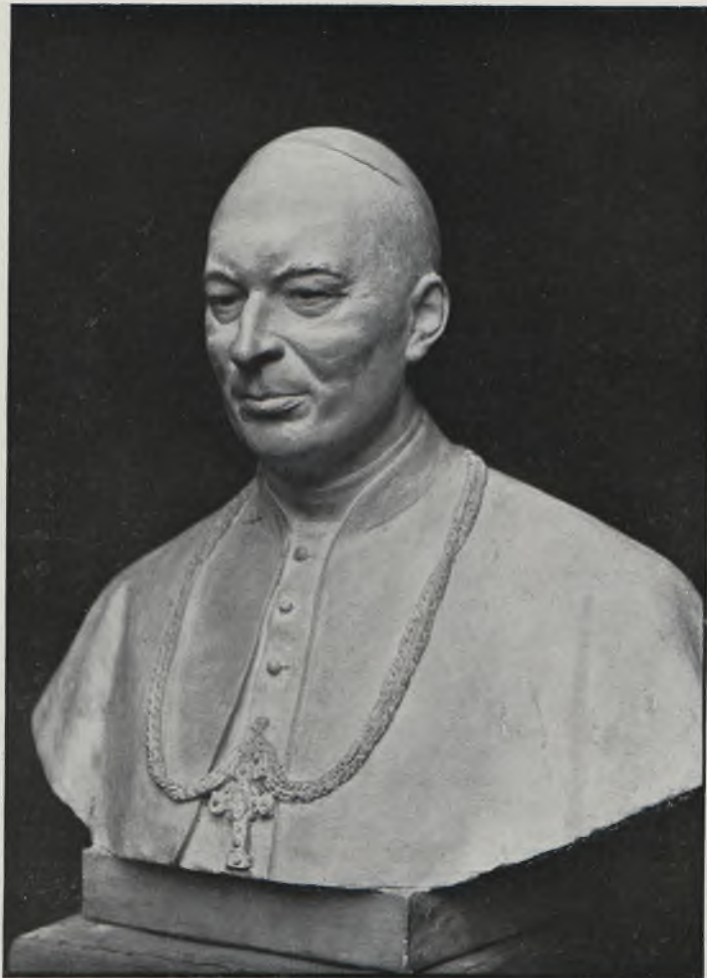
I wskutek tego zdarza się, że każde wojewódzkie miasto ma swe lokalne wielkości, często poza rogatkami tego miasta nieznane, a dzienniki miejscowe w swych



LEON DOEŻYCKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Grupa Wielkop. artystów „Plastyka“)

KNOUCK-OUT (ol.)



WŁADYSŁAW MARCINKOWSKI PORT. ARC. LIPOWSKIEGO (gips)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Grupa Wielkop. artystów „Plastyka”)

»zaszczytnych wzmiankach« wynoszą ich pod niebiosa, bałamucąc do reszty niewyrobioną pod względem artystycznym publiczność.

W konsekwencji, w Polsce dzisiejszej brak jakiegokolwiek skonsolidowanej opinii o własnej naszej sztuce.

Owszem, jest w krakowskich Sukiennicach galerja sztuki współczesnej, ale trudno twierdzić, jakoby odzwierciedlała istotny stan rozwoju sztuk plastycznych polskich w ostatnim pięćdziesięcioleciu. Co do sposobu jej urządzenia, to wystarczy przypomnieć, że u wejścia do galerji umieszczono ogłoszenie w języku polskim i francuskim, z oświadczeniem dyrektora, iż zarząd nie przyjmuje na siebie odpowiedzialności za sposób rozmieszczenia dzieł sztuki... Lwów posiada bardzo cenny zawiązek miejskiej galerji nowoczesnej sztuki polskiej, są i w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, w warszawskim M. Narodowym i w zbiorach »Zachęty« rzeczy bardzo cenne i ciekawe, w każdym naszym mieście jest ich wiele, a w mieszkaniach prywatnych najwięcej, lecz niema w Polsce całej, niema w jej stolicy, Warszawie, prawdziwej galerji sztuki współczesnej.



WŁADYSŁAW LAM

WIEJSKI CHŁOPAK (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Grupa Wielkop. artystów „Plastyka“)

Zakupy państwowe bywały do niedawna tak bezplanowe, że objekty nabyte często trzeba było chować po biurach i magazynach; wstyd było je pokazać. To, co istnieje dziś w Zbiorach Państwowych (na składzie!) jest co najwyżej do omawianej tu galerji przyczynkiem, ale nawet nie jej zawiązkiem.

Same Zbiory Państwowe, od czasu jak w r. 1924 dostały się pod opiekę Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (za rządów min. Grabskiego i Miklaszewskiego, a w Dep. Sztuki J. Skotnickiego), zeszyły do roli *Garde-Meuble*, straciły na wszelkiem znaczeniu, ot — *requiescant in pace*. Spora ich część leży też istotnie w niejednej *pace*. Ulicestwiono szybko poprzednią (1922—1923) organizację, dawny szeroki program i zakres działania.

Racjonalnie zorganizowana Galerja Sztuki Współczesnej, umożliwiłaby odpowiednie kształcenie społeczeństwa wogóle, a specjalnie szkolnej młodzieży, rzemieślników, artystów; pouczyłaby naocznie o wewnętrznym związku wszystkich gałęzi sztuk plastycznych, stworzyłaby grunt dla wytworzenia się w przyszłości odrębnego, rodzimego stylu w sztuce, gdyż, niestety, styl rodzimy nie polega ani na trzymaniu

się swojskich tematów, ani na podtrzymywaniu fałszywych i przebrzmiałych tradycji, ani na odgrodzeniu się swojskimi opłotkami od całego zachodniego świata, jak głoszą hasła niektórych naszych »prawicowych« grup artystycznych. Nie stanowią też stylu polskiego ani chłopskie kilimy, ani zakopiańskie koliby czy obrazy na szkło malowane, ani łowickie wycinanki, czy garnki kołomyjskie, ani krakowskie hafty, malowane skrzynie, czy huculskie lub góralskie pasy i zapaski. Wszystko to bogaty ale surowy tylko materiał, z którego dotąd jeszcze nic, albo prawie nic nie umieliśmy zrobić. Nie potrafiliśmy nawet stworzyć jednego bodaj centralnego Muzeum Sztuki Ludowej, t. j. materiału tego zebrać!

Stworzenie takiego skarbcza sztuki współczesnej, takiego żywotnego ośrodka w stolicy, umożliwiłoby promieniowanie na zewnątrz, na kraj i na świat cały, ułatwiłoby zdobycie zagranicznego rynku zbytu na ten pokupny i powabny wszędzie, bo egzotyczny ciągle towar, jakim byłyby rzetelne i oryginalne dzieła naszej sztuki, rzadsze w świecie na razie, niż wykopaliska egipskie. Racjonalnie pojęta Galeria Sztuki Współczesnej mogłaby stanowić prawdziwą przynętę dla obcych; z początku może tylko dla artystów, krytyków, uczonych, publicystów, okazynie dla dyplomatów, ale za nimi, w najbliższym już czasie podążyliby i przemysłowcy i cały wojujący po Europie ogół, bo wtedy dopiero przyjszby mogła kolej na »polską modę«.

Czy nie należałoby taką właśnie Galerią Sztuki Polskiej uczcić bodaj naszego dziesięciolecia? Pono nie bardzo na to się zanosí... Nawet drugiego, poza Zachętą, lokalu wystawowego, Warszawa wcale nie posiada i nie umie się na to zdobyć!



JANINA KONARSKA

PORT (tempera)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)



ANTONI MICHAŁEK ZDJĘCIE Z KRZYŻA (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Bractwo św. Łukasza)
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań

PROPAGANDA ZAGRANICZNA

Wobec braku własnych odpowiednich zbiorów, państwo polskie natrafia na nieprzewyżnione wprost przeszkody, kiedy idzie o organizację propagandowych wystaw zagranicznych. Francja czerpie np. w takich razach hojną dłoń z bogatych zbiorów Louvre'u czy Luksemburskiego muzeum, nie waha się arcydzieł nawet przesyłać koleją i drogą morską, choć zdawałoby się, że sztuka francuska nie potrzebuje chyba propagandy! Holandia w r. b. nie zawahała się wysłać mnóstwa swych arcydzieł malarstwa na wystawę 400 lat malarstwa holenderskiego (1500–1900), z licznymi Rembrandtami na czele – do Londynu!

Cóż może wysłać Polska zagranicę? Trochę współczesnych obrazów, wyprószonych od żyjących artystów, znajdujących się przypadkiem u nich w pracowni. Muzea miejskie i kolekcjonerzy prywatni – niemal stale odmawiają. A co im tam opinia cudzoziemców o Polsce, lepiej i wygodniej, bezsprzecznie bezpieczniej, kiedy arcydzieło polskiego malarza na gwoździu wisi, czy w magazynie stoi...

A jednak, mimo to wszystko, Polska już na niejednej wystawie zagranicznej odniosła sukces prawdziwy, budząc podziw i szacunek dla naszej twórczości.

Właśnie dzięki samym tylko współczesnym artystom.

Ponieważ różne imprezy propagandowe, organizowane – zresztą za fundusze rządowe – przez siły przygodne, nieraz zawodziły, zawiązano z końcem 1926 r. Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, które jest pod opieką Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Towarzystwo to, skupiwszy w swem łonie szereg najteższych sił z dziedziny sztuki, rozwija swą działalność konsekwentnie i planowo.

Organizowane przez to Towarzystwo wystawy zagraniczne – Helsingfors, Stockholm, Florencja (grafika), Lipsk (książka), Wiedeń, Budapeszt, Paryż (kilimy), Bruksela, Haga, Amsterdam – cieszyły się ogromnem powodzeniem, wprowadziły niejedno dzieło polskie do słynnych obcych galeryj, także państwowych, wywołały wśród cudzoziemców szczere zainteresowanie naszym krajem, nawiązały bezpośredni kontakt między Polską a najbardziej kulturalnemi sferami cudzoziemców – kontakt, na którym nam także ze względów politycznych i ekonomicznych niezmiernie musi zależeć.

Dyrekcja tego Tow. opracowała program planowej pracy propagandowej w dziedzinie sztuki, przygotowuje odpowiednie publikacje artystyczne w językach obcych, zasila już obecnie cały szereg wydawnictw zagranicznych materiałem,



BOLESŁAW CYBIS

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Bractwo św. Łukasza)

STEFA (ol.)



ELJASZ KANAREK

KRUCJATA DZIECIĘCA (ot.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Bractwo św. Łukasza)

w postaci artykułów i ilustracji. Dawniej to wszystko działo się dorywczo, przygodnie, a niektóre nasze publikacje propagandowe wywierały wprost przeciwny efekt.

Niestety, postulat budowy własnego pawilonu wystawowego w Warszawie — dla wystaw swoich i obcych, zamiennych — oraz Wenecji na terenie *Giardini Pubblici (Biennale)*, nie znajduje wciąż jeszcze w rządzie naszym odpowiedniego zrozumienia.

WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE

Polskie wydawnictwa poświęcone sztukom plastycznym stanowią znikomą część ogólnej produkcji piśmienniczej; wystarczy rzucić okiem na wystawy księgarskie największych nawet firm nakładowych i komisowych w kraju. Łatwo też znaleźć potwierdzenie tego smutnego stanu rzeczy w poszczególnych zeszytach *Przewodnika Bibliograficznego*, w urzędowych rocznych zestawieniach statystycznych naszych druków i t. p.

Czy jednak przed wojną, do r. 1914, istotnie było pod tym względem o wiele lepiej? Czy ów stosunek publikacji artystycznych do ogólnej ilości druków, wychodzących z pod prasy w ciągu jednego roku przedstawiał się rzeczywiście o wiele pomyślniej?

Bynajmniej! Obecnie, od 1918 r., więcej jest inicjatywy, prób i usiłowań w tym kierunku.

Różnica zasadnicza polega raczej na czemś innym. Publikacje artystyczne doby przedwojennej były gatunkowo bardziej ważkie, cenniejsze co do samej treści i jakości: stanowiły one zazwyczaj owoc — długoletnich nieraz — nader sumiennych stu-



JAN ZAMOYSKI

KOBIETA Z PALMĄ (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Bractwo św. Łukasza)

djów i prawdziwie naukowego przygotowania. To jedno. Powtóre, każdy poważniejszy choćby drobiazg z tej dziedziny, szkic monograficzny, studjum z zakresu teorii sztuki, nawet porządnie t. zn. fachowo opracowany katalog wystawy, zarówno dzieł sztuki dawnej jak i współczesnej – spotykał się z życzliwym zainteresowaniem inteligentnego ogółu, prasa zamieszczała dłuższe i krótsze recenzje, często rozwijała się dyskusja na temat różnych zagadnień metodycznych etc.

Cóż dopiero, jeśli ukazał się nowy zeszyt czasopisma artystycznego, gdzie poruszano szereg aktualnych problemów (choćby czasem w kilkuwierszowych notatkach kronikarskich).

Ukazanie się natomiast poważniejszej i większej publikacji artystycznej na półkach księgarskich, jak np. monografij artystycznych w znanej serii *Nauka i Sztuka*, dzieł Chłędowskiego i t. p., stawało się dla warstwy oświeconej naszego społeczeństwa prawdziwym wydarzeniem, już nie dnia, ale sezonu! Gdyby zaginęły same dzieła i wszelkie inne źródła, bibliografię wydawnictw z tego zakresu można by odtworzyć dość wiernie na podstawie recenzji i notatek – nie tylko w ówczesnych miesięcznikach i ilustrowanych czasopismach tygodniowych, ale nawet w pismach codziennych...



KAZIMIERZ STABROWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. mal. „Pro arte“)

PEJZAŻ (ol.)

Dziś, wśród długich szpalt, poświęconych zwalczaniu przeciwnej partii politycznej, sukcesom piłkarzy, entuzjastom bezmyślnych filmów i stale wzrastającej rzeszy radjotów – na takie rzeczy niema już miejsca w dziennikach. Nikt się też podobno o to nie upomina. Jedynym zdaje się chlubnym wyjątkiem pod tym względem jest Dział Kultury i Sztuki w *Kurjerze Poznańskim*, pozostający pod redakcją Witolda Noskowskiego, gdzie każda nieledwie publikacja artystyczna, jak i każde ważniejsze zdarzenie w tej dziedzinie, zostaje natychmiast zanotowane, a często i szerzej omówione.

Ów smutny indyferentyzm prasy i szerszego inteligentnego ogółu w niespełna 30-miljonowym narodzie sprawia, że wszelki śmielszy pomysł wydawniczy w naszej dziedzinie staje się nieomal synonimem gestu utracjusza, lekkomyślnej fantazji, zbyt kosztownej reklamy, nieuzasadnionej, ambitnej chęci »reprezentacji«, czy dziwacznej, deficytowej akcji o zgoła humanitarnym charakterze (Wydawnictwa Mortkowicza w Warszawie i Drukarni Narodowej w Krakowie, a dawniej H. Altenberga we Lwowie!).

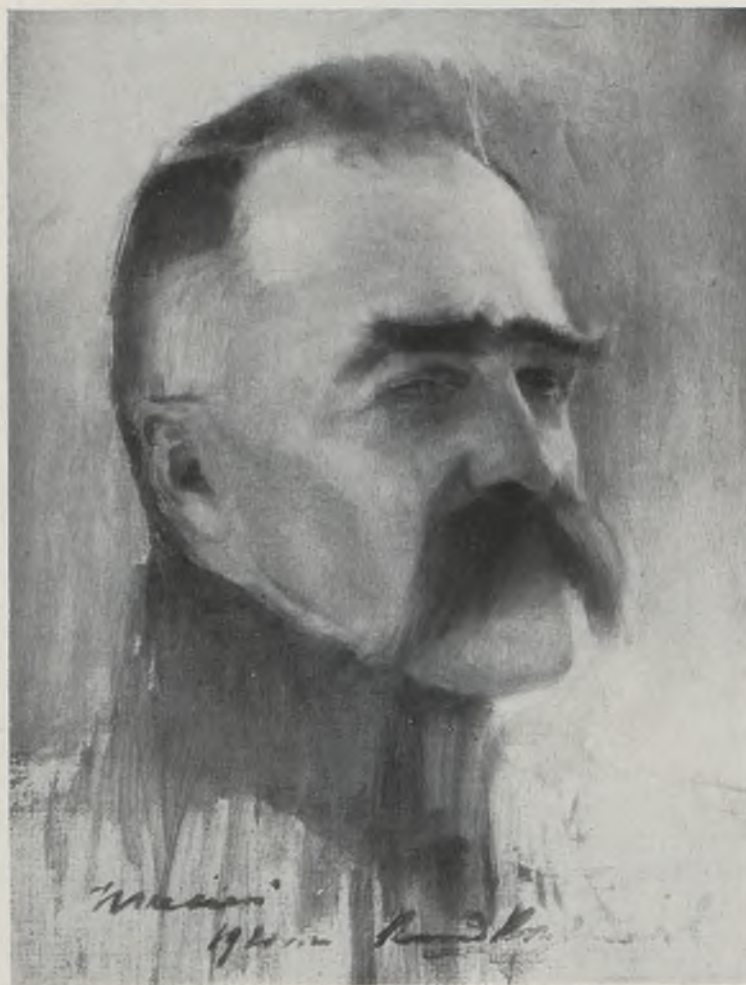
Czyż nie jest to oryginalne zjawisko?

Nasze pisma artystyczne, niezależnie do tego, jak są redagowane, przyjmowane

są w najlepszym razie obojętne. Które z nich może się poszczycić jednym całym tysiącem stałych rocznych abonentów? A przecież 1.000 abonentów nie może opłacić kosztów odpowiednio ilustrowanego pisma, poświęconego sztukom plastycznym! Pisma, nieoparte o jakąś instytucję, niesubwencjonowane wydatniej przez rząd, zamierają u nas bardzo szybko, pomimo zdumiewającej nieraz ofiarności poszczególnych jednostek.

Z dosyć długiego szeregu pism artystycznych, powstałych w ostatnim dziesięcioleciu, że wymienię tylko takie, jak: *Maski*, *Krokwie*, *Południe*, *Grafika Polska*, *Architekt* (Kraków), *Przemysł*, *Rzemiosło i Sztuka*, *Sztuka i Artysta*, *Zwrotnica*, *Błok*, *Praesens*, *Sztuka i Praca*, *Rzeczy Piękne* (organ krakowskiego Muzeum Przemysłowego), *Architektura i Budownictwo*, *Sztuka w Rzemiośle*, *Sztuki Piękne* (utrzymujące się już piąty rok przy życiu — rzecz w Polsce dotąd niebywała), — ileż pozostało?

Za to nieledwie każdy, zajmujący się sztuką, marzy o własnym organie i w miarę możliwości podkopyje byt pismom istniejącym, bodaj drogą zasady nieinterwencji: przez zaniedbanie i niedziałanie, przez przemilczanie...



KONRAD KRZYŻANOWSKI

PORTRET MARSZAŁKA PIŁSUDSKIEGO (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)



WANDA CHELMOŃSKA PORTRET OLGI BOZNAŃSKIEJ
 (pastel)
 (Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
 Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

Sztuce dawnej poświęcone są przede wszystkim *Prace Komisji Historji Sztuki*, wydawane przez P. Akademię Umiejętności — ukazujące się niezmiernie rzadko, szerszemu ogółowi prawie nieznanie, choć zasługiwałyby na los inny, a od niedawna pismo: *Przegląd Historji Sztuki* (również nakład P. Akademji Umiejętności). Drukarnia Narodowa w Krakowie podjęła wydawnictwo *Dziejów malarstwa w Polsce* F. Kopery; wyszły już trzy tomy. Jest to doprawdy impreza, w naszych stosunkach przerastająca siły i środki jednej prywatnej firmy. Tem większa zasługa. Taż sama firma opublikowała szereg tomów z cyklu p. t. *Muzea Polskie* (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, Muzeum Narodowe i Zamek kr. w Warszawie — dalsze tomy w przygotowaniu). Część ilustracyjna pozbawiona wszelkich podpisów i objaśnień — ryciny oznaczone są tylko numerami — a czasem naiwny i niefachowy tekst opisów w katalogu (jak np. w tomie poświęconym warszawskiemu Muzeum Narodowemu), odbierają sporo wartości temu cennemu w zasadzie wydawnictwu.

Z innych dzieł o sztuce dawniejszej ograniczę się do wymienienia takich, jak ponowne wydania dzieł K. Chłędowskiego, *Ruiny Polski* dr. T. Szydłowskiego, który w r. 1928 wydał duże studjum z 186 rycinami p. t.: *Pomniki Architektury Epoki Piastowskiej w województwach krakowskim i kieleckim*, Al. Kraushara *Warszawa za Sejmu Czteroletniego w obrazach* Z. Vogla, T. Sawickiego *Warszawa w obrazach* B. B. Canaletta (rzecz bardzo starannie wydana z tekstem polskim i francuskim), A. Lauterbacha *Warszawa* oraz R. hr. Przeździeckiego *Var-*

sovie, luksusowo przez Ossolineum wydane *Sylwetki Portretowe z Czasów Stanisława Augusta* – z tekstem M. Tretera i z przedmową St. Wasylewskiego – Poznań N. Pajzderskiego i *Pięć Studjów o Łazienkach St. Augusta* W. Tatar-kiewiczza (dwie ostatnie publikacje w serii »Nauka i Sztuka« księżnicy=Atlasu), St. Wasylewskiego *Portrety Pań Wytwornych*, C. Mauclair'a *Florencja* w prze-kładzie L. Staffa, a wreszcie – *last not least* – *Portrety Polskie* E. Vigée Le Brun J. Mycielskiego i St. Wasylewskiego, jedna z najpyszniej wydanych książek w okresie całego 10=lecia.

W zakresie sztuki ludowej zasługują na uwagę *Wycinanki Ludowe* S. Udzieli, *Wycinanki Ludu Polskiego* (Kraków, nakł. Muzeum Przemysłowego), *Sztuka Lu-dowa na Podhalu* (Cz. I i II: Spisz i Orawa, nakł. Księżnicy=Atlasu) St. Bara-basza, oraz dwa zeszyty z świetnymi barwnymi rycinami, w opracowaniu E. Fran-kowskiego: *Wycinanki i Malowanki* (nakład J. Mortkowicza).

Sztuce polskiej XIX i XX wieku poświęcono osobne wydawnictwo *Mono-grafij Artystycznych* Gebethnera i Wolfa (pod redakcją M. Tretera), których ukazało się dotąd 20 tomików, każdy z testem i z 32 planszami. W. Husarski



HENRYK GROMBECKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

PORTRET (ol.)



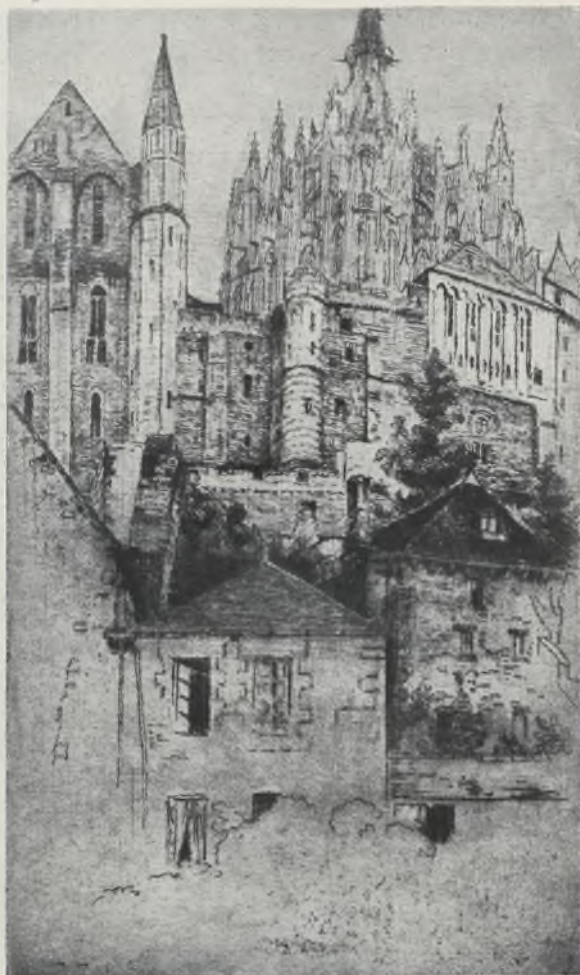
MICHALINA KRZYŻANOWSKA
 (Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

BRAMKA KOŚCIOŁA (ol.)

ogłosił w »Bibliotece Dzieł Wyborowych« zwięzłe studjum p. t. *Malarstwo Nowoczesne*.

Wydanie w doskonałych reprodukcjach świeżo odnalezionego *Nieznanego Cyklu Art. Grottgera: Warszawa II* (nakład Książnicy-Atlasu) spotkało się właśnie w Warszawie z najmniejszym entuzjazmem... Biblioteka Medyczna obdarzyła nas cenną publikacją listów Grottgera p. t. *Arthur i Wanda* (dwa tomy z rycinami).

Sztuce współczesnej poświęcone są m. i. takie publikacje, jak Album jubileuszowe p. t.: *Sztuka 1897-1922*, studjum M. Tretera: *Ksawery Dunikowski, estetyczna charakterystyka jego rzeźb* (z 30 planszami), wspaniale wydane z inicjatywy Tow. »Sztuka« i pod tegoż redakcją: *Dzieła Malarckie St. Wyspiańskiego*, St. Noakowskiego: *Architektura Polska* oraz *Zamki i Pałace Polskie*; J. Mortkowicza *Malarstwo polskie* (dotąd 5 zesz. folio) stanowi wydawnictwo o takim poziomie wykonania, że może nie obawiać się nawet angielskiej konkurencji w zakresie reprodukcyjnej techniki; uzupełniają je mniejsze zeszyty: *Monografie Artystyczne* oraz *Polskie Malarstwo Współczesne* również z barwnymi rycinami (dotąd 5 zesz. in 4=0); Wydawnictwo ostatnio wymienione zawiera teksty pióra W. Husarskiego, J. Kleczyńskiego, M. Sterlinga, M. Tretera, M. Wallisa, J. Warchałowskiego.



JÓZEF PANKIEWICZ MONT SAINT MICHEL (akwaforta)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

Polska Sztuka Dekoracyjna J. Warchałowskiego, wydana z wielkim smakiem i dużym nakładem pracy, jest książką pod względem typograficznym doskonałą — a na temat tej dziedziny sztuk jedyną. Z dzieł innych H. Wildera *Grafika* stanowi poniekąd edytorską pomyłkę w części ilustracyjnej; E. Niewiadomskiego *Wiedza o Sztuce* oraz *Malarstwo Polskie w XIX i XX wieku* nie zapełniają jeszcze dostatecznie luki w polskim piśmiennictwie z tego zakresu. Natomiast niedawno wydany I tom *Perspektywy Malarskiej* K. Bartla zapowiada jedyne w swoim rodzaju dzieło, jakiego w takim ujęciu przedmiotu, o ile mi wiadomo, nawet mistrze »kompendjów« — Niemcy, dotąd nie mają (nakład Książnicy=Atlasu, Lwów).

W zakresie grafiki mamy do zanotowania cały szereg tek graficznych Wy-czółkowskiego, Skoczylasa, Borowskiego, Hryńkowskiego, Lama, Wiszniewskiego, Osseckiego, Wąsowicza, Gumowskiego i in., nie licząc różnych wydawnictw z kolekcjami karykatur.

Pomijam wydawnictwa ilustrowane (np. Z. Stryjeńskiej), oraz coraz to bardziej liczne publikacje bibliofilskie, które dla sztuki wogóle mają nieraz doniosłe znaczenie,



AUGUST ZAMOYSKI

SPIACA (marmur antico rosso)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

gdyż nie silę się na dokładny rejestr bibliograficzny. Dobry ich przegląd stanowił dział »Pięknej książki«, opracowany i zebrany przez J. Mortkowicza w Pałacu Sztuki na P. W. K.

Naogół, polskim wydawnictwom z dziedziny sztuki zarzucić trzeba niestety jedno: nieznośną cechę »provincjonalności«, nie tyle nawet w samym układzie, ile w technice drukarskiej, zwłaszcza gdy idzie o klisze siatkowe i o sposób ich odbicia. Tekst bywa często odbijany nienagannie, czasem wprost pięknie; natomiast klisze sporządzane są w naszych graficznych zakładach wprost niedbale, bez precyzji; trawione płytko, rzadko dostosowane rodzajem siatki do rodzaju papieru, na jakim mają być drukowane — aż nazbyt często nie nadają się wogóle do druku.

Drukarnie znowuż, powołując się na utartą opinię, jaką mają klisze sporządzone w kraju, nie zadają sobie zazwyczaj żadnego trudu, ażeby klisze wyszły w druku miękko, nie zatracaly szczegółów. Te czarno czy raczej szaro=białe, kontrastowo twarde plamy rycin, umieszczanych w naszych artystycznych publikacjach — stanowią podstawowy ich defekt. Dotyczy to nawet bardzo kosztownych nieraz książek.



STANISŁAW GAŁEK

MORSKIE OKO W TATRACH (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)



WLASTIMIL HOFMAN

ŚMIECIARZE (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Fot. J. Bulhakówna)



PIOTR KRASNODEBSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

STUDJUM PEJZAŻOWE (ol.)

Fot. R. S. Ulatowski, Poznań



ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

(Bractwo św. Łukasza)

PORT (ol.)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)



ZOFJA PIRAMOWICZÓWNA

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

PEJZAŻ (ol.)

(Pot. R. S. Ulatowski, Poznań)



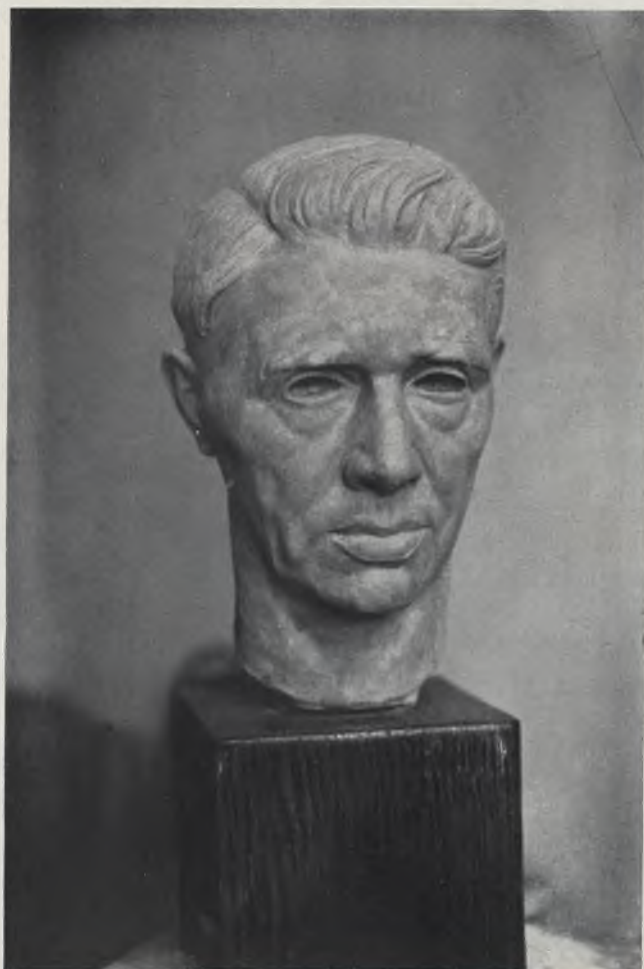
OLGA NIEWSKA

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

PRZEBUDZENIE (gips)

REKAPITULACJA

Rekapitułując wszystko, stwierdzić należy otwarcie, jasno i szczerze: Sztuka polska, pomimo rozbieżności kierunków, chętnego naśladowania wzorów obcych i hołdowania »artystycznej międzynarodowce«, pomimo chaosu jaki cechuje również sztukę innych narodów w powojennej dobie — postąpiła w ubiegłym dziesięcioleciu ogromny krok naprzód. Ogólna produkcja artystyczna wzmożła się nader silnie, wzmożł się też ruch wydawniczy w tej dziedzinie, odrodziła się śpiąca dawniej nasza architektura i umie odpowiedzieć nowym postulatom; sztuka stosowana i grafika wstąpiły w fazę świetnego rozwoju i wydały cały szereg doskonałych prac o odrębnym zupełnie swoistym charakterze. Scenografia polska (t. j. plastyka w zastosowaniu do teatru) objawiła wspaniałe możliwości, wzniosła się na wyższy artystyczny poziom. Sztuka polska na licznych wystawach, organizowanych zagranicą (z wyjątkiem wystawy sztuki dekoracyjnej w Monzy w 1926 r., wystawy grafiki w Pradze, oraz działu polskiego w paryskim Salonie Jesiennym 1928 r.) odniosła sukcesy rzetelne.



MAGDALENA GROSS

GŁOWA MEZCZYZNY (terakota)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)



ANTONI MISZEWSKI

GŁOWA MĘŻCZYZNY (bronz)

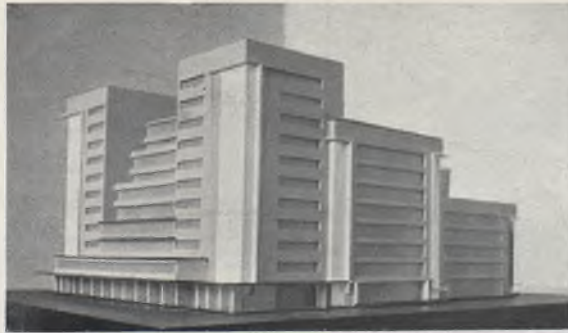
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

Ogólny jednak poziom artystycznej kultury w społeczeństwie naszym, raczej się obniżył. Ogół odnosi się do sztuki jak do luksusu, zabawy czy deseru, brak mu też zupełnie umiejętności estetycznego ujmowania zjawisk artystycznych, brak mu pogłębienia i zdolności do szczerego entuzjazmu. Snobizm robi wielkie postępy...

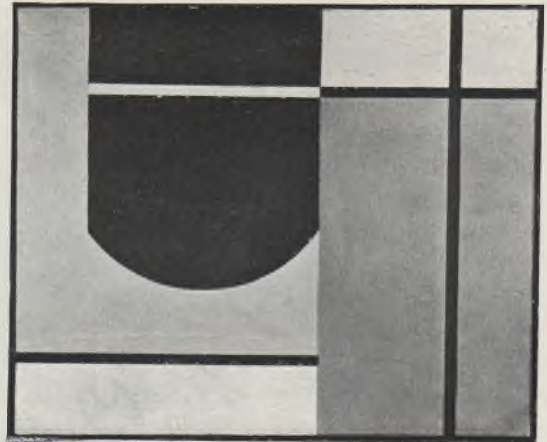
Rząd nasz, w tym okresie czasu, nie umiał zdobyć się na jednolitą i zdecydowaną linię państwowej polityki artystycznej; uprawiał zazwyczaj politykę kompromisu, niektóre dziedziny zupełnie zaniedbał (muzealnictwo!); odpowiednie czynniki rządowe nie umiały wcale zorganizować naszego życia artystycznego wogóle, nie potrafiły nawet stworzyć racjonalnego aparatu administracyjnego, skutkiem czego sztuką zajmują się dziś w gruncie rzeczy wszystkie ministerstwa z kancelarią Prezydenta Rzplitej na czele.

Szkolnictwo artystyczne szwankuje pod względem organizacyjnym ogromnie.

Zamówienia, zakupy rządowe, dokonywane były bez jasnej myśli i planu, przez najrozmaitsze czynniki niepozostające ze sobą w bliższym kontakcie. Zakupy te, umyślnie obfite co do ilości, za drobne kwoty, przygodne i kompromisowe, obniżyły prestige rządu w sferach artystycznych, a państwu przysporzyły wiele bezwartościowego



ANDRZEJ PRONASZKO I ZYGMUNT SYRKUS
 MODEL TEATRU WIDOWISKOWEGO
 (Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
 („Praesens”)



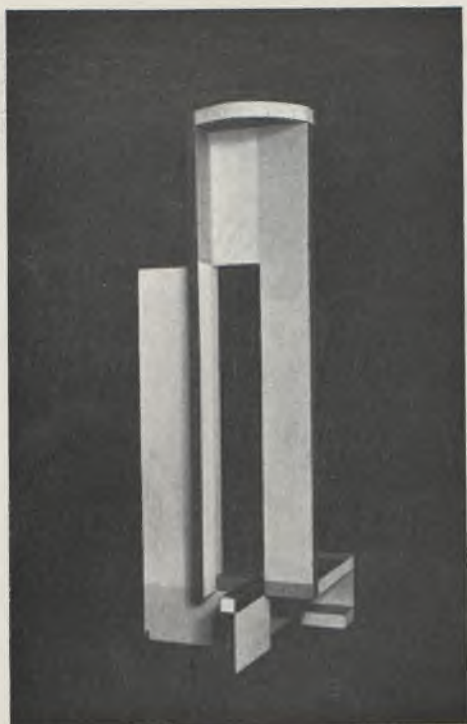
MARJAN JERZY MALICKI KOMPOZYCJA (ol.)
 (Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

balastu. Subwencje, bardzo liczne i bardzo drobne, udzielane muzeom, miały się z celem, nie pokrywały nawet kosztów opatu najmniej zasobnych muzeów, celem należytej konserwacji zbiorów. Zasiłków dla Związków Zawodowych powinno udzielać raczej M=wo Pracy i Opieki Społecznej, niż Dep. Sztuki M=wa W. R. i O. P. Przecież sztuka a czysto zawodowe sprawy syndykatów artystycznych, to istotnie zupełnie różne rzeczy.

Zbiory Państwowe, we właściwym tego słowa znaczeniu (jak np. niemieckie *Staatliche Kunstsammlungen* czy francuskie *Musées Nationaux*, do których należą wszystkie zabytkowe gmachy reprezentacyjne) w Polsce nie istnieją: Dyrekcja Zbiorów Państw. niema dziś żadnego znaczenia ani możliwości rozwoju na przyszłość;



HIPOLIT POLAŃSKI KOMPOZYCJA (ol.)
 (Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
 („Praesens”)



KATARZYNA KOBRO-STRZEMIŃSKA
RZEZBA PRZESTRZENNA (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Praesens“)



HENRYK STAZEWSKI OBRAZ ABSTRAKCYJNY (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Praesens“)



ANDRZEJ PRONASZKO
MARTWA NATURA (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Praesens“)



MARJA NICZ-BOROWIAKOWA
KOMPOZYCJA (ol.)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Praesens“)

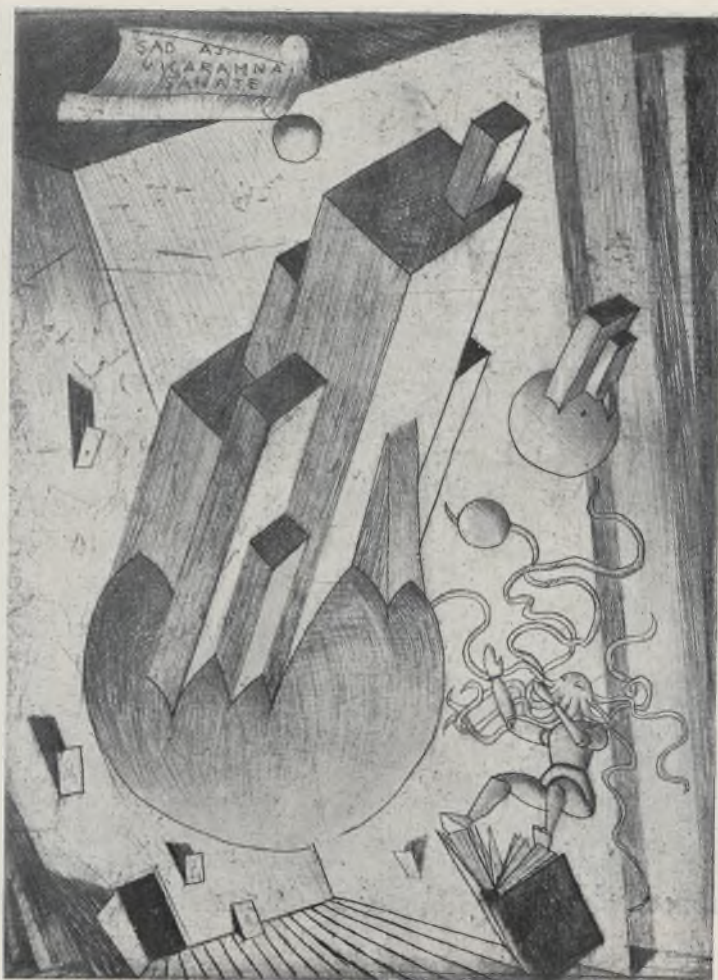


TADEUSZ KULISIEWICZ KOBIETA Z RÓZANCEM
(drzeworyt)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Ryt”)

w każdym nieledwie gmachu reprezentacyjnym kto inny administruje zbiorami, bez względu na kwalifikacje i naukowe przygotowanie.

W okresie 10 lat, państwo ogromne sumy wydało *ae facto* na sztukę. Wydało jednak przeważnie bezużytecznie. Nie tyle idzie o przyznawanie coraz to innych, dużych sum, ile o celowe ich użycie! Byłoby rzeczą niezmiernie pożyteczną i ciekawą obliczyć, ile przez tych lat dziesięć państwo wydało na sztukę faktycznie, za pośrednictwem najrozmaitszych swych urzędów i instytucyj. A zarazem zestawić, co w gruncie rzeczy za to uzyskało! Pozycje tego bilansu, ostateczny jego rezultat, wołałyby głosem przeraźliwym o pomstę do nieba, o zmiłowanie do ludzi.

Z przedstawionego powyżej stanu rzeczy wynika, że jakkolwiek sztuka polska w ciągu 10 lat po odrodzeniu państwa zrobiła niejeden krok naprzód, jakkolwiek twórczość naszych artystów bynajmniej nie słabnie — brak tej sztuce należytego oparcia we własnym rządzie i we własnym społeczeństwie. Jeśli tak dalej pójdzie, można się spodziewać, że z czasem obcy wyżej od nas samych cenić będą naszą



TADEUSZ GIESELEWSKI

KOMPOZYCJA (akwaf.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
 („Ryt“)

sztukę, naszą artystyczną twórczość. Tylko że w takich niekorzystnych warunkach sztuka nie będzie nigdy dla państwa i narodu źródłem ożywczem, z pulsującym życiem społecznym silnie zespolonym, a zejdzie do martwej roli reprezentanta, zaproszanego jeno na bankiety i pogrzeby. Z czasem źródło wyschnie... Mówi się o tem często i dużo w sferach artystycznych, a redakcja *Sztuk Pięknych* ogłosiła świeżo ankietę na temat: *Dziesięciolecie Polski a sztuki plastyczne*, stawiając trzy zasadnicze pytania:

1) Czy samodzielność państwowa Polski wpłynęła dodatnio na rozwój polskiej sztuki i w jakim kierunku? 2) Jakie czynniki państwowe czy społeczne okazywały pomoc w kierunku rozwoju sztuki w ostatnim dziesięcioleciu, a jakie przeciwnie, przeszkadzały? 3) Jakie czynniki państwowe czy społeczne i w jakim kierunku powinny popierać usiłowania artystów w kierunku rozwoju naszej sztuki narodowej?

Cóż tedy uczynić należy? jak temu przeciwdziałać?



WIKTOR PODOSKI

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Ryt“)

ILUSTRACJA (drzeworyt)

Najważniejsze postulaty w tej dziedzinie sformułowali sami artyści, na podstawie głębszych rozważań i licznych dyskusyj w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie, jeszcze przed rokiem:

Istniejący Departament Sztuki należy zreorganizować, przemienić go albo w podsekretariat stanu, albo w osobny urząd przy Prezydium Rady Ministrów. W myśl istniejącego dotąd dekretu Rady Regencyjnej, przywrócić do życia Państwową Radę Sztuki; szkolnictwo artystyczne ześrodkować w zreorganizowanej z Departamentu Sztuki instytucji.

W stolicy i na prowincji zakładać muzea, biblioteki artystyczne i zbiory gipsowych odlewów. Zakupy i zamówienia rządowe z zakresu sztuki uskutecznić na podstawie opinii powołanych do tego artystycznych komisji. Wybudować w Warszawie gmach dla wystaw sztuk plastycznych. Poprzeć wydatnie warsztaty i wytwórnice z dziedziny sztuki dekoracyjnej. Przyznać warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych prawa szkoły wyższej, utworzyć przy Uniwersytecie stołecznym katedrę sztuki nowoczesnej i teorii sztuki, zreorganizować Dyrekcję Zbiorów Państwowych i przyznać jej autonomię.



WACŁAW WĄSOWICZ

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Ryt”)

KOMPOZYCJA (drzeworyt)

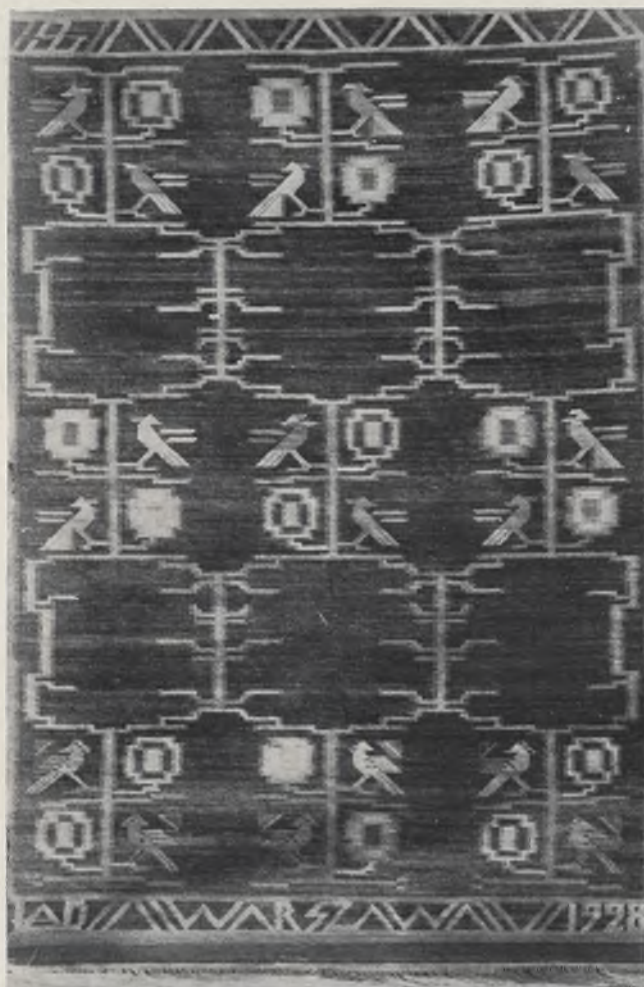


WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI OKŁADKA KSIĄŻKI
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

Postulaty te przedłożono p. Prezydentowi Rzpltej, Sejmowi i rządowi. Jak do-
tąd — bez wyraźnego efektu.

Wtedy dopiero, gdy żywotne te potrzeby zostaną należycie zaspokojone, sztuka
nasza rozwijać się będzie w normalnych warunkach i wtedy także i społeczeństwo
polskie zajmie wobec swej sztuki odpowiednie stanowisko, gdyż zrozumie jej rolę
i potrzebę, jej realne znaczenie państwowe, społeczne i ekonomiczne, uzna jej dosto-
jeństwo.

MIECZYSLAW TRETER



ELEONORA PLUTYNSKA
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Ład”)

KILIM



JULIA GRODECKA

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
 („Ład”)

KILIM

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁA

= Sprzedaż i przewiezienie kościoła. Gmina Komorowice, powiat bielski, ma najstarszy może ze wszystkich kościółków wiejskich Małopolski zachodniej, i po kościele starobielskim — najstarszy na Śląsku Cieszyńskim. Obok niego wzniesiono nowy kościół, który jest już na ukończeniu. Stary kościół jako zabytek jest bardzo cenny, lecz ponieważ bliskością swoją w razie pożaru zagrażałby nowemu kościołowi, przeto należałoby go rozebrać. Towarzystwo konserwatorów z Krakowa, chcąc ratować cenny ten zabytek, zamierza nabyć kościół, aby przewieźć go i na nowo zmontować w Krakowie.

Parafjanie Komorowiccy na swem zebraniu oświadczyli gotowość sprzedaży kościółka konserwatorom, aby w ten sposób uzyskać potrzebną kwotę na ostateczne wykończenie nowozbudowanej świątyni.

BRZEŚĆ n/B.

= Konserwacja zabytków historycznych Polesia. W Poleskim Urzędzie Wojewódzkim w Brześciu n. B. utworzony został referat do spraw sztuki i kultury. Na czele referatu stanął p. R. Horoszkiewicz, autor licznych prac o Pińszczyźnie.

Jednym z pierwszych poczynań referatu będzie rejestracja i konserwacja zabytków, które znajdują się na Polesiu w zaniedbaniu.

Ponadto projektowane jest przeprowadzenie w lipcu badań naukowych na Polesiu, pod kierownictwem prof. Wołosowicza.

GDYNIA

= Wystawa obrazów w sezonie letnim otwarta, obejmowała utwory takich malarzy, jak Bagiński S., Bobińska-Paszkowska J., Cieślowski T., Fałat J., Filipkiewicz S., Jasiński Z., Kędziński A., Kotowski J., Kowalewski Br., Lindeman E., Nowocien Cz., Olszewski J., Piątkowski H., Popowski St., Przystański St., Przybylski-Nowina W., Rapacki J., Reinthal R., Röhrscheff A., Skoczylas Wł., Stabrowski K., Szwedczyk F., Szwoch Fr., Tański Cz., Terpiłowski Al., Trzciniński M., Wasilewski Cz., Wąsowicz R., Zawadzki St.

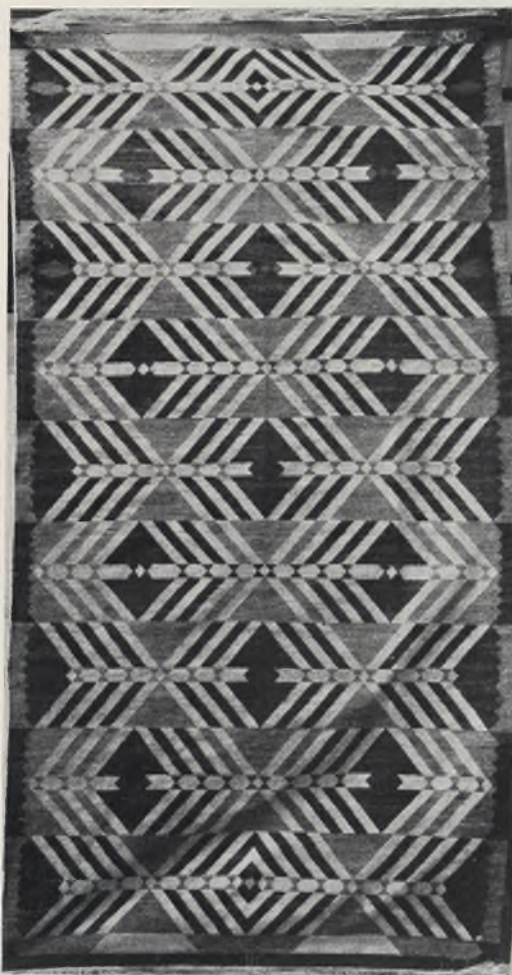
HEL

= W. Aleksandrowicz urządził niewielki pokaz swych obrazów w jednym z tutejszych lokali.

HORODŁO

= Zamek i »Wały Jagiellońskie«. Opodal miasteczka Horodła (pow. hrubieszowski) znajduje się kilkumorgowy obszar, na którym wznosił się dawniej zamek. W miejscu tem odbył się w r. 1413 zjazd polsko-litewski i podpisany został akt Unji Polskiej z Litwą. Z zamku horodelskiego, który był prawdopodobnie drewniany, nie pozostało nic, z wyjątkiem głębokich rowów i wałów ochronnych. Lud miejscowy nazywa to miejsce do dziś »Wałami Jagiellońskimi«. Swego czasu jeden z banków warszawskich, oceniając wielkie znaczenie historyczne tego malowniczego zakątka, wykupił go z rąk prywatnych. Obe-

nie Skarb Państwa zamierza nabyć na własność »wały Jagiellońskie«, przyczem przewidziana jest odpowiednia konserwacja tego zakątka, polegająca na odgradzeniu go od drogi i pobliskich pastwisk, oraz na umocnieniu brzegów Bugu, który podmywa wały dawnego zamczyska i grozi im zupełnym zniszczeniem.



HALINA KARPINSKA
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Ład”)

KILIM

KATOWICE

= Nowe Muzeum. W Katowicach z inicjatywy Instytutu Pedagogicznego powstać ma Muzeum Twórczości dziecka.

KRAKÓW

= Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych zostało zamknięte na sezon letni celem przeprowadzenia koniecznego remontu. Sezon jesienny rozpocznie się 15 września.

= Polska Akademia Umiejętności na uroczystym dorocznym posiedzeniu przyznała jednomyślnie po rozpatrzeniu obrazów, wystawionych w Krakowie w roku 1928, przyznać nagrodę za dzieło malarskie z fundacji Barczewskiego Stefanowi Filipkiewiczowi w uznaniu jego dotychczasowej działalności artystycznej a w szcze-

gólności za obraz »Jesień«, wystawiony w r. 1928 na 84-tej wystawie Towarzystwa artystów polsk. »Sztuka«.

= Prof. F. S. Kowarski ukończył malowidła obrazu sali »pod ptakami« na Zamku wawelskim. Sala ta, znajdująca się w sąsiedztwie narożnika Kurzej Stopki, została nakryta stropem kasetonowym, według projektu prof. dr. Adolfa Szyszki Bohusza i w tych kasetonach umieszczono 17 poważnych i bardzo udanych malowideł prof. F. S. Kowarskiego, które zyskały sobie uznanie krytyki krakowskiej.

= Rektorem Akademii Sztuk Pięknych na rok akademicki 1929/30 został wybrany prof. Konstanty Laszczka. Prorektorem jest prof. dr. Adolf Szyszko Bohusz.

= Nowy sezon w Krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Rozwijające się tak świetnie pod nową dyrekcją Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, które poziomem swych wystaw, inicjatywą i ruchliwością zdystansowało zasobną a zamierającą warszawską Zachętę, ogłosiło program pracy nowego sezonu. Z programu tego dowiadujemy się, że prócz wystaw bieżących, Towarzystwo w nowym sezonie urządzi znowu wielką wystawę retrospektywną dawnego malarstwa (jakiego nie podano z łatwo zrozumiałych względów, by znowu nie wskazywać przedwcześnie drogi Zachęcie), dalej wystawę kilku grup najmłodszych, wreszcie na wiosnę projektowane jest urządzenie wielkiego Salonu z nagrodami. Jako premjum dla członków przygotowuje Towarzystwo barwną reprodukcję jednego z obrazów nieodżałowanej pamięci J. Fałata.

ŁÓDŹ

= Retrospektywna wystawa malarstwa polskiego. W miejskiej Galerji Sztuki otwarto retrospektywną wystawę mistrzów malarstwa polskiego, urządzoną staraniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Łodzi. Wystawa obejmuje poważną ilość najcenniejszych dzieł sztuki, znajdujących się w posiadaniu łódzkich miłośników. Wystawa wzbudziła poważne zainteresowanie w sferach artystycznych miasta.

= Wystawa obrazów Stowarzyszenia »Start«. W salonach przy ulicy Piotrkowskiej 74, w których gościła dotychczas wystawa »Statutu Kałiskiego« Artura Szyka, została otwarta wystawa prac malarzy, grupujących się w Stowarzyszeniu Artystów i Miłośników Sztuk Plastycznych »Start« w Łodzi.

Wystawa liczy około 100 płócien, w tem szereg płócien art. malarzy Finkelsteina, Hillera, Hirszfanga, Kownera, Lipińskiej, Spigła, Strzezińskiego i Wippla.

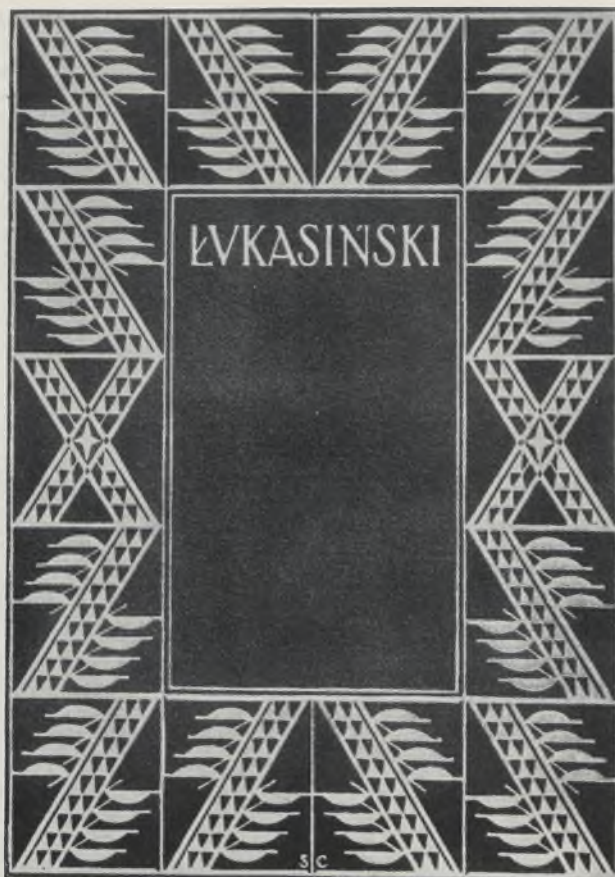
POZNAŃ

= Wystawa: »Poznań i miasta Polski zachodniej w Grafice« (Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu). Wystawa, składająca się z przeszło siedmiuset eksponatów, obejmuje dzieła od 17 w. do czasów najnowszych. Ma ona znaczenie nie tylko dla rozwoju grafiki, ale także dla historii kultury i urbanistyki.

Najstarsze miedzioryty z 17 w., przedstawiające widoki panoramiczne miast, poszczególne budowle i ich wnętrza, pochodzą przeważnie z książek. Oprócz tych widoków znajduje się na wystawie kilka planów i sztychów batalistycznych z historii 17 stulecia.

Wiek 18 jest lepiej reprezentowany. Znajdujemy tutaj nie tylko plany miast i ich widoki, przygotowane do wydawnictw, ale także kolekcje widoków wielkopolskich, według rysunków Fryderyka Bernarda Wenera i cały szereg gwaszów Karola Albertiego, arty- sty nadwornego hessendarmstadzkiego, który podróżował po Polsce w ostatnim dziesiątku 18 w. i pozostawił wielką spuściznę artystyczną.

Zbiory z 19 w. obok miedziorytów, rysunków ołówkowych i tuszowych, zawierają wiele ciekawych akwarel



STANISŁAW CHROSTOWSKI OPRAWA KSIĄZKI
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Ład”)

i litografij. Zwłaszcza te ostatnie posiadają wielkie znaczenie dla regionalnej sztuki poznańskiej, bo pochodzą z najświetniejszego okresu rozwoju litografji. Wśród bogatego zbioru należy wymienić dzieła Jarocińskiego, Kurnatowskiego, Busse'go i Dütschke'ego. Obok dzieł tych artystów znajduje się w kolekcji 19 w. wiele dzieł dyletantów, niepozabawionych jednakże znaczenia dla historii kultury.

Najnowsze widoki Poznania i miast zachodnich wprawdzie nie posiadają znaczenia historycznego, ale są dziełami znanych i cenionych współczesnych artystów polskich.

Materiał zebrał i skatalogował dr. Adolf Brosig, kustosz Muz. Wielkopolskiego. Katalog ilustrowany zawiera wiele ciekawych, nieznanych dotąd szczegółów.

Poznań, w czerwcu.

K. A.

= Pomnik Najśw. Serca Jezusowego. Komitet budowy pomnika Najśw. Serca Jezusowego, który, jak wiadomo, ma stanąć na miejscu dawniejszego pomnika Bismarcka, rozważał świeżo szczegółowe projekty, nadesłane przez artystów rzeźbiarzy do konkursu ścisłego. W rezultacie komitet postanowił powierzyć wykonanie głównej rzeźby Chrystusa i dwu bocznych rzeźb rzeźbiarzowi Marcinowi Rożkowi, twórcy pomnika króla Bolesława Chrobrego.

STANISŁAWÓW

= O pomnik Słowackiego. Rada miasta Stanisławowa, w czasie kiedy prochy Juliusza Słowackiego sprowadzano do kraju, uchwaliła wzniesić w mieście pomnik wieszczu. Uchwała ta nie została jeszcze dotychczas zrealizowana. Społeczeństwo stanisławowskie samorzutnie postanowiło przyspieszyć realizację uchwały Rady miejskiej i rozpoczęło drogą t. zw. łańcuchów prasowych w miejscowej prasie zbieranie składek na budowę pomnika Słowackiego.

TARNÓW

= Wystawa obrazów w muzeum miejskim. W niedzielę dnia 16. VI. otwarto w świeżo odzyskanych dwu salach Muzeum miejskiego wystawę obrazów Tarnowian: Józefa Dutkiewicza, Tadeusza Jelenia i Ireny Serda-Zbigniewiczowej. Otwarcie wystawy nastąpiło w obecności prof. Ak. Szt. P. w Krakowie, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, asyst. Szk. Szt. P. w Warszawie Leona Pękalskiego i grona artystów krakowskich.

T C Z E W

= W czerwonej sali Hali Miejskiej otwarto wystawę objazdową malarzy polskich.

TORUŃ

= Otwarcie wystawy dzieł sztuki ze zbiorów prywatnych. Uroczyste otwarcie wystawy odbyło się w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Chełmińskiego nr. 16.

P. Wojewodę pomorskiego Lamota, pod którego protektoratem odbyła się wystawa, powitał znany tamtejszy zbieracz dzieł sztuki prokurator Sądu Najwyższego Waśkowski. Imieniem zarządu wystawy przemówił prof. Gros, podkreślając znaczenie wystawy dla sprawy Pomorskiego Muzeum Krajowego. P. Wojewoda wyraził swe zadowolenie z udanego przedsięwzięcia i uznanie twórcom wystawy.

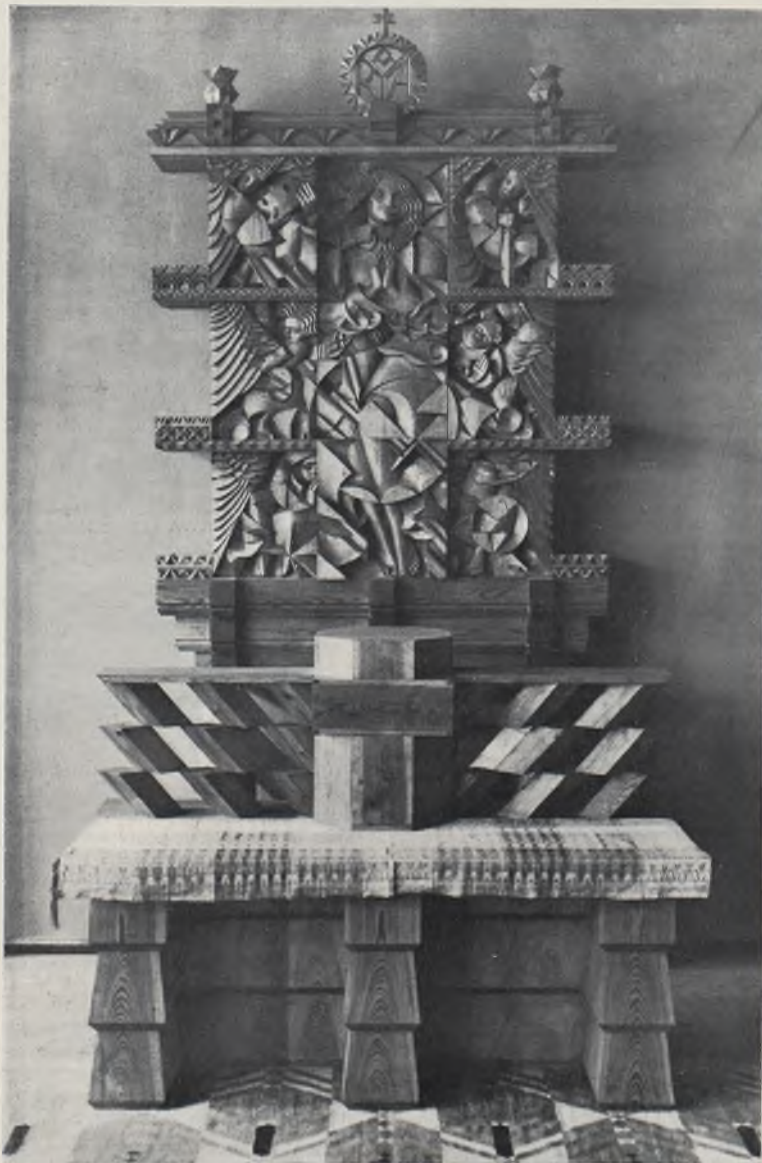
Wśród zbioru obrazów króluje »Madonna«, własność

dr. Łukowicza oraz rysunek P. Veronese do obrazu »Męczeństwo św. Jerzego« w kościele w Veronie — własność pułk. Ilnatowiczowej, tryptyk (szkoły niem.) »Ukrzyżowanie Chrystusa«, własność dr. Ossowskiej oraz wielki obraz Peszki »Sw Rodzina«, własność pp. Wiśniewskich.

Zbiór miniatur oddał na wystawę p. prok. Sądu Najwyższego Waśkowski.

Kolekcja kryształów i porcelany p. generałowej Paśławskiej oraz wazon saski z herbami Dworu Polskiego zwracały uwagę zwiedzających.

W dziale wschodnim hafty japońskie i drzeworyty, własn. p. dr. Swinarskiej, pozatem broń, tkaniny i kilka pięknych okazów mebli stylowych dopełniały całości.



JAN SZCZEPKOWSKI

OLTARZ WNIĘBOWZIĘCIA MATKI BOSKIEJ (drzewo)
(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(„Lad”)



GABINET

(Według projektu Czesława Knothego wykonali: Meble — Józef Sroczyński w Poznaniu, tkaniny — Spółdzielnia „Ład” w Warszawie)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

WARSZAWA

= *Z Zachęty*. W czerwcu otwarto wystawę polskiego malarstwa drugiej połowy XIX wieku. Obejmuje ona dzieła wybitniejszych artystów polskich tej doby, takich, jak: Matejko, Grottger, J. Kossak, Brandt, Siemiradzki, Gierymski M., Gierymski A., Wierusz-Kowalski, Chelmoński, Czachórski, Wyczółkowski, Fałat, Masłowski, Malczewski, Pochwański W., Kossak, Axentowicz, Szymanowski, Stanisławski, Kędzierzki, Lentz, Wyspiański i in.

= Dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych na najbliższy rok akademicki został wybrany prof. Władysław Skoczyła, wicedyrektorem prof. Józef Czajkowski.

= *Nowe gobeliny na Zamku*. P. baronowa Taube z Paryża na audjencji u P. Prezydenta Rzeczypospolitej ofiarowała na Zamek do apartamentów reprezentacyjnych dwa gobeliny, tzw. tkaniny brukselskie. Jeden z gobelinów przedstawia rycerzy, składających łupy wojenne przed wodzem (wymiar 8 mtr. na 4'78), drugi — Achillesa (wymiar 4'65 na 2'10 mtr.).

= *Historyczny dywan*. P. A. T. rozesłała prasie następujące »wyjaśnienie«: Warszawski urząd wojewódzki otrzymał od pełnomocnika właściciela Wilanowa, hr. Adama Branickiego, odpis aktu rejentalnego, zawartego w dniu 12 b. m., o sprzedaży ze zbiorów wilanowskich dywanu wschodniego z XVI wieku Varahmowi Isbirjan i Calonad'owi S. Gulbenkian za cenę 20.000 funtów sterlingów.

Wobec tego faktu władze państwowe stanęły przed koniecznością powzięcia natychmiastowej decyzji, ponieważ rozporządzenie Prezydenta Rzplitej o opiece nad zabytkami przyznaje rządowi prawo pierwokupu, ograniczając jednak możliwość korzystania z niego do

3 dni, w przeciwnym razie przedmiot kupna przechodzi na własność nowonabywcy, w danym przypadku obywateli obcych.

Władze państwowe doszły do przekonania, że jedynym środkiem, mogącym trwale zabezpieczyć dywan przed wywozem z państwa, może być tylko jego wykup. Samo wydanie zakazu wywozu może w skutkach praktycznych okazać się niewystarczające, a chcąc cenny zabytek sztuki, związany z siedzibą króla Jana III, zachować na stałe dla naszego historycznego i kulturalnego stanu posiadania, rząd wykupił pamiątkę na rzecz skarbu państwa.

Dywan w okresie niepewności o jego losy był pilnie strzeżony przez policję. Należność, mająca być wypłacona za dywan jest przez władze skarbowe zasekwestrowana na poczet zaległych podatków, co do których uprzednio, licząc się z charakterem Wilanowa, stosowano rozmaite ulgi. Obecnie, aż do dalszej decyzji władz centralnych, dywan przechowywany jest w urzędzie wojewódzkim w Warszawie.

= *Wystawa teatralna w Warszawie*. Ku uczczeniu setnej rocznicy zgonu Wojciecha Bogusławskiego została otwarta w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w dn. 3 sierpnia wystawa teatralna. Prezydium honorowe komitetu wystawy stanowią: p. minister W. R. i O. P. Czerwiński, prezydent Z. Słomiński, prezes rady m. R. Jaworowski. Z ramienia wydziału wykonawczego zajmował się zbieraniem eksponatów i organizacją wystawy dr. Mieczysław Treter, któremu udało się uzyskać cały szereg cennych przedmiotów z licznych kolekcji prywatnych i publicznych, jak np. Ossolineum, Biblioteka Baworowskich, Muzeum Historyczne i Archiwum we Lwowie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Dramatyczna Teatrów



JADALNIA

(Według projektu Przemysława Kocowskiego wykonali: meble — Tow. akc. Z. Szczerbiński i S-ka w Warszawie, tkaniny i ceramikę — Spółdzielnia „Ład”, paterę platerowaną projektował Rudolf Krzywiec, wykonała firma Józef Fraget w Warszawie)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

Miejskich w Warszawie itd. Clou wystawy stanowi dział, poświęcony epoce W. Bogusławskiego.

WILNO

= **Ochrona zabytków.** Wobec stwierdzenia, że w czasie odnawiania murów klasztoru Benedyktynek w Wilnie zdjęto bez zgody konserwatora dachówkę z bramy przy zaułku św. Ignacego nr. 5, będącej cennym zabytkiem architektury barokowej, i pokryto bramę blachą, — władze konserwatorskie, na podstawie obowiązującego w sprawie opieki nad zabytkami rozporządzenia Prezydenta Rzplitej poleciły ponowne pokrycie bramy dachówką (t. zw. »osówką«) w terminie do dnia 1 sierpnia r. b.

Ze względu na zły stan ruin na wyspie w Nowych Trokach władze konserwatorskie postanowiły przystąpić do wzmocnienia ruin. Prace te rozpoczęły się w tych dniach. Kierownictwo robót powierzono architektowi Janowi Borowskiemu.

ŻYWIĘC

= **Nowe muzea.** W Żywcu powstać ma z inicjatywy tamtejszego starosty Giltza regionalne Muzeum Ziemi Żywieckiej, w którym znajdą pomieszczenie zbiory z zakresu góralskiej kultury i sztuki tych okolic.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BARCELONA

= **Wystawa grafiki czechosłowackiej.** W pałacu sztuki otwarto wystawę grafiki czechosłowackiej. Wystawa ta urządzona została pod patronatem rządu czechosłowackiego.

= **Międzynarodowy kongres sztuki ludowej.** W Barcelonie, w czasie trwania wystawy odbędzie się międzynarodowy kongres sztuki ludowej. Ukazał się już dekret rządu hiszpańskiego, powołujący zarazem komitet organizacyjny kongresu. Data zwołania kongresu ustalona zostanie przez dyrekcję wystawy, która została upoważniona do zaproszenia poszczególnych krajów do wzięcia udziału w kongresie. Koszta organizacji kongresu ponosić będzie miasto.

DARMSTADT

= **Wystawa pod nazwą »Piękno ciała ludzkiego w sztuce«.** W Darmstacie otwarto wystawę pod nazwą »Piękno ciała ludzkiego w sztuce«. Prace swe wystawia 50 malarzy i 15 rzeźbiarzy niemieckich, nadto wielu artystów zagranicznych, w tej liczbie 18 malarzy francuskich. Część wystawy ma charakter retrospektywny. Umieszczono tam również reprodukcje różnych znanych dzieł sztuki.

GENEWA

= **Współpraca intelektualna i prawo autorskie — Międzynarodowe Biuro Muzealne.** Wkrótce otwarta zostanie w Genewie pod przewodnictwem Gilberta Murray'a doroczna sesja Międzynarodowej komisji współpracy intelektualnej. Obrady komisji będą poprzedzone posiedzeniami 4 podkomisji.

W okresie między obradami podkomisji a otwarciem sesji plenarnej odbędą się posiedzenia przedstawicieli krajowych komisji współpracy intelektualnej.

Na porządku dziennym obrad komisji dla ochrony praw intelektualnych znajduje się między innymi kwestja praw autorskich. Podkomisja ma tu zbadać celowość ujednostajnienia konwencji berneńskiej i kon-



SYPIALNIA

(Według projektu Marji Bielskiej i Haliny Karpińskiej wykonali: meble — Tow. akc. Z. Szczerbiński i S-ka w Warszawie, kilimy i tkaniny — Spółdzielnia „Ład” w Warszawie, lampy metalowe pracownia Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, paterę platerowana według Rudolfa Krzywca wykonała firma Józef Fraget w Warszawie)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

wencji hawańskiej w sprawie praw autorskich. Poza tym w programie obrad figuruje kwestja własności naukowej oraz prawnej sytuacji stowarzyszeń międzynarodowych.

Przewodniczącym komisji dla obrony praw intelektualnych jest p. Casares (Hiszpanja).

Jednym z głównych punktów porządku dziennego obrad podkomisji literacko-artystycznej jest kwestja działalności Międzynarodowego Biura Muzealnego. W ciągu ubiegłego roku biuro to zajmowało się w szczególności badaniem zagadnienia roli wychowawczej muzeów oraz organizowaniem międzynarodowej wystawy odlewów gipsowych, która wkrótce otwarta zostanie w Kolonji. Podkomisja ta, której przewodniczy p. Destrée (Belgja), ma zdecydować, jaki należy dać bieg trzem następującym projektom: 1) w sprawie unifikacji typu katalogów muzealnych i katalogów licytacji dzieł sztuki, 2) w sprawie ujednostajnienia warunków wykonywania zdjęć fotograficznych w muzeach oraz przygotowania międzynarodowego układu, dotyczącego prawa reprodukcji tych fotografii, 3) w sprawie międzynarodowych biletów wejścia do galerji sztuki dla konserwatorów muzeów oraz studujących sztukę.

Podkomisja ta zapozna się z wynikami kongresu sztuki ludowej w Pradze, kongres ten doprowadził między innymi do utworzenia międzynarodowej komisji dla sztuki ludowej, w której reprezentowane są 24 kraje i która ma na celu dopomaganie rządowi szwajcarskiemu w organizowaniu mającej się odbyć w Bernie wystawy sztuki ludowej

KOWNO

= Domek Mickiewicza. Magistrat kowieński postanowił na ostatnim posiedzeniu wydzierżawić domek Mickiewicza i urządzić tam muzeum wieszczca. Poza tym, w domku będzie również mieścić się Związek turystów. Postanowiono rozpocząć rokowania z właścicielką domku, panią Dobrowolską, o wydzierżawienie domku narazie na termin roczny. Niespodziewanie jednak rozeszły się w Kownie sensacyjne pogłoski, że cała legenda o zamieszkiwaniu w domku tym Mickiewicza jest zmyślona przez obecnego jego właściciela, który za duże pieniądze chce dom odsprzedać. Sensację tę potwierdza »Lietuwos Žinios«, utrzymując kategorycznie, że cała opinja została wprowadzona w błąd.

KUOKALLE-KU (Finlandja)

= Ilja Efimowicz Rjepin, słynny malarz rosyjski, dawny profesor petersburskiej Akademji, od lat przeszło dwudziestu stale mieszkający w małej miejscowości finlandzkiej Kuokalle-ku niedaleko granicy finlandzko-rosyjskiej, gdzie posiada dużą, pięknie urządzonej willę »Penaty«, obchodził 6 sierpnia br. 85-tą rocznicę swoich urodzin, w gronie licznych przyjaciół swoich, otrzymawszy wielką ilość życzeń z najrozmaitszych zakątków Europy, a nawet Ameryki.

Mimo tak sędziwego wieku Rjepin nie stracił energii do pracy artystycznej, choć niewątpliwie zab czasu nie oszczędził twórcy słynnego niegdyś obrazu »Zaporożcy piszą odpowiedź sultanowi«. Rjepin ma na sztalugach w swej pracowni kilka świeżych obrazów, między nimi kompozycję, wyobrażającą ukraiński taniec »Hopak«.



JADALNIA

(Według projektu Bohdana Tretera wykonali: meble — Wojciech Bober i Syn w Krakowie, kilimy — „Kilim“ w Krakowie, lampy i okucia meblowe — Franciszek Wesely w Krakowie, tkaniny i ceramikę — „Ład“ w Warszawie)

(Fot. R. S. Ulatowski, Poznań)

Przy tej sposobności warto zaznaczyć, że Ilja Rjepin był wielkim przyjacielem Polaków w czasach naszej niewoli politycznej i wielkim entuzjastą twórczości Matejki, czemu dał wyraz w napisanej przez siebie książce.

Rjepin bywał często w Krakowie, a nawet na wsi koło Krzeszowic pod Krakowem, gdzie spędzał część lata w roku (zdaje się) 1906, korzystając z gościnności p. prof. dr. Napoleona Cybulskiego.

Redakcja »Sztuk pięknych« składa najserdeczniejsze życzenia sędziwemu wielkiemu rosyjskiemu artyście.

PARYŻ

= Wystawa prac prof. Pankiewicza. W Galerie Charles Auguste Girard otwarto w czerwcu wystawę prac Józefa Pankiewicza.

= Sukces artysty polskiego we Francji. PAT komunikuje: Paryskie Konserwatorium Sztuki Stosowanej wysłało na wystawę w Barcelonie prace artysty polskiego Antoniego Teslarsa, jako najlepiej reprezentujące francuską sztukę dekoracyjną w dziedzinie emalii, która we Francji coraz bardziej wchodzi w modę.

»Antoni Teslar, były uczeń krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ukończył przed dwoma laty dział emalii i ceramiki »Conservatoire des Arts et Metiers« uzyskawszy tu stypendjum, oraz nagrodę imienia Kernana. Pełnił on funkcję asystenta przy prof. Magne, który pracom jego poświęcił specjalny wykład publiczny, zwracając uwagę na jego inwencję techniczną i podkreślając fakt rzadki, że artysta ten nie uległ sfrancuzieniu w swej sztuce, owszem, że przejmując tajniki techniki francuskiej, zdołał wnieść w nie walory polskich tradycji dekoracyjnych.

»P. A. Teslar założył pod Paryżem własny warsztat emaljerski i wykonuje zamówienia i projekty dla paryskiej »haute couture«.

Dziwić tu może tylko fakt, że »walory polskich tradycji dekoracyjnych« (których?!) uważane są w Paryżu za najlepiej reprezentujące francuską sztukę dekoracyjną w dziedzinie emalii...

RZYM

= W obecności Mussoliniego otwarto tu nowe muzeum pod nazwą Muzeum Imperjum Rzymskiego.

WROCŁAW

= Wystawa grafiki stosowanej. W obecności przedstawicieli władz, konsula polskiego, austriackiego i czeskiego, otwarto wystawę grafiki stosowanej Śląska, Polski, Austrii i Czechosłowacji. Po przemówieniu prezesa stowarzyszenia artystów »Kunstgilde« zabrał głos p. nadprezydent Ludemann, który, życząc wystawie spełnienia swych kulturalnych i gospodarczych celów, zaznaczył m. i., że ludność pograniczna powinna zerwać z przesądem, jakoby zadaniem jej było nieustanne straszenie sąsiada wrogimi gestami, a natomiast powinna cel swój ujrzyć w nawiązywaniu przyjaznych stosunków z sąsiednimi narodami. Za przejaw tej nowej dążności uważa p. nadprezydent właśnie obecną wystawę grafiki stosowanej, której dział polski, zorganizowany przy pomocy Konsulatu Rzeczypospolitej Polskiej w Wrocławiu, wywarł na uczestnikach wernisażu jaknajlepsze wrażenie.

Grafikę polską reprezentują 43 piękne plakaty oraz gabłota z mniejszymi drukami.



KONSTANTY JAKIMOWICZ

PROJEKT KOŚCIOŁA M. BOSKIEJ ZWYCIĘSKIEJ W WARSZAWIE
(widok od ul. Grochowskiej)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)

ZURICH

= Grafika polska w Szwajcarii. W najbliższej przyszłości otwarta będzie międzynarodowa wystawa grafiki współczesnej.

Organizatorzy wystawy zwrócili się do Towarzystwa szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, z prośbą o nadesłanie eksponatów współczesnej grafiki polskiej (drzeworyty).

KSIAŻKI I CZASOPISMA

= Helena de Franqueville D'Abancourt: »Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle współczesnych prądów«, Kraków 1929. Nakładem Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Miłą pamiątkę ofiarowała autorka II Zjazdowi Bibliotekarzy Polskich i IV Zjazdowi Bibliofilów w Poznaniu dedykując im właśnie swoją książkę. Jest to bardzo dobrze napisane studjum o sztuce graficznej książkowej, poruszające zasadnicze kwestje estetyki druku, ornamentu i układu. Autorka w zwięzłym, doskonale napisanym skrócie podaje naprzód historję zdobnictwa książkowego, przechodząc kolejno wszystkie kraje, zatrzymując się dłużej przy rozważaniu historii polskiego zdobnictwa graficznego, słusznie podkreślając wielkie zasługi w tym kierunku Towarzystwa »Sztuka« i »Sztuka stosowana«, następnie z erudycją i znacznym odczuciem pisze o sztuce graficznej Mehoffera. »Sztuka graficzna Mehoffera — czytamy — wyraża się w dwojakim jej ujęciu: samoistnem, w bezinteresownem, twórczem wypowiedzeniu, o celu końcowym zawarunkowanym tylko własnem natchnieniem i sprawnością techniczną, o celu artystycznym samym w sobie i w grafice, zawarunkowanej pewną określoną jej celowością. Do tej dziedziny należy rodzaj grafiki, który nas tu zajmuje, a zawarunkowany przestrzenią stronic i sąsiedztwem czcionki«.

Dlatego też autorka przechodzi wszystkie niemal prace graficzne znakomitego malarza, nie pomijając afiszów, projektów akcji, losów, programów teatralnych, znaków poczty lotniczej, nalepek itp. Dopiero po tym wstępie zajmuje się wyczerpująco dziełami Mehoffera, należącymi już specjalnie do zdobnictwa książkowego. Z wielką skrupulatnością i wnikliwym krytycyzmem przechodzi kolejno ornamenty Mehoffera w »Chimerze«, w katalogu drukarskim z roku 1904, w katalogach wystaw »Sztuki«, w książkach Zabojeckiej, Rostworowskiego i innych, o okładkach do szeregu dzieł, wreszcie porusza przepyszne cacka ornamentacyjne i licznych projektów exlibrisów.

Już na tle tylko tych zestawień ta gałąź sztuki Mehoffera przedstawia się imponująco i zasługiwała na specjalne omówienie, za co należy się szczerą wdzięczność P. D'Abancourt, która wywody swoje, pełne entuzjazmu dla wielkiego artyzmu Mehoffera umie zawsze poprzeć argumentami rzeczowymi. Słusznie też kończy autorka swe dziełko słowami: »Może z ustęsknienia ku pięknej a przystępnej formie stworzy się nam z czasem, przy handlowo koniecznie szeroko pomyślanej kalkulacji, książka piękna i zdobiona bezpośrednio wypowiedzeniem się artysty, nie tylko odświętna dla niektórych, ale powszednia, rozjaśniająca nam zwykłą naszą ograniczoną codzienność, w której powitamy może i nowe okazy tęgiej, a wykwiłnej twórczości Mehoffera«.

Może też również książka P. D'Abancourt zachęci kogoś do opracowania całej polskiej gałęzi tej sztuki, która ma świetne tradycje i jest w ciągłym rozwoju.

Nie trzeba dodawać, że książka traktująca o estetyce druku i zdobnictwie, wydana została bardzo ładnie, choć skromnie i ozdobiona jest kilkunastoma reprodukcjami grafiki Mehoffera. Jej wielką również zaletą jest i to, że autorka podaje w przypisach bardzo obszerną literaturę z tego zakresu.

(as).

V A R I A

= Wzrost kultury artystycznej w Polsce. Świadczy o tem fakt, który się zdarzył w Administracji »Sztuk pięknych« (Kraków ul. Wolska 19). Oto ze składów naszego miesięcznika nieznan nam i niewyśledzony »entuzjasta« artystycznych publikacji ukradł kilka roczników »Sztuk pięknych«. Nie jesteśmy idealistami, każda strata materialna dotyka nas boleśnie, niemniej jednak fakt, że do ponurej kroniki letnich kradzieży (przez otwarte okno!) portfeli, biżuterii, bielizny, garderoby i t. d. zanotowano także kradzież »Sztuk pięknych«, napawa nas ochotą do dalszej »owocnej« pracy nad szerzeniem zamiłowania do sztuki.

K O N K U R S Y

= Rozstrzygnięcie konkursu na popiersia zasłużonych Polaków. Rozstrzygnięty został doroczny, organizowany przez Z. Z. A. P. konkurs rzeźbiarski na popiersie zasłużonych Polaków. Pierwsza nagroda została przyznana Alfonsowi Karnemu, druga prof. Aleksandrowi Żurakowskiemu, trzecia p. Wojtowiczowi, czwarta Stanisławowi Horno-Popławskiemu. Wszyscy z Warszawy. Ponadto zostały odznaczone 4 prace: Kazimierza Bienkowskiego z Poznania, Józefa Starzeńskiego ze Lwowa, Ireny Piechockiej z Warszawy i Tadeusza Sadeberga.

Konkursy te są ogłaszane rok rocznie i mają na celu przygotowanie współzawodnictwa artystów w pracy nad pomnikami. Konkursy są subwencjonowane przez Min. W. R. i O. P. i organizowane przez Związek Zawodowy Artystów Plastyków.

= Świątynia »Opatrzności Bożej« Ogłoszono program i warunki konkursu na projekt świątyni pod wezwaniem »Opatrzności Bożej« w Warszawie.

Zgodnie z Ustawą z dnia 17 marca 1921 r. (Dz. U. Rz. P. nr. 30, poz. 170), a w wykonaniu ślubu, uczynionego przez Sejm Czteroletni — sejm Rzeczypospolitej Polskiej ogłasza konkurs na szkicowy projekt świątyni-kościoła p. w. »Opatrzności Bożej« w Warszawie.

Świątynia ta, która będzie wzniesiona kosztem państwa i dobrowolnych ofiar publicznych, ma być pomnikiem dziękczynnym i spełniać rolę reprezentacyjną o charakterze państwowym. Przy świątyni będą umieszczone grobowce dla zmarłych zasłużonych — katolików, a przez to świątynia stać się winna również świątynią narodową, pomnikiem zasłużonych, uznanych przez sejm Rzeczypospolitej.

Świątynia będzie wzniesiona w nowej dzielnicy m. st. Warszawy.

Niezależnie od obszaru, przeznaczanego pod właściwą świątynię, obliczoną na 5.000 osób, należy zaprojektować obszar wolny, o powierzchni około 20.000 m² dla osób, które będą brały udział w uroczystościach, lecz nie pomieszczą się w świątyni. Obszar ten należy ściśle złączyć ze świątynią, aby dać możliwość zebranym wiernym słuchać nabożeństwa, odprawianego przed zewnętrznym ołtarzem, odpowiednio umieszczonym. Prócz tego należy uwzględnić oddzielny obszar dla wojska (około 600 m²), oraz specjalny plac, lub place, dla postoju samochodów i pojazdów (około 3.000 m²).

Świątynia ma się składać: z głównej części, t. j. właściwego kościoła, oraz z pomieszczeń dla grobowców zasłużonych. Groby zasłużonych mieścić się powinny przy świątyni, nazewnątrz w krużgankach zewnętrznych. Prócz tego należy zaprojektować pod częścią główną świątyni groby dla najwyższych dostojników państwa.

W konkursie mogą uczestniczyć jedynie obywatele Rzeczypospolitej Polskiej.

Ża najlepsze prace przyznane będą 3 nagrody, w ogólnej sumie 60.000 zł., które bezwzględnie będą wyplacone.

Podziału nagród dokona sąd konkursowy. Prócz tego na ewentualne zakupy przeznaczają się sumę 20.000 zł. Prace nagrodzone stają się własnością ogłaszającego konkursu.

Termin składania i nadsyłania prac konkursowych tak miejscowych, jak i zamiejscowych, upływa z dniem 31 marca 1930 r. do godziny 13-ej. Termin ten nie będzie przesunięty. Kancelarja sejmowa będzie przyjmowała prace konkursowe w godzinach od 11 do 13-ej codziennie, oprócz niedziel i świąt. Prace zamiejscowe winny być nadsyłane pod tymże adresem.

Wyrok sądu konkursowego jest ostateczny i nieodwoalny. Otwarcie kopert prac nagrodzonych z nazwiskami ich autorów, oraz otwarcie wystawy projektów nastąpi w dniu 3-go maja 1930 roku.

Sąd konkursowy, przyznając nagrody, może wydać oddzielną opinię co do realizacji jednego z nagrodzonych projektów.

Sąd konkursowy stanowią: przedstawiciel sejmu: wicemarszałek Seweryn książę Czetwertyński, i jako zastępca, wicemarszałek p. Jan Dąbski, przedstawiciel episkopatu: J. Em. kardynał ks. dr. August Hlond, i jako zastępca: J. E. książę arcybiskup krakowski ks. Adam Sapieha, J. Em. kardynał ks. Aleksander Karkowski, arcybiskup metropolita warszawski. Delegaci rządu: przedstawiciele minist. robót publicznych pp. inż. Jan Tomasz Kudelski — naczelnik wydziału i jako zastępca inż. architekt p. Aleksander Raniecki, radca ministerjalny. Przedst. minist. wyznań religijnych i oświecenia publicznego p. Wojciech Jastrzębowski, dyr. depart. sztuki i jako zastępca: inż. architekt Jarosław Wojciechowski, naczelnik wydziału, prezydent m. st. Warszawy, inż. Zygmunt Słomiński i jego zastępca inż. Kazimierz Tyszką, przedstawiciel prezydium rady miejskiej m. st. Warszawy, inż. Józef Zadora-Szwajcer, przedstawiciele delegacji architektów polskich pp.: prof. dr. Adolf Szyszko-Bohusz, Franciszek Lilpop, Edgar Norwerth, prof. Rudolf Świerczyński i jako zastępcy pp.: Lech Niemojewski, prof. Tadeusz Tołwiński.

Program i warunki konkursu można otrzymać w kancelarji sejmu i wszystkich zrzeszeniach architektów, którym programy będą przesłane w ilościach odpowiednich.

= Bank gospodarstwa kraj. ogłosił konkurs na projekt płaskorzeźb, mających zdobić nowy gmach Banku w Warszawie, przy Alejach Jerozolimskich. Termin składania prac: 1 października 1929. Warunki konkursu oraz bliższe wyjaśnienia można otrzymać w kierownictwie budowy Banku gospodarstwa krajowego, Warszawa Aleje Jerozolimskie 1.

= Konkurs na pomnik W. Bogusławskiego. Sąd konkursowy Budowy Pomnika Wojciecha Bogusławskiego złożony z prof. Jana Biernackiego, prez. Tadeusza Bylewskiego, dyr. Józefa Czajkowskiego, architekta Antoniego Jawornickiego, dyr. Wojciecha Jastrzębowskiego, prof. Mieczysława Kotarbińskiego, prof. Karola Stryjeńskiego, prof. Rudolfa Świerczyńskiego, przyznał nagrody następującym pracom: I-szą nagrodę w sumie 5.000 zł. — prof. Janowi Szczepkowskiemu za pracę opatrzoną godłem »Krzew«.

II-gą nagrodę w sumie 3.000 zł. — Karolowi Tchorkowi za pracę opatrzoną godłem »Leluja«.

dwie równorzędne III-cie nagrody po 2.000 zł. — Tadeuszowi Breyerowi (godło »100«) i Zygmuntovi Otto (godło »Melpomene«).

= Konkurs na plakat międzynarodowych targów w Poznaniu. Miejski Urząd Targu Poznańskiego ogłasza konkurs na plakat dla



WŁADYSŁAW SKOCZYLAŚ

POCHÓD ZBÓJNIKÓW TATRZAŃSKICH (drzeworyt)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)

Międzynarodowych Targów w Poznaniu pod następującymi warunkami: 1) Do konkursu zaprasza się wszystkich artystów polskich, 2) Wielkość rysunku nie powinna przekroczyć rozmiaru 90 × 60 cm., 3) Tekst polski winien być skomponowany w rysunek plakatu, a odpowiedniki w języku francuskim, angielskim i niemieckim należy dołączyć oddzielnie.

Tekst do wkomponowania: Międzynarodowe Targi w Poznaniu 27/IV – 4/V 1930 Poznań.

4) Wykonanie plakatu w dowolnej ilości barw do litografii i pomniejszenia, 5) Termin prekluzyjny do nadsyłania prac upływa z dniem 15-go października 1929 r. o godzinie 12-ej. Później nadesłane prace nie będą uwzględnione, 6) Prace oznaczone godłem, a nazwisko autora w zamkniętej kopercie, należy nadsyłać pod adresem: Miejski Urząd Targu Poznańskiego, Poznań, ulica Marszałka Focha 18, 7) Nagrody wyznaczono: I-sza 1500 zł., II-ga 1000 zł., III-cia 600 zł.

Łączna suma wszystkich nagród zostanie bezwzględnie wypłacona, lecz wysokość tychże może być zmieniona według uznania jury.

8) Za pracę wybraną do reprodukcji prócz nagrody wypłaca się 900 zł., 9) Miejski Urząd Targu Poznańskiego zastrzega sobie prawo zakupu dalszych prac. Prace nagrodzone i zakupione stają się bezwzględną własnością z prawem reprodukcji, Miejskiego Urzędu Targu Poznańskiego.

Jury stanowią pp. 1) Cyryl Ratajski, prezydent m. Poznania, przewodniczący; 2) H. Jackowski, art. malarz; 3) M. Krzyżankiewicz, dyrektor Targu; 4) dyr. St. Maciejewski; 5) Karol Maszkowski, dyr. Państw. Szkoły Zdobn. w Poznaniu; 6) St. Robiński, radca miejski; 7) Inż.-architekt K. Ruciński, radca miejski; 8) B. Sikorski, dyr. Zw. Towarzystw kupieckich; 9) Inż.-architekt Roger Sławski. Artyści tedy w mniejszości...

NEKROLOGJA

= Bolesław Rüdiger, art. malarz, ilustrator pism humorystycznych, głównie *Muchy* Buchnera, zmarł w Warszawie, w 71 roku życia.

= Leta Czajkowska, żona prof. Józefa Czajkowskiego, zmarła w Warszawie w czerwcu b. r. S. p. Leta Czajkowska występowała jako Walewska na scenie teatru warszawskiego przed dwudziestu kilku laty i zdobyła sobie duże uznanie. Postać »Marysi« z »Wesela« Wyspiańskiego lub »Królowej« z »Bolesława Śmiałego«, kreowane przez nią, pozostały w pamięci widzów ówczesnego teatru krakowskiego. Wyszędziła za mąż za prof. Józefa Czajkowskiego, rozstała się ze sceną na to, by stworzyć wysoce kulturalny dom Józefowstwa Czajkowskich w Warszawie. Umysł jej jasny i głęboki, wysoka kultura i niezwykle czar osobisty

i piękno jej postaci, były to zalety niezwykle, rzadkie w powojennych czasach, to też nie dziw, że skupiała wokół siebie wszystkich, którzy interesowali się sztuką. I jako taka, pozostawia po sobie wdzięczną pamięć i szczerzy żal.

= Aleksander Mann, art.-malarz i grafik, zmarł w Konstancinie pod Warszawą, przeżywszy lat 59. Zmarły, dzięki nieposzlakowanemu charakterowi, żywości umysłu, pogodzie, uczynności w stosunku do kolegów cieszył się ogólną miłością i sympatją. To też zgon jego wywołał w sferach artystycznych żal szczerzy i głęboki.

= Marja Bianca-Mossoczy, art.-malarka, zmarła w pierwszych dniach września w Sanoku.

= Józef Kallenbach, dyrektor Muzeum XX. Czartoryskich, prof. Uniw. Jag. zmarł 12 września b. r. w Krakowie.



WOJCIECH WEISS

MODELKA (ol.)

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Two art. polskich „Sztuka”)



WL. CZACHÓRSKI

PORTRET J. BRANDTA Z R. 1893 (ol.)

JÓZEF BRANDT

(URODZONY DN. 11 LUTEGO 1841 R., ZMARŁ DN. 12 CZERWCA 1915 R.)

BRANDT należy do rzędu artystów, których sława, jak się to u nas nie-
rzadko zdarza, przyjmowana jest niejako na wiarę, bez próby kontroli kry-
tycznej. Kredyt ten opiera się w danym wypadku głównie na powodzeniu,
którem artysta cieszył się swego czasu za granicą, a które dzielił niestety
z anegdociarzami ze szkoły düsseldorfsko=monachijskiej w rodzaju Knaussa, De-
freggera lub Grütznera. Rzeczą jest oczywistą, że z dzisiejszego punktu widzenia
tryumfy te, oddawna zresztą zgasłe, nie są w najmniejszym nawet stopniu miaro-
dajne dla wartości artysty, wszechstronna zaś i bezstronna ocena jego twórczości
dotychczas właściwie nie istnieje. Jedynie poważna i głęboka jej analiza, dokonana
swego czasu przez Witkiewicza, — analiza, która wypadła zresztą dosyć nieprzy-
chylnie, — jest, przy całej swej wnikliwości, niewystarczająca, dotyczy bowiem Brandta
wyłącznie, jako indywidualności artystycznej, nie zajmując się jego znaczeniem histo-
rycznym i rozwojowym, które wydaje się nam dzisiaj większe, niż wartość czysto
malarska jego dzieł.

To też sędzę, że czas byłby poddać tę sztukę wraz z jej sławą wyczerpują-
cemu rozbiorowi krytycznemu, i że czyniąc to, trzeba by zwrócić szczególną uwagę
na jej stanowisko historyczne, oraz na jej znaczenie dla rozwoju sztuki polskiej.

Ażeby jednak tę rolę Brandta historyczną, zarówno, jak rozwojową, zrozu-
mieć w sposób właściwy, konieczną jest rzeczą zdać sobie przedtem sprawę ze stanu

sztuki zarówno europejskiej, jak i polskiej w czasie, kiedy artysta rozpoczyna działalność, to znaczy około roku 1860.

Mówiąc prawdę, stan ten, jeżeli chodzi zwłaszcza o sztukę europejską, był dosyć smutny, a przede wszystkim mocno chwiejny. Był to jeden z owych momentów przełomu, które sztuka nowoczesna przeżywa periodycznie co lat kilkadziesiąt.

Na pozór wydawało się co prawda wszystko przeciwnie, w najlepszym właśnie początku i w najlepszym rozkwicie. Wojna trzydziestoletnia »klasyczości« z »romantycznością« zakończyła się była wreszcie i zakończyła zwycięstwem romantyków. Ład i hierarchja zostały przywrócone, typ malarstwa oficjalnego ustalony — i otoczony pełną szacunku opieką rządów. Nigdy dotychczas nie sypały się na urzędowo uznanych artystów w równej obfitości zaszczyty, ordery, oraz tytuły szlacheckie, a nawet baronowskie.

Niestety, cały ten blask był w rzeczywistości tylko blichтром, zaś akademicki ów i urzędowy romantyzm stanowił mocno zdegenerowaną odmianę sztuki, którą w potężnym napięciu ducha stworzyli Géricault i Delacroix.

Było to mianowicie owo pamiętne malarstwo historyczne baronów Wappersów de Biefvé'ów i Gallaitów, von Kaulbachów, von Pilotych i von Lindenschmitów, o literackich założeniach i kostjumerskich zamiłowaniach, o deklamatorskim geście i operowej kompozycji, które reprezentują u nas Lesser, Simmler i wielu innych, a z którego jeden bodaj Matejko wykrzesać potrafił ogień szczerego natchnienia. Dramatyczność Delacroix zamieniała się tu w teatralność.

To też przeciwko tej napuszonej sztuce o świetnych pozorach podnosiła się zwolna opozycja, panowanie jej czyniąc o wiele mniej pewnem, niżby można wnosić na podstawie urzędowych zaszczytów. Opozycję tę prowadził rodzący się pozytywizm, w miarę dojrzewania coraz silniej grożąc buntem i przewrotem.

Pierwszą jawną i wyraźnie już bojową manifestacją rewolucjonistów była urządzona w Paryżu w r. 1855 »ekshibicja« dzieł Courbета, owego Courbета, który twierdził, że nie zdarzało mu się widywać ludzi skrzydlatych i że wobec tego nie może malować aniołów i który z tych samych zapewne powodów unikał również Dziewic Orleańskich, zarówno jak Henryków Czwartych, obierając otaczającą rzeczywistość za jedyny temat swej sztuki.

Ta manifestacyjna dla nowej orientacji wystawa Courbета odbyła się pod wyzywającym podówczas hasłem »realizmu«, hasło to, przez sfery akademickie uważane za wyraźną prowokację, miało już jednak oddawna swoich wiernych wyznawców, aczkolwiek mniej hałaśliwych i mniej wojowniczych, przede wszystkim zaś nie pretendujących, jak Courbet, do wielkiego stylu i momentalności.

Miało ich o wiele nawet wcześniej.

Jeżeli nie brać już w rachubę sporadycznych wypadków z czasów całkiem zamierzchłych, to w każdym razie narodziny sztuki o założeniu ściśle realistycznym ustalić wypadnie na wiek XVI, a pełny jej rozwój na stulecie następne. Wówczas to, w Niderlandach południowych początkowo, czyli we Flandrii, później zaś w północnych, czyli w dzisiejszej Holandji, powstaje i kształtuje się owo malarstwo, które za właściwy swój cel uważa oddanie rzeczywistości w jej najpowszedniejszych przejawach i bez wszelkich upiększeń. Wnętrze domu mieszkalnego, zabawa ludowa, krajobraz, zwierzęta, a nawet przedmioty nieożywione, stanowią wyłączny temat tej sztuki. Około połowy wieku XVIII kierunek ten zdobywać zaczyna zwolenników i w innych również krajach, m. in. w przodujących pod względem artystycznym Włoszech i Francji. Reprezentują go tu najgodniej Guardi, Longhi, dwóch Cana-



JÓZEF BRANDT

(Wł. Zbiory Państwowe)

CZARNECKI POD KOLDYNGA (ol.)



JÓZEF BRANDT

(Wł. A. Helbich)

LISOWCZYCY (ol.)

lettów, Chardin, Jeurat, Lantara i inni, Patetyczne wystąpienie Davida i Corneliusa usuwają sztukę tę w początkach w. XIX na skromne ubocze, trwa ona jednak i nadal w cieniu monumentalnej i wielmożnej twórczości klasyków i romantyków, wiążąc się przytem, mniej lub bardziej ściślej, z tradycją sztuki niderlandzkiej, zwłaszcza holenderskiej.

To właśnie malarstwo nieurzędowe, które w w. XIX reprezentują w Anglii – Crome ojciec i syn, Constable, Turner, we Francji – pejzażyści i animaliści ze szkoły barbizońskiej; w Niemczech – artyści w typie obu Achenbachów, W. Kobbela, Krügera, Albrechta i Franza Adamów, – malarstwo, które ma u nas przedstawicieli m. in. w spadkobiercach Norblina, w Breslauerze, po części w Piwarskim, oraz ich uczniach: Szermentowskim, Kostrzewskim i in. – malarstwo to stanowi zaczątek nowego ruchu realistycznego, który wkrótce opanować ma sztukę i którego najświetniejszym wykwitem stanie się kiedyś impresjonizm, ów najoryginalniejszy i najbardziej twórczy kierunek, jaki wyda XIX-te stulecie.

Zanim to zwycięstwo realizmu nastąpi, powstają, jak zwykle w chwilach przełomów, ostrożne i umiarkowane próby pogodzenia uświęconych i czcigodnie skostniałych zasad przeszłości z duchem nowych czasów, których autorzy, zapalając nowemu bogu świeczkę, nie omieszkują i staremu również zaświecić ogarek.

To przejście od romantyzmu do naturalizmu wykazuje szereg stadiów i stopniowań. Najmniej przyjemną z owych form pośrednich jest dobrze znane burżuazyjne malarstwo anegdotyczno=rodzajowe, ród swój wywodzące z Anglii, od Collinsów, Mulreadych i Landesserów, przeszczepione następnie przez Waldmüllerów



JÓZEF BRANDT

(Wł. W. Szereszewski)

WALKA (akw.)

i Knaussów, Vautierów i Defreggerów na grunt niemiecko=austrjacki i robiące tam furorę. Kwitnie ono zwłaszcza w Düsseldorfie i w Monachjum; są to owe słynne »Próby wina« i »Piwnice bernardyńskie«, »Lekcje tańca« i »Wyjście ze szkoły«, są to owe »Pierwsze spotkania« i »Ostatnie widzenia«, »Przed ślubem« i »Po pogrzebie«, od których roiło się przez tak długie lata po wystawach i pismach obrazkowych.

Dużem powodzeniem cieszą się również scenki ludowe: owe »Z jarmarku« i »Na targ do miasteczka« – gdzie baletowy nieco ludowy strój czyni zadość kostjurerskim zamiłowaniom epoki.

Ze skrzyżowania tych dwóch prądów: romantycznego i naturalistycznego, powstaje również niemniej pamiętne malarstwo rodzajowo=historyczne, o obowiązkowej holenderskiej szczegółowości, które, zgodnie z prawidłem akademickiego romantyzmu czerpiąc motywy z przeszłości, lubując się w kostjumerstwie i rekonstrukcji czasów minionych, unika jednak romantycznego patosu i ogranicza się najchętniej do prostej anegdoty; które, poruszając nawet temat historyczny, stara się czynić to z trzeźwością i rzeczowością naukową, dokumentowaną, jak praca dziejopisa, a drobiazgową, jak miniatura Gerarda Dow.

Pierwszym europejskiej sławy przedstawicielem tego malarstwa historyczno=rodzajowego jest Ernest Meissonier (1815–1891). W r. 1834 jeszcze ukazują się w Salonie paryskim jego »Mieszczanie holenderscy«, obraz kostjumowy wzorowany wyraźnie na sztuce intymistów niderlandzkich, a w którym dowcip polega na zdumiewająco wiernym odtworzeniu strojów i mebli siedemnastowiecznych – jednakże



JÓZEF BRANDT

NA STEPPIE (ol.)



JÓZEF BRANDT

UCIECZKA Z CHORĄGWIĄ PROROKA (ol.)

(Wł. Poznańskie Muzeum Wielkopolskie)

bez pretekstu historycznego i jedynie przez zamiłowanie do rekonstrukcji. Następują odtąd kolejno miniaturowe obrazki, wykonane z tą samą zawsze »holenderską« drobiazgowością, oraz ścisłością szczegółów, a odtwarzające najchętniej epokę Ludwika XIII lub rokoko. O treści tych dziełek dają dostateczne pojęcie ich tytuły, takie jak: »Partja szachów«, »Amator sztychów«, »Flecista«, »Dragoni na pikiecie«, »Kirasjerzy w karczmie« i t. p.

Po roku 1860 przybywają do tej kolekcji rekonstrukcje historyczne, wśród których największą sławą cieszy się »Rok 1814«, a na które patrząc, możnaby przysiąc, że artysta malował je według fotografii — gdyby nie ta prosta okoliczność, że fotografia wynaleziona została w kilkanaście dopiero lat po upadku wielkiego Korsykanina.

W dziedzinie owych przedziwnych rekonstrukcyj, w których stykają się ze sobą naturalizm i romantyczne malarstwo historyczne, miał Meissonier w Niemczech współzawodnika i to współzawodnika, który przewyższał go jeżeli nie sławą, to zato talentem, oraz darem wczuwania się w charakter epok ubiegłych. Tym drugim wybitnym przedstawicielem sztuki, stanowiącej przejście od romantyzmu tematów historycznych do nowej, naturalistycznej koncepcji, był Adolf Menzel, którego słynny »Obiad w Sans Souci«, zadziwiająca rekonstrukcja życia na dworze Fryderyka II, pochodzi jeszcze z r. 1850.

Po r. 1860 rekonstrukcje te wchodziły na dobre w modę, wykazując całą skalę



JOZEF BRANDT

(Wł. Tow. Zachęty Sztuk Pięk. w Warszawie)

CHODKIEWICZ POD CHOĆCIMEM (ol.)



JOZEF BRANDT

(Wł. Muzeum Nar. w Warszawie)

KONFEDERACI BARSCY (ol.)

stopniowań – od obrazu ściśle historycznego lub nawet religijnego, ale wykonanego z pedantyczną dokładnością archeologa, aż do obojętnej anegdoty, w której przeszłość jest jedynie pozorem do wyzyskania malowniczych akcesoriów.

Te różnorodne formy przejściowe, od obrazka anegdotyczno=rodzajowego »w typie holenderskim«, aż do archeologicznie ścisłej rekonstrukcji historycznej, znalazły i w Polsce również wcale licznych zwolenników. Większość trzyma się blisko wzorów, wytworzonych zagranicą. Obrazki rodzajowe w antykwarskim nieco rodzaju maluje u nas najwcześniej uczeń Waldmüllera, Leopold Loeffler (1828 (?)–1898). Rekonstrukcje historyczno=obyczajowe, odtwarzające w. XVII i rokoko w stylu Meissoniera i Menzla, uprawiają m. in. Leonard Straszyński (1828–1879) i Władysław Bakałowicz (1833–1907). W sposób nierównie oryginalniejszy, ze zrozumieniem charakteru narodowego, czyni to starszy od nich o lat dziesiątek, a dziś niesłusznie zapomniany Korneli Szlegel (1819–1870). Na poziom istotnego artyzmu wynosi nieco później tę sztukę Maksymiljan Gieryski (1846–1874), jeden z wybitniejszych jej w Europie przedstawicieli, tworzący spory zastęp naśladowców i adeptów.

*

Z tym to właśnie umiarkowanie postępowym typem malarstwa, stojącym ugodowo na pograniczu romantyzmu i naturalizmu, historyczności i rodzajowości, anegdotyzmu i malarskości – wiąże się sztuka Józefa Brandta. Wśród dzieł jego znajdujemy we wcześniejszym okresie kompozycje treści ściśle historycznej. Znajdujemy wśród nich w czasie późniejszym rzeczy o charakterze czysto rodzajowym, zaczerpnięte z życia wsi polskiej, najbardziej jednak typowa jest dlań owa batalistka, która tematy czerpiąc z polskiego siedemnastowiecza, odtwarzając jego tak bujne i tak nieskończone rozmaite życie obozowe i wojenne, nie ukazuje przytem żadnych wybitnych momentów historycznych, która zachowując skłonność do ożywionej akcji i do anegdoty, unika romantycznego patosu, a dąży natomiast do możliwie praw=



JOZEF BRANDT

BATALJA (ol.)

dziwego lub przynajmniej prawdopodobnego rekonstruowania epoki i jej charakteru. Obok tej rodzajowej batalistyki z czasu wojen szwedzkich, tureckich, tatarskich i kozackich, specjalność Brandta stanowią obrazy z życia kresów wschodnich. Są to właściwie obrazy współczesne i realistyczne, ale w których strój, obyczaj, otoczenie krajobrazowe, zarówno, jak odrębny polski orientalizm, dźwięczą jeszcze głosem echem epoki romantycznej.

*

Ścisłjsza analiza tej sztuki stanowić będzie temat dalszego ciągu niniejszej pracy. Tutaj stwierdzimy tylko to, co jest widoczne z samego już opisu jego specjalności i co stanowi pierwszy jego tytuł do sławy: że uprawiając rodzaj, aż nadto swego czasu w Europie popularny, chociaż dzisiaj nie cieszący się zbyt wielkim uznaniem, pojął go jednak Brandt z pośród polskich artystów najszerzej i najoryginalniej. Stwierdzimy przede wszystkim, że umiał nadać mu charakter nawskroś rodzimy i związać go z tradycjami sztuki polskiej, sięgającymi jeszcze Norblina. Jeżeli samą orientację trudno jest uznać za najlepszą, to natomiast jej zastosowanie do charakteru narodowego stanowi w bilansie sławy artysty pierwszą pozycję dodatnią. Ogniwem zaś, wiążącym Brandta z przeszłością i tradycją, jest sztuka Juliusza Kossaka. Świadomie, czy nie — sztuka ta stanowiła istotnie bezpośredni dalszy ciąg najstarszej szkoły narodowej, wywodzącej się od norblinowskich sejmików, targów i jarmarków, którą kształtują dalej Orłowski i jego uczniowie, do której Michałowski wnosi kul-

ture malarską najwyższej europejskiej miary, a którą autor »Mohorta« popularyzuje ostatecznie.

Brandt jest z kolei bezpośrednim kontynuatorem Kossaka. Przejmuje odeń zarówno opisany powyżej repertuar tematów, jak i stosunek do nich uczuciowy, a po części nawet i formalny. Twórczość Kossaka, przebywającego w latach 1855–1860 w Paryżu, sprowadziła, jak wiadomo, młodego, sympatycznego i obiecującego wychowanka paryskiej szkoły des Ponts et Chaussées z poczciwej i prostej drogi życiowej, skłaniając go do porzucenia studiów inżynierskich i do wyrzeczenia swojego »ach, io sono pittore«. Kossak udzielał też młodzieńskiemu kandydatowi na artystę pierwszych rad, nauk i wskazówek.

To zetknięcie się i ten wpływ były czemś więcej, niż szczęśliwym przypadkiem. Istniały między obu artystami podobieństwa charakteru, temperamentu, zamiłowań, które musiały zbliżyć ich twórczość. Był to ten sam dziedziczny szlachecki pociąg do wsi i wojaczki, do gwaru jarmarków i polowań lub do zgiełku bitew, do konia i psa, do ruchu i tężyzny. Było to też samo miłe, towarzyskie usposobienie świetnego gawędziarza, ta sama pogoda i równowaga duchowa, ta sama łatwość życia, i przystosowywania się do warunków, ten sam oportunizm, to samo umiarkowanie postępowej orientacji w sztuce, ten sam wreszcie dar przyswajania i harmonijnego, żeby nie powiedzieć: kompromisowego, łączenia różnorodnych jej dążeń.

To też pierwsze rysunki i akwarele Brandta, naiwne jeszcze i dyletanckie, są ślepym niemal naśladownictwem Kossaka. Odnajdujemy tam i typowego Kossakowskiego konia-arabczyka z małą główką, żywym okiem, oraz dekoracyjną odsadą



JÓZEF BRANDT

(Wł. W. Sakowski)

WALKA LISOWCZYKA Z TATAREM (ol.)



JOZEF BRANDT

(Wl. hr. Przeździecka)

POWRÓT KOZAKÓW (ol.)

ogona i ulubione Kossakowskie charty i romantycznych Kossakowskich lisowczyków, petyhorców, tatarów, i wyjazdy na polowanie i utarczki bitewne, które w swym wesołym animuszu niewiele różnią się od polowań. W pierwocinach tych zawarty jest jednak *in nuce* cały przyszły Brandt. Przedmiotem, który go głównie zaciekawia w tym pierwszym, a właściwie wstępnym okresie twórczości, jest już wtenczas to, co stanie się z czasem jego specjalnością – a co stanowi również dziedzictwo po Kossaku: koń i człowiek w ruchu.

*

W r. 1860 wśląd za Kossakiem opuszcza Brandt Paryż i powraca do kraju, a w roku następnym uczestniczy ze zbiorem akwarel w pierwszej wystawie nowo założonego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Pierwszy ten występ publiczny mniejsze ma jednak nierównie znaczenie dla dalszej orientacji artysty, niż wycieczka na Ukrainę, odbyta w towarzystwie mistrza i starszego przyjaciela. Ukraina wraz z Podolem, ta ziemia obiecana romantyzmu polskiego, stanowiąca rodzimą odmianę tak pociągającego dla romantyków wschodu, stać się ma z czasem ojczyzną artystyczną Brandta, niewyczerpaną skarbnicą motywów treściowych i formalnych. Przywozi on z tej wyprawy niezliczone szkice owych charakterystycznych garbonosych koni i wąsatych mołojców w czapie na ucho, przywozi wizję stepu i chutoru, przywozi kolekcję siodeł i czapraków, bandurek i teorbantów, która malarstwu jego służyć będzie do końca życia za zbiór rekwizytów, a która swą egzotycznością taki zachwyt wzbudzi wśród ówczesnych zbieraczy sztuki niemieckich, angielskich i amerykańskich.

*

Chwilowo jednak kolekcja ta zdobi tylko ściany i kąty jego studenckiej pracowni monachijskiej, w roku bowiem 1862 postanawia Brandt zerwać z dyletantyz=

zmem, powstrzymać na czas pewien zapędy wyobraźni i za poradą Kossaka rozpocząć w Monachjum regularne studia pod kierunkiem wspomnianego już tutaj znanego batalisty Franza Adama (1815–1886), jednego właśnie z owych realistów, którzy wbrew panującej modzie romantycznej, uznawali ściśle studjum rzeczywistości za podstawę sztuki. Pracuje tu Brandt jednocześnie u innego jeszcze batalisty, Theodora Horschelta (1829–1871), oraz w akademji u słynnego malarza historycznego, Karla Pilotego (1826–1886). Głównym jego kierownikiem jest jednakże Adam.

Stolica Bawarii, czyli tak zwane podówczas »nadizarskie Ateny«, stają się odtąd stałym miejscem pobytu Brandta. Opuszcza ją w letnich tylko miesiącach, które spędza w majątku swym Orońsku pod Radomiem.

Studia pod kierunkiem Franza Adama trwały, jak się zdaje, dosyć długo, miał bowiem Brandt kolegować w jego pracowni z Maksymem Gierymskim, który przybył do Monachjum dopiero w r. 1867. Jednakże już w r. 1863 cieszy się ogromnym powodzeniem na wystawie Krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych *Pochód Lisowczyków*, zreprodukowany nawet jako premjum tego Towarzystwa, a w roku następnym figurują na tejże wystawie trzy kompozycje do *Hetmańskiego Pacholęcia Pola*, oraz *Popis rumaków przed karczmą na Wofyniu*. Idą odtąd po sobie w szybkim tempie obrazy rodzajowe i obyczajowe o motywie z życia kresów wschodnich, jak *Powrót z jarmarku* z r. 1868; obok nich częstsze znacznie kompozycje w typie rodzajowo-historycznym, czy rodzajowo-batalistycznym, związane z dziejami wojen siedemnastowiecznych, jak *Luzak, podprowadzający konia do bitwy* (1866) lub *Strojnowski, przedstawiający arcyksięciu Leopoldowi konie, zdo-*



JÓZEF BRANDT

(Wł. Dr. Klimkiewicz)

WALKA (ol.)



JÓZEF BRANDT

(Wł. A. Wieniawski)

KOZACY (gwasz)

byte przez lisowczyków na Palatynie Renu (1869); wreszcie obrazy o tematach ściśle już historycznych, wśród nich sukces wystawy paryskiej r. 1867 – *Chodkiewicz pod Chocimem*.

Jest to w twórczości Brandta druga z kolei epoka; różni się ona od pierwszej, całkowicie jeszcze uczniowskiej, opanowaniem środków malarskich, stanowiąc jednak poza tem bezpośrednio właściwie dalszy ciąg młodzięcych poczynań. Przedewszystkiem tedy znajduje się Brandt i nadal pod wpływem i urokiem Kossaka i Kossakowskiego romantyzmu, i to pod wpływem wcale nie mniej silnym, niż za czasów, kiedy ten kierował jeszcze edukacją młodego amatora.

Dla zdania sobie sprawy z siły tego wpływu rozpatrzmy najbardziej u nas znany obraz ówczesny Brandta, mianowicie *Chodkiewicza pod Chocimem*. Mamy tu temat, zaczerpnięty z siedemnastowiecznych wojen wschodnich Rzeczypospolitej, temat, który był specjalnością niejako i najwłaściwszym wynalazkiem artystycznym Kossaka. Zbliży się do koncepcji Kossakowskiej również i kompozycja, operująca zwartymi, konwencjonalnymi trochę grupami drobnych figur, zbliży się do niej rysunek tych figur, a zwłaszcza koni w ruchu; koloryt nawet, pomimo użycia farby olejnej, ma ów jasno-złotawy odcień, tak znamienity dla akwareł Kossaka.

Zestawienie dzieła tego z twórczością danego nauczyciela pokazuje jednak zarazem, co zdobył Brandt w czasie studjów, co dały mu atmosfera artystyczna Monachjum oraz duch nowej epoki, jak wreszcie z pod wpływów pierwszego przewodnika wyłaniać się zaczyna odrębna indywidualność młodego artysty.

Przedewszystkiem tedy dostrzegamy w *Chodkiewiczu pod Chocimem* opanowanie techniki, i mianowicie techniki olejnej, której pół-samouk Kossak nie zdobył

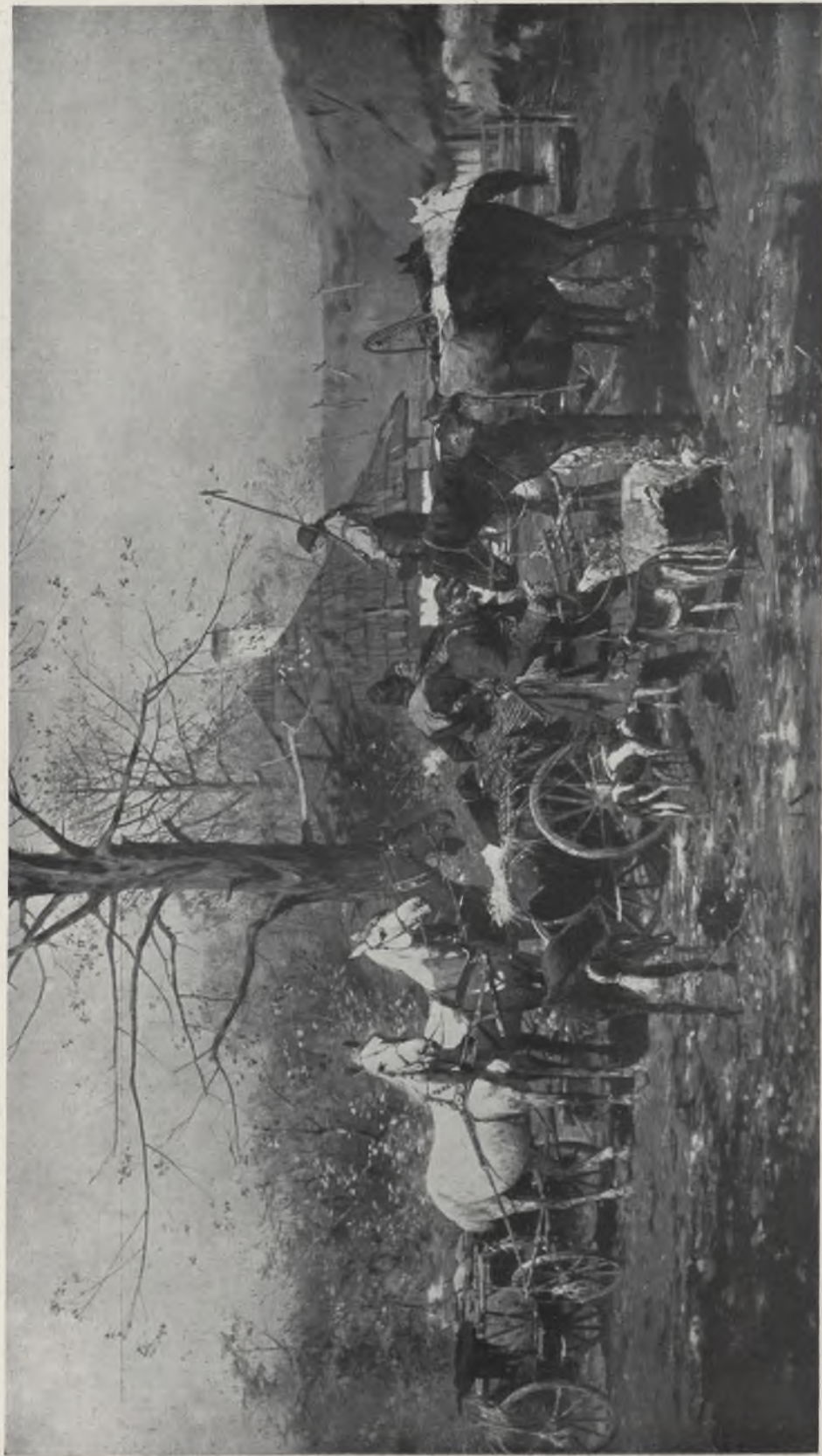
nigdy, ograniczając się niemal zawsze do akwarelowego szkicu. Pozwala to Brandtowi na opracowanie i wykończenie obrazu, więc na poprawne ustalenie planów, na wydobycie głębi perspektywicznej, na wyodrębnienie poszczególnych grup za pomocą kontrastów światłocienia, słowem – na to wszystko, co dla Kossaka pozostało do końca życia rzeczą nieosiągalną.

Technika ta, zarówno, jak i sposób rysunkowego, a w pewnym stopniu i kolorystycznego ujęcia, wykazuje przytem ślady studjów nad malarstwem holenderskim z w. XVII, którego szczegółowa dokładność naturalistyczna budziła podówczas, jakieśmy to przypominali niejednokrotnie, powszechny zachwyt, a które modne było specjalnie w Monachjum, i mianowicie w kołach, zbliżonych do dynastji maлярskiej Adamów. Wynikiem studjów tych jest zarówno gładka i precyzyjna faktura obrazu, jak precyzyjna również, miniaturowa niemal drobiazgowość wykończenia, uwydatniająca z lubością szczegóły stroju, uzbrojenia, końskich rzędów, – jak wreszcie sposób



JOZEF BRANDT

NAPAD (ol.)



JÓZEF BRANDT

(Wł. Józef Herman, Warszawa)

WYJAZD NA POLOWANIE (ol.)

roztapiania wszystkich tych drobiazgów w ogarniającym całość ciepłym »muzealnym« tonie.

W *Chodkiewiczu pod Chocimem* dostrzegamy zarazem oddziaływanie Franza Adama. Artysta ten, zwolennik szczerości i prawdy, realistyczny odtwórca wojska raczej, niż malarz historyczny, sprawił zapewne, że w tej sztuce, stojącej na pograniczu romantyzmu i realizmu, punkt ciężkości przechylać się jednak zaczyna na stronę realistyczną.

Wpływała na to zresztą cała wogóle atmosfera otoczenia, wpływał nastrój epoki, wpływał przede wszystkim wrodzony temperament artysty, zwolna wyzwalający się z pod nacisku oddziaływań zewnętrznych, z pod sugestji pierwszego przewodnika. Porównanie *Chodkiewicza pod Chocimem* z pokrewnymi dziełami Kosaka wykazuje istotnie, jak przejęty niegdyś od mistrza, zlekka idealizujący romantyczny styl zaciera się i niknie, ustępując miejsca przypadkowości i nieidealizowanej prawdziwości życiowej.



JOZEF BRANDT

(Wł. A. Przybylski)

ZASADZKA (ol.)



JOZEF BRANDT

(Wł. Tow. Zachęty Sztuk Pięk. w Warszawie)

ZALOTY (ol.)

Wykazuje ono, jak kompozycja Brandta przełamywać zaczyna z wolna tradycyjny schemat renesansowo-barokowy z prawidłowym podziałem na płany, z harmonijnym układem grup, z równowagą kierunków pionowych, poziomych, przekątnych, schemat, którego nie wyrzekali się jeszcze ani Courbet, ani Meissonier i Menzel, i który przewycięli dopiero impresjoniści. W kompozycji Brandtowskiej natomiast piękno harmonii ustępuje już teraz potrochu miejsca poszukiwaniu charakteru i trzeźwej prawdy w układzie grup. Harmonja ta rozprzęgać się zaczyna i rozpadać celem oddania ożywienia, zgiełku bitewnego, ruchu, przede wszystkim właśnie ruchu. Droga rozwoju Brandta jest odtąd wytknięta. Na jej początkowy kierunek nie pozostał, jak się zdaje, bez wpływu młodszy o lat kilka Maks Gierymski, który, jak to było powiedziane, w r. 1867 właśnie przybył do Monachjum i który pracował u tegoż Franza Adama.

*

Rozwój ten i ostateczne kształtowanie się indywidualności przypada mniej więcej na lata 1870–1875, które nazwaćby można trzecią epoką Brandta – i epoką najlepszą. W roku tedy 1870 powstaje *Czarniecki pod Koldyngą*, obraz treści historycznej, ale w którym nikną wszelkie ślady idealizacji romantycznej, w którym natomiast wysiłkiem wyobraźni oraz intuicji wywołuje artysta ludzkie wprost wrażenie rzeczy, obserwowanej bezpośrednio z życia. Jest to zresztą w twórczości Brandta dzieło pod wielu względami wyjątkowe. Porzucając ulubiony swój temat konia i człowieka w ruchu, daje on tu zwarte i jednolite grupy, i to – grupy stosunkowo spokojne, rysujące się sylwetowo na tle zimowego, nadmorskiego krajobrazu. Wyjątkowa jest w twórczości Brandta zwłaszcza malarskość tego obrazu. Ciemny jego ton, bardzo dobrze odtwarzający chwilę przed zmierzchem w dzień odwilży; ciemne masy wojska rysujące się wyrazistymi plamami na tle śniegów lub zlewające się z tłem roztafalej wody; szare zarysy dalekiego miasta i majaczejących w oddali statków, efekt pochmurnego nieba, które rozświetla tuż nad horyzontem zachodzące we

mgłach, zimowe słońce – wszystko to składa się na całość wysokiej wartości malarskiej, która w sposób nadzwyczajnie szczęśliwy łączy się ze ścisłością realistyczną, a zarazem z głębią nastroju. Ten nastrój trudnej przeprawy wojennej wśród pochmurnego i wilgotnego dnia zimowego oddany jest ze szczerością i odczuciem, z powagą i dyskrecją, na które Brandt, lubiący naogół raczej olśniewające i łatwe efekty, zdobywał się niezbyt często.

Trudno powstrzymać się od wrażenia, że artysta z ogromną łatwością asymilujący najróżnorodniejsze wpływy, uległ tym razem silniejszemu, niż kiedykolwiek, urokowi Maksa Gierymskiego, którego specjalnością były właśnie owe szare, wilgotne dni zimowe – a który przy ich odtwarzaniu łączyć potrafił w sposób przedziwny ścisłość realistyczną z głębią nastroju i z czysto malarskim odczuciem przyćmionych barw, zlewających się w dyskretnie szare harmonje. Nie ulega w każdym razie wątpliwości, że nigdy przedtem, ani nigdy potem nie udało się Brandtowi w równym stopniu przewyciężyć właściwą sobie skłonność do powierzchowności koloru i konwencjonalizmu tonu; że nigdy nie był do tego stopnia malarzem, jak w tym obrazie, w którym temat historyczny jest właściwie tylko pretekstem.

Bardziej znamienita dla kształtującej się indywidualności Brandta jest *Odsiecz Wiednia* z r. 1873, gdzie artysta, przełamując w odmienny sposób kanony poprawnej i harmonijnej kompozycji, cały wysiłek skupia na oddaniu pędu, rozpetanego ruchu, zamieszania i zgiełku bitewnego i gdzie po raz pierwszy daje popis owych ruchów konia i człowieka, trwających przez drobną część sekundy i nieuchwytnych niemal dla oka, owych póż i gestów, zadziwiających śmiałością owych gwałtownych skrótów perspektywicznych, które stać się mają odtąd jego »rodzajem« malarskim.

Rodzaj ten uważać można za ukształtowany ostatecznie około r. 1875. W tymto roku powstają istotnie *Konfederaci barscy*, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz *Ulica w Chocimiu*, w których wizja Brandta jest już całkowicie skryształizowana.



JÓZEF BRANDT

KOZAK I DZIEWCZYŃKA (ol.)



JÓZEF BRANDT

NA POLANIE (ol.)

W dziełach tych odwieczne kanony prawidłowej i regularnej kompozycji odwrócone zostały na nice. Znikł z nich wszelki ślad symetrycznego układu, wszelki ślad równowagi mas. Główne grupy przesunięte są w sposób wyzywający na jedną stronę osi obrazu, główne postaci ludzi i koni w sposób wyzywający prezentują się widzowi od tyłu, w całej przypadkowości ruchów i póz, które ulepszone aparat fotograficzny nauczył obserwować i chwycać zapomocą zdjęć migawkowych.

Ulica w Chocimiu: wywrotny wózek, skrzypiąc startem osiami i brząkając obluzowanym żelastwem, wali przez krzywe i wyboiste ulice miasteczka w pochyleniu, przy którym tylko inercja szybkiego pędu chroni od wywalenia w gęste i maziaste błoto.

Konfederaci: Grupa konfederatów w oblężonej zagrodzie, postępując z wysiłku, wparła się w bramę ruchem, któremu tylko najwyższe napięcie mięśni daje jaką taką równowagę. Rozchlapujące się kałuże drogi w pierwszym z wymienionych obrazów, zawierające tumany śniegu w drugim, akcentują jeszcze wrażenie momentalności.

Zwróciłem tu uwagę na szczegół, który stanowi, jak się zdaje, osobisty wynalazek Brandta, a który tak świetnie rozwinięty został później przez Chełmońskiego. Jest to dążność do oddania wrażeń dźwiękowych, towarzyszących przedstawianej scenie; wrażeń, które wzmagają w nas poczucie żywości tych scen. Ta dźwiękowość staje się odtąd w obrazach Brandta regułą — i jedną z cech maniery. Brząkają w nich bandurki i teorbany, dźwięczą i podzwaniają bębenki z dzwoneczkami, łopocą chorągwie, mołojcy pokrzykują, wyrzucając w górę czapy, klaszczą w dłonie, walą na wiwat w powietrze, a wszystkiemu towarzyszy, jako nieodzowny akompaniament tętent kopyt końskich, lub łomot i trzask roztrzęsionej kolaski.

W obrazach swych stara się Brandt w sposób podobny przemówić i do innych również zmysłów. Nozdrza nasze chwytają zda się upajający zapach kwiatów i traw

stepowych, to znowu zmieszana woń kurzu, potu końskiego i dymu na jarmarkach. Wiatr, rozwiewający w pędzie grzywy końskie, zdaje się mile chłodzić nasze policzki.

Ta dążność do odtworzenia pełni wrażenia, które daje zjawisko życiowe, naprowadza nas po raz już drugi na definicję, której używamy zazwyczaj w innym nieco znaczeniu, ale która jest tu jednak bardziej może na miejscu, niżby się to na pozór zdawało. Mam tu na myśli słowo impresjonizm. Sztuka Brandta mało ma co prawda wspólności z genialnymi odkryciami kolorystycznymi Moneta i jego towarzyszków: barwa jego obrazów pozostaje do końca życia najzupełniej konwencjonalna. Mniej jeszcze wspólnego mają jego dzieła z osobliwościami technicznymi współczesnych mu francuskich nowatorów. Obca jest istocie prawowiernego impresjonizmu nawet owa podkreślona przeze mnie dążność do oddawania wrażeń, które na zjawiska natury reaguje wszystkie pięć naszych zmysłów: impresjonizm jest właśnie sztuką wyłącznie wzrokową. Impresjonistyczny jest jednak rysunek Brandta w okresie jego dojrzałości. Rysunek nie tyle ścisły naturalistycznie, ile wrażeniowy, zmierzający do odtworzenia wieczystej zmienności zjawisk, zmierzający przede wszystkim do oddania ruchu. Brandt jest typowym impresjonistą ruchu, i to jednym z najwcześniejszych, jakich wydało malarstwo europejskie. Jako rysownik konia dąży on właściwie do tego samego — *toute proportion gardée* — co jest ideałem Degas'a w innym zakresie tematów: do uchwycenia żywej formy w momentalnym układzie, wywołanym przez gwałtownie szybki ruch. Tylko, że u Degasa ruch ten oddany jest na podstawie niewiarygodnie ścisłej obserwacji, tutaj zaś — raczej przy pomocy olbrzymiej pamięci i wyobraźni wzrokowej. Tylko, że u Degasa są to zazwyczaj



JOZEF BRANDT

STUDJUM DO POLOWANIA Z SOKOLEM (ol.)
(Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie)



JÓZEF BRANDT

SPOTKANIE NA MOŚCIE (ol.)

(Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie)

motylo=lekkie pointy baletnicy, tutaj zaś najczęściej szalony pęd rozhukanych koni. Biegłość i łatwość rysownicza oraz temperament, z którym pęd ten bywa oddany, są istotnie ogromne. Pewność rysunku, celującego w oddaniu ruchu, stanowi największą bodaj zaletę Brandta czysto fachową — i drugą z kolei pozycję w bilansie jego sławy.

Kompozycja jego jest natomiast od czasu wyzwolenia się z pod bezpośredniego wpływu Kossaka rozerwana, naturalistyczna — przypadkowa — a bez wyrafinowania w tej przypadkowości, które przy pokrewnej koncepcji posiadają np. Maks Gieryski i Chełmoński — koloryt zaś i faktura w najlepszym nawet okresie twórczości, o którym jest mowa w tej chwili, nie wznoszą się ponad poprawność.

W okresie tym zajmuje Brandt pomimo to jedno z najwybitniejszych miejsc w sztuce polskiej. Duży temperament malarski, i nie mniejsza ambicja artystyczna, połączona z poczuciem swych sił i możliwości, oraz z potrzebą ich wyładowania, każe mu szukać tematów trudnych i stanowiących jego oryginalny pomysł, a przynajmniej oryginalną odmianę przyjętych w owym czasie typów i rodzajów. Dzieła te utrzymane są w dosyć szlachetnym, ciepłym i głębokim tonie, odziedziczonym po romantyzmie, w tonie, który obowiązuje wciąż jeszcze wśród lepszego towarzystwa malarskiego, w którym czuje się wpływ sztuki holenderskiej, i z którym bez najmniejszego powodzenia, a raczej ku ogólnemu właśnie pośmiewisku walczyć usiłują jedynie impresjonści francuscy. Z tego brunatnego tonu, przezywanego później pogardliwie »sosem monachijskim«, podówczas jednak zwanego jeszcze godnie »tonem muzealnym«, wyłaniają się drobne plamy barw żywszych, harmonizowanych zręcznie i ze swoistym smakiem.

Jak widzimy, sztuka Brandta osiąga w tym stadium poziom wysokiego artyzmu, ponadto zaś wykazuje dosyć imponującą rozległość skali. Korzeniami tkwiąc jeszcze w romantyzmie, zachowuje nawet dosyć bliskie związki z tradycją norblinowską, rozwija się ona jednak w sferze pojęć, właściwych epoce naturalistycznej, najdalszemi pędami, zresztą wątlami jeszcze, sięgając nawet impresjonizmu. I to jest trzeci jej tytuł do sławy.

*

Niestety, po r. 1875, czyli wnet po osiągnięciu pełni rozwoju, natężenie twórcze Brandta zaczyna słabnąć. Ogromne powodzenie i idąca za nim potrzeba nadmiernej produkcji zmusza go do poniechania umyślnych trudności, do większej ekonomii sił.

Już i przedtem, obok prac, wykazujących poważny wysiłek twórczy, zdarzało się artyście wypuszczać w świat dziełka dosyć powierzchowne i konwencjonalne, zręcznie przyprawione smaczkami kolorystycznymi, kostjumową egzotyką i tanim sentymentem, w których monachijska budowa rodzajowości przykrawana była tylko na ukraińską modłę. Do takich obrazków, miłych i zręcznych, ale o łatwym dosyć efekcie, należą np. znane *Zafoty* ze zbiorów Zachęty z r. 1874, albo *Przy studni* z r. 1875. Po roku 1875 to poszukiwanie łatwego efektu za pomocą zręcznie obmyślonego motywu, ciekawych typów i kostjumów, staje się coraz częstsze. Wartości malarskie ulegają przytem widocznemu zaniedbaniu na rzecz anegdoty, ujęcie techniczne przy pozorach t. zw. temperamentu staje się brawurowe raczej i powierzchowne. Z dawnych zalet pozostaje tylko niezawodzące nigdy poczucie ruchu. Pracownia przemienia się zwolna w warsztat, produkujący towar o wiadomym zgóry temacie, wyglądzie, a nawet wymiarze. Jest to w jego ewolucji epoka czwarta, przetwarzająca na potrzeby rynku to, co zostało przedtem stworzone z potrzeby wewnętrznej.

Niemożliwością byłoby wyliczać tutaj dzieła, w epoce tej powstałe. Liczą się one na setki. Tematem ich są najczęściej sceny z siedemnastowiecznego życia wojennego i obozowego na kresach wschodnich Rzeczypospolitej, jarmarki podolskie z tejże epoki, wyścigi bałagulskie, huczne zabawy kozackie; po roku 1880 przybywają do tego motywy ze współczesnego życia wsi polskiej: polowania, kawalerskie jazdy czwórką po roztrzęsionych mostach i rozwalonych groblach — słowem to wszystko, co daje pole do popisania się znakomitą znajomością konia i człowieka w ruchu i pędzie.

Okolo r. 1880 zdobywa się jednak Brandt na pewną inowację, zaczyna mianowicie rozjaśniać paletę pod wpływem wchodzącego w modę pleneru, który uwzględniając w naturze działanie barwne światła i powietrza, był zbanalizowanym i do sze-



JÓZEF BRANDT

(Wł. Poznańskie Muzeum Wielkopolskie)

NA POLOWANIU (ol.)

rokiego użytku zastosowanym impresjonizmem z jego genialnymi wynalazkami kolorystycznymi.

Plener nie wyszedł naogół na zdrowie naszym monachijszykom; nie wyszedł on na zdrowie również i ich mistrzowi, który nie miał już zresztą podówczas możliwości gruntowniejszego przemyślenia i przeprowadzenia nowych zasad kolorystycznych. Ustępstwo na rzecz wymagań czasu skończyło się prosto na zastąpieniu dawnego ciepłego i ciemnego tonu – chłodnym i jasnym, to znaczy jednego konwenansu – druggim. Zamiast brunatnego sosu zjawił się sos szary, niekoniecznie właściwszy jako przyprawa po dawnemu ścisłego, z monachijska holenderskiego rysunku.

Z tem wszystkim, aż do roku 1900 mniej więcej twórczość ta, lub raczej jak teraz – działalność, trzyma się na równym poziomie, który odpowiada średnim wymaganiom ówczesnego rynku europejsko-amerykańskiego, poszukującego zajmującej i zręcznie namalowanej anegdoty. Anegdota zaś owa jest u Brandta coraz rubaszniej pogodna, coraz pełniejsza rozmachu, szlagońskiej swady i szlagońskiego zamieszystego humoru w opowiadaniu przygód wojennych, jarmarcznych lub myśliwskich.

*

Upadek istotny następuje dopiero w ostatnim piętnastoleciu życia artysty. Nie są to już teraz obrazy treści anegdotycznej, ale prosto ilustracje, malowane z coraz zupełniejszą powierzchownością, co ma niby uchodzić za brawurę techniczną, – i z coraz większą dozą maniery. Konie, widziane za pośrednictwem aparatu fotograficznego, z nadmiernego rozpędu gubią kopyta, ludzie stają się umówionymi znakami, złożonymi z ogólnikowych plam barwnych, krajobraz zamienia się w niedbałe i pośpieszne pociągnięcie farbą, szaro-brunatne na oznaczenie ziemi, zielonkawe na określenie roślinności, niezdecydowane niebieskie na oddanie nieba. Jest to niemal mechaniczne przetwarzanie wiadomych zgóry formuł. »Potyczki«, »Utarczki« i »Batalje«, stanowiące główny temat w ostatnim okresie Brandta, są już nie – autoimitacją, ale żalostną prosto auto-karykaturą jego dawnej batalistyki. Powtarza się tu rzecz, nierzadka niestety, w sztuce polskiej, a którą ze smutkiem obserwujemy m. in. w działalności tego, który był pierwszym mistrzem Brandta: stałe obniżanie się poziomu pod wpływem nadmiernej produkcji, które w ostatnich latach życia przybiera wprost cechy upadku. Tak kończy się ostatnia – piąta – i najsmutniejsza epoka tej twórczości. Przypada ona zresztą na czasy, którym koncepcja Brandta była już najzupełniej obca.

*

Dobiegliśmy oto kresu drogi, przebytej przez Brandta w ciągu pięćdziesięciu z górą lat kariery artystycznej. Kresu, który pomimo trwającego wciąż powodzenia przedstawia się dosyć żałośnie – zwłaszcza w porównaniu ze świetnymi bądź co bądź początkami.

Rekapitulując treść naszych rozważań stwierdzić jednak musimy, że nawet w młodzięcym okresie rozkwitu nie wzniosło się to malarstwo – jako malarstwo – na poziom najwyższy, dostępny sztuce polskiej. Pomimo wybitnej odrębności, pomimo dużej wiedzy, pomimo niezwyklej pamięci wzrokowej, wyobraźni, oraz intuicji historycznej, pomimo wreszcie zalet rysunku, celującego zwłaszcza w odtworzeniu ruchu, – nie osiąga artysta nigdy tych szczytów, na których stanęli w owym okresie obydwaj Gierymscy i Chełmoński. Nie posiada Brandt ani ich harmonji kompozycyjnej, ani wrażliwości kolorystycznej, ani ich szlachetności faktury. Pod względem wartości czysto artystycznych zajmuje on nawet w dobie swego rozkwitu następne dopiero miejsce po tej trójcy, stanowiącej najszlachetniejszy wykwit swojej epoki.



JÓZEF BRANDT

SZKIC (rys.)

Z tych samych natomiast rozważań wynika jednocześnie, że o właściwym znaczeniu jego dzieł stanowi nie tyle ich strona malarska, ile głębokie poczucie narodowe i pochodzący stąd związek z tradycją sztuki rodzimej.

Twórczość jego, dzięki typowo polskiemu, a raczej szlacheckiemu temperamentowi, dzięki warunkom pierwotnego wykształcenia malarskiego, dzięki świadomemu wreszcie obiorowi drogi wiąże się istotnie najściślej z tradycyjną linią rozwojową sztuki polskiej. Jak na ówczesne nasze stosunki stanowiąc wyraz postępu — Brandt debiutuje bowiem w kilka zaledwie lat po *Matejce*, a przed cyklami powstaniowemi Grottgera — twórczość ta jest jednocześnie bezpośrednim dalszym ciągiem najstarszej narodowej szkoły malarskiej, wywodzącej się od norblinowskich jarmarków, sejmików i scen wojennych.

To jednak jeszcze nie wszystko. Ta umiejętność łączenia postępu z tradycją nabiera właściwej wartości, nadając Brandtowi wyjątkowe zupełnie znaczenie rozwojowe — dopiero w połączeniu z potężnym wpływem, wywartym przezeń na całe młodsze pokolenie; wpływem, któremu równego nie miał u nas nikt od czasów

Norblina i który zdecydował o charakterze i kierunku sztuki polskiej na przeciąg całego niemal ćwierćwiecza.

Od roku mniej więcej 1870 staje się niejako zwyczajem, że młodzież artystyczna, kształcona w kraju przeważnie przez Gersona, dla dokończenia studjów udaje się do Monachjum. Powstaje w ten sposób szkoła o wyraźnej odrębności, którą nazywamy zazwyczaj szkołą monachijską. Na jej ukształtowanie wpływają co prawda wszyscy trzej czołowi przedstawiciele epoki: Maks Gierymski, Chełmoński i Brandt — cała ta sztuka jest właściwie wynikiem tego troistego oddziaływania w różnych dozach i kombinacjach z niewielkim dodatkiem wpływów niemieckich — oddziaływanie Gierymskiego i Chełmońskiego jest jednak nikłe w porównaniu z potężną suggestją, wywieraną przez Brandta.

Tłomaczy się to zresztą m. in. tem, że Gierymski umiera w r. 1874, ostatni rok życia spędziwszy poza Monachjum, wkrótce zaś później opuszcza stolicę Bawarii również i Chełmoński. Ani przytem jeden, ani drugi nie zajmuje się nauczaniem.

Brandt uczy natomiast z predylekcją — i z niepospolitym darem pedagogicznym. Od r. 1873 począwszy, prowadzi on rodzaj nieurzędowej szkoły, udzielając młodzieży czegoś pośredniego pomiędzy wskazówkami nauczyciela, a radami starszego kolegi. Przechodzą tę szkołę wszyscy mniej więcej studjujący w Monachjum. On to jest ich przewodnikiem poprzez miejscową sztukę niemiecką — i on uczy stosować jej właściwości do polskiego motywu. On wskazuje im nowoczesny, realistyczny sposób ujmowania natury, przedewszystkiem natury w ruchu — i on zarazem wprowadza w tradycje szkoły norblinowskiej.

Do wybitniejszych jego wychowanców należą, cytując w porządku chronologicznym: Szerner, Alchimowicz, Wierusz Kowalski, Łoś, Piechowski, Chełmiński, Tadeusz Ajdukiewicz, Rosen, Ryszkiewicz, Wojciech Kossak, Wolski, Siostrzeńcewicz. Przeszli przez pracownię Brandta artyści, którzy znaleźli potem własne, odmiennie drogi: Wyczółkowski, Kędzierski; ulegają jego wpływowi nawet ci, którzy nie korzystali bezpośrednio z jego wskazówek. Ulega mu nawet indywidualność tak samodzielna, jak Chełmoński, ze swojej strony oddziaływujący zresztą nawzajem na starszego o lat dziesięć kolegę. Nie mogę wreszcie powstrzymać się od wrażenia, że wpływ Brandta odbił się silnie na obrazowości »Trylogji« Sienkiewicza — co jednak pozostawiam do rozważenia historykom literatury, sprawa ta bowiem wykracza poza sferę mojej kompetencji — i poza zakres niniejszej pracy.

Owa tak niegdyś słynna w kraju i zagranicą szkoła monachijska z jej polskim animuszem i polskim sentymentem, z jej zamiłowaniem do ruchu i życia, do konia i wsi, do jarmarku, polowania i wojaczki — szkoła ta mogłaby być nie bez słuszności nazwana także szkołą Brandta. Podobnie, jak przed nim Orłowski, a po nim Stanisławski, ale z większą jeszcze siłą, oddziaływa Brandt na młodsze pokolenie nie tylko wskazówkami, ale również typowo-szlacheckim temperamentem, którego urok jest dla polskich serc nieodparty.

Inna rzecz, czy ten olbrzymi i tak rozległy wpływ jest pod wszelkimi względami dodatni. Nie ulega wątpliwości, że jemu to zawdzięczamy głównie wciągnięcie sztuki polskiej na przeciąg dwóch co najmniej dziesięcioleci w sferę oddziaływania sztuki niemieckiej, która według dzisiejszych naszych pojęć nie była sztuką najlepszą. Nie ulega również wątpliwości, że ten wpływ spowodował tak znaczne opóźnienie u nas impresjonizmu, który uważamy dzisiaj za etap istotny w ewolucji malarstwa nowoczesnego.

Pomimo to lokalne, narodowe znaczenie tej sztuki jest ogromne. W twórczości

tego pokolenia znalazła najdosadniejszy wyraz cała jedna strona psychiki polskiej z jej tężyzną, rozmachem, fantazją, animuszem. Zdołało ono ukazać w całym, swoistym uroku ów »czerep rubaszny« Polski – tak, jak pokoleniom następnym, od Wyściańskiego począwszy, dane było odczuć jej »duszę anielską«. W kształtowaniu się odrębnego polskiego typu sztuki, które trwa do dzisiaj, stanowiła t. zw. szkoła monachijska jeden z najważniejszych etapów; inicjatorem zaś jej był właśnie Brandt.

Rozpatrywany z tego punktu widzenia, jest on w dziejach malarstwa polskiego zjawiskiem o znaczeniu pierwszorzędnym. Jest jednym z tych punktów węzłowych, które stanowią o jednolitości i ciągłości w sztuce narodu; jest łącznikiem pomiędzy przeszłością, a kształtującą się podówczas przyszłością; pomiędzy tradycją, a postępem; pomiędzy ideałami epoki romantycznej, a dążeniami okresu pozytywistycznego. Jest pośrednikiem pomiędzy sztuką polską, a sztuką zachodu. Jest prekursorem, przewodnikiem pokolenia i twórcą szkoły, którą – pod względem rozległości wpływów przewyższył u nas jeden tylko Norblin. Pomimo nie zupełnie szczęśliwej orientacji, którą przekazał swym tak licznym uczniom i następcom, znaczenie jego rozwojowe jest olbrzymie.

I to właśnie stanowi najważniejszy tytuł do sławy, otaczającej jego imię po dzień dzisiejszy

WACŁAW HUSARSKI



Kolott jako słoneczny przewodnik
zmarłych (Staromeksykańska
rzeźba, wykuta w nefrycie,
Muzeum Stuttgarcie)



PLASKORZEZBA KAMIENNA Z MENCHE
(Staromeksykańska rzeźba)

STANISŁAW SZUKAŁSKI

PISAC o Stanisławie Szukałskim nie jest łatwo.

Nie dlatego, jakoby sama jego sztuka nie dawała się bez oporu ująć w ramy teoretycznych rozważań, nie dlatego, jakoby analiza jego formy, interpretacja treści artystycznej oraz wyszukanie filjacji i źródeł jego twórczości było połączone z jakimiś szczególnie trudnościami.

Powód tkwi gdzieindziej, w sprawach, które ze sztuką artysty w luźnym tylko, a w każdym razie nieorganicznym pozostają związku.

Pierwszym elementem hamującym i utrudniającym sprawiedliwą i pozbawioną uprzedzeń ocenę dzieł Szukałskiego jest przypomnienie tej w najwyższym stopniu przykrej i niesmak budzącej atmosfery przechodzącego wszelkie granice hałasu autoreklamy, awantury i skandalu, którą artysta, jego przyjaciele i garść wyznawców otoczyli zbiorową wystawę jego prac w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (maj 1929).

Ta bezprzykładnie napastliwa mowa, wygłoszona podczas otwarcia wystawy, te najpoważniejszymi inwektywami naszpikowane ulotki, rozrzucone po ulicach Krakowa w tym celu, aby zniesławić najwybitniejszych i najczcigodniejszych naszych artystów i profesorów Akademii Sztuk Pięknych, a kierownika odbudowy Wawelu, rektora Szyszkę-Bohusza odsądzić od czci i wiary — to były rzeczy w naszym i nie tylko w naszym — życiu artystycznym zupełnie bezprzykładne i do obcowania z sztuką artysty w najwyższym stopniu zniechęcające. Bo jakże można żądać, aby kulturalny widz, przyzwyczajony do europejskich metod i form działania, brał poważnie sztukę artysty, który ją reklamuje i zaleca tłumom w sposób tak niesłychanie niepoważny! Szukałski przebywał przez czas dłuższy w Ameryce i nasiąkł zapewne tamtejszymi obyczajami. Ale nawet gdyby w Ameryce pozwolił sobie na to, czem zyskał herostratową sławę w Krakowie, to z pewnością i tam spotkałby się z bezwzględnym potępieniem, bo i w Ameryce wiedzą i rozumieją dobrze, że propagandy na rzecz sztuki nie wolno uprawiać temi samymi sposobami, któremi lansuje się maść na nagniotki lub nowy sposób wywabiania płam.



STANISŁAW SZUKALSKI

WALKA LUDZI Z CZŁOWIEKIEM, IŁOŚCI
Z JAKOŚCIĄ (gips)

(Z wystawy w Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

Gdybyż przynajmniej istniały jakieś okoliczności łagodzące, któreby mogły usprawiedliwić te wybryki Szukalskiego! Gdybyż to był człowiek obłąkany lub przynajmniej chwilowo niepoczytalny, gdyby to był twórca, mający poczucie swych artystycznych walorów, a przez Polskę i przez Kraków nieuznawany, przez artystów krzywdzony, przez krytyków prześladowany, przez wrogów zahukany, zakrzyczany, zaszczwany, oplwany, przywieziony do ostatecznej rozpacz, której wybuch wszystko tłumaczy i rozgrzesza!

Tymczasem nic podobnego! Wszystko to było robione na zimno, programowo i z premedytacją. A krzywdy nie było, nawet najłżejszej. Szukalskiego nie znano w Polsce, bo mieszkał w Ameryce i w kraju nie wystawiał. Gdy w r. 1926 nadesłał z Paryża swój projekt pomnika Mickiewicza na konkurs wileński, otrzymał pierwszą nagrodę w kwocie 10.000 zł., a sąd konkursowy ocenił jego pracę w słowach nader pochlebnych. »Nr. 2, godło Topór — czytamy w protokole — przewyższa uderzająco wszystkie nadesłane projekty pod każdym względem. Ujmuje najgłębiej, w wysoce artystycznym, plastycznym ujęciu, z siłą i potęgą wy-



STANISŁAW SZUKALSKI

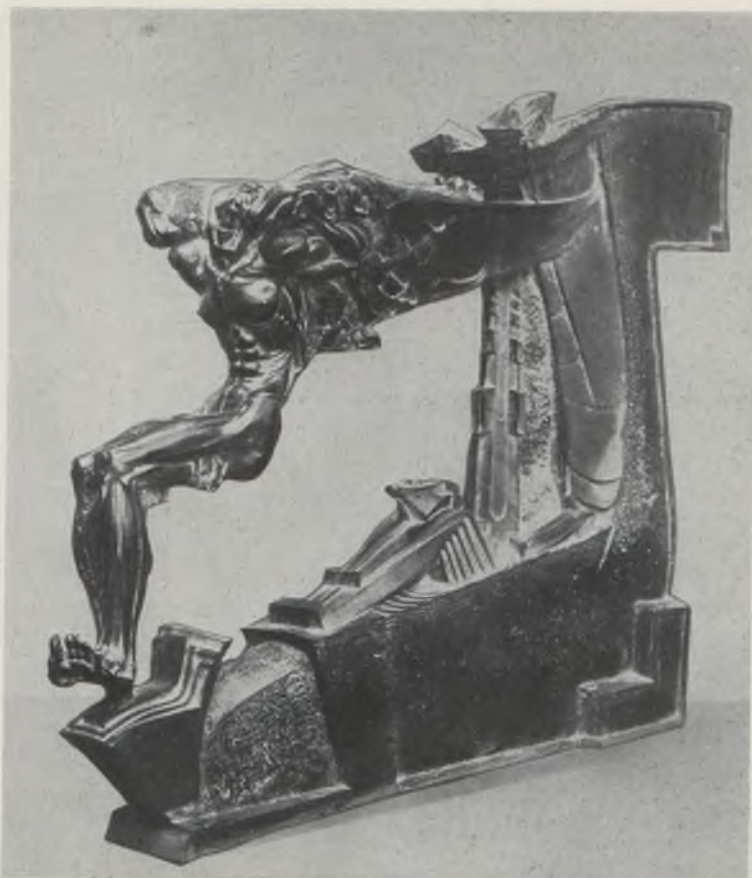
PROJEKT POMNIKA J. SŁOWACKIEGO

(rys. tuszem)

(Z wystawy w Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

razu istotę indywidualności i twórczości Mickiewicza, wnosi świeżość myśli i inwencji plastycznej i uderza wybitną rytmiką oryginalnej architektury. Ponadto wyróżnia się wśród nadesłanych projektów precyzją wykonania, utrzymanego na wysokim poziomie kultury artystycznej aż do najdrobniejszych szczegółów. Pewna egzotyczność formy, leżąca w intencjach artystycznych dzieła, nie powinna w tym wypadku być przeszkodą w realizacji projektu, wobec wymienionych, niezwyklej wartości dzieła.

Gdy potem Szukalski zjechał do Polski i osiadł na stałe w Krakowie, w dalszym ciągu niewiele wiadano o nim, ponieważ trzymał się na uboczu. Mimo to, nestor polskich historyków sztuki, dr. Stanisław Tomkowicz, zwiedziwszy jego pracownię, poświęcił mu w »Czasie« (w n-rze z 14 stycznia 1929) artykuł niezmiernie ciepły, prawie entuzjastyczny. Gdy wreszcie artysta postanowił wystąpić z publiczną wystawą w Krakowie, i wtedy nie napotkał na żadne przeszkody! »Jednoróg« zaprosił go jako swego gościa, a Dyrekcja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych ofiarowała mu do dyspozycji najpiękniejszą salę w Pałacu Sztuki. Za to odwdziczył się jej Szukalski najbrutalniejszymi napaściami na Towarzystwo, z którego swą wystawę przed terminem wycofał, na prezesa T-wa i jego kolegów z Akademji, których nazwał »zorganizowaną zgrają nieuków« i »parobkami stajennymi« i na całą, z kilkoma zaledwie wyjątkami, współczesną sztukę polską. Czyż wobec tego nie potrzeba dużego przewyciężenia się, aby pisać o artyście takimi posługującym się metodami? Bo wszakże sztuka jest najsu-



STANISŁAW SZUKALSKI

ZAMARELY LOT (bronz)

(Z wystawy w Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

telniejszym kwiatem kultury duchowej, a tu wszystko było chyba najjaskrawszem zaprzeczeniem już nie tylko kultury duchowej, ale najprymitywniejszych zasad kultury towarzyskiej i taktu.

Jest jeszcze i drugi powód, który teoretykowi sztuki utrudnia zajęcie się twórczością Szukalskiego. Oto i on sam i ci jego wielbiciele, którzy wzięli na siebie rolę Janów Chrzcicieli, prostujących w Polsce drogi tego Mesjasza, zamianowali go krótko i węzłowato... genjuszem. Historia sztuki polskiej przedstawia się według ich poglądów ogromnie prosto. W malarstwie był Matejko i Wyspiański, jest Malczewski, a obok niego jeszcze... Stryjeńska i Jastrzębowski (czyżby dlatego został wyróżniony i ocalony z pogromu, że jest właśnie dyrektorem Departamentu Sztuki?), w rzeźbie zaś był i jest jeden jedyny, genjusz nad genjuszami — Szukalski. Wszystko inne pozatem — to śmiecie, rzemieślnicy, niegodni wspomnienia, zorganizowana zgraja nieuków. Oczywiście takie postawienie sprawy nie może być dla krytyka zachętą w jego pracy, bo kto sam sobie wystawił patent na genjusza, ten oczywiście nie może ścierpieć najmniejszych zastrzeżeń przy ocenie swojej sztuki, lecz musi się domagać bezwzględniego fetyszyzmu i bicia pokłonów nawet wówczas, gdy nie ma do tego żadnych rzeczowych powodów.

Chcimy jednak o tem wszystkim zapomnieć. Spróbujmy do sztuki Szukalskiego podejść tak, jakby tych wszystkich przykrych i niesmacznych incydentów nie było, jakby wystawa jego dzieł miała przebieg zupełnie normalny, jakby artysta nie usiłował steroryzować kompe-



STANISŁAW SZUKALSKI

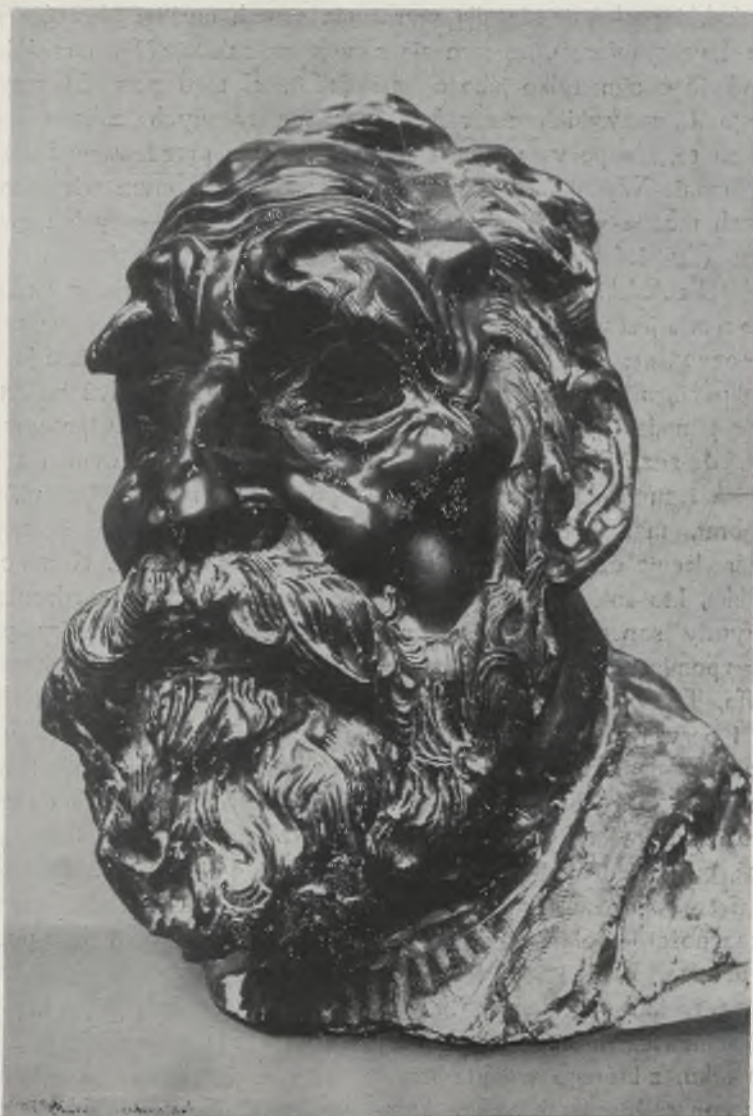
PROJEKT POMNIKA BOLESŁAWA
SMIAŁEGO (gips)

(Z wystawy w Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

tentnej opinii zdobyciem sztucznymi sposobami poklasku tłumów, lecz samą jedynie wartością i wymową swych dzieł zdobył to uznanie artystów i krytyki, które mu się słusznie należy, a za którym poszłoby także niewątpliwie mniej eksplozywne wprowadzie, ale za to trwalsze uznanie szerokich sfer.

Pierwszy rzut oka na kolekcję prac Szukalskiego przynosi wrażenie bezwzględnie korzystne. Wzrok ślizga się po kilku ponadnaturalnej wielkości głowach, po kilkunastu projektach pomników i mniejszych kompozycjach, po rysunkach i małych malowidłach barwnych i wszędzie spotyka się z dziełami bezsprzecznego talentu. Są tam często rzeczy niesamowite, dziwne, pragnące za wszelką cenę zadziwić i oszołomić swą oryginalnością, ale wszędzie czuje się duszę i rękę prawdziwego artysty, który nie tylko chce unikać banalności, ale istotnie posiada inwencję, fantazję i polot i umie swoje koncepcje przetapiać na formę plastyczną.

Zaraz też uderza widza jedna z zasadniczych cech tej sztuki: jej literackość. Szukalski chce działać i działa, nie jak impresjoniści, przedewszystkiem na siatkówkę oka, ale — podobnie jak ekspresjoniści, także, i to głównie, na umysł i wyobraźnię. Nie wystarcza mu su-



STANISŁAW SZUKALSKI PORTRET RABINDRANATHA TAGORE (gips)
(Z wystawy w Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

gerowanie pewnych nastrojów, ale usiłuje wprawić w wibrację myśl i uczucie widza. Jest on — jeśli idzie o typ artystyczny — raczej symbolicznym poetą, niż plastykiem, posługującym się symbolem formy. Ma się wrażenie, że pomysł rodzi się u niego jako pewna koncepcja literacka, która nawet dość długo rozwija się w jego umyśle w sposób nawskróś literacki, zanim przyoblecze się w formę plastyczną, która już wtedy staje się poniekąd ilustracją do nie-napisanego poematu. Jest to zatem droga odmienna, niż u rasowego plastyka, u którego w momencie inspiracji twórczej elementy uczuciowe i intelektualne krystalizują się odrazu jako treść nie literacka, ale plastyczna, jako wizja artystyczna, jako forma.

Szukalskiemu nie wystarcza poezja, która tkwi immanentnie w dziełach, powstałych z założeń *par excellence* plastycznych, w takich np. akwarelach Fałata lub autolitografach Wyczółkowskiego, z których wyłania się w postaci nastroju, jak woń z kwiatu. Uznaje tylko poezję mówioną, którą wypowiada nie zapomocą słów, ale ilustrującą je linją i bryłą rzeźbiar-

ską. (Chociaż Szukalski posługuje się dla wyrażenia swych myśli i obrazów poetyckich także grafiką, a czasem nawet kolorem, obraca się zawsze w zakresie form rzeźbiarskich i dlatego możemy śmiało mówić o nim tylko jako o rzeźbiarzu). Z tego powodu artysta ten i Fałata i Wyczółkowski i wszystkich twórców impresjonistycznych zalicza do rzemieślników, a uznaje Matejkę za to, że porywa swą siłą duchową, ale przede wszystkim za to, że opowiada, naucza. I uznaje Wyspiańskiego za to, że jest natchnionym wizjonerem, ale i za to, że w jego witrażach można widzieć esencjonalne skróty jego napisanych i nienapisanych dramatów. Natomiast Wyspiańskiego portrecistę, pejzażystę, malarza kwiatów, głów kobiecych i dzieci, powinienby Szukalski, jeśliby chciał być konsekwentnym, nazwać również rzemieślnikiem. Cała ta jego teoria jest interesująca jako wyznanie wiary artysty i komentarz do jego sztuki, nie może jednak oczywiście nigdy liczyć na to, aby ją zaakceptowała historia sztuki i estetyka.

Szukalskiego pociąga przede wszystkim poezja symboliczna, gdyż wskutek swej metaforyczności nadaje się najlepiej do przekładu na język plastyczny. Opracowuje więc tematy takie, jak: niedola, deszcz, róża, laboratorium idealisty, pojedynek cynika z idealistą, śmierć, protektorat, człowiek i sumienie, »ku szczytom«, powstanie, myśl o śmierci, sam przed sobą, człowiek i jego brat, matka, łucznik, najazd, ptak-rycerz, meduza, szatan rewolucjonista, zaraza, miłość, narodzenie człowieka, apostoł demokracji, spojrzenie, Kammon, »jeżeli dobry Bóg stworzył królika, kto spłodził żmiję«, żywe piachy myśli, ciężar wiedzenia i t. d. Wszystko to brzmi jakby tytuły sonetów o charakterze intelektualistyczno-refleksyjnym. Tematycznie (nie formalnie) przypominają te rzeczy utwory malarzy-symbolistów z ostatnich lat XIX w.: Fernanda Khnopffa, Tooropa, niektórych prerafaelistów, Böcklina, Klimta, Stucka — czasem nawet Ropsa, bo i perwersja seksualna odgrywa tu czasem pewną rolę. Z symbolizmem łączy się niekiedy pewnego rodzaju epickość, np. gdy na głowie, będącej symbolem Cecory, pojawiają się wozy, z poza których bronił się Żółkiewski, lub gdy do postaci Bolesława Śmiałego dodaje artysta rozmaite małe figurki, układające się w cały poemat symboliczno-epicki, opowiadający o czemś, czego jednak bez komentarza zrozumieć nie można. Takie niejasności powtarzają się dość często w sztuce artysty. W tych wypadkach powinien on właściwie — dla uniknięcia dwuznaczności — dołączać do swych poematów plastycznych te poematy pojęciowe, z których tamte powstały.

Niektóre z poetyckich pomysłów Szukalskiego są naprawdę piękne. Wielką siłą sugestywną ma ten Mickiewicz, który orła polskiego karmi krwią swego serca, Słowacki przykuty do gigantycznego łuku, z którego wysyła strzałę mistycznej tęsknoty w zaświaty, myśl, pojęta jako bezsilna, nowonarodzona, dziecina, która wymaga ofiarnej opieki i poświęcenia, aby mogła rzucić w świat nowy posiew. Takich koncepcyj jest większość, zdarzają się jednak inne mniej udatne, np. »Człowiek i jego brat«, rażący zbyt konwencjonalnym i brutalnym ujęciem tematu, lub głowa Piłsudskiego, wyglądająca jakby została połknięta przez orła, którego dziób rozarty miał tworzyć oryginalny hełm. Także »Walka« (ludzi z człowiekiem, ilości z jakością), usymbolizowana za pomocą sterczącej w górę, anatomicznie obnażonej ręki, której rozczapierzone palce przemieniają się w łby żarłocznych sępów, jest metaforą wprawdzie dosadną, ale dość łatwą.

Z literackości sztuki Szukalskiego, z faktu, że pomysł twórczy zjawia się u niego najpierw w sferze pojęciowej, a nie przychodzi od razu jako wizja optyczna, nie wynika bynajmniej, jakoby nie miał on właściwego zmysłu plastycznego. Przeciwnie, jeśli został rzeźbiarzem, a nie poetą, to posłuchał trafnego instynktu i poszedł za właściwym swym powołaniem. Dowodem tego jego forma, która jest formą rzeźbiarza z krwi i kości. Poetycznością swych koncepcyj Szukalski przypomina poniekąd Biegasa, który przed dwudziestu kilku laty zabłysnął jak meteor, a raczej jak rakieta, na horyzoncie artystycznym i szybko zgasł bez śladu. Ale Biegas miał tylko intuicję i natchnienie. Nie posiadał natomiast dość kultury, aby stać się poetą, ani dostatecznego poczucia formy, aby stać się naprawdę rzeźbiarzem. Stąd efemeryczność tego



STANISŁAW SZUKALSKI

CECORA (gips)

(Z wystawy w Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

zjawiska. Szukalskiemu zaś nikt nie może zarzucić, że nie czuje formy i nie opanowuje jej z całą umiejętnością rzeźbiarską, ani, że nie posiada temperamentu plastyka.

Podstawową cechą plastyki Szukalskiego jest jej antinaturalizm, co zresztą jest logicznym następstwem ekspresjonistycznego nastawienia jej w zakresie tematu. Ta tendencja antinaturalistyczna nie wszędzie jednak występuje z równą krańcowością. W jednej kategorii jego rzeźb przejawia się ona bardziej umiarkowanie, w innej natomiast z całą dosadnością.

Do pierwszej należą jego rzeźby głów, które muszą przykuć uwagę każdego znawcy i miłośnika rzeźby. Idzie w nich artysta podobną drogą, jaką szedł Rodin w swych niezapomnianych biustach męskich. Podstawą jest tu naturalizm, zasada podobieństwa jest ściśle zachowana, ale przez syntetyczne uproszczenie pewnych cech twarzy modela i przez celową egzagerację innych, naturalizm zostaje pokonany własną swoją bronią. Przyjrzyjmy się bliżej głowie Rabindranatha Tagore. Czuje się, że jest on bardzo podobny. A jednak przez intensywne pogłębienie zmarszczek na czole i brózd na policzkach, przez zamienienie oczu w dwie ogromne jamy, patrzące niesamowicie, mimo braku gałek ocznych i źrenic, przez specjalny

sposób formowania nosa z wydatnym garbem i nozdrzami, które jak cienkie, wydęte żagle przylegają do nasady, przez stylizacyjną anysyfikację włosów, wąsów, brody i brwi — osiągnięta została potęga wyrazu, której model mieć nie może, chyba, żeby był ożywionem dziełem sztuki. Z tą samą siłą i rozmachem wydobywa artysta inną za każdym razem, ale zawsze niepospolitą ekspresję w głowach »Amerykanina«, »Irlandczyka«, »Prof. Cho'yo«, »Sceptyka«, »Indjanina Hopi'ego« i in. Stosując tę metodę do całego ciała, uzyskuje bardzo dodatnie wyniki w statuetkach, symbolizujących »Prawo«, »Kaznodzieję«, »Aesopa=bajka=rza« i t. d.

Inny charakter ma druga kategoria rzeźb Szukalskiego, u których deformacja antinaturalistyczna dochodzi do skrajności. Tu należą: projekt pomnika Mickiewicza w Wilnie, »Krak«, »Bolesław Śmiały«, »Zmarły lot«, »Echo«, »Cecora« i in. W tych dziełach o zakroju monumentalnym, choć wykonanych w niedużych rozmiarach, rzeczą najbardziej frapującą jest to, że ich dominantą stylistyczną jest element sztuki obcej, dalekiej, egzotycznej i pierwotnej. Egzotyka pociąga wogóle Szukalskiego. W niektórych pracach graficznych, jak np. w »Więźniu przekonania« przejawia się ona w formie transponowania charakterologicznych motywów sztuki chińskiej (ewentualnie zabarwionych chińszczyzną starych drzeworytów japońskich). Tu natomiast występuje w postaci inspirowania się elementami sztuki tak prawie nieznaney jak sztuka staro-meksykańska, sztuka Azteków i innych plemion, zamieszkujących dawny Meksyk, z której zabytkami artysta miał niewątpliwie sposobność zapoznać się w czasie swego pobytu w Ameryce. Porównajmy przykładowo wymienione dzieła Szukalskiego z takimi utworami meksykańskimi, jak »Kolott jako słoneczny przewodnik zmarłych« (mała rzeźba z nefrytu w Muzeum sztutgarckim), jak płaskorzeźby kamienne z Huilocintla i z Menché, a uderzy nas podobieństwo motywów. I tu i tam demonstrowanie anatomji przez obnażanie mięśni, a nawet kości np. rzepek u kolan, charakterystyczny sposób formowania sznurowadeł obuwia, deformacja rysów twarzy dla anysyfikacji wyrazu, przy ogólnym monumentalnym zakroju całości nagromadzenie szczegółów drugorzędnych i ornamentów, opracowanych z jubilerską niemal precyzją. W głowie naczynia glinianego z plastyczną ludzką twarzą (Muzeum historii naturalnej w Wiedniu) odnajdziemy nawet te do cienkich wydętych żagielków podobne nozdrza Szukalskiego, podobnie jak źródło niektórych jego motywów architektonicznych i ornamentalnych odkryjemy w fasadzie świątyni w Sayil (por. Walter Lehman: *Altmexikanische Kunst*, t. 8 wydawnictwa *Orbis pictus* pod redakcją Paula Wertheima).

Stwierdzam ten fakt, bynajmniej nie formułując na jego podstawie zarzutu pod adresem artysty. Wolno każdemu artyście czerpać motywy i elementy swej sztuki skąd mu się podoba. Rzeźba murzyńska, sztuka Kambodży, były przecież z całą otwartością zużytkowane przez pionierów rewolucyjnych kierunków w sztuce XX wieku. Idzie tylko o to, aby te obce pierwiastki zostały przez artystę przetrawione i przerobione na swoje własne tworzywo. Szukalski zrobił to niewątpliwie, ale nie w tym stopniu, aby już dziś można mówić o jego nawskróś odrębnej indywidualności twórczej, o stylu Szukalskiego. Narazie są tylko jego zarisy i zadatki. Poprzez powłokę meksykańskiej obcości, polskość, a nawet aryjskość nie przebija się w dostatecznej mierze. Tkwi tylko w temacie a nie w formie. Te projekty pomników, wykonane w wielkich rozmiarach, aby mogły harmonizować z otoczeniem, musiałyby chyba stanąć wśród ruin jakiegoś miasta Azteków. A i tak nie spełniłyby warunku monumentalności, bo brak tym rzeźbom tektonicznej zwartości i statycznej niewzruszalności (»Mickiewicz«), bo zbyt są przepełnione drobiazgowymi szczegółami, bo tkwią zanadto w pojęciach — że użyję określenia, które w tym wypadku wygląda na paradoks — impresjonistycznej malarskości.

Szukalski ma wszelkie warunki do zajęcia wysokiego szczebla w hierarchji naszych rzeźbiarzy. Ale nie osiągnie go nigdy, jeśli sobie powie, że już jest genjuszem i jeśli będzie nadal propagował swą sztukę za pomocą metod, które mogłyby nie razić tylko na arenie cyrkowej.

WŁADYSŁAW KOZICKI

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BRONOWICE

= Muzeum wiejskie. W Bronowicach pod Krakowem, wsi, sławnej w literaturze z »Wesela« Wypiańskiego, powstała na tegorocznych dożynkach myśl zorganizowania folklorycznego »Muzeum ziemi Krakowskiej im. Włodzimierza Tetmajera i L. Rydla«. Na czele komitetu stanęli art. mal. Wodzinowski jako prezes, a energiczny prof. dr. St. Weiner, zamieszkały w Bronowicach jako sekretarz. Zarząd gminy ofiaruje kilka ubikacyj na pomieszczenie zbiorów, na które złożyć się mają pamiątki po Tetmajerze i Rydlu, stare sprzęty ludowe, stroje i t. d. To wiejskie muzeum będzie pierwszym tego rodzaju w Polsce.

DRUSKIENIKI

= Popiersie J. Słowackiego w brzoźnie, rzeźbę L. Marczewskiego, ustawiono w Parku druskiennickim na pamiątkę zeszłorocznych uroczystości ku czci Słowackiego.

GRODNO

= Wystawa rzeźb, obrazów i druków z okazji odsłonięcia pomnika Elizy Orzeszkowej. W związku z odsłonięciem pomnika Elizy Orzeszkowej w Grodnie w dniu 11 października b. r. dyrekcja grodzieńskiego Muzeum Państwowego przygotowuje wystawę prac rzeźbiarskich twórcy pomnika dla Elizy Orzeszkowej, Romualda Zerycha. Muzeum otrzymało już szereg rzeźb artysty, ze Lwowa i z Warszawy, i projektuje otwarcie wystawy tych prac z końcem bieżącego miesiąca.

Równocześnie czynione są przygotowania do urzędujania wystawy pośmiertnej prac malarskich przedwcześnie zmarłego twórcy cyklu Starego Grodna, Zerycha Bujnowskiego.

Ponieważ w odsłonięciu pomnika mają wziąć udział uczestnicy Zjazdu literatów i dziennikarzy polskich, mającego się odbyć w Wilnie w dniach od 8 do 10 października r. b., w związku z uroczystościami uniwersyteckimi, — przeto dyrekcja grodzieńskiego Muzeum Państwowego zamierza urządzić na Starym Zamku Królewskim pokaz części darów Marty hr. Krasińskiej, ofiarowanych Grodnu w postaci »Biblioteki im. Wandałina Kusłowskiego i Marty Krasińskiej«. Pokaz ten będzie urządzony przy Muzeum Państwowym, lub, co prawdopodobniejsza, na Zamku. W tym celu zostaną wykończone dwa pokoje na Zamku, gdzie obecnie są montowane szafy i półki biblioteczne.

Tamże umieszczona będzie część pamiątek po Elizie Orzeszkowej, a m. in. rękopis powieści »Nad Niemnem«, który dotychczas był w posiadaniu Tow. Przyjaciół im. Elizy Orzeszkowej w Warszawie.

Biblioteka, ofiarowana przez Martę hr. Krasińską, będzie otwarta następnie przy Muzeum Państwowym, dla użytku szerszej publiczności.

GRUDZIĄDZ

= Posąg żołnierza polskiego na cokole Wilhelma II. Dnia 23 stycznia 1930 roku Grudziądz będzie obchodził 10-tą rocznicę wyzwolenia.

Ku uczczeniu tej wielkiej rocznicy miasto Grudziądz postanowiło ufundować pomnik, który stanie w tem samym miejscu, gdzie dawniej stała figura Wilhelma.

Wykonanie pomnika powierzono rzeźbiarzowi p. Stanisławowi Jackowskiemu, którego projekt uzyskał na konkursie pierwszą nagrodę. Pomnik będzie przedstawiał postać żołnierza polskiego z wzniesionym sztandarem w ręce.

KALISZ

= Fabryka dzieł sztuki. Warszawski dziennik *A. B. C.* z dnia 22 sierpnia b. r. zaalarmował opinię wiadomością o wielkiej wytwórni falsyfikatów obrazów polskich mistrzów w Kaliszu. Czytamy tam m. i.:

Po zakończeniu wojny polsko-bolszewickiej osiadła w Kaliszu spora kolonja złożona z oficerów i żołnierzy ukraińskich oraz częściowo żołnierzy Bałachowicza. Dwu sprytnych oficerów petlurowskich, w poszukiwaniu za chlebem wpadło na sprytny sposób. Oto, wyszukawszy wśród żołnierzy petlurowskich kilku z dawniejszych malarzy, poleciło im przemalowywać obrazy mistrzów polskich. Innych żołnierzy zamieniono w agentów handlowych, którzy włócząc się po dworach, plebanjach i urzędach prowincjonalnych, sprzedawali naiwnym te obrazki, uchodzące za dzieła sztuki malarzy ukraińskich, czy też rosyjskich.

Trzeba ze wstydem przyznać, że mało znająca się na dziełach sztuki inteligencja prowincjonalna — kupowała te obrazki jako oryginalne dzieła sztuki. Wiele domów w kaliskiem, sieradzkim szybko przybrało się w te obrazki. Ale wkrótce i inne dalsze powiaty zaczęły się zaopatrywać w te dziwne »dzieła sztuki«.

Interes szedł dobrze i wkrótce znacznie powiększył się. Sprytni przedsiębiorcy najęli nowych malarzy i zaczęli im płacić po 6 złotych od sztuki za przemalowywanie obrazów prawdziwych dzieł sztuki. Do poważnych zastępów urosła również armja agentów, która obecnie zalała temi obrazkami całą Polskę. Dziś już jest to wielki interes, który zatrudnia kilkuset ludzi. Naiwni kupują i płacą za fałszowane obrazki od 30 do 50 złotych za sztukę.

A więc fabryka obrazków...

Dziwi nas dlaczego do tej pory tą sprawą nie zainteresowali się malarze polscy, których przedsiębiorstwo wspomniane okrada z własności. Ale największe zdziwienie wywołuje milczenie w tej sprawie departamentu kultury i sztuki, który między innymi powołany jest do tego, aby nie dopuszczać do fałszowania dzieł sztuki.

Czas zdaje się najwyższy, aby tą fabryką fałszowania dzieł sztuki zajęły się władze i organizacje malarskie.

My ze swej strony demaskując tych fałszerzy dzieł sztuki, ostrzegamy inteligencję na prowincji przed agentami sprzedającymi fałszowane obrazy.

KAZIMIERZ n/W

= Założenie galerji obrazów. Wobec tego, że z roku na rok Kazimierz zyskuje w artystycznym świecie coraz większy rozgłos i staje się jednocześnie najulubieńszym miejscem, w którym szukają natchnienia liczne rzesze malarskie, w pewnych kołach, zainteresowanych w ciągłym i niesłabnącym rozwoju Kazimierza, zrodziła się myśl pozyskania tych malarzy dla sprawy założenia galerji obrazów ich pendzla.

Inicjatywę tę pochodzącą ze strony komisarza rządowego w Kazimierzu p. E. Kwiatkowskiego gorąco poparł p. Skoczylas, który pierwszy złożył w darze na rzecz galerji swój obraz. Myśl założenia galerji zyskała ogólną sympatję malarzy, tak, że sam akt założenia jest kwestją najbliższej przyszłości.

Wkrótce zostanie powołana do życia specjalna komisja złożona z artystów malarzy, którzy zajmą się organizacją tej instytucji.

Galerja zostanie umieszczona w jednym z najstarszych i najbogaciej zdobionych gmachów Kazimierza — w kamienicy Celejowskiej.

Jak słyhać, inicjatorzy mają nadzieję utrwalić przy

pomocy galerji podwaliny pod przyszłe muzeum Kazimierskie.

KOŁOMYJA

= *Zamiast pomnika Karpińskiego*
W mieście Kołomyji stał pomnik poety Franciszka Karpińskiego, który zniszczyli Ukraińcy w czasie wojny. Pozostała tylko podstawa. Zawiązał się komitet, celem odbudowy tego pomnika. Po roku pracy, gdy warunki się zmieniły, utworzył się drugi komitet, który uchwałę poprzedniego komitetu cofnął, postanawiając na tem miejscu postawić pomnik Marszałkowi Piłsudskiemu.

KRAKÓW

= *»Staćczyk« J. Matejki na Wawelu.*
Ilustrowany Kurjer Codzienny donosi: Słynny obraz Matejki p. t. *»Staćczyk«* zatonął swego czasu w czasie transportu z Paryża do Ameryki. Na szczęście na krótko przed sprzedaniem J. Matejko wykonał własnoręcznie drugi egzemplarz w dużych rozmiarach i ten duplikat został nabyty przez ś. p. b. prezesa Koła Polskiego w Wiedniu Dawida Abrahamowicza.

List Jana Matejki, stwierdzający, że obraz jest jego pendzla, złożony został w archiwum rodzinnym Abrahamowiczów. Słaba kopia tego duplikatu pendzla mal. Racyńskiego była swego czasu w zbiorach p. Korwina Milewskiego w sławnej jego kolekcji w Wiedniu i uchodziła za obraz Matejki, póki na Wystawie Krajowej w r. 1894 rzecz ta nie została wyjaśniona i Milewski kopję swoją z Wystawy wycofał.

Obraz p. Abrahamowiczów ogółowi mało dostępny i nieznan, przeszedł obecnie jako zapis ś. p. Dawida Abrahamowicza i jego żony na Wawel i wraz z całą kolekcją obrazów pomieszczono go na razie w zbiorze arrasów.

Na nowo otwarty zbiór ten dostępny na Wawelu, obok kolekcji arrasów, obejmuje zbiory obrazów Leona Pinińskiego, ś. p. Jerzego Mycielskiego i ostatnio przed kilkoma dniami przywiezione ze Lwowa zbiory Abrahamowiczów, zawierające dzieła sztuki polskiej XIX w., a wśród nich obok Matejki arcydzieła Jul. Kossaka, Piotra Michałowskiego, J. Malczewskiego i Fałata.

= *W Towarzystwie Przyj. Sztuk Pięknych* otwarto 15 września nowy sezon wystawami zbiorowemi Henryka Gotliba, Janiny Nowotnowej, Kaspra Żelechowskiego, oraz t. zw. *Wystawę Zbiorową*. Prof. M. Dąbrowski pisząc o otwarciu sezonu, tak się wyraża w *Ill. Kurjerze Codz.* o Towarzystwie: *»Jeszcze w minionym okresie wystawy w Pałacu Sztuki w Krakowie osiągnęły szczególnie wysoki poziom artystyczny, a to dzięki umiejętnie dobranemu zespołowi artystów-wystawców, jak i ich prac. Szczególną zaletą ich wystaw jest ograniczona ilość prac i ich rozmieszczenie po salach w ten sposób, że każda z tych prac osiąga swój najwyższy a indywidualny walor, nie osłabiając wartości prac sąsiednich. W ten sposób wystawy dzieł sztuki w salach Tow. Przyj. Sztuk P. w Krakowie prezentują godnie i w pełnej wartości pracę artystyczną naszych artystów».*

Prasa krakowska wogóle nie szczędzi pochwał Tow. i przeciwstawia jego żywotność i ruchliwość inercji i braku artystycznego kierunku warszawskiej Zachęty.

= *Falsyfikaty Fałata.* *Krakowskie Tow. Przyj. Sztuk Pięknych* ogłosiło w dziennikach komunikat stwierdzający, że w pokątnych handlach, zaraz po śmierci nieodżałowanej pamięci Fałata, pojawiły się falsyfikaty. Dwa takie falsyfikaty przyniesiono do Dyr. Towarzystwa, celem oceny. Również jeden falsyfikat był umieszczony w witrynie handlu *»artystycznego«*. Z powodu interwencji Tow., falsyfikat ten natychmiast musiano usunąć. Przestrzega się przeto naiwnych przed kupowaniem takich *»Fałatów«* u sprytnych handlarzy! W wypadkach wątpliwych należy udawać się o ocenę do Dyr. Towarzystwa, którą uskutecznią się bezpłatnie.

KRYNICA

= *Odsłonięcie pomnika Kaz. Pułaskiego.* Z końcem sierpnia b. r. odbyło się w Krynicy odsłonięcie pomnika Kazimierza Pułaskiego.

Pomnik ten, wystawiony drogą zbiorów dobrowolnych, jest dziełem art. rzeźbiarza prof. Stanisława Wójcika i wyobraża zrywającego się do lotu olbrzymiego orla z rozpostartymi skrzydłami, odlanego z brązu, ustawionego na szczycie kilkumetrowego obelisku, na którym znajduje się wypukła plakieta Kazimierza Pułaskiego z brązu.

Będzie to pierwszy pomnik Kazimierza Pułaskiego wystawiony w Polsce i to w miejscu (w parku Pułaskiego w Krynicy), gdzie Pułaski staczał walki partyzanckie z moskalami.

Zaznaczyć należy, że w październiku r. b. Ameryka czcić będzie uroczystość obchód 150-lecia śmierci Kazimierza Pułaskiego, bohatera Polski i Stanów Zjednoczonych w walkach o wolność wojsk amerykańskich, przyczem projektowane jest również odsłonięcie w jednym z miast amerykańskich pomnika ku jego czci.

LUBLIN

= *Pejzaż górski.* W salonach Klubu Obywatelskiego otwarto wystawę pejzaży górskich Gerarda Ciołka, Zygmunta Gąsiorowskiego i Stefana Ślabczyńskiego.

LWÓW

= *W salach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych* otwarto w dniu 8-go września wystawę zbiorową: Stanisława Matzke'go, Fryderyka Taubesa z Wiednia, Iwana Trusza, wystawiono też autolitografię St. Szwarca z Krakowa.

= *Związkowi Artystek Polskich* we Lwowie poświęciła p. A. Harland-Zajączkowska dłuższy artykuł z 22 reprodukcjami, w Nr. 34 *Kobiety Współczesnej*.

= *Odnowienie pomnika.* Na ostatniem posiedzeniu magistratu uchwalono odnowić kosztem 3.100 zł. pomnik hetmana Jabłonowskiego, znajdujący się na Wałach hetmańskich. Pomnik po odnowieniu będzie przeniesiony na skwerek przed gmachem muzeum przemysłowego.

ŁOWICZ

= *Sztuki plastyczne na Wystawie Regionalnej w Łowiczu* omawia J. Wegner w Nr. 36 i 37 *Łowiczanina*. W budynku Szkoły Handlowej, w trzech pokojach, wystawione były utwory: St. Noakowskiego, A. Kędzińskiego, K. Strzebińskiego, B. Kopczyńskiego, G. Pillati'ego, St. Kędzińskiej, B. Mercère, rzeźby łowickiego chłopca-artysty Adama Pełtryny, dalej obrazy Dargiewicza, B. Nowakowskiego, Z. Andrzejewskiego, F. Homulki, Sałagi. Al. Krawczyka. Autor artykułu o wystawie stwierdza brak obrazów J. Chełmońskiego, syna ziemi łowickiej, Wilh. Kotarbińskiego (ur. w Nieborowie 1849, zm. 1922), brak eksponatów z powiatów: sochaczewskiego, skierniewickiego, rawsko-mazowieckiego, kutnowskiego.

»Dział sztuki na Wystawie Regionalnej, dzięki swemu wysokiemu poziomowi kulturalnemu, spełnił w części swoje zadanie. Zapoznał ogół przedewszystkiem z fantazjami architektonicznymi St. Noakowskiego i świetnymi obrazami A. Kędzińskiego. Poza tem zainteresował zwiedzających. — O ile chodzi o Łowicz, to niema żadnego zainteresowania sztuką...«

POZNAŃ

= *Dział Sztuki P. W. K.* wywołał w prasie obecny cały szereg nader pochlebnych opinii zagranicznych krytyków o naszej sztuce.

Tak np. *Neues Wiener Journal*, omawiając przegląd naszej sztuki na P. W. K. stwierdza z uznaniem, że w żadnym z państw świata nie można znaleźć tego

rodzaju zbiorów sztuki, jakim się poszczycić może Polska na tegorocznej Wystawie Krajowej. Słusznie też — pisze *N. W. J.* — artyści o wszechświatowej sławie nazwali dział sztuki na terenie P. W. K. »dumą Europy«.

Dyrektor Instytutu Carnegie'a i kierownik dorocznej międzynarodowej wystawy Sztuk Pięknych w Pittsburgu p. H. Homer St. Gaudens, powróciwszy z podróży po całej Europie, zwiedzając przeszło dwadzieścia krajów m. in. i Polskę oraz Powszechną Wystawę Krajową, w poszukiwaniu eksponatów na tegoroczną międzynarodową wystawę w Pittsburgu, tak streścił swoje wrażenia o Polsce:

»...Polacy mają w tym roku pamiętną dla nich wystawę w Poznaniu. Wybudowali oni budynki wystawowe olbrzymie, biorąc pod uwagę skromny rozmiar miasta Poznania i wypełnili je eksponatami, które rzeczywiście dają zwiedzającym żywy obraz wielkiego rozkwitu narodu polskiego. Wystawa artystów polskich stanowi jedną z największych atrakcyj Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu i pod względem oryginalności sztuki i żywotności przewyższa wszystkie podobne wystawy w Europie, jakie zwiedziłem w ostatnich jedenastu latach«.

A cóż prasa polska? jak ta się zachowała wobec naszego Działu Sztuki? — Z nielicznymi wyjątkami milcząc!

W stosunku do ilości naszych dzienników i pism periodycznych, w stosunku do ilości szpał, poświęconych codziennie radjotom, footballistom i polityce t. j. przesypaniu z pustego w próżne — głosy prasy o Pałacu Sztuki są wprost znikome. Nie można tu oczywiście brać w rachubę umieszczonych sporadycznie reprodukcji z niektórych dzieł sztuki, wystawionych na P. W. K., ryciny te bowiem oddają główną usługę redakcyjną: napelniają zbyteczne miejsce (za wiersz druku trzeba płać, za rycinę honorarium się nie płać) i urozmaicają stronicę pisma. Zresztą i tych rycin było również niezmiernie mało. Dlaczego?

Nasze dzienniki często chlubią się tem (dzienniki brukowe czynią to najgłośniej), że stoją na straży polskiej kultury, że są głównym jej promotorem. Jeśli tak, to biedna nasza prasa i biedna nasza kultura z takim mecenasem-promotorem.

Pod tym względem prasa nasza nie wytrzymuje wcale porównania z prasą zagraniczną, gdzie np. redaktor potrafi w artykule wstępnym omawiać różne kwestje artystyczne (sic!), gdzie świeżo otwartej wystawie (ale nie aż takiej jak w Poznaniu, tylko normalnej, dorocznej) poświęca się dosłownie już nie całe szpalty, ale całe kolumny druku.

A teraz notujemy niezbyt liczne, chlubne wyjątki od panującej w Polsce reguły.

Cały cykl, entuzjastycznych w treści artykułów, zamieścił w *Kurjerze Warszawskim* J. Kleczyński: Wielkość sztuki polskiej na P. W. K. (Nr. 154), Sztuka na wystawie w Poznaniu (Nr. 156), »Rytm« na P. W. K. (Nr. 170), Sala Honorowa Pałacu Sztuki na P. W. K. (Nr. 183), Grafika na P. W. K. (Nr. 197), »Sztuka«, »Plastyka«, Wilno i »Bractwo św. Łukasza« na P. W. K. (Nr. 204), »Jednoróg«, Praesens Niestowarzyszeni, »Ład«, na P. W. K. (Nr. 218).

W *Kurjerze Poznańskim* pisał szereg artykułów Dr. M. Sobeski: Romantycy w Sali Honorowej (Nr. 294), Matejko w Pałacu Sztuki (Nr. 308), Klasyści Sali Honorowej (Nr. 314), »Sztuka« krakowska (Nr. 334), Pruszkowski i »Sw. Łukasz« (Nr. 434). W temże piśmie L. Puget zamieścił dwa artykuły: Pałac Sztuki na P. W. K. (Nr. z 11 lipca), oraz: Bractwa, Grupy i Sekty (Nr. z 17 sierpnia).

W *Dzienniku Poznańskim* pisał Wł. Lam: Sala Honorowa Działu Sztuki na P. W. K. (Nr. 126) i: Witraże na P. W. K. (Nr. 129).

W *Słowie Polskiem* rozpoczął w Nr. 156 serję artykułów Dr. M. Des Loges: Malarstwo na P. W. K. W łódzkiej *Prawdzie* dłuższy artykuł sztuce poświęcił A. Hoeflich (Nr. 30); w *Dzienniku Bydgoskim* (Nr. 184) jakiś M. M... t radzi opróżnić co najmniej dwie salki »Jednorogu«, aby je oddać M. Mokwie, wymieniając Górskiego, Kopczyńskiego, Wiśniewskiego, Korzeniowskiego, Jasnocha, Saskiego, Czepitę, Ziomka, T. Korpała, Bagińskiego etc., autor konkluduje:

»Miejmy nadzieję, że ten wspaniały zastęp prawdziwie twórczych talentów przejętych swem pięknem poślannictwem nie dopuści nigdy, aby sztuka polska zesłała na manowce zwyrodniałych i krzykliwych modernizmów«.

Tak, zapewne, ten »zastęp« robi, co może...

W *Gazecie Bydgoskiej* o rewji polskiej sztuki plastycznej na P. W. K. pisał (P=ner) w Nr. 128. W *Echu* P. W. K. (Nr. 15) pisał Dr. J. Koller.

W *Kobietcie Współczesnej* (Nr. 37) J. Korzeniowska omawiała: Polską Sztukę Dekoracyjną na Wystawie w Poznaniu, M. Sobeski zamieścił ponadto »Kilka uwag zasadniczych o architekturze« w *Kurj. Pozn.* (Nr. 255 i 259). N. Samojłkowa w artykule p. t. »Propaganda Sztuki w Polsce«, wypowiedziała kilka słów krytyki na tle zachwytów nad Pałacem Sztuki na P. W. K. (w *Epoce*, Nr. 200).

A czy z krakowskich krytyków żaden nie był w Poznaniu i nic nie napisał o Dziale Sztuki? Pono żaden — bo dłuższych artykułów na ten temat w prasie krakowskiej nikt z nas nie zauważył. Aż dziwne!..

Osobny artykuł poświęcił katalogowi wystawy sztuki M. Sterling w Nr. 34 *Wiadomości Literackich*.

Ponadto szereg pism: *Życie*, dodatek do *Słowa Pomorskiego* i do *Gońca Pomorskiego* w Tczewie Nr. 35; *Gazeta Warszawska* Nr. 251; *Głos Narodu* Nr. 233; *Dziennik Wileński* (Nr. 200) zamieścił rzecz p. t.: »Organizacja artystów plastyków w Polsce — Ich historia, kierunki artystyczne oraz członkowie«, poprzedzając od siebie notatką następującej treści:

»W różnych miastach Polski odbywały się wystawy sztuki, reprezentujące twórczość pewnej grupy artystycznej. Z wystaw tych nie można sobie jednak wytworzyć poglądu na całokształt twórczości polskiej w dziedzinie malarstwa i rzeźby. Całość tej dziedziny obejmuje natomiast obecnie dział sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Aby wszystkim uprzyęścić zapoznanie się z kierunkami artystycznymi w Polsce, podajemy poniżej wyjątki z katalogu działu sztuki na P. W. K., pięknego dzieła, powstałego pod redakcją prof. Tretera. Wyjątki te pozwolą każdemu na dokładne zorientowanie się w ważnym dziale życia kulturalnego narodu, jakim jest malarstwo i rzeźba«.

= Otwarcie wystawy zabytków rzemiosła. Otwarto tu wystawę zabytków rzemiosła w Wielkopolsce. Wystawa, na którą złożyły się bardzo cenne i starodawne pomniki cechów rękodzielniczych z całej Wielkopolski, jako to puławy, lichtarze, skrzynki, skarbonki, pieczęcie, księgi i t. d., mieści się w kilku salach nowowybudowanego gmachu Domu Rzemiosł. W uroczystości otwarcia wystawy wzięli udział: prezydent miasta, Ratajski, kurator okręgu szkolnego, dr. Namysł, przedstawiciele związku towarzystw kupieckich, Izby Handlowej, władz miejscowych państwowych i samorządowych, Dyrekcji P. W. K., konsul czechosłowacki w Poznaniu oraz prezydium Izby Rękodzielniczej w komplecie.

TARNÓW

Wykopaliska przedhistoryczne. W Machowie na karczowisku natrafiono na znaczną ilość urn przedhistorycznych.

WARSZAWA

= Wystawy w Zachęcie. W Zachęcie otwarto wystawy: pośmiertną – Józefa Ryszkiewicza, wystawy zbiorowe: Bolesława Nawrockiego i Adama Bunscha, wystawę ogólną z kolekcją prac ś. p. A. Manna i W. Gentil-Tippenhauerówny i wystawę ex-librisów artystów bułgarskich, czechosłowackich, jugosłowiańskich, polskich i rosyjskich.

= Wystawę zbiorową prac Olgi Neymanówny otwarto w nowym lokalu Cz. Garlińskiego w dniu 22 września b. r.

Wystawa malarstwa polskiego drugiej połowy XIX w., urządzona latem b. r. w Zachęcie spotkała się dzięki nagromadzeniu wielu nader cennych dzieł sztuki – z jednomyślnym uznaniem ze strony krytyki. Natomiast sposób urządzania wystawy, sposób rozmieszczenia eksponatów, spotkał się z jednomyślnym prawie potępieniem. Mimo to jednak stwierdzić należy, że wystawa ta, ze względu na swą wartość i treść, była, a raczej mogła być imprezą pierwszorzędnej znaczenia, mogła być – ale niestety zamknięta ją przedwcześnie, w momencie, kiedy wszyscy z wakacji wracają do wyludnionej stolicy. Należało ją przedłużyć bodaj do 15 września. Z otwartymi już w dniu 31 sierpnia nowymi, zwykłymi wystawami, można było śmiało jeszcze poczekać. Wystawa retrospektywna stanowiła wyjątkową wprost okazję do zaznajomienia się z malarstwem naszym ubiegłej doby także dla szkolnej młodzieży, która rozpoczęła naukę dopiero 3 września. Szkoda, ogromna szkoda tej wystawy!

Brak jasnego planu i jakiejś głębszej myśli sposób rozmieszczenia obrazów – stanowił główny błąd wystawy retrospektywnej w Zachęcie. Dlatego też korzyść z niej dla tej części publiczności, która, pozostając całe lato w Warszawie, mogła wystawę zwiedzić, była mniejsza, aniżeli być mogła, gdyby całość systematycznie ułożono. Podkreśla to i krytyka, odnosząc się zresztą do samej wystawy, jako takiej, wprost z rzadkim entuzjazmem.

L. w Nr. 33 *Bluszczu* pisze:

»Każdą wystawą retrospektywną może i powinna spełniać dwa zadania: pozwalać na objęcie w pewnym, wyraźnym, przejrzystym skrócie określonej epoki artystycznej, na przychwycenie jej niejako na gorącym uczynku z nowego, odrębnego punktu widzenia – i pomagać w ten sposób do wytworzenia się możliwie najbardziej syntetycznego, najbardziej wszechstronnego osądu, lub też powinna dostarczać przyczynków do poznania indywidualnych osiągnięć twórczych, zapomnianych, nieznanych trudów i wysiłków jednostek.

»Wystawa malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku w Zachęcie spełnia po części – ale tylko po części – te postulaty: Zbyt mało może uwidacznia się celowość dokonanego wyboru, za słabo podkreślono – poprzez eksponowane dzieła – wzajemne stosunki, zachodzące ongiś między poszczególnymi kierunkami, niedostatecznie może uwzględniono twórczość jednego, drugiego i dziesiątego artysty, proporcjonalnie do ważności jego sztuki z naszego dzisiejszego punktu widzenia, do zasięgu jego wpływów. Ta pewna chaotyczność i przypadkowość przejawia się również w samej konstrukcji wystawy, w planie segregacyjnym obrazów, który nie opiera się ani na systemie chronologicznym, ani na wspólności kierunków. Poprostu obrazy wiszą obok siebie, jak Bóg da – Chelmoński obok Kossaka, Matejko tuż przy Fałacie, – przyczem po większej części dzieła poszczególnych malarzy zostały rozproszone po wszystkich salach – i w kilku tylko wypadkach zgrupowane razem dają pełne odbicie danej twórczości. Stwarza to może pewien nieoczekiwany urok przypadkowego zestawienia, lecz z drugiej strony sprawia, że widz nieprzygotowany, iaik w danym zakresie, zatracca się w chaosie,

nie chwyta dostatecznie jasno linii wiążącej, łączącej ze sobą, złudzony bliskim sąsiedztwem na ścianie, zjawiska artystyczne, odległe w czasie – i wyrabia sobie w ten sposób błędny pogląd na oblicze artystyczne pewnego dłuższego okresu.

»Lecz mimo te wszystkie niedociągnięcia – wystawę warto zobaczyć. Warto zobaczyć przede wszystkim ze względu na jakoś poszczególnych dzieł – i ze względu na wielość właśnie dzieł wartościowych. I to jest główną zasługą organizatorów: że potrafili zebrać tak dużo rzeczy pierwszorzędnych.

W. Husarski w Nr. 25 *Tygodnika Ilustrowanego*:

»Warszawska Zachęta ma obecnie swój szczęśliwy okres. Po wystawie francuskiej, która pomimo braków należała do najlepszych, jakie oglądaliśmy ostatnimi laty, nastąpił pokaz malarstwa polskiego z drugiej połowy XIX-go stulecia, pokaz, obfitujący w dzieła wartości pierwszorzędnej.

»Wystawa urządzona jest nawet z pewnym planem, co, mówiąc szczerze, nie należy w działalności Zachęty do zjawisk zbyt częstych...

»...Katalog ten zawiera wogóle sporą ilość błędów: dotyczy to dat obrazów, które podano częstokroć najzupełniej mylnie. Tego rodzaju informacje nie są w katalogu obowiązujące, poco więc do pomyłonej i pogmatwanej już i bez tego chronologii naszej artystycznej wprowadzać niepotrzebnie nowe pomyłki i większą jeszcze gmatwaną?

»Gorzej o wiele przedstawia się sprawa katalogu zbiorów, który dołączany jest do katalogu wystawy. Jest to poprostu stek błędów i nonsensów, prawdziwy popis niekompetencji. Dla dania o niej pojęcia przytoczę pierwszy lepszy przykład: pod Nr. 97 figuruje »Portret męski« Józefa Głowackiego. W życiorysie autora powiedziano, że urodził się około r. 1805, przybył do Warszawy około 1840, a zmarł 1850. Ani jedna z tych dat nie jest prawdziwa: Józef Hilary Głowacki urodził się w rzeczywistości w r. 1789, do Warszawy przybył w 1826, a zmarł w 1858. To wszystko jest jednak jeszcze niczem: najlepsze, że autorem portretu Nr. 97 nie był wcale Józef, ale Jan Nepomucen Głowacki, i że się nawet na nim podpisał!

»Katalog ten Zachęta powinna co prędzej spalić publicznie na środku placu Małachowskiego, zaprosiwszy na tę uroczystość przedstawicieli Departamentu Sztuki, oraz jak najliczniejszą rzeszę artystów, znawców i miłośników. Oczekujemy niecierpliwie tego aktu ekspiacji.

(Nawiasem mówiąc, trudno się zgodzić na twierdzenie W. Husarskiego, że tego rodzaju informacje, jak daty obrazów, nie są w katalogu retrospektywnej wystawy obowiązujące. Owszem, przeciwnie, inaczej Katalog nie różni się niczem od pobieżnie zestawionego inwentarza i nie odpowiada swym celem, traci też swą wartość dla nauki po zamknięciu wystawy).

J. Kleczyński w Nr. 165 *Kurjera Warszawskiego*:

»Szkoda, że raz jeszcze wbrew doświadczeniom, urządzający tę wystawę rozproszkowali wielkie indywidualności, których dzieła wydobyli z ukrycia, i porozwieszali ich dzieła po wszystkich salach, zamiast je skupić, aby mocno przypomnieć, czem one były w wielkiej kulturze polskiej – i czem są w niej na zawsze, jako klejnoty bez ceny. Poco ten system »dekoracyjnego« dobierania obrazów obok siebie? – czy nie możnaby odpowiednio dobierać do siebie całych zespołów dzieł? Aleksander Gieryski, Chelmoński, Jacek Malczewski, Wyczółkowski, Wyspiański – zamiast być pokazani w grupach swych wielkich twórców, porozrzucani są wszędzie – tu główka, tam pejzaż, tu rysunek tam pastel, tu szkic, tam projekt jakiś, kompozycja wielka – co to ma znaczyć? Czy w salach »Zachęty« ma być

pokazana umiejętność tworzenia miłych gabinetów, ze smacznie porozwieszanymi obrazami, czy też ma być wystawa retrospektywna, aby dać wyobrażenie o wielkich twórcach polskich? Na wystawie poznańskiej wszystkie prawie stowarzyszenia artystyczne (z wyjątkiem dwóch, trzech) są nam pokazane w grupach twórców swych najwybitniejszych przedstawicieli — przynajmniej, jeżeli chodzi o ich dzieła czołowe — i tylko nadmiar zdobi korytarze, lub wypełnia jakieś luki na ścianach. W ten sposób tam wybieramy prawdziwego pojęcia o potężnych artystach współczesności. Tu zaś musimy biegać, pragnąc wyrobić sobie pojęcie np. o Aleksandrze Gierymskim, Apoloniuszu Kędzierskim, Witoldzie Pruszkowskim (na szczęście dwa jego wielkie obrazy wiszą obok siebie — ale reszta ginie w tłumie), Arturze Grottgerze i t. d.

Naturalnie, że ten system, zestawiający ze sobą dzieła różnych indywidualności, ma również dobre strony. Przekonywujemy się wówczas, że obok Gierymskich wcale nie traci Władysław Malecki, który w Polsce umarł z głodu, mając wielkie imię zagranicą, że »wnętrze kaplicy Batorego« Aleksandra Gryglewskiego jest arcydziełem niemieńszem od wspaniałości twórców pierwszorzędnych artystów. Ale jedna z najcudniejszych głów Wyspiańskiego (Nr. 1132), wisząc gdzieś wysoko, ginie z oczu, a arcydzieło Aleksandra Gierymskiego »Przystań na Solcu, pod Warszawą«, schowana jest na trzeciorzędnej ścianie jednej z sal, w cieniu wiecznym.

M. Wallis w Nrze 211 *Robotnika*:

»Wystawa przynosi wiele utworów, znanych już z różnych wystaw dawniejszych, sposób rozmieszczenia obrazów pozostawia również niejedno do życzenia, naogół wszakże wystawa jest urządzona bardziej planowo i z większą starannością, niż dotychczasowe wystawy tego rodzaju w »Zachęcie«, zawiera kilkadziesiąt dzieł pierwszorzędnej wartości i daje fragmentaryczny wprawdzie, lecz zajmujący przegląd malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku.

E. K. w *Tęczy* poznańskiej (Nr. 27) zaznacza słusznie:

»Żalować należy jeszcze, że Komitet Wystawy, uwzględniając twórczość Władysława Hoffmana, nie włączył do wystawy prac Witolda Wojtkiewicza i Kazimierza Sichulskiego, współczesnych Hoffmana.

K. Winkler w *Kurjerze Porannym* (Nr. 169) pisze:

»Pokażcie mi takiego sceptyka, który wątpi w skuteczne działanie krytyki artystycznej a zaprowadzę go na obecną wystawę w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Tam przekona się naocznie, że dotkliwie ciggi jakie brała »Zachęta« od krytyki za niesłuchanie niski poziom swych wystaw, przecież się na coś przydały. Istnieją bowiem racje tak oczywiste, za które przemawia nietylko sama logika rozumowania, ale poprostu prainstynkt człowieka — że każda przeciwna argumentacja, każda opozycja musi im w końcu ulec — bo nawet najzagorzalsi opozycjoniści przestają sami wierzyć w to, co mówią i piszą.

Zwalczając brak jakichkolwiek wyższych aspiracji artystycznych w imprezach wystawowych »Zachęty« — krytyka miała bezwarunkowo rację. Rozumie się, mam tu na myśli tych jedynie krytyków — których działalność opiera się na dobrej woli, na samodzielności sądów i przekonani, na odpowiedzialności wobec swego artystycznego sumienia. Ta część krytyki odnosiła się do wystaw w »Zachęcie« nader wstrzemięźliwie i z grubymi zastrzeżeniami co do kompetencji komitetów wystawowych, na które spadała odpowiedzialność za tradycyjne niemal niechlujstwo i beztroskę w doborze eksponatów.

I oto pokazuje nam »Zachęta« już drugą z rzędu wystawę dobrą — zorganizowaną prawie bez zarzutu

i o niebylejakim poziomie. Po świetnej wystawie współczesnej sztuki francuskiej — nader pouczająca i niemal wyborowa wystawa sztuki polskiej z drugiej połowy XIX wieku. Dawno uznanym »firmom« malarskim nie dodaje ona wprawdzie nowego blasku, wydobywa jednak z niepamięci wielu mniej znanych twórców, a nawet rehabilituje kilku z... żyjących artystów, których dobrze w sztuce polskiej zasłużone imię nadszarpaneł goniłwa za popularnością i tanim rozgłosem wśród uczuciowej gawiedzi.

Szkoda tylko, że organizatorowie wystawy nie ztroszczyli się o racjonalne rozmieszczenie eksponatów. W takim bezładnym rozwieszaniu obrazów nie widać żadnej myśli przewodniej, żadnej idei, a przytem należy pamiętać i o tem, że nie każdy z widzów jest zawodowym historykiem sztuki. Te ideje, które ongi kierowały ręką artysty, powinny być znaleźć w rozmieszczeniu obrazów odpowiedni wyraz, a ściśle retrospektywne traktowanie wystawy przyczyniłoby się niezmiernie do zrozumienia prądów, nurtujących w naszej sztuce w czasie, kiedy obok dosyć spóźnionego u nas romantyzmu i realizmu w malarstwie i rzeźbie, impresjonizm zaczął stawiać pierwsze kroki jako zwiastun nowych a dziwnych przemian, które miała nam przynieść następna epoka.

W kilka dni później (*w Kurj. Por.* z dnia 4 lipca) tenże sam krytyk dodaje:

»W każdym bądź co bądź razie — jeśli chodzi o organizacyjną stronę wystawy — postęp, który wykazała »Zachęta« w tym kierunku należy zapisać w całości na jej dobro.

Należy jej również życzyć, by zamiast zamieszczać w *Przewodniku* wątpliwej wartości polemiczne elucubracje — starała się nadal utrzymać na tym poziomie w pełni poczucia odpowiedzialności i zrozumienia swej szczytnej roli, jaka jej *volens volens* przypada w udziale.

= Gość holenderski w Warszawie. W końcu września przybędzie do Polski na zaproszenie Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, p. Knuettel, znany i ceniony w Holandji krytyk sztuki, konserwator Gemente-Museum w Hadze.

P. Knuettel spędzi w Polsce dwa tygodnie i zwiedzi Poznań, Warszawę, Wilno, Lwów i Kraków, oraz wygłosi odczyty o sztuce holenderskiej. Gościa holenderskiego powita w Poznaniu Dyrektor Tow., Dr. M. Treter, który też oprowadzi go po dziale Sztuki na P. W. K.

= Nowe wystawy w Zachęcie. W sobotę dnia 31 sierpnia nastąpiło otwarcie nowych wystaw: wystawy pośmiertnej Józefa Ryszkiewicza, wystawy exlibristów słowiańskich, wystawy zbiorowej B. Nawrockiego oraz wystawy ogólnej z kolekcjami prac: A. Manna, M. Samlickiego, A. Bunscha i W. Gentil-Tipenhauer.

= Parki miejskie. Oprócz rzeźby »Gładjator« Welońskiego, ofiarowanej przez ks. Bułhaka, która ma być ustawiona w tym roku w parku Ujazdowskim na skwerze, nawprost wejścia od ul. Pięknej, prawdopodobnie jeszcze w tym roku ustawione będą: rzeźba »Kąpiąca się« Olgi Niewskiej w parku Paderewskiego, w pobliżu ławy wiślanej, oraz rzeźby Ostrowskiego »Jontek i Halka«, tudzież »Polonez« w parku Ujazdowskim.

Rzeźba Wittiga, również dla parku Ujazdowskiego, »Ewa« wykonana będzie na wiosnę 1930 r.

= Nowy Salon Sztuki. Otwarto przy ulicy Sienkiewicza nowy salon sztuki p. Seweryna Jasielskiego. W salonie znajdują się między innymi obrazy Kędzierskiego, A. Wierusz-Kowalskiego, Fr. Ejsmonda, St. Ejsmonda, Brandta, Wyczółkowskiego, Augustynowicza, akwarela Fałata z roku 1882, pejzaż Kozakiewicza, szkic Matejki i obraz Chlebowskiego.

= Rada artystyczna przy wydziale technicznym magistratu przyjęła projekt kiosku dla sprzedaży wyrobów tytoniowych. Dyrekcja tramwajów miejskich zamierzała postawić w pobliżu dworca Wschodniego budkę tramwajową dotychczasowego typu, lecz Rada uznała, że model ten jest nieestetyczny i że dyrekcja winna opracować inny projekt.

= Nowa rzeźba O. Niewskiej w Parku Paderewskiego. Prace mające na celu wzniesienie rzeźby p. Olgi Niewskiej p. t. »Kąpiąca się« w parku Paderewskiego, wykonanej z brązu, są na ukończeniu.

Miejsce wyznaczone w parku na ustawienie rzeźby jest położone stosunkowo wysoko. Ponieważ ma być tam urządzona również fontanna, trzeba było pomyśleć o zapewnieniu dopływu wody.

Zadanie to spełniać będzie specjalny motor elektryczny, który pędzić będzie wodę ze stawu do wodotrysku. Odpowiednie urządzenia wykona wydział techniczny wspólnie z inspekcją elektryczną.

Specjalna komisja przyjęła ustawiony postument z czarnego granitu oraz instalację wodotrysku. Sama rzeźba będzie ustawiona wkrótce.

Odstąpienie jej nastąpi w najbliższym czasie. Rzeźba stanie na górze nad małym stawem od strony Alei Zielenieckiej.

= Muzeum przemysłowe. Organizacja wielkiego stałego muzeum przemysłu polskiego w Warszawie posuwa się zwolna naprzód. Komitet organizacyjny muzeum, poparty przez ministra przemysłu i handlu, zwrócił się do największych firm, które wystawiły eksponaty swe na wystawie poznańskiej, aby po wystawie oddały te eksponaty do dyspozycji muzeum. Otrzymało już przychylne odpowiedzi. Jednocześnie komitet otrzymał do swej dyspozycji jeden z pawilonów rządowych, do którego po zamknięciu wystawy wstawione będą eksponaty aż do chwili uzyskania odpowiedniego miejsca w Warszawie. Muzeum przemysłowe w Warszawie stara się o otrzymanie w przyszłości jednego z pawilonów, budującego się Muzeum Narodowego.

= Odroczenie Zjazdu artystów słowiańskich. Słowiańskie Towarzystwo Kultury i Sztuki podaje do wiadomości, że projektowany Zjazd Artystów Słowiańskich, który się miał odbyć dn. 22 sierpnia b. r., z powodu zbyt małej ilości zgłoszeń, spowodowanych głównie końcem wakacji, nie odbędzie się obecnie, lecz prawdopodobnie zwołany będzie na wiosnę przyszłego roku. — Radzilibyśmy Komitetowi Zjazdu i Słowiańskiemu Tow. odroczyć zjazd ten istotnie *ad calendas graecas!*

= Sprzedaż dywanu a uchwała Rady Ministrów. W oficjalnym wyjaśnieniu, podanym przez P. A. T. jest jedno zdanie, które kompromituje zarówno nasze ustawodawstwo zabytkowe, jak i sprawność wykonawczych organów rządu. Zdanie to brzmi: »Samo wydanie zakazu wywozu może w skutkach okazać się niewystarczającym...«

Mysł Niepodległa (Nr. 985) kwestjonuje potrzebę uchwały Rady Ministrów i stwierdza, że podczas sesji R. M. w dniu 17 sierpnia ośmiu ministrów (wraz z Ministrem W. R. i O. P.) nie było w Warszawie, oraz dowodzi:

Monitor Polski podał uchwałę Rady Ministrów z dnia 17 b. m. o dodatkowym kredycie na okres budżetowy od 1 kwietnia 1929 roku do 31 marca 1930 r. na wykup zabytkowego dywanu ze zbiorów wilanowskich. Uchwała ta brzmi jak następuje:

»Na podstawie art. 6 ustawy skarbowej na okres od 1 kwietnia 1929 r. do 31 marca 1930 r. (Dz. U. R. P. Nr. 20, poz. 183), Rada Ministrów podwyższa kredyt, ustalony w załączonym do ustawy skarbowej budżecie grupa A administracja, część 13, Minist. wyznań religijnych i oświecenia publicznego, I wydatki zwy-

czajne, dział 8, rozdział 5, § 12 »Zakup i konserwacja dzieł sztuki i zabytków« o sumę 866.800 zł. na wykup ze zbiorów wilanowskich zabytkowego dywanu, a to z uwagi na konieczność wykonania w ustawowym terminie zastrzeżonego państwu prawa pierwokupu tego dywanu i zapobieżenia niebezpieczeństwu wywiezienia go za granicę.

Wspomniany w uchwale art. 6 ustawy skarbowej opiewa, że Rada Ministrów może uchwalać wydatki nieprzewidziane w budżecie bez uprzedniego otrzymania zgody sejmu tylko w czasie, gdy »sesja sejmu jest zamknięta, względnie gdy sejm rozwiązany, a nastąpiła klęska żywiołowa lub inny wypadek nagły, wymagający natychmiastowego asygnowania sum ze skarbu państwa«. Tymczasem sprzedaż dywanu zabytkowego, aczkolwiek w najwyższym stopniu oburzająca, nie posiada jeszcze cech »klęski żywiołowej«. Nie zaszedł również »wypadek nagły, wymagający natychmiastowego wyasygnowania sum ze skarbu«, ponieważ minister Matuszewski pieniądze hr. Branickiemu nie wypłacił, zaskwestrowawszy je na poczet zaległości podatkowych. Hr. Branicki zalegał z podatkiem spadkowym, a przeto jego prawo do rozporządzania zabytkami wilanowskimi znajdowało się w najlepszym razie pod znakiem zapytania. To też proste zawiadomienie sprzedawcy, iż rząd skorzysta z prawa »pierwokupu« w momencie, gdy ostateczne przejęcie Wilanowa na jego własność nie będzie przedstawiać już żadnych wątpliwości, wystarczyło całkowicie dla zadośćuczynienia »terminom ustawowym«.

WILNO

= Związek Zaw. Literatów Polskich w Wilnie żywo zakrzęknął się około urządzenia nowego lokalu Związku w murach po-bazylijskich. Zarząd Związku zamówił dla sali »Śród literackich« stylowe ławy, według rysunków art. mal. Tymona Niesiołowskiego. Do Wil. Związku Art. Plastyków zwrócił się Związek z zaproszeniem do urządzenia wystawy prac artystów wileńskich w tymże lokalu. W dalszym ciągu napływają dary dla zapoczątkowania zbiorów pamiątkowych w Celi Konrada. W wykonaniu jest tablica marmurowa z napisem z »Dziadów«: *Hic obiit Gustavus* i t. d. Lista ofiarodawców jest obszerna, tak że w Celi Konrada powstanie prawdziwe Muzeum Mickiewiczowskie.

Lista ofiarodawców będzie wkrótce ogłoszona.

Związek Literatów zwraca się z gorącą prośbą do właścicieli obiektów pamiątkowych o deklarowanie ich pod adresem p. Heleny Romerowej (Pańska 25) lub sekretarjatu Związku (Antokolska 24 a m. 5).

= Pierwsza wystawa sztuki w Wilnie. Z okazji wystaw obecnych przypominają dzienniki, że pierwsza wystawa sztuki odbyła się w Wilnie w roku 1897. Bardzo interesującym był na niej dział retrospektywny wileński, zorganizowany przez L. Uziębłą. Dział Portretów zawierał płótna dawnych artystów wileńskich: Rustema, K. Rafałowicza, Rusieckich, Römerów, W. Siedzińskiego i innch. Na tej wystawie Wilno miało sposobność oglądać po raz pierwszy dzieła ś. p. St. Bohusza Siestrzańciewicza, niezrównanego mistrza rysownika. Oprócz kartonów piórkowych tego artysty, znajdowały się na wystawie obrazki olejne starych zaułków wileńskich oraz duży szkic olejny »Waszowanie drzewa na Wilji«. Wystawa z r. 1897 zapoczątkowała w Wilnie cały szereg wystaw sztuki ojczystej.

= *Paleta Wilna* Nr. 1 ukazała się pod redakcją Kazimiery Adamskiej-Rouby jako bezpłatny dodatek artystyczny do *Słowa*, z 10 reprodukcjami.

= *Z barbarzyńską iście pasją wycięto w pień wszystkie drzewa na dziedzińcu uniwersyteckim! Czy dla uczczenia jubileuszu? W nr. 167 *Kuriera Wileńskiego* ukazał się na ten temat artykulik,*

podpisany: Dohle, opatrzony przez redakcję następującą notatką:

»Od jednego z naszych czytelników otrzymujemy ponownie uwagi w sprawie wycięcia drzew na podwórzu uniwersyteckim. Nie znając jeszcze motywów, którymi kierowały się władze uniwersyteckie, czy też Urząd Konserwatorski w powzięciu takiej decyzji — narazie powstrzymujemy się od wypowiedzenia swego zdania«.

W samym zaś artykule p. t.: »Głos bez echa«, czytamy m. i.:

»I znowu sprawdziło się stare przysłowie o rzucaniu grochu o ścianę. Już tylko z drzewa pozostały na dziedzińcu uniwersyteckim — resztkę wycięto, a i te dwa w tej chwili, jak to będzie drukowane, podzielił los poprzedników, a za nimi podążą i inne, jak nas informowano z kompetentnej strony, — wszystkie, rosnące na licznych podwórzach uniwersyteckich, nie oszczędzą i tych brzoźek, na których siadły w 1920 roku bodaj pszczoły (cały rój), jako cudowny symbol i znak na szczęście i chwałę. Przesady są niczem dla teraźszych ludzi — a jednak bałbym się, by ścięcie tych brzoźek — nie przyniosło nieszczęścia Uniwersytetowi, czasami i duch przyrody umie się mścić!

Oglądaliśmy tedy pobojozwisko — olbrzymie drzewa leżały, za to biedna brać skrzydlata przerażona latała tu i tam, nucąc pieśń pożęgalną; — ogromne pnie i korzenie z trudnością dają się usuwać. Wiedząc jak żywotne są topole — mam wrażenie, że dużo będzie kłopotu z młodemi pędami — co zechcą ku słońcu się pnąć — oto zemsta przyrody nad jej oprawcami, — a to wszystko dla jakiejś upartej chęci przywracania wszystkiemu dawnego wyglądu.

Dlaczegoż w takim razie nie przywracają dawnego wyglądu kościołowi akademickiemu Św. Jana, za rektorstwa Pelikana ogołoconego — lub katedrze nie powrócą wyglądu romańskiego lub gotyckiego kościoła, jakim była przed laty, a gdyby na całym świecie zaczęto wszystko wznawiać do prymitywu, zaczawszy od kościoła Św. Piotra w Rzymie, coby to za chaos i głupstwo powstało.

Zwrócić należy uwagę, że przesada w konserwaniu każdej starej rudery jest godną lepszej sprawy — przykładem może służyć zmurszały mur niedaleko kościoła Franciszkańskiego, — który świeżo nie pozwolono zburzyć magistratowi, — i Kraków także może dużo powiedzieć o manji pamiątkowej, przypominającej podobną słynnego p. Rożycki — de Rosenwerth z Rapperswylu, co to przechowywał włos z konia Kościuszki pod Raclawicami, oraz skrawek szaty Dąbrowski.

Jak wygląda taki pietyzm do zmurszałych niehistorycznych i nie mających żadnego artystycznego znaczenia murów — lub fałszowanych *ad usum Delfini* pamiąteczek, w porównaniu z wandalizmem wobec tworów przyrody, na których wspaniałość trzeba dłużej czekać niż na wymurowanie muru lub sfalsyfikowanie przedmiotu! — Zaiste, wygląda to na walkę artystów z przyrodą z powodu zawiści, że twory ich będą zawsze tylko kopjowaniem przyrody; — tajemnica przyrody pozostanie dla nich zawsze zamknięta...

Na miejscu starych drzew będą płyty kamienne — źle utrzymany trawnik (śmiesznie zieleniec nazywany), bo dobrze utrzymanych w Wilnie niema, z nędznymi krzaczkami na nim, jednym słowem dziedziniec upodobni się do tysiąca takich samych podwórz na całym świecie wylizanych — bezbarwnych — tracąc swój wdzięk i symbol szczęścia — pszczoły, co już do niego nie przylecą.

Na zakończenie polecam uwadze p. Konserwatora, Katolickiej władzy duchownej oraz magistratu i władz sanitarnych stan klasztornego podwórza przy kościele Dominikańskim: cały dziedziniec pełen wdzięku — zarucono tysiącami niedopałków papierosowych, śmieci,

a nawet są butelki, widzieli to zemną p. Studnicki, dyrektor archiwów państwowych i prof. sztuki p. Treter. Okna, wychodzące na dziedziniec, należą do biur magistrackich i redakcji *Dziennika Wileńskiego*.

Bardzo ciekawym jest zestawienie z dziedzińców w naszym mieście w odległości kilkuset kroków: jeden ogalająca z drzew, drugi upiększającą papierosami i butelkami«.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Zgon wybitnego malarza. W Berlinie zmarł w wieku lat 72 słynny malarz, członek niemieckiej akademii sztuki, Henryk Zille, jedna z najpopularniejszych osobistości berlińskich. Zille był malarzem proletariatu berlińskiego, który w sposobie malowania przypominał nieco Kostrzewskiego, obrazując typy przedmieść i dzielnic robotniczych Berlina. Przez długi czas nieuznawany przez oficjalne koła malarskie, zdobył on wreszcie sławę i popularność olbrzymią. Miasto Berlin uchwaliło urządzać pogrzeb zmarłego malarza na swój koszt.

KOŃNO

= Zażegnanie kryzysu w Kowieńskiej Szkole Malarskiej. Wywołany wiosennymi wypadkami w Kowieńskiej Szkole Malarskiej kryzys na tle opuszczenia szkoły przez personel nauczycielski został częściowo zażegnany. Powrócili do pracy na początku roku szkolnego profesorowie Halidikas i Doburzyńskis. Założyciel szkoły prof. Weniżinskis i znany art. malarz Warnas do szkoły nie powrócili i wykladać nie będą.

LENINGRAD

= Burzenie pomników. Z rozkazu delegata komisariatu ludowego oświaty w Piotrogradzie, Ponzerna, władze sowieckie rozpoczęły burzenie pomnika księcia Oldenburskiego na prospekcie Włodzimierza oraz pomników feldmarszałków Kutuzowa i Barclaya de Tolly przed gmachem soboru Kazańskiego.

MOSKWA

= Odnalezienie rzeźb Falconneta. Tass donosi, że w magazynie przy Galerji Tretjakowskiej odnaleziono dwie rzeźby rzeźbiarza francuskiego XVIII wieku Falconneta »Pigmaljon« i »Galatea«.

Falconnet, który przybył do Rosji w r. 1766 i żył tam zgorą lat 20 jest autorem słynnego pomnika Piotra Wielkiego, zwanego »Miednyj wsadnik« (Bronzowy rycerz).

NEW YORK

= Ciekawy dokument. Donoszą z Nowego Jorku: Zarząd miasta Oregon posiada w swych archiwach plany miasta San Francisco, wykonane w r. 1849 przez Polaka, Aleksandra Zakrzewskiego, uczestnika powstania 1831 roku.

= Gustaw Gwozdecki, art. malarz objął stanowisko w zarządzie amerykańskich Salonów Dorocznych w Nowym Yorku.

PARYŻ

= Wystawa prac Cz. Sadowskiego. W pracowni w domu dla studentów Polaków w Paryżu urządził wystawę swych prac art. mal. Czesław Sadowski. Na całość wystawy składa się 50 sztuk pejzaży i martwej natury, 24 portrety i szkice głów, 3 duże olejne kompozycje figuralne i 5 kompozycji graficznych.

PHILADELPHIA

= Wystawa grafiki polskiej. Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych organizuje

za pośrednictwem T-wa polsko-amerykańskiego wystawę grafiki polskiej Filadelfji.

Wystawa zostanie otwarta w dniu 1 października i obejmie około sto prac naszych grafików, a mianowicie drzeworytów, wykonanych przez członków stowarzyszenia »RYT« w Warszawie. W przygotowaniu jest Katalog, z wstępem pióra dr. M. Tretera.

PRAGA

= Zgon rzeźbiarza Czechosłowackiego. W Tuchomierzycach koło Kladna zmarł w wieku lat 61 wybitny rzeźbiarz czechosłowacki Franciszek Uprka, znany zwłaszcza jako twórca historycznych typów słowackich.

RZYM

= Wspomnienia o Siemiradzkim. *Messenger* z d. 20/VIII drukuje długi artykuł p. t. »Konięzyczne przypomnienie«, poświęcony osobie i pracom artystycznym Henryka Siemiradzkiego. Autor artykułu charakteryzuje dzieła wielkiego artysty polskiego, jego poglądy na sztukę, oraz przypomina, że wśród wielbicieli artysty byli król Humbert, oraz niedawno zmarła królowa matka Małgorzata. W końcu artykułu autor podkreśla brak prac Siemiradzkiego w kolekcji obrazów artystów cudzoziemców, jacy pracowali w Rzymie, w miejscowej galerji sztuki współczesnej na Valle Giulia.

= Bezpłatny wstęp do muzeów włoskich. Włoska rada ministrów wydała decyzję, że wstęp do muzeów i galerji obrazów powinien być bezpłatny. Zwiedzanie ich i zapoznanie się z dziełami sztuki ma tak doniosłe znaczenie kulturalne, że powinno być najbardziej ułatwione. Już od 1 września r. b. wstęp do muzeów i galerji sztuki będzie w całych Włoszech bezpłatny.

STOCKHOLM

= Wystawa rzemiosła i urządzeń mieszkaniowych. W roku 1930 odbędzie się w Stockholmie wystawa sztuki, rzemiosła i urządzeń mieszkaniowych. Stockholm przygotowuje się już teraz do godnego przyjęcia gości i turystów, gdyż liczą się tu z dużym ich napływem. Tematem przewodnim i hasłem tej interesującej wystawy jest pytanie: »Jak można najtaniej, najmilej, najpraktyczniej urządzić sobie mieszkanie i jakie środki daje w tym celu społeczna technika?«

Odpowiedzią na to pytanie ma być wystawa stockholmska, która skupi najlepsze siły sztuki szwedzkiej i rzemiosła, ukazuje naocznie, jak sprawa ta została rozstrzygnięta w Szwecji.

WENECJA

= Il Settecento Italiano. Zachód wielkiej sztuki włoskiej rozpoczął się w atmosferze jakiegoś szalu zabawowego, beztróskiego nastroju uciech i stałego karnawałowego tętna ówczesnego życia. Pamiętniki z tych czasów Gozziego, Goldoniego, Casanovy, Amelota de la Housaye, Saint Didiera i innych roją się od wzmianek o tem życiu pełnem tylko uciech i szalu, w którym celowała przede wszystkim Wenecja. Nawet dawna rycerska szlachta myśli tylko o zabawach — wojna i polityka schodzą na drugi plan. Wraz z Palmą młodszym i Padovaninem wielkie malarstwo upada — zapanowuje konwencjonalność i gładka, dworska układność. W połowie 16 i 17 wieku pojawią się jeszcze artyści niepospolici, jak Giambattista Piazzeta, który pierwszy zerwał z dawną sztuką kościelną i nawet Madonna swoje malował tak, jak się maluje zwykłe typy codzienne, — jak uroczy Rotari, twórca podlotków i scenek rodzajowych — Pietro Loghi, kronikarz ówczesnej Wenecji i jej buduarowych kobiet — jak wresz-

cie największy mistrz tych czasów Tiepolo, ostatni może z wielkich, artysta o rysach genialności i renesansowej wszechstronności.

Styl ówczesny, to specjalne rokoko, z domieszką baroku o niepospolicie pięknych i niespodzianych liniach, wybija się we wszystkim, czego się artyści tkną. Kwitnie dalej zamilowanie w pięknie — to też każda rzecz nawet codziennego użytku, ma swój wyraz i piętno odrębności stylowej. A więc meble, wyroby ze szkła, karoce, lektyki, latarnie, ramy do obrazów, bibeloty, tkaniny, skrzynie, broń itp. Jakaś lekkość, frywolność, niefrasobliwość i radość z życia i użycia bije z tych rzeczy i nasycza je specjalną jakąś atmosferą. Nie jest to może wielka już sztuka, przytłaczająca aż swą potęgą — ale sztuka jeszcze wysokiego bądź co bądź poziomu, oparta na wielkich, nie przyblakłych jeszcze tradycjach, wykwinna, świadcząca o niezwyklej kulturze ducha, spazzonego cokolwiek, niemniej jednak ciekawego. I specjalnie obserwować to można w Wenecji tych czasów.

Dlatego też wystawa, o której piszemy, właściwie powinna nosić miano *Il Settecento Veneziano*, bo nigdzie nie można tego wszystkiego tak zaobserwować, jak właśnie w tem cudownem mieście lagun. Przeważna też część eksponatów to dzieła weneckich mistrzów, zebrane z muzeów włoskich i zagranicznych, z kościołów i zbiorów prywatnych. Na wewzwanie komitetu, na czele którego stoi król włoski, księżęta, Mussolini, ministrowie, dyrektorzy muzeów, wybitni malarze i krytycy, pospieszyli ochotnie wszyscy i dali najlepsze i najciekawsze rzeczy. To też wystawa jest niezwykle wartościowa i ciekawa. Prawie można zaryzykować twierdzenie, że jest to jedna z najciekawszych i najbardziej wartościowych wystaw w okresie ostatnich lat. A urządzenie jej zaszczyt przynosi inicjatorom i wykonawcom!

Ten olbrzymi i tak różny materiał, w którym zmieścić się musiały dzieła czystej sztuki, przemysł artystyczny, nawet latarnie, środki ówczesnej lokomocji i wyroby szklane, fajanse, porcelana itd. był niezmiernie trudny do rozmieszczenia, jeśli nie miało się zrobić jakiegoś brikabraku, w co łatwo można było popaść. Tymczasem stworzono całość przedziwnie szarmonizowaną i dającą świetnie ogólny pogląd na styl tego wieku i jego różnolite przejawy. Wydobyto to przez urządzenie wnętrza, w których troskliwie dobierano obrazy, meble, tkaniny i drobiazgi, tworząc idealne zestawienie tych wszystkich rzeczy wzajemnie się uzupełniających. Żadnego przeładowania, przeoczenia szczegółu mogącego psuć ogólną harmonję wyrazu żadnego, odstąpienia od troskliwie widocznie obmyślanego planu. W salach, w których ustawiono sanki, lektyki i inne rzeczy, żadnych już innych mebli, prócz dyskretnie zawieszonych obrazów. W niektórych znowu salach tylko gobeliny i znowu odpowiednie meble.

W bocznych małych salkach ustawiono mniejsze mebelki, a wśród nich porozmieszczano zegary, bibeloty, szkło, porcelanę i artystyczną galanterję. I tu także dążono do ułożenia całości pod każdym względem wzorowej, nie trącającej szablonem oficjalnej wystawy w zwykłym tego słowa znaczeniu. Raczej są to pokoje ówczesnych pięknoduchów tak, jak istotnie kiedyś wyglądały, a nie rzeczy na pokaz, co też nadaje im uroku niepowszedniego i oryginalności epoki.

Główną uwagę ściągają na siebie naturalnie obrazy. Wśród nich króluje Tiepolo, ten — jak go ktoś nazwał — »książę i promienisty heroj Wenecji!« Dopiero na takiej wystawie można poznać tego arcyministra, dla którego nie istniała żadna trudność techniczna, żadna sfera motywów nie była mu obca. Ozdabiał pałace i kościoły takich jeszcze świetnych budowniczych, jak Baltassare Longhena, Cominelli i innych, malował portrety, obrazy religijne, rodzajowe, olbrzymie kom-

pozycje, projektował gobeliny, ceramikę, wyroby szklane itd. Jego olbrzymia działalność twórcza sięga nawet do południowych Niemiec i Hiszpanji. On jest w ówczesnej plastyce najgenialniejszym wyrazicielem tej epoki, która jest chyłcem się ku zachodowi słońcem wielkiej sztuki. To też starano się pokazać go na tej wystawie jak najlepiej i jak najwszechstronniej. Tem się też tłumaczy, iż nie zawahano się nawet ogłosić na szereg miesięcy ołtarzów kościelnych, by tylko dać najciekawsze jego dzieła.

Wskutek tego szerszy ogół po raz pierwszy może oglądać ukryte dotąd w zaciszu kościelnym obrazy, nieraz tak przepyszne, jak ten z mało znanego komu kościoła na krańcach Wenecji: Chiesa die S. Alvise. W osobnej salce pomieszczono jego rysunki i szkice. Dla historyka sztuki prawdziwa to kopalnia do poznania gruntownego Tiepoła, którego twórczość po raz pierwszy na tej wystawie można śledzić dokładnie, bez rozrywania uwagi ciągłą zmianą miejsca w poszukiwaniu jego obrazów. I dopiero tu, tak sprezentowana ta niepospolita istotnie twórczość, pozwala skorygować ogólny, nie zawsze słuszny sąd o nim. Już dla tego tylko warto przyjechać na tę wystawę, z której twórcy jej mogą być słusznie dumni.

Obok niego doskonale są reprezentowani inni artyści tej epoki, nieraz znowu mało znani i niedoceniani. Trudno ich wylizzać w dorywczej korespondencji, trudno podnosić wszystkie zalety każdego z nich i wszystkie — cechy zapowiadającego się upadku. A są one niezmiernie charakterystyczne i tłumaczące jasno dalszą konsekwencję tego zaniku wielkiej inwencji, który trwa we Włoszech prawie już bez przerwy do dnia dzisiejszego. Jest w tem jakaś tragiczna równia pochyła, znana zresztą w dziejach olbrzymich wysiłków ducha ludzkiego.

Wystawa wenecka, zajmująca główny pawilon, może być naprawdę wzorem, jak należy urządzać podobne ekspozycje, by przy maksimum wysiłków zdobyć się na tak idealne i wszechstronne zobrazowanie epoki we wszelkich jej artystycznych przejawach, że widz wychodzi z niej pod nieprzemyślanym urokiem i z zasobem wiadomości, jakich nie jest w stanie dać mu żadna, najlepiej nawet napisana, książka. Dla badaczy sztuki jest ona skarbnicą tematów i przepyszny repertorium.

Wenecja we wrześniu.

Artur Schroeder.

WROCŁAW

= Wizyta artystów polskich. Dnia 9-go września przybyła do Wrocławia wycieczka, złożona z 10-ciu przedstawicieli polskiego świata artystycznego i kulturalnego.

Przybyli: A. Guttry, Husarski, prof. Z. Lempicki, arch. Norwerth, T. Peiper, arch. C. Przybylski, arch. J. Stefanowicz, J. Warchałowski, arch. Więckowski.

Wycieczka została powitana w imieniu władz i akademii przez dyrektora prof. Oskara Molla. Przy powitaniu obecni byli Aleksy Wdziękoński, konsul Rzpłitej oraz wice-konsul, dr. Odrowąż-Wysocki.

Na terenach wystawy mieszkaniowej, t. zw. »Wuwy« miasto wydało obiad. Na przemówienie radcy dr. Leisnera, który witał gości w imieniu magistratu, oraz konsula R. P. A. Wdziękońskiego, odpowiedział J. Warchałowski. Po obiedzie wycieczka zwiedziła »Wuwę«, na której »osiedle eksperymentalne«, cieszyło się szczególnie dużym zainteresowaniem gości.

Wieczorem Akademia wydała w hotelu »Savoy« większe przyjęcie na cześć gości polskich. W dniu 10 września, podczas herbaty, wydanej przez konsulat polski w Hotelu Savoy, krótkie referaty wygłosili W. Husarski o sztuce i dr. A. Guttry o literaturze i teatrze polskim.

= O państwową wystawę sztuki w Warszawie upomina się w Nr. 312 *Głosu Prawdy* dr. M. Sterling i pisze:

»Nie ulega zapewne dla nikogo najmniejszej wątpliwości, że pod względem wychowania artystycznego Warszawa stoi na niezwykle niskim poziomie. Od dnia zamknięcia Salonu Krywulta, który od czasu do czasu wypuszczał dopływ świeżego powietrza z Europy, Warszawa nic nie wie o sztuce europejskiej.

We wstępie do katalogu wystawy czeskiej w Warszawie, redaktor katalogu wylicza wielką ilość wystaw sztuki francuskiej w Pradze. W Berlinie w roku ubiegłym było urządzone pięć różnorodnych wystaw sztuki francuskiej, w tej liczbie jedyna na świecie pod względem ilości i jakości wystawa Edwarda Maneta. W Zurychu, liczącym 300 tysięcy mieszkańców, urządzone zbiorową wystawę Rodina, powtórzoną potem w Bazylei, i wielką wystawę impresjonistów francuskich. Nawet w małym przemysłowym miasteczku Winterthur, pod Zurychem, zorganizowano ciekawą dużą wystawę malarstwa francuskiego. W miastach niemieckich, takich jak Lipsk czy Drezno, widziałem jeszcze przed wojną wystawę sztuki szwedzkiej, wystawę rzeźb Belga Constantina Meuniera, Szweda Carla Larssona, Holendra Van Gogha, Francuza Cézanne'a i t. p. W różnych miastach włoskich odbywały się wystawy najróżnorodniejszych malarzy, pomijając już międzynarodowe wystawy w Wenecji.

Ze smutkiem stwierdzić musimy, że podobnych wystaw w Warszawie nie widywaliśmy. Należy odróżniać wystawy t. zw. propagandowe, więc oficjalne, od wystaw urządzanych za własną inicjatywą dla wiadomych i ściśle określonych celów. Warszawa miała dotychczas kilka wystaw oficjalnych, z których trzy — węgierska, czeska i niemiecka, zdołały zapoznać widza naszego z pewnymi artystami, ale nie z kierunkiem myśli w twórczości europejskiej. Wystawy urządzone dla celów raczej tych narodów, które wystawę organizowały, a nie dla celów naszych, nie były ani kompletne, ani dostateczne.

Widza naszego należy bezustannie kształcić. Trzeba pozwolić mu wchłaniać w siebie życie współczesnej Europy i jej kulturę, podnosić poziom jego kultury i wymagań, a kształcić przytem należy nie tylko widza ale i artystę, aby nie zatracił kontaktu z kulturą europejską, a wówczas dopiero i widz i artysta będą zdolni do wydawania i absorbowania sztuki.

Literat jest w kontakcie z twórczością literacką Europy po przez książki. Artysta, malarz czy rzeźbiarz, może wejść w kontakt tylko przez częste oglądanie nowo powstających dzieł. To zaś urzeczywistnić mogą wyłącznie wystawy dzieł sztuki europejskiej.

Niestety, organizowaniem takich wystaw nie interesuje się nikt. Zachęta, w całej swojej dla sztuki wrogiej działalności, idzie po linii najmniejszego oporu, robi to, co nie wymaga wysiłku ani pracy. Salony prywatne są bądź za biedne, by zajmować się podobnymi imprezami, bądź też imprezy te ich nie obchodzą, gdyż przy dziwnej ospałości widza warszawskiego i przy wyłącznym zainteresowaniu zaledwie kilkoma polskimi malarzami, urządzenie wystaw artystów obcych nie przedstawia żadnego interesu handlowego.

Warszawa nie posiada więc ani jednej poważnej instytucji wystawowej. Większość znanych artystów po usunięciu się z Zachęty niema gdzie wystawiać. Dwa salony, udzielając młodym artystom gościny, poważnym celom wystawowym zupełnie nie odpowiadają. Najlepszym dowodem fatalnego braku były trudności przy urządzeniu wystawy sztuki niemieckiej, ostatniej wystawy Sztuki krakowskiej i wystawy statutu kaliskiego.

Jedynym organem powołanym do zainicjowania wystawy o celach kulturalno-artystycznych jest bezsprzecznie Departament Sztuki. Państwo nasze nie posiada ani jednego muzeum. Można by to zrozumieć — muzeum powstaje latami, żąda wielkich nakładów. Ale instytucja wystawowa żąda jedynie gmachu i niewielkich subwencji. Skutki zaś stworzenia podobnej instytucji mogą być dla setek artystów tak samo ważne, jak dzisiejsze subwencje osobiste. Gmach wystawy duży, prowadzony fachowo, z jasno wytkniętym celem wychowania polskiego widza w dziedzinie sztuki polskiej i obcej, i popierania twórczych wysiłków pokoleń nadchodzących, to znaczy gmach wystawowy, którego treścią pracy będzie nowe stające się życie, i przy wystawie powoli powstające zbiory sztuki współczesnej polskiej i obcej — oto instytucja, konieczna dla normalnego rozwoju artystycznego życia w Polsce.

Powstanie takiego gmachu w Warszawie może wywołać podobny odruch w innych wielkich centrach Polski i wystawy z gmachu centralnego będą mogły przenosić się do innych ośrodków Polski. W ten sposób rozwinię się i skoncentruje rozpoczęta już przez nową Dyрекcję Departamentu praca nad stworzeniem organu propagandy sztuki polskiej w Polsce, równorzędnego do organu propagandy sztuki polskiej zagranicą.

Niestety, kredyty wyznaczone na rozwój działalności Departamentu Sztuki zostały zawieszono. Czyż istotnie trzeba aż przypominać o tem, że zrealizowanie sprawy, o której tu mowa, jest dla życia polskiego tak samo ważne, jak zrealizowanie spraw natury gospodarczej, że wartości duchowe bronią narodu pod względem politycznym tak, jak wszelkie inne jego wartości?

Kto badał w czasie wojny propagandę kultury niemieckiej, prowadzoną przez rząd niemiecki w Szwajcarii, więc w jedynym wówczas ośrodku życia kultury europejskiej, ten może docenić, jak niezwykle ważną rolę polityczną odgrywa dorobek duchowy w walce wewnątrz-europejskiej. Państwo polskie, nie umiejące wylegitymować się swojemi wartościami duchowymi, będzie odsunięte na szary koniec europejskiego życia.

Do tych wysoce trafnych i słuszych uwag dr. M. Sterlinga należy jeszcze dodać słów kilka: Postulat budynku wystawowego w Warszawie, miljonowej stolicy ogromnego państwa, budynku, w którym mogłyby się odbywać także wszelkie inne wystawy, nawet przemysłowe, artystycznie zaaranżowane, nie znajduje niestety wcale należytego zrozumienia ani ze strony rządu, ani ze strony gminy. Do rządu kołaczę a to daremnie, od 1926 r., Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych, które niemogąc rewanżować się obcym za wystawy sztuki polskiej, organizowane za granicą, jest ogromnie skrupowane w swej działalności. Nie powiększa to prestige'u naszego państwa, że poza prywatną jedną instytucją (Zachętą) niema w Warszawie miejsca na wystawę.

Wydział zaś VII techniczny Magistratu planuje budynek na wystawy artystyczne za Wisłą, za parkiem Skaryszewskim, na Pradze!! Por. *Sztuki Piękne* Nr. 4. R. V, str. 151: Gmach wystawowy w Warszawie.

= Antykwarnia Wilanowska i jej meklectry. Pod tym tytułem czytamy w Nr. 985 *Mysli Niepodległej*:

Dzięki interwencji władz nie doszła do skutku zamierzona sprzedaż Anglikom pamiątkowego dywanu po Janie Sobieskim przez obecnego właściciela Wilanowa, hr. Adama Branickiego. Białocerkiewski ród targowiczian nie odznaczał się nigdy nadmiarem uczuć patriotycznych. Hetman kupczył własną ojczyznę. Jego spadkobiercy, jak to przypomniał niedawno jeden z naszych pisarzy, ofiarowali w roku 1830 milion rubli ca-

rowi Mikołajowi I-mu na stłumienie powstania, za co ten ostatni, wywdzięczając się, polecił rosyjskiej kwaterze głównej wysłać Białej Cerkwi komunikaty wojenne narówni z Petersburgiem. W pałacyku Turczyńców pod Taraszcą dopiero rewolucja wymiotła z salonów do piwnicy portret carowej Katarzyny, dobrodziejki wszystkich zaprzańców i sprzedawczyków. Przechowywano go tam na wypadek, gdyby Romanowowie wrócili na tron. Ale dopiero ostry protest Włociańskiego związku oświatowego gminy Żagość, Wilanów, Powsin, Zbytki, Las Borki i Zastów, poparty groźbą wywłaszczenia, skłonił jaśniepańskie sobkostwo do takiego takiego zaopiekowania się pomnikami kultury narodowej. Protest ten, opublikowany w Nr. 505 *Mysli Niepodległej* z dnia 26 czerwca 1920 roku, brzmiał następująco:

Pałac wilanowski zamienia się w gruzy, miejscowa administracja na czele z hr. Branickim udaje, że nie ma funduszów. Włocianie zwracają się do rządu o przymusowe odebranie pałacu i doprowadzenie go do stanu, w jakim się znajdował za czasów króla Jana Sobieskiego, zmuszając hr. Ksawerego Branickiego do przekazania go na rzecz Państwa Polskiego i zwrotu wywiezionych pamiątek.

Hrabia Ksawery Branicki nic nie zrobił i nic nie robi dla Państwa Polskiego, jak również dla obywateli miejscowych.

To też nikogo nie zdziwiło, gdy dzisiejszy właściciel Wilanowa sięgnął do tych samych wykrętów, próbując skandalizować dywanem usprawiedliwić w inspirowanych wywiadach kłopotami finansowemi, tudzież koniecznością zdobycia środków na »inwestycje« wilanowskie. Staropiosenka i oklepana! Kiedy nie można było liczyć na protekcję krewnych i powinowatych z Bezpartyjnego bloku, a nad karkiem wisiał, niby miecz Damoklesa, sejm »parcelacyjny«, znalazły się pieniądze w sakwach ubogiej braniczyny... Natomiast zwrócono uwagę na bezsilność naszych praw wobec niesumienności i złej woli. Dzienniki stwierdzają z niepokojem, że mimo istniejącej oficjalnie »opieki nad zabytkami przeszłości« taki Wilanów nabiera charakteru antykwarni, której zbiory są przedmiotem handlu. Prawo »pierwokupu«, przysługujące rządowi, służy jedynie za zachętę do szantażowania skarbu: — Albo państwo da mi tyle i tyle, albo ja zrobię dobry interes w pierwszym lepszym cudzoziemcem, a odpowiedzialność za to spadnie na »czynniki miarodajne« Czas najwyższy, by wprowadzono u nas, wzorem Włoch, bezwzględny zakaz wywozu z kraju zarejestrowanych arcydzieł sztuki. Jak niektóre monarchje, walcząc z utracuszoństwem szlachty, musiały chwycić się sposobu radykalnego i ustanowić u siebie zasadę nienaruszalności t. zw. »majoratów«, podobnie nam nie pozostaje nic innego, jak przyodziać w kaftan bezpieczeństwa chciwość i brak skrupułów moralnych rozmaitych umitrowanych »stróżów pamiątek narodowych«. Lecz i najsurowsze zakazy nie pomogą, jeśli opinja publiczna, piętnując »antykwaryjusz« typu wilanowskiego, nie wypowie zarazem zdecydowanej walki ich ustosunkowanym meklectrom.

= O stosunki kulturalne z Rumunją. W ostatniej swej korespondencji z Rumunji (w Nr. 255 *Kurj. Warsz.*) dr. J. Załplachta, podkreślając konieczność nawiązania bezpośredniego kontaktu kulturalnego między Polską a Rumunją, pisze m. i.: »Polskie sfery artystyczne organizują wystawy sztuki polskiej wszędzie po całej Europie, tylko Rumunję stale się pomijają.

Otóż w sprawie tej nadesłał Dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, dr. M. Treter, następujące wyjaśnienie:

»Towarzystwo nasze (istniejące od jesieni 1926 r.), organizując w porozumieniu z rządem wystawy sztuki polskiej zagranicą, trzyma się jasno opracowanego

planu, na charakter i kierunek planowanych zamierzeń wpływa cały szereg motywów politycznej, dyplomatycznej i artystycznej natury.

Organizuje się wystawy (oraz inne imprezy, np. muzyczne) przedewszystkiem tam, gdzie interes polityczny tego wymaga, gdzie możemy liczyć nietylko na sympatyczny oddźwięk i na należyty efekt, ale i na odpowiedni lokal, w dogodnym sezonie, w sprzyjających warunkach — no i tam, dokąd nas sfery rządowe czy też artystyczne jakiegoś państwa wyraźnie zapraszają.

Ponadto, wobec tego, że koszty organizacji zagranicznych wystaw są wobec kosztów asekuracji i transportu dość wysokie, T=wo nasze stara się ustalić program swych wystaw w ten sposób, ażeby jeden i ten sam materiał wystawowy (z pewnemi tylko zmianami czy uzupełnieniami) mógł być pokazany w dwu lub trzech różnych miastach. Tak np. wystawa z Helsingforsu była przewieziona do Stockholmu; wystawę w Wiedniu urządzono z materiału, sprowadzonego z Pragi; z Wiednia przewieziono wystawę do Budapesztu; wystawa z Brukseli była następnie przewieziona do Hagi i Amsterdamu. Zbyteczna dowodzić, że jednym i tym samym materiałem nie można operować bez przerwy kilka lat, oraz że każde niemal środowisko wymaga inaczej skomponowanej wystawy: pod tym względem różni się np. ogromnie nie tylko Budapeszt od Brukseli, ale nawet Haga od Amsterdamu.

T=wo nasze postanowiło na przyszłość nie podejmować się organizacji wystaw w zbyt krótkim terminie i przy zbyt szczupłych środkach finansowych, które nie pozwalają ani na dostatecznie wysoką asekurację dzieł sztuki, ani na odpowiednie wyzyskanie imprezy dla celów propagandowych; bogaty materiał fotograficzny do dyspozycji prasy jest rzeczą konieczną; odpowiednio wydany katalog z wstępem informującym o sztuce polskiej wogóle i z możliwie licznymi rycinami, spełnia, jak to niejednokrotnie stwierdziliśmy, niezmiernie doniosłą rolę, jako pewnego rodzaju »kompendjum«, nawet w długi czas po zamknięciu wystawy. Dodać należy, że np. w Amsterdamie oba wydania naszego katalogu w języku holenderskim zostały wyczerpane.

Nie uważamy również za rzecz wskazaną czy pożyteczną, spieszyć się z organizowaniem naszych wystaw we wszystkich krajach Europy i Ameryki. Polska ma przecież tyle jeszcze czasu przed sobą!

Wystawę w Rumunji, w Bukareszcie, T=wo nasze uwzględniło w swym programie i zamierza ją zorganizować w sezonie 1930/31 r. oraz przewieźć ją następnie do Sofji, Belgradu, Zagrzebia i Lublany.

Wobec wyluszczonej powyżej motywów, termin ten nie może chyba nikomu wydać się zbyt odległym.

= Organizacja sztuki. W artykule pod tym tytułem, zamieszczonym w *Dniu Polskim* (z dnia 25-go sierpnia b. r.), pisze Fr. Siedlecki:

»Przed wojną jedyną formą społeczną, mającą na celu zaznajamianie społeczeństwa ze sztuką były wystawy, urządzane przez poszczególnych artystów lub stowarzyszenia, złożone z samych artystów albo też łącznie z miłośnikami. Wystawy te były zarazem targami, na których kupowali amatorzy obrazy i rzeźby. Poza tem istniało zaledwie kilku w całej Polsce kupców, zajmujących się sprzedażą i zakupem obrazów. Dzisiaj obok tych przychodzi trzeci czynnik, a mianowicie państwo, obejmujące przez swoje półrządowe instytucje, jakim jest: Towarzystwo Szerzenia Sztuki Wśród Obcych i zakładające się obecnie analogiczne, do szerzenia sztuki wśród swoich w kraju. Dwie te instytucje starają się zcentralizować u siebie cały ruch artystyczny otoczyć go opieką najpotężniejszego w środku materialne miłośnika sztuki — samego państwa — ruch artystyczny skierować ku wszelkim ośrodkom życia kulturalnego

nawet ku najmniejszym wsiom i miasteczkom, a przez to podnieść estetyzm, wrażliwość i poczucie artystyczne w jak najszerzych masach i zapoznać zagranicę ze sztuką polską. Instytucje te spełniać mają wszystkie zadania, jakie spełniały poszczególne związki, z wyjątkiem jednego dla samych artystów najważniejszego, to jest pośrednictwa handlowego między artystą a publicznością. Sprzedaż bowiem dzieł sztuki na wystawach, urządzanych przez te instytucje, staje się rzeczą uboczną wobec zasadniczego celu propagandy sztuki.

»Oczywiście, że stan taki musiałby z samej logiki wypadków spowodować zubożenie sztuki, tem bardziej, że wobec istnienia takich półrządowych instytucji, prywatne skazane byłyby na zbyt trudną konkurencję z rządem. Dla wybrnięcia z tej ciężkiej sytuacji, polegającej na niemożności pogodzenia interesów państwa, jako wielkiego przedsiębiorcy szerzenia sztuki z interesem artystów, należałoby uchwalić zgóry rokrocznie pewną wyższą sumę pieniędzy na zakupno dzieł sztuki artystów. Suma ta jednak, względnie sumy wpłacane na zakup, musiałby być tak wysokie i tak obliczone, ażeby dany artysta mógł swobodnie do następnej wystawy pracować. Równałoby się to w gruncie rzeczy pewnego rodzaju pensjom, lecz o tyle różnym od urzędniczych, że nie byłyby płacone jedynie za czas przepracowany nad biurkiem, lecz za wartość artystyczną utworu...«

Dlaczego założenie takiej czy innej instytucji, zajmującej się propagandą sztuki na zewnątrz i wewnątrz kraju miałyby spowodować »zubożenie sztuki«, jacy to ludzie mają należeć do kategorii »danych artystów«, którym rząd ma wypłacać niejako pensje, zakupując ich utwory na każdej wystawie, dlaczego tak ma być — na to wszystko nie znajdujemy w artykule p. Fr. Siedleckiego wyraźnej i jasnej odpowiedzi.

= *Alliance Polonaise à la mémoire d'Adam Mickiewicz*, Rotterdam: *Bulletin*, avec 3 illustrations, Saison 1928/1929. Str 8 i 4 nl.

W sprawozdaniu wyżej wymienionej instytucji reprodukowano trzy dzieła Sztuki, zakupione na Wystawie Sztuki Polskiej w Holandji, a mianowicie F. Pautscha: »Portret proboszcza« (Stedelijk Museum, Amsterdam), Wł. Jarockiego: »Stary Hucuk« i rzeźbę Kiszki z P. Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem »Zbójnik tatrzański« (Gemeente-Museum, Haga).

V A R I A

= Sztuka Polska Wśród Obcych. W Towarzystwie Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, w okresie miesięcy wiosennych i letnich, wyjęta praca nie ustawała ani na moment.

Ostatnią wielką imprezą zagraniczną była wystawa sztuki polskiej w Amsterdamie, która w tem środowisku o wysokiej kulturze i znanstwie artystycznym odniosła pełny sukces, stwierdzony jednomyślnie przez najpoważniejszych krytyków w prasie holenderskiej.

Oba wydania katalogu w języku holenderskim z obszernym wstępem dr. M. Tretera (z rycinami i bez) — zostały wyczerpane.

Materiałem wystawy amsterdamskiej zasilą się poważnie Dział Sztuki P. W. K. w Poznaniu, także w dziale retrospektywnym, dzięki obrazom Chełmońskiego, Malczewskiego, Wyspiańskiego, Podkowińskiego, Fałata, Tetmajera, Wyczółkowskiego, Wojtkiewicza, Lentza, Krzyżanowskiego i i., użyczonym na tę wystawę zagraniczną przez szereg kolekcjonerów z R. hr. Raczyńskim z Rogalina na czele.

Dyrekcja Towarzystwa nabyła też pewną ilość egzemplarzy katalogu Działu Sztuki na P. W. K., który stanowi poważną publikację (z 175 rycinami) i rozsyła je do odpowiednich środowisk zagranicznych, z którymi utrzymuje bezpośredni kontakt.

W Zurychu, w lokalu znanej firmy *Salon d'Art Wolfsberg*, zorganizowano wystawę grafiki polskiej, a mianowicie drzeworytów, wykonanych przez członków Stowarzyszenia »Ryt« w Warszawie. Skromny ten stosunkowo pokaz (116 utworów 11 artystów) jest niejako zapowiedzią szeregu większych wystaw grafiki polskiej w większych miastach Szwajcarii, planowanych przez Towarzystwo.

Wobec zwiększonego wskutek P. W. K. ruchu obcych w Warszawie, Wystawa Teatralna miała też szersze znaczenie propagandowe. T-wo brało żywy udział w jej organizacji, a odpowiednie artykuły i fotografie rozesłało swym zagranicznym korespondentom w Florencji, Bernie szw., Wiedniu, Monachjum, Berlinie i Pradze.

W Zakopanem, z okazji kursu rysunków i szkicowania, który odbywał się tam dla młodzieży, przybyłej z Ameryki, zorganizowano pokaz rycin, reprodukcji i publikacji artystycznych; umożliwił on obcym bliższe zapoznanie się z dawną i współczesną sztuką polską.

Teatr w Pilźnie zamierza wystawić »Dzieje Grzechu« St. Żeromskiego; biuro T-wa przesłało temu teatrowi odpowiednie fotografie z inscenizacji L. Schüllera i z dekoracyj Karola Frycza.

Szef znanej w Szwecji firmy wydawniczej i drukarskiej: *A. B. Malinö Ljustryckanstalt* (odznaczonej *Grand Prix* w Paryżu 1925 r.) zwrócił się do T-wa za pośrednictwem Poselstwa Rzpltej w Stockholmie

z propozycją wydania osobnej książki o współczesnej sztuce polskiej. Książka ta, z tekstem Dr. M. Tretera, obejme około 150 rycin i jest już w opracowaniu, wyjdzie ona z druku w zimie b. r. nakładem wspomnianej firmy w języku szwedzkim.

Dr. G. Knuettel, Konserwator *Gemeente-Museum* w Hadze, historyk sztuki i krytyk, przyjeżdża na zaproszenie T-wa do Polski, celem przestudjowania Działu Sztuki na P. W. K., oraz zwiedzenia osobliwości artystycznych w Poznaniu, Warszawie, Krakowie, Lwowie i Wilnie. Dr. Knüttel zamierza po powrocie do Holandji napisać studjum o sztuce polskiej.

Cały szereg innych zamierzeń propagandowych, w dziedzinie plastyki, muzyki, teatru i literatury jest w toku.

Zapowiadana najpierw na maj, następnie zaś na listopad b. r. wystawa polskiej grafiki, rzeźb w drzewie i kilimów w Berlinie, została z powodów niezależnych od Tow. S. S. P. W. O. odłożona na później.

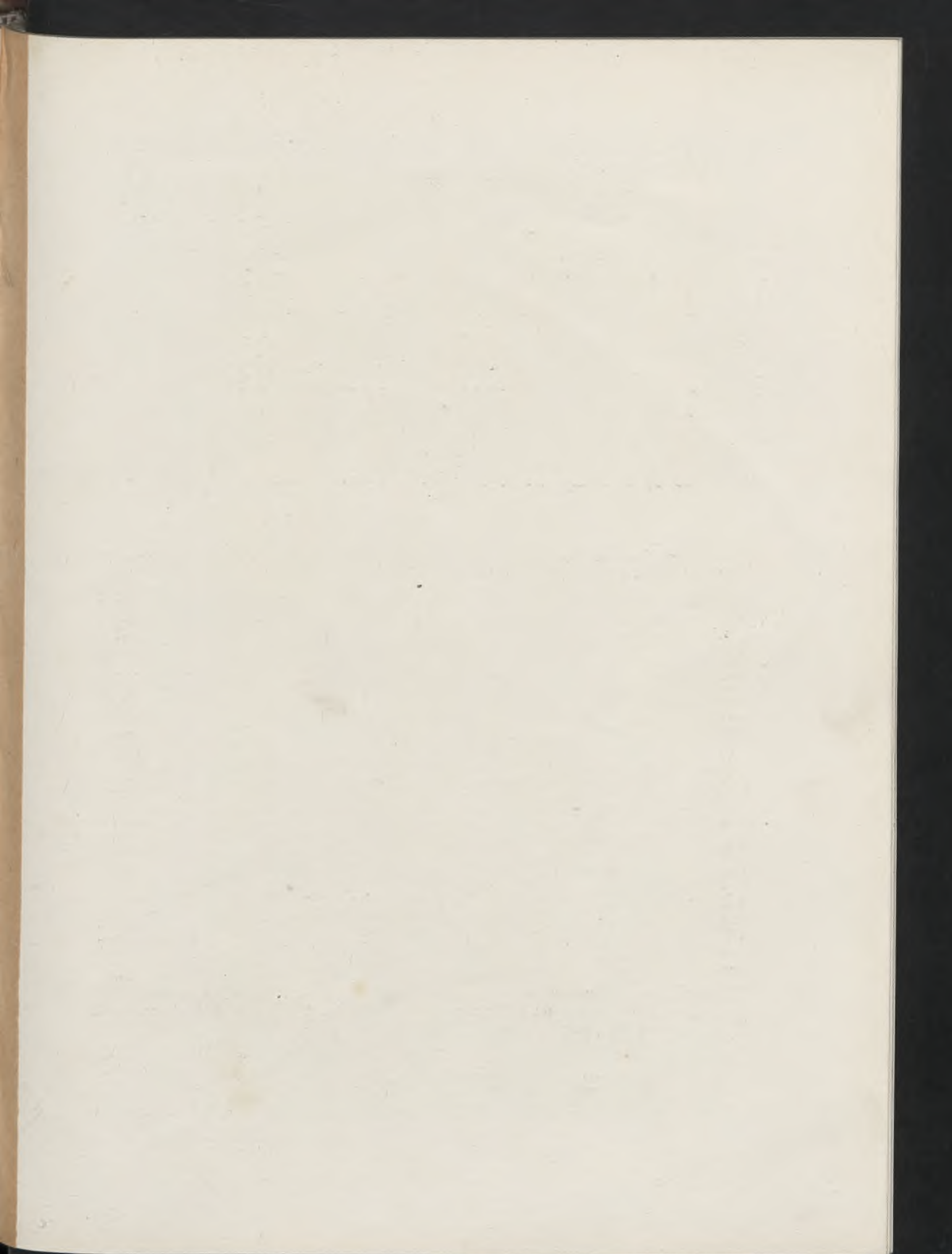
KONKURSY

= Pomnik Wolności w N. Bytomiu. Dnia 3 września rozstrzygnięto w N. Bytomiu konkurs na projekt pomnika Wolności (T. Kościuszki). Sąd odznaczył I nagrodą projekt art. rzeźbiarza B. Wojtowicza; II nagrodą – projekt Z. Otto; III nagrodą – St. Jakubowskiego (wszyscy z Warszawy).

W CHWILI, KIEDY NUMER TEN BYŁ JUŻ
W DRUKU, DOSZŁA NAS WIADOMOŚĆ
O ZGONIE

**JACKA
MALCZEWSKIEGO**

WIELKI ARTYSTA ZMARŁ W NOCY Z
NIEDZIAŁKU NA WTOREK 7-go NA 8-go
PAŹDZIERNIKA 1929-go ROKU O G. 1:30
W KRAKOWIE

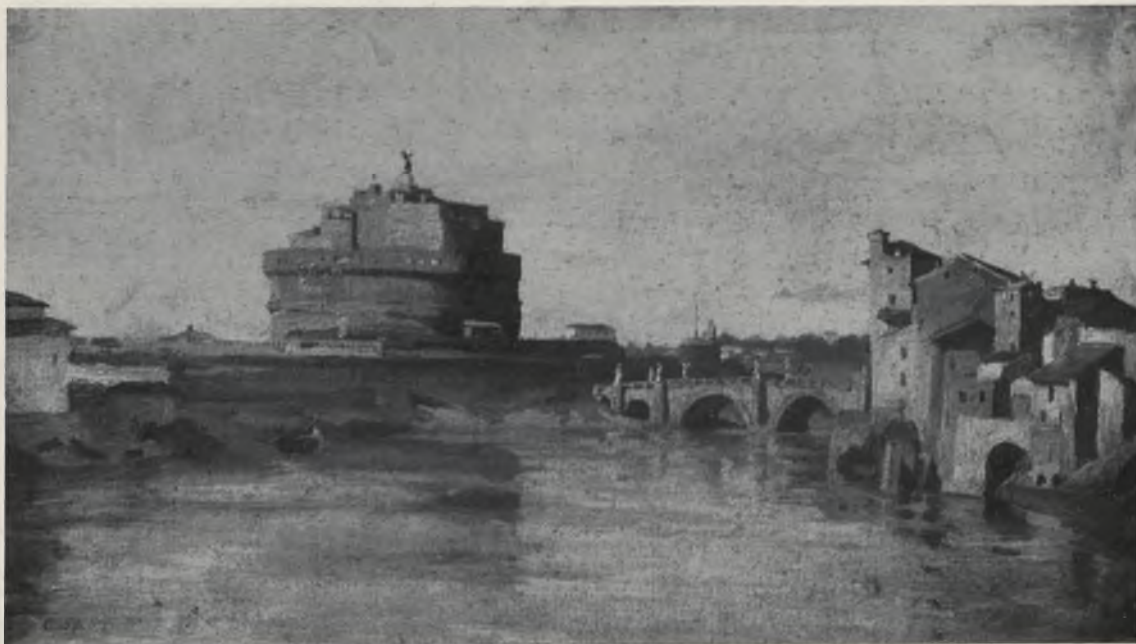




WOJCIECH WEISS

(Dział Sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(T-wo art. polskich „Sztuka“)

MUZY (00)



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(Louvre Paryż)

ZAMEK ŚW. ANIOŁA W RZYMIE (ol.)

JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(1796—1875)

DWA WIELKIEJ doniosłości odkrycia zrobiono w ostatnich latach: Louis Le Nain i Corot, malarz figur. Czas był najwyższy!

Trudno jest odtworzyć postać pierwszego z tych dwóch zapoznanych, a lista dzieł, które on sam namalował, zdaje się na długo jeszcze pozostanie sporną. Co się tyczy Corot'a, zadanie na szczęście jest łatwiejsze: albowiem podczas gdy większość »mglistych pejzaży«, które zdobyły mu popularność, wywieziona została do Ameryki wraz z kilkoma tysiącami obrazów Trouilleberta, figury Corot'a były pomijane systematycznie dzięki fałszywemu znawstwu, właściwemu »kolekcjonerom«. Najpiękniejsze z tych figur, które dzisiaj zachwycają znawców, noszą pieczęć: »Vente Corot«: dowód to, że za życia artysty były w całkowitej pogardzie. Ku tym skromnym, delikatnym i rozmarzonym postaciom zwracają się artyści, w nich to widzą najczystsze zalety rasy.

Dobrze jest od czasu do czasu zdać sobie sprawę z tych właśnie zalet, a szczególnie w epokach niepokoju jak ta, którą przeżywamy; w takich to chwilach dezorientacji, dla naszego wybawienia, powstają na nowo z mgieł przeszłości ci, których Emerson nazywał: ludźmi miarodajnymi. Corot jest jednym z nich.

Streszcza on w sobie owe dwie zalety najbardziej charakterystyczne dla twórczości francuskiej: prostotę i dobroduszość — portret Corota jest jednocześnie portretem pracownika francuskiego. Przedewszystkiem jest on naturalny. Cézanne w po-



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

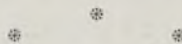
(Muzeum w St. Ló)

HOMER I PASTERZE (ol.)

równaniu z nim robi wrażenie dręczącego się artysty. Wielu młodych pragnie wyrażonej linii przewodniej i podstaw moralnych. Zmęczeni komplikacjami i przyprawami pewnego gatunku malarstwa, siłącego się nie na wyrażanie uczuć prostych, lecz wyszukanych i subtelnych kombinacji technicznych, zwracają się do tego bohatera, który do końca życia potrafił zachować niewinność prymitywu. Corot, odporny na uczone i skomplikowane sztuczki, pozwolił swej duszy rozwijać się swobodnie, jak niepielegnowana roślina.

Corot był ostatnim człowiekiem »naturalnym« XIX wieku. Był istotą subtelnie zorganizowaną, otrzymującą w zetknięciu ze światem zewnętrznym wzruszenia tak wysokiej skali, że mógł tworzyć bez wysiłku i widocznego wyrachowania dzieła najszczerze najczystsze i najpoetyczniejsze, jakie kiedykolwiek stworzył malarz od czasów Ver Mera z Delftu.

Życie jego jest proste i pozbawione wydarzeń, płynie ono przez blisko 80 lat niczym niezamącone. Zaledwie drobne anegdoty świadczące o naiwności i dobroci Corot'a, ubarwiają jego życie.



Jean Baptiste Camille Corot urodził się 17 lipca 1796 r. w Paryżu. Rodzice jego należeli do burżuazji sztywnej, surowej, poprawnej, uczciwej i oszczędnej. Pani Corot była właścicielką magazynu mód na rogu rue du Bac i Pont-Royal. Po



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(Louvre Paryż)

LE VALLON (ol.)

ukończeniu elementarnych studjów w Paryżu, młody Kamil wstąpił w kwietniu 1807 do liceum w Rouen, gdzie pozostał do czerwca 1812, nie zaznaczywszy się wybitnie w żadnym przedmiocie, nie wyłączając rysunku. W liceum, zarówno jak następnie w Salonach, imię jego rzadko świeciło na liście wyróżnionych.

Pan Corot ojciec zdobył sobie pewien dobrobyt w handlu modami. Nigdy nie przyszło mu do głowy, by syn jego mógł obrać inną drogę niż handlową. To też pomimo nieśmiałych protestów młodzieńca, którego kieszenie pełne były zeszytów ze szkicami, pan Corot umieścił go u znajomego kupca nowości, a następnie u p. Delalain, właściciela składu sukna przy ul. St. Honoré. Nieśmiały i posłuszny Kamil nie opierał się woli ojca. Nagiął się do swych nowych obowiązków z rezygnacją, lecz równocześnie z taką nieudolnością i takim brakiem zmysłu praktycznego, że ośm lat jego kariery subjekta były nieprzerwanym ciągiem błędów wpływających z marzycielstwa przyszłego artysty.

Po tej przekonywującej próbie, zmęczeniu i zrozpaczeniu opiekunowie i rodzina stwierdzili ze smutkiem, że inne było powołanie młodego Corot'a. Po uroczystej naradzie familijnej na .rue du Bac zdecydowano, by Kamil, wobec braku zamiłowania do handlu, oddał się malarstwu. Właśnie umarła jedna z dwóch jego siostr, która otrzymywała od rodziców rentę wysokości 1.500 fr.: uchwalono więc, że ten »nicpoń« będzie odtąd korzystał z tej renty, lecz jednocześnie wyrzeknie się sumy, która mu była przeznaczona na kupno interesu. Młody Kamil Corot miał co innego



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

KOŚCIÓŁ ŚW. PIOTRA I ZAMEK ANIOŁA W RZYMIE (ol.)

w głowie jak zastanawianie się nad moralnością rodzicielską, rzucił się na szyję swemu ojcu i wybiegł kupić pudełko do farb i sztalugę, i nie tracąc chwili, zainstalował się o kilka metrów od mieszkania rodziców nad brzegiem Sekwany i zapatrzonony w pełen niezwykłego uroku pejzaż, który przedstawia »la Cité«, namalował swoje pierwsze studjum. Upojony pracą nie zwrócił nawet uwagi na młode robotnice swej matki, które wymykały się kolejno z magazynu, by zobaczyć p. Kamila w jego nowej roli. Jedną z nich była podobno ową Alexine Ledoux, której śliczną twarz przedstawia ołówkowy rysunek przypominający czystością rysunki Ingres'a, obecnie znajdujący się w Musée des Arts Décoratifs. »Moja Agar«, mówił później Corot, pokazując ów rysunek, który pieczołowicie przechowywał jak również owo pierwsze studjum pejzażowe z nad Sekwany, które nigdy nie opuściło jego pracowni.

Nazajutrz Corot udał się do młodego malarza, urodzonego jak on w r. 1796, nazwiskiem Michallon, który wrócił opromieniony sławą z Willi Medici, dokąd był wysłany jako pierwszy stypendysta pejzażu historycznego. Michallon posiadał duszę gorącą i potrzebę przyjaźni. Wziął Kamila pod swoją opiekę i dał mu pierwsze wskazówki. Zalecał mu przede wszystkim »przypatrywać się naturze i oddawać ją naiwnie z największą dokładnością«. Posłuszny naukom mistrza swego Valencien=



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

PRZY STUDNI (ol.)

nes'a, Michallon, rysując razem z Corot'em drzewa w St. Cloud, wspominał pejzaże włoskie, Neapol, Amalfi, Sorrento, nadające się bardziej niż pejzaż francuski do majestatycznej kompozycji drzew, architektury, obłoków i figur, poważnie udrapowanych.

Michallon zmarł przedwcześnie, pozostawiając swego przyjaciela osamotnionego i bezbronno. Jest rzeczą zrozumiałą, że Corot, poddawszy się wpływowi zwolennika pejzażu historycznego, zbliżył po śmierci Michallon'a do przedstawiciela szkoły, z której wyszedł Michallon. Zwrócił się więc do Wiktora Bertin, który odziedziczył naukę Valenciennes'a, słynnego obrońcy wraz z G. V. Deperthes'em »szkoły pięknego listkowania«. Valenciennes był gorącym wyznawcą Poussin'a i Claude Lorrain'a, których naukę zredukował do formuł uroczystrych i ciasnych. Pejzaż nie był dla niego prostym przetworem natury, uproszczonym i zorganizowanym według pewnego zasadniczego rytmu, lecz konstrukcją mózgową *à priori*, »obrazem idealnym ozdobionym rysami, zapożyczonymi z historii, z bajki lub też wytworem imaginacji«.

Deperthes odróżniał pejzaż historyczny od pejzażu wiejskiego, który według niego »oddaje ze ścisłością widoki natury i przedstawia wierny wizerunek wsi ze wszystkimi szczegółami«.

Jako teoretyk neoklasycyzmu potępiał ten ostatni rodzaj pejzażu i przeciwstawiał



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

CHRZEST CHRYSYUSA (ol.)

(Kościół Saint Nicoral-du-Chardonnet, Paryż)



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

SIELANKA (ol.)

mu styl historyczny, sztukę komponowania pejzażu, wybierając to, co natura tworzy najpiękniejszego i wprowadzając do niego figury, których akcja, zapożyczona z historii lub przedstawiająca temat idealny, może żywo interesować widza, natchnąć go szlachetnymi uczuciami lub pobudzić jego wyobraźnię.

Przejście Corot'a przez atelier Wiktora Bertin'a było bez wątpienia zdarzeniem najbardziej opatrnościowem, jakie mogło mu się przytrafić.

Ku tym surowym teorjom zwrócił się umysł młodego Corot'a. Kto inny straciłby



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(Louvre Paryż)

PORT W LA ROCHELLE (ol.)

pod ich wpływem całą wrażliwość. Lecz jest to dowodem, jak nieuzasadnionem jest uogólnianie w sprawach nauczania: ta sama okrutna dyscyplina, która wyjąłoby może słabą indywidualność, nie naruszyła gorącej natury Corot'a, przeciwnie uzbroiła go w nieodzowną przeciwwagę. Nadmiar wrażliwości jest w stanie doprowadzić artystę do najszkodliwszego opuszczenia się. Jedynie przyzwyczajenie do pewnej gimnastyki umysłu zdolne jest pozwolić na zachowanie równowagi w chwilach najwyższego napięcia.

Dowodem tego zachwycająca i wzruszająca solidność pejzaży włoskich Corot'a, jednocześnie miękkich, precyzyjnych i skonstruowanych.

W grudniu 1825 Corot w towarzystwie swego mistrza wyjechał po raz pierwszy do Włoch. Spotkał w Rzymie młodych malarzy francuskich: Edwarda Bertin, Leopolda Robert, Duprés, Schnetz'a, Bodinier'a i Alligny. Ten ostatni, zachwycony obrazem Corot'a, przedstawiającym Coliseum, nad którym Corot zawzięcie pracował w ciągu 25 seansów, zapałał do niego przyjaźnią, rozbudził w nim zaufanie do siebie samego, głosząc publicznie zachwyt, jaki w nim budziło to studjum (obecnie znajdujące się w Louvrze) i obdarzał go najpożyteczniejszymi radami, jakie może otrzymać początkujący artysta: zachęcał go do rysowania, poszukiwania stylu w rysunku czystym, zwięzłym, precyzyjnym, nadającym się do malarstwa ścisłego i naiwnego.

Gdy w 69 roku życia Corot zamyślał wydać zbiór swych uwag o malarstwie (wydanie to nigdy nie przyszło do skutku), pozostał wiernym dyscyplinie

młodości, gdyż w nagłówku swego zeszytu napisał: »Przedewszystkiem trzeba studiować formę i walory. Te dwie rzeczy są dla mnie najważniejszymi punktami oparcia w sztuce; kolor i wykonanie nadają dziełu urok«.



Po trzyletnim pobycie we Włoszech, gdzie namalował, między innymi arcydziełami, »Le Pont de Narni«, »Les Arcades de la basilique de Constantin«, »Le Colisée« i »le Forum« (przypominam tylko obrazy znajdujące się w Louvrze), powrócił (mając lat trzydzieści dwa) do rodziców, zawsze jak mały posłuszny chłopczyk poddający się ich woli.

Musiał zgolić brodę, którą zapuścił, gdyż ojciec uważał tego rodzaju »ozdobę« za niegodną szanującego się człowieka. Fajeczkę z trudnością tolerowano. Chciano go ożenić: miał wiek po temu! Lecz choć nie brakło mu temperamentu, być może że właśnie na skutek tego, Corot nie zgodził się nigdy związać życia swego z jedną kobietą. Nie był też skłonny do gwałtownych uczuć, kobiety bardzo mu się podobały, nie mógł jednak nigdy zdecydować się na wybór.

Należy również podkreślić specjalne cechy jego charakteru, tak rzadkie dzisiaj, że choć żył w bliskiej nam epoce, wydaje się należeć do odległych czasów.



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

W LESIE (ol.)



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

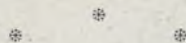
AKT KOBIECY (ol.)

»Ze sław naszych pycha robi głupców«, pisał Théophile Silvestre. Corot nie ma ani próżności ani pychy, niewątpliwie miłe mu są objawy szacunku, lecz poza małymi manjami staro-kawalerskimi i niewinną przebiegłością, pozbawiony jest wad właściwych poetom, artystom i dworakom: zawiści, kłamstwa i arogancji. Nie jest ani cierpki ani zawistny.

»Wykłada zasady swoje z łatwością, tłumaczy metodę swej pracy na pierwszym lepszym przedmiocie, który ma pod ręką, choćby na swej fajce. Najdziwniejszym jest jednak w tym człowieku, który przy swej skromności czuł wyższość swoją, to nieprawdopodobne posłuszeństwo względem rodziców, jakie im okazywał pomimo siwych już włosów.

Drży przed swoim ojcem, mając lat pięćdziesiąt, jak wówczas gdy rozkazano mu być subjektem u sukiennika, obawia się gniewu swej matki, jak gdyby miał lat dziesięć. Za żart swobodniejszy matka piorunuje go wzrokiem, za źle zawiązany krawat dostaje naganę. Gdy otrzymał w pięćdziesiątym roku życia Legję honorową, ojciec jego sądził, że to pomyłka i że czerwona wstążeczka była przeznaczona dla głowy rodziny. Gdy wątpliwości zostały rozprószone, ojciec wypalił mu następującą mowę, którą kopiuję podług tekstu podanego przez p. Paul Cornu: »Mój synu, człowiek udekorowany ma obowiązki względem społeczeństwa, mam nadzieję, że to zrozumiesz! Zaniechanie twoje nie przystoi człowiekowi noszącemu

wstążeczkę!...» Poczem wzięwszy na stronę panią Corot, rzekł do niej: »Sądzę, że trzeba będzie dawać więcej pieniędzy Kamilowi«.



W 1827, po powrocie do Francji, Corot po raz pierwszy posłał swoje obrazy do salonu. Jury przyjęło dwa jego płótna: »Widok z Narni« i »Kampanja Rzymska«. Odtąd stale posyłał obrazy do Salonu i rzecz ciekawa i niewytłómaczalna, nigdy mu nie przyjęto więcej niż dwa, bez względu na liczbę i wartość prac przez niego zgłoszonych! Wyjątkowo w 1848 wystawiono wszystkie dziewięć nadesłanych jego płócien, ale tylko dlatego, że w tym roku jury nie było. Przez długi czas publiczność i krytycy okazywali większe uznanie dla sentymentalnych i bezforemnych obrazów takich malarzy jak Jules Dupré, Théodore Rousseau, Marilhat, Cabat, Troyon, Daubigny, Diaz, Français. Znajdowano na ogół, że pejzaże Corot'a, wówczas mocno pod wpływem jego mistrzów malowane, zanadto są narysowane i dokładne. Alfred de Musset pisze oschle: »Corot'a »Kampanja Rzymska« ma wielu



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(Louvre Paryż)

MEYN (ol.)



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

CYGANKA (ol.)

adoratorów». Pan Lenormand utrzymuje: »Dotknięcie jego pędzla jest ciężkie i matowe, giętkość, soczystość i urok natury są mu zupełnie obce«.

Koncepcja pejzażu »soczystego« pochodzi ze szkoły Barbizońskiej, która surowo osądzała poszukiwania tego »samotnika«, tego »sprawiedliwego«, który jak wszyscy sprawiedliwi, wzięty był we dwa ognie: z jednej strony obrońcy czystego pejzażu historycznego uważają go za odstępcę, z drugiej, rewolucjoniści z Barbizonu zgrupowani około Cabot'a, Jules Dupré i T. Rousseau, robią mu zarzut z jego stylu i poezji.

Nieprzejednany idealizm ostatnich uczniów Bertin'a miał swoich stronników i cieszył się łaskami Akademii, naturalizm barbizończyków interesował znużonych starymi formułami i pociągał snobów. Przewrotny Corot trzymał się między temi dwiema szkołami ze spokojną wiarą i dobroduszością; to robi go tak wielkim

i pociągającym. Zapewne, nie był on niewrażliwym na siłę niektórych obrazów naturalistycznych Daubigny'ego i Rousseau, lecz ciasny zakres ich poszukiwań, a przede wszystkim lekceważenie figury ludzkiej oburzały go. Zresztą dyscyplina pejzażu historycznego i owa mitologia tkliwa i wdzięczna, która ożywia i usprawiedliwia dekorację z drzew i architektury w obrazie, usilnie oddziaływała na jego umysł, w gruncie przesiąknięty romantyzmem.

Tytuły kilku dzieł, wystawionych w salonie, są znamienne: »Agar na pustyni«, »Diana w kąpeli«, »Daphnis i Chloe«, »Macbeth« etc. Krytycy mówili wyłącznie o jego pejzażach, figury jego uważane były za niedorzeczne i niezdarne.

Naturalnie malarze odmawiali mu również kompetencji w pejzażu. Pewnego razu, gdy Degas chwalił rysunek Corot'a w obecności Gérôme'a, tenże powiedział: »naprawdę znajduje pan, że on umie narysować drzewo?«

Degas odrzekł, że rysunek Corot'a doskonalszym jest jeszcze w figurach,



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

PORTRET DZIECKA (ol.)



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(Louvre Paryž)

VELLÉDA (ol.)



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

KOBIETA Z TAMBURYNEM (ol.)

niż w pejzażu. Na co Gérôme, przypuszczając, że to mistyfikacja, uśmieł się serdecznie.

W 1865 r. – Corot miał już wówczas 69 lat – wielbiciele jego uważali, że czas najwyższy, by mu przyznano medal honorowy Salonu. To wywołało szaloną opozycję: krytycy krzyczeli, że to skandal. Najzjadlejszym był malarz Luc Olivier Merson. »Dla wszystkich ludzi dobrej wiary tryumf obrazów Corot'a byłby oburzający«. »Co się tyczy dążenia do doskonałości, pisze w dalszym ciągu L. O. Merson, nie ma u niego najmniejszego poszukiwania prawdy, mądry byłby ten, któryby je odnalazł w tym uporczywym braku intencji, w łatwym i wygodnym sposobie zastępowania prawdy manierą, obserwacji natury – zręcznymi pociągnięciami pędzla – wrażenia szczerego i lojalnego – sztukami, pogłębienia – tupetem i zręcznością. Przykro mi powiedzieć, że zmuszony jestem stwierdzić znamiona niedołęstwa i braku zdolności raczej, niż siły i talentu«.

Zbyteczne dodawać, że Corot medalu nie otrzymał. Dwa lata później, w roku 1867, podczas wystawy powszechnej, te same walki wszczęły się na nowo. Z trudem przyznano mu medal drugiej klasy. Wysiłki przyjaciół Corot'a w celu uzyskania medalu honorowego w 1874 r. spełżyły na niczem. Zawiązał się wtedy komitet dla złożenia staremu mistrzowi hołdu, którego Akademia mu odmówiła. Dnia 29 października 1874 r. kilkaset osób zebrało się w Grand Hôtelu dla ofiarowania mu złotego medalu.

W trzy miesiące potem Corot już nie żył. W ostatnich latach życia cieszył się on spóźnionym rozgłosem i sprzedawał swoje obrazy po wysokich cenach, co prawda tylko pejzaże jego pociągały amatorów i kupców, którzy wyrywali mu je z rąk przed ukończeniem.

Dobroć Corota graniczyła ze słabością. Wiele anegdot krąży na ten temat. Najbardziej wzruszającym był jego stosunek do Daumier'a. Daumier zamieszkiwał w Valmondois w domku otoczonym ogrodem, gdzie często odwiedzali go przyjaciele. U schyłku życia stracił wzrok i popadł w nędzę. Pewnego dnia Corot dowiaduje się, że Daumier ma być wyrzucony z powodu niezapłacenia czynszu. Natychmiast więc jedzie do Valmondois, kupuje posiadłość, płaci bez targu, dodaje pewną sumę na reperację i posyła Daumier'owi akt własności z temi prostemi słowami: »Teraz już nie ma obawy, żeby właściciel Cię wyrzucił«.

Daumier miał zbyt wzniosłą duszę, by się poczuć upokorzonym. Przyjął dar z prostotą i posłał Corot'owi jeden ze swych obrazów z biletem, który w swoim pięknym lakonizmie nie ustępował listowi Corot'a: »Jesteś jedynym człowiekiem, którego tak wysoko stawiam, że przyjąć mogę darowiznę bez wstydu«.

Mimo, że stosunki Corot'a z Miletem były dość zimne (Corot nie lubił jego malarstwa), Corot po zgonie Mileta dowiedziawszy się, że wdowa po nim znajduje się w nędzy, posłał jej 10.000 fr., choć sam już dotknięty był ciężką chorobą, na którą wkrótce miał umrzeć. Usprawiedliwiając się przed przyjaciółmi, którzy podziwiali jego piękny giest, odpowiedział: »Czuję się bardzo szczęśliwym, mając możliwość robienia trochę dobra koło siebie«.



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT

(Muzeum w Lyonie)

W PRACOWNI (ol.)

W celu obalenia fałszywej opinii, jaką mu wyrobiono, malarza czysto instynktownego, dobrze będzie zacytować kilka uwag, wyjętych z jego notatek. Dowodzą one, że nie tyle kierował się on w sztuce instynktem malarza, ile dążył do pełnej świadomości w sztuce, precyzji w technice i że jako nauczyciel zwracał uwagę przede wszystkim na subtelność w oddawaniu przyrody.

Théophile Silvestre pisał o nim: »Cudownie uzdolniony do nauczania, Corot jest przeciwnikiem pedanterji, zalecając swym uczniom wybór tematu odpowiadającego ich wrażliwości«. Powiedział jednemu artyście, który go ukradkiem naśladował: »jeżeli zrobisz jeszcze jedną pracę podobną do tej, zamknę Ci drzwi mojej pracowni«.

Oto bardzo poważne uwagi o technice:

»Budynki, ciała regularne wymagają prostolinijności. Widzę jak dalece trzeba być surowym dla siebie wobec natury i nie zadawałnic się zrobionym na prędce szkicem. Wszystko powinno być wykonane z decyzją.

»Wydaje mi się rzeczą bardzo ważną zacząć obraz lub studjum od walorów najsilniejszych, o ile płótno jest białe i postępować idąc po kolei aż do walorów najjaśniejszych, dzieląc walory od najciemniejszego do najjaśniejszego na 20 stopni. W ten sposób studjum lub obraz będzie się opierać na ładzie. Porządek ten nie powinien krępować ani rysownika, ani kolorystę. Przedewszystkiem masa, całość tego, co zwróciło naszą uwagę. Nie zapominać o pierwszym wrażeniu, które nam dało wzruszenie.

»Należy w pierwszym rzędzie szukać rysunku. Następnie idzie kolor, w końcu wykonanie.

»Przed danym widokiem, pewnym przedmiotem, uderzeni jesteśmy jego wdziękiem. Nie traćmy tego wrażenia i szukając prawdy i dokładności nie zapominajmy nigdy o tej jego właściwości, która nas uderzyła. Jakikolwiek byłby widok lub przedmiot, poddajmy się pierwszemu wrażeniu. To, co odczuwamy, jest prawdą!«

Nie można lepiej zakończyć tego studjum, jak cytując te mądre słowa Corot'a, które pisał w liście do p. H. Duménil'a:

»Jeśli malarstwo jest szaleństwem, jestto szaleństwo słodkie, które należy nietylko wybaczzać, lecz poszukiwać. Nie mam wątpliwości, że na mej twarzy i postaci nie da się doszukać śladu trosk, ambicji, wyrzutów, które tak często pokrywają bruzdami twarze tylu ludzi. Dlatego to powinno się kochać sztukę, która daje spokój, zadowolenie moralne, a nawet zdrowie temu, który umie utrzymać życie swe w równowadze«.

ANDRÉ LHOTE

DZIESIĘCIOLECIE POLSKI A SZTUKI PŁASTYCZNE

Przystępujemy do drukowania odpowiedzi na ankietę, którą Redakcja »Sztuk Pięknych« rozpisała pod powyższym tytułem. Ankieta obejmuje następujące punkty:

- 1) Czy samodzielność państwowa Polski wpłynęła dodatnio na rozwój polskiej sztuki i w jakim kierunku?
- 2) Jakie czynniki państwowe czy społeczne okazywały pomoc w kierunku rozwoju sztuki w ostatnim dziesięcioleciu, a jakie przeciwnie przeszkadzały?
- 3) Jakie czynniki państwowe czy społeczne i w jakim kierunku powinny popierać usiłowania artystów w kierunku rozwoju naszej sztuki narodowej?

* * *

POZWOLEM sobie zrobić uwagę, że to bardzo krótki okres czasu te dziesięć lat, które przeważnie były i być musiały poświęcone organizacji Państwa Polskiego. Nie możemy żądać, my artyści, aby sprawy Sztuki były na pierwszym miejscu. Musimy wyczekiwać pomyślniejszych chwil i wtenczas uderzyć na Rząd, na osoby, od których poparcie Sztuki zależy. Pozwolę sobie mniej więcej zreasumować te trzy pytania ankiety »Sztuk pięknych«:

- 1) Dotychczas nigdzie nie zauważyłem dodatniego wpływu na sztukę przez samodzielność państwową Polski, chyba na rozwój teatrów kresowych, w Katowicach, Wilnie, Grudziądzu, Toruniu i t. p. Ufundowanie kilku pomniczków nie gra żadnej roli w rozwoju sztuki.
- 2) Nieznane mi są fakty, świadczące o świadomym przeszkadzaniu w rozwoju sztuki. Największą przeszkodą, to brak funduszków, któreby Rząd corocznie na cele sztuki przeznaczal.
- 3) Na rozwój polskiej sztuki mogą najwięcej wpłynąć prywatne jednostki, które popierałyby artystów. Gdyby los zesłał nam takich mecenasów sztuki, jak hr. Raczyński w Poznaniu, hr. Schack w Monachjum, p. Dumba w Wiedniu i t. d.!

Zresztą, kochany Profesorze, ja schorowany, ostatnimi laty tak odsunąłem się w zacisze, że wiele spraw bieżących jest mi niewiadomych.

JULIAN FAŁAT

(Wyjątek z listu wielkiego artysty do naczelnego redaktora »Sztuk Pięknych«. List jest datowany: Bystra 11 lutego 1929 r.).

* * *

ANKIETA rozpisana przez miesięcznik »Sztuki Piękne« p. t.: »Dziesięciolecie Polski a sztuki plastyczne«, jest dla nas artystów o tyle niewygodna, że pozornie zawadza o interesy twórców, budząc cień podejrzenia, że zabiorą głos jedynie we własnej sprawie. A jednak tak nie jest, jak to zaraz łaskawy czytelnik o tem się przekona.

Dzieło Sztuki, mimo że jest stworzone przez artystę, prędzej czy później staje się własnością ogółu i jako takie wymaga opieki społeczeństwa bez względu na hierarchję. Sztuka jest skarbem narodowym, a więc każdemu powinno na tem zależeć, aby ten skarb powiększyć, i aby w pochodzie powszechnej rywalizacji kulturalnej otrzymać palmę pierwszeństwa.



JOZEF MEHOFFER

RYSUNEK PIÓREM

Jeżeli w odpowiedzi swojej dla ułatwienia zmienię hasło ankiety, określając je »Dziesięciolecie Odrodzonej Polski, a sztuki plastyczne«, to pomimowoli narzuci się potrzeba odnalezienia w tym krótkim ale nadzwyczajnym okresie o wiele więcej doniosłych zdarzeń zrodzonych w dziedzinie sztuki. Tymczasem obserwujemy, że na tem polu dzieje się głównie »zabliźnianie ran« pozostałych po zaborcach, lub sprawionych przez wojny. Takim koniecznym wynikiem konsekwencji powojennych jest rewindykacja zabytków, łatanie stylowych i mniej stylowych budowli, centralizowanie porozrzucanych tu i owdzie gratów i quasi-gratów arty-

stycznych. Najwspanialszym przykładem w tej mierze jest restauracja Wawelu, którą się zajął z całą gorliwością Rząd, ale niemal na równi przyłożyło rękę społeczeństwo. Dalej szły Łazienki i Pałac królewski w Warszawie, ale w pierwszym, czy w następnych wypadkach chodzi o widzialną konieczność, o splendory niezależnego Państwa — to jest zaledwo konieczne i techniczne rozwiązanie sprawy — w całości tej kwestji nie rozstrzyga. Cóż zatem się widzi? Brak szeroko zakrojonego planu, bo wśród nowych budowli są albo tylko dobre czy znośne, albo zgoła niepodlegające krytyce. Wszystko to stwierdza nie rozwój sztuki, lecz przypadkowe tylko jej zastosowanie.

Taki program ogólny, któryby objął całość potrzeb, mógłby być wyjść z Departamentu Sztuki M. WR. i OP. Rząd zorganizował propagandę polskiej Sztuki zagranicą, więc uczynił dobrze, bo w ten sposób dopomógł do jej rozwoju w kraju. Wiemy następnie, że czyni zakupy dzieł sztuki do zbiorów państwowych, wiemy również, że usiłuje dokładać starań do rozwoju uczelni artystycznych — wszystko to by znaczyło, że spełnia swoje zadanie — ale czy w dostatecznej mierze, o tem dziś sądzić przedwcześnie. Nie mamy bowiem dotąd przykładu, któryby mógł być wyłączną miarą i całokształtem zbiorowego wysiłku. Ponieważ przykład idzie z góry, trudno jest żądać takich wysiłków od zarządów miast, samorządów i wielu wielu innych instytucji społecznych, a tembardziej od jednostek.

W Rządzie wyłącznie decyduje przypadek, będący wrogiem normalnego porządku w pochodzie kultury artystycznej.

Ponieważ przykład idzie z góry, trudno przypuścić, aby nagle pan Nowobogacki stał się d'Estem czy choćby Stroganowem — trudno szukać umiłowañ artystycznych Juljusza II u proboszczów. Każdy prawie obywatel odczuwa smutną konieczność łatania bruków, lutowania stale pękających rur wodociągowych, troski o utrzymanie w czystości chodników miejskich — trudno więc, aby się zatroszczył także sprawą odrestaurowania walącego się pomnika lub udekorowania nowej fasady domu. Musi się wyrobić poczucie postępu, tęsknota za kulturą, a wtedy może i piękno zejdzie na ulicę i zajrzy do szarych mieszkań. A to będzie rozwojem kultury artystycznej.

Recepta na środki, zapomocą których można wpłynąć na rozwój Sztuki w Państwie:

- 1) Nieustanne ogłaszanie konkursów i to we wszystkich kierunkach i przez wszelkie instytucje.
- 2) Wzrost liczby stypendjów naukowych (uwzględniając jedynie talent) dla szkół artystycznych i artystów.
- 3) Celowe zamawianie dzieł sztuki z zastosowaniem do potrzeb współczesnych.
- 4) Wzbudzenie w społeczeństwie i szerzenie zainteresowania się sztuką i to zainteresowania się czynnego.
- 5) Znalezienie drogi do uświadamiania mas w kierunku poszanowania przyrody.

IGNACY PIEŃKOWSKI

* * *

KORZYSTAJĄC z zaproszenia, bym wziął udział w ankiecie miesięcznika »Sztuki Piękne« (jakkolwiek w ograniczonej ilości miejsca), nie mogę przystąpić wprost do odpowiedzi na temat »Dziesięciolecie Polski a sztuki plastyczne«, a pominąć to, co w tej dziedzinie poprzedza dziesięciolecie Niepodległości, a w czem pokolenie, do którego wraz z całym szeregiem pracowników należę, wzrosło i co w skarbcu narodowej twórczości nagromadzone zostało.

Niechże na tem miejscu choć w maleńkiej części spłacam Wam dług ogromny, zaciągnięty przez Naród cały z bogactwa, które zdobyliście Wy sami z Ducha Narodu, potęgą waszego uczucia i myśli Waszej twórczej, Artyści Polscy!



WOJCIECH WEISS

SZKIC TUSZEM

Królowie Ducha, Książęta, Marszałkowie i Rycerze z pod znaków: Słowa, Pieśni, Pen-
dźla i Dłuta, cześć Wam, którzyście wbrew losowi Narodu nieśli sztandar Sztuki Polskiej
przez lata niewoli godnie i wysoko, ponad szarość życia i ponad mizję dnia codziennego,
ofiarnie, w biedzie, niedostatku lub nawet nędzy.

Przez sto trzydzieści lat niewoli!

Stajecie przed oczami narodu Legjonem, oblicze Polski wyraźnie okazując swemu społe-
czeństwu i narodom świata.

Niech będą błogosławione trudy Wasze, wysiłki Wasze i Wasze ofiary.

.....

Posłannictwo Sztuki w latach niewoli Narodu Polskiego miało doniosłe znaczenie. Jed-
ynie Sztuka nie poddawała się sieroctwu i niewoli, a siły twórcze, buntujące się przeciwko
przemocy zaborczej, świadczyły, że naród nie zginął. Artyści i poeci polscy docierali
mimo przeszkód na areny świata i tam dowiedli, że naród polski, choć pozbawiony wolności,
mocny jest bogactwem ducha, posiada pierwiastki twórcze, których rozwojowi nic, nawet nie-
wola, przeszkodzić nie zdoła. Przez 130 lat zubożeliśmy materialnie, nie rozwijaliśmy się nor-
malnie w żadnej dziedzinie, mając obumarłe wszystkie czynniki rozwojowe. W kraju gospo-
darzył wróg! Sztuka polska, chociaż nie znajdowała dostatecznego poparcia w społeczeństwie,
dzięki wybitnym a często gienjalnym poetom i artystom polskim i ich ofiarnej pracy, niedo-

puściła przekreślenia istnienia naszego i mimo nieraz potężnych przeszkód, biorąc udział wybitny w pracy kulturalnej narodów, była najlepszą, choć nieoficjalną propagandą, naszego Narodu i Jego reprezentantką.

Więc dziś, kiedy jesteśmy gospodarzami na naszej Ziemi, niktzemnością by było nie dać warunków dobrych dla rozwoju sztuki polskiej.

Lecz by dobrze gospodarzyć, usunąć dziś trzeba ze sztuki polskiej to, co jest jej obcem i tem samem na poparcie nie zasługuje.

Wśród pracujących w sztuce wielu posiadała jak i dziś posiada Polska artystów, często o wybitnym talencie, którzy oślepieni wielkością kultury zachodniej, lekceważyli i lekceważą własne wartości do tego stopnia, że w twórczości swojej zatracili siebie doszczętnie. Sztuka ich, przynosząc wartości podpatrzone u Francuzów, Włochów lub Niemców — była niezaprzeczenie »Sztuką«, lecz nie »Sztuką Polską«. Zapoznała nas (jakkolwiek z drugiej ręki) z nowym kierunkiem na Zachodzie (dawniej ze sztuką monachijską, później francuską) i jak chcą niektórzy, dawała rezultaty efektowne. Lecz nie była Sztuką Polską, choć była Sztuką w Polsce.

Mieliśmy swoich monachijczyków, jak i mamy Monnet'ów i Manet'ów, Rodin'ów, Renoir'ów.

Znaczenie, wielkość sztuki rdzennie polskich artystów, począwszy od ostatnich dziesiątków lat a więc od Matejki, Grottgera, Chełmońskiego, Malczewskiego, Wyspiańskiego, Fałata, dla artystów dziś pracujących i przez nich dla przyszłych pokoleń jest niedocenioną i poza pewną grupą artystów naszych niezrozumianą i zgoła obcą. Pracująca dziś garstka ta w myśl jednej idei dąży do stworzenia własnego oblicza Sztuki Polskiej. Pracują oni nad stworzeniem formy rodzimej sztuki nietylko w obrazie sztalugowym, w biuście czy figurze wyrzeźbionej, lecz pracują nad formą ściany zewnętrznej lub wewnętrznej, nad gzymsem, obramowaniem otworu, w sprzętarstwie nad wypełnieniem płaszczyzny ornamentem lub w bryle, zestrajając formę z całością, ustrajając ją konstruktywnie, pracują w grafice, introligatorstwie, ceramice, we wszelkiem rzemiośle artystycznym. Motywem nieustająco żywotnym jest dla nich bogactwo materiałów swojej sztuki ludowej, która niezaprzeczenie była i jest jedynym, prawdziwym i czystym źródłem wszędzie, u wszystkich narodów indywidualnego wypowiedania się w sztuce, tak w poezji jak w muzyce jak i w sztukach plastycznych.

Praca tej grupy artystów sięgająca trzydziestu lat, daleką jest jeszcze od doskonałości, z czego zdają sobie sprawę, lecz oni to przygotowują glebę dla przyszłych pokoleń i uprzątają Polskę z chwastów, jakie porosły bujnie na niewolnej ziemi.

Te wysiłki zasługują przedewszystkiem na poparcie władz i społeczeństwa.

JAN SZCZEPKOWSKI

* * *

SAMODZIELNOŚĆ Państwa Polskiego nie wpłynęła dodatnio na rozwój Polskiej sztuki narodowej, z tego zasadniczego powodu, że sztuka naogół wymaga środków materialnych, których nie mamy w odpowiedniej ilości, bo budując Państwo od podstaw, mieliśmy i mamy zasadniczo pilniejsze, wprost prymitywne potrzeby: zabezpieczenie granic, wojsko, skarb i t. d. Wprawdzie tu i ówdzie można zauważyć dobre chęci ze strony Państwa (Tow. szerzenia Sztuki polskiej wśród obcych pod patronatem M. S. Z. i Ministerstwa W. R. i O. P.), muszą być one jednak z natury rzeczy odosobnione i nieskonsolidowane, a to z wyżej wymienionych powodów, w tak jeszcze młodym Państwie. Natomiast podnieść należy szkody, jakie wyrządza się rozwojowi polskiej sztuki narodowej (pomijam niepopieranie przez Państwo wybitnych talentów, a co gorsza bezmyślne gnębienie ich podatkami (obrotowy!), przez zamknięcie wprost



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

SZKIC AKWARELA

drogi rozwoju młodym talentom, a to przez źle postawione szkolnictwo artystyczne. Młodzież zamiast pracować dla ideału (a tylko w ten sposób może się sztuka narodowa rozwijać), poluje wprost na posady nauczycieli rysunków w szkołach. Akademje sztuk pięknych, szkoły zdobnicze, zawodowe etc. są to dziś właściwie seminarja nauczycielskie dla kształcenia panów »profesorów« (patrz dotyczące przepisy ministerjalne).

Wydatkuje się na to miliony, rezultat: produkcja lichych sił artystycznych, zanik indywidualności, przeciętna poprawność, upadek sztuki ogólny (zobacz poziom wystaw). I tu będzie coraz gorzej, skoro zabraknie ludzi z pokolenia przedwojennego. Jak temu zaradzić? Zmniejszyć liczbę szkół artystycznych, podnieść poziom pozostałych przez należyte dotacje pieniężne, zreformować system nauczania rysunków w szkolnictwie ogólno-kształcącym (w gimnazjach komponuje się witraże (!), mozaiki (!), robi się portrety (!) (t. j. to samo, co w szkołach fachowych), a resztę zaoszczędzonych w ten sposób pieniędzy należy użyć na obstalunki Pań-

stwowe i nagrody dla artystów zasłużonych. (Kupowanie obrazów względnej wartości i względnej oceny (protekcje) nie prowadzi do celu). A wtedy odpadnie cała masa niepowołanych, artyści zaś idący w pocie czoła po żmudnej drodze sztuki, czując opiekę Państwa, będą mogli dać wyraz tym wartościom, na jakie stać duży, mocny naród.

KAZIMIERZ SICHULSKI

* * *

CZY samodzielność państwowa wpłynęła dodatnio na rozwój sztuki polskiej? Jakikolwiek zastrzeżenia czy wątpliwości pod tym względem byłyby tylko chorobliwym konstruowaniem paradoksów. Oto liczne i doskonałe szkolnictwo artystyczne, oparte o rodzime pierwiastki, oto oficjalne poparcie sztuki, którego przedtem ona nie doznawała na $\frac{4}{5}$ obszaru obecnej Rzpltej, oto nowa podaż dla architektury, rzeźby monumentalnej, sztuki dekoracyjnej. To oczywiste. Ale pozatem polskie Państwo spolszcza Polskę. Jedna dzielnica przesiąka wpływem drugiej w fizjognomji miasta, w stroju, w psychice ludzi, przenika się artystycznymi formami i przedmiotami sztuki drugiej. Otóż charakterystycznym jest, że w tej osmozie przyjmują się te tylko właściwości, które mają najwięcej charakteru narodowego. Ślązak weźmie np. od Litwina, i naodwrot, to co drugi ma specyficznie rodzimego, a odtrąci z odrazą jego współczynnik rosyjski czy niemiecki. Wytwarza się wskutek tego zwolna wielomiljonowe zbiorowisko o coraz wyraźniejszym własnym charakterze zewnętrznym. To najistotniejszy warunek wytworzenia sztuki narodowej. Z drugiej strony ta sztuka, wyprowadzana ciągle przez Państwo na porównawczy teren zagraniczny, uświadamia tem swą odrębność. Samodzielność państwowa przynosi tedy afirmację narodowego charakteru sztuki.

Nie należy oczywiście zapominać o ciężkich warunkach przejścia z przedwojennego stanu w obecny. Przeszło sześćoletnia wojna, ruina kraju, niefortunne eksperymenty ekonomiczne lat następnych, ciągly jeszcze taniec na linie nad nędzą. To nie »byt niezależny«, ale fakta współlistniejące z jego zapoczątkowaniem, redukujące jednak w ogromnej mierze plon »dziesięciolecia«. Przełom wynikający naprawdę z niepodległości zarysuje się dopiero niebawem, gdy w pełni dojdzie do głosu pokolenie powojenne. Przyniesie niewątpliwie falę tężyzny, ale wprowadzi też oczywiście jakiś odmienny nastrój duchowy do sztuki.

W czasie ubiegłego dziesięciolecia najlepszy impuls szedł z góry, od Rządu, podając rękę inicjatywie artystów. Organizacje społeczne działały miernie, czasem wprost w kierunku ujemnym. Uderzającą jest obojętność, z jaką wielki przemysł odnosi się do sztuki i do korzyści, któreby mógł odnieść ze współpracy z nią. Interesujący fenomen przedstawia też wyraźny rozdział partyj politycznych w odniesieniu się do sztuki. Popierały ją zawsze stronnictwa t. zw. lewicowe, »obóz majowy«, podczas gdy strona przeciwna, w kulcie niefortunnie rozumiałej trzeźwości, starała się ją wprost tępić. Jestto ciekawym przykładem, jak zrozumienie sztuki, która z założenia wyraża pierwiastek twórczy, idzie w parze z twórczą zdolnością w zupełnie innych dziedzinach ludzkiego działania, zaś brakowi tego zrozumienia towarzyszy bezpłodność na wszelkich realizacjach.

Jakie czynniki państwowe powinny popierać sztukę? Powiedzmy najpierw prosto z mostu: król. Jakikolwiek *pro* i *contra* przedstawiać może problem monarchizmu, sztuka powinna sobie życzyć tego potężnego a najbardziej giętkiego instrumentu mecenasostwa, jakim jest monarcha.

Przywrócić należy ministerstwo sztuki i kultury, obejmujące swem znawstwem wszystko, co sztuki dotyczy, dopuszczające ją do bezpośredniego głosu wobec rządu i ciał parlamentarnych.

Wreszcie (nie wchodzę tu oczywiście w *meritum* różnych projektowanych reform admi-



TEODOR AXENTOWICZ

SZKIC KREDKA I AKWARELA

nistracyjnych) należałoby sobie życzyć, aby w dziedzinie kulturalno-artystycznej powstały — powiedzmy: »generalne kuratorja«, obejmujące po kilka województw, z siedzibami w pięciu czy sześciu miastach, które są odrębnymi ośrodkami artystycznymi. Obok generalnego kuratora powinna istnieć rada artystyczna z głosem więcej niż doradczym. Sztuka, w interesie jej żywotności, świeżości i rodzimości, nie powinna być centralizowana, opierać ją należy o kulturalny ruch lokalny, o regionalizm, województwa zaś są zbyt drobnymi jednostkami, aby każde z nich znalazło odpowiednie środki i odpowiednich ludzi.

A jakie czynniki społeczne powinny rozwój sztuki popierać? Mój Boże, wszystkie, każde w swoim zakresie i w swoim interesie, a rzeczą sztuki jest, aby to ich interesem się stało.

Ale to wszystko bardzo trudno w tak szczupłych ramach rozwinąć!

LUDWIK PUGET

* * *

ODPOWIEDŹ na zapytanie: czy samodzielność państwowa Polski wpłynęła dodatnio na rozwój polskiej sztuki, napotyka na trudności natury dosyć zasadniczej. Aby mianowicie wniosek nasz był zupełnie pewny, musielibyśmy nie tylko znać dokładnie stan tej sztuki w ostatnim dziesięcioleciu, ale mieć ponadto możliwość porównania go z tem, co byłoby w okolicznościach przeciwnych. Ponieważ zaś druga z tych przesłanek pozostanie nam na zawsze nieznaną, przeto odpowiedź nasza oparta być może tylko na przypuszczeniach.

Po tem małym zastrzeżeniu przystąpić już możemy do rzeczy.

Jeżeli za rozwój sztuki uważać będziemy podniesienie się jej ogólnego poziomu i wzmożenie napięcia twórczego, to przyjdzie nam stwierdzić, że odzyskanie niepodległości państwowej nie wywarło tu tego wpływu, którego można było oczekiwać. Poziom ten i napięcie pozostały w przeciętnej takie same mniej więcej, jak w okresie, bezpośrednio poprzedzającym wojnę — tak zresztą, jak pozostawały jednakowe już od połowy wieku ubiegłego, a przynajmniej od roku 1860.

Uległo natomiast sporym zmianom, i to zmianom wysoce dodatnim, ustosunkowanie części w łonie tej całości — zmiany te są jednak nie tyle wynikiem zmienionych warunków bytu państwowego, ile raczej odbiciem ewolucji, wspólnej całemu współczesnemu społeczeństwu, są one ponadto pod pewnemi względami naturalnym rozwojem idei i zasad, który mógłby dokonać się nawet i w mniej szczęśliwych warunkach.

W zmianach tych uderza przede wszystkim ustanie długoletniej hegemonji malarstwa i powrót do normalnej hierarchji w dziedzinie sztuk plastycznych. Działem tedy, który wykazuje największe ożywienie ideowe w porównaniu ze stanem dawniejszym, jest architektura. Wyraźne również wzmożenie napięcia dostrzegamy w dziedzinie przemysłu artystycznego. Na następnem miejscu pod względem rozwoju stoi rzeźba. W zakresie sztuki jednopłaszczyznowej, poza dekoracją, intensywny rozwój wykazuje pokrewna jej dziedzina grafiki, mianowicie drzeworyt. W malarstwie natomiast skonstatowaćby można raczej zmniejszenie się napięcia.

Jeżeli jednak zmiany te porównamy z tem, co od czasu wojny zaszło w innych krajach, oraz z tem, co zaczynało kształtować się u nas jeszcze za czasów niewoli, to okaże się, że niepodległość państwowa wywarła tu wpływ stosunkowo niewielki.

Rzeczony rozwój nowych idei w architekturze jest tedy objawem, wspólnym całej sztuce dzisiejszej, Polska zaś bierze w tym ruchu udział dosyć nawet skromny, tem bardziej, że ciężkie warunki materialne tamują silnie jej działalność.

Rzeczony rozwój naszego przemysłu artystycznego, w niektórych dziedzinach bardzo poważny, jest jednakże bezpośrednim dalszym ciągiem ruchu, który rozpoczął się u nas na wiele jeszcze lat przed odzyskaniem niepodległości.

Zmiana ustosunkowania, która zaszła w dziedzinie sztuki jednopłaszczyznowej na niekorzyść malarstwa, jest wynikiem przyczyn, które trudnoby tutaj rozpatrywać, w których jednak samodzielność państwowa nie odgrywa roli.

Jedną bodaj rzeźba odczuła chwilowo dobroczynny wpływ tej samodzielności, o tyle przynajmniej, że przedmiotem jej wzmożonej działalności są przeważnie pomniki i popiersia, któremi niepodległa Polska uczcić pragnie swych bohaterów i genjuszów narodowych.

Jest to jednak wpływ raczej pośredni. Oddziaływanie bezpośrednie samodzielności państwowej pozostaje we wszystkich dziedzinach twórczości stosunkowo nieznaczne.

Nie można się temu zresztą dziwić. Jeżeli chodzi o oddziaływanie moralne — to historia poucza, że niedola narodowa była u nas właśnie czynnikiem, podniecającym twórczość artystyczną. Jeżeli chodzi o wpływ materialny w szerokim znaczeniu tego słowa, a więc o pomoc ze strony czynników państwowych czy społecznych — to niestety w państwowo-twórczych poczynaniach naszych sztuka pozostaje do dzisiaj na ostatnim planie. Większą uwagę poświęcono dotychczas tylko stronie przygotowawczej, t. j. szkolnictwu artystycznemu, które wyka-



WACŁAW HUSARSKI CHRYSZTUS UŚMIERZAJĄCY BURZĘ
(pastel)
(Dział sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Stowarzyszenie art. pol. „Rytm”)

zuje też spory postęp, zwłaszcza na terenie b. zaborów rosyjskiego i niemieckiego. Ostatnimi dopiero czasy potrzeby państwa (rządziej instytucyj społecznych) w dziedzinach, mających styczność ze sztuką, załatwiane być zaczynają w porozumieniu z czynnikami kompetentnymi, — jakkolwiek w dziedzinie tej dużo jeszcze pozostaje do zrobienia.

I na tem mniej więcej koniec. Subsydja i zapomogi państwowe, samorządowe lub społeczne, przeznaczone na rozwój sztuki, nie wchodzą prawie w rachubę. Pokażniejszym wysiłkiem jest tu tylko budowa Muzeum w Warszawie. Z powodu chronicznego braku funduszków na cele artystyczne, z powodu żalosnej nędzy odnośnych budżetów, nie czyni się mniej więcej nic dla rozwoju kultury artystycznej w społeczeństwie.

I to jest może największym błędem. Bezpośrednia i zbyt gorliwa opieka nad twórczością żywą ze strony czynników państwowych, czy społecznych, jest rzeczą trudną, częstokroć niebezpieczną, wytwarzać mogącą konwenans sztuki oficjalnej. O rozwoju sztuki i jej dobrobycie stanowi przede wszystkim zrozumienie jej i odczucie jej potrzeby przez najszersze warstwy. Akcja państwowa i społeczna, mająca na celu rozwój sztuki, powinna też mieć to na uwadze. Niestety, w dziedzinie tej nie robi się u nas literalnie nic.

WACŁAW HUSARSKI

* * *

SAMODZIELNOŚĆ państwowa Polski bezwarunkowo wpłynęła dodatnio na rozwój sztuki u nas. I pierwszym takim dodatnim warunkiem było usunięcie dzielnicowości, które ułatwiło artystom wysyłanie swych eksponatów na wystawy urządzone we wszystkich miastach Polski i organizowanie wystaw objazdowych po prowincji. Drugim: uzyskanie dostępu do morza, bezsprzecznie temat dla malarstwa krajobrazowego przez to samo rozszerzył się. Następnie — usiłowania samego Rządu (można je krytykować, ale one istnieją). Pomoc w tym kierunku już się zaznaczyła niejednokrotnie, czy to zrzeszeniom artystycznym, czy też poszczególnym artystom, przez udzielanie subwencji, — stypendjów, w kraju i na wyjazd zagranicę, a wreszcie przez zakup dzieł do przyszłych zbiorów państwowych. Nakoniec, przez rozszerzanie wyższych uczelni artystycznych i pomnożenie tych uczelni (wznowienie wydziału sztuki przy uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie).

Państwowe czynniki zatem najwydatniej starały się pomagać w rozwoju sztuki w Polsce.

Natomiast instytucje społeczne martwością swoją tamowały raczej rozwój i postęp sztuki, niż przyczyniały się do jej rozkwitu. (Jak do niedawna Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie, zanim sami artyści nie wskrzesili trupa). A już wprost wrogie stanowisko zajęła wobec wszelakich dążeń artystów polskich osławiona »Zachęta« warszawska, która nie zawahała się dać odmownej odpowiedzi, gdy chciano urządzić zbiorową wystawę tak wielkiego artysty, jakim był Piotr Michałowski, tłumacząc się brakiem miejsca. Trudno zatem uważać, by ta instytucja dyletantyzmu mogła mieć jakiegokolwiek aspiracje kulturalne. I tu czynniki państwowe winne zająć się taką »Zachętą«, która bagniskiem rozkładu a nie ogniskiem kultury istnieje w samym sercu państwa — w stolicy.

Na ostatnie pytanie ankiety: »które czynniki państwowe czy społeczne winne popierać usiłowania artystów?« Zdrowo patrząc na sprawę odpowiem, że i jedne i drugie mają obowiązek wszelakie usiłowania kulturalne artystów polskich popierać.

Poza pismem specjalnym, jakim jest pismo artystyczne »Sztuki Piękne«, z wielkim nakładem starań i wysiłków wydawane, czy mamy pismo popularno-artystyczne, któreby informowało ogół, co się dzieje właściwie w świecie sztuki? Nie. — A takie jest całemu społeczeństwu potrzebne.

Normalny rozwój sztuki dzisiaj odbywa się tam, gdzie stworzono giełdę tej sztuki. U nas żaden z malarzy niema określonej ceny. Obrazy kupuje się dla nazwiska, przez snobizm, i dla załatwienia dziury na ścianie, byle jaki. Niema u nas kolekcjonerów, którzy nabywają dzieła malarzy o jakimś poziomie kulturalnym. Nie przedstawia obraz w naszym kraju żadnej realnej wartości (poza kilku malarzami nieżyjącymi), może mieć tylko wartość artystyczną, czekają na amatora. Nikt dlatego nie kolekcjonuje obrazów, gdyż nie może lokować kapitału w wartości względnej. Na tym polu stworzenia cen dla prac malarzy polskich winny zająć się i państwowe i społeczne czynniki.

Nasze społeczeństwo ma zamało zrozumienia i zamiłowania do sztuk plastycznych. Należy to społeczeństwo oświecać i zamiłowanie wzbudzać. W tem może być pomocne i państwo i instytucje społeczne.

W pomyślnej przyszłości dla sztuki polskiej artyści nie będą zmuszeni szukać zarobku i uznania za granicami kraju. A departament sztuki porzuci swój dawniejszy system rozdawania jałmużny żebraczej, tylko, chcąc przyjść z pomocą artyście, zakupi jego pracę.

Ś. p. Jacek Mierzejewski, niepospolity talent, zmarł w niedostatku i nie mógł się doczekać, by Departament sztuki zakupił choć jeden z jego obrazów.

Następnie byłoby wielką pomocą i przyczyniło się niemało do szerzenia sztuki, gdyby Rząd ułatwił przewóz eksponatów na kolejach przez udzielanie zniżek, a urzędy miejskie nie pobierały podatków od wystawionych na wystawach dzieł.

Lecz najważniejszym i najpilniejszym zadaniem państwa winna być opieka nad utalentowaną młodzieżą we wszystkich uczelniach. I jeszcze jedno chcę nadmienić, co ściśle jest zwią-



STANISŁAW POPLAWSKI EWA (gips)
(Dział sztuki na P. W. K. w Poznaniu)
(Cech art. plastyków „Jednoróg”)

WYDARZENIE dziejowe tak olbrzymiego znaczenia, jak Odrodzenie i Zjednoczenie Polski Niepodległej, wstrząsając duszę całego Narodu, nie mogło nie wywrzeć też ożywczego wpływu na psychikę artystów. Nie każdemu pokoleniu dane jest to przeżyć. Lecz Sztuka do swego istnienia i rozkwitu wymaga, prócz istnienia ludzi twórczych, jeszcze innych warunków sprzyjających. Suma i skala tych warunków decyduje w znacznym stopniu o rozwoju i kwitnieniu sztuki, Artysta jak roślina tkwi korzeniem w glebie.

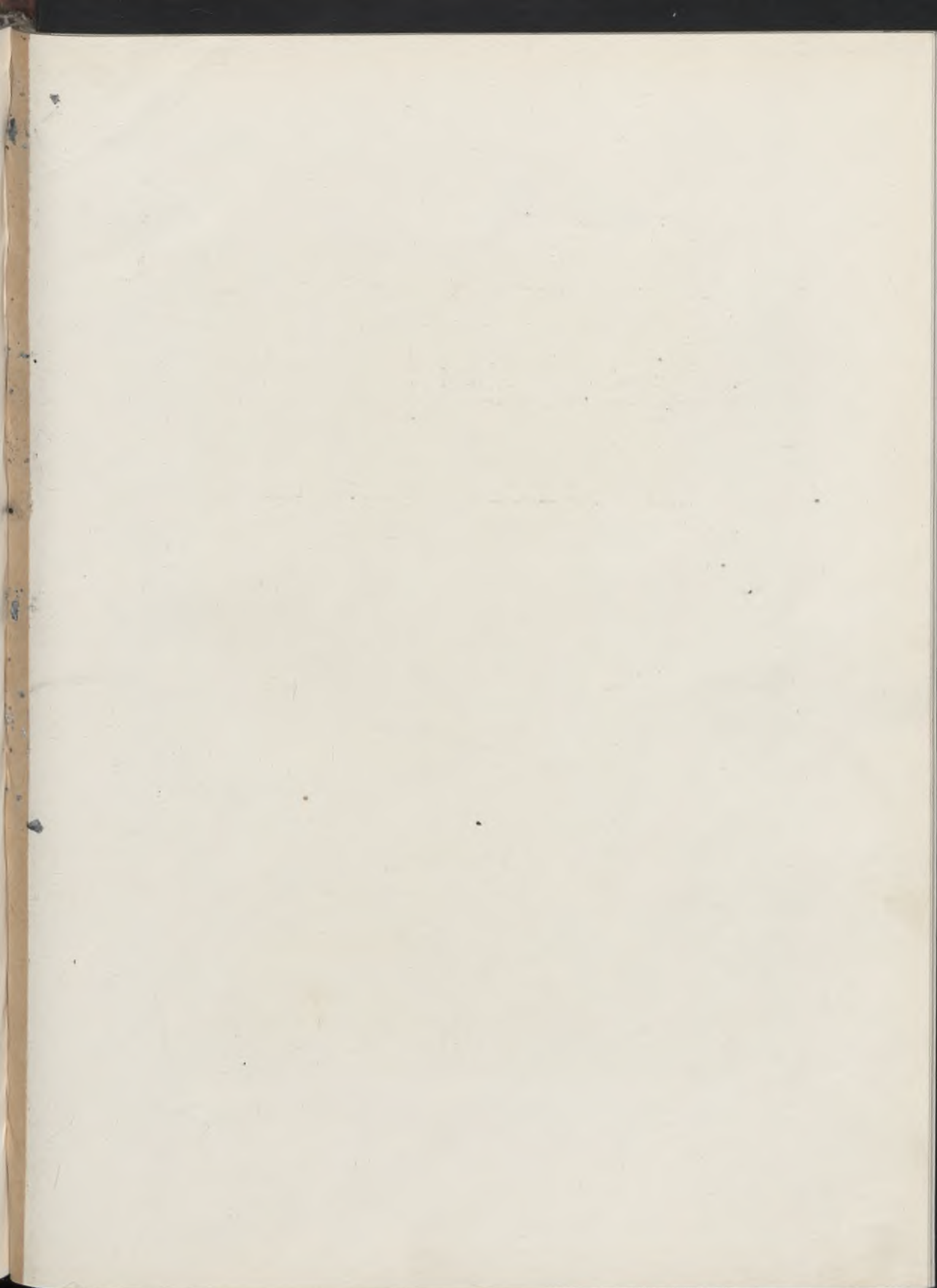
Głęboki przewrót socjalny, któremu uległa po wojnie cała niemal Europa, skruszył dawne uleżałe warstwy społeczne, a nowe dopiero z rozproszkowania tworzy. W Polsce rozbitej, okradanej, demoralizowanej przez zaborców przez wiek cały z górą, proces ten trafiwszy na złoza

bardziej zależała, trwa dłużej niż w krajach Zachodu, i dłużej czekać będzie trzeba na utworzenie się jednolitej, żywej i mocnej warstwy kulturalnej, która głównie żywi sztukę. Bieda powojenna szczególnie utrudnia ten proces, to też dziś sztuka polska zaledwie wegetuje na tem podłożu i bujniej może zakwitnąć tylko przy szczególnie wybitnem poparciu Rządu.

Rząd przy nieskończonej ilości wielorakich potrzeb powstającego z gruzów kraju, na sztukę może dać bardzo niewiele, rozumiemy to wszyscy. Tem też bardziej należy rozważnie i z namysłem grosza tego używać. Czy się tak działo przez lat dziewięć? Doradcy Rządu w tej dziedzinie od początku całą swą uwagę zwrócili na efekt zewnętrzny, na »fasadę frontową«, wzniesioną na pokaz od strony Europy. Raz poraz coś tam przedsiębrano, czegoś dokonywano na »fasadzie frontowej«, gwoli imponowania cudzoziemcom. Zagadnienie sztuki, jako potrzeby duchowej 30-miljonowego narodu, ustępowało na bok wobec zagadnienia, co sobie o nas pomyślą cudzoziemcy? Jeżeli zaś zgodzimy się na to, że sztuka (nie jej surogaty) jest emanacją rasy, plemienia, narodu w jego rasowym, etnicznym, a nie politycznym pojęciu, że treść swą i swe formy wyprowadza na równi z typem fizycznym i obyczajami, z instynktów rasy, to zrozumiemy, że poświęcono ważniejsze dla mniej ważnego. Bo należy sobie przypomnieć słowa starego dyplomaty japońskiego jeszcze z przed wojny: »Pokazaliśmy Europie naszą sztukę, nasze tradycje i świętości, a Europa uznała to za godne na temat do operetki. Pokazaliśmy jej potem nasze wojska przy robocie na polach Mandżurji, i Europa upadła przed nami płackiem«. Lecz nasi doradcy Rządu w sprawach sztuki nie podzielali poglądu japońskiego dyplomaty, ani też nie doszli jeszcze do poznania tej niewątpliwej prawdy, że jedyną produkcją narodu, nie przeznaczoną na eksport, jest właśnie sztuka. I że cudzoziemcy sami po nią przyjdą i sami o nią dobijać się będą, gdy spostrzegą jej rasową odrębność, choćby w najprymitywniejszych formach. U nas wewnątrz kraju stworzono zaledwie etatyzm sztuki: a więc ministerjum, a potem departament, wydziały, urzędników i wielu komisarzy rządowych. Coś tak, jakgdyby stworzono akuszerów, odbiorczynie i sprzęt położniczy, nie troszcząc się wcale o samo łono rodzące. O »łono« mało kto się troszczył przez te lat dziesięć, chyba urzędnicy podatkowi. I nie zatroszczono się i o »kąt« dla sztuki. Spuścizną przedwojennych czasów kontentuje się ona dotychczas. Dość powiedzieć, że w ciągu 10 lat nie powstał u nas w całej Polsce ani jeden gmach wystawowy. Niezbudowano też dotychczas w stolicy godnego przybytku dla Galerji Narodowej, zresztą może w tem słusznem rozumowaniu, że skoro nie było jeszcze czasu porobić zbiorów, pocóż tedy gmach dla nich. Budowano natomiast »Polską Sztukę« w Paryżu. Zbudowano na rozbiórkę polski gmach reprezentacyjny dla cudzoziemców, a z Polaków oglądali go ci tylko, których tam na koszt Rządu zawieziono. To skupienie uwagi doradców rządowych na manifestacjach reprezentujących, na »upodobnianiu« się do Europy w »fasadzie frontowej«, wytworzyło też powoli w naszym kraju osobliwą atmosferę. Do głosu doszli ludzie o zdolnościach komiwojażerskich, umiejący podać z ręcznic najświeższy, »echt« zagraniczny towar. Dział t. zw. teorii sztuki, w trzech-czwartych znalazł się w rękach semickich lub kryptosemickich. Zapanowała jakby giełdowa gorączka o kosmopolitycznym posmaku. Reguluje się pojęcia na »hossę« i »bessę« podług codziennych paryskich i berlińskich notowań. W tym szarym obrazie przeblyskują jednak i jaśniejsze punkciki, świadczące, że chwila dzisiejsza jest tylko przejściowym stanem powojennym. To też przyglądać mu się można z melancholijnym optymizmem i wiarą, iż: *vita braevis est, ars longa.*

STEFAN POPOWSKI

(C. d. n.)





KRAJOBRAZ Z POLUDNIOWEJ FRANCJI (oil)

JÓZEF PANKIEWICZ

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Nowy Związek artystów-plastyków. W Bydgoszczy, z okazji otwarcia w Muzeum Miejskim wystawy artystów z Bydgoszczy i okolicy, związało się nowe zrzeszenie artystów-plastyków pod nazwą: Związek Plastyków w Bydgoszczy.

Zrzeszenie obejmować może artystów mieszkających w naszym mieście, w całej Ziemi Bydgoskiej, oraz na Pomorzu. Tworzy się ono dla obrony interesów pracujących na tym terenie artystów, oraz dla ułatwienia zrzeszonym dostępu do większych wystaw krajowych i ewent. zagranicznych.

Zapisało się do zrzeszenia dotychczas dziesięciu członków, a zarząd stanowią pp.: Karol Mondral — prezes, Jerzy Rupniewski — wiceprezes, Konitzer — skarbnik, Borucki, kustosz Muzeum Miejskiego — sekretarz.

GRODNO

= Grodno ku czci Orzeszkowej. W niedzielę 20 października odbyło się w Grodnie na placu Teatralnym uroczyste poświęcenie i odsłonięcie pomnika Elizy Orzeszkowej. Pomnik przedstawia umieszczony na wysokim cokole popiersie wielkiej patriotki, rzeźbione w granicie przez artystę rzeźbiarza Romualda Zerycha. Miasto z racji odsłonięcia pomnika udekorowano flagami o barwach państwowych, a wieczorem zęsiście iluminowano.

KRAKÓW

= Pogrzeb Jacka Malczewskiego. Pod domem żałoby przy ul. Anczyca na Salwatorze przemówił Władimir Hoffman, poczem orszak żałobny, poprzedzony przez duchowieństwo, podążył ulicami Kościuszki i Zwierzyniecką do kościoła OO. Franciszkanów. Wzdłuż ulic i koło kościoła zebrały się tłumy publiczności, żegnającej z powagą zwłoki wielkiego mistrza malarstwa polskiego. Po wniesieniu trumny do kościoła Franciszkanów, ks. biskup Rospond odprawił Mszę żałobną w obecności ks. metropolity Sapięhy i licznych kleru. W czasie nabożeństwa śpiewał chór ks. Rizziego z towarzyszeniem orkiestry.

Po odprawieniu przez ks. metropolitę Sapięhę egzekwii, trumnę wyniesiono z kościoła i umieszczono na rydwanie. Przy dźwiękach marsza Szopena wyruszył wielki pochód żałobny z Placu Wszystkich Świętych ulicami Grodzką, Stradom w stronę Skalki. Pochód otwierali uczniowie i uczennice krakowskich szkół średnich, poczem niesiono wieńce, m. in. wieńiec od ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, wojewody krakowskiego, Akademii Sztuk Pięknych, Twa artystów polskich »Sztuka«, Twa Sztuk Pięknych, Związku Artystów plastyków, Cechu »Jednoróg«, Tow. Zachęty Sztuk Pięknych (Warszawa), Bratniej pomocy studentów Akademii Sztuk Pięknych, szeregu artystów i t. d. Za wieńcami maszerowała kompania Strzelca. Przed trumną szły liczne zastępy duchowieństwa zakonnego i świeckiego. Kondukt pogrzebowy prowadził ks. metropolita Sapięha. Rydwan otaczali delegaci Związku Legionistów, Federacji Polskiego Związku Obrońców Ojczyzny i innych organizacji ze sztandarami. Za trumną szła rodzina zmarłego, jako przedstawiciel rządu minister Wyznań Religijnych i O. P. Czerwiński z szefem departamentu kultury i sztuki Jastrzębowski, wojewoda krakowski dr. Kwaśniewski, prezydent miasta senator Rolle z wiceprezydentem Ostrowskim, przedstawiciele Akademii Sztuk Pięknych, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Akademii Umiejętności, reprezentanci Twa art. pol. »Sztuka«, Związku art. plastyków, Twa przyjaciół Sztuk pięk-

nych i szeregu towarzystw naukowych, kulturalnych i artystycznych, dalej delegaci Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Związków artystów z Poznania, Lwowa i Wilna, delegaci szkół przemysłowych i gimnazjów oraz olbrzymie tłumy publiczności.

W chwili, gdy pochód przechodził koło Placu Bernardyńskiego, odezwał się Dzwon Zygmunta. Pochód wśród niezwyklej powagi i skupienia dotarł do ulicy



BAZYLI WOJCIOWICZ PROJEKT POMNIKA WOLNOŚCI
(T. KOŚCIUSZKO) W BYTOMIU (gips)
(I nagroda)

Skalecznej. Przed kościołem św. Katarzyny pożegnał zwłoki Mistrza imieniem rządu minister Wyznań Religijnych i O. P. Czerwiński następującym przemówieniem:

»Wybieram więc jednego z nich i ukocham go, jak syna i, umierając, oddam mu ciężar mój i większy ciężar, niż mogą unieść inni, aby w nim był odkupiony i pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi i potem zostawię samego w ciemności wielkiej z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu.

Te słowa Szamana o Anhellim są jakby wyjęte z testamentu, którym w ciemną noc niewoli wielki duch Polski przekazywał swoją misję swoim następcom. Ten, którego śmiertelne szczątki za chwilę do grobu włożył mamy, był także tej misji dziedzicem. I on otrzymał »ciężar większy, niż mogą unieść inni«. I on szedł przez życie »w ciemności wielkiej, z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu«. Z myśli tych i tych tęsknot ukła-

dał się poemat barw i kształtów przedziwnego piękna, a przecież nietylko dla naszych oczu, ale i dla naszych serc przeznaczony, bo kto na twórczość Malczewskiego patrzeć będzie ze stanowiska piękna, szukając w niej wyłącznie materiału dla swoich wrażeń estetycznych, ten Malczewskiego ani nie dojrzy, ani nie zrozumie. Malczewski przemawiał do nas skarbami, jakże Bóg w duszę jego złożył. Spiewał dla nas pieśń bez słów, czarowną i porywającą. Ale trzeba zrozumieć wszystkie tej mowy wyrazy i usłyszeć wszystkie tej pieśni tony, bo wtedy dopiero dojrzeć można, że



ZYGMUNT OTTO

PROJEKT POMNIKA WOLNOŚCI
(T. KOŚCIUSZKO) W BYTOMIU (gips)
(II nagroda)

Jacek Malczewski, to nietylko artysta-malarz, znakomity i sławny, ale że przede wszystkim jeden z tej jasnej plejady rycerzy, których Bóg na szczytach naszego ducha postawił, gdy nas od zupełnej zagłady zachować postanowił. Był on jednym z tych, co trzymali ostatnią linię okopów, co byli rezerwą i arsenałem ducha w oczekiwaniu dnia zmartwychwstania Ojczyzny. I dotrzymał. Dlatego jestem tu dziś, przedstawiciel rządu odrodzonej Ojczyzny, i dlatego stoję przy trumnie Twojej, Mistrzu, aby w imieniu Rządu złożyć Ci hołd i podziękę za to, żeś Ojczyznę swoją w piersi nosił, żeś cierniem jej bólów serce swoje krwawił, za to, żeś rodaków do czujności budził i na cierpienia Ojczyzny znieczulił ich nie dawał, za to wreszcie, żeś Ojczyznę blaskiem swojej chwały opromienił – cześć Ci składam. A żeś się użnoił i zapracował wielce – o spokój wieczny dla Ciebie prosimy*.

Po przemówieniu p. ministra ujęli trumnę na barki uczniowie Akademii Sztuk Pięknych i ponieśli ją do Grobów Zasłużonych na Skałce, gdzie zwłoki Mistrza złożono na wieczny spoczynek obok Siemiradzkiego, Wyspiańskiego i innych, zasłużonych dla Ojczyzny wielkich obywateli i twórców.

= O Politechnikę w Krakowie. W sali Towarzystwa Technicznego odbyło się w obecności p. wojewody dr. Kwaśniewskiego bardzo liczne zebranie w sprawie założenia Politechniki w Krakowie. W zebraniu wzięli udział prezydent miasta senator Rolle, rektorowie wszystkich wyższych uczelni, prezydent Izby handlowo-przemysłowej, oraz przedstawiciele inteligencji krakowskiej z różnych zawodów. Obszerny referat p. t. »Zagadnienie Politechniki w Krakowie« wygłosił prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego dr. J. Sikorski, zaznaczając, że zwołana przez p. wojewodę w tej sprawie ankieta opowiedziała się za koniecznością rozpoczęcia szybkiej akcji celem założenia Politechniki w Krakowie a nie w Katowicach. Za utworzeniem Politechniki w Krakowie przemawia nietylko uniwersytecki charakter miasta, posiadającego wielkie biblioteki, laboratoria i t. d., ale przede wszystkim fakt, że w Krakowie znajduje się już podstawa dla Politechniki w Akademii Górniczej i na wydziale architektury w Akademii Sztuk Pięknych. W Krakowie jest na ukończeniu olbrzymie laboratorium mechaniczne, ufundowane przez górnośląski przemysł. Produkcja roczna inżynierów na Politechnice warszawskiej i lwowskiej nie może zaspokoić wzrastających wymagań przemysłowych, dlatego też utworzenie trzeciej Politechniki, w Krakowie, staje się palącą potrzebą. Prezydent Izby handlowej p. Epstein podniósł, że sfery przemysłowo-handlowe uważają, iż wyższy zakład naukowy techniczny może znajdować się tylko w Krakowie, dowodem czego jest subwencja w kwocie miliona złotych od ciężkiego przemysłu śląskiego, przeznaczona dla wydziału hutnictwa w Akademii Górniczej w Krakowie. Po ożywionej dyskusji powzięto jednomyślnie uchwałę, stwierdzającą konieczność utworzenia trzeciej Politechniki w kraju i założenia jej w Krakowie.

= Projekt sarkofagu i pomnika ś. p. Jacka Malczewskiego. W gabinecie p. wojewody Kwaśniewskiego odbyło się posiedzenie komitetu ogólnego w sprawie wzniesienia sarkofagu ś. p. Jacka Malczewskiego. W dyskusji, jaka rozwinęła się na ten temat, zabrał głos p. prezydent Rolle, ks. kanonik Podwin, prezes Związku Plastyków Pronaszko, dr. Ehrenpreis, sekretarz Tow. Przyj. Szt. Pięknych Schroeder, Popławski, Rubczak, Jabłoński i inni. Przedstawiony przez p. wojewodę projekt sarkofagu pomysłu artysty rzeźbiarza Stanisława Popławskiego został przyjęty z ogólnym uznaniem. Uchwalono zbudowanie tego sarkofagu z kamienia szydłowieckiego. Roboty osobiście prowadzić będzie art.-rzeźbiarz Stanisław Popławski. Ponadto uchwalono wzniesić pomnik Malczewskiego w Krakowie i w tym celu wystosować odezwę do społeczeństwa z wezwaniem do składek.

= O składki na pomnik Jacka Malczewskiego wydał odezwę Komitet krakowski z p. wojewodą Kwaśniewskim na czele.

LUBLIN

= W Muzeum Ziemi Lubelskiej ul. Narutowicza 4, otwarty został nowy dział etnograficzny. Poza to otwarte są codziennie wszystkie inne działy, z nowymi okazami. W najbliższym czasie będzie otwarta czytelnia i pracownia naukowa.

LWÓW

= Otwarcie Muzeum Historycznego. Ku uczczeniu 300-lecia urodzin Jana Sobieskiego, odbyło się w dniu 22 października otwarcie Muzeum hi-

starycznego m. Lwowa w t. zw. »Czarnej Kamienicy«, nabytej przez miasto przed rokiem. Przemawiali: komisarz dr. Nadolski i dyr. dr. Czołowski, poczem ks. arcybiskup Twardowski dokonał poświęcenia Muzeum.

POZNAŃ

= Wystawa prac konkursowych. Rokrocznie Wlkp. Zarząd Wojew. Związku Inwalidów Wojennych Rz. P. wydaje nalepki ku uczczeniu rocznicy powstania Wielkopolskiego. Cieszą się one ogromną popularnością. Dowodem tego jest nadesłanie ponad 80 prac konkursowych. Pragnąc zapoznać społeczeństwo nasze z całokształtem artystycznego ujęcia tej tak doniosłej rocznicy, postanowił Zarząd Wojewódzki udostępnić poznanie wszystkich nadesłanych prac szerokiemu ogółowi. Księgarnia św. Wojciecha przy Placu Wolności bezinteresownie udzieliła Związkowi prawo wystawienia prac nadesłanych, dając tem samem możliwość obywatelstwu ujrzenia dorobku artystycznego, związanego z rocznicą Powstania Wielkopolskiego.

= Lista odznaczeń Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Dział sztuki. Dnia 30 września 1929 w odświętnej przybranej sali reprezentacyjnej PWK. odbyło się wobec przedstawicieli Rady Głównej, Zarządu Głównego i Dyrekcji PWK. oraz Ministra Przemysłu i Handlu uroczyste odczytanie listy odznaczeń, które poprzedziło uroczyste przemówienie prezesa Rady Głównej p. Cyryla Ratajskiego.

Wielki złoty medal otrzymali:

Teodor Axentowicz, Olga Boznańska, Ksawery Dunikowski, Julian Fałat, Władysław Jarocki, Apoloniusz Kędziński, Konstanty Laszczka, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Tadeusz Pruszkowski, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Zofja Stryjeńska, Jan Szczepkowski, Wojciech Weiss, Pius Weloński, Edward Wittig, Leon Wyczółkowski.

Mały złoty medal otrzymali:

Edmund Bartłomiejczyk, Wacław Borowski, Stanisław Czajkowski, Stefan Filipkiewicz, Tadeusz Gronowski, Vlastimil Hoffman, Alfons Karpiński, Antoni Madeyski, Władysław Marcinkowski, Ignacy Pieńkowski, Ludwik Puget, Marcin Rożek, Ludomir Slendziński, Zofja Trzcńska-Kamińska.

Wielki medal srebrny otrzymali:

Włodzimierz Bielecki, Franciszek Blak, Michał Boruciński, Konstanty Brandel, Edward Czerwiński, Leopold Gotlieb, Henryk Grombecki, Henryk Hochman, Jerzy Hoppen, Henryk Jackowski, Stanisław Jackowski, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Kamiński, Stanisław Kamocki, Stanisław Korzeniowski, Mieczysław Kotarbiński, Władysław Lam, Mieczysław Lubelski, Ignacy Łopieński, Antoni Miszewski, Stefan Mrożewski, Kazimiera Pajzderska, Stanisław Popławski, Zbigniew Pronaszko, Jan Rubczak, Franciszek Siedlecki, Zofja Stankiewiczówna, Włodzimierz Terlikowski, Karol Tichy, Wacław Wąsowicz, Jan Wysocki, Wacław Zaboklicki, August Zamojski.

Mały medal srebrny otrzymali:

Bolesław Cybis, Jan Gotard, Jan Hryńkowski, Łucjan Kobierski, Janina Konarska, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Tadeusz Kulisiewicz, Irena Łuczyńska-Szymanowska, Rafał Malczewski, Aleksander Mann, Antoni Michalak, Janusz Podolski, Władysław Roguski, Michał Rouba, Stanisław Rzecki, Jan Wydra.

Bronzowy medal otrzymali:

Jan Bocheński, Erwin Elster, Eugeniusz Geppert, Pia Górńska, Adam Hanytkiewicz, Aleksander Jędrzejewski, Rajmund Kanelba, Eljasz Kanarek, Bronisław Kopczyński, Bronisław Kowalewski, Michałina Krzyżanowska, Tamara Lempicka, Stanisław Podgórski, Zygmunt Radnicki, Franciszek Rerutkiewicz, Henryk Jan Rozen, Marcin Samlicki, Zygmunt Szpinger, Romuald

Witkowski, Jan Zamojski, Kazimierz Zieleniewski, Teodor Ziomek, Stanisław Żurawski.

Dyplom zasługi (za pracę około urządzenia PWK.) otrzymali:

Tadeusz Gronowski, Henryk Jackowski, Władysław Jarocki, Wojciech Jastrzębowski, Marcin Rożek, Franciszek Siedlecki, Karol Stryjeński, Mieczysław Treter.

= Echa jury sztuki na P. W. K. *Kurjer Poznański* pisze: Rozdawnictwo nagród na Powszechnej Wystawie Krajowej spotkało się, jak to zwykle w takich razach bywa, z szerokimi i krytycznymi komen-



STANISŁAW JAKUBOWSKI PROJEKT POMNIKA WOLNOŚCI (T. KOŚCIUSZKO) W BYTOMIU (gips) (III nagroda)

tarzami, które objęły także i dział sztuki. Dyrektor Państwowej Szkoły Zdobniczej w Poznaniu, p. Karol Maszkowski, który był powołany na zastępcę jurora, nadesłał nam kopję listu swego z dnia 30 czerwca, wystosowanego do prezydium jury – w którym to liście oświadcza, że jury zostało zdekompletowane przez nieobecność trzech członków na pięciu i że wobec tego nie będzie brał w niem dalszego udziału, jeżeli skład nie będzie stosownie uzupełniony. Ponieważ to się nie stało, przeto obrady i rozstrzygnięcia jury zapadły już bez udziału dyr. Maszkowskiego.

Od siebie dodajemy, że w posiedzeniu jury wzięli udział pp.: Marcinkowski i L. Wyczółkowski. Natomiast pp.: W. Jarocki, W. Jastrzębowski i W. Skoczylas w jury nie uczestniczyli.

= Jubileuszowa Wystawa. Stowarzyszenie Artystów Wielkopolskich w Poznaniu obchodzi w roku bieżącym 20-lecie swego istnienia. Z okazji tej urzą-



LUDOMIR SLENDZIŃSKI

(I nagroda)

PROJEKT MALOWIDŁA W SALI SEJMOWEJ (ol.)

dza się z początkiem grudnia wielką jubileuszową wystawę obrazów i rzeźb wszystkich członków (artystów) od początku istnienia salonu aż do obecnej doby.

WARSZAWA

= Stolica wobec zgonu ś. p. Jacka Malczewskiego. Prezydent miasta stoł. Warszawy inż. Z. Słomiński, przesłał na ręce p. Marji Malczewskiej, wdowy po ś. p. Jacku Malczewskim następujące pismo:

»Wielce szanowana Pani!

Wobec ciężkiej, niepowetowanej straty, jaką zgon ś. p. Małżonka Pani jest zarówno dla Niej, jak i dla sztuki i kultury polskiej, proszę przyjąć wyrazy serdecznego współczucia, które przesyłam w imieniu Zarządu m. stoł. Warszawy i w imieniu własnym.

Zmarł wielki, genialny artysta, który miłość i sławę oraz ideę Polski szerzył w dobie niewoli nie tylko do najdalszych zakątków Ojczyzny, lecz poza jej granice, zdobywając w sztuce świata na zawsze jedno z miejsc czołowych. Zmarł nie tylko wielki kapłan sztuki polskiej, — zmarł wielki obywatel, kryształowej duszy i nieskazitelnego charakteru człowiek. Oddała Mu hołd Warszawa w roku ubiegłym, wybierając Go swym laureatem, dziś przed śmiertelnymi szczątkami Mistrza pochyla wraz z całym społeczeństwem czoło w smutku głębokim i we czci największej, która aby Ci była, Wielce Szanowna Pani, i Dzieciom Twoim pociechą w obecnym momencie żaloby.

Z wysokim poważaniem

(-) Z. Słomiński.

Zarząd miasta Warszawy na trumnie znakomitego artysty złożył wieniec z żywego kwiecia, przepasanego wstęgami z napisem: »Swojemu laureatowi — m. st. Warszawa«.

= Z Muzeum Narodowego. Przewidziany tok robót przy budowie Muzeum Narodowego był swego czasu zahamowany wskutek upadłości firmy budowlanej. W związku z tem wszelkie prace przy budowie Muzeum Narodowego musiały być czasowo zawieszono, celem przeprowadzenia likwidacji umów

i poczynienia przygotowań do oddania robót innej firmie.

Po załatwieniu skomplikowanych i długotrwałych formalności prawnych, można było przystąpić do rozpisania nowego przetargu na dokończenie robót przy budowie Muzeum Narodowego. Obecnie roboty będą podjęte.

Na posiedzeniu komitetu budowy Muzeum Narodowego uchwalono wznowić roboty budowlane w 1-y m pawilonie. Ponieważ są to roboty wewnętrzne, mogą być wykonane w porze zimowej. Możliwe jest, że latem w r. 1930 część zbiorów będzie można przenieść do nowego gmachu.

Rozkład działów w budującym się gmachu Muzeum Narodowego będzie następujący. Pawilon od strony Nowego Świata mieścić będzie na I piętrze część działu zdobniczego, parter — mieszkania personelu, II piętro — biura, pracownie i składy. Gmach sąsiedni pomieści na parterze prywatne zbiory muzealne. Tutaj też umieszczone będą wystawy czasowe. Na I piętrze ulokuje się reszta działu sztuki zdobniczej, na II — biblioteka, dział rycin i numizmatyki. Pawilony od strony Wisły będą trzypiętrowe. W pierwszym mieścić się będzie na parterze dział prehistorji, na I piętrze — etnografja, na II i III — malarstwo i rysunki polskie. Następny pawilon obejmie: parter — dział wojskowy nowoczesny, I piętro — wojskowy historyczny, II — malarstwo polskie, III — tzw. »Stara Warszawa«, czyli dział zabytków muzealnych stolicy, pamiątki, cechy miejskie itd. Wreszcie ostatni pawilon pomieści: na parterze — pracownie, na I i II piętrze — dział retrospektywny wojskowy, a na III — rysunki wojskowe. Przed pawilonami na tarasie znajdzie się tak zwana hala armat.

Rozkładu tego nie można nazwać przejrzystym; kombinowanie etnografji i militarjów z malarstwem polskim wydaje się zbyt zbytecznym.

= Odślonięcie pomnika młodzieży poległej w obronie Warszawy w r. 1920. Dnia 1 listopada b. r. o godz. 1-ej w poł. odbędzie się na cmentarzu wojskowym za Powązkami uroczyste od-



BRONISŁAW BARTEL

(III nagroda)

PROJEKT MALOWIDŁA W SALI SEJMOWEJ (ol.)



JÓZEF MEHOFFER

PROJEKT MALOWIDŁA W SALI SEJMOWEJ (ol.)

(I nagroda)

słonecie pomnika młodzieży polskiej, poległej w r. 1920 w obronie Warszawy.

Pomnik wykonany jest według projektu arch. A. Buraczewskiego i ozdobiony rzeźbami dłuta art. rzeźbiarza St. Jackowskiego.

= Inwentaryzacja zabytków kościelnych. Władza metropolitalna zawiadamia duchowieństwo, że na zasadzie konkordatu, zawartego między Stolicą Apostolską a Rzeczpospolitą (art. XIV) do opieki nad zabytkami sztuki i kultury, znajdującymi się w kościołach i lokalach kościelnych, ma prawo komisja mieszana, przez konkordat powołana i ona tylko, nie zaś starostowie (rozporządzenie ministra oświecenia z dn. 19 grudnia 1925 r.), ma prawo wymagać od ks. proboszczów i rektorów wykazu zabytków i rozstrząsać opiekę nad nimi.

= Pomnik Kraszewskiego. Odbyło się w magistracie posiedzenie sądu konkursowego dla rozważenia nadesłanych czterech prac na ścisły konkurs na pomnik Kraszewskiego, który ma stanąć na Placu 3 Krzyży, przed gimnazjum im. królowej Jadwigi.

Jednomyślnie uznano za najodpowiedniejszą do wykonania pracę p. Żurakowskiego.

= Pomnik Kopernika. Sprawa uporządkowania podstawy pomnika Kopernika uzależniona jest od decyzji min. oświecenia. Rada artystyczna nie powzięła jednomyślnej uchwały w sprawie tej podstawy. Wobec tego odesłano projekty do Min. oświecenia, celem uzyskania ostatecznej aprobaty ze strony departamentu sztuki.

Jak się dowiadujemy obecnie, Minist. oświecenia nie zaaprobowano dwóch szkiców projektów podstawy pomnika Kopernika, przedstawionych przez magistrat, wobec czego wydział techniczny zajęty jest obecnie opracowaniem nowego projektu.

= Premie Zachęty. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych wydaje swoim członkom premie za lata 1925, 1926 i 1927. Za rok 1925 wydana została teka Nr. 1 — trzy reprodukcje jednobarwne: J. Matejki — Portret Podlewskiego, J. Szermentowskiego »Gwiazda zaranna«, W. Gersona »Spoczynek«, za rok 1926 teka

Nr. 2 — trzy reprodukcje czterobarwne: M. Gierymskiego »Polowanie w lesie«, H. Siemiradzkiego »Kurtyna teatru krakowskiego«, St. Masłowskiego »Duma Jaremy«, za rok 1927 teka Nr. 3 — trzy reprodukcje czterobarwne: A. Gierymskiego »Wnętrze kościoła św. Marka«, J. Matejki »Łokietek zrywa układ z Krzyżakami«, J. Brandta »Zaloty«.

Wobec niezwyklego rozwoju i bardzo wysokiego artystycznego poziomu współczesnej grafiki polskiej, obdarzanie członków foto-mechanicznymi reprodukcjami nie wydaje się nam pomysłem racjonalnym.

= Wystawy w Zachęcie. Po zamknięciu szeregu wrześniowych wystaw, otwarto na m. październik wystawy: zbiorowa prac J. Męciny-Krzesza (35 prac) i Marii Koźniewskiej (45 prac), mniejsze kolekcje prac Janiny Gessnerówny (godne uwagi akwarele), Bronisława Kowalewskiego (około 20 pejzaży olejnych), Fr. Szwocha, St. Szygella (30 pejzaży); pozatem — jak zwykle smutna — wystawa ogólna.

Wystawy listopadowe: wystawa zbiorowa prac grupy »Bractwo św. Łukasza« (wystawa, świadcząca o dużej pilności i cierpliwości, ale zarazem o zaniku jakiegokolwiek młodzieńczej inwencji, energii, połotu, o braku własnej artystycznej treści do wypowiedzenia u członków tej grupy), wystawa zbiorowa akwarel Aleksandra Augustynowicza, kolekcje prac: Wiktora Stępskiego, Marjana Trzebińskiego, St. Turbia-Krzyształowicza, Antoniego Wippela i Konstantego Wróblewskiego, w uzupełnieniu: jak zwykle smutna — wystawa ogólna, gdzie zabłąkał się i A. Kędziński.

= Katalogi wystaw Zachęty, ukazujące się pod nazwą *Przewodnika*, ulegają obecnie znacznej poprawie, zarówno co do formy zewnętrznej, jak i co do treści. Formie zewnętrznej wprawdzie daleko jeszcze bardzo do doskonałości, a choćby artystycznej, graficznej staranności, ale już to samo, że np. klisz nie drukuje się farbą zieloną i t. d., zasługuje na uznanie. W treści też duży krok naprzód: niema już w ostatnich zeszytach *Przewodnika* nieudolnych próbek polemicznych, osobistych zaczepek i napaści w wysoce niewybrednym tonie, jak bywało poprzednio, a miejsce



KAZIMIERZ SICHULSKI

PROJEKT MALOWIDŁA W SALI SEJMOWEJ (ol.)

(II nagroda)

ich zajęły krótsze lub dłuższe artykułki informujące, jak np. o exlibrisach polskich, czechosłowackich i jugosłowiańskich (w Nr. 46); w spisie obrazów ś. p. J. Ryszkiewicza, obejmującym około 90 sztuk, zaznaczono niemal wszędzie datę malowania obrazu. Oczywiście, że taki właśnie katalog obrazów nabiera przez te daty trwałej wartości.

= Katalog II wystawy Bractwa św. Łukasza ukazał się osobno w nader starannej szacie zewnętrznej. Odbito go w 55 egz. ręcznie numerowanych (na papierze czerpanym), podpisanych przez członków, oraz w 250 egz. na papierze zwykłym. Układ graficzny katalogu, okładkę i znak »Bractwa« projektował St. Chrostowski. Katalog, ozdobiony 9 reprodukcjami, wykonała drukarnia Wł. Łazarzkiego.

W skład tej grupy wchodzi obecnie: Cybis B., Gotard J., Jędrzejewski Al., Kanarek E., Kokoszko E., Michalak A., Podolski J., Pruszkowski T., Szulc M., Wdowiszewski Cz., Wydra J., Zamoyski J. (prezes).

WILNO

= Samodziały i kilimy. »Towarzystwo popierania przemysłu ludowego«, które w całym kraju prowadzi akcję zmierzającą do rozszerzenia znajomości i praktycznego zastosowania przemysłów ludowych, przystąpiło do zorganizowania w Wilnie stałych kursów tkackich

Na czele kursów stoi p. Władysław Lichtarowicz, kierownictwo fachowe objęła p. Anna Mohłówna przy pomocy p. Heleny Sokolowskiej. Nadzór naukowy objęła żona prof. Uniwersytetu Stefana Batorego, p. Cezarja Ehrenkreutzowa.

Nowa ta placówka przyczyni się niewątpliwie do rozwoju najbardziej popularnej gałęzi przemysłu ludowego, jaką stanowi wyrób kilimów i samodziałów.

= W celi Konrada. Celę Konrada w klasztorze pobazylijskim objął na swą siedzibę wileński Związek Literatów. Urządzono w niej teraz wystawę Mickiewiczowską. Wśród eksponatów znajdują się autografy »Ody do młodości«, kilku ballad, pisma i prace filomatów, egzemplarze pierwszych wydań dzieł Mickiewicza, korespondencje więzienne. W ścianę została wmurowana tablica z napisem: »D. O. M. Gustavus obiit MDCCCXXIII calendis novembris. Hic natus est Conradus MDCXXXIII calendis novembris«. Na ścianach rozwieszono dookoła szychy, portrety i fotografie osób i miejscowości, związanych z historią filomatów i Mickiewicza.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BELGRAD

= Powszechna wystawa artystów rosyjskich. Dnia 6 listopada b. r. otwarta będzie w Białogrodzie I powszechna wystawa artystów rosyjskich. Rząd jugosłowiański zapewnił imprezie tej jak najdalej idące poparcie.

Utworzono specjalny »Rosyjski komitet kulturalny«, który popierać będzie wszystkie poczynania organizatorów wystawy. W pierwszej powszechnej wystawie artystów rosyjskich weźmie udział około 90 rosyjskich artystów=plastyków z Ameryki, Anglii, Belgii, Czechosłowacji, Francji, Włoch i Jugosławii.

Między innymi zapowiedzieli udział w wystawie następujący wybitni przedstawiciele współczesnej sztuki rosyjskiej: Bilibin, Benois, Bogdanow-Bielskij, Korowin, Maljawn, Somow, Sorin, Roerich i Jakowlew.

PARYŻ

= L'Art Polonais Moderne. Pod takim tytułem otwarto w dniu 19 października b. r. w galerii pod nazwą *Editions Bonaparte* skandaliczną wystawę, która w oczach Paryżan ma reprezentować niejako na-

szą sztukę współczesną. Twórczość polską reprezentują mianowicie pp.: Aberdam, Ascher, Bornstein, Chodasiewicz-Grabowska, Czyżewski, Ebiche (zapewne Ejbisz?), L. Gottlieb, Grabowski, Halicka (Markusowa), Hayden, Hecht, Kanelba, Kisling, Kramstyka, Kuna, Langermann, Makowski, Markoussis (Markus), Menkes, Mondzain, Olesiewicz, Rafałowski, Seifert, Stażewski, Terlikowski, Weingart, Weisberg, Zak.

Toby było malarstwo polskie, a rzeźba? Obok Zamoyskiego i Kuny: Cytrynowicz, Moryce Lipszyc (tak!) i E. Nadelman.

Nie mówiąc już o tem, że nazwiska wystawców mało mają wspólnego z nazwiskami polskimi, musimy wyrazić zdziwienie i oburzenie, że panowie ci, nieznanymi conajmniej w 75% w Polsce i z polską sztuką nic nie mającymi wspólnego uważali za możliwe podjąć się reprezentowania polskiej sztuki.

Czy myślicie, że to żart niewczesny? Nie! To fakt. Wprawdzie autor wstępu do katalogu p. Chilsonson (tak!) zaznacza, że musiano ograniczyć się do tych artystów, *dont l'oeuvre se développe à Paris* – ale czy wszyscy przeczytają 3-stronicową przedmowę?

Równocześnie ta sama firma wydała album pod tymże samym tytułem, gdzie prócz wymienionych wyżej »Paryżan«, znalazło się też kilku artystów polskich z Polski.

O tych dwu wysoce dziwnych ewenementach pisze paryski korespondent *Ill. Kurjera Codziennego*, J. Brzękowski (nr. 302), w artykule p. t.: »Wystawa sztuki polskiej w Paryżu dużym nieporozumieniem«:

»Ruchliwy dom wydawniczy i galerja sztuki razem »Les Editions Bonaparte« zorganizowała ostatnio wystawę polskiego malarstwa p. t.: »L'Art Polonais Moderne«. Energiczny kierownik tej firmy, Holender, p. Van Olen, zainteresował się polską sztuką i wydał album poświęcony polskiemu malarstwu. Z okazji tego wydawnictwa została zorganizowana wspomniana wystawa.

»Zasadniczo należy uważać to za nader dodatni objaw. Nareszcie cudzoziemcy zaczynają się interesować polską sztuką. I to bez jakiegokolwiek udziału ze strony naszej propagandy. Propaganda (co za wstrętny wyraz!) powinna się robić sama z siebie, powinna być wzajemnym dyfundowaniem dwóch kultur, które dokonują się samorzutnie. Niestety, dotychczas mało wartości kulturalnych polskich przenikało na grunt francuski. Było to może winą oporności Francuzów względem wszystkiego co obce, ale w większym jeszcze stopniu wynikało to z pewnej wyłączności polskiej kultury i sztuki, którą można się naprawdę zainteresować dopiero wtedy, gdy się bliżej ją i nas pozna »Polska, nasza sojuszniczka« zaczyna nieco zajmować opinię publiczną francuską. Pojawia się coraz więcej publikacji o Polsce, o naszej literaturze i sztuce. Nawet sfery handlowo-artystyczne przestają być w chłodnej i nieprzyjaznej rezerwie. Dlatego fakt urządzenia polskiej wystawy przez »Editions Bonaparte« należy zasadniczo powitać z pełnym uznaniem.

»Ale tylko zasadniczo. Sama wystawa nasuwa bowiem wiele zastrzeżeń. Przedewszystkiem sam tytuł »L'Art Polonais Moderne« łączy się z wyobrażeniem o całości polskiej sztuki współczesnej i wprowadza w błąd zwiedzającego. W wystawie bowiem biorą udział tylko artyści, mieszkający stale w Paryżu, co zresztą w katalogu wystawy lojalnie zaznaczono. (Umyślnie pomijam tu milczeniem »Album«, który uważam za najzupełniej niepodający istotnego stanu rzeczy, za zrobiony z dużą dozą tendencyjności i ignorancji, o czym zamierzam jeszcze obszerniej napisać). Ze względu na to, że w wystawie biorą udział tylko artyści polscy, stale mieszkający w Paryżu, tytuł jej powinien raczej brzmieć: »Les Artistes Polonais à Paris«. Ale nie tylko

z tych powodów tytuł nadany przez organizatorów jest fałszywy. Wystawa nie oddaje wcale ducha polskiej twórczości malarskiej. Większość z tych malarzy, to ludzie od lat stale mieszkający w Paryżu, którzy tworzą najzupełniej pod wpływem sztuki nadsekwanskiej stolicy. Gdybyż przynajmniej wpływ ten był istotnym wpływem, a nie uleganiem panującej modzie. »Szkoła paryska« ma swych adeptów przeważnie wśród miernych malarzy, którzy dla ułatwienia sobie zadania, poszli na łatwy kompromis między kierunkami »awangardy« a dawnym malarstwem. Licznie stanowią ci »pompiery« przygniatającą większość i oni nadają właśnie ton całej wystawie. Dobór artystów pozostawia też wiele do życzenia. Dlaczegoż nie znaleziono miejsca dla Pankiewicza, Boznańskiej i in.? Wybór artystów biorących udział w wystawie wydaje smutne świadectwo organizatorom. Co najmniej połowa znalazła się przez nieporozumienie (nie chcąc nazywać rzeczy po imieniu), przez ignorancję i stosunki osobiste urządzających.

»Dwie niezbyt duże salki natłoczone są obrazami. Poza tem kilka rzeźb, trochę grafiki i olbrzymi plik »Albumów« na stole. Przedmowa do katalogu p. Chil Aronsona zawiera wiele nieścisłości.

»Pomimo tych licznych zastrzeżeń, które nasuwają się przy oglądaniu tej wystawy, uważam, że wyraża zainteresowanie się cudzoziemców naszą sztuką. Jej wady i niedociągnięcia przejdą niespostrzeżenie wraz z całą wystawą. Jest ona słabo reklamowana i poza Polakami i stałymi bywalcami galeryj, zapewne niewiele wiedzi ją osób. Może tak będzie i lepiej«.

Przytaczając te poczęści słuszne, choć bardzo wstrzeżnieliwe uwagi wyjaśnić musimy, że prof. J. Pankiewicz, od kilku lat stale przebywający w Paryżu jako kierownik paryskiego oddziału krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, był przez organizatorów tej wystawy zaproszony, jednak nie wziął w niej udziału, będąc zdania, że wystawy polskiej sztuki, nawet współczesnej, nie może robić jakiś p. Chil Aronson (ponoś nie znający i francuskiego języka) i że obowiązkiem polskiego artysty jest zaprotestować przeciw tego rodzaju »reprezentacji« polskiej sztuki zagranicą.

N. b. pp. Mojżesz Kisling i Marcoussis (w Krakowie nazywał się Markus) uczestniczyli w reprezentacyjnej wystawie sztuki francuskiej, która urządzona była w maju b. r. w warszawskiej Zachęcie i występowali na niej jako artyści francuscy, obecnie zaś, na wystawie »polskiej« reprezentują sztukę polską.

Kameleoni.

PRAGA

= Dürera Madonna z wieńcem róż. Opactwo Strahow, pod Pragą, posiada arcydzieło Albrechta Dürera z czasów jego młodości, »Madonna z wieńcem róż« (*Das Rosenkranzfest*)

Zły jednak stan finansowy opactwa zmusza je do pozbycia się tego skarbu sztuki, na wiadomość o czem wnet zgłosili się liczni amatorzy kupna tego obrazu tak z Niemiec, jakoteż z Ameryki.

Jak jednak donosi w dziennikach praskich opat, ojciec Zavoral, arcydzieło nie będzie wywiezione poza granice Czechosłowacji, na ukończeniu bowiem są już rokowania z rządem czechosłowackim, który chce nabyć obraz dla państwa. Należność przytem za arcydzieło będzie tylko częściowo wypłacona w gotówce, resztę zaś stanowią ma zwrot opactwu części jego majątku ziemskiego, skonfiskowanego mu po ogłoszeniu niepodległości Czechosłowacji, a zwłaszcza przyznanie opactwu z powrotem współwłasności słynnego zakładu zdrojowego Marienbadu.

Nabyty obraz rząd czechosłowacki zamierza odnowić gruntownie i umieścić w muzeum »Rudolfinum« w Pradze.

= Wystawa egzotyczna w Pradze. Dnia

15 listopada b. r. otwarta będzie w gmachu praskich Targów międzynarodowych pierwsza wystawa egzotyczna, na której wystawione będą cenne dzieła sztuki pozaeuropejskiej. Na wystawie tej znajdować się będą pawilony chiński, japoński, polinezyjski, peruwiański i t. d. Większość eksponatów, które wystawione będą na wystawie egzotycznej, stanowi własność pisarza Hlouhy, posiadającego w swych kolekcjach pierwszorzędne okazy sztuki egzotycznej.

V A R I A

= Thorvaldsen w Polsce. Pod tym tytułem zamieścili artykuły dwa pisma duńskie, a mianowicie *Aarhus Amtstidende* (z dnia 28. X. b. r., z ryciną, przedstawiającą widok pomnika ks. Józefa w Warszawie), oraz *Ringkjöbing Amts Dag* (z dnia 25. X. b. r., z portretem artysty).

= O prochy zasłużonych mężów. Od pewnego czasu na łamach *Ill. Kurjera Codz.* w Krakowie czytamy różne głosy abonentów tego pisma, nawołujące do przeniesienia prochów Jana Matejki na Skalkę.

W imię zasług, tak! Jeden abonent pisze np.:

»Czy znajdzie się prawdziwy Polak patriota, który sprzeciwiłby się złożeniu prochów Matejki na Skalkę?

»Czy znajdzie się Polak, który zakwestjonowałby zasługi tego największego z mistrzów narodowego malarstwa polskiego? Tego, którego arcydzieła, tak samo, jak Trylogia Sienkiewicza, budziły świadomość narodową?

»Nie trzeba prowadzić dyskusji na temat, czy mają być prochy genialnego mistrza przeniesione na Skalkę, bo to sprawa przesądzona.

»Śmierć Jacka Malczewskiego wstrząsnęła naszem sumieniem i dopiero po latach przypomnieliśmy sobie, że krzywdzimy pamięć nieśmiertelnego Tytana. Nie trzeba dyskusji, trzeba czempredziej naprawić wielki błąd i przystąpić do realizacji zamierzonego projektu, tego wymaga sprawiedliwość i duma narodowa. Matejko musi spocząć na Skalkę!»

Inny natomiast domaga się tego samego dla odznaczenia Matejki, oraz dla w y g o d y wycieczek:

»Argumentem, przemawiającym za przeniesieniem zwłok s. p. Jana Matejki na Skalkę – pisze p. H. Pt. = jest i to, że liczne rzesze zwiedzających Kraków nie mają możliwości złożenia hołdu największemu polskiemu malarzowi-historykowi, gdyż niewielu wie o tem, że mistrz spoczywa na cmentarzu krakowskim. A nawet gdyby wiedzieli o miejscu wiecznego spoczynku Matejki, nie zawsze znalazłby się czas (!) na wędrowkę na cmentarz, dość odległy od centrum miasta.

»Poza tem przeniesienie prochów Matejki byłoby co prawda skromnem, wobec jego zasług, lecz szczerem odznaczeniem. Wielu dekorujemy »Polonią Restituta« – czcimy zasługi wielu po śmierci (uroczystości ku czci Orzeszkowej w Grodnie. *Red.*), przewieźmy więc w triumfalnym pochodzie prochy Mistrza, by spoczęły obok doczesnych szczątków ostatniego malarza »Pielgrzymstwa Polskiego«, Jacka Malczewskiego«.

I nikomu z tych abonentów nie przyjdzie na myśl, że mąż tak zasłużony, jak Matejko, zasłużył sobie i na to, ażeby uszanowano jego wolę i żeby prochy jego zostawiono w spokoju!...

K O N K U R S Y

= Wyniki konkursu na płaskorzeźby dla gmachu B. G. K. Bank Gospodarstwa Krajowego zawiadamia, że sąd konkursowy na płaskorzeźby dla budującego się gmachu B. G. K. w Warszawie, przyznał pierwszą nagrodę prof. Szczepkowskiemu Ja-

nowi, drugą — prof. Dunikowskiemu Ksaweremu, trzecią — artyście-rzeźbiarzowi Miszewskiemu Antoniemu. Jury, stwierdziwszy wysoki poziom artystyczny wszystkich nadesłanych prac, uchwalilo wypłacić niezaproszonym i nienagrodzonym artystom tytułem odszkodowania po 1500 zł. Wystawa prac otwarta jest dla zwiedzających w gmachu Banku Gospodarstwa Krajowego, Krak. Przedmieście 32 (wejście od kościoła Wizytek) od dnia 30 października do dn. 30 listopada 1929 r.; dużo jednak trudu musi zadać sobie ciekawy, który pragnie dotrzeć do miejsca, w którym wystawiono — w sposób bardzo prymitywny — prace konkursowe. Można długo błędzić między bramą a pięknem pałacowym podwórzem; żaden, dosłownie żaden napis nie informuje o wystawie, ukrytej na II piętrze.

= Wynik konkursu na malowidła w sali sejmowej. W dniu 5. X. obradowało pod przewodnictwem p. marszałka sejmu jury, złożone z pp. profesorów: Skoczylasa, Pautscha, Skórewicza, oraz dyr. dep. sztuki min. oświaty p. Jastrzębowskiemu i dyrektorowi kancelarii sejmowej p. Pomorskiego, w sprawie dekoracji sali sejmowej. Nieobecność swoją usprawiedliwił przedstawiciel wydziału sztuk pięknych uniwersytetu wileńskiego, prof. E. Ruszczyk.

Komitet po zapoznaniu się z ogółem nadesłanych prac, po całodziennych naradach postanowił: wyrazić wielką wdzięczność i uznanie tym wszystkim artystom, którzy zechcieli wziąć udział w ogłoszonym konkursie.

Po pierwszym przejrzeniu prac postanowił komitet wziąć pod uwagę z pośród 28 nadesłanych prac do ścisłego rozważania — 12 projektów.

Po dokonaniu ponownych badań do nagrodzenia wybrał 4 prace pp.: prof. Mehoffera, Slendzińskiego i Sichulskiego z pośród prac konkursu ścisłego, oraz pracę pod godłem »Odrodzenie« z konkursu ogólnego.

Jednomyslnie jury przyznało dwie pierwsze nagrody, po 7000 każda, prof. Mehofferowi i Slendzińskiemu, dwie drugie po 5000 zł. każda prof. Sichulskiemu i pracy pod godłem »Odrodzenie«.

Po przegłosowaniu nagród otwarto kopertę pod godłem »Odrodzenie« i stwierdzono, iż autorem tej pracy jest p. Bronisław Bartel z Poznania.

Na zakończenie jury postanowiło wszystkie zgłoszone prace wystawić w jednym z salonów artystycznych stolicy i w tym celu prosić wszystkich, biorących udział w konkursie artystów, o ich zgodę w tym względzie.

Prace konkursowe wystawiono w lokalu P. Klubu Artystycznego w hotelu »Polonia«. Wystawa ta, mimo wszystko, napawa widza melancholią...

Że konkurs tak poważny nie dał wyników, jakich należałoby oczekiwać, winną jest w pierwszym rzędzie jego organizacja. Do udziału w konkursie zostali bowiem imiennie zaproszeni: Józef Mehoffer (Kraków), Tadeusz Pruszkowski i Zofja Stryjeńska (Warszawa), Kazimierz Sichulski (Lwów), Ludomir Slendziński (Wilno) i Władysław Roguski (Poznań). Zaproszeni ci artyści otrzymali każdy po 5000 zł. za wykonany projekt, bez względu na nagrodę (trzy z tych projektów, tj. Mehoffera, Slendzińskiego i Sichulskiego otrzymały prócz tego nagrody). Poza tem mogli wziąć udział w konkursie i artyści niezaproszeni, którzy jednak mogli kompetować tylko o nagrody. Wybór ten zaproszonych dokonany widocznie na podstawie »klucza« geograficznego, w tym wypadku najzupełniej niezasadnego, był w skutkach fatalny, bo spowodował, że

cały szereg wybitnych artystów nie wziął udziału w konkursie.

NEKROLOGJA

= Feliks Władysław Jasiński, art. malarz, ur. 14 września 1875 r. w Augustowie, zmarł 20 czerwca 1929 w Warszawie.

= Edward br. Lesser, art. malarz, ur. 1890 r. w Warszawie, zmarł 26 czerwca 1929 w Warszawie.

= Paweł Wędziański, architekt, prof. Politechniki warszawskiej, ur. 1883 r. w Jaworowie ziemi wileńskiej, zmarł 1 lipca 1929 w Jaworowie.

= Jan Wołyński, art. malarz i fotograf, ur. 15 czerwca 1882 w Błoniu (woj. warszawskie), zmarł 16 sierpnia 1929 w Warszawie. S. p. J. Wołyński zasilał niejednokrotnie swemi doskonałemi reprodukcjami obrazów i rzeźb nasze pismo.

= Stefan Bukowski, art. malarz, ur. 7 maja 1878 r. w Michałowicach ziemi kieleckiej, zm. 5 października 1929 w Warszawie.

= Leopold Wasilkowski, art. rzeźbiarz, ur. 24 grudnia 1865 r. w Piotrkowie, zmarł 15 października w Warszawie.

= Wiktor Stępski, art. malarz, zmarł 31 października 1929 r. w Warszawie, przeżywszy lat 59.

SPROSTOWANIA

= Otrzymujemy następujące pismo, które chętnie umieszczamy:

Szanowny Panie Redaktorze!

W numerze 4 b. r. *Sztuki Piękne* na str. 157 ukała się wzmianka o sprzedaży w Nowym Yorku 6-ciu obiektów zbioru starożytnych rzekomo ze zbiorów ks. Radziwiłła w Nieświeżu.

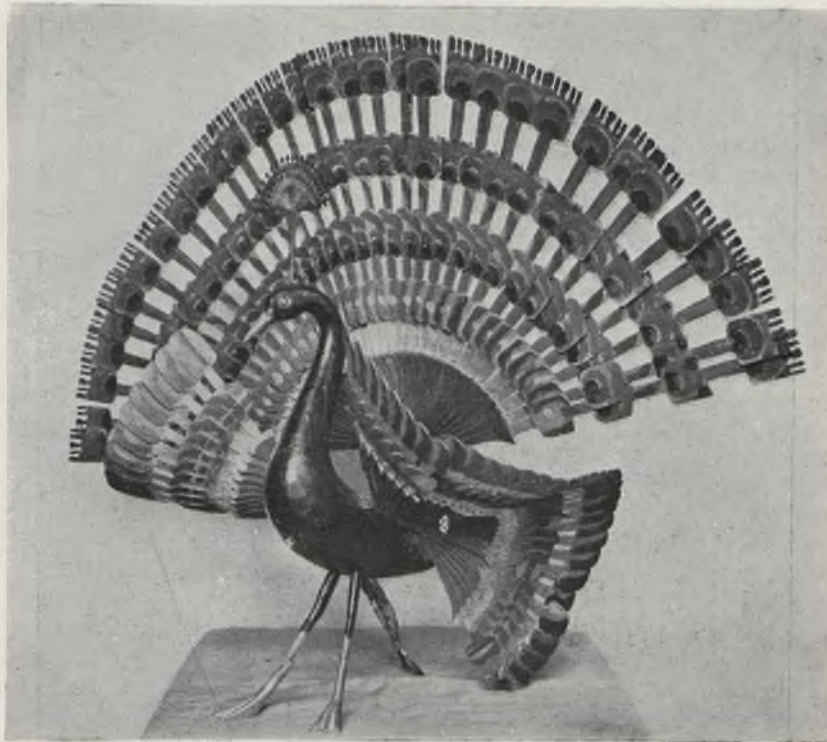
Wzmianka powyższa nie odpowiada rzeczywistości i zachodzi najwidoczniej błąd bądź to co do osoby sprzedawcy, bądź co do pochodzenia zabytków. Żadnych przedmiotów o wartości historycznej i zabytkowej ordynat nieświeski nie sprzedawał. Przeciwnie, po zniszczeniu przez bolszewików zamku, obecny właściciel znacznym nakładem kosztów i pracy uporządkował kolekcje starożytnych zbiorów i doprowadził zamek do stanu możliwie odpowiadającego jego historycznej tradycji i znaczeniu.

Wobec niesłuszności wyżej wymienionej wzmianki uprzejmie proszę Pana Redaktora o umieszczenie powyższego sprostowania w najbliższym numerze swego poczytnego pisma.

Ludwik Narkiewicz Jodko, kustosz biblioteki ordynacji nieświeskiej ks. A. Radziwiłła.

= W nr. 8-9 Roczn. V. *Sztuk Pięknych* zauważone są następujące omyłki, które należy poprawić:

Str. 315 zamiast »Roubo« ma być »Rouba«, str. 317 zamiast »Jamont« ma być »Jamontt«, str. 342 zamiast »Żygmunt Syrkus« ma być »Szymon Syrkus«, str. 343 podpis ma opiewać: Katarzyna Kobro-Strzemińska; Rzeźba przestrzenna (bez wyrazu: »of.«), str. 347 okładkę książki projektował St. Chrostowski, nie W. Jastrzębowski, str. 353 gabinet projektował Marjan Sigmunt, nie Cz. Knothe, a wykonał: W. Nowakowski i Synowie w Poznaniu, nie I. Sroczyński.



PAW (z drzewa, polichromowany)

(Trzęsówka, pow. Kolbuszowski)

(Ze zbiorów p. Anny Jarockiej, Kraków)

ROZWAŻANIA O POPIERANIU SZTUKI LUDOWEJ I LUDOWEGO PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO

I

SZTUKA LUDOWA

OD KILKU lat pracuję nad przemysłem i sztuką ludową z nakazu pewnych haseł i programów — instytucji.

Piszę, aby odnaleźć własne ustosunkowanie się do tego zadania, widząc wiele niezgodności w sposobie jego realizowania.

Temat jest bardzo obszerny i rozpadać się musi na szereg zagadnień od siebie zupełnie różnych a bardzo często z istoty rzeczy z sobą sprzecznych. Hasła powstałe pod pewnym kątem nastawienia myśli i uczuć budują programy, które są obowiązujące dla takich, jak ja, wykonawców.

Jako wysłannicy instytucji, stworzonych dla celów opieki nad przemysłem i sztuką ludową, wyjechawszy na teren bezpośredniej pracy, spostrzegamy dopiero, co staje się z założeniami ideowymi, które tak się wydawały logiczne i piękne na papierze, a którym w większości wypadków przeczyć musi praktyczne wykonanie.

Ten stan rzeczy ciągnie się latami, rozrasta się i zatacza coraz szersze koła. Jesteśmy świadkami upadania tyłu nierealnie stwarzanych koncepcyj organizacyjnych — mimo to brnie się dalej siłą rozpędu. Skorygowanie coraz jest trudniejsze, nie da się łatwo skutecznie bez poważnych konsekwencji za tem idących. Oto pobudki, które pobudziły mnie do pisania, aby przy tej czynności spokojnie rozważyć samej i innym dać pod rozwagę tak trudne zadanie, jakim jest zagadnienie utrzymania przy życiu i dania możliwości rozwoju sztuce i przemysłowi ludowemu.

* * *



HAFT NA TIULU (Poznańskie)
(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Hafty ludu polskiego”)

Rozpoczynam od analizy samej sztuki ludowej, jako twórczości poszczególnej jednostki, lub kolektywnych wypowiedzi artystycznych ludu. Uważając, iż wyraz »sztuka« jest pojęciem pewnej hierarchji, nie chcę słowa tego nadużywać, gdyż rozumiem, że dodatkowe określenia: ludowa, zdobnicza, wielka lub prymitywna, polska czy inna, nie mogą dodać, ani ograniczyć tego, co zasłużyło na miano sztuki.

W mojem pojęciu, prawo do nazwy artysty może uzyskać każdy twórca z zastrzeżeniem jednak, iż mianowania tego dokonywać się będzie na podstawie surowej selekcji praw sztuki, nie wzruszonej w swym arystokratyzmie. Nie będę dowodzić, co rozumiem przez nazwę »artysta« i komu należy się to miano, jednak w zastosowaniu do sztuki ludowej wydaje mi się koniecznym bliżej to wyjaśnić.

Trudno jest przyznać bez zastrzeżeń godność artysty człowiekowi o niskiej kulturze lub o wyglądzie prostackim, co zdaje się być zaprzeczeniem wszystkiego, z czem przywykliśmy łączyć to pojęcie. U ludu widywałam artystów o pozorach różnych: czasem subtelnych, częściej pospolitych, brutalnych, nieraz dobrych, lub wyraźnie złych i nieetycznych, dzikich prawie, a czasami — o starej kulturze i zacnym charakterze. Często naiwnych jak dzieci

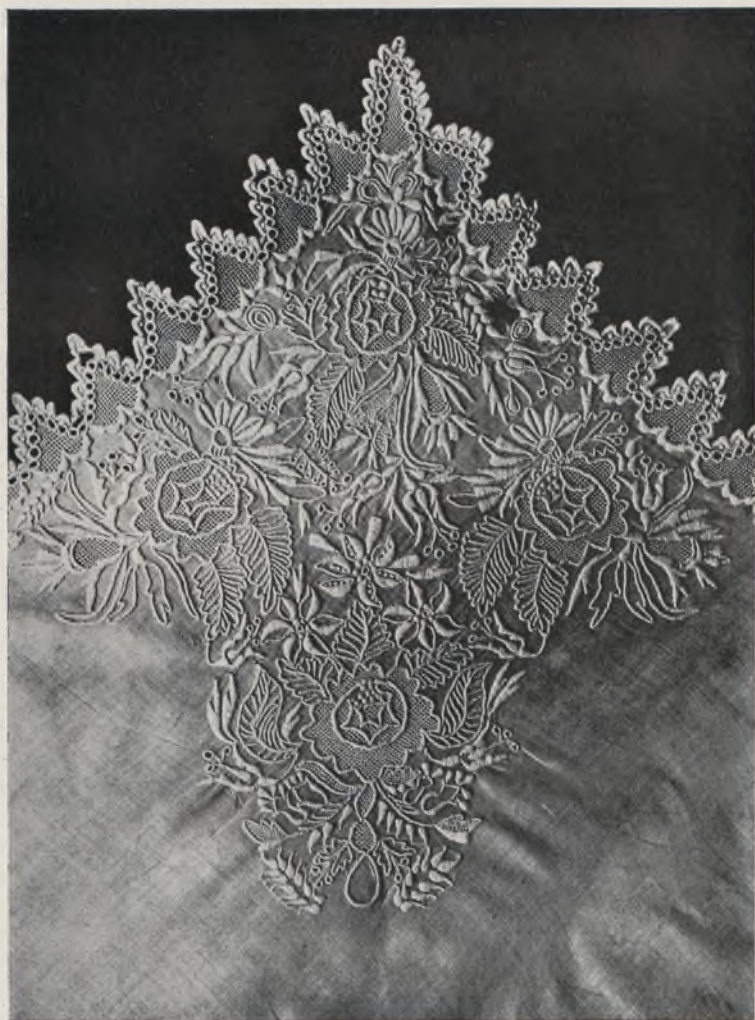
i nieświadomych swych wartości, dużo z pośród biednych, przywykłych być podwładnymi i trwających w pokorze. Twórcy ludowi nie są nigdy prawie uczeni, choć często zdumiewają prawidłowością konstrukcji dzieł swoich, umiarem artystycznym i smakiem pełnym finezji.

Jak zawsze źródłem tych wartości artystycznych jest talent. Określenie to jednak wydaje mi się zbyt ogólnikowe i również wymaga dopełnień.

Normalnie, człowiek obdarzony talentem dopiero dzięki długim studjom staje się artystą. U ludu jest inny jakiś czynnik, dzięki któremu wszystkie te zdumiewające rzeczy on tworzy.

Zauważyłam, iż twórczość ludowa inaczej się kształtuje. Lud, niemając nauki, która przyswajałaby mu sposoby techniczne i kierunek artystyczny, jaki zwykle narzuca studjującym artystom szkoła, przystępuje do dzieła bardziej bezpośrednio, — prowadzi go siła talentu, przy pomocy jeszcze jakiejś siły nadprzyrodzonej, która daje mu możliwości niewspółmierne z jego kulturą, umiejętnością i — nawet zrozumieniem tego, co robi.

Żnane i często używane określenie »talent z Bożej łaski« wyraża bardzo dobrze to, co można powiedzieć o artystach ludowych. Biorę to utarte powiedzenie w prawdziwym znaczeniu tych słów, które wyjaśniają doskonale głęboką tajemnicę duchowej wysokości, wypowiadającej się w sztuce ludowej. Tajemnicą tą jest »łaska«, której władza czyni prostymi i łatwymi rzeczy, nie dające się inaczej usprawiedliwić czy wytłumaczyć. Łaska jako wewnętrzny stan duszy człowieka, staje się siłą nadprzyrodzoną, mającą w tym wypadku cudowna własność zastępo-



HAFT NA BATYSZCIE (Śląsk)

(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Hafty ludu polskiego“)

wania »zasługi«. Zaslugą można nazwać te wszystkie dane, jakie zdobywa artysta przez długie lata swych studjów.

Wielu ludzi wzrusza ramionami na takie dowodzenia — szukam wyjaśnień.

Czy lud, bliski przyrodzie, tworzy bezwiednie w rytmie prawzorów harmonji najdoskonalszej, — tej samej, co nas stworzyła i to wszystko, co oczami ludzkimi widzimy? Czyżby przez ich pierwotne dusze swobodnie przelewała się siła kosmiczna nieomylniej konstrukcji — nie zburzona jeszcze u dziecka i tych ludzi, co bezwiednie tworzą dzieła doskonałe.

Baba wiejska powie »Łaska Boska« boć to jest to samo — prawda inaczej powiedziana. My się z nią rozumiemy. Pod słowami jest treść wiary. Budowa treści tej, zbyt mądra, nie jest zrozumiałą dla prostej baby.

W miarę ćwiczeń i trudów talent artysty zasługuje sobie na łatwość opanowywania materiału — formy. Zaslugami ćwiczeń i wpływów kultury artysta postępuje w swym rozwoju wewnętrznym, co znajduje wyraz w jego twórczości artystycznej.

Odwrotnie podstawą cech charakterystycznych sztuki ludowej jest nieumiejętność, która rodzi bezpośredni stosunek twórcy do dzieła. Stąd też bierze źródło stylowość sztuki ludowej, w której stylizowanie pochodzi przedewszystkiem z nieumiejętności, a nie ze świadomej woli. Lud zawsze chce znaleźć prawdziwą, o ile możliwości realistyczną, formę dla swych plastycznych wypowiedzi, ale nie umie, radzi więc sobie jak może z materiałem i formą (u ludu zawsze zachwyty wzbudzają malowidła realistyczne).

Hafciarka np. chce odtworzyć listek róży na tiulu, wie,* iż listek róży ma regularne żyłki i jest ząbkowany po brzegach, nie zna rysunku realistycznego, więc postępuje tak, aby osiągnąć zbliżony efekt, który wyczuwa w naturze. Pokrywa więc powierzchnię listka równoległymi linijkami, jakie nasuwają jej oczka tkaniny (czasem odmienia je w punkciki, kratkę) itp. efektami, wypływającymi z tworzywa, oraz jej poczucia plastycznego. Ponieważ poprzedniczki jej podobną drogą postępowały, znajduje więc w rodzinnej tradycji hafciarskiej znane sobie »desenie«, którymi się posilkuje. W mojem rozumieniu w ten sposób nawiązuje się owa tradycja etniczna, z inicjatywą nowych wypowiedzi, gdzie wzór łączy się z przewodnią myślą, dobrze odpowiadającą i od dziecka przyswojoną. Talent hafciarski z »Bożej łaski« stwarza nieraz formy o doskonałem zrozumieniu dekoracyjności, konstrukcji, poczucia koloru, barwy i umiaru. Jej ręce, choć od ciężkiej pracy fizycznej, zdolne są nieraz do tak delikatnych robót z artystem wykonanych, że hafciarka zasługuje zato na nazwę artystki, choć jest przeważnie analfabatką — i prostą dziewczyną. Nie zna artystycznej wartości swej pracy, wstydi się jej często, natomiast imponuje jej to, co znacznie mniej lub wcale nie jest artystyczne.

A teraz kilka uwag na temat strony kompozycyjnej w sztuce ludowej.

Rozumiem, że kategorie uzdolnień artystycznych zasadniczo są różne.

Podobnie jak człowiek z natury może być uzdolniony do realnego myślenia lub do fantazji nierealnej, tak również uzdolnienia artystyczne odróżnić można jako: realistyczne, dekoracyjne, abstrakcyjne i t. d.

Prócz tego rozumiem, że są epoki, w których te lub inne pierwiastki dominują, jako duch czasu.

Wracam do zacytowanego przykładu, który stosował się do czysto dekoracyjnych zagadnień — hafciarki ludowej.

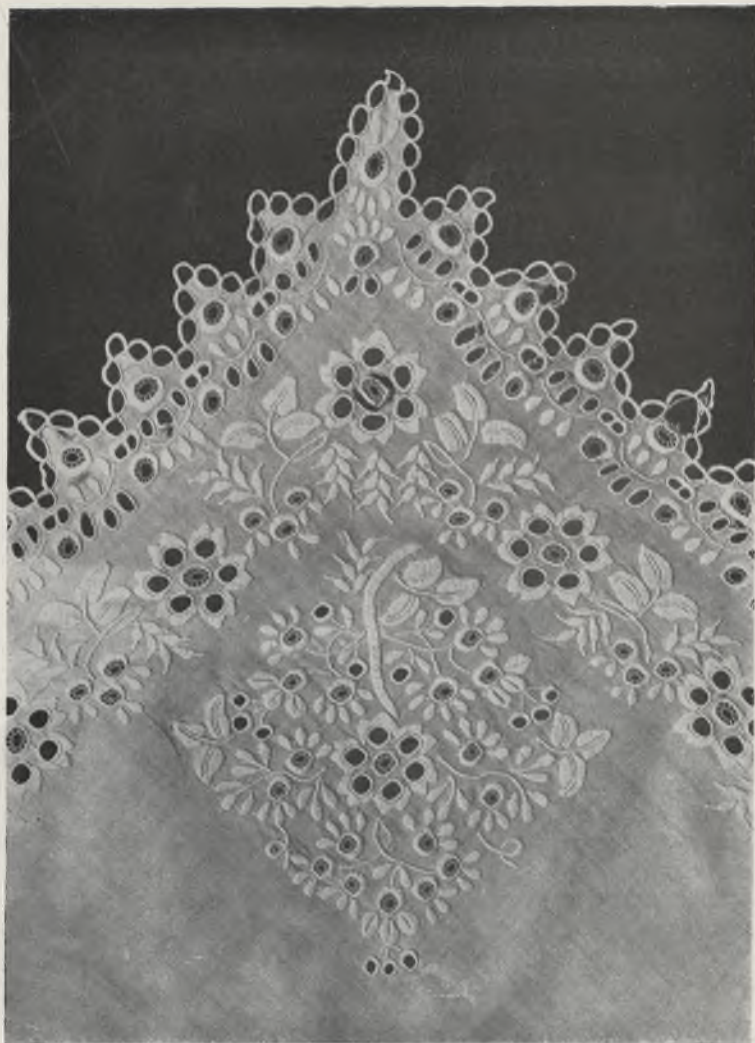
Podkreślona nieumiejętność jest w mem pojęciu źródłem, z którego powstaje wyraz i styl ludowej sztuki, a nie odnosi się wcale do strony wykonawczej, co będzie zagadnieniem zupełnie innym.

Psychiczny moment twórczy, z którego rodzi się forma kompozycji »stylizacyjnej«, zdaniem mojem inny ma przebieg myślowy u artysty, przystępującego świadomie z całym aparatem wiedzy, kultury i doświadczeń kompozycyjnych — niż np. u tej właśnie prostej dziewczyny, która wyszyła listek róży na tiulu.

U niej pierwiastkami podstawowemi są: uczucia związane wspomnieniami wrażeń plastycznych doznanych z natury, oraz tworzywo ze swemi możliwościami, przeszkodami. W tych wąskich ramach działa jej wola twórcza. Szczerłość postępowania w kojarzeniu tych wszystkich czynników składa się na powstały wyraz — określam to jako wynik nieumiejętności, której widoczny ślad zawarty jest w wyrazie, w naiwności, w nieśmiałości, oraz w naturalnej prostocie w wyborze efektów najbardziej bezpośrednich.

Opis wyszycia listka róży ilustruje moje twierdzenie o nadprzyrodzonej drodze »łaski«, która prowadzi lud do jego prawdziwej twórczości artystycznej.

* Nie widzi po malarsku, bo ona nie umie studjować natury ani na nią patrzeć w ujęciu plastycznym, wrażeń tych doznając nieświadomie.



HAFT NA BATYSKIE (Krakowskie)
(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Hafty ludu polskiego“)

Dlaczego najdoskonalsze rozwiązanie tego samego zadania przez artystę będzie zupełnie inne?

Sądzę, że: 1) przebyte już studia z natury tego samego listka róży ustosunkują go inaczej do tego tematu; 2) zasadnicza umiejętność techniczna, jeśli nie pewną kaligraficznością to w każdym razie konkretną wolą, inne podyktuje rozplanowania »stylizacyjne«, z których wyboru zdaje sobie artysta sprawę; 3) artysta wyszkolony rozporządza wielkim wyborem wypróbowanych efektów plastycznych i przyjętych zasad kompozycyjnych; kierują one jego ręką, mózgiem i uczuciem w chwili tworzenia, ustosunkowują go do tych samych tematów inaczej, niż się to dzieje u »nieumiejącej« dziewczyny.

Hafciarka ludowa nie zna metod, zasad, ma nikłą zdolność przestrajania się wewnętrznego. Jej rozwój w sztuce może być tylko tak naturalny, jak np. wzrost fizyczny, bez jej świadomości i udziału.

W każdym momencie twórczego wypowiedzania się umie się ona wyrazić tylko w sposób, jaki dopuszcza podstawowa »nieumiejętność«, nie mająca wyboru, będąc objawem samorodnym zjawiska siły nadprzyrodzonej. Nie jest to jednoznaczne z samym już wykonaniem, z realizacją tej koncepcji kompozycyjnej, co stanowi właściwie formę zewnętrzną, zależną od wprawy, zręczności itp. warunków jednostki.

Hafciarka wypowiada się tak, bo w danym momencie nie umie inaczej.

Wdzięk mistrzów trecenta jest tego samego pochodzenia, jego pokrewieństwo ze sztuką ludową płynie z tego samego źródła.

Kulturalny artysta, im mniej jest samorodnie twórczym, tem bardziej nadrabiać może swą wiedzą i mózgiem. Ujemnym objawem tego jest, iż często gubi bezpośredniość, prostotę, logiczność, płynącą z materiału, oraz możność pomieszczenia się w ramach natury tworzywa, które to ramy nieraz niepostrzeżenie przekracza.

Tych cech ujemnych nie spotyka się w prawdziwej sztuce ludowej. Twórca ludowy, o ile nie ma warunków nadprzyrodzonych »talentu z Bożej łaski«, nie może odwoływać się do umiejętności.

Sprawność techniczna jako taka, bez poprzednio wykazanych walorów, u ludu może być tylko rzemiosłem.

Posiłkowanie się ludowymi motywami stylizacyjnymi przez artystów, jak również naśladownictwo prymitywów, dlatego jest tak bardzo niebezpieczne i tak często rodzi rzeczy bez wartości, że kulturalny artysta doskonałej wiedzy i techniki, z powodu zupełnie innej organizacji wewnętrznej musi okazać się w powtarzaniu cudzej »stylizacji« czy »prymitywności« nieszczerym i nietwórczym, niewolniczym naśladowcą.

Zdarzają się czasem artyści małego wyrobienia technicznego lub pewnej kategorii indywidualnej, klasyfikowani jako »ludowi«, mimo, że nie są z ludu ani go nie kopują.

W mojem pojęciu jest to potwierdzeniem istnienia pewnej kategorii psychicznej, która jest powodem uzewnętrzniających się podobieństw.

Stosunek do sztuki tego rodzaju twórców jest ten sam co u ludu lub u malarzy prymitywów średnich wieków, u których również nie umiejętności czyli prymitywność zarówno techniczna jak duchowa, jest źródłem charakterystycznych cech im właściwych.

Pomimo przewidywanego zarzutu, że poglądy moje o »nieumiejętności« i stąd płynących podstaw stylizacyjnych w sztuce ludowej są niesłuszne, nie widzę argumentów, któreby mnie odwiodły od tego przekonania. Na takim bowiem rozumieniu opiera się w mem pojęciu cały szereg konsekwencji postępowania pedagogicznego w stosunku do wytworów ludowych.

Do jednych z nich zaliczam zakaz uczenia takich jednostek, które tracąc nieumiejętność, tracą cały dotychczasowy stosunek do sztuki. Jeżeli kto już jest artystą i tworzy wartościową sztukę, to czyż potrzeba go uczyć?

Inaczej wygląda synteza wiedzy, do której w sztuce jest droga przez szkołę — niż wynik nadprzyrodzonych wpływów, kierujących ręką człowieka, który nic nie wie, nie rozumie, nie umie — (inaczej), a mimo to może być artystą wysokiej miary. Człowiek ten w pokorze poddaje się wąskim ramom tworzywa, ograniczonym możliwościom materiału w swej pracy, kieruje się raczej instynktem, niż mózgiem i wiedzą.

Nie zawsze ludowa sztuka stoi na tak wysokim poziomie wykonania technicznego, aby można ją było uważać pod tym względem za doskonałą. Jest jednak jej cechą zasadniczą, iż w proporcji czynników twórczych, ma znaczną przewagę uczucia i wszelkich wartości duchowych, wynagradzających jej braki zewnętrznej formy. Myślę, że im większa jest doskonałość techniczna twórcy, tem wyższy towarzyszyć im musi polot duchowy, przenikający środki techniczne. Nadwyżka techniki, wirtuozerja i kaligraficzności — bez pierwiastków duchowych, stwarzać mogą tylko doskonałe rzemiosło, a nie sztukę.

Twórczość ludowa, która odpowiada wyżej omawianym poziomom artystycznym, sędzę, może być nazwana sztuką, a twórcy jej artystami.

Dla uzupełnienia porównań, można powiedzieć, iż kulturalny artysta swe inwencje twórcze zawdzięcza wykształconemu talentowi, tymczasem artysta ludowy, podobnie jak dziecko, tworzy siłą talentu, prowadzonego przez »łaskę«, zwaną w świecie artystycznym »natchnieniem«.

Myślę, że głównie właśnie »natchnienie=łaska« jest tym pierwiastkiem, któremu zawdzięcza sztuka ludowa swój nieraz dziwny wdzięk i urok. Coś rozrzucającego jest w jej szczerzej naiwności, — jakby przebijała słodycz szczęścia tworzenia w promieniach cudownej siły łaski-natchnienia.

Artysta kulturalny może tworzyć dzieła sztuki nie tylko w chwilach natchnienia, — artysta ludowy natomiast, tracąc »łaskę« ową staje się niczem w obliczu sztuki.

Nie jest w mocy żadnego człowieka sprowadzić na siebie nawiedzenie natchnienia=łaski, ani zatrzymać jej trwanie. Natchnienie jest łaską, którą otrzymujemy, gdy się Bogu podobna, są jednak przewinienia, za które łatwo bywa utracona. Obserwując u ludu nieśmiałość i niepewność swej wartości artystycznej, sędzę, iż jest to podświadomy instynkt samozacho-

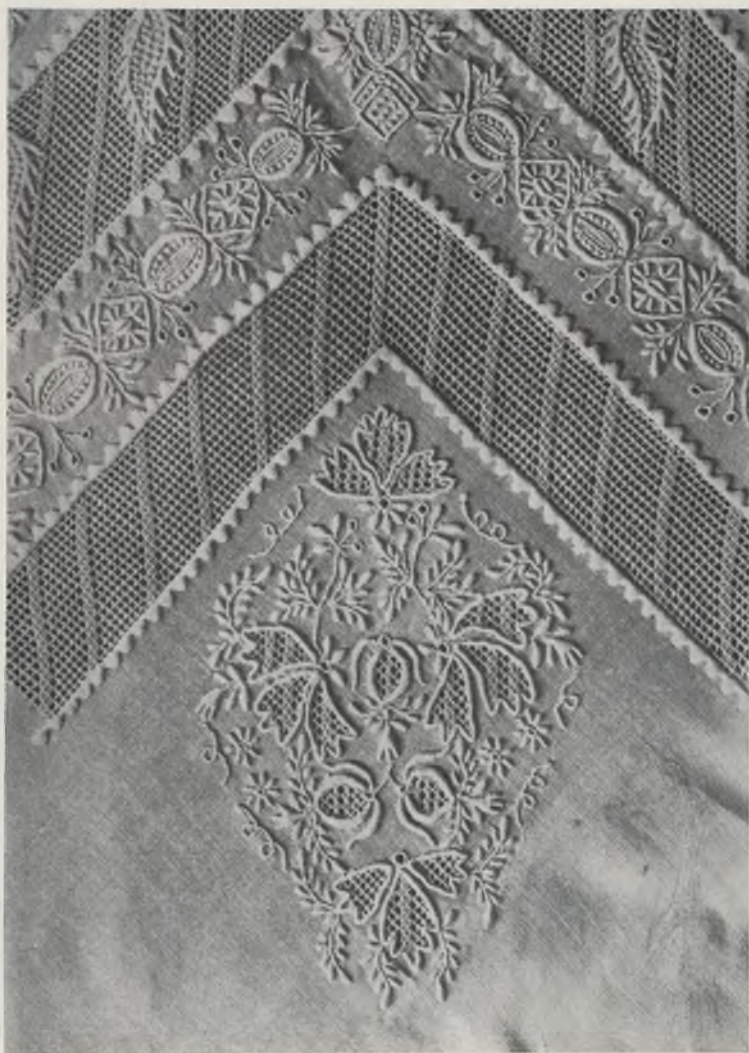
wawczy, gdyż — im niewiedza swej ceny duchowej jest głębsza, tem łatwiejsze utrzymanie tej wewnętrznej wzniosłości. W miarę uświadomienia (która rodzi pierwiastki pychy) trudniejsza walka z nieprzyjaciółmi twórczej światłości życia wewnętrznego. W zastosowaniu do ludu, jak nigdzie, stosuje się to powiedzenie, iż od wzniosłości do pospolitości trywialnej — tylko jeden krok.

Należy przypomnieć sobie to, co na początku było tępione i usuwane, mianowicie: tę rubaszną ordynarną powłokę cielesną, zawsze żywotną, silnie jednocześnie działającą w życiu ludu.

Tak zwane chamstwo występuje z całą siłą w owym »artyście ludowym«, nie trzeba o tem zapominać, przeciwnie, bardzo się z tem liczyć i pamiętać, że ten cud jaki stwarza »łaska« nie jest podstawą stałą i niezmienną. Nie jest w mocy instruktora, który częstokroć porusza i ożywia chamstwo podstawowe i tem rujnuje wewnętrzną równowagę duchową, (której towarzyszyła łaska), dać z siebie pierwiastki równie wysokich wartości.

Sprawy te są tak subtelne i trudne, że nie można się dziwić, iż tak często działalność nad ludem daje dużo rezultatów ujemnych.

W rozważaniu krytycznem następnego rozdziału, dowieść będzie tego można, na licznych przykładach praktycznych.



HAFT NA BATYSZCIE (Krakowskie)
(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Hafty ludu polskiego“)



HAFTOWANY NACZOŁEK (Kaszubi)
(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Hafty ludu polskiego“)

II ROZWAŻANIA KRYTYCZNE

Dotychczas praca instruktorska, w kierunku podnoszenia sztuki i przemysłu ludowego daje, z punktu widzenia artystycznego, wyniki ujemne, — założenia zaś ekonomiczne nie osią-
gają rezultatów na tak szeroką skalę, jak są projektowane.

Muszą więc gdzieś tkwić powody: albo źle postawiono zasadę, albo zasada ta nie jest odpowiednio dostosowana do życia, albo też nieudolnie jest przeprowadzona. Gdyby rezultaty były dobre, to zbyt rzadko byłoby zastanawianie się nad zasadą, która wtedy w sposób najdoskonalszy tkwi w praktycznym zastosowaniu, będąc powodem pomyślnych rezultatów. Natomiast ustalenie niepomyślnych objawów skłonić powinno do poddania analizie krytycznej obecnych zasad i na nich opartych programów działania.

Zaznaczyć jednak należy, że praca nad podnoszeniem sztuki i przemysłu ludowego w swym praktycznym realizowaniu napotyka na tyle sprzecznych spraw, błąka się wśród tylu zawilności i błędów, że z tego powodu w wielu wypadkach oddala się od przyjętych zasad, a nawet tym zasadom przeczy.

Zajmę się wykazywaniem tych sprzeczności i błędów, z myślą wyjaśnienia nieporozu-
mień w obecnym stanie rzeczy.

Instruktorzy, mający za zadanie podnosić sztukę ludową, zaczynają najczęściej od tego, iż starają się poprawić wszelkie braki, czując się do tego powołanymi.

Odrzuca się natychmiast niebezpieczeństwo zasadnicze, ponieważ w sztuce ludowej w całości kształt wrażenia estetycznego, przeważnie owe braki stanowią nierozdzielny całość. Często usunięcie jakiegoś braku technicznego rujnuje całą koncepcję konstrukcyjną dzieła i jego cech charakterystycznych. Chęć zadośćuczynienia wymaganiom instruktora łatwo wykołaja twórcę, który nie zawsze zdolny jest, przy zastosowaniu korekty, utrzymać się na dotychczasowym poziomie artystycznym. W tych to właśnie wypadkach, jak to wyżej było powiedziane, naru-

szona być może nadwyżka pierwiastka duchowego, w stosunku do materiału-formy, co tem samem obniża kwalifikacje artystyczne wymagań Sztuki.

Można zaobserwować zjawisko, iż wytwórczość ludowa prędzej zasłużyć może na miano sztuki, przy swoich brakach technicznych, wobec siły bezpośredniości uczucia i wszelkich cech twórczych-artystycznych, niż odwrotnie, gdy doskonałości techniczne dominują bez należytego pokrycia pierwiastka artystycznego. Sztuka staje się wówczas tylko rzemiosłem, względnie przemysłem. Oczywiście sztuka ludowa jednocząca doskonałość techniczną w postaci precyzji pracowitego wykończenia, oraz swady świetnego wypowiedzania się, jest jej najdoskonalszą formą.

Przy polepszaniu techniki, należałoby zatem podnosić jednocześnie poziom pierwiastków artystycznych. U ludu nie jest to łatwe do zrobienia, tam, gdzie tak wielką rolę odgrywa przynależność do ogólnego poziomu kultury, a przede wszystkim gdy możliwości rozwoju są bardzo ograniczone.

Na podstawie doświadczeń można powiedzieć, iż możliwości rozwoju ludu, podobnie jak u dziecka, mogą się posuwać jedynie drogą bardzo powolnych postępów. Zbyt przyspieszona ewolucja naraża zasadniczą równowagę dodatknych możliwości twórczych.

Dawna sztuka ludowa jest w stosunku do obecnych zdobyczy techniki prawnym prymitywem, nie jest więc w stanie sprostać wymaganiom nowoczesnym, na które składają się całe wieki ewolucji. Do ludu i jego kształtującej się kultury dochodziły conajwyżej bardzo późne echa dziejących się w świecie przeobrażeń, w swym więc stosunku do reszty świata lud zawsze jest spóźniony.

Sztuka ludowa, w ścisłym tego słowa znaczeniu jako sztuka ludu dla ludu, jest zjawiskiem wewnętrznym jego życia i właściwie zawsze tracić będzie na zbliżaniu się do niej kogokolwiek z zewnątrz, w jakichkolwiek zamiarach czy to handlowych, czy propagandowych, a tembardziej instruktorskich. Zależnie od głębokich zmian dochodzących do sfer ludowych, dusza ludu ulegać będzie szybkim zmianom, a tem samem i ich twórczość będzie upadać razem ze zmianą dawnych obyczajów, które sztuce sprzyjały.

Zważywszy wyżej wspomniane właściwości grubej natury ludu, oraz czynniki nadprzyrodzone, łaskawe dla cichych pracowników prostego serca, zrozumiemy, że wpływy nowoczesne, płynące z zewnątrz, zmieniać będą i nadal podstawy tych wewnętrznych warunków twórczych.

Jednakże sztuczne zatrzymywanie dawnych form artystycznych w przemyśle ludowym przez dawanie starych wzorów do kopjowania może mieć znaczenie dodatnie tylko chwilowo.



MANKIET KOSZULI KOBIECEJ (Kurpie)
(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Haity ludu polskiego”)

Dawniejsze wzory nie odpowiadają już obecnie psychice dzisiejszej, więc nawet w reprodukcji nie dadzą się odtworzyć i nie mogą zachować tej samej wartości. Dawniejsze wzory mogą być znakomitą szkołą, według której urabiać się może przemysł nowoczesny nie naśladowczy, ani kompilacyjny, lecz będący ewolucją tego samego tła etnicznego.

Skutkiem działalności instrukcyjnej i jej niewłaściwych korekt technicznych, powstaje wytwórczość pseudo-artystyczna i pseudo-ludowa, nie posiadająca żadnych wartości sztuki rzetelnej. Naprzykład w ceramice: wprawdzie naczynia stają się gładkie, dobrze błyszczące i nie przeciekają dzięki szlachetniejszym glazurom i starannemu wykończeniu, ale jednocześnie jakże często stają się dziwnie sztywne, nielogiczne w kształcie i w zdobieniu. Znikł gdzieś ich naturalny wdzięk i piękno, którego możeby starczyło przy innej technice. W tkaninie przędza równa, tkanina miękka i dość szeroka, ale często jednocześnie jakże nudna swą jednostajnością i suchością pomysłów, regularnych raportów. W przemyśle drzewnym, zabawkarstwie, haftach, koronkarstwie, wycinankach itp., na każdym kroku widzimy potwierdzenie mych spostrzeżeń, których słuszności dopatrzeć się można przy bliższej analizie poszczególnych dziedzin.

Dla artysty-instruktora trudność tego położenia jest tembardziej beznadziejna, że obecne nastawienie handlowe, uzależniające się od gustów przeciętnych odbiorców, nie podziela jego poglądów: im więcej wyroby ludowe nabierają tej powierzchownej elegancji i banalnej gładkości, tem większe jest na nie zapotrzebowanie. Rozpęd handlowy, przez popyt dla taniości, porywa swem tempem niższe wartości zdobnicze, przygniatając wszystko to, co jest subtelnym pięknem, naiwną szczerością — pokorą żmudnej pracy, dla wypowiedzenia natchnień artystycznych sztuki.

Niema oceny i ceny na te wyższe wartości. Handel i przemysł ma szyderczy uśmiech politowania dla »głupoty« takich artystów z »Bożej Łaski«, a wyzyskuje ich, gdy mu się to udaje. Handel chce towaru taniego, w ilościach masowych, o ile możliwości jednakowego gatunku, wymiaru i ceny. W tych warunkach sztuka ludowa pada ofiarą normalnej logiki handlowej, przystosowanej w swych metodach do warunków wytwórczości przemysłowej, a nie artystycznej. Obecny handel nie umie uwzględnić tak specjalnych warunków, jakie są potrzebne do prowadzenia handlu artykułami sztuki ludowej.

Niezrozumiałem jest dla mnie, dlaczego w akcji popierania przemysłu ludowego podejmowanej w celach zachowania sztuki ludowej, a także podniesienia ekonomicznego w kraju — handel jest traktowany jako sprawa poboczna.

Z powodu tego stawiania handlu poza nawiasem nie zastanawiano się zapewne nad tem, jakim on powinien być w stosunku do celów, dla którego organizowany bywa w Spółdzielniach i Bazarach.

Z kolei zastanowić się pragnę nad wewnętrzną organizacją uprzemysławiania wytwórczości ludowej, z punktu widzenia artystycznego i ekonomicznego, oraz przejawów z tem związanych. Rozpatrywać się to da w stosunku do poszczególnego wytwórcy lub całego ośrodka.

Naturalny bodziec, skłaniający wytwórcę do uprzemysłowienia swojego warsztatu, powstaje w momencie, gdy artysta ludowy zdobywa tak wielkie uznanie dla swych wyrobów, iż ilość otrzymywanych zamówień zachęca go do powiększenia swej wytwórczości.

Z punktu widzenia artystycznego, wartość tej uprzemysłowionej produkcji (to znaczy, iż dotychczasowy wytwórca zacznie wyręczać się robotnikami), wówczas tylko pozostanie na tym samym poziomie artyzmu, o ile wytwórca posiada dar inspiratorski, umożliwiający mu wyrobienie sobie odpowiednich wykonawców, których potrafi natchnąć swą indywidualnością artystyczną. O ile jednak zastąpi swą ręczną pracę udoskonalonemi narzędziami mechanicznemi, odmiana i obniżenie poziomu artystycznego, jest nieuniknione. Z punktu zaś ekonomicznego biorąc, o ile dany przedsiębiorca posiada kapitał lub kredyt długoterminowy na zakup narzędzi i maszyn, oraz ma zdolności organizacyjne i kupieckie — może tą drogą dorobić się majątku.

Co się zaś tyczy uprzemysławiania całych ośrodków sztuki ludowej, to sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Zważywszy wszystko, co było wyżej powiedziane, wartość artystyczna musi przepaść, ekonomicznie natomiast, z chwilą wprowadzenia maszyn zwiększających produkcję, wywarza się na miejscu nadprodukcja, z powodu której siłą rzeczy, zamożniejsi, posiadający maszyny, zmuszą pozostałych do zaprzestania dotychczasowej pracy ręcznej. Tą drogą więc nie można podźwignąć ekonomicznie całego ośrodka, a można jedynie wpłynąć na wzbogacenie jednostek. Zawsze w takich razach ofiarą padają najbiedniejsi, spośród których właśnie więcej bywa talentów.

Można więc ustalić, iż uprzemysławianie sztuki ludowej zabija sztukę, na gruzach której buduje się przemysł. Obrazem tego są zachodnie kraje europejskie.

W razie nawet gdyby uprzemysławianie jakiegoś rękodziela jednakowo było dla wszyst-



CZEPIEC HAFTOWANY

(Muzeum etnograficzne na Wawelu)

kich dostępne, to, w ten sposób zwiększając produkcję, czyż można nie pomyśleć o tem, jakie istnieją możliwości zbytu — bez czego stworzona nadprodukcja dusi się we własnym zakresie, wyzyskiwana przez nieetycznych handlarzy żydów — czyli z punktu widzenia ekonomicznego, akcja taka nie wydaje żadnego pozytywnego rezultatu dla ludności danego ośrodka.

Uprzemysławianie wyrobów ludowych, zarówno dla poszczególnych warsztatów jak całych ośrodków, pociąga za sobą i inne jeszcze konsekwencje, wynikające z wewnętrznych warunków organizacji pracy. Strona ta u ludu powszechnie przedstawia się jako zatrudnienie jednostki lub kollaboracja najbliższej rodziny t. j. dzieci, żony, przy zupełnym pomijaniu jakiegokolwiek kalkulacji, stanowiącej podstawę obliczenia wartości nakładu pracy do ceny zbytu. Ma to poważne znaczenie dla strony artystycznej i sprzyja sztuce. Z chwilą jednak, gdy wytwórca zaczyna kalkulować, co dla przemysłu jest zdrową podstawą realnego obliczenia, jego stosunek do strony artystycznej zasadniczo się zmienia. Usposabia to wytwórcę do pośpiechu, w którym przewodnią myślą jest wyrachowanie, bardzo niesprzyjające wszelkim natchnieniom artystycznym. Stan ten jeszcze się pogarsza z chwilą, gdy wytwórca przyjmuje płatnych robotników, których udział w pracy oparty jest na jaknajwiększej rezerwie wewnętrznego ustosunkowania do żądanej roboty, przeważnie tanio opłacanej przez chlebodawcę.

Przedsiębiorca dla pobudek kalkulacyjnych, dbając o wyzyskanie robotnika, często systemem akordowym przymusza go do jaknajwiększej wydajności. Wszystkie te warunki uzewnętrz-

nią się oczywiście na tak subtelnym współczynniku wszelkiej twórczości, jakim jest stan i charakter życia wewnętrznego. W zmechanizowanym przemyśle nie gra to roli — jednak w rękodzielach artystycznych ma duże znaczenie.

Z kolei należy wziąć pod uwagę wpływy zbytu, do którego wymagań wytwórca musi się przystosować, o ile chce na nim oprzeć stronę handlową swego przedsiębiorstwa. Wpływ wymagań zbytu stanowi o wszystkim, jest decydującym czynnikiem kierunku, w jakim wytwórczość się rozwija.

Sztuka ludowa w bardzo silnym stopniu była zawsze kierowana przez wymagania odbiorców, nawet im zawdzięcza w dużej mierze swe zalety. Wzajemne zrozumienie w gustach, tradycjach, między wytwórcą i nabywcą, jakie istnieje w wewnętrznych stosunkach handlowych u ludu, jest naturalną wymianą wartości w doskonałym wzajemnym zrozumieniu użytkowania i przystosowań estetycznych. Niestety taki dodatni wpływ odbiorców z ludu słabnie coraz bardziej w miarę podnoszenia się kultury cywilizacyjnej, emancypującej lud w zatraceniu obyczajów i strojów, oraz dawnych dobrych gustów estetycznych.

Z chwilą gdy zjawia się nabywca obcy, ze zmienionymi poglądami, rozrywa się ten tradycyjny węzeł, który był przyczyną dotychczasowej wytwórczości. Nowy nabywca inne stawiając wymagania, wpływa na zmianę charakteru produkcji, a niekiedy doprowadza do zupełnego wykolejenia dotychczasowej wytwórczości, gdy staje się głównym odbiorcą. Wynaturzenie się pewnej ilości garncarzy huculskich jest żywym tego przykładem. Z tego wynika, że o ile instytucja, delegująca instruktora, nie organizuje zarazem zbytu na zalecane przez siebie wyroby, to wtedy instruktor nie ma żadnej możliwości wpływów.

Okazy sztuki i przemysłu ludowego w swej niezmienionej formie, żywcem przewiezione na odległe tło miejskie i kulturalne, stają się czemś egzotycznym.

Z jednej strony wszelkie właściwości artystyczno-etniczne zyskują wtedy na wartości przez swoją oryginalność, z drugiej zaś są czemś obcym, co nie zawsze może się szarmonizować z tłem, do jakiego się dostają. Celowość garnka, który pełni teraz rolę wazonu do kwiatów, wełniaka, który z kiecki stał się portjerą czy serwetą na stół itd., itd., stanowi pewną przypadkowość, która może jednak dać zadowolenie estetyczne, o ile umiejętnie zostaje zastosowana w nowym otoczeniu.

Dzieła sztuki ludowej samą swą obecnością wnoszą tak wiele oryginalności egzotycznej, zasadzającej się na uroku duchowych pierwiastków, że z tego powodu zyskują bardzo wielu entuzjastów wśród ludzi wysokiej kultury.

Przedmioty sztuki ludowej, stworzone w wyjątkowych warunkach, izolowanych od obcych wpływów a odwrotnie owianych odwieczną tradycją, są jedynym czystym źródłem, z którego bije bezpośrednie plastyczne wypowiedzenie się odrębności narodowych.

Dlatego oryginalność, autentyczność, bezpośredniość i szczerść, są tu wiele więcej warte, niż dokładność techniczna. Taka jedynie sztuka ludowa, o której wyżej mowa, może być bezcennym zasilkim dla każdego kulturalnego narodu, którego sztuka urabia się według przemian wszechświatowych prądów różnych epok, na podkładzie rodzimych pierwiastków twórczych.

Eksportowanie wyrobów ludowych z ośrodków, w których one miały swe naturalne tło etniczne i miejscowe przystosowanie użytkowe, stwarza jednak pewne niekonsekwencje, będące zaprzeczeniem celowości, dla której zostały te przedmioty stworzone.

Wobec jednak coraz większego zamiłowania ludności miejskiej do przedmiotów wytwórczości ludu, organizowanie nowoczesnie pomyślanego artystycznego przemysłu ludowego, powinno właśnie mieć za zadanie stwarzanie dostosowań logicznych, gdzie np. wazon będzie z urodzenia wazonem, a portjera portjerą. Będzie to momentem usprawiedliwiającym przeobrażanie się sztuki ludowej na artystyczny przemysł ludowy, przeznaczony do wywozu na dalsze rynki zbytu.

Doszedłszy do tego wniosku, przy dzisiejszym rozumieniu rzeczy stajemy wobec kardynalnego niebezpieczeństwa działalności instruktorskiej, znacznie trudniejszej do wykonania, a mianowicie: stworzenia przystosowań nie naruszających miejscowego charakteru etnicznego, ani nie wprowadzania bezmyślnych zapożyczeń.

Jak dotychczas, w tym kierunku dzieją się rzeczy osłupiające swą bezmyślnością i naiwnością rozumienia różnych »działaczy« na polu opieki nad sztuką i art. przemysłem ludowym.

Dla zobrazowania przytoczę parę notatek z życia, a więc: 1) wyrób kilimów pod nazwą »łowickich« w Nieświeżu (Sierociniec); kilimy te są kopjowane według wzorów pochodzących ze Zgierza. W ośrodku najpiękniejszych tradycji tkackich!

2) serwetki płócienne, na których dookoła brzegu wyhaftowany jest szlak, — dokładna

kopja wyszycia z rękawa koszuli ludowej, o czym dla »autentyczności« poucza karteczka, z jakiego powiatu, gminy, wsi itd.

3) poduszki w stylu ludowym, także wyhaftowane z »autentycznymi« ornamentami, »ze skrzyni krakowskiej«! itd., itd.

Bez liku możnaby wymieniać takie sposoby posługiwania się cudzą myślą i natchnieniem, nawet tego użyć się nie potrafi z sensem.

Są to przykłady działania ludzi, których trudno brać poważnie. Wielkim jednak błędem jest przyjmowanie takich wyrobów i łączenie ich w handlu z wartościową sztuką i rzetelnym przemysłem ludowym. Niestety działalności tego rodzaju jest bardzo dużo i pochłania to znaczne sumy, pochodzenia państwowego i społecznego; tolerowane jest to jakoby z pobudek ekonomicznych.

Dlaczego tymczasem te same względy ekonomiczne nie brane są pod uwagę wobec wytwórczości ściśle ludowej? Zapewne, znajdowanie dla niej zbytu byłoby uciążliwsze. Czyż nie jest to jednak głównym obowiązkiem pewnych instytucji, które dla tych celów istnieją?

W stosunku do zanikającej sztuki ludowej, jest to ciężkim przewinieniem, jest pozostawieniem jej bez ratunku — jest przeważnie bezpowrotną stratą.

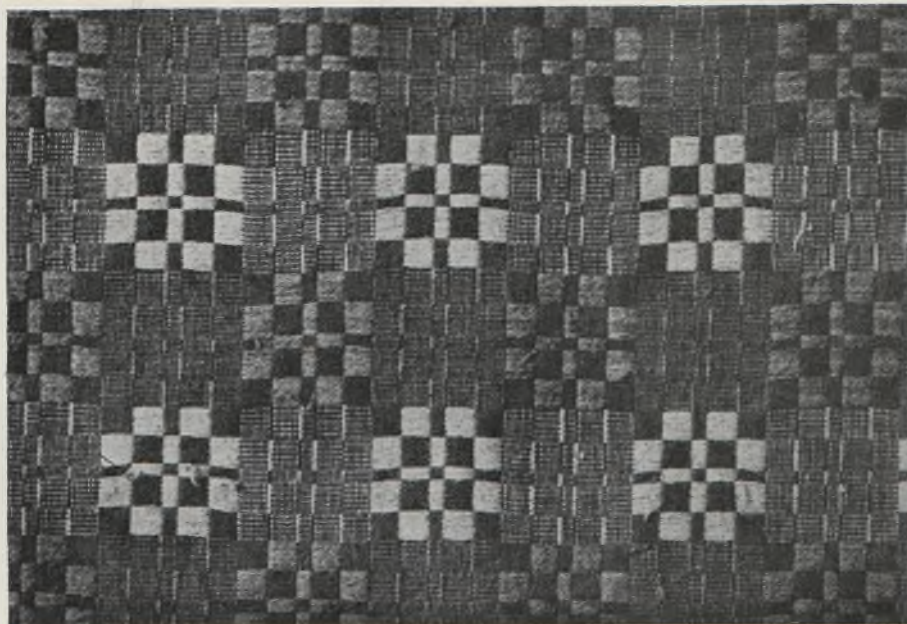
W tem tkwi cała demagogiczność podszywania się pod hasła działalności dla ludu i jego sztuki, przyczem korzyści z tych hasel zbierają inni — nie autentyczni twórcy, lecz różni przedsiębiorcy, fabrykanci pseudoludowości, wyzyskujący twórczość ludową. Wogóle stosunek handlowy do wypaczającej się wytwórczości ludowej, którą się popiera, a pomija obok niej wartościowszą (lecz kłopotliwszą w sprzedaży), jest rabunkowym sposobem odnoszenia się do tego zadania. Jest to eksploatawanie tego, co się da, bez żadnej troski o przyszłość.

Względy ekonomiczne państwa, o dalszych perspektywach, nie mogą się godzić z takim traktowaniem sprawy sztuki i artystycznego przemysłu ludowego.

Żagadnienie uprzemysłowienia sztuki ludowej odbywa się często drogą organizowania Spółdzielni Wytwórców.

Racjonalność tworzenia Spółdzielni miałyby wówczas tylko znaczenie, o ileby kierownikiem Spółdzielni był artysta i swym stałym wpływem oddziaływał dodatnio. Zjawiskiem często dającym się zaobserwować jest to, że w organizacji tego rodzaju pracy kierownik bywa obciążony taką ilością pracy administracyjnej, społecznej i handlowej, w szukaniu zbytu, że nawet gdyby był artystą, to na dozоровanie i na właściwe kierownictwo artystyczne nie miałby zupełnie czasu.

Brak zasadniczego systemu, któryby wiązał i ułatwiał z centrali prace w poszczególnych ośrodkach, stwarza olbrzymie przeszkody



TKANINA LUDOWA (Nowogródzkie)



STRÓJ LUDOWY Z POLESIA

i wpływa na niewłaściwe zatrudnianie ludzi, co marnuje ich uzdolnienia. W obecnych warunkach młodzi kierownicy przeważnie mają okazję wyrabiać się życiowo, stawać się samodzielni i przedsiębiorczy; wszystkie te zalety sprytu i dzielności życiowej nie mają jednak nic wspólnego ze sztuką, — przeciwnie, rozwijają się zawsze kosztem wartości artystycznej, spokoju i skupienia wewnętrznego, tak ważnego przy każdej pracy twórczej i inspiratorskiej.

Niestety i w pracy zawodowych instruktorów stanowczo za mało jest zrozumienia dla konieczności twórczego rozwiązywania zagadnień. Wypływa to głównie z ich niedostatecznego przygotowania do zajmowanego stanowiska, które wymaga nie tylko wysokiej kultury i znajomości danego rękodzieła, ale twórczego ujmowania jego przystosowań, oraz umiejętności rozwijania tych pierwiastków u wytwórców.

Największą omyłką wydaje mi się to, iż na instruktorów sztuki ludowej i ludowego przemysłu artystycznego kształci się taki element, który prawie nigdy nie ma należytego podkładu kulturalnego, pozwalającego przewidywać należyte zrozumienie tej przyszłej ich roli.

Przysyłani przez sejmiki stypendiści, z małych miasteczek prowincjonalnych lub wiosek, nadają się, w mem pojęciu, najwyżej na coś w rodzaju majstrów, specjalistów danego rzemiosła, którzy przydatni być mogą bardzo przy organizacji warsztatów, jako siły pomocnicze, wykonawcze, w administracji.

Bez odpowiedniego wykształcenia dla celów instruktorskich ludzi, mających za sobą głębsze studia, zarówno artystyczne jak i dostateczne znajomości zawodowe i zrozumienie celu handlowego, nie wyobrażam sobie możliwości posunięcia naprzód sprawy podniesienia ludowego przemysłu artystycznego w Polsce.

Bardzo ważne jest również i to, aby władze zwierzchnie kierujące działalnością instruktorów umiały tak używać ludzi, ażeby w nich potrafiły wyrabiać i wyzyskać dla sprawy przy-



STRÓJ LUDOWY Z NOWEGO SĄCZA

rodzone ich uzdolnienia. Stawiając duże wymagania, możliwe jest wyrabianie samodzielności, jednak nadmiarem i chaotycznością rozporządzeń nie należy marnować uzdolnień i zapałów.

Spółdzielnie wytwórców w prowincjonalnych miasteczkach i wsiach, przez takie jednostki prowadzone, to (z małymi wyjątkami) zaprzeczenie wszystkiego, co ma jakąkolwiek wartość artystyczną. Pozostawione nie tylko bez opieki i kierunku, ale swemu sprytnemu szukaniu zbytu, muszą się wykolejać lub likwidować, nawet gdyby miały lepszą obsadę kierowniczą.

To też jesteśmy świadkami upadania i likwidowania się jednych za drugimi spółdzielni i warsztatów sztucznie uprzemysłowionej sztuki ludowej.

Oto obraz źle i nieżyciowo postawionej zasady: teorie papierowe w życiu wykazywać muszą fałszywość ich postawienia teoretycznego.

Także obecna akcja instruktorska, mająca za zadanie polepszenie przemysłu ludowego przez dokształcanie na kursach, wobec braku jednolitej i programowo rozumianej działalności, czyni wszelkie wysiłki bezowocnymi. Oto przykład:

Samorząd lub jakaś instytucja, pragnąc przez to przejawić swą działalność, przeznaczając fundusz subwencyjny na wysłanie jakiegoś wytwórcę na kurs dokształcający. Wysyła i usilnie namawia na wyjazd zdolne jednostki, (które zawsze prawie rekrutują się z ubogich ludzi) i za tych pokrywa koszt nauki przez czas 3-4 miesięcy.

Wysyłając takiego stypendystę instytucja lub samorząd uważa na tem swoją rolę za skończoną; co najwyżej dopominać się będzie zwrotu udzielonego zasiłku, zanim ten stypendysta zdoła osiągnąć jakieś korzyści. Stypendysta natomiast, nie zarabiając przez czas pobytu na kursach na życie, po powrocie z nauki znajduje się w znacznie gorszych warunkach niż przedtem, zwłaszcza o ile jest ojcem rodziny. Dla nieżonatego też nie wiele lepiej przedstawia

się przyszłość, bo zdobyta wiedza zamiast być dla niego bodźcem do zastosowania wielu ulepszeń w swym warsztacie, jest źródłem rozgoryczenia i obrzydzenia mu dotychczasowych warunków pracy, wobec braku środków na jakiegokolwiek wkłady. Zastosowanie zdobytych wiadomości jest nieodłącznym od wkładów, bez których żadnych reform wprowadzać nie może. Oto rezultat bezplanowej akcji, która nie może dać żadnych wyników, a pochłania jednak fundusze i zatrudnia ludzi, nie dając możliwości przeprowadzenia pozytywnej roboty ani stronie nauczającej, ani wytwórcy ludowemu, którego niepotrzebnie oderwało się od jego pracy i obowiązków.

Cała akcja opieki nad sztuką ludową i ludowym przemysłem artystycznym tonie w szeregu nieporozumień, krzyżowań się dobrych chęci, pragnień działania, z najrozmaitszemi domieszkami różnej wartości demagogji.

Lud z właściwą sobie cierpliwością i naiwnością znosi wszystkie tego konsekwencje. Lud ma jedną zasadniczą orientację własną, mianowicie pragnienie poprawy bytu, pod tym względem często bywa łudzony. Nie może jednak zdawać sobie sprawy ze strat duchowych znacznie większych, instynktownie zawsze jest nieufny i ma zupełną rację.

Przemysł ludowy nie mieszczący się w ramach ani sztuki, ani artystycznego przemysłu ludowego, powinien być traktowany tak jak rzemiosło, niesienie mu pomocy jest wiele łatwiejsze.

Nie rozpatruję szczegółów, zaznaczając jedynie, że wszelkie działania bez stworzenia warunków ożywienia zapotrzebowań nie będą życiowe.

Przez opisywanie wszystkich tych bolączek i błędów, jakie wyliczam, nie chciałabym być posądzoną o to, iż krytykę swoją kieruję przeciwko komukolwiek i, że wszelką znaną mi działalność w tym zakresie uważam za złą, pisząc tylko o wadach. Przeciwnie, doświadczenia te zdobyłam własnym nieraz zbłądzeniem, którego nie mam zamiaru osłaniać: raczej chcę podzielić się memi obserwacjami i refleksjami, — dopomóc do wyjaśnień bardzo ważnych, mem zdaniem, usterek.

Co dobrem jest i pożytecznym, przemawia samo za siebie, znajdując łatwiej zwolenników i propagatorów. Tembardziej uważam za potrzebne rzeczowe omawianie błędów, które przy zbytym optymizmie ugruntowują się przez długie lata jako zbyt kosztowne pomyłki na rachunek funduszy państwowych lub społecznych.



HAFT NA KOZUSZKU PODHALAŃSKIM

(Z niewydanej pracy E. Frankowskiego „Hafty ludu polskiego”)



STRÓJ LUDOWY KURFIOWSKI (Myszyniec, Kurpie zielone)

III PROJEKTY NAPRAWY

Analiza wyżej przedstawionego stanu rzeczy, obowiązuje mnie do postawienia pewnych wniosków, jak wyobrażam sobie poprawienie błędów.

Najpoważniejszą zasadą wydaje mi się wyraźne rozgraniczenie tak różnych zagadnień, jakimi są: 1) sztuka ludowa, 2) ludowy przemysł artystyczny i 3) drobny przemysł rękodzielniczy.

Bliższą analizę tych działów przeprowadzę przy omawianiu szczegółowem. W myśl programów pracy, do jakich jestem używana w działalności instruktorskiej, każde z wyżej wymienionych zadań muszę rozpatrywać z punktu widzenia użyteczności dla całokształtu państwa i znaczenia ekonomicznego, w ujęciu praktycznym właściwie rozumianem.

Słowo »praktyczność poglądów« musi być omówione, bo przywykliśmy przez to rozumieć pojęcia, które, między innymi, wydają się dalekie sztuce — a odwrotnie sztuka nie godzi się z praktycznością.

Przy omawianiu jednak sprawy popierania przemysłu i sztuki ludowej z punktu widzenia wydobycia wartościowych pierwiastków z zabytków kultury ludowej oraz nowoczesnych możliwości ekonomicznych, punkt widzenia artystyczny będzie najpraktyczniejszym.

Dziś, wobec środków mechanicznych, które coraz potężniej i doskonalej operuje wszelki przemysł fabryczny, drobny przemysł rękodzielniczy staje się coraz więcej niepraktycznym wstępcznictwem, skazanym na zagładę.

Nowoczesne rozumienie praktyczne wskazuje zatem konieczność rozwijania i utrzy-



WYCINANKA (Kurpie)

mania wyższości tej pracy ręcznej, która w miarę podnoszenia się swych artystycznych pierwiastków zyskuje coraz bardziej w cenie sprzedażnej.

Wielki przemysł fabryczny, zabijając rękodzieła, tem samem stwarza coraz pomysłniejsze konjunktury podnoszenia się wartości indywidualnej twórczości artystycznej; wobec tego więc praktyczność myślenia wpływa na zmianę dotychczasowego zapatrywania.

Wynika z tego, że pragnąc stworzyć stałe podstawy ekonomiczne, ważnem jest nie tyle pobudzanie do życia wytwórczości jakiegokolwiek, lecz tworzenie się lub dawanie ujścia wartościom istotnym, mającym przed sobą pozytywną przyszłość.

Propaganda sztuki ludowej.

Obmyślając środki, które mogłyby uzdrowić dzisiejszy stan akcji popierania sztuki ludowej i artystycznego przemysłu ludowego, widzę najwięcej możliwości w należytem zorganizowaniu handlu jako naturalnego bodźca pracy i jedyne go możliwego punktu zbliżenia się do wytwórcy ludowego.

Handel taki nazywam pedagogicznym, aby przez to podkreślona była konieczność jego zależności i konsekwencji w działaniu, a nie żeby stanowił on cel dla samego siebie.

Rozwiązanie tego zadania jest bardzo trudne i musi oprzeć się na należytem poklasyfikowaniu odmiennych dziedzin dla stworzenia konsekwentnej, mądrej taktyki działania.

Pedagogiczne ujęcie handlu mogłoby w swem idealnem wykonaniu stać się dla sztuki ludowej czemś podobnem jak np. dla artystów epoki renesansu opieka wielkich protektorów sztuki (oczywiście odrębnymi metodami dla tak odmiennych zadań).

Celem tego handlu byłoby dostarczanie podniet, które będąc pedagogicznymi, nie mogą jednocześnie być szkodliwymi — gdyż handel tak rozumiany wprowadziłby i utrzymywałby wytwórczość na poziomie sprzyjającym artystycznemu wysiłkom.

Program działania tak rozumianego handlu polegałby również na propagandzie, wyrabiającej i zdobywającej zbyt i zamiłowanie do tego rodzaju piękna, w czemby się przeciwstawiał dość rozpowszechnionemu szkodnictwu, spekulowaniu na złym guście kupujących,

Są działy sztuki i artystycznego przemysłu ludowego, jak tkactwo, garncearstwo i bardzo wiele innych, które ze swej natury są wytwórczością masową i nawet tylko w tej formie mogą się dobrze rozwijać. Pozostawione w spokojnem działaniu, nie ekscytowane sztucznie, mogą zapewnić bardzo poważny obrót handlowy. Przy utrzymaniu takiej właściwej atmosfery art. przem. ludowego i sztuka czysta ludu znalazłaby oparcie.

Dla instytucji popierających sztukę i przemysł ludowy handel jest koniecznem następstwem ich działalności, bez handlu działalność tych instytucyj byłoby tylko teoretyczną i w większości wypadków niepotrzebną, bo nie mogłaby dać żadnych nowych podstaw realnych.

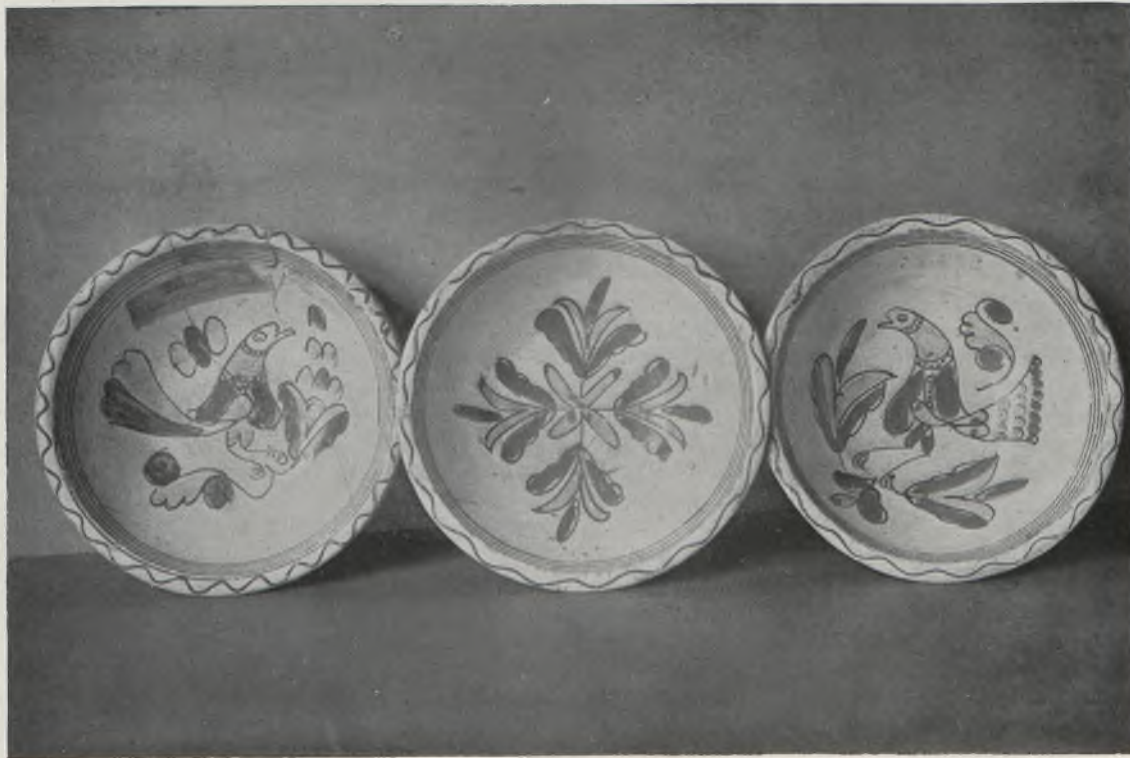
Przeciwnie, wszelką myśl czy reformę oprzeć można na tak ważnym czynniku, jakim jest zbyt dla każdego wytwórcy. Od swego odbiorcy producent przyjmie każdą uwagę i dołoży wysiłku potrzebnego dla zadowolenia wymagań. Dokonawszy swego zamierzenia pedagogicznego tj. wprowadzenia wartościowego wytwórcy na rynek, samo już eksploatowanie pozostawić można innym, nie przerywając kontaktu dla czuwania nad utrzymaniem poziomu — w razie złych wpływów odbiorców. W ostatnich zwłaszcza czasach u ludu można zaobserwować tak powszechne objawy tężyzny i pędu wydobycia się z biedy i ciemnoty, że wystarczy tylko uchylić drzwi możliwych korzyści, ażeby widzieć zdumiewające rezultaty wysiłków samorodnych (lub szukania nauki dla sprostania tym zapotrzebowaniom).

Jeżeli działać, to w celu torowania drogi lepszej przyszłości, opartej na coraz większych wysiłkach pracy rąk i talentów. Producentów złego gatunku i smaku pozostawić swemu losowi. Jeśli uznają za potrzebne, zwiększą wtedy również swe wysiłki, jeśli nie zechcą, czyż warto się nimi zajmować?

Wyżej wyrażone poglądy mogą być wprowadzone w życie jedynie przez instytucje subwencjonowane przez rząd, dla celów programowej pracy nad rozwojem przyszłości sztuki i artystycznego przemysłu ludowego.

Cele te, na które przeznaczone są tego rodzaju fundusze, nie mogą być zaniedbywane, bo wówczas upada tytuł do korzystania z subwencji, bez których liczne przedsiębiorstwa handlowe doskonale prosperują.

Niekonsekwencje te muszą spowodować prędzej czy później upadek takich instytucji, ponieważ ich dwulicowość nie może dać pomyślnych rezultatów w żadnym kierunku.



CERAMIKA LUDOWA: MISKI. (Bar na Podolu)



CERAMIKA LUDOWA: TALERZE (Podhale)

(Muzeum przemysłowe w Krakowie)

W tak trudnych czasach handel nie może łatwo znieść ciężarów liczenia się ze stroną »ideową«, o ile nie ma na to specjalnych funduszków pokrywania kosztów pracy pionierskiej (tem mniej operując kredytami). Handel taki, znajdujący się zatem w warunkach nienormalnych, mający utrudnioną pracę, nie może dać pomyslnych rezultatów, a strona moralno-ideowych założeń tembardziej musi zbankrutować przez ciągle dociąganie jej do rozpaczliwych sytuacji finansowo-handlowych.

Stałe uzależnienie od siebie organizacji zupełnie różnych celów musi stworzyć zamęt i upadek ogólny. W mem pojęciu nie pomoże nawet uzyskanie większych funduszków. Wprost przeciwnie, bez zaprowadzenia reform to zło się powiększy, a pieniądze, wydawane nie wiadomo w imię jakich celów, będą się marnować. Im dłużej wytrzymywać się będzie tę fałszywą grę, tem gorsze będą następstwa błędnego postępowania.

Co trzeba zrobić 1) ażeby utrzymać przy życiu sztukę ludową, 2) aby znalazła ona możliwości rozwoju, 3) i stała się czynnikiem ekonomicznym?

Sztuczne podtrzymywanie artystycznej twórczości ludowej jest zbyt ciężkim trybem, o ile naturalne warunki wpływają na jej zaturę. Lud coraz mniej będzie tworzył dla siebie, mogąc zaspakajać swe potrzeby estetyczne tanimi wyrobami fabrycznymi, które dochodzą do niego razem z »postępem« i zmianą obyczajów coraz łatwiej, na gruncie jego zmian psychicznych.

Ożywienie produkcji i rozwinięcie uzdolnień estetycznych ludu, można osiągnąć jedynie drogą organizacji handlu, który:

- 1) powinien być bezwzględny w eliminowaniu wszystkiego co nie jest dużej wartości artystycznej,
- 2) nie powinien dążyć do wytwarzania sztucznie masowości, natomiast winien stać na najwyższym poziomie sztuki,
- 3) musi umieć znaleźć zbyt i przez to pedagogicznie wpływać na twórców ludowych,
- 4) mógłby być samowystarczalny, lecz w okresie programowych akcji organizatorskich nie może być zmuszany do koncesji w swych zasadach,
- 5) nigdy nie może się obniżyć, ani dać unieść ponętami łatwego zysku kosztem jakichkolwiek koncesyj,
- 6) musi być rozumiany jako solidny pośrednik, który ani wyzyska wytwórcy, ani oszuka nabywcy podsunięciem surogatu lub plagiatu,

- 7) powinien być zdolny niekiedy dokładać, jeżeli w tem widzieć będzie cel wychowania sobie tą drogą wytwórcy, jako cennego źródła zakupu lub wyrobienia zbytu;
- 8) musi rozporządzać mądrą reklamą-propagandą i agenturami, dbając o najszerze rynki zbytu krajowe i zagraniczne;
- 9) o ile akcją instruktorską wywołuje się pewnego typu produkcję, to handel powinien umieć stale zabierać całą produkcję lub znajdować dla niej zbyt.

Tem samem organizacja handlowa dla tego celu musi być bardzo pojemna, np. dział tkacki, o ile ma mieć jakąkolwiek wartość ekonomiczną znalazłby się w położeniu możliwości stwarzania olbrzymiego obrotu. O ile miałby wyzyskać obecną podaż bez sztucznego nacisku, bez instruktorów, bez żadnych wpływów zewnętrznych, jest gotowym artykułem handlu o z góry przesądzonym, dobrym zbycie. Brak jest tylko odpowiedniego aparatu handlowego, dostarczającego zbytu tak licznym twórcom.

W miarę więc propagandy wytwórczości ludowej, tam gdzie się mówi o ekonomicznem podźwignięciu, o tym czynniku, pociągającym całe masy ludowe, trzeba jednocześnie myśleć o odpowiednio możliwych do rozszerzenia ramach zbytu, jako ośrodku podstawowym tej działalności.

Tej najważniejszej podstawy działania nie można pozostawić swemu losowi, obecne bowiem Bazary Towarzystw P. P. L. temu sprostać nie mogą.

W odnoszeniu się do sztuki (nie przemysłu) ludowego powinny być zachowane pewne ogólne zasady:

Artystów ludowych nie należy dokształcać w szkołach dla instruktorów ani na kursach zawodowych.

Oczywiście nie wolno też podsuwać żadnych urządzeń mechanicznych ani ułatwień pracy, jak np. przędzalnie, farbiarnie itd. Nie należy sztucznie wpływać na powiększenie wytwórczości.

Szkodliwe jest dla ludowej sztuki zaprowadzanie takiej Spółdzielni, któraby nie stała na wysokości pedagogicznie pojętej placówki handlowej.



GARNKI DYMIONE Z PRUŻAN (woj. poleskie)

(Zbiory tow. popierania przemysłu ludow., Warszawa)

Korzyści płynące dla Państwa są:

- 1) natury ekonomicznej, ponieważ ułatwiają zarobkowanie ludności w złych warunkach gospodarczych — przyczyniają się do wytwórczości krajowej, oraz przyczyniać się mogą do obniżania importu a zwiększania eksportu,
- 2) znaczenia kulturalnego — przez utrzymanie przy życiu sztuki ludowej (tak pożytecznego współczynnika dla rozwoju ludowego przemysłu artystycznego), która zasila wielką sztukę narodową:
- 3) znaczenia politycznego — przez stworzenie łatwiejszej egzystencji ekonomicznej dla ośrodków kresowych, tak artystycznie żywotnych, a przez swą niższość cywilizacyjną stanowiących znakomity materiał dla rozwoju sztuki ludowej.

* * *

Organizacja rozwoju ludowego przemysłu artystycznego z przeznaczeniem na eksport wewnętrzny i zewnętrzny.

W organizowaniu ludowego przemysłu artystycznego zachodzi zasadnicza różnica w samem ujęciu tematu, oraz w sposobie oddziaływania. Jako podstawę tego zagadnienia postawię sobie owe »praktyczne« rozumienie, które odpowiedzieć powinno na pytanie:

Jaki powinien być ludowy przemysł artystyczny, aby posiadał wartość bezkonkurencyjną i był pewny szerokiego zbytu?

Powinien on być:

- 1) oryginalny,
- 2) o cechach regionalnych,
- 3) dobrze przystosowany w rozumieniu praktycznego użytku,
- 4) niedrogi,
- 5) wstrzemięźliwy w masowości, jednak łatwy w seryjnym wytwarzaniu i
- 6) o ile możliwości poprawny technicznie,
- 7) typowy w stylu polskim, przy estetycznym, kulturalnym wyglądzie,
- 8) nowoczesny w znaczeniu szczerego wypowiedzania się ludu, t. zn. ani powtarzania starych zabytków już dzisiaj nieszczerych, ani też skierowywany na tory nowoczesne obecnej sztuki, do której lud nie może zbyt gwałtownie być skłaniany.

Obecnie w Polsce nieliczny jest taki przemysł ludowy, który odpowiadałby wszystkim warunkom. Dość liczny jednak taki, który dałoby się udoskonalić. Nie mam tutaj na myśli różnych *quasi* ludowych przemysłów artystycznych w postaci przedsiębiorstw artystycznych, operujących tylko stylem ludowym.

O ile dla rozwoju sztuki ludowej wydaje mi się nauczanie zbyt kosztowne, a nawet szkodliwym, o tyle rozwój ludowego przemysłu artystycznego wymaga doskonale postawionego szkolenia instruktorów w kierunkach: artystyczno-zawodowym, handlowym i w kierunku umiejętności pedagogicznej stosowania tych dziedzin w swej pracy instruktorskiej.

Dla możliwości zrealizowania i nieodbiegania od zasadniczych postanowień programowych ważne jest bardzo, aby na propagandę sztuki i ludowego przemysłu artystycznego były środki materialne (subwencje, które muszą być przyznawane w okresie organizacyjnym), oraz kredyty długoterminowe.

Jest to zagadnienie, którego rozwiązanie uzależnione być musi od pomyślnego stanu finansowego Państwa, trudne więc jest stawianie jakichkolwiek norm.

Zawsze mówi się o brakach funduszy, a tymczasem ileż to setek tysięcy zł. marnuje się rozprószonych w najrozmaitszych imprezach zupełnie szkodliwych, pieniędzy, często bezprogramowo wydawanych na najróżnorodniejsze akcje Sejmików, Województw, Towarzystw popierających. Każde ma personel i koszta nieprodukcyjnej działalności, pochłaniającej wielkie sumy wobec zupełnego braku łącznej myśli przewodniej.

Mając takie minimalne możliwości finansowe wyobrażam sobie, iż powinny one skłaniać do ograniczenia się w ekspansji różnorodnych dziedzin sztuki i ludowego przemysłu artystycznego, ale nigdy w kierunku powierzchowniejszego ich traktowania.

Utrzymanie w solidnym i programowym działaniu jednej gałęzi więcej pożytku przyniosłoby i mogło okazać rezultatów, niż bezprogramowa praca ponad możliwości i siły w różnych dziedzinach i kierunkach.

Stałe braki podstaw finansowych wykołczyły ludzi nieraz najlepszych chęci, ludzi pracujących z zaparciem się siebie, przez stawianie ich w desperackich warunkach, zmuszających do



GARNCARSTWO LUDOWE (pow. Włodawski)

koncesji. Zasługi i energia niektórych ludzi wytworzyły taki rozrost przemysłu ludowego, który rozsądza te dzisiejsze szczupłe ramy.

Dzięki właśnie tym ludziom akcja ta tak się rozwinęła, że obecnie musi znaleźć odpowiednio szersze ramy przy należytej reorganizacji.

Do tego konieczne jest zbudowanie całokształtu właściwej, konstrukcyjnie logicznej organizacji instruktorskiej i handlowej z programem opracowanym dla chwili bieżącej i dla przyszłości.

Gdy powstanie należycie zorganizowana akcja handlowa z dostateczną pojemnością wchłonięcia tej wartościowej produkcji, wszelka akcja samorządowa, społeczna i prywatna znajdzie się w mniej fałszywej roli demagogicznej przynaglania ludzi do dokształcania się, tworzenia spółdzielni i powiększania wytwórczości (która zresztą, należycie niekierowana, schodzi na manowce).

Sprawy, o których była mowa, powinny być rozpatrzone przez czynniki miarodajne, przy udziale ludzi mających na tem polu doświadczenie, aby uporządkować i znaleźć podstawy finansowe dla tak ważnego czynnika ekonomicznego, kulturalnego i politycznego dla Państwa Polskiego, jakim jest sztuka ludowa i ludowy przemysł artystyczny.

IV

CERAMIKA ARTYSTYCZNA I LUDOWA

Rozważania o sztuce i przemyśle ludowym w zarysie ogólnym będą mogły być należycie zrozumiane dopiero w ujęciu przykładowem.

Ważny temat wewnętrznej organizacji produkcyjnej najłatwiej będzie mi ująć bliżej i dokładniej w dziale mej specjalności, t. j. ceramiki.

Dla lepszego zrozumienia ceramiki ludowej, postaram się naprzód ująć całokształt prze-

jawów ceramicznych w ogólnym, najszerszym zakresie wszelkiej wytwórczości artystycznej i przemysłowej.

Ceramika artystyczna powstaje:

- 1) jako indywidualna twórczość artystów ceramików w zakresie pracownianym sztuki czystej i stosowanej,
- 2) jako produkcja warsztatów zorganizowanych przemysłowo na mniejszą lub większą skalę,
- 3) oraz jako masowa wytwórczość fabryczna, posługująca się projektami i wzorami artystów.

Taka klasyfikacja uwidacznia różne ustosunkowanie się pierwiastka twórczo-artystycznego do strony wykonawczej; pozwala ona również na ujęcie strony organizacji produkcyjnej, co jest głównym moim zamierzeniem.

Na wstępie zaznaczyć należy, że ceramika jest znacznie więcej skomplikowana, niż wiele innych dziedzin, zarówno w postaci sztuki stosowanej, jak rzemiosła lub przemysłu.

Nawet jako sztuka czysta zawsze musi się ona łączyć ze stroną rzemieślniczą, musi być wykonywana w warsztacie, w mniejszym lub większym stopniu rozporządza siłami pomocniczymi lub wykonawczymi, bez których obejść się jest trudno.

Aby więc zostać artystą ceramiką, nie wystarcza być projektodawcą, niedoceniającym strony wykonawczej, która może całkowicie przekształcić zamierzenia twórcy; odwrotnie konieczne jest, aby artysta-ceramik wczuł się w technikę w swojej wizji twórczej, łącząc z nią zrozumienie materiału i wszelkich efektów czysto ceramicznych.

Na całokształt powstającego dzieła ceramicznego składa się nie tylko pomysł w kształcie i kolorze, ale również charakter materiału i wszelkich dopraw, wykonania i wypału, w takim a nie innym ogniu, w takiej a nie innej temperaturze. Wszelkie właściwości tworzywa ceramicznego kryją w sobie wiele specyficznych odmienności, jednoczących się z indywidualnością artysty-ceramika. Bezpośrednie zetknięcie się jego z materiałem, daje dopiero pełnię możliwości artystycznych.

Materiał i okoliczności techniczne tak samo zmuszają artystę do liczenia się z ich naturą



GARNCARSTWO LUDOWE NA SPISZU

(Zbiory Muzeum przemysłowego w Krakowie)



GARNCARSTWO LUDOWE NA HUCULSZCZYŹNIE
(Zbiory Tow. popierania przemysłu ludow., Warszawa)

i właściwościami, — jak woli jego ulega materiał, który on kształtuje. W tem zgodnem, harmonijnem współdziałaniu kryje się urok naturalny sztuki ceramicznej. Wszelkie pogwałcenia stwarzają dzieła niesmaczne, niesamowite skrzywdzenia materiału, sprzeczne z kanonami sztuki, mającej swoje odwieczne prawa estetyczne.

Aby docenić słuszność takiego poglądu, trzeba choćby zgrubsza wniknąć w zasadnicze warunki prac ceramicznych w przykładach.

A więc gliny, z których urabia się masę roboczą, prócz zasadniczych typów (jako to: glin szlachetnych i pospolitych, kaolinowych, żelazistych, marglistych, piaszczystych itp.) mają bardzo liczne odchylenia swego składu chemicznego, co jest powodem zupełnie odmiennego zachowania się w formowaniu: w suszeniu, w ogniu, w przyjmowaniu polew barwiących i glazur.

Dla różnych celów ceramik zmieniać może te właściwości przez rozmaite mieszaniny odpowiednich zestawień surowców, np.: na przedmioty dużych rozmiarów musi być zestawiona inna masa, niż na drobne i delikatne wyroby. Przytem w koniecznych dopasowaniach masy roboczej, powierzchni barwiącej szkliv i polew, musi być zachowana współmierność kurczliwości i topliwości, inaczej powstają łuszczenia, wypryski, pęknięcia itp. niepowodzenia.

Temperatura wypału pieca, w których zbiorowo się wypala ceramika, musi odpowiadać rodzajowi masy, glazury i barwików. Każda zmiana któregośkolwiek z tych czynników musi być poprzedzona szeregiem prób i doświadczeń. Prócz umiejętności wypalania, ceramik musi znać swój piec i właściwe mu zachowanie, ponieważ temperatura przeważnie nierówno się rozkłada w czasie palenia, zależnie od systemu pieca (których jest bardzo wiele odmian), paliwa, warunków atmosferycznych itp.

Oto pobieżne wyliczenie trosk technicznych, martyrologji ceramika, nie dających się uniknąć.

Dla znalezienia wyrazu swych zamierzeń artystycznych, artysta-ceramik musi dokonać wyboru z bogactwa różnych doświadczeń ceramiczno-technicznych, za pośrednictwem których będzie się wypowiedał. Nie można jednak niewolniczo poddawać się rutynie narzucanej pewnych gotowych technik, — musi się stworzyć własną technikę, przenikając swą wolą wszelkie właściwości tworzywa. Nie jest to jednak łatwe w wykonaniu. Osiągnięcie wysokiego rozwoju, zarówno artystycznego, jak wiedzy i praktyki ceramicznej w jednej osobie — należy do rzadkości, gdyż zawsze jedna strona kosztem drugiej się rozwija.

Artysta szuka wyrazu — technik interesuje się wynikiem ceramicznym przede wszystkim.

Znalezienie zupełnego uzgodnienia we wspólnym celu jest bardzo trudne, często sobie przeczy, czego rezultatem jest albo artystyczna twórczość z niedomagającą stroną techniczną, albo rezultaty techniczne, pozbawione wartości sztuki.

Dla osiągnięcia rezultatów na miarę sztuki nad techniką musi panować artysta w pełnym tego słowa znaczeniu. Gdy, odwrotnie, technika panuje nad sztuką, zawsze jest to z wielką szkodą dla ostatecznego wyrazu artystycznego. Dominowanie zewnętrzności formy gasi i tłumi pierwiastek artystyczny. Takie właśnie stosunki panują w obecnym naszym wielkim przemyśle ceramicznym. Pomimo dużej nieraz dbałości przedsiębiorców o estetykę naczyń użytkowych z porcelany, fajansu, kamionek itp., fabryczna wytwórczość ceramiczna w swym nowożytnym przejawie jest stale martwa, a wszelkie widoczne usiłowania nie osiągają nic więcej, ponad elegancję i wykuint estetyczny, — daleko im jednak do piękna i stylu w znaczeniu sztuki. Porównawszy z tem porcelanę chińską, japońszczyzną, a choćby złote czasy saskiej ceramiki lub Sewru, pojmiemy na czem polega główny urok tej ceramiki, oraz uznamy, czem dla tejsze ceramiki jest pierwiastek artystyczny.

Pobieżne to zobrazowanie tajników pracy ceramicznej wyjaśni, sędzę, iż przebieg pracy ceramicznej jest wyjątkowo trudny, skomplikowany. Dzięki tym warunkom zapewne wyroby ceramiczne posiadają tak rozliczne odmiany, a ceramika artystyczna jest piękną dziedziną sztuki — interesującą, nieuchwytną, pełną niespodziewanych rezultatów, która niemniej jednak może dać intymny wyraz intencjom twórczym.

Z kolei rozpatrzę stronę organizacyjną, według powyżej ustalonej klasyfikacji.

1) Pracownia artysty ceramika.

Trudnością poważną takiej organizacji jest konieczność tworzenia warsztatu na małą skalę, którego kosztu bez porównania znacznie są większe niż np. rzeźbiarza czy malarza. Powstała



DZBANKI LUDOWE: z Sokala (na lewo) i z Pistynia (na prawo) (Wsch. Małop.)
(Zbiory Muzeum przemysłowego, Kraków)



MISKA LUDOWA Z SOKALA (Wsch. Małop.)
(Zbiory Muzeum przemysłowego w Krakowie)

w ten sposób ceramika musi być droga, aby pokrywała koszty i dała dochód, inaczej jest pracą, do której musi się dokładać, mając jedynie rekompensatę w tym, że znajduje się możliwość niezależnego tworzenia. Mimo wszystkie trudności jest to najwłaściwsza forma i może jedynie dać szczęście artyście ceramikowi, który może wtedy całkowicie poświęcić swe życie, myśli, skupienie, na pokonywanie trudności ceramicznych i dla rozwoju swych dążeń artystycznych.

Jeżeli jednak z powodów materjanych musi czas swój dzielić na pracę zarobkową, a ceramikę uprawia ubocznie, rezultaty nie mogą być pomyślne. Rwie się myśl, skupienie i ciągłość pracy. Wykonanie narażone jest na liczne nieuniknione niepowodzenia i straty, co zrozumieć może tylko ceramik. Ostateczny wynik musi być poniżej jego istotnych możliwości, co stwarza życie pełne gorzkich zawodów i niezaspokojonej tęsknoty twórczej.

2) Artystyczny przemysł ceramiczny.

a) Ta forma wytwórczości, polegająca na zatrudnianiu wykonawców, zmienia charakter pracy. Artysta kierujący nie może już być sam wykonawcą, lecz staje się projektodawcą, inspiratorem i nauczycielem. Narzędziem pracy jego są cudze ręce, które musi umieć tak sobie urobić, aby były posłuszne jego zamierzeniom.

Dla uplastycznienia strony organizacyjnej, weźmiemy np. pod uwagę wytwórnictwo artystycznych naczyń ceramicznych: artysta ceramik kieruje wyborem technicznych środków ceramicznych w myśl swoich projektów. Do wyrobu naczyń zatrudnia garncarza, któremu daje modele lub szablony, według których powstają kształty naczyń; dla malarni daje wzory, pomyślane do zastosowania w ustalonej technice ceramicznej, wprawdzie sprawdzonych próbami. Wszystko wykonywane się podług celu, który tworzy artysta, znajdujący w tej formie przemysłowej ujście dla swej indywidualności artystycznej.

b) Również przemysłowo może być ujęty warsztat, w którym kierownictwo artystyczne

ogranicza się do roli inspiratorskiej. Najwłaściwsza to organizacja dla instruktorsko traktowanych warsztatów przemysłu ludowego. Wówczas garncarz tworzy sam kształty podług podanych mu przystosowań. Dekoracja odbywa się również samodzielnie, w myśl ogólnego kierunku, czy przyjętego stylu. Rola kierującego artysty polega, prócz inspirowania, na dozorze, przyczem powinien coraz więcej rozwijać twórcze pierwiastki pracującego zespołu, za którego rozwój i poziom artystyczny jest on odpowiedzialny.

Należy zaznaczyć, że niebezpieczeństwo dla strony artystycznej jest wówczas, gdy strona techniczna nie jednoczy się ze stroną artystyczną. Defekty techniki w postaci przeciekania, łuszczenia, chropowatości itp. obniżają wartość towaru, niemniej jednak dbałość o technikę nie może wyrastać ponad stronę artystyczną. Obrazem tego będą naczynia ceramiczne, eleganckie, grzeczne, o banalnej doskonałości technicznej, która tylko pogłębia te ujemne cechy.*

W pierwszej i drugiej formie organizacyjnej, jako warunek kardynalny dobrego rozwoju artystycznego, technicznego i przemysłowego, jest jaknajwiększe skupienie się w pracy sił kierowniczych, do żadnych innych pobocznych zajęć nie odrywanych, co jedynie może zapewnić normalne warunki rozwoju.

c) Na odmiennej podstawie organizowane bywają warsztaty, w których przewodnictwo główne spoczywa w ręku przedsiębiorcy technika, dorywczo zatrudniającego różnych artystów, jako projektodawców lub dekoratorów. Wówczas to pewne stałe cechy danej wytwórni polegają na charakterze technicznym tych samych materiałów, barw i glazur. Jest to dobrym przykładem na stwierdzenie, iż zewnętrzne cechy tworzywa mają dostateczną siłę wyrazu, aby utrzymywać się mogła odrębna fizjognomja wytwórni, mimo odmienności poszczególnych arty-

* Wymowną ilustrację przerostu techniki ponad stronę artystyczną można zaobserwować na warsztacie ceramicznym P. P. L. w Wiśniewie, gdzie wykończenie strony artystycznej powstało właśnie z powodu zbytnej dbałości o technikę. Osoba odpowiedzialna za stronę artystyczną, zatrudniana czem innym, niedostatecznie pełniła swą rolę w tym okresie ewolucyjnym, który tembardziej wymagał bacznego i wytężonego współdziałania woli artysty.



DZBAN (Wołyń)



CERAMIKA LUDOWA: DZBANEK (Bolimów, łowickie)

stów, którzy w tym wypadku muszą przyjąć istniejące warunki techniczne, jako granice ich obowiązujące.

Podobnie przedstawia się to w większym zakresie, przy organizacji masowej fabrykacji przemysłowej.

Istniejąca i ustalona technika jest tak znacznym kapitałem w stosunkach fabrycznych, że artysta tembardziej musi poddać się całkowicie granicom mu narzuconym.

W warsztatach poprzednio opisywanych, wszelkie zmiany i poszukiwania nowych wyników i kształtów są połączone z wielkim trudem, jednak nie przedstawiają takich trudności jak w koncepcji fabrycznej, gdzie jest to powodem wielkich kosztów. Każdy poszczególny kształt naczynia, aby mógł być wyrabianym masowo, pociąga za sobą następujące koszty: zrobienia pełnego modelu, wykonania formy w negatywie i reprodukcji jej w ilości kilkudziesięciu egzemplarzy, co umożliwi dopiero wyrób masowy. To samo z masą, szklivami i t. d.

Dlatego też fabryki ceramiczne nie często zmieniają modele i wszelkie inowacyjne wpływy artystyczne idą bardzo opornie, gdyż z natury rzeczy są bardzo trudne do przeprowadzenia. Z powodu obawy przed ryzykiem nakładów na nowe modele, które mogą nie znaleźć popytu w handlu, tak mało widzi się nowych kształtów i odmian oryginalnych w wyrobach fabrycznych.

Niestety zasadą większości wypadków, stosowanych w przemyśle, jest podrabianie »fasonów« będących w modzie i mających popyt, oczywiście bez zbytej troski o pochodzenie, piękno i wartość artystyczną.

3) Ceramika ludowa.

Zupełnie odrębną grupę tworzy ceramika ludowa. Nie dając się podciągnąć pod żaden typ wyżej omawiany, jest ona do pewnego stopnia jednocześnie każdym z nich z osobna.

Przedewszystkiem cechuje ją zasadniczo to tak ważne zjednoczenie wszystkich czynności w jednej osobie, w stopniu jednakowo doskonałym. Zaleta ta cechuje wszelkie wartościowe przejawy ceramicznej twórczości sztuki ludowej, której istotą jest prostota wypowiedania się

według odwiecznej kultury tradycyjnej. Garncarz jednoczy w swej osobie tak trudne do uzgodnienia czynniki, gdyż jest projektodawcą i wykonawcą jednocześnie.

Jego wiedza ceramiczna, w tradycji wielu pokoleń, polega na dobrym poznaniu tajemnic miejscowego materiału, oraz wszelkich środków technicznych, przekazywanych z ojca na syna.

Niema tam wahań między myślą tworzącą kształt, ozdobą a wykonaniem, które są od dawna ustalone i rozstrzygnięte, pozostawiając zawsze możliwość dowolnych warjantów. Etapy udoskonalającej się techniki, czy kształtu, powoli przenikały przez pokolenia, nieznacznie do rzucając nowe zdobycze do tła, które ją asymilowało.

Garncarstwo zawsze było umiejętnością dziedziczną. Zapewne działa się to głównie z pobudek wyzyskania wtajemniczeń trudnego zawodu, zazdrośnie strzeżonych, dopuszczalnych tylko dla swoich. Garncarstwo zawsze występuje większymi ośrodkami, zależnie od obfitości i dobroci złożych glin garncarskich. Spotykane dzisiaj poszczególne warsztaty garncarskie, są pozostałością większej ich dawnej liczebności w temże miejscu.

Garncarstwo jest jedną z najbardziej charakterystycznych postaci sztuki ludowej. Ma wszelkie jej cechy, jako to: zachowanie typu regionalnego, prostoty, bezpośredniości w stosunku do tworzywa, — jest odbiciem charakterystycznym swego środowiska, będąc częścią harmonizującą z wnętrzem mieszkalnym.

Garncarstwo jest jednocześnie przemyślem masowym wyrobu ręcznego i zawsze nim było. W przystosowaniu się do zbytu i jego wymagań, wytworzyło swe kształty prostą drogą logicznego przystosowania użytkowego. Garncarstwo także jest prawdziwym przemysłem ludowym dla ludu. W miarę zmian i zapotrzebowań, przeobrażają się jego kształty, lub wogóle garncarstwo zanika.

4) Popieranie garncarstwa ludowego.

Spójrzmy teraz na sprawy garncarstwa z punktu widzenia popierania przemysłu ludowego, w postaci akcji instruktorskiej.

Zanikające garncarstwo pragniemy ratować, pragniemy także użyć go jako czynnika ekonomicznego dla pewnych ośrodków. Skutkiem jednak połączenia jednoczesnego obydwóch tych intencji, powstaje dylemat trudny bardzo do rozwiązania.

Dawne piękne garncarstwo ludowe, które zasługiwałoby na ratunek, ginie dlatego, że traci naturalny zbyt w konsekwencji postępów kultury i zmiany obyczajów.

Wobec tego jednak, że nie można zwalczać postępów cywilizacyjnych, które są bezpośrednim powodem zamiany pieców płomiennych na kuchnie, trzeba zgodzić się z dalszym zanikiem garncarstwa w tej formie, w jakiej dzisiaj się znajduje; znaczy to, że nie można stwarzać czynnika ekonomicznego z artykułu już nieaktualnego.

Powodów upadku garncarstwa jest kilka: przede wszystkim rozwój przemysłu fabrycznego, naczyn tanich i praktyczniejszych, stał się tak silnym konkurentem dla garncarstwa, że w końcu XIX w. zmalało ono gwałtownie, a w ostatnich czasach w wielu miejscach zniknęło zupełnie. Pozostała ilość wytrwałych garncarzy, wobec wytworzonych warunków, inaczej musiała się ustosunkować do swej pracy. O ile dawniejsza konkurencja była szlachetnym bodźcem najpiękniejszego wykonania, za czem szedł popyt na wyroby, a dobrobyt dla wytwórcy, obecnie naczelnym warunkiem konieczności konkurencyjnej jest taniłość. Garncarz swą pracą ręczną musi prześcignąć taniością ceny fabryczne; oczywiście, że odbija się to na staranności wykonania i na pięknie tych wyrobów, tembardziej, że niejednokrotnie naśladuje kształty fabryczne. Względy estetyczne jednak zejść muszą na ostatni plan wobec tych ciężkich warunków życia.

Widzimy więc, że prócz wyżej wykazanej nieaktualności garncarstwa, jako czynnika ekonomicznego, przybiera jeszcze i to, że zajmowanie się udoskonaleniem technicznym garncarstwa ludowego, w dzisiejszych warunkach, jest trudem zupełnie niepotrzebnym. Napotykana niechęć garncarzy do dokształcania się w swem rzemiośle jest zupełnie logiczna i uzasadniona. Wobec nowych form życia i postępów higieny, garncarstwo w tym stanie, w jakim przedstawia się obecnie, ginie i ginąć będzie. Wprawdzie w dzielnicach wschodnich naszego Państwa, łącznie z niską kulturą ludu, są jeszcze duże ośrodki garncarskie, bo też dużo tam jest jeszcze chat kurnych, ale to szybko teraz się zmienia. Razem z postępem cywilizacyjnym zmniejszy się zbyt na garnki gliniane, mimo tego, że są tak piękne w kształcie, kolorach i zdobieniu, cel dla którego zostały stworzone przeżył się, siłą więc rzeczy czeka je zanik.

Musimy sobie jednak uprzytomnić to, że dolę garncarstwa dzielą prawie wszystkie dziedziny sztuki i przemysłu ludowego. Wszelki przemysł rękodzielniczy wobec przemysłu fabrycz-



DZBANEK (Podhale)

(Zbiory p. A. Jarockiej, Kraków)

nego staje się przeżytkiem skazanym na zagładę, o ile chce swemi 10-cioma palcami przeciwstawić się maszynom, coraz to więcej udoskonalonym w szybkości pracy. Czyż ma on naśladować wysiłki wyżej wspomnianych garncarzy, którzy w wyścigu z maszyną coraz taniej robią garnki i swą pracą ledwo mogą zdobyć nędzną egzystencję.

Garncarstwo jest zupełnie w tem samym położeniu co tkactwo, kilimiarstwo, koronkarstwo i w. w. innych działów przemysłu i sztuki ludowej. Jesteśmy świadkami ich upadku, a metody jakimi je popierać zaczęto ten upadek przyspieszają. Czyż dobrze został obmyślany ratunek przez polecanie ulepszonych narzędzi i maszyn, które ten wyścig pospiesznej pracy ułatwiają?

Nie, z wielu powodów nie jest to środek zbawienny pod żadnym względem, ani przemysłowym, ani ekonomicznym. Zaprowadzając metody uprzemysłowienia przez maszyny, bogaci się jednostki, a odbiera możliwość zarobkowania reszcie, nie mającej maszyn, co nie może być czynnikiem ekonomicznym o szerszym znaczeniu. Maszynom drobnego przemysłu przeciwstawiają się jeszcze większe maszyny i swym hurtem zaleją rynki, więc przyszłość w ten sposób nie da się zapewnić. Nie jest to dla nikogo nowem, że mechanizacja przemysłu stwarza bezrobocie.

W obmyślaniu programów ratowania tą drogą wytwórczości ludowej, niedostatecznie zostały rozważone dane, na których należałoby się oprzeć, a więc:



CERAMIKA LUDOWA: MISA (Bolimów, łowickie)

1) Bezmiar czasu wolnego, niewyżywanego przez lud i drobnomieszczanstwo, czas ten mógłby być użyty w miejsce maszyn jako aparat pracy, który możnaby doprowadzić do wielkiej sprawności, nieustępującej maszynie.

2) Liczebność rąk potrzebujących pracy, którym maszyna największą krzywdę wyrządza, odbierając szczęście i radość życia, jaką jest dla człowieka zbożna praca.

3) Bogactwo inwencji twórczej, jako kapitał wielkiej ceny, wobec którego maszyna jest martwą siłą, zabijającą swą bezmyślnością tyle drzemających sił twórczych w ludzkiej duszy.

Oto realne możliwości niezrozumiane i przeoczone w dotychczasowej akcji opieki nad przemysłem i sztuką ludową. Nic dziwnego, bo przystępowanie do tej sprawy jest tak zarażone demagogią, która chce przede wszystkim efektów swej działalności, chce widzieć szybkie rezultaty poszczególnych akcji, — że na rozwiązywanie spokojne zagadnień o skutkach dalszych dla przyszłości, niema czasu. Akcja tonie w papierowych programach, badaniach, sprawozdaniach, — na istotną zaś działalność nie staje ani myśli, ani środków. Wytwórcy ludowi, będąc rozrzuconymi w odległych częściach kraju, bez dogodności komunikacyjnych, nie mogą zdobywać rynków zbytu w szerszym znaczeniu. Znane są kurpianki np. co na swych plecach w świat niosą swoją pracę na sprzedaż, a garncarz w dalekie strony wiezie garnki, wymieniając je na zboże, oto wszystko, na co stać jest lud w znaczeniu handlowym.

Wracając do sprawy ujęcia możliwości popierania garncarstwa ludowego, spróbuję przedstawić pod rozważenie projekt, który w moim pojęciu umożliwiłby przetrwanie piękniejszym typom wytwórczości ceramicznej w swej postaci tradycyjnej (co może jednak być środkiem zaradczym), oraz wskazać licznym jeszcze rzeszom garncarzy drogę przystosowania się do wymagań nowoczesnego życia i do uzyskania tą drogą dobrobytu.

Poprzednio wykazałam, że garncarstwo ginie z powodu braku zbytu w tej postaci, w jakiej zachowało się obecnie. Należy więc:

1) znaleźć drogi wyzyskania możliwości zbytu na piękne okazy garncarstwa, które dla swych zalet artystycznych w znacznej ilości znalazłyby nabywców w kraju i mogłyby być eksportowane. Sprzyja temu taniość tych naczyń, jakkolwiek kruchość utrudnia transporty. Oczywiście naczynia te pełniłyby rolę dekoracyjną dla wnętrz kulturalnych, jako więc warunek ich wartości egzotycznej powinny zachować w niezmienionej postaci swój charakter etniczny, charakter oryginałów z miejsc swego pochodzenia.

2) Wobec zmiany obyczajów i wymagań dotychczasowych odbiorców garncarstwo ludowe może się przeobrazić i udoskonalić w dwojaki sposób: 1) lepsze wykonanie pod względem właściwości technicznych, co jednak (wobec konkurencji fabrycznej) o tyle tylko będzie się opłacało, o ile przy zaletach dobrego wykonania towarzyszyć będzie temu wygląd estetyczny, o swojskim charakterze; 2) jako artystyczny przemysł ludowy, poprowadzony ewolucyjnie, w przystosowaniu nowoczesnym, nadającym się na wywóz.

Obniżenie się dzisiejszego garncarstwa ludowego pod względem artystycznym, jak to wyżej było uzasadnione, jest natury zewnętrznej. Możliwości rozkwitu pod tym względem tkwią nadal w tych garncarzach i rzeczach również zewnętrznych czynników byłoby je ożywić.

Dzisiejsze zapotrzebowania naczyń użytkowych i zdobionych zaspakajane są prawie wyłącznie przez masową produkcję fabryczną. Jest też rzeczą dowiedzioną, że znaczne ilości tego artykułu są corocznie sprowadzane z zagranicy w wielkich ilościach. Jednocześnie można zaobserwować, że zdobiona polska ceramika ludowa coraz więcej jest poszukiwaną, i z każdym rokiem więcej się jej sprzedaje w kraju i wysyła zagranicę.

Widzimy więc, że istnieje najważniejsza naturalna podstawa dla jej rozwoju, bo jest możliwość zbytu. Dlatego też jesteśmy świadkami rozwijania się różnych wytwórni zdobionej



CERAMIKA LUDOWA: TALERZ (Bolimów, łowickie)



CERAMIKA LUDOWA: CZARA (Strzelno, Kaszubi)

ceramiki ludowej i pseudoludowej. Te jednak konjunktury handlowe nie są zupełnie wyzyskane dla ceramiki ludowej, ani w centrach, ani w miastach prowincjonalnych, gdzie głód rzeczy o wartościach estetycznych jest tak wielki.

Mem zdaniem przeciwdziałanie rozwijaniu się ceramiki w złym guście jest trudne i bezcelowe, natomiast celowe jest otoczenie opieką takich wytwórni, których wyroby mają wartość artystyczną.

Zbyt ten jednak, o ile ma stać się środkiem naprawy złego i stworzenia pięknej przyszłości, musi mieć swój program, który będzie przeprowadzony dla osiągnięcia wyżej wymienionego celu, gdy wytwórcy będą mieli zapotrzebowanie stałe na wyroby o dodatnich wartościach, będą widzieli potrzebę starań, aby zbyt ten wyzyskać. Wysokie wymagania artystyczne, stawiane im za warunek, zmuszą do wysiłków. Wtedy to wytworzy się naturalny bodziec do szukania nauki przez doksztalcanie się na kursach, organizowanych przez instytucje popierania przemysłu ludowego, korzystać będą z rad, jakich im może udzielić stacja doświadczalna dla ceramiki ludowej Tow. Popierania Sztuki Ludowej i cała akcja instruktorska spotka się wtedy z innym przyjęciem.

WANDA SZREIBERÓWNA

DZIESIĘCIOLECIE POLSKI A SZTUKI PLASTYCZNE

(Ciąg dalszy, patrz str. 427)

OKRES dziesięciolecia, okres historycznie bardzo krótki, wpłynął na kształtowanie się sztuki polskiej pod jednym względem — skonsolidowało się uświadomienie konieczności stworzenia odrębnej formy sztuki polskiej. Uświadomienie to stało się bodźcem do wzbogacenia i urozniczenia poczynąń, do zapłodnienia różnych połaci ziemi polskiej jedną ideą, i wydało wzmożone napięcie pracy, którego rezultatem było powstanie w różnych krańcach Polski szeregu zrzeszeń artystycznych takich, jak Rytm, Blok, Plastyka Poznańska, Grupa Wileńska, Polska Sztuka Dekoracyjna, Bractwo św. Łukasza i t. p.

2) Czynniki państwowe, a w pierwszej linii czynniki społeczne, nietylko, że nie wykazywały należytego zainteresowania dla usiłowań artystów, ale ani przez jedną dobę samodzielnego życia polskiego nie wykazały zrozumienia dla społecznej, kulturalnej, lub choćby propagandowej wartości sztuki. Zainteresowanie społeczeństwa wzrastało tylko wówczas, kiedy należało zwalczać poczynania młodszego pokolenia. Zwalczał sztukę Rząd, w osobie dawnej Dyrekcji Departamentu, brakiem dostatecznej opieki nad żywą, stającą się sztuką; zwalczały Zarządy niektórych miast ograniczając zakupy muzeów do dzieł artystów nieżyjących; zwalczała jedyna w stolicy instytucja wystawowa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, faworyzując wyłącznie ludzi przeciętnych i bez talentu, wyzyskując swój monopol, któremu



KAPLICZKA LUDOWA Z OLCZY (Podhale, drzewo polichr.)
(Ze zbiorów p. A. Jarockiej, Kraków).



OBRAZ LUDOWY Z KRAKOWSKIEGO (olejny na płótnie)
(Ze zbiorów p. A. Jarockiej, Kraków).

Rząd nie przeciwstawił własnej instytucji wystawowej, zwalczała zbieracze, zakupując wyłącznie »firmy«, kalkulujące się, jako dobre lokaty kapitału. Popierała mała garstka miłośników.

3) Sztukę winny popierać łącznym wysiłkiem społeczeństwo i Rząd. Społeczeństwo, rozumiejąc, że ofiarę dla twórczości narodowej winni składać wraz z artystami ludzie czerpiący z tej sztuki podniecie duchową. Rząd zaś w zrozumieniu, jeśli nie absolutnej, to choćby reprezentatywnej wartości sztuki dla państwa. A czynić to powinni w sposób następujący:

Departament Sztuki: *a)* przez utworzenie gmachu wystawowego otwartego dla wszystkich bez wyjątku i uprzedzeń kierunków, bo tylko selekcja naturalna z pośród wielości pozwoli ustanowić jednostkę o typie narodowym — i przez otwarcie dostępu dla wystaw sztuki obcej, której celem będzie kształcenie społeczeństwa w dziedzinie współczesnej sztuki wszechświatowej; *b)* przez oddawanie możliwie wielu zamówień rządowych z dziedziny budownictwa, meblarstwa, dekoracji artystom; *c)* przez ufundowanie muzeum sztuki współczesnej; *d)* przez wydawanie prac z dziedziny historii sztuki polskiej i obcej, przez ustanowienie większej ilości katedr sztuki dawnej i współczesnej na uniwersyte-



SWIĘTEK BĒSKIDZKI (drzewo polichr.)
(Zbiory E. Zegadłowicza, Poznań)

tach, przez wprowadzenie nauki zasad historii sztuki w szkołach średnich, przez ufundowanie poważnej biblioteki z historii sztuki.

Samorządy miast — przez utworzenie muzeów sztuki współczesnej i dawnej w poszczególnych miastach, przez urządzenie wystaw sztuki polskiej i obcej, przez wyznaczanie nagród dla artystów, przez powierzanie odpowiednich prac do wykonania artystom.

Institucje wystawowe i muzealne — przez odebranie instytucji z rąk niefachowych, często zarażonych partyjnictwem politycznym i oddanie ich w ręce fachowe, to znaczy wyłącznie historyków sztuki, jak to się dzieje na całej kuli ziemskiej.

Społeczeństwo — przez współpracę z artystami, przez popieranie ich wysiłków, oddawanie w ich ręce całej strony estetycznej życia, a w pierwszej linii przez zaniechanie każdorazowej walki z nowatorskimi poczynaniami młodego pokolenia artystów, z poczynaniami, które od wieków są oznaką siły, rodzności i bujności twórczej narodu.

MIECZYSLAW STERLING

SAMODZIELNOŚĆ państwa Polskiego niestety — trzeba to stwierdzić — nie wpłynęła na rozwój naszej sztuki plastycznej. Przed wojną sztuka plastyczna mówiła światu o naszej egzystencji, o naszej świetnej przeszłości, pokazywała piękności kraju, niekępowana cenzurą państw zaborczych, zrozumianą mową na całym świecie, bo rysunkiem i kolorem. Po odzyskaniu wolności tematy — polot, duch, zupełnie się zmienił. W nowych czasach stały się rzeczy wielkie, epokowe, lecz te nie mogą się odrazu ukazać w dziełach, musi je artysta przetrwać — przemyśleć, zanim ukaże się w kształtach — musi też czuć, że te dzieła są dla kogoś potrzebne, ktoś ich potrzebuje, słowem mieć podniecie. Bo choć sztuka sama się rodzi i nie można jej sztucznie ożywić, to do jej rozkwitnięcia, aby wydała kwiat piękny — pomóc jej się musi. Artyści plastycy w r. 1920 pełni nadziei działalności własnego państwa w rozwoju sztuki, urządzili wielki zjazd w Warszawie, posypało się mnóstwo projektów — lecz wszystko to skończyło się na niczym. Młode państwo miało gwałtowne inne potrzeby, pozostawiono sztuki plastyczne własnemu losowi. Rozwielmożnił się drobny handel dziełami sztuki — dając duże zarobki handlującym a nie artystom. Sztuka zaczęła maleć, nie wymagano wiele, byle jak najprędzej i jak najwięcej. Źle zorganizowane wystawy różnych Towarzystw nie zachęcały. Prywatnych mecenasów nie stało. Krytyka artystyczna nie istniała i do dnia dzisiejszego niema jej. Każdy naród cywilizowany wie, że nietylko chlebem mają żyć jego obywatele. Obok wszystkich czynników w państwie, jak rolnictwo, przemysł, nauka — musi być i sztuka we wszystkich jej przejawach i Państwo chcące należeć do wielkiej rodziny narodów kulturalnych, musi sztukę popierać na równi ze wszystkimi gałęziami wymagającymi opieki — aby ona nie uciekła z kraju i naród uczyniła pierwotnym.

Czy jest dążność do zaopiekowania się sztuką przez te nowe dziesięciolecie? — Bardzo mała, prawie żadna. Państwo jednak uznaje potrzebę sztuk plastycznych. Urządza wystawy zagranicą i czuje potrzebę pokazania jej rozwoju wobec zagranicy. Słabo jednak w porównaniu wyglądają te nasze narodowe produkcje, bo niestety w kraju nad ich twórczością brak czulej, matczynej opieki. Artyści w niedostatku tworzą — każde poważniejsze dzieło to trud i bohaterstwo, połączone z wielką ofiarnością autora. Nawet w kraju trudno dziś urządzić wystawę na poziomie wyższym.

Sztuki plastyczne muszą mieć poparcie przez Państwo. Z wielką szkodą zniesiono Ministerstwo Sztuki i zamieniono na Departament Sztuki przy Ministerstwie Wyznań Rel. i Oświaty, nie dając mu samodzielności i żadnego budżetu. Agendy jego doprowadzono do zera. Tymczasem zadanie Państwa w rozwoju sztuk plastycznych jest wielkie:

Utrzymywanie uczelni artystycznych na najwyższym poziomie i danie pomocy młodym artystom do wyrobienia sobie imienia.

Urządzanie wielkich wystaw na wysokim poziomie z poważnymi nagrodami=stypendjami i zakupami do Muzeów i zbiorów państwowych — słowem, by artysta wiedział, że dobre dzieło, to los jego życia. Urządzanie wystaw mistrzów zagranicznych. Reprodukowanie najlepszych dzieł dla budzenia zamiłowania do sztuki. Wydawanie pism artystycznych z fachową a bezstronną krytyką literacką.

Udzielanie pomocy artystom dla wykonania dzieł większych i udzielanie stypendjów na wyjazdy zagranicę — lecz nie w takiej formie, jak się to teraz dzieje. Dawanie wielkich nagród zasłużonym. Wreszcie utworzenie Akademii dla twórców sztuk plastycznych z dożywotnimi pensjami — by wreszcie zapobiec śmierci głodowej artystów, gdy pracować nie mają już sił. Zarządy miast dużych i Województwa powinny roztoczyć opiekę nad rozwojem sztuk plastycznych przez nadawanie różnych nagród — tworzenie stypendjów, zakupywanie obrazów dla utworzonych przez siebie muzeów. Niechby wogóle $\frac{1}{10}$ wydano tego, co wydają miasta, na teatry a zasłużą na miano Mecenasów i przysłużą się do podniesienia kultury narodowej.

Zapewne nie wszyscy artyści zasługują na poparcie — trzeba jednak całą tę masę popierać, bo wśród niej może zabłysnąć geniusz wielki, który może Naród okryć chwałą. A to jest nie do opłacenia.

WINCENTY WODZINOWSKI

W ODPOWIEDZI na łaskawe zaproszenie wzięcia udziału w ankiecie miesięcznika »Sztuki Piękne« pod tytułem: »Dziesięciolecie Polski a sztuki plastyczne«, pozwalam sobie nadesłać następujące spostrzeżenia.

Robiąc bilans ostatnich lat dziesięciu, można przyjść do bardzo smutnych rezultatów. Sztuka w całości, a sztuki plastyczne w szczególności, tak świetne rokujące nadzieje w okresie tworzenia się niepodległości Polski, nędzny pędzą żywot, z upragnieniem wyczekując przyszłych, lepszych czasów.

Jakie są więc przyczyny tego?

Dla każdego, zdaje mi się, być jasną odpowiedzią: Warunki, w jakich się znalazła młoda sztuka polska.

Naogół często się słyszy zdanie, że społeczeństwo powojenne przestało się interesować Sztuką, a zrozumienie i potrzeba Sztuki zupełnie zanika wraz z demokratyzacją szerokich mas. Zdaje mi się, że zdanie to jest zupełnie nieuzasadnione. Specjalnie u nas w Polsce społeczeństwo, śmiało rzecz można, daleko więcej interesuje się Sztuką aniżeli gdzieindziej, aniżeli nawet w kraju o tak wysokiej kulturze, jaką ma Francja. Mam na myśli te najszerze sfery społeczeństwa, które korzystają z dobrodziejstwa kultury miast. Wykładnikiem może być zainteresowanie, jakie budzi wśród mieszkańców u nas każde plastyczne przedsięwzięcie: wystawy, duża ilość szkół państwowych i prywatnych, do których garnie się młodzież, porwana urokiem Sztuki i t. d.

Zdaje mi się, że jest to dostatecznym dowodem, że nie zginęła w społeczeństwie świadomość, iż sztuka jest miarą kultury danego narodu, a kapitał w nią włożony, daje obfity plon i stanowi majątek narodowy.

Maksyma ta nie znajduje jednak zrozumienia (tak twierdzą) u sfer miarodajnych, reprezentujących społeczeństwo. Silny prąd demokratyzacji umniejsza z dniem każdym liczbę ludzi, którzy mając na to środki, mogli indywidualnie (prywatnie) wspierać Sztukę. Agendy zatem dawnych mecenasów powinien przejąć rząd i instytucje społeczne i komunalne.

Pod tym kątem widzenia przeszłość, to jest ostatnie lat dziesięć, nie przedstawia się zbyt dodatnio. W okresie tym pomoc rządu była albo bardzo znikoma, albo zupełnie zawiadła. Raczej miało się wrażenie, że jest to stosunek tolerancyjny, ażeby się wykazać przed obcymi, że i u nas coś się robi.

Skandalicznym zupełnie był i jest stosunek władz komunalnych (naprzykład Kraków, jako pierwsze miasto w Polsce w odniesieniu do poczynąń plastycznych i ilości w niem zamieszkałych artystów, pod względem funduszy przeznaczonych na Sztuki plastyczne stoi na ostatnim chyba miejscu). Wysiłki towarzystw artystycznych, jako instytucji społecznych, mogły przynieść tylko znikomą pomoc wobec wielkich potrzeb, a usiłowania artystów w kierunku rozwoju naszej Sztuki narodowej napotykały i napotykają na poważne trudności. Jeżeli artyści nie tylko we własnym interesie, ale dbając o przyszłość Sztuki Polskiej, nie będą się domagać energicznie zmiany podobnego stanowiska instytucji państwowych i społecznych, stan ciężkiego kryzysu potra w nieskończoność. Pomoc jest konieczną, zwlekając z nią można się narazić na niepowetowane szkody.

Wyrazić się to powinno: czy to w dużej ilości nagród za najwybitniejsze dzieła sztuki plastycznej, czy to w subwencjonowaniu Towarzystw artystycznych, zakupie dzieł, zamówieniach obrazów i rzeźb związanych z nowopowstającymi budowlami, wspomaganii pism artystycznych i t. d. Sądzę, że możliwości takich znajdzie się bardzo dużo, a dobry przykład rządu i magistratów miast przedewszystkiem pociągnie za sobą zamożniejsze sfery społeczeństwa.

JERZY FEDKOWICZ

* * *

DZIESIĘĆ lat samodzielności państwowej naszej nie wpłynęło całkiem na rozwój naszej sztuki plastycznej. Rząd i społeczeństwo było i jest tak zajęte problemami politycznymi, ekonomicznymi i społecznymi, że nie zajmowało się i nie zajmuje artystami. Nigdy gorzej nie powodziło się artystom, jak obecnie w 10-lecie naszej niezawisłości. Dziewięćdziesiąt dziewięć procent artystów prowadzi nędzny żywot, zarabiając na sztukę i życie czem innym a nie pendzlem lub dłotem. Sztuka w Polsce istnieje przez upór artystów, a nie z potrzeby jej w społeczeństwie. Sztuka w Polsce jest luksusem — zbytkiem. Dobrobyt artysty to rozwój sztuki — niezależny byt — to nieznanomość kompromisu. Dla utrzymania ducha rząd

i społeczeństwo utrzymuje księży. Artysta, który jest kapłanem sztuki i służy nie mniej pożytecznie od księży duchowi narodu, winien być przynajmniej na równi oceniony z księżmi.

Być może, że są jakieś czynniki państwowe i społeczne, które popierały sztukę, ale usiłowania te są tak nikłe, że nie odczuwa ich ogół artystów.

Rząd i społeczeństwo może przyjść z pomocą artystom w następujący sposób:

- 1) przez zakupy do zbiorów państwowych i samorządowych,
- 2) przez subwencje i stypendja,
- 3) zniesienie cła na produkty artystyczne zagraniczne. Obecnie artyści tuczą fabrykantów krajowych, otrzymując wzamian podle materiały,
- 4) państwowe i samorządowe nagrody (komiczna proporcja subwencjonowania teatru w Krakowie a sztuki plastycznej przedstawia się: 350.000 do 10.000 zł.! Jeszcze potworniej przedstawia się to w Warszawie),
- 5) urządzenie wystaw zagranicznych,
- 6) oddawanie wszelkich prac artystycznych artystom z wykluczeniem pośredników,
- 7) reorganizacja departamentu sztuki na ministerstwo i dodanie mu rady złożonej z artystów,
- 8) pomoc w wydawnictwach artystycznych,
- 9) stwarzanie domów dla artystów,
- 10) przymusowe budowanie pracowni w pewnych domach w większych miastach,
- 11) zniesienie paszportów,
- 12) zależność od ministerstwa sztuki wszelkich koncesyj na handel produkcją artystyczną,
- 13) zniżka dla artystów na kolejach,
- 14) rozciągnięcie ustawy o pomocy lekarskiej dla urzędników w analogicznej formie dla artystów,
- 15) procent dla artysty i rodziny przy każdej sprzedaży publicznej ich dzieł,
- 16) cło na zagraniczne obrazy i reprodukcje,
- 17) wprowadzenie w szkołach nauki historii sztuki,
- 18) ubezpieczenie artystów i emerytura.

MARCIN SAMLIICKI

* * *

INICJATYWA Szan. Redakcji jest bardzo na czasie. Wznawia ona niejako akcję, którą w ub. roku podjął warszawski »Polski Klub Artystyczny«, gdzie w szeregu wieczorów dyskusyjnych na temat »Sztuka a Państwo« — usiłowano dotrzeć do istotnych zagadnień w tej dziedzinie, która u nas niestety najwięcej jest narażoną na bezwstydną sofistykę pojęć i famańce oportunistycznych dywagacji.

Z chwilą usamodzielnienia się naszego państwa, wyłonił się sam przez się szereg poważnych kwestyj, których aktualność wzrasta wciąż w miarę przeobrażania się nie tylko naszych warunków życiowych, ale i związanych z nimi konieczności ideowych, stanowiących jakby polską rację stanu na tem polu w stosunku do ogólnoeuropejskich i ogólnoludzkich problemów kulturalnych. Z tego wynika, że z chwilą odzyskania politycznej niepodległości otwierają się przed nami całkiem nowe perspektywy. Przedewszystkiem zaś swoboda ruchów. Już to, co w ostatnim dziesięcioleciu dokonano, że wspomnę chociażby poważny sukces naszej sztuki dekoracyjnej na wystawie paryskiej w r. 1925 — kilka nieźle zorganizowanych wystaw zagranicznych, oraz wystawę na P. W. K. w Poznaniu — napawa nas uzasadnioną nadzieją, że dalsze poczynania w tej dziedzinie, jako skoordynowany wysiłek czynników rządowych, samorządowych oraz powołanych do tego instytucyj kulturalno-oświatowych — będą i nadal podejmowane z najlepszą wolą i z dużym nakładem pracy.

Nie wchodząc w merytoryczną ocenę dokonanego dzieła, które, jeśli nie zupełnie stanęło na wysokości swego zadania — to w każdym razie walczyło przyczyniło się do podniesienia stopnia świadomości kulturalnej tak wśród szerszego ogółu, jak i u czynników decydujących — pozwolę sobie jednak na kilka uwag dotyczących reorganizacji tych wszystkich instytucyj kulturalnych, którym specjalnie powierzono opiekę nad sztuką i artystami. Jeśli bowiem instytucje te nie ziściły dotąd wszystkich pokładanych w nich nadziei, jeśli w pewnych okresach swego istnienia odgrywały raczej bierną aniżeli aktywną rolę w rozwoju polskiej sztuki — to winy tych niedomagań szukać należy przedewszystkiem w nazbyt ograniczonej skali ich wpływów

na bieg życia artystycznego u nas. Zmniejsza to w każdym razie ich odpowiedzialność w tym samym stopniu, w jakim uszczuplono ich władzę, środki i moc oddziaływania na wszystkie sprawy związane ze sztuką. Spychanie spraw artystycznych na szary koniec problemów państwowych uważam za błąd zasadniczy, który z czasem urosnąć może do rozmiarów narodowej katastrofy — nie po to bowiem odzyskaliśmy polityczną niepodległość, by ulec wkrótce podbojowi obcej kultury. Jeden ze znanych polskich mężów stanu, kiedy się do niego w tej sprawie zwróciłem — zakończył dyskusję stereotypowo: »nie czas myśleć o różach, gdy płoną lasy«... Ale róże nigdy nie zakwitną na wyjałowionej glebie — w atmosferze pozbawionej ożywczego ozonu: w społeczeństwie schamiałem, gruboskórnem, o instynktach troglodytów, którego cały bezsens istnienia rychło pojmą sąsiedzi...

Za błąd uważałbym również wszelką dyskusję nad tem, dlaczego tego lub owego dotychczas nie zrobiono, dlaczego to lub owo zaniedbano — nas w tym momencie obchodzi mianowicie to, co w przyszłości bezwzględnie zrealizowane być powinno. W szczególności zaś należałoby:

- 1) Przekształcić departament sztuki w M. W. i O. P. na podsekretariat sztuki (urząd wiceministra sztuki).
- 2) Stworzyć przy tym podsekretarjacie osobny departament propagandy sztuki w kraju i zagranicą.
- 3) Powołać do życia stałą »Radę sztuki« — jako ciało doradcze przy tym podsekretarjacie. W skład »rady« weszliby, oprócz przedstawicieli rządu, również i delegaci wyższych uczelni artyst., delegaci poszczególnych grup artyst., oraz związków zawodowych.

Znaczenia tych zmian nie mam chyba potrzeby uzasadniać. Mówią one same za siebie. (Co do inwestycji — w pierwszym rządzie należałoby uwzględnić budowę domu dla artystów [z pracownikami] w Paryżu, oraz pawilonu polskiego na wystawie sztuki światowej w Wenecji).

W ten sposób państwo w roli czynnika porządkującego i organizującego życie artystyczne w kraju może dopiero wywrzeć decydujący wpływ na ukształtowanie się u nas takich warunków i atmosfery — jakieby najbardziej sprzyjały rozwojowi sztuki — gdzie każdy talent, każda silniejsza indywidualność nie zginęłaby marnie i nie rozpraszała się beznadziejnie w morzu życiowych odmętów, podejmując się, jak to często u nas bywa, pracy odebranej muzyce.

KONRAD WINKLER

* * *

KRAKÓW przed wojną był ośrodkiem ruchu kulturalnego w Polsce. Po wojnie odpływały siły kulturalne z Krakowa, w innych miastach wzmógł się ruch art., rozprzestrzeniła się i usiłowania art. stały się bardziej rozbieżne. Sztuka dzisiejsza niema tych skoncentrowanych warunków rozwoju, które miał ongiś impresjonizm.

Z pośród czynników państwowych, które okazały pomoc w kierunku rozwoju Sztuki, wymienić należy Dep. Sztuki, jednak działalność tegoż w ciągu dziesięciolecia jest nieznaczną i niezdecydowaną. Kontakt między Dep. Szt. i poszczególnymi ośrodkami artystycznymi jest luźny lub wcale nieistniejący. Np. w Poznaniu ruch art. rozwijał się zupełnie niezależnie od Dep. Szt. Ograniczając się do terytorjum Poznańskiego stwierdzić należy, że Tow. Prz. Szt. P., które w okresie zaboru pruskiego jako placówka nietylko artystyczna lecz i narodowa, rozwijała się świetnie, dzisiaj ledwo egzystuje. Cenne zbiory muzealne Tow. P. Nauk, instytucji utworzonej w celach antygermanizacyjnych, niszczyją z powodu braku opieki i pomieszczenia w odrodzonej Polsce. — Państw. Szkoła Szt. Zdob., zapowiadająca się początkowo dobrze, nie zdołała dotąd stać się ośrodkiem ruchu art. miasta. Starostwo krajowe w Poznaniu łoży znaczne sumy na zakup i konserwację dzieł Sztuki, jednak Muzeum Wielkop. dotąd nie zdołało otrząsnąć ze siebie charakteru nadanego mu przez zaborców, niema kontaktu z miejscowymi artystami i nie stworzyło dotąd programowo ułożonego działu Szt. Polskiej. To samo Starostwo Krajowe subwencjonuje z pośród miejscowych organizacji art. wyłącznie Wielkop. Zw. Zaw. Art. Plast., którego członkami są w znacznej części dyletanci. Magistrat Pozn. wspiera również Sztukę konwencjonalną i szablonoową, jakkolwiek w ostatnich miesiącach przyznał 1-szą nagrodę Poznania zasłużonemu na terytorjum Wielkopolski senjorowi artystów, Marcinkowskiemu. Do instytucji wystawowych, które dbają o poziom wystaw wspierały rzetelne poczynania artystów,

zaliczyć należy Tow. Szt. P. we Lwowie, Poznaniu i Krakowie (to ostatnie od głośnego przewrotu), o Zachęcie zaś warsz. powiedzieć można, że nie dbała o poziom swych wystaw, nie okazywała życzliwości Sztuce rzetelnej, zwłaszcza młodszej i często mogła działać dezorientująco na ogół społeczeństwa. Działalność Warsz. Zw. Zaw. Pol. Art. Plast. zdaje się nie domagać z powodu oparcia się o Związki zaw., a nie o organizacje ideowe i o wybitniejsze jednostki artystyczne. Powstałe w ostatnich latach Tow. Szerz. Szt. P. W. O. urządziwszy szereg wystaw zagranicznych utrzymanych na wysokim poziomie, dodało wiele otuchy zwłaszcza młodszym organizacjom ideowym, oraz jednostkom artystycznym. Wyższe uczelnie art. wytwarzają niewątpliwie nastrój szlachetnego współzawodnictwa. Organizacje art. jak Sztuka, Jednoróg, Rytm, Ład, Wileńskie Stow. Art. Plast. i Plastyka Poznańska pracują w tym samym kierunku, jednak głównie o własnych siłach i dzięki wysiłkom samych artystów.

By osiągnąć w wyższym stopniu rozwój naszej Sztuki należy zacząć od szkolnictwa elementarnego. Dotąd szkoły średnie nie dają szerokim masom inteligencji wykształcenia z zakresu sztuk plast., to też typ inteligenta analfabety w stosunku do Sztuki jest u nas powszechny. Nietylko nauczycielami i kierownikami szkół zawodowo-artystycznych, lecz także naczelnikami danych wydziałów winni być jak najpoważniejsi fachowcy nie zaś przygodni referenci. Wybitniejsi artyści pozostając niejednokrotnie na podrzędnych stanowiskach w służbie państwowej powinni zająć odpowiedzialne kierownicze stanowiska, lub otrzymać zniżki godzin na tej samej zasadzie, co jednostki wyróżniające się na polu pracy naukowej. Działalność instytucji społ.-wystawowych winna na mocy specjalnych przepisów o ochronie Sztuki podlegać kontroli najpoważniejszych i najwyższych ciał artystycznych, niedopuszczalnem jest bowiem, by w gmachach reprezentatywnych jawnie popierano kompromitujący nas nierząd artystyczny. Na daleko idącą tolerancję w tym kierunku mogą sobie pozwolić narody Zachodu o wyższej kulturze i tradycji artystycznej, nie zaś Polska, obciążona wielu złemi następstwami stuletniej niewoli. Związków Zaw., które opierają swą siłę nie o jakość, lecz liczbę członków, nie należy subwencjonować, raczej organizacje ideowe, lub poszczególnych wybitnych artystów. Stypendja udzielane przez Dep. Szt. są właściwie tylko doraźną pomocą, byłoby zaś wskazaniem, by Departament prócz tego dążył do zaszczepienia społeczeństwu, nieorientującemu się w sprawach Sztuki, wiary i zaufania do poważnych artystów drogą racjonalnie organizowanych wystaw w kraju, pokazów muzealnych, odznaczeń za pracę i wogóle zapewniał w ten sposób artystom na stałe niezależną egzystencję. Również konieczne jest, by przeciwstawiał się czynnie temu złu, jakie organizm Sztuki toczy, a mianowicie konkurencji taniej tandety pseudo-artystycznej i rozrastającemu się w okresie powojennym dyletantyzmowi.

By zaś wytworzyć jednolity front art., z którego mogłyby się wyłonić odpowiednie ciała art. doradcze i wykonawcze, powinny wszystkie organizacje art.-ideowe bez względu na nieznaczne odchylenia ideowe, oraz wiek istnienia i liczbę członków, przy zachowaniu własnych autonomji, nawiązać ścisły kontakt organizacyjny pomiędzy sobą. Umożliwiłoby to jeszcze, zwłaszcza młodszym organizacjom ograniczenie się do mniejszej liczby członków i podniesienie powagi swych organizacji.

WŁADYSŁAW LAM



JULIAN PAŁAT

W KOŚCIELE (Szkic piórkiem i ołówkiem)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwartą została w połowie października wystawa nowoorganizowanego zrzeszenia artystów »Zwornik«, w której wzięli udział: L. Adwentowicz, T. Cieślewski (syn), S. Cygler, L. Förster, P. J. Janowski, St. Ka-er, Fr. Kalfas, Z. Kononowicz, E. Krcha, Z. Król, J. Książek, J. Krzyżański, St. Marciniów, St. Majchrzak, Z. Milli, Kasper Pochwalski, St. Pochwalski, M. Ritterówna, K. Rutkowski, M. Szczyrbula, E. Szinagel. W. Stapiński i St. Tracz.

Dnia 8 grudnia otworzoną została nowa wystawa, na którą złożyła się wystawa znowu nowopowstałego zrzeszenia »Kwadryga«, tudzież wystawa zbiorowa prac Leona Kowalskiego i t. zw. wystawa bieżąca prac: Wl. Aleksandrowiczówny, A. Bunscha, E. Czerwenki, K. Chmurskiego, K. Dąbrowskiej, W. Detkego, St. Fabijańskiego, W. Hofmana, J. Krasnowolskiego, E. Krchy, St. Klimowskiego, W. Lama, L. Leszki, A. Markowicza, St. Paciora, I. Pieńkowskiego, J. Pfefferbergera, L. Pinkasówny, A. Plutzer, J. Rykały, S. Saskiego, L. Tyrowicza, T. Waśkowskiego, W. Wodzinowskiego, (obrazy i grafika) tudzież majolika H. Hofmana i H. Kernerówny.

W wykazie zrzeszeniu »Kwadryga« biorą udział jako jej członkowie, młodzi malarze, którzy (z wyjątkiem P. Dadleza) po raz pierwszy występują w szranki wystawowe: Otto Axer, W. Breiter, P. Dadlez, Z. Honiek, R. Iglowski-Nadel, A. Jatef i E. Matlik. Wśród nich jako »zaproszeni goście«, jak głosi katalog, występują J. Fedkowicz i J. Rubczak.

Nowe ugrupowanie to nie ma ani żadnego charakteru ani wyraźnego powodu swoich narodzin, jest efemerydą, podobnie jak cały szereg najrozmaitszych ugrupowań, których powstanie w ostatnich czasach bardzo często notujemy. Co robią w tej »grupie« znani artyści J. Fedkowicz i J. Rubczak, nie wiemy.

= W antykwaryjacie p. Studzińskiego otworzoną została w połowie listopada wystawa rysunków prof. Wojciecha Weissa, akwarel Zbigniewa Pronaszki i olejnych obrazów Henryka Gotliba, który wystawił także dwie rzeźby.

= Krzyże oficerskie orderu »Polonia restituta« otrzymali: Jan Bukowski, Jan Raszka, Władysław Skoczylas i Edward Trojanowski.

= Z Polskiej Akademii Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki, które się odbyło w dniu 28 listopada b. r. wygłosił Dr. Stanisław Tomkowicz następujący referat:

Zabiegi konserwacyjne około obrazu częstochowskiego, podjęte z końcem roku 1925, na skutek których oczyszczono go z wiekowego kurzu i kopcju, a zarazem przez uwolnienie od przemalowań późniejszych, przywrócono mu – o ile się dało – wygląd bardzo zbliżony do pierwotnego, zwróciły uwagę naszego pokolenia na wartość artystyczną zabytku, i stały się pobudką do poszukiwań co do jego pochodzenia, zaciemnionego przy braku danych historycznych powtarzaniem na wiarę legendami. Zdaniem referenta, który jako członek komitetu restauracji obrazu miał sposobność bliższego zbadania go, nic nie potwierdza popularnego mniemania o pochodzeniu zabytku z pierwszych czasów chrześcijaństwa, ani też o wschodniej ojczyźnie i jakoby bizantyńskim jego stylowym. Te mętne opowieści zrodziło pomięszanie przeszłości naszego cudownego obrazu z równie legendą zamąconymi dziejami zaginionego wizerunku, t. zw. Hodigitriji, niegdyś w Konstantynopolu. Referent na podstawie zestawienia z szeregiem zbliżonych dawnych dzieł sztuki doszedł do wniosku, że nasz obraz cudowny jest pochodzenia zachodniego i powstać mógł w XII lub XIII w., kiedy spóźnione wpływy sztuki bizantyńskiej jako przeżytki odzywały się w płodach sztuki włoskiej, wkraczającej już na nowe tory. Do Częstochowy miał się dostać w końcu XIV w. przewieziony z zamku Belskiego przez Władysława Opolczyka, wielkorządcę Rusi z ramienia Ludwika andegaweńskiego, będącego razem królem Neapolu, Węgier i Polski. Znane są zamiłowania artystyczne domu Anjou i mecenasostwo członków jego wobec malarzy ze Sjeny, Florencji, Rzymu itd. Najwięcej argumentów natury artystycznej przemawia za szukaniem ojczyzny dla obrazu częstochowskiego w Rzymie. Nie brak dzieł cderadzającej się w owym czasie szkoły malarskiej rzymskiej, blisko z naszym spokrewnionych: wśród nich zaś na uwagę zasługują utwory warsztatu czy szkoły Piotra Cavalliniego. Cavallini uczeń Giotta, był artystą dużej miary. Obraz częstochowski mógłby być dziełem jednego z jego uczniów, ale referent jest skłonny przypisać go nawet samemu mistrzowi, tylko jako jeden ze słabszych utworów jego pędzla. Popiera to przypuszczenie między innymi takie znamienie szczególne, jak np. prawa ręka naszej M. Boskiej i bezwzględnie identyczne z nią ręce apostołów na obrazie Cavalliniego w Sta Cecilia w Rzymie. Przy tem ciekawą jest okoliczność zresztą uboczną. Według Vasariego Cavallini przez współczesnych był uważany niemal za świętego, a niektóre z jego obrazów słynęły z cudowności. Czyżby jednym z nich nie mógł być także nasz częstochowski, może dany przez króla Ludwika ulubieńcowi Władysławowi Opolczykowi?

Referent objaśniał swoje wywody ogłoszonymi fotografiami, zdjęowanymi w czasie robót konserwacyjnych około obrazu w Częstochowie i reprodukcjami zestawianych obecnie z nim zabytków malarstwa.

= Jubileusz 50-lecia pracy artystycznej Piotra Stachiewicza. Związek Artystów Plastyków w Krakowie urządził uroczystość z racji 50-lecia pracy artystycznej artysty malarza Piotra Stachiewicza. Na uroczystość tę przybyli do Domu Plastyków niemal wszyscy artyści plastycy Krakowa. Na cześć jubilatę przemawiali: prezes Związku Plastyków Pronaszko, art. malarz Wodzinowski, sekretarz T-wa Przyj. Sztuk Pięknych Schröder i inni. Uroczystość miała niezwykle serdeczny charakter i była wyrazem uznania dla pracy artystycznej Piotra Stachiewicza.

= Patrycjat krakowski i zabytki. Z Krakowa piszą nam: Świątynia Marjacka dostała nową ozdobę. Przed laty mniej więcej czterdziestu znany kupiec krakowski p. Hawelka odnowił był kaplicę św. Antoniego w tym kościele. Zniszczoną przez wpływ czasu kaplicę odnowił teraz powtórnie swoim kosztem p. Franciszek Macharski, również znany kupiec i właściciel dzisiejszej firmy Hawelka. Polichromję wykonał p. Jan Bukowski. Kaplica ta jest już drugą w kościele Marjackim, która została przez p. Macharskiego odrestaurowana. Przed dwoma laty zajął się on odnowieniem kaplicy M. B. Częstochowskiej, podtrzymując gorliwie tradycje, jakie łączą się z ukochaniem naszego miasta przez patrycjat mieszczański i z jego opieką nad bezcennymi zabytkami Krakowa.

= Nabożeństwo za duszę Stanisława Wyspiańskiego. Jako w 22-gą rocznicę śmierci odbyło się w grobach zasłużonych na Skałce nabożeństwo żałobne za spokój duszy wielkiego artysty. Na mszy św. byli obecni członkowie rodziny poety, przedstawiciele sfer artystyczno-literackich i prasy oraz władz miejskich.

LUBLIN

= Pomnik Jana Kochanowskiego. W roku



JAN SZCZEPKOWSKI
(I nagroda)

PROJEKT DEKORACJI NA PASADZIE GMACHU
BANKU GOSPODARSTWA KRAJOWEGO
W WARSZAWIE. (Szczegół, gips)

1930 mija 400 lat od chwili urodzin największego pieśniarza Polski przedrozbiorowej, Jana Kochanowskiego z Czarnolasu, który zmarł w Lublinie w roku 1584. Chcąc upamiętnić tę rocznicę, Lubelskie Towarzystwo biblioteki publicznej im. Łopacińskiego, mające swą siedzibę w gmachu Trybunału, gdzie właśnie wielki poeta zakończył życie, oraz lubelskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zainicjowały wystawienie poecie pomnika w Lublinie. Wyłoniony został komitet budowy pomnika, który zajmie się gromadzeniem potrzebnych funduszy.

W auli szkolnej gimnazjum im. Staszica odbyło się zebranie organizacyjne komitetu budowy pomnika (*Ziemia Lubelska*, Nr. 323).

Na zebraniu, na którym byli obecni przedstawiciele województwa, miasta, instytucji społecznych i kulturalno-oświatowych, wyłoniła się krótka dyskusja w sprawie miejsca dla pomnika, które, jak było do przewidzenia, zostało zgodnie wyznaczone przed gmachem Trybunału.

Pewne zastrzeżenia czyniono jedynie w kwestji samego wykonania pomnika, który nie powinien zawierać śladów sztuki modernistycznej(!).

Po zarządzanej przerwie celem porozumienia się obecnych w sprawie wyboru członków komitetu, odczytano nazwiska członków Komitetu Wykonawczego, który podzielił swe funkcje na komisję: finansową, propagandową i artystyczną. Do Komitetu Wykonawczego wybrani zostali pp.: prof. Kukulski, ks. dr. Zalewski,

kom. Czerwiński, prof. dr. Białkowski, dr. Gruzewski, dr. Jaczewski, nac. Dylewski, inż. Siennicki, dyr. Rzeszotański, wiz. Wojciechowski, dyr. Zaczek, dyr. Kowalczewski, inż. Piotrowski, inż. Krauze, inż. Kędziński, insp. Kaczorowski, rej. Smólski, prof. Popławski, prof. Życzyński i E. Kołaczkowski.

Red. *Sztuk. P.* byłaby niezmiernie zobowiązana komitetowi, gdyby raczył sformułować swoje poglądy na temat istoty i cech charakterystycznych »sztuki modernistycznej«, której nawet »śladów« przyszedł pomnik nie powinien »zawierać«. Czyż pomnik ten ma być dziełem sztuki antycznej (jakiej mianowicie?) w przeciwstawieniu do modernistycznej? Prosimy gorąco o wyjaśnienie, jeszcze przed ogłoszeniem konkursu, wzgl. przed zamówieniem projektu!

= *Cela Łukasieńskiego*. Na terenach pofortyfikacyjnych znajduje się historyczna cela więzienna, w której cierpiał Walerjan Łukasieński. Zrazu zamierzano ją odrestaurować i zachować jako pamiątkę historyczną, potem roboty wstrzymano i rozeszła się wieść, że cela ma być zburzona, albowiem rzekomo potrzeba miejsca na rozbudowę miasta. Przeciw burzomurkom wystąpiła wszakże energicznie opinia i ostatecznie cela będzie ocalona i zakonserwowana.

ŁUCK

= Wołyńska wystawa zdobnicza. Tużtejsze Regionalne Muzeum Wołyńskie, pozostające pod kierownictwem Prusiewicza, urządziło wystawę wołyń-



JAN SZCZEPKOWSKI
(I nagroda)



PROJEKT DEKORACJI NA FASADZIE GMACHU BANKU
GOSPODARSTWA KRAJOWEGO W WARSZAWIE
(z lewej strony gips, z prawej rysunek)



XAWERY DUNIKOWSKI
(II nagroda)

PROJEKT DEKORACJI NA FASADZIE BANKU
GOSPODARSTWA KRAJOWEGO W WARSZAWIE
(szczegół, gips).

skiego zdobnictwa ludowego. Wśród zebranych eksponatów wyróżniają się piękne wzory dawnego hafciarstwa na Wołyniu.

NAŁĘCZÓW

= Muzeum imienia Żeromskiego w Nałęczowie. Dom, w którym zamieszkiwał Stefan Żeromski w Nałęczowie, został przeznaczony na muzeum pamiątek po wielkim pisarzu. W sąsiedztwie wzniesiony zostanie gmach wzorowego muzeum regionalnego etnograficzno - przyrodniczego Lubelszczyzny. Muzeum nazwane będzie imieniem Stefana Żeromskiego i zorganizowane na wzór Muzeum Tatrzańskiego im. Chałubińskiego w Zakopanem. Organizacją zajmuje się z ramienia sekcji Pow. Uniwersytetów Regionalnych Zw. Naucz. Szk. Powsz., specjalna komisja, do której weszli pp.: dr. W. Borowy, dr. E. Nowicki, kurator lubelski, dyr. dep. A. Patkowski i inż. Witkiewicz.

STOŁPCE

= Odbudowa kościoła w Stołpcach. Kościół w Stołpcach częściowo już odremontowano w podziemiach, mieszczą się w nich relikwie błogosła-

wionego Fabjana i kaplica. W sprawie dalszej odbudowy zawezwano z Wilna konserwatora zabytków kultury i sztuki p. Lorentza, a z Warszawy architekta p. Bursche. Ogólne koszty odbudowy kościoła wyniosą ponad 400 tysięcy złotych. Remont rozpocznie się już wkrótce i to od robót zewnętrznych.

T C Z E W

= Wystawa haftów kaszubskich. Otwarta tu została wystawa haftów kaszubskich, na której zebrano dużo rzadkich i oryginalnych okazów przemysłu hafciarskiego na Kaszubach. Otwarcia wystawy dokonał starosta inż. Stachowski. Przemówienia wygłosili: ks. Ruczyński, burmistrz Wojczyński i p. Włascyzyna.

T O R U Ń

= Wystawa obrazów w Toruniu. Staraniem Związku Plastyków Pomorskich i Towarzystwa Sztuk Pięknych w Toruniu otwarto w dniu dzisiejszym 29 wystawę obrazów oraz poraz pierwszy wprowadzono dział fotografii. Otwarcia wystawy dokonał wiceprezes związku plastyków pomorskich art. malarz Rupniewski.



XAWERY DUNIKOWSKI
(II nagroda)



PROJEKT DEKORACJI NA FASADZIE
GMACHU BANKU GOSPODARSTWA
KRAJOWEGO W WARSZAWIE (gips)

Wśród stu kilkudziesięciu płócien na uwagę zasługują prace pp. Rupniewskiego, Fidenza, Mazurka, Faczyńskiego, braci Gęstwickich Brunona i Feliksa. Ciekawie przedstawia się również dział fotografii.

= Dary dla Muzeum Toruńskiego. Muzeum miejskie w Toruniu, które obecnie znajduje się w stadium reorganizacji, otrzymało w tych dniach w darze od dra Henr. Wąsikiewicza z Chełmna krajobraz z roku 1827 pędzla malarza krakowskiego L. Kozakiewicza. Obraz ten przedstawia powódź w Krakowie i w okolicy (aż po Bielany), widzianą od tzw. »Smoczey Jamy« na Wawelu. Ma on wybitne cechy naszego malarstwa pejzażowego z epoki Stanisława Augusta. Ponadto dr. W. ofiarował dla zbiorów Muzeum litografię z połowy minionego stulecia, przedstawiającą »Galerję dowódców polskich z 1831 roku na tle bitew pod Stoczkiem i Grochowem.

WARSZAWA

= IX Wystawa »Rytmus«. W wystawie tej wzięli udział: W. Borowski, L. Gottlieb, W. Husarski, R. Kramsztyk, H. Kuna, T. Niesiołowski, I. Pokrzywnicka, T. Pruszkowski, Wł. Roguski, St. Rzecki, Wł. Skoczylas, L. Slendziński, W. Wąsowicz, R. Witkowski. Ogółem wystawiono 67 eksponatów. Wobec tego, że członkowie »Rytmus« w dalszym ciągu konsekwentnie bojkotują Zachętę, także i tę wystawę zorganizowano w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego.

= Salon 1929 w Zachęcie obejmuje wedle katalogu 532 eksponatów, z tego około 470 obrazów. Poziom jego jest niski.

= Nagrody Salonu dorocznego w Zachęcie. Sąd konkursowy Salonu 1929 roku przyznał następujące nagrody:

Nagrodę m. st. Warszawy I-szą zł. 1000 otrzymał p. Stanisław Zawadzki za obraz ol. p. t. »Portret«.

Nagrodę Wyd. Kurjera Warszawskiego zł. 1000 otrzymał p. Tadeusz Narutowski za akwarelę p. t. »Wenecja«.

Nagrodę m. st. Warszawy II-gą zł. 500 — otrzymał p. Alfons Karny za rzeźbę w bronzie p. t. »Głowa St. Noakowskiego«.

Nagrody Tow. Zachęty Sztuk P. otrzymali:

Dyplomy honorowe: za całą działalność artystyczną pp.: Konstanty Gorski, Zdzisław Jasiński, Kazimierz Sichulski, Feliks Słupski i Bolesław Szańkowski.

Medal złoty: Jan Rudnicki za obraz ol. p. t. »Portret«.

Medale srebrne: Tadeusz Cieślewski (sen) za akw. p. t. »Ulica Długa«. — Stanisław Czajkowski za obr. ol. p. t. »Wisła«. — Eugenjusz Geppert za obr. ol. p. t. »29 listopada w Łazienkach«. — Adam Grabowski za akw. p. t. »Astry«. — Zygmunt Grabowski za obr. ol. p. t. »Noc«. — Michalina Krzyżanowska za obr. ol. p. t. »Rynek w Nowogrodku«. — Zbigniew Pronaszko za obr. ol. p. t. »Gitarzysta«. — Henryk Szczygliński za obr. ol. p. t. »Jesień«.

Medale brązowe: Zygmunt Badowski za obr. ol. p. t. »Portret pani M.J.«. — Marja Bloombergh za obr. ol. p. t. »Pani Olszyna«. — Wojciech Brzega za rzeźbę w bronzie p. t. »Portret D-ra D.«. — Adam Bunsch za obr. ol. p. t. »Przebaczenie«. — Stanisław Ejsmond za obr. pastel p. t. »Malwy«. — Antoni Grabarz za obr. ol. p. t. »Portret art. Szumskiej«. — Jan

Kotowski za obr. ol. p. t. »Jesień«. — Tadeusz Marczewski za obr. ol. p. t. »Portret Pani Z. W.«. — Karol Siciński za projekty architektoniczne p. t. »Szkoła Rolnicza w Podzamczu«. — Marjan Szymanowski za Kierownictwo w przemyśle artystycznym. — Alfred Terlecki za obr. ol. p. t. »Akt«. — Marjan Trzebiński za



A. MISZEWSKI
(III nagroda)

PROJEKT DEKORACJI NA FASADZIE GMACHU
GOSPODARSTWA KRAJOWEGO
W WARSZAWIE (szczegół, gips)

akw. p. t. »Kościółek Panny Marji na Nowem Mieście w Warszawie«.

Zaszczytne wyróżnienie otrzymali pp.: Kazimiera Dąbrowska, Zofja Dębicka, Stefan Domoładzki, Stanisław Dybowski, Helena Eborowicz-Zaleska, Mieczysław Filipkiewicz, Rudolf Fryszowski, Paweł Gajewski, Wiga Gaszczyńska, Brunon Gęstwicki, Lucjan Jagodziński, Ignacja Johnowa, Stanisław Karniewski, Marjan Kulesza, Marja Łaskiewicz, Karol Zyndran Maszkowski, Roman Olszowski, Józef Pieniążek, Bronisława Rychter-Janowska, Aleksander Sarnowicz, Kazimierz Strzemiński, Feliks Szewczyk, Miecz. Trautman, Al. Veith, Tadeusz Walkowski, Mikołaj Wisznicki i Emilja Wysocka.

Nagród sporo! Zwłaszcza jednak zestawienie nazwisk w dziale zaszczytnych wyróżnień jest tak oryginalne, tak zdumiewające, że niewątpliwie ka-

żdy z czytelników *Sztuk P.* pragnąłby wiedzieć, kto mianowicie nagrody przyznawał. Otóż w skład sądu konkursowego wchodził pp.: A. Augustynowicz, St. Brzeziński, Z. Otto, A. Austen, E. Okuń, A. Polkowski, a ponadto po i delegacie gminy m. Warszawy i wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego*...



EMIL KRCHA

KOLYSANKA (ol.)

= Dary i zapisy dla Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych wzbogaciły się w okresie ubiegłym dwóch lat o liczną kolekcję dzieł sztuki, pochodzących z darów i zapisów, uczynionych bądź to przez miłośników sztuki, bądź też przez autorów. Z pośród ofiarowanych dzieł, Zachęta otrzymała: rzeźbę w marmurze »Portret pilota Rayskiego«, dłuta Zofji Trzcinińskiej-Kamińskiej — dar autorki, rzeźbę w marmurze Konstantego Laszczki p. t. »Popiersie kobiece«, dar p. M. Poznańskiej, obr. ol. »Staw« art. mal. belgijskiego, podpisującego się nazwiskiem matki J. M. Ronowska — dar autora p. Jules Mella, obr. ol. Józefa Simmlera p. t. »Portret ojca« z zapisu Edwarda Simmlera, rzeźbę w marmurze Henryka Glicensteina p. t. »Dziecko z ptaszkiem«, dar p. Reginy Silberstein, akw. Jana Rembowskiego p. t. »Portret matki« — dar p. Marji Rembowskiej, obr. ol. J. C. Vernet'a p. t. »Burza morska« — dar p. Zofji z Kosińskich Słubickiej, obr. ol. malowany na szkle J. Gąsienicy Szostaka p. t. »Styry kozy« — dar autora, obr. ol. Witolda Pruszkowskiego p. t. »Noc Świętojańska« — dar p. Marji Fuchsowej.

Ostatnio zaś Tow. Zachęty przyjęło dużą kolekcję dzieł sztuki, składającą się ze 102 obrazów, zapisanych

w testamencie przez zmarłego w r. 1917 mecenasa śp. Leona Papińskiego, a dotąd pozostających w dożywociu wdowy, zmarłej przed kilku miesiącami. W kolekcji tej znajdują się dzieła: J. Matejki — rysunek, A. Giermskiego — Głowa, St. Wyspiańskiego — Dwie główki J. Malczewskiego — »Pierwiosnek«, J. Stanisławskiego, St. Lentza, M. S. Wywióskiego, T. Axentowicza, A. Kędzińskiego, J. Mehoffera, L. Wyczółkowskiego i innych.

= Pomnik Kościuszki W roku zeszłym powstał projekt wzniesienia w stolicy pomnika Kościuszki. Pomnik stanąć miał na placu przy »rozdrożu«, na miejscu dzisiejszej »Łobzowianki«. Z różnych powodów natury technicznej i przez wzgląd na zagadnienia regulacyjne postanowiono zrewidować ten pogląd i przedstawić dokładne opracowanie planu pomnika Kościuszki podkomisji do spraw pomnikowych, czynnej przy Radzie artystycznej.

Komisja pozostała przy poglądzie, że najlepiej nadaje się pod pomnik plac na rozdrożu.

Od ostatecznego zatwierdzenia wyboru placu zależy ogłoszenie konkursu na ten pomnik. Na posiedzeniu Rady artystycznej przy wydziale technicznym magistratu wyrażono opinię, że pomnik Kościuszki należy ustawić na terenach obecnej »Łobzowianki«, na mającym powstać tam w przyszłości placu p. n. »Na rozdrożu«.

= Zamek królewski. Odbyło się posiedzenie komitetu miejscowego robót w gmachach reprezentacyjnych, na którym omawiano bieżące sprawy, dotyczące odbudowy Zamku królewskiego w Warszawie.

Zbadano między innymi projekty wnętrz sali sejmowej i sali bankietowej. Zalecono jaknajszystsze wykonanie projektów, nadając szacie zewnętrznej tych sal wyraz współczesności. Postanowiono też powołać artystów do opracowania projektów urządzenia wnętrz pozostałych części apartamentów Prezydenta Rzeczypospolitej.

Zapoznano się na miejscu z postępowaniem prac. Dokonano oględzin ostatecznie wykończonej elewacji ostrołukowej w pierwszym dziedzińcu i zaaprobowano ją.

Poza tem komitet wypowiedział się jednogłośnie za zastosowaniem do krycia pozostałych części dachów blachy miedzianej, zamiast używanej dotychczas dachówki.

= Teatr w Łazienkach. Kierownictwo robót w gmachach reprezentacyjnych przystąpiło w r. z. do uporządkowania amfiteatru w Łazienkach.

Oprócz licznych robót remontowych samego amfiteatru, prawie w całości już wykonanych, przystąpiono do zmiany 16 figur i grup figurowych, zrobionych z tynku i rozsypanych się. W zimie figury modelowano w glinie. Na wiosnę i latem wykonano kucie figur z kamieni. 8 figur wykończono i ustawiono. Pozostałe są w robocie. Sporządzono też na pamiątkę odlewy gipsowe dotychczas istniejących figur.

= Projekt Akademii Sztuki. Niektóre dzienniki donoszą, że departament sztuki w ministerjum oświaty opracował projekt statutu Akademii Sztuki. Ma ona składać się z 25 dożywotnich członków, najwybitniejszych przedstawicieli literatury, plastyki, muzyki, architektury oraz jednego artysty dramatycznego. Pierwsi członkowie Akademii w liczbie 10—15 będą mianowani przez Rząd i oni dopełniają pełnego składu, powołując dalszych akademików. Członkom Akademii będzie przysługiwało prawo do znacznego uposażenia.

= Powszechna Wystawa w Warszawie. Celem rozpoczęcia prac przygotowawczych do zorganizowania Powszechnej Wystawy Krajowej w Warszawie, magistrat powołał komitet wykonawczy w składzie następującym: Prezydent miasta inż. Słomiński (przewodniczący), wiceprezydenci: R. Błękowski, M.

Borzęcki i T. Szpotański oraz ławnicy: dr. K. Ilski, M. Koerner, M. Piłacki i K. Tyszką. Jednocześnie postanowiono zwrócić się do ministerstwa Przemysłu i Handlu o delegowanie swego przedstawiciela do komitetu wykonawczego.

= W salonie Związku Artystów Plastyków (Marszałkowska 69) otwarto wystawę gwiazdkową, w której biorą udział następujący artyści malarze: Badowski, Bobińska, Paszkowska, Bartłomiejczyk, Gołębiowski, Krzyżanowska, Katarzyńska, Pruszkowski, Łuczyńska-Szymanowska, Pruszkowski, Stankiewiczówna, Skoczylas, Szymanowski, Trautman.

= O estetykę miasta. Nad sprawą estetyki miasta czuwa inspekcja budowlana. Specjalny referat przystępuje do wprowadzenia w życie zasad, ujętych już częściowo w przepisy, wydane przez komisarza rządu.

Sprawa szyldów dotyczyła na razie tylko śródmieścia. Zniesione będą szyldy blaszane, wszelkie rysunki i malowidła na szyldach, wiszące malowane na płótnie reklamy przed kinami. Wydane będą nakazy w sprawie drobnych szyldów przy bramach. Zamiast takich szyldzików, urządzone mają być ramki metalowe, niklowe albo mosiężne, w których mieścić się będą tabliczki z nazwiskami lekarzy, dentystów, adwokatów.

W następnej kolejności różne pstrokaczyny przy sklepach będą zamalowane.

Przy odnawianiu kolor domu wymagać się będzie zatwierdzenia inspekcji budowlanej.

= Państwowe zbiory muzealne. Zbiory państwowe wzbogaciły się o piękną armatę XVII-go wieku, ozdobioną wypukłym ornamentem i łacińskim napisem, świadczącym o jej pochodzeniu i dacie odlewu. Jest to stare działo z czasów Zygmunta III-go, przelane w nową »formę« w 1633-m roku z rozkazu Władysława IV-go.

Za czasów dawnej Rzeczypospolitej działo to mieściło się w jednym z arsenałów, po rozbiore i okupacji części terytorjum polskiego przez Rosję, wywiezione było do Rosji wraz z niezliczoną ilością polskich militarjów.

Obecnie, na podstawie traktatu ryskiego a dzięki staraniom delegacji polskiej w mieszanej komisji polsko-rosyjskiej w Leningradzie, działo to wróciło do Polski.

Z jego powrotem zamknął się jeden z najważniejszych działów pracy naszej delegacji, mianowicie dział muzealny, którego zasługą było odnalezienie w zbiorach rosyjskich i odbiór na rzecz rządu polskiego (jeśliby ograniczyć się tylko do wymienienia tych militarjów, które przywieziono do Polski w 1928), — 445 okazów różnej broni, sztandarów, proporców i t. d., oraz 46-ciu dział polskich z XVI, XVII i XVIII w. Działa te, wśród których są 140-pudowe kolosy, mieściły się przeważnie w muzeum artyleryjskim twierdzy pietropawłowskiej w Leningradzie. Po przywiezieniu do Polski działa rozdzielono między Kraków, Poznań i Warszawę.

WILNO

= Zgon Alfreda Zastrowa. W Wilnie zmarł po dłuższej chorobie utalentowany artysta malarz Alfred Zastrow, przeżywszy zaledwie 39 lat. Zastrow przybył do Wilna jako żołnierz niemiecki, a po kochawszy nasz kraj osiedlił się na stałe, żeniąc się z polką. Obrazy Zastrowa wystawiane były w warszawskiej Zachęcie, jak również na wystawie poznańskiej.

KRONIKA ZAGRANICZNA

CHICAGO

= Polski artysta w Ameryce. W sali wystawowej hotelu Lewis urządził wystawę swych obra-

zów art.-malarz Florjan Durzyński. Urodzony i wychowany w Berlinie, gdzie rodzice jego stale mieszkali, w roku 1920 walczył jako ochotnik w armji polskiej, następnie studjował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Wystawa w Chicago obejmuje 32 płótna Durzyńskiego.



FR. KALFAS

MADONNA (drzewo)

KOŃNO

= Centralne Muzeum Narodowe. W celu uczczenia 500 rocznicy śmierci wielkiego księcia Witolda, władze miasta Kowna postanowiły stworzyć w Kownie wielkie centralne muzeum narodowe, które powstałoby na miejsce obecnego muzeum wojskowego. Jeżeli władze państwowe przyjdą z materialną pomocą, to założenie kamienia węgielnego pod gmach muzeum odbyłoby się już 10-go lipca przyszłego roku.

NEW-YORK

= Zgon wybitnego artysty. Robert Reid, jeden z wybitniejszych malarzy amerykańskich, zmarł w N. Yorku, przeżywszy lat 66.

PARYŻ

= Wystawa sztuki religijnej w Paryżu. W muzeum Galliera w Paryżu urządzono wystawę sztuki religijnej. Organizatorem jest konserwator Clouzet, który w łączności z »Towarzystwem św. Jana« zgromadził pokaźny zbiór wybitniejszych prac artystów, uważających się prawie bez wyjątku za kontynuatorów średniowiecznej tradycji artystycznej.

Towarzystwo św. Jana łączy różne ugrupowania artystów.

Związek pod nazwą »Arka« wystawił wewnątrz kaplicy, dzieło szkoły artystycznej z Auchin. »Artyści ołtarza« dali kapliczkę, przeznaczoną dla okrętu pocztowego. »Atelier z Nazaretu« jest reprezentowane przez kapliczkę-chrzcielnicę, którą wykonał Lucien Vaugeois. Wśród przedmiotów, wystawionych przez »Pracownię



STANISŁAW POCHWAŁSKI

sztuki religijnej», należy wymienić polichromowaną statuetkę ojca de Foucauld, wykonaną przez Roger de Villiers. Grupa »Ora et Labora« wystawiła kaplicę św. Józefa.

Architektura religijna znalazła uwzględnienie w szeregu projektów kościołów i fotografii nowych budynków kościelnych. Wśród tych projektów na pierwsze miejsce wysuwają się prace słynnego architekta Pawła Bellot'a. Z pośród rzeźb na specjalną uwagę zasługują: »Pietà« Drivier'a, płaskorzeźba »Robur humilitatis« Filipa Besnard'a i statua św. Teresy od Dzieciątka Jezus, Emmy Thioller. Należy również wymienić »Zdjęcie z krzyża« Desvallières'a. Witraże wystawione są przez pannę Hure, pannę Reyre i Jacques Grubera.

Również sztuka złotnicza ma liczne eksponaty, wśród których precyzyjną wykonania odznaczają się kielichy ks. d'Armailhac'a i Luc Lanel'a.

= Otwarcie wystawy »Sto lat życia francuskiego«. Dyrekcja znanego miesięcznika »Revue des deux mondes«, z powodu 100 rocznicy założenia tego wydawnictwa, zorganizowała wystawę retrospektywną pod nazwą »Sto lat życia francuskiego«. Wystawa zawiera szereg bardzo ciekawych okazów. Główne miejsce zajmują obrazy i rysunki pamiątkowe i okolicznościowe. Wśród nich daje się zauważyć szereg portretów Chopina i George Sand, która była jedną z głównych współpracowniczek »Revue des deux mondes« zaraz po założeniu pisma.

Pośród pamiątek na jednej ścianie zawieszono dwa portrety, malowane przez Delacroix, dwa portrety, które były pierwotnie jednym portretem. Delacroix, przyjacieli pani Georges Sand i Chopina, portretował oboje na jednym płótnie, potem jednak płótno to rozciął, ponieważ znakomity malarz wykończył tylko Chopina. Twarz pani Sand, zaledwie naszkicowana przez Delacroix, została oprawiona jako płótno osobne i po wielu latach po raz pierwszy oto patrzy na Chopina, z którym ją rozdzieliły nożyce.

= W sprawie pomnika Marszałka Focha.

Komitet budowy pomnika marszałka Focha postanowił na ostatnim posiedzeniu zwrócić się do zarządu m. Paryża o zezwolenie na wystawienie pomnika na Pólach Elizejskich naprzeciw gmachu Inwalidów. Miejsce to wybrane zostało wskutek propozycji gen. Weyganda. Komitet, któremu przewodniczą premier Tardieu, a w skład którego wchodzi: prezes Izby Deputowanych, minister wojny, arcybiskup Paryża, prezes Rady Miejskiej, przedstawiciele sfer artystycznych i szereg innych wybitnych osobistości, nie opowiedział się jeszcze za żadnym z projektów. Jak wiadomo, projekty te napływać zaczęły po zgonie znanego rzeźbiarza Bourdella, któremu powierzona była budowa pomnika. Jednakże, według przeważającej opinii wśród członków komitetu, ma to być posąg koiny o charakterze jaknajprostszy, otoczony płaskorzeźbami, przedstawiającymi różne sceny z życia marszałka Focha.

PITTSBURGH

= Międzynarodowa wystawa sztuki, dwudziesta ósma z rzędu urządzona przez Instytut Carnegie, otwartą została uroczystie dnia 17 października. Jak o tem wspomnieliśmy w »Sztukach Pięknych«, w tegorocznym jury, które rozdzielało nagrody na wystawie, wziął udział naczelny redaktor »Sztuk Pięknych«, prof. Władysław Jarocki. Prócz niego w jury wziął udział Dunoyer de Segonzac (Francuz) i Vivian Forbes (Anglik). Pierwszą nagrodę Instytutu Carnegie w wysokości 1500 dolarów, nagrodę Lehmana w wysokości 2.000 dolarów i zakup

w wysokości 10.000 dolarów (razem 13.500 dolarów) otrzymał Włoch Felice Carena, profesor Akademii Sztuk Pięknych we Florencji. Drugą nagrodę Instytutu, w wysokości 1.000 dolarów, otrzymał Amerykanin Wiliam J. Glaekens, trzecią w wysokości 500 dol. Francuz Georges Dufrenoy. Pierwszą zaszczytną wzmiankę i 300 dol. nagrody otrzymał Amerykanin Edward Bruce, drugą wzmiankę zaszczytną Amerykanin Joseph Pallet, trzecią Hiszpan Joan Junyer, czwartą Niemiec Max Beckman. Nagrodę Garden Club w wysokości 300 dol. otrzymał Anglik Paul Nash.

Według narodowości wystawa tak się przedstawia: amerykańscy malarze wystawili 136 obrazów, francuscy 50, austriaccy 8, belgijscy 11, polscy 13 (Mella Mutter, Tamara Łempicka, Władysław Jarocki), czechosłowaccy 5, angielscy 52, rosyjscy 14, hiszpańscy 15, niemieccy 23, włoscy 32, norwescy 5, szwecy 6, szwajcarscy 8, holenderscy 8. Razem wystawiono 392 obrazów.

P R A G A

= Malarze polscy w Pradze. Na obecnej wystawie towarzystwa »Manes« wystawiają m. in. artyści malarze polscy Pieńkowski i Pankiewicz. Według pism praskich, udział artystów polskich miał być znacznie liczniejszy, ale niestety, nie nadesłali oni swoich prac.

= Dürera Madonna z wieńcem róż. Opatwo Strahow pod Pragą posiada arcydzieła Albrechta Dürera z czasów jego młodości, »Madonna z wieńcem róż« (*Das Rosenkranzfest*).

Żył jednak stan finansowy opactwa zmusza je do pozbycia się tego skarbu sztuki, na wiadomość o czym wnet zgłosili się liczni amatorzy kupna tego obrazu tak z Niemiec, jakoteż z Ameryki.

Jak jednak donosi w dziennikach praskich opat, ojciec Zavoral, arcydzieło nie będzie wywiezione poza granice Czechosłowacji, na ukończeniu bowiem są już rokowania z rządem czechosłowackim, który chce nabyć obraz dla państwa. Należność przytem za arcy-

działo będzie tylko częściowo wypłacona w gotówce, resztę zaś stanowić ma zwrot opactwu części jego majątku ziemskiego, skonfiskowanego mu po ogłoszeniu niepodległości Czechosłowacji, a zwłaszcza przyznanie opactwu z powrotem współwłasności słynnego zakładu zdrojowego Marienbadu.

Nabyty obraz rząd czechosłowacki zamierza odnowić gruntownie i umieścić w muzeum »Rudolfinum« w Pradze.

= Wystawa egzotyczna w Pradze. Dnia 15 listopada b. r. otwartą została w gmachu praskich Targów międzynarodowych pierwsza wystawa egzotyczna, na której wystawione zostały cenne dzieła sztuki pozaeuropejskiej. Na wystawie tej znajdowały się oddziały chiński, japoński, polinezyjski, peruwiański i t. d. Większość eksponatów, które wystawione zostały na wystawie egzotycznej, stanowi własność pisarza Hlouhy, posiadającego w swych kolekcjach pierwszorzędne okazy sztuki egzotycznej.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Architektura i Budownictwo. W nr. 9 pisze E. Norwerth o wystawie mieszkaniowej w Wrocławiu (z 38 ryc.), St. Marzyński o działalności budowlanej gminy m. Wiednia (z 33 ryc.), a J. Opolski o akcji budowy domów i środkach obniżenia kosztów budowy — na podstawie obrad międzynarodowego kongresu mieszkaniowego i budowy miast w Paryżu w 1928 r. Ponadto zamieszczono projekt kina, z opisem (praca dyplomowa) arch. L. Tomaszewskiego — 5 rycin

= Balogh Jolán. Adatok Milano es Magyarorszag kulturális kapcsolatainak történetéhez (Contributi alla storia delle relazioni d'arte e di cultura tra Milano e l'Ungheria). Budapest 1928. M 4.—

= Friedrich Kossat Anna. Die Bildhauerin Anna Margaretha Schindler, Wien 1929, 4, 20 S., 10 Taf. M 3'50

= Ginter, Herm. Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18 Jahrhunderts. Wien-Augsburg 1929, 4, 175 Textseiten und 48 ganzseitige Bildtafeln. M 25'—

= Habicht, Curt. Niedersächsische Kunst in England. Wien-Augsburg 1929, 4, 120 Textseiten und 150 Abbildungen. M 48'—

= Hein, Alois. Künstlerische Wirbeltypen. Ein kunstetnograph. Beitrag zur allgem. Ornamentgeschichte. Wien 1929, 8, VIII, 184 S. mit 620 Motiven in 114 Textfigur. M 12'—

= Juritzky, A. Interieurs. Verwendung alter Kunstwerke zur Gestaltung moderner Innenräume. Wien 1929, 4, 16 Seiten deutscher und engl. Text. Reich illustr. M 20'—

= Kömstedt R. Vormittelalterliche Malerei. Wien-Augsburg 1929, 4, 80 Textseiten, 150 Bilder auf 120 Tafeln. M 50'—

= Nierenstein Otto. Egon Schiele. Wien 1929, 4, 80 Seiten Text und 8 farbige Tafeln. M 120'—

= Pigler Andreas, Georg Raphael Donner. Oesterreichs grösster Barockplastiker. Wien 1929, in 4, mit 144 Abbild. auf 96 Tafeln, ca. 140 Seiten Text. M 18.—

= Schmieder Ludwig. Das Benediktinerkloster St. Blasien. Wien-Augsburg 1929, 4, XV, 247 Textseiten 123 Abbild. auf Taf. ferner Anhang 128 Seiten. M 60'—

= Spies Herm. D. Salzburger grosse Domorgeln. Wien-Augsburg 1929, 8, 62 Textseiten und 10 Abbild. M 2'50

= Strzygowski Josef. Asiens bildende Kunst, in Stichproben ihr Wesen und ihre Entwicklung. Wien-Augsburg 1929, 4, 700 Textseiten mit 703 Abbild. und 5 Farbentafeln. M 120'—

= Swoboda Karl M. Denkmäler der Wandmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts in Oesterreich.



MARJA RITTERÓWNA

GAZDA (ol.)

Wien-Augsburg 1929, 4, 400 Textseiten, 24 Textabbild. und 272 Bildtafeln. In 4 Lieferungen. M 80 —

= Weikert Carl. Typen der Archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien. Wien-Augsburg 1929, 8, ca. 350 Textseiten. M 24 —

= Schillman Fritz. Florenz und die Kultur Toskanas. Wien 1929, 8, 410 Textseiten mit 44 Lichtdruck-Tafeln nach alten Städteansichten. M 14 50

= Juljan Pagaczewski: *Gobeliny polskie*. Kraków MCMXXIX. Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności. Skład gł. w księgarniach Gebethnera i Wolfa. Str. 4 nl. + 136, z 1 tablicą i 57 rycinami (*Résumé* w jęz. francuskim).

O pięknym tem wydawnictwie zamieściła w *Kurj. Poznańskim* p. dr. Irena Głębocka Piotrowska następujące uwagi:

»Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności ukazała się w bieżącym roku piękna praca prof. Juliana Pagaczewskiego o gobelinach polskich. Przedmiotem jej są gobeliny tkane w Polsce, bez względu na to, jakiej narodowości byli tkacze i twórcy kartonów.

Gobeliny polskie, z powodu surowszej techniki, grubszego materiału oraz daleko idącego uproszczenia kompozycji i skali barw, są niekiedy bardzo podobne do kilimów, często jedynie technika jest miarodajna do osądzenia czy mamy kilim, czy też gobelin przed sobą. Za kryterjum techniczne przyjął prof. Pagaczewski t. zw. »łańcuszki« podobne do warkoczyków, które występują na odwrotnej stronie gobelinów, a świadczą, że tkanina była tkana od lewej strony, tak jak wszystkie gobeliny. Piękna ta rozprawa stanowi jakoby pen-

dant do kilka miesięcy zaledwie wcześniej wydanej książki prof. Stefana Szumana o *Dawnych kilimach w Polsce i na Ukrainie* (Poznań, Fiszer i Majewski). Prace te, które ciekawym zbiegiem okoliczności wyszły prawie równocześnie, poniekąd uzupełniają się, tembardziej, że jak wiemy, kilimy i gobeliny są często stylistycznie bardzo do siebie zbliżone.



KASPER POCHWALSKI

„IMAGE“ (ol.)

Prof. Pagaczewski omawia w chronologicznym porządku znane dotychczas gobeliny polskie, opracowuje źródłowo i szczegółowo każdy poszczególny zabytek. W ten sposób zebrał spory materiał, uzupełniając swe dociekania aż 57-u, przeważnie doskonałymi, ilustracjami. Niewątpliwie praca ta przyczyni się do tego, że wypłyną z ukrycia nieznane dotychczas gobeliny polskie.

Gobeliny nasze, pominawszy pewne wyjątki, wykazują bardzo duże odchylenia od zagranicznych. W związku więc z dążeniem do stworzenia własnych, swoistych kryteriów w oznaczeniu ich pod względem czasu i miejsca wykonania, autor wykrywa pozytywne cechy produkcji polskiej. Praca ta więc przyczyniła się w wybitny sposób do zdania sobie sprawy z tego, co w polskiej sztuce jest nasze, co z ducha naszego narodu i miejscowego podłoża wypłynęło, a co przyjęliśmy ze sztuki obcych narodów.

Rodzimą wytwórczość na polu gobeliniactwa wyprzedził przywóz gobelinów do Polski. Sprowadzać je zaczęto prawdopodobnie w XV w., o ile nie wcześniej. W XVI w. robiono próby przeszczerpienia tego działu tkactwa na naszą ziemię, ale tylko w sporadycznych wypadkach. Około połowy XVII w. pojawiają się na większą skalę gobeliny, które na podstawie stylistycznej odrębności od zagranicznych tego

rodzaju tkanin wolno nam zaliczyć do wytwórczości polskiej. Duże znaczenie w tym okresie mają przede wszystkim portjery herbowe, co się tłumaczy próżnością naszych możnowładców, chcących się szczycić swym klejnotem. W XVIII w. widać we wszystkich gobelinach wysiłki zbliżenia się do stylów zagranicznych. Natomiast najpiękniejsze są gobeliny najwięcej rodzime, wyłącznie ornamentalne, względnie te, w których figury drugorzędą grają rolę. Są one nawskróś polskie. Odrębność ich polega przede wszystkim na linearnym, wybitnie dekoratywnym i swobodnym ujmowaniu tematów kwiatowych, na jasnym, żywym a zarazem harmnijnym kolorycie o małej skali barw. Tem wszystkim zbliża się ta grupa gobelinowa do sztuki ludowej, zaznaczyć jeszcze trzeba, że koloryt taki spotykamy również na współczesnych obrazach naszej produkcji rodzimej.

Gobelinów tych nie można wartościować miarą gobelinów zagranicznych, albowiem one są wyrazem innego gustu, innych założeń formalnych i kolorystycznych, słowem – wypadkową zupełnie innych czynników. Do oceny ich wartości trzeba szukać swoich kryteriów, opartych na odrębnej psychice narodu polskiego. W polskim dworze, w sąsiedztwie starych, rodzimych portretów, polskich haftowanych makat o tak pokrewnej stylizacji kwiatów, mebli kolbuszowskich, serwantek, wypełnionych starem szkłem i porcelaną korecką, było im dobrze i swojsko.

Przemysł gobelinowy szerzył się, przynajmniej w XVIII wieku, głównie we wschodnich województwach Rzeczypospolitej. Sądząc ze zachowanych zabytków, złoty okres produkcji gobelinowej przypada dopiero na drugą połowę XVIII w. Dopiero wtedy zaczął się wytwarzać odrębny styl, wszystkie bowiem gobeliny z XVII w. różnią się bardzo między sobą, co wskazuje na brak dawniejszych tradycji. Rozbiory musiały przeciąć tę wątlą u nas gałąź przemysłu artystycznego. W tym samym czasie zresztą zanika gobeliniactwo i zagranicą.

Wartościowa, niezwykle ciekawa, przytem zdobnie i starannie wydana książka prof. Pagaczewskiego powinna wzbudzić zainteresowanie nie tylko w kołach artystycznych i naukowych, ale i wśród szerszego ogółu społeczeństwa, kochającego tradycję artystyczną polską i jej nieliczne już pozostałości zdawnych wieków.

V A R I A

— Thorwaldsen w Polsce. Pod tym tytułem zamieściły artykuły dwa pisma duńskie, a mianowicie *Aarhus Amtstidende* (z dnia 28. X. b. r., z ryciną, przedstawiającą widok pomnika ks. Józefa w Warszawie), oraz *Ringkjøbing Amts Dag* (z dnia 25. X. b. r., z portretem artysty).

— O prochy zasłużonych mężów. Od pewnego czasu na łamach *Ill. Kurjera Codz.* w Krakowie czytamy różne głosy abonentów tego pisma, nawołujące do przeniesienia prochów Jana Matejki na Skalkę.

W imię zasług, tak!, jeden abonent pisze np.:

»Czy znajdzie się prawdziwy Polak patriota, który sprzeciwiłby się złożeniu prochów Matejki na Skalkę?

»Czy znajdzie się Polak, który zakwestjonowałby zasługi tego największego z mistrzów narodowego malarstwa polskiego? Tego, którego arcydzieła, tak samo, jak Trylogia Sienkiewicza, budziły świadomość narodową?

»Nie trzeba prowadzić dyskusji na temat, czy mają być prochy genialnego mistrza przeniesione na Skalkę, bo to sprawa przesądzona

»Smierć Jacka Malczewskiego wstrząsnęła naszym

sumieniem i dopiero po latach przypomnieliśmy sobie, że krzywdzimy pamięć nieśmiertelnego Tytana. Nie trzeba dyskusji, trzeba czemprędzej naprawić wielki błąd i przystąpić do realizacji zamierzonego projektu, tego wymaga sprawiedliwość i duma narodowa. Matejko musi spocząć na Skalce!»

Inny natomiast domaga się tego samego dla odznaczenia Matejki, oraz dla wygody wycieczek:

»Argumentem, przemawiającym za przeniesieniem zwłok ś. p. Jana Matejki na Skalkę — pisze p. H. Pt. — jest i to, że liczne rzesze zwiedzających Kraków nie mają możliwości złożenia hołdu największemu polskiemu malarzowi-historykowi, gdyż niewielu wie o tem, że mistrz spoczywa na cmentarzu krakowskim. A nawet gdyby wiedzieli o miejscu wiecznego spoczynku Matejki, nie zawsze znalazłby się czas (!) na wędrowkę na cmentarz, dość odległy od centrum miasta.

»Poza tem przeniesienie prochów Matejki byłoby cprawda skromnym, wobec jego zasług, lecz szczerem odznaczeniem. Wielu dekorujemy »Polonią Restitutą« — czcimy zasługi wielu po śmierci (uroczystości ku czci Orzeszkowej w Grodnie. *Red.*), przewieźmy więc w triumfalnym pochodzie prochy Mistrza, by spoczęły obok doczesnych szczątków ostatniego malarza »Pielgrzymstwa Polskiego«, Jacka Malczewskiego.

I nikomu z tych abonentów nie przyjdzie na myśl, że mąż tak zasłużony, jak Matejko, zasłużył sobie i na to, ażeby uszanowano jego wolę i żeby prochy jego zostawiono w spokoju!...

= Jeszcze dywan z Wilanowa. Pod tym tytułem zamieszcza *Kurjer Poznański* (24 sierpnia 1929) następujące uwagi:

»Cenny dywan turecki, który chciał p. Branicki sprzedać zagranicę, został jak wiadomo nabyty przez rząd polski i jest już w jego posiadaniu. Cena wyniosła 865.000 złotych. O tyle sprawa jest ukończoną. Nie wyjaśniło się natomiast parę ciekawych punktów, a mianowicie:

- 1) Czy dywan istotnie pochodzi od Jana III?
- 2) Czy rząd musiał go nabyć?
- 3) Czy cena nie jest przesoloną?

Co do pochodzenia dywanu, to tradycja mówi, że Jan III zdobył go pod Wiedniem i przywiózł do Polski. P. Branicki przez swego pełnomocnika twierdzi, że nie można było tego z pewnością ustalić — a jest to nie drobnostka. Jeżeli dywan pochodzi od Jana III, to jest cenną pamiątką narodową. Jeżeli nie — jest tylko kosztownym zabytkiem wschodniej sztuki tkackiej. W pierwszym przypadku nabycie go przez państwo byłoby bardziej usprawiedliwione, niż w drugim. W obu zaś trzeba rozstrzygnąć pytanie drugie: czy musiał być kupiony, jeżeli szło o zatrzymanie go w kraju?

Według komunikatu półurzędowego, przez Pata rozсланego, »po wszechstronnem rozpatrzeniu sprawy władze państwowe doszły do przekonania, że jedynym środkiem, mogącym trwale zabezpieczyć dywan, o którym mowa, przed zagrażającym mu wywozem z granic państwa, może być tylko jego wykup. Samo wydanie zakazu może w skutkach praktycznych okazać się niewystarczające.

Co to ma znaczyć?

Jasnym jest tylko jedno: rząd obawiał się, że p. Branicki, mimo zakazu wywozu, dywan cichaczem z Wilanowa zabierze i da go zagranicę przeschmuglować. Nie jest to dla p. Branickiego bardzo pochlebne, ale to już rzecz między rządem a p. Branickim. Aliści w tym samym komunikacie powiada rząd, iż »dywan w okresie niepewności o jego losy był pilnie strzeżony przez organy policji państwowej«. Czy mamy stąd wnioskować, że w razie niezakupienia przez rząd nie byłby dywan dalej przez policję strzeżony? A może policja nie mogłaby go ustrzedz? A najważniejsze, to pytanie, czy w istocie musiałoby go się pilnować po

wielki wieków, bo w razie zdjęcia straży p. Branicki mógłby go dać do przeschmuglowania, nie będąc zagrożony żadną karą za to, iż zakaz przekroczył?

Wartoby ogłosić tekst ustawy o ochronie zabytków, abyśmy się dowiedzieli czy zawiera ona jakie sankcje karne, czy też jest bezsilną wobec tych, którzy z niej zadrwią. Jeżeli tak było, trzeba ją jak najrychlej uzupełnić. Przecież nie można przy każdym zabytku ruchomym postawić policjanta, aby go ciągle pilnował.

Pozostaje kwestja ceny. Rząd zapłacił 865.000 złotych, albowiem p. Branicki na tyle się umówił z pp. Varahmem Isbirjanem i Calonadem S. Gulkenkhanem, którzy z nim kontrakt na tę sumę u rejenta spisali. Prawda, że ustawa daje rządowi tylko 3 dni czasu na wykonanie prawa pierwokupu, ale czy nie należało oszacować dywanu przez rzeczoznawców? Bo w przyszłości może się zdarzyć, iż jakiś posiadacz zabytku umówi się z antykwarzem zagranicznym o fikcyjną sprzedaż za niesłychanie wysoką fikcyjną cenę, doniesie o tem rządowi, tak jak to p. Branicki uczynił, rząd znów kupi, a obaj filuci podzielią się zyskiem...

Wszystkie te niejasności trzeba by wyklarować, bo przykład bywa zaraźliwy, a tym razem był bardzo zachęcający.

= Współczesna architektura holenderska. Dr. Gerhardus Knuttel, konserwator Gemeente-Museum w Hadze, zwiedził Pałac Sztuki na P. W. K., a potem przyjechał do Warszawy, gdzie w Klubie Artystycznym wygłosił zajmujący odczyt o współczesnej architekturze holenderskiej.

Holandja, jak wiadomo, przoduje dziś w architekturze całej Europie i stworzyła swój własny narodowy styl. Złożył się na to cały szereg warunków; przede wszystkim doskonałe położenie finansowe państwa holenderskiego i wynikająca stąd zamożność społeczeństwa; dalej, wrodzone Holendrom zamiłowanie do życia domowego, a stąd potrzeba nowoczesnego komfortu i praktycznie a wygodnie urządzonego mieszkania.

Prelegent, dla orientacji, wyróżnił pięć zasadniczych grup i tendencji w holenderskiej architekturze.

Pierwszą grupę stanowią dawniejsi przedstawiciele, właściwi twórcy zbiorowego kierunku, z arch. H. Berlage na czele, którego dziełem jest słynna Gielda amsterdamska, wybudowana w latach 1898—1903. Berlage pierwszy zerwał z naśladownictwem architektury dawnej, tradycyjnej, piękno form architektonicznych zasadza się u niego przede wszystkim na doskonałym zrozumieniu cech i właściwości materiału (cegła, kamień) i na oryginalnie ujętej propozycji mas. Obok niego wyróżnia się de Bazel, twórca Banku Handlowego (*Handel-Maatschappij*) w Amsterdamie, skończony w 1926 roku, oraz Kromhout, twórca amsterdamskiego *Americain-Hotel*.

Drugą grupę stanowią ekspresjoniści-fantastów, występujący na widownię w 1913 r. (głównie w Amsterdamie). Jest wśród nich van der Mey (twórca »Domu Żegluga«), zupełny fantast Michel de Klerk i Piët Kramer.

Przeciw temu kierunkowi powstał inny, w Rotterdamie, przewodzi mu głośny architekt Oud, typowy racjonalista konstrukcyjny, dla którego nowoczesna technika i nowoczesny materiał: żelazo, beton, szkło — są wszystkim.

Na wytworzenie się czwartego z kolei kierunku, wpłynął amerykański architekt Frank Lloyd Wright, znakomicie reprezentuje ten prąd architekt miejski z Hilversum, nazwiskiem Dudok, może najjęzyczny ze wszystkich młodszych holenderskich architektów, oraz arch. Kropholler, budujący głównie kościoły katolickie.

Z tych czterech prądów, działających niemal równoległe i równocześnie, wytworzył się nowoczesny styl holenderski, w którym powstają obecnie gmachy rządowe i miejskie, szkoły, banki, domy wiejskie, kościoły,

a nawet całe dzielnice miast, jak np. w Rotterdamie, w Amsterdamie (Suid i West) etc.

Wśród bardziej wziętych architektów wysuwają się na plan pierwszy Crouwel, Wils (twórca takiego arcydzieła, jakim jest Stadjon amsterdamski), Limburg, Wijdeveld, Pet, van Henkelom, van der Zwart, Staal, Kramer, Luthmann; stają się oni coraz więcej znani w reszcie Europy, jako promotorzy nowych tendencji w architekturze współczesnej.

Jest rzeczą znamienną, że H. Berlage, liczący dziś lat z górą siedmdziesiąt, należy wciąż jeszcze w sztuce swej do grupy najmłodszych architektów Holandji i w pracy swej bynajmniej nie ustaje.

Odczytu dr. Knuttel'a słuchało z ogromnem zainteresowaniem grono architektów, malarzy, krytyków i publiczności, nieobojętnej dla problemów nowoczesnej sztuki: w gronie tem nie zabrakło również posła kr. Holandji W. B. Engelbrechta, a szczęśliwy traf zdarzył, że obecny był również nasz konsul gen. z Rotterdamu, J. P. Kaczkowski (tłumacz »Chłopów« Reymonta), który właśnie bawił w Warszawie.

= Konkursy jury i artyści. W n-rze 510 *Kurjera Poznańskiego* czytamy następujące uwagi, których słusność w zupełności uznajemy:

Od Zarządu poznańskiej grupy artystów »Plastyka« otrzymujemy następujące oświadczenie z prośbą o zamieszczenie. Podpisali je imieniem »Plastyki« przez p. J. Marcinkowski i sekretarz p. A. Hanytkiewicz. Oświadczenie brzmi jak następuje:

»Staje się zwyczajem, że dyrekcje poważnych imprez o znaczeniu międzynarodowym, ogłaszając konkurs na plakat, nie podają składu jury lub też jury to układają nieracjonalnie, dając w nim artystom znikomą procentowo ilość miejsc. Tak było z plakatem dla »Międzynarodowych Targów poznańskich« (jury: 6 kupców, 2 artystów) i tak jest z plakatem dla »Międzynarodowej Wystawy Turystyczno-komunikacyjnej« (składu jury wogóle nie podano). Rezultatem takiego postępowania jest, że artyści poważni w konkursach udziału nie biorą, nie mając gwarancji, czy strona artystyczna zostanie w konkursie uwzględniona.

»Rozumiejąc ważność i odpowiedzialność takich imprez, »Plastyka, Grupa Artystów Wielkopolskich« apeluje na tej drodze do czynników miarodajnych, by nad tą sprawą zechcieli się zastanowić i przeprowadzić racjonalną rewizję i zmianę dotychczasowego systemu«.

Poruszona przez »Plastykę« sprawa jest w istocie poważną i zasługuje na baczną uwagę jako *sui generis* objaw psychologiczny, a mianowicie objaw pewnego ustosunkowania się do sztuki i do artystów. Powszechnie przyjęty obyczaj jest taki, że gdy instytucje, korporacje czy przedsiębiorstwa pragną uzyskać od artystów pomoc w dotarciu do publiczności ze swoim towarem czy ze swoją imprezą, wówczas powierzają jury artystom, jako ludziom do tego rodzaju reklamy fachowym, sobie zachowują tylko głos doradczy. Głos decydujący przypada artystom, którzy oczywiście biorą zawsze specyficzne życzenia firm, konkursu rozpisujących. Tutaj stało się wprost przeciwnie.

Tymczasem nasza sztuka plakatowa dawno wyszła z powijkaków. Jest ona dzisiaj samodzielną gałęzią pla-

styki, a rozwija się świetnie. Dodawanie jej przedstawicieli do jury plakatów tylko na przyprządkę jest objawem nieufności, zupełnie niezastępowalnym, a świadczącym, iż w kołach, które takie jury zestawiają, mało się wie o naszej grafice i jej obecnym poziomie. Gdyby wiedziano o tem więcej, orjentowanoby się, że gdy idzie o wartość reklamową plakatu, artyści są bardziej doświadczeni, niż ci, którzy plakaty zamawiają. Artysta-grafik zdobył praktykę po całych latach pracy i eksperymentów, i on jest właśnie fachowcem do reklamy graficznej, nie ten, kto reklamy potrzebuje. On to, artysta, wie jak od której strony zejść przechodnia i jak na jego wzrok oddziaływać, aby przedmiot reklamowany utkwiał mu w oczach i by reklama była jak najskuteczniejszą.

Jeżeli więc w jury mają rozstrzygać nie fachowcy, lecz laicy, to daleko prościej będzie, gdy ci laicy zamówią sobie parę projektów i sami z pośród nich wybiorą ten, który im się podoba. Po co sprawy komplikować? Życie i tak jest dosyć zawikłane...

KONKURSY

= Wynik konkursu na plakat Międzynarodowych Targów w Poznaniu w r. 1930. Dyrekcja Międzynarodowych Targów w Poznaniu podaje do wiadomości, iż ogółem nadesłano na konkurs 142 prace, z których zostały wyróżnione i nagrodzone:

I nagroda — godło »Spadkobiercy Cioci Pewunci« — autorowie pp. Henryk Czaman i Kazimierz Idczak, uczniowie Państwowej Szkoły Zdobniczej w Poznaniu.

II nagroda — godło p. t. »Pylek« — autor p. Zbigniew Czech i Eugenjusz Wierzbicki, Warszawa.

III nagroda — godło »Merkury« — autor p. Bolesław Suralo, artysta plastyk, Warszawa.

Pozatem uchwalono zakupić za cenę 500 zł. prace z godłem »Chybił-Trafiał« — autor p. N. Konwerski, Poznań, ul. Piekary 4.

= Konkurs na plakat. W wyniku rozpisano przez dyrekcję międzynarodowej wystawy komunikacyjno-turystycznej konkursu na plakat reklamowy, z 80 nadesłanych projektów wybrano pracę p. Janusza Alfinowskiego z Warszawy, zaopatrzoną godłem »Lornetka«. Nagroda wynosi 2.000 zł.

= Konkurs na afisz dla browaru w Żywcu został rozstrzygnięty z następującym wynikiem:

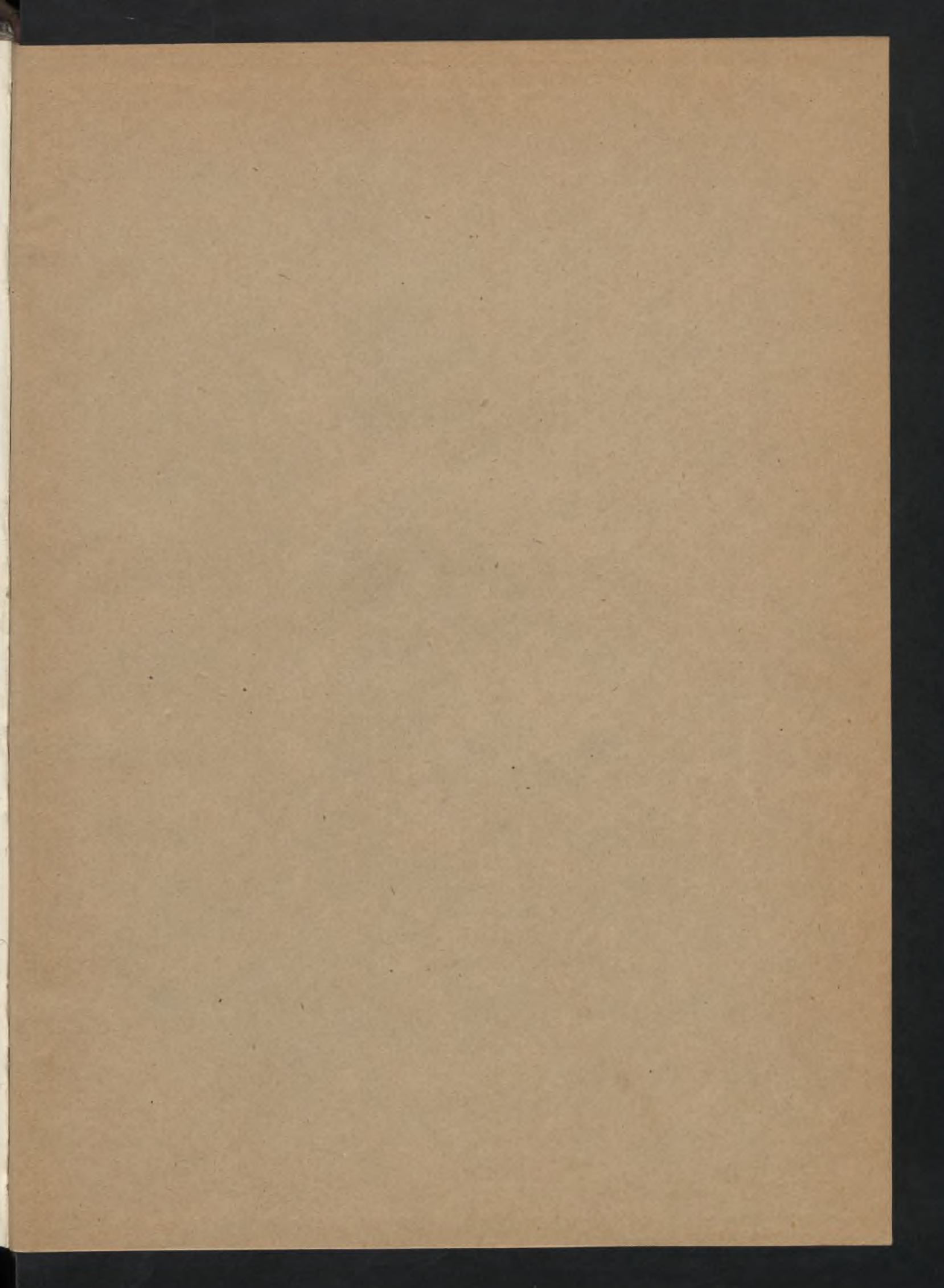
I nagroda (1.200 zł.) przyznana została pracy pod godłem »423«, autorami której są: Irena Kuczborska i Stefan Galkowski z Warszawy.

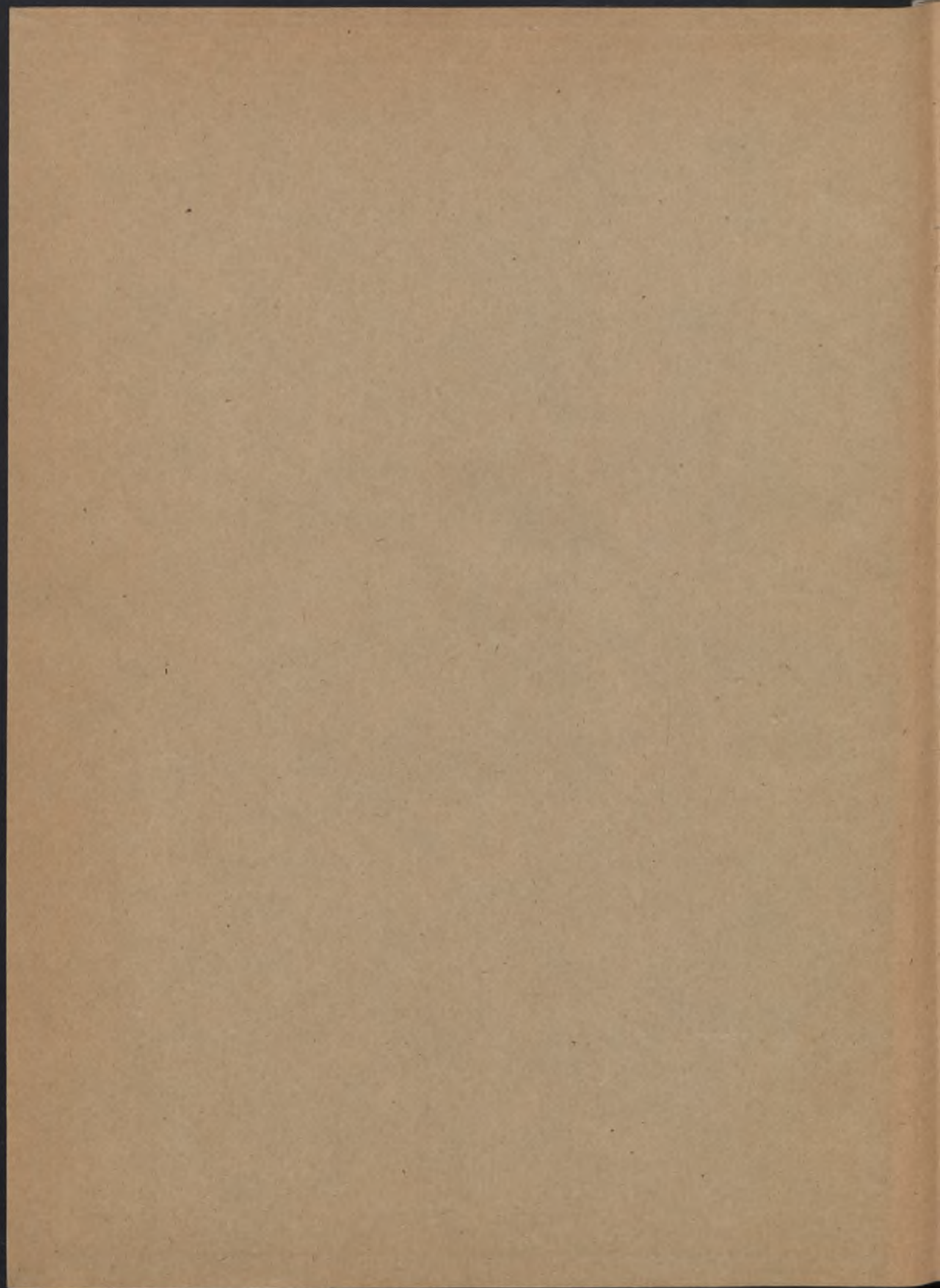
II nagroda (800 zł.) przyznana została pracy »Vivat«, której autorem jest Karol Hiller z Kilonji pod Kutnem.

Do zakupu polecono prace: Zygmunta Glinieckiego z Warszawy godła: »Warszawa« i »Y. K. 317«, oraz pracę Włodzimierza Szańkowskiego z Warszawy.

Zaznaczyć musimy, że konkurs ten należy do udanych, nadesłano zgórą 700 prac, których poziom był w dużej części poważny.







Keim

