SZTUKI PIĘKNE

ROCZNIK CZWARTY

SZTUKI PIĘKNE

Rocznik czwarty

ROCZNIK IV. Nr. 1 15 PAŹDZIERNIKA 1927

Piękne Sztuki

CENA ZESZYTU 6 ZŁ.

SZTUKI PIĘKNE

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

wychodzi 15-go każdego miesiąca.

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

IV-TY ROCZNIK NR. 1

26 reprodukcyj w tekście oraz 1 trójbarwna plansza z obrazu Tadeusza Pruszkowskiego: „Ryby".

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 MICHALSKI (HOTEL EUROPEJSKI)

Ogłoszenia przyjmuje „Admin. Sztuk Pięknych" Kraków, Wolska 19

DRUKARNIA NARODOWA, KRAKÓW WOLSKA 19

OD REDAKCJI.

Z powodu dużego deficytu, który przyniósł nam III-ci Rocznik „Sztuk Pięknych", zmuszeni jesteśmy podnieść cenę prenumeraty „Sztuk Pięknych" od 15-go października 1927 roku począwszy, a to:

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	„ „

Administracja „Sztuk Pięknych" mały zapas egzemplarzy Rocznika I i II sprzedaje po Zł. 75·— opr. po Zł. 85·—

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK CZWARTY

PAŹDZIERNIK 1927 – WRZESIEŃ 1928

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

TREŚĆ IV-GO ROCZNIKA SZTUK PIĘKNYCH

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

VARIA

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKŚCIE

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH NA OSOBNYCH TABLICACH

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ" KRAJOWEJ

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ" ZAGRANICZNEJ

TADEUSZ PRUSZKOWSKI

RYBY (ol.)

TADEUSZ PRUSZKOWSKI PORTRET WŁASNY (rys. węglem)

TADEUSZ PRUSZKOWSKI

NA CAŁEM Mazowszu, na Kujawach, szlachta łęczycka słynęła zawsze z gorącego serca, z przedsiębiorczej odwagi. Łęczyckie słynęło również z Boruty, djabła-szlachcica, jedynego chyba mieszkańca piekła, który »verbum nobile« święcie dotrzymywał, za honor łba nadstawiał, sąsiadom chętnie wygodził.

Stałą rezydencją Boruty były bagniska i lasy majątku Borucice.

Tadeusz Pruszkowski urodził się dn. 5 kwietnia 1888 roku w Borucicach, z ojca i matki rdzennych łęczyczan.

Tadeusza Pruszkowskiego poznałem temu lat przeszło dwadzieścia. Byłem wtedy uczniem IV-tej klasy »fiłołogiczeskoj gimnazji«. Za jakąś względnie lepszą cenzurkę uzyskałem od rodziny pozwolenie — i kredyty na branie lekcji malowania olejnego.

Z porzki Konrada Krzyżanowskiego zaznajamiał mnie z tą wzniosłą techniką młody semita, ucharakteryzowany na Dürerowskiego Chrystusa, kantor (podobno obecnie nazywa się — Potocki, jest prof. Akademji Sztuk Pięknych — w Monachjum).

Lekcje odbywały się w obszernej i przewiewnej pracowni, zamieszkałej przez kilku uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, kolegów i przyjaciół kantora. Szerokie kapelusze, peleryny, cygańskie życie, fachowe rozmowy tych 18—20 letnich mistrzów wzbudzały we mnie należny podziw. Najbardziej jednak intrygował mnie jedyny między nimi mój rówieśnik, zgrabny, długowłosy blondynek, ubrany z kozacka po paziowsku.

»Taki młody, a już artysta«.

Dowiedziałem się, że nazywa się Pruszkowski, że jest ulubionym uczniem Krzyżanowskiego, cudownem dzieckiem Szkoły.

Nieprawomyślne rysuneczki, któremi ozdobił »Historję Rosji«, stały się powodem wydalenia go z gimnazjum i tak wczesnego rozpoczęcia karjery malarskiej.

Spotkałem się znów z Pruszkowskim parę lat później, na polu politycznem.

Gdzieś w roku 1908 czy 1909, Edward Ligocki założył »Klub Rojalistów« wśród licznej wówczas w Paryżu polskiej młodzieży artystycznej. Kornel Makuszyński był prezesem, Wieniawa Długoszowski wiceprezesem, Ligocki sekretarzem, członkami założycielami Eugenjusz Morawski, Korab-Kucharski, Wacław Borowski, Stanisław Rzecki, Tadeusz Pruszkowski, kilkunastu innych młodych lechitów.

Zbieraliśmy się co tydzień w Café de Versaille na Montparnasie. Kompanja była zacna. Wypiliśmy dużo wina za zdrowie Króla. Jak dotąd, jeszcześmy Go w Polsce na tronie nie osadzili, ale w razie czego, należą nam się, jako pierwszym rojalistom, tytuły Diuków i Markizów, powiaty w lenno.

Pruszkowski przyjechał do Paryża bezpośrednio po skończeniu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Dużo czasu spędzał w muzeach, pilnie odwiedzał wystawy bieżące, Salony. Wystawiał w Salonie Niezależnych i w Salonie Jesiennym, zyskał sobie odrazu swojemi obrazami pochlebne wzmianki francuskich krytyków.

W roku 1911 ciężko zachorował na płuca. Dla rekonwalescencji wyjechał do Szwajcarji. Po kilkumiesięcznej kuracji, zupełnie wyleczony, powrócił do Warszawy.

Wkrótce po powrocie ożenił się z koleżanką swoją, Zofją Katarzyńską, wynajął pracownię, którą dotąd zajmuje, przy ulicy ongiś Wielkiej, obecnie Lwowskiej. Obok intensywnej pracy malarskiej rozwinął skuteczną bardzo działalność organizacyjną. Był jednym z założycieli i pierwszym prezesem Tow. »Młoda Sztuka«.

Towarzystwo to w latach przedwojennych grupowało wszystkich najzdolniejszych młodych plastyków w Warszawie. Urządzało wystawy, bale słynne z efektownych dekoracyj i kostjumów, cykle odczytów i wykładów.

Apogeum »Młodej Sztuki« była wystawa w Zachęcie, wiosną 1914 roku. Wzięli w niej udział, o ile mnie pamięć nie myli, architekci Świerczyński, Tołwiński, Tadeusz Zieliński, Krzywda-Polkowski, Gutt, rzeźbiarka Zofja Trzcińska-Kamińska, malarze Pruszkowski, Zygmunt Kamiński, Łuczyńska-Szymanowska, Marjan Szymanowski, Czesław Młodzianowski, Świdwiński, Witkowski, bracia Czerkowie i t. d.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI RÓŻOWY KAPELUSZ (olej. 1918)

(Zbiory państwowe, Warszawa)

»Młoda Sztuka« skończyła swój żywot heroicznie. Po zajęciu Warszawy przez Niemców, ogólne zebranie uchwaliło gromadne wstąpienie członków do legjonów; fundusze Tow. (1200 rubli złotem) zostały zużyte na ekwipunek.

Prezes Pruszkowski, na wspaniałym folblucie, pojechał do ułanów Beliny. Był na froncie aż do afery przysięgowej. Jak wszyscy poddani rosyjscy służył pod pseudonimem. Został wciągnięty na spisy poległych, i w ten sposób uniknął Szczypiorny.

Po powrocie z wojska kończy zaczęty jeszcze w 1914 r. wielki obraz *„Śpiący rycerze"*. Otrzymuje za niego II nagrodę na konkursie, zorganizowanym w 1917 roku w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych.

W roku następnym uzyskuje I nagrodę w podobnym konkursie Zachęty za obraz kompozycyjny *Piastuny*.

Bierze żywy udział w życiu artystycznem i towarzyskiem Polskiego Klubu Artystycznego; jest parokrotnie członkiem, wiceprezesem Zarządu Klubu, prezesem Sekcji Plastyków.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI „LA DAME A L'INCROYABLE" (olej. 1917)

Razem ze Skoczylasem, Borowskim, Kuną, Kramsztykiem, Zakiem, organizuje w roku 1920 Tow. »Rytm«, bierze udział we wszystkich wystawach Rytmistów. Własną zbiorową wystawę urządza w warszawskiej Zachęcie w roku 1922.

W roku 1925 Towarzystwo Artystyczne w Warszawie wybiera go, prawie jednogłośnie, na prezesa. Jest pewien czas (przed bojkotem) członkiem Zarządu Zachęty, energicznie współpracuje w licznych artystycznych organizacjach i przedsięwzięciach. Weszło wprost w zwyczaj, wybierać Pruszkowskiego na przewodniczącego wszelkich zebrań: z taktem, humorem, uśmierza bunt, łagodzi spory, przeprowadza uchwały.

W roku 1922 zostaje mianowany profesorem malarstwa i kompozycji w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Gorące zajęcie się uczniami, sprawy majątkowe (trzecią część spadku po poległym w 1920 bracie Stanisławie ofiarowuje na »Bibljotekę Sztuki«) odciągają na parę lat Pruszkowskiego od malarstwa.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI PORTRET (olej. 1921)

Z nowym zapałem powraca do niego na początku 1926 roku, maluje liczne portrety, uzyskuje zaszczytne obstalunki rządowe, na wykonanie portretów marszałka Piłsudskiego, Prezydentów Narutowicza i Mościckiego.

Latem razem z uczniami wyjeżdża Pruszkowski do Kazimierza nad Wisłą. Zeszłych wakacyj zainteresowany walorami plastycznemi kina, realizuje film »Wesoły wisielec« czyli »Kalifornia w Polsce«.

Sam układa scenarjusz, sam robi zdjęcia. Wszystkie role grają przyjaciele i uczniowie. Jako dekoracje, zaułki i okolice Kazimierza.

Ta pierwsza próba wypada nadspodziewanie szczęśliwie. Film czaruje bezpretensjonalną pogodą, pomysłowością, smakiem ujęć. »Dyletant« ale artysta, odrazu przewyższa naszych żałosnych kinematograficznych »fachowców«.

Wrodzony talent, łęczyckie cnoty, djabelska aktywność, prowadzą Pruszkowskiega od sukcesu do sukcesu.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI PORTRET P. J. (olej. 1918)

Cały czas swojego pobytu w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych Tadeusz Pruszkowski uczęszczał na kurs i ulegał silnemu wpływowi Konrada Krzyżanowskiego.

Najdawniejszy znany mi obraz Pruszkowskiego *Autoportret* z roku 1906 namalowany jest szerokiemi ryzykanckiemi pociągnięciami pendzla, miejscami szpachtli, gęstą mazią intensywnych i nasyconych kolorów olejnych.

Plamy barwne dobrze są rozłożone na czworokącie blejtramu, kształtowanie jest dość poprawne, ale najwyraźniej nie rysunek, nie kompozycja, lecz oddanie życia, wyrazu, »prawdy« śmiałą, szeroką fakturą, były celami wysiłków początkującego artysty. Założenia typowe dla kierunku realistyczno-wirtuozowskiego, którego wielkim

TADEUSZ PRUSZKOWSKI PORTRET P. K. (olej. 1921)

(Wł. inż. Katarzyńskiego, Warszawa)

patronem jest Hals, poczęści Rembrandt, Velasquez, współczesnymi przedstawicielami Zorn, Sjerow, u nas Krzyżanowski.

Do Paryża przybył Pruszkowski w okresie wyjątkowego chyba w dziejach sztuki zamętu artystycznego. Akademizm, sentymentalny realizm, kwitły po oficjalnych salonach. Impresjoniści triumfowali po sklepach wielkich handlarzy obrazów. U Niezależnych w Salonie Jesiennym »dzicy« Matisse, van Donghen rywalizowali z neo-klasykami Maiiolem, Maurice Denisem. Rodził się kubizm, futuryzm, zaczynał zwracać uwagę douanier Rousseau, liczni byli uczniowie Gaugin'a, naśladowcy i zapaleni wielbiciele Cézanne'a, Carriere'a, Puvis de Chavanne'a, Gustava Moreau. Żył jeszcze symbolizm, syntetyzm, prerafaelityzm. Każdy kierunek miał swoich teoretyków, wydawnictwa, zwalczał, przeklinał, ośmieszał konkurentów.

A równocześnie przytłaczająca rewelacja skarbów sztuki wszystkich krajów i czasów w Louvrze, Musée Guimet, Musée Cluny, Trocadero.

Tak jak my wszyscy, przybysze z warszawskiego zaścianka do stolicy sztuki, Pruszkowski na parę lat »otumaniał«(!).

Nie udało mi się odszukać fotografij jego obrazów z tego okresu, ale je dobrze pamiętam.

Wystawiony w Salonie Jesiennym wielki obraz: *Pod szubienicą* namalowany był ostrymi, jaskrawymi kolorami, obrysowanymi »stylizującym« drukiem linji, trochę pod wpływem Beardsleya, trochę Edwarda Maneta, trochę impresjonistów. Auto=portret« i kompozycje symboliczne u Niezależnych miały niejedno z Van Gogha, coś z Wyspiańskiego, Toulouse Lautreca, — Matissa. Perskie minjatury wpłynęły na koncepcję i ujęcie *Boruty*. Pruszkowski próbował, szukał, malował coraz to inaczej, zawsze jednak z dużą sprawnością techniczną.

W pierwszych pracach po powrocie do kraju znać te same wahania, próbowanie technik i ujęć.

Na wystawie »Młodej Sztuki« w Zachęcie kompozycyjny duży obraz Prusz=kowskiego, pełen renesansowych Leonardowskich reminiscencyj, namalowany był cienko laserunkami, na bronzowym podkładzie farb.

Portret żony (z 1914) prawie bez modelunku, syntetycznemi plamami, podkreślonemi płynną, wyrazistą linją; rysunki kredą i sangwiną były pół secesyjne, pół barokowe.

Pruszkowski sam nazywa ten swój paryski i poparyski okres — okresem symulacji, nałamywania swoich istotnych upodobań i uzdolnień, do mody, otoczenia.

Powoli otrząsa się z nieistotnych wpływów, wraca do swojego punktu wyjścia, do zainteresowań realistyczno=wirtuozowskich. Wynosi jednak z tego wypróbowania na własnej skórze tylu kierunków, sposobów, dużą wiedzę fachową.

Unaocznia to porównanie dwóch autoportretów: wyżej opisanego z roku 1906 i autoportretu z 1915. Technika staje się lżejsza, bardziej urozmaicona, koloryt żywszy, o większej skali walorów, rysunek, pomimo umyślnych niedomówień, zdecydowany, Modelunek miękki, farba kładziona z popisową zręcznością, wcierana w płótno, lase=rowana, grubo nakładana, jak gdzie potrzeba.

Portret żony z 1916 malowany jeszcze lżej i pewniej, od jednego rzutu, bez śladu poprawek.

Przeżycia wojenne rozbudzają w Pruszkowskim pęd do patetyczności.

Ciemną sylwetę portretu *Beliny* z 1916 groźnie odcina na tle słonecznego pejzażu. Powstają wielkie obrazy kompozycyjne.

Śpiących rycerzy zaczął Pruszkowski jeszcze przed wojną. Skomponował na sposób klasyczny, główny akcent umieścił pośrodku, wpisał wszystkie postacie w prawie że regularny trójkąt. Podmalował bronzowym sosem, pragnął wykonać cienkiemi lase=runkami. Jakoś nie wychodziło. Zabrał się do obrazu tego znowuż po powrocie z legjonów. Pokrył całe płótno grubszą warstwą z rozmachem kładzionej farby, skontrastował silniej jeszcze jasne i ciemne masy, uprościł kształty, wzmocnił efekty, osiągnął w ten sposób pożądany nastrój.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI DZIEWCZYNA ZE SKRZYPCAMI (olej.)
(Wł. p. arch. Balenstaedta, Poznań)

Tym samym heroicznym patosem przepoił *Piastunów,* obraz malowany bezpośrednio po *Śpiących rycerzach,* bardziej wyszukany w rysunku i kolorze, radosnego *Łucznika* z roku 1920.

Kompozycje swoje Pruszkowski malował z pamięci, w detalach tylko posługując się studjami z natury. W tym samym czasie wykonuje liczne portrety, typy, studja pejzażowe. Każda praca jest mu okazją do stawiania sobie coraz to nowych fakturowych problemów.

W *Różowym kapeluszu* z roku 1918 farbę rozcieńczoną w oleju wciera w gruboziarniste płótno, jedynie światła i akcenty nakłada mocniej.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI PORTRET P. WOJCIECHOWSKIEJ (olej. 1926)
(Wł. muzeum miejskiego w Poznaniu)

Tą samą tycjanowską metodą maluje *Człowieka z maską.*

W *Portrecie Pani J.* specyficzny wdzięk modela oddaje nerwowemi, rytmicznemi muśnięciami pendzla.

Śmiałemi pociągnięciami pendzla, gęstą farbą, maluje *Staruszkę z kwiatkiem* i ekspresjonistyczną *Staruszkę z laską.*

W *Wicie Stwoszu* farba olejna ma przejrzystość i rozpływanie się akwareli, w *Kaktusach* z roku 1920 akwarelową świeżość.

Portret żony z roku 1921 jest dla Pruszkowskiego pretekstem do fakturowego kontrastowania miękko, gładko modelowanej twarzy, ostro znaczonych załamów płaszcza, fal czystej bieli tiulowego kapelusza.

Brawurowo, kontrastowo maluje *Dziewczynę ze skrzypcami* w 1923 roku.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI CZŁOWIEK W MASCE (olej. 1918)
(Wł. Wp. A. Węgierki, Warszawa)

Prace p. Pruszkowskiego, wykonane po paroletniej przerwie, bardziej są opanowane, spokojniejsze, realność staranniej obserwowana.

Portret *Prezydentówny Wojciechowskiej* z r. 1926 upozowaniem, ujęciem, przypomina wenecjan; twarz starannie modelowana, kostjum i akcesorja znaczone śmiało i zwięźle.

Portret Stefana Jaracza skomponowany jest pomysłowo, namalowany pewnie i lekko. *Dziewczyna z cytrą* wykonana z wyrafinowaniem kolorystycznem i fakturowem. Barwy energicznie charakteryzowanego *Portretu mecenasa Lentza* mają lśnienie, intensywność. Oczy i twarz niedokończonego, przedśmiertnego *Portretu Żeromskiego* — wielką wyrazistość.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI SKRZYPCE (rys. węgl. 1920)

Pruszkowski zawsze dużo rysował. W przedwojennych rysunkach wzorował się na Beardsleyu i na starych drzeworytach. Z pobytu na froncie przywiózł kolekcję portrecików swoich dowódców i kolegów, rysowanych ołówkiem delikatnie, ściśle, po ingresowsku. Później wypracował własną swoją technikę, kombinację węgla, kredy, barwników w proszku: osiąga duże natężenie czerni, miękki, rozwiewny modelunek.

W współczesnej sztuce polskiej stoi Pruszkowski dosyć odosobniony.

Najsilniejszy i najtrwalszy wpływ wywarło na niego malarstwo Konrada Krzy=

TADEUSZ PRUSZKOWSKI DZIEWCZYNA Z DZBANEM (rys. węglem, 1926)

żanowskiego, w dalszym rozwoju wyraźnie się oddalił od tego swojego naprzód nauczyciela, później przyjaciela.

Tupet malarski, rozmach pierwszych prac Pruszkowski wyrafinował, koloryt swój rozjaśnił, fakturę wzbogacił podpatrywaniem muzealnych arcydzieł.

Tradycjonalista w technice, jest bliższy natury, bezpośredniejszy w ujęciach, niż koledzy jego z »Rytmu«. Kubistyczne, futurystyczne, surrealistyczne tendencje formistów były mu zawsze najzupełniej obce, tembardziej abstrakcjonizm »Bloku« i »Praesensu«.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI KAKTUSY (olej. 1920)

(Wł. Wp. Skwary, Warszawa)

Nic go nie łączy z malarzami »Pro Arte« i Zachęty. Nie podlega tak wpływom impresjonizmu i postimpresjonizmu jak krakowska »Sztuka« i »Jednoróg«.

Ulubionymi malarzami Pruszkowskiego są: Hals, Van Delft, Van der Meer, Rembrandt i inni niezrównani holenderscy technicy XVII wieku. W realizacjach swoich mało ich przypomina, bliższy jest raczej niektórym późnym włoskim barokowcom, niektórym angielskim portrecistom końca XVIII i początku XIX wieku.

Obrazy i portrety Pruszkowskiego są żywe, sugestyjne, potrafi być tkliwym, subtelnym, patetycznym.

Nadewszystko jest jednak malarzem.

Jak smakosz winem, lubuje się intensywną barwą, emaljowem lśnieniem farby olejnej.

Jak narciarza skok, myśliwego celny strzał, raduje go nieomylnie położony sztrych, plama, laserunek.

Majster i wirtuoz — oto najistotniejsza charakterystyka Tadeusza Pruszkowskiego.

SZCZĘSNY RUTKOWSKI

1. Antependium z herbami Anny Jagiellonki i Marji Ludwiki w Skarbcu Katedry Wawelskiej

ANTEPENDIUM Z HERBAMI ANNY JAGIELLONKI I LUDWIKI MARJI GONZAGI W SKARBCU WAWELSKIM

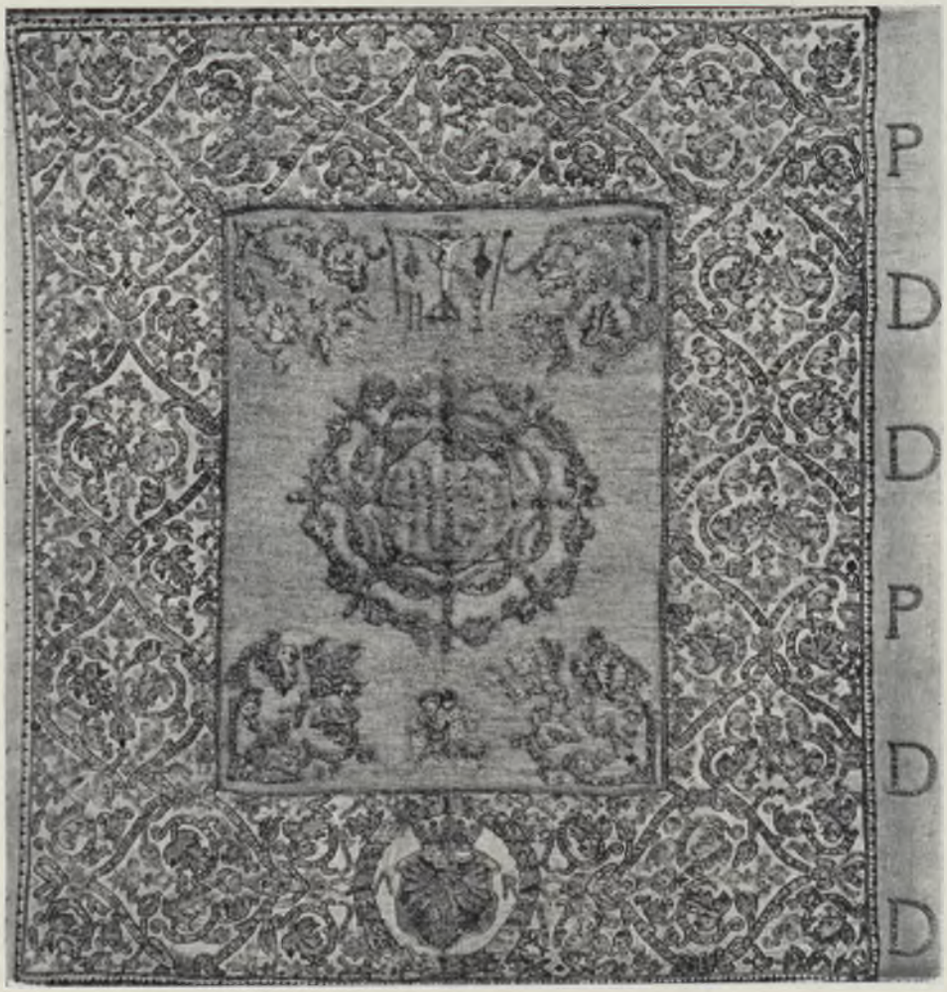
W SKARBCU Katedry Krakowskiej znajduje się niezmiernie ciekawe antependium, mające środek płócienny, gęsto zahaftowany, boki zaś z białej lamy, z wielkimi herbami i głoskami. Pochodzenia tego zabytku dotąd nie wyjaśniono, choć po herbach nie trudno było odgadnąć pierwotnych właścicieli.

Na części środkowej dzisiejszego antependium orzeł herbowy z głoską *A* na piersiach, a z *A. R.* (Anna Regina) po bokach, jak i powtarzająca się w kończystych owalach sama głoska *A* dowodzą, że jest to dzieło nadwornej pracowni Anny Jagiellonki, a może jej własnoręczna praca. Na pierwszy rzut oka mogłoby się zdawać, że środkowy prostokąt nie tworzył pierwotnie całości z otokiem, gdyż całe jego tło pokryte jest złotą nicią, kładzioną tak gęsto, że spodu zupełnie nie widać, otok zaś ma tło z cienkiego płótna. Zdaje się również na pozór, że boki otoku są dodane, gdyż wzór urywa się i nie łączy w całość. Co do otoku, nie może być najmniejszej wątpliwości, że tworzył on zawsze całość, gdyż płótno tła nie jest nigdzie zeszywane. Otok nie był też nigdy większy, bo nitki motywów ornamentalnych nie są nigdzie przecięte, ale każdy motyw jest w taki sam sposób zakończony na krawędzi wewnętrznej, jak i zewnętrznej, jak to niebawem objaśnimy. Użyto do wzoru kończystych owali, które przerysowano z jakiejś większej tkaniny, jak tego dowodzi ten szczegół, że tylko środkowy rząd owali rozmieszczono w całości, boczne zaś przecięto przez połowę, gdy przeciwnie na wzorach umyślnie komponowanych dla wąskich tkanin, jak n. p. na wstędze z połowy XVI w. w Kunstgewerbemuseum w Berlinie, roboty florenckiej, wzór owali jest tak ułożony, że stanowi zamkniętą w sobie całość (Otto von Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1913. Abb. 542), podobnie jak na przytoczonym tu podłużnym hafcie, będącym też zapewne dziełem pracowni nadwornej Anny Jagiellonki (Ryc. 4.).

Górną i dolną część otoku środka naszego antependjum odrysowano z wzoru, nie trudząc się o skomponowanie całości, a wskutek tego głoska *A*, na górnej i dolnej części, ustawiona jest poziomo. Nie starano się też o odpowiednie odbicie lewej części otoku, gdyż wzór jest tu ułożony w odwrotnym kierunku niż po prawej. Wzór kończystego owalu pojawił się już na bizantyńskich tkaninach z VI wieku, ale gęstszy bywał na włoskich i hiszpańskich z XV w., zwłaszcza na altenbasach, brokatach i adamaszkach, jako ujęcie jabłka, granatu. Odrodzenie

przyjęło i upiększyło ten wzór, gdyż odpowiadał upodobaniom do szerokości, jasności i równowagi. Wszystkie szaty kościelne z darów Anny Jagiellonki w katedrze Wawelskiej są ze złotolitych altembasów o wzorze kończystych owali, ujmujących jabłko granatu. Wzór ten z odpowiedniemi zmianami przeżył barok i przetrwał w niektórych miejscach do końca XVIII w., jak świadczy czerwono-żółty altembas w kościele św. Dominika w Bolonji, z utkanym podpisem: »Pietas populi Bononien 1781«. Nie rzadki jest też owal kończysty na naszych haftach z XVIII w., jak na antependium z Muzem Metropolitalnego, ornacie z Lubowli na Spiszu i t. d. U dołu haftu z naszego antependium ustawiono w środku, zamiast kończystego owalu, herb otoczony wieńcem, nie troszcząc się o to, by ten motyw związać z całością ornamentów. Wieniec jednakowej grubości, zazwyczaj oplatany wstęgą, odpowiadał równowadze nieodzownej w stylu odrodzenia, a występował często zwłaszcza na rzeźbach szkoły della Robbia i renesansowych tkaninach florenckich, jak na antependium Syxtusa IV w Assyżu, antependium kardynała Mendoza w Toledo, ornacie Macieja Korwina w Ostrzyhomiu i t. d. ⟨Falke: Abb. 543, 545, 546⟩. Przypominamy tu jeszcze orła w wieńcu na stallum królewskiem w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Tarcza na hafcie zawijana jest już kartuszowo, jak na pomnikach od czasów Zygmunta Augusta, a sam orzeł jest podobny do innych orłów Anny Jagiellonki z jej wawelskich ornatów, bogatego antependium, z jej znanej książeczki do nabożeństwa z r. 1582 w Bibljotece Jagiellońskiej, z jej nagrobka, z kraty w kaplicy Zygmuntowskiej i t. d.

Mogłoby się zdawać, że środkowa czworoboczna część, o złotem tle, ma odmienny wzór niż na otokach i że jest znacznie wcześniejsza co do stylu. Po bliższem przyglądnięciu się



2. Haft Anny Jagiellonki z powyższego antependium

3. Orzeł Anny Jagiellonki na powyższem antependjum

zauważymy jednak, że tylko głoski *I H S* są gotyckie, pewna zaś ostrość wieńca otaczającego je powstała stąd, że wzięto tu za motyw gałązki dębowe ale wykonano je zupełnie tym samym ściegiem i tą samą nitką, co na otoku. W czterech kątach tej środkowej części ukazują się natomiast motywy wzięte z otoków i tylko nieznacznie przemienione. U góry tej środkowej części wyryty Chrystus na krzyżu z narzędziami męki, a u dołu Chrystus bolesny z Najśw. Panną Marją.

Co do rodzaju roboty, to wspomnieliśmy, że na otoku pozostawione jest tło płócienne, a tło środkowego prostokąta pokryte jest nićmi złotemi, kładzionemi bardzo gęsto. Odcień tych nici jest więcej żółtawy niż na otoku, cały bowiem wzór otoku jest wykonany nicią złotą o odcieniu więcej czerwonawym. Złote nici są przytwierdzane najczęściej używanym sposobem, po dwie razem, przychwytywane żółtą jedwabną nitką w szachownicę. Wzory na otoku są wykonane złotą nicią takim samym sposobem, obwódki zaś jedwabiem o ściegu wskośnym, w barwach karmazynowej, fiołkowej, niebieskiej, seledynowej i słomkowo-żółtej. Ze sposobu roboty można najlepiej poznać, że otok nie był obcinany, gdyż złote nitki na krawędziach nie są przecięte, a nadto mają barwne obwódki. Orzeł jest na tle karmazynowem, ożywionem pojedynczo kładzioną nitką złotą. Obwód kartuszowy tarczy jest złoty. Nitka srebrna buljonikowa pojawia się na orle, Chrystusie bolesnym i Ukrzyżowaniu. Ciało Chrystusa wykonano ściegiem kolońskim, t. j. pomiędzy każde dwa równoległe ściegi wsunięto trzeci. Po stronie odwrotnej dano podszycie z grubego płótna z trzech części, odpowiadających dwom bokom i środkowi, a w niektórych miejscach naprawiano szczegóły haftów, przeciągając nitki przez płótno, jak to widać na niektórych kamieniach wyobrażonych na koronach i na czarnych orłach. Przy naprawianiu pozostawiono jednak te same barwy, bo n. p. środkowy wielki czerwony kamień korony jest

4. Część haftu ze Skarbca Wawelskiego

przehaftowany na dwóch koronach, na dwóch zaś pozostawiony, a barwy kamienia są tu i tam te same.

Ta środkowa część dzisiejszego antependium, mogła służyć za nakrycie oparcia klęcznika, albo za zasłonę krzyża. Nie mogło to być velum na kielich, gdyż tło otoku jest z płótna, a nadto Chrystus na krzyżu po nakryciu kielicha byłby zwrócony głową na dół.

Z dzieł pracowni hafciarskiej Anny Jagiellonki, wykonanych w białym hafcie, t. j. na płótnie, znana była dotąd jedynie szerzynka z ołtarza kaplicy Zygmuntowskiej, wyszywana samym jedwabiem, bez nici kruszcowych. (Helena d'Abancourt: Sprawozdanie Kom. hist. sztuki. T. VIII. str. CCXXXVI).

Podajemy tu trzy urywki haftów renesansowych z katedry Wawelskiej, które przez porównanie możemy z wielkiem prawdopodobieństwem przypisać pracowni Anny Jagiellonki. Pierwszy haft tworzy wstęgę, zeszytą z pięciu części, mającą szerokości 11·5 cm., długości zaś 2·50 m. (Ryc. 4). Pierwotna długość wynosiła co najmniej 3 m., gdyż właśnie tyle wypadłoby, gdyby zachowała się w całości jedna część, dziś ucięta, o ile nie było jeszcze większej ilości kawałków. Długość ta i szerokość wskazuje, że mógł to być dolny otok alby, albo też szerzynka obrusa ołtarzowego. Za czasów Anny Jagiellonki mało jeszcze używano koronek do bielizny kościelnej, ale po dawnemu ozdabiano je haftami na płótnie, które umiano prać, pomimo nitek kruszcowych i barwnych nici jedwabnych. Nasza wyszywka o wzorze kwiatów, z łodygami tworzącemi kończyste owale, ma kompozycję zastosowaną do swego podłużnego kształtu. Całość haftu wykonana jest grubą złotą nicią, kładzioną zupełnie tak, jak na środkowej części antependium, a tylko małe listki i cienkie obwódki są wyszyte wskośnym ściegiem, jedwabiem zielonym, niebieskim i buraczkowym. Krawędź zewnętrzna i boczne pomiędzy poszczególnemi częściami ozdobione są ząbkami w tych trzech barwach. Środki kwiatów wykonane z węzełków złotej nitki.

Przytaczam tu jeszcze inny haft, który tworzył otok alby czy też obrusa (Ryc. 5), a istnieje jeszcze urywek nakrycia podobnego do tego, które włączono do antependium, oba są zupełnie takie same co do materjału i sposobu wykonania.

Boczne części antependium tworzą wyszyte na białej lamie herby z głoskami *PSDGDNM* (Ryc. 6). Że są to herby Ludwiki Marji Gonzagi, przekonać się nietrudno z porównania z tarczą herbową na sarkofagu tej królowej w podziemiach katedry. Są to cztery odcinki większych tkanin, darowanych zapewne przez królowę do Katedry Wawelskiej, dla przerobienia na szaty kościelne. Przy zestawieniu w całość odcięto górne głoski nad tarczami herbowemi, odpowiadające trzem głoskom dolnym; przecięcie to widać dobrze na naszem zdjęciu.

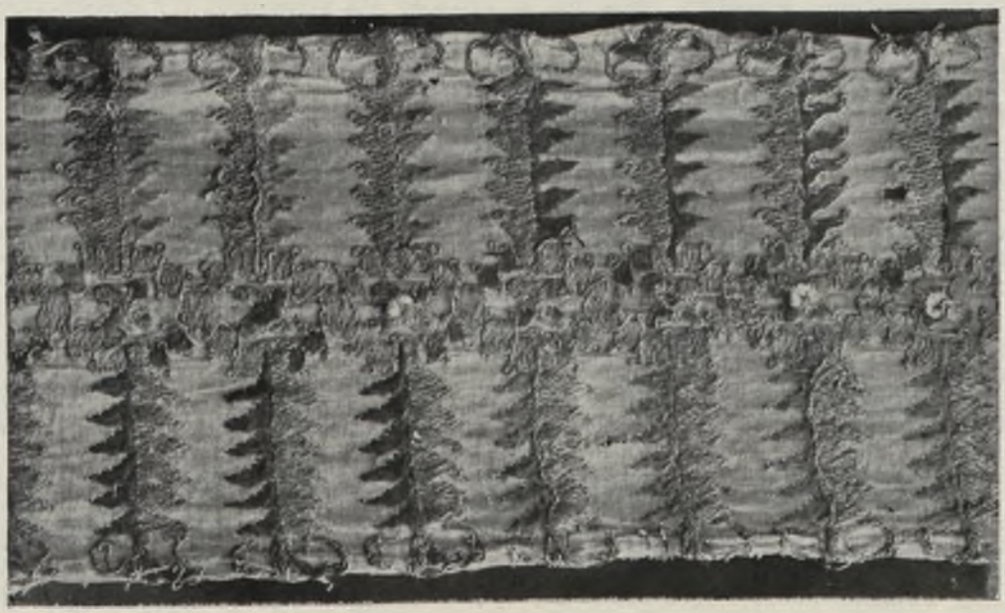
Domyśleć się nietrudno, że były to *L M R*. Więc całość znaczyć będzie: »Ludovica Maria Regina Poloniae Svetiae, Dei Gratia Ducissa Niverniae Mantuae«.

Sarkofag Ludwiki Marji spoczywa pod kaplicą Wazów w Grobach Królewskich Katedry Wawelskiej, odnowiony w r. 1924 w pracowni Henryka Waldyna w Krakowie (Ks. Dr. Tad. Kruszyński: Sarkofag Ludwiki Marji Gonzagi: Rzeczy Piękne. Kraków 1925. Zeszyt 6—8. str. 121). Cały sarkofag wykonany jest z bardzo grubej blachy miedzianej, silnie srebrzonej, listwy zaś i tarcza z herbami i tablica z napisem, ze złoconej. Tak tarcza jak i tablica ujęte są dwiema gałązkami palmowemi, związanemi wstęgą. Ambroży Grabowski (Groby, trumny i pomniki Królów Polskich w podziemiach i wnętrzu Katedry Krakowskiej. Kraków 1868, str. 41) podał napis na tabliczce z wnętrza sarkofagu, której nie znaleziono już przy ostatniem otwarciu sarkofagu i drugi napis zewnętrzny, ale przytoczył go w wielu szczegółach błędnie, tak, że przy najbliższej sposobności zamierzamy go wydać poprawnie tak, jak wyryty jest na tablicy sarkofagu, zachowując właściwy podział na wiersze. — Ale wróćmy do naszych haftów.

Tło wspomnianych części antependium, z herbami Ludwiki Marji, jest ze srebrnej lamy, utkanej sposobem grubego białego jedwabnego rypsu, z biegnącemi po wierzchu rzadkiemi cienkiemi karbowanemi pasemkami srebrnemi. Tego rodzaju lama, o delikatnym matowym połysku, częsta jest w XVII w., w przeciwieństwie do dawniejszej, więcej błyszczącej na powierzchni, której dawano cienkie druciki, o silnym połysku.

Rzadko plecione galony, z dosyć cienkich nitek złotych owijanych i pasemkowych, mogły należeć do pierwotnych wyszywek, gdyż są one z czasów barokowych, typowe dla XVII w., podobne do tych, które widzimy n. p. na szatach kościelnych biskupów Gembickiego i Trzebickiego w Katedrze Wawelskiej. Dawniejsze galony, jak na szatach sprawionych przez Annę Jagiellonkę, są z grubych nitek owijanych, późniejsze zaś z XVIII w., mają wzór więcej urozmaicony i więcej przetykany pasemkowemi nitkami. Galony naszyto na naszem antependium dopiero po złączeniu tarcz herbowych, gdyż są one jednolite, niezeszywane i przykrywają zeszyte miejsca tła.

Tarcza herbowa ma kształt dosyć prosty, mało urozmaicony, na obwodzie jedynie z esownicami, o wzorach uszno-strączkowych, przypominających rokokowe, znamiennych dla połowy XVII w. Przykłady tej ornamentyki, która wyszła z Niederlandów, są u nas dosyć częste, a możemy je śledzić na ramach portretów biskupich w krużgankach franciszkańskich, na stallach z presbyterjum kościoła Marjackiego i t. d. Dwie związane gałęzie u spodu tarczy, mające wyobrażać liście palmowe, należą do ozdób dowolnie dodawanych przez właścicieli herbów, jakiemi są



5. Część haftu ze Skarbca Wawelskiego

osoby, albo zwierzęta trzymające tarczę herbową, chorągwie i broń, namiot okrywający tarczę i t. d. W pierwszej połowie XVII w. podobnemi jak tu palmowemi liśćmi otaczano bardzo często herby rodów francuskich, o ile nie dawano orderowych naszyjników i innych ozdób. (Le Recueil des Armes de plusieurs nobles maisons et familles... que l'on les porte de present en ce royaume de France. A. Paris, bez daty, ale z podobizną Ludwika XIII). Z braku miejsca ozdoby te opuszczono, a dopiero w połowie XVII w. zaczęto te dodatki ustalać i przekazywać dziedzicznie, przy nadawaniu zaś nowych herbów, ściśle je określano. Tło wszystkich czterech złożonych tarcz na naszej wyszywce, wbrew zasadom heraldyki, pozostawiono niepokryte barwą, a więc jest ono ogólne, ze srebrnej lamy.

Dla wyjaśnienia herbów konieczne jest zbadanie rodowodu Ludwiki Marji Gonzagi. Przy tej sposobności streścimy po krótce dzieje Mantui, gdyż nie może być dla nas obojętna ojcowizna przodków naszej wielkiej królowej. Rodowód i herby Gonzagów wyjaśnia dziesięciotomowe dzieło Litta: »Famiglie celebri di Italia«. Milano 1819. (Tom. 4. Fasc. 33), które obejmuje, pomimo swych olbrzymich rozmiarów, tylko niewiele rodów włoskich, ale na szczęście uwzględnia Gonzagów. (Tymże tematem zajmują się jeszcze: Possevino: Historia Gonzagarum Mantuae et Montisferrati ducum, Sacci: Historia Mantuae et familiae Gonzagae, Campana: Genealogia Ducum Mantuae, Il Fioretto delle Chroniche di Mantova, raccolta da Stefano Gionta. Ed. Francesco Osanna. Mantova 1587, dalszy ciąg do r. 1628 wydali Aurelio e Lodovico Osanna 1628, następny do 1741 Federigo Amadei u Giuseppe Ferrari. Mantova 1741, Dell'Istoria di Mantova libri cinque, scritta in commentari da Mario Equicola d'Alveto. ed. Francesco Osanna. Mantova 1610, Scipione Agnello Maffei: Annali di Mantua. Tortona 1675. Giovanni Cadioli. Descrizione delle pitture, scolture ed architetture di Mantova 1763, Carlo d'Arco: Storia di Mantova. Mantova 1874, tenże: Arti e artefici di Mantova, tenże: Istoria di Giulio Romano. Mantova 1838, Coddè: Memoriae biografiche dei pittori ect. Mantovani. Mantova 1837, Selwyn Brinton: Mantua. Leipzig. Seemann 1907.).

Zgodnie z ogólnym zwyczajem wywodzenia się od sławnych przodków, wyprowadzali Gonzagowie swój ród od cesarza Lotara. Założycielem linji panującej w Mantui był Ludovico, czyli Luigi urodzony w r. 1267, syn Corrada (zm. 1320), wnuk Antonia (zm. 1282), prawnuk Guida (zm. 1371), który znów był synem Filipa. W r. 1328 Ludovico stanął na czele sprzysiężenia przeciw znienawidzonemu tyranowi Mantui Passerino Bonaccolsi i przy pomocy sławnego pana Verony Can Grande, w ciągu jednej godziny pokonał Passerina, tak, że ten utracił życie, a jego zwolennicy poginęli, bądź szukali ocalenia w ucieczce.

Luigi został ogłoszony jako »capitano del popolo« t. j. objął stanowisko najwyższego sędziego i zarazem dowódcy wojsk wolnego miasta Mantui. Lud chcąc zapewnić spokój i obronę przeciw innym możnowładcom i sąsiadom, nadał mu tę godność »in perpetuo«, t. j. dziedzicznie. Luigi był doskonałym rządcą, sprawiedliwym i stanowczym, zachował niezależność miasta wobec sąsiadów i popierał nauki i sztuki. Dla nadania sobie powagi i pewnego tytułu prawnego swemu urzędowi, ogłosił się wikarjuszem, czyli namiestnikiem cesarza Ludwika Bawarskiego. W r. 1335 dołączył on do Mantui Reggio. Zmarł w r. 1360.

Syn i następca Ludovica na urzędzie »capitana del popolo«, Guido Corrado (ur. 1291), ożeniony z Beccarią z Pavii, w chwili śmierci ojca miał już lat sześćdziesiąt dziewięć, toteż rządy oddał swym trzem synom. Najstarszy z nich Ugolino odsunął dwóch młodszych braci, Ludovica i Francesca nietylko od władzy, ale i od majątku, to też ci z zemsty pozbawili go życia w r. 1362 i rządzili dalej obaj, aż do śmierci ojca w r. 1369, poczem urząd »capitana« objął starszy z nich Ludowico II (ur. 1333), ożeniony z Aldą, córką Obizza d'Este z Ferrary. Francesco zmarł w 1369, Ludovico II w 1382, a po nim nastąpił jego syn Francesco I (ur. 1366, um. 1407). Ten żonę swą Agnesę, córkę Barnaby Visconti z Medjolanu skazał w r. 1391 na śmierć za rzekomą niewierność. W latach 1393—1406 Bertolino da Novara zbudował dla Francesca w Mantui dotąd stojący zamek, Castello di Corte. W tychże czasach wzniesiono most San Giorgio pomiędzy Lago di Mezzo i Lago Inferiore, naprzeciw zamku. Francesco wsławił się niesłychanie tem, że jako »capitano generale« wojsk Wenecji, zdobył dla niej w r. 1405 Weronę, a w 1406 Padwę.

Syn Francesca z drugiej żony a jego następca, Francesco II zwany też Gianfrancesco, t. j. Giovanni Francesco (ur. 1394 um. 1444), ożeniony z Paolą, córką Galeotty Malatesta otrzymał w r. 1433 tytuł margrabiego od cesarza Zygmunta, przy sposobności jego przyjazdu do Mantui, w powrocie z koronacji w Rzymie. Cesarz, nadając to odznaczenie i pośrednicząc w zawarciu związku małżeńskiego Ludwika, syna i następcy nowego margrabiego z Barbarą Brandenburską, z zaprzyjaźnionego ze sobą domu Hohenzollernów, któremu nadał w r. 1415 marchję Brandenburską, chciał pozyskać sobie stronnika we Włoszech. Barbara Brandenburska,

6. Herb Ludwiki Marji Gonzagi z antependjum

była córką Jana Alchymisty, najstarszego syna pierwszego elektora z domu Hohenzollernów, Fryderyka I. Ojciec jej zrzekł się panowania na rzecz swego brata Fryderyka II, a potem Albrechta Achillesa. Urodzona w r. 1423, miała lat 10, gdy przybyła do Mantui i tu wychowywała się wraz z dziećmi margrabiego, pod kierownictwem sławnego humanisty Vittorina da Feltre, którego powołał tu w r. 1425 Gianfrancesco, gorliwy zwolennik budzącego się odrodzenia. (J. Friedlaender: Das Bildniss einer Hohenzollernschen Fürstin von Mantegna gemalt. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen X. Bd. Berlin. 1883 str. 49). Następcą Gianfrancesca był wspomniany Ludovico III, starszy syn (ur. 1414 um. 1478), gdy młodszy Carlo (um. 1456) osiągnął godność »capitano generale« wojsk Wenecji (W. Bode: Ludovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua in Bronzebüsten und Medaillen. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen X. Bd. Berlin. 1883 str. 49). Marchese Ludovico piastował godność naczelnego dowódcy wojsk Medjolańskich, a zasłużył się bardzo dla nauk i sztuk, zebrał bogatą bibljotekę zwłaszcza rękopisów dzieł Wirgiliusza, założył pierwszą typografję w Mantui, a sławnemu architekcie Leone Battista Alberti polecił wykonanie planów na kościoły S. Andrea i S. Sebastiano. Najświetniejszą chwilą jego panowania był zjazd zwołany w r. 1459 przez Piusa II do Mantui, dla umocnienia pokoju pomiędzy książętami chrześcijańskimi i dla obmyślenia wyprawy przeciw Turkom,

Gionta opowiada w swych dziejach Mantui (Fioretto delle Chroniche di Mantova), że syn i następca Gianfrancesca Federigo I (ur. 1440 um. 1484) niechciał ożenić się z Małgorzatą Bawarską, jak tego życzył sobie ojciec, ale uszedł z wiernymi towarzyszami aż do Neapolu, gdzie go złożonego chorobą i pozbawionego środków do życia, odnaleźli wysłańcy matki. Za sprawą matki pogodził się on z ojcem i ożenił się wedle jego woli. Chwilę powrotu Federiga do ojca przedstawia fresk Mantegny w Castello del Corte, na którym widzimy też Barbarę Brandenburską, młodszego jej syna Gianfrancesco (um. 1498), następnego syna kar-

dynała Francesco, i najmłodszego Ludovica, biskupa Mantui. Federigo pozostawił po sobie pamięć jako człowiek niesłychanie miłosierny i pracowity, a na stanowisku capitano generale wojsk medjolańskich zasłynął jako świetny wódz.

Syn i następca Federiga Francesco III, albo Gianfrancesco (ur. 1466 um. 1519), ożenił się z Isabellą d'Este (ur. 1474 um. 1539), córką Ercole I z Ferrary i Leonory Aragońskiej. Isabella była kobietą niesłychanie rozumną, szlachetną i sławną z piękności. Jej to rozumowi zawdzięcza Mantua ocalenie od nieszczęść i upadku, jakim podległy w tych czasach inne państwa włoskie, a ród Gonzagów jej winien utrzymanie się przy panowaniu. Ona to wzniosła wspaniałe »Appartamento Este« w dworcu w Mantui, dalej »Appartamento del Paradiso« i »Grotta dell Isabella«, urządzone z niezwykłym smakiem. W Cortiletto della Grotta jest napis: »Isabella Estensis, Regum Aragonum neptis Ducum Ferrariae filia et soror, Marchionum Gonzagorum conjux et mater, fecit anno a partu Virginis MDXXII«. Isabella wybudowała w połączeniu z zamkiem osobne mieszkanie dla nadwornych karzełków »Appartamento dei Nani«, jedyne w tym rodzaju na świecie. Mąż jej Gianfrancesco założył wspaniały zbiór broni, później uzupełniany, ale zniszczony w czasie pożaru w r. 1591. Wprowadził on chów sławnych koni arabskich, czyli, jak je zwano, berberyjskich, które zwyciężały na wyścigach w całej Europie. Gianfrancesco na czele wojsk papieskich, weneckich, medjolańskich i własnych zdołał powstrzymać pod Fornovo pochód wojsk Karola VIII Francuskiego i sam walczył z niesłychaną odwagą, tak że zabito pod nim kolejno trzy konie. Niebawem jednak przeszedł na służbę cesarską, a potem francuską.

Isabella d'Este po śmierci męża była duchem opiekuńczym swego syna Federiga II (ur. 1500 um. 1540). Za jej to wpływem cesarz Karol V po koronacji w Bolonji przybył na Zielone Święta w 1530 do Mantui i podniósł to margrabstwo do godności księstwa. Federigo ożenił się z Margheritą, córką i jedyną dziedziczką Guglielma Paleologa, margrabiego Monferratu, a po jej śmierci w r. 1536 przyłączył Monferrat do Mantui, za zgodą ces. Karola V. Tenże Federigo powierzył budowę i ozdobienie sławnego Palazzo del Tè, ulubionemu uczniowi Rafaela Giuliowi Pippi, zwanemu Giulio Romano.

Najstarszy syn i następca Federiga, Francesco III albo Gianfrancesco, drugi z rzędu książę Mantui, panował lat dziesięć 1540—1550. Po nim nastąpił młodszy brat Guglielmo, który ożenił się z Eleonorą córką cesarza Ferdynanda, a panował do r. 1587. Trzeci z braci, najmłodszy syn księcia Federiga II, Lodovico, opuścił Włochy i przybył na dwór królewski francuski. Zasłynął on jako wybitny bojownik po stronie katolickiej Ligi, zwyciężył hugenotów pod Poiton w 1588, a potem zbliżył się do Henryka IV, który wysłał go do Rzymu jako nadzwyczajnego posła przy Stolicy św. dla przeprowadzenia sprawy pogodzenia króla z Kościołem. Ożenił się on w 1562 z Henryką (Henriettą) z Cleves, której Karol IX przyzwolił na objęcie po ojcu księstw Nevers i Rethel. Synem Ludovica był Karol (ur. 1580 zm. 1637), dziedzic po matce księcia Nevers i Rethel, gubernator Champagny, ożeniony z Katarzyną, córką Karola Lotaryngskiego (1554—1611) z linji osiadłej we Francji książąt Guise, księcia Mayenne. Książę Karol i Katarzyna Lotaryngska byli rodzicami naszej królowej Ludwiki Marji Gonzagi.

Wróćmy teraz do linji panującej w Mantui. Książę Guglielmo Gonzaga uzyskał w r. 1575 podniesienie margrabstwa Monferratu do godności księstwa. W r. 1579 piętnastoletnia córka Guglielma Margherita wyszła za Alfonsa II Este, księcia Ferrary, Modeny i Reggio, na którym wygasł ród Estów na Ferrarze, a księstwo to przyłączył papież wprost do państwa kościelnego. Druga córka Anna wyszła w 1582 za arcyksięcia Ferdynanda Austrjackiego. Guglielmo zmarł w 1587, a nastąpił po nim Vincenzo I, który w r. 1581 ożenił się z Margheritą Farnese z Parmy, ale rozwiódł się z nią dla braku potomstwa i ożenił się w 1584 z Eleonorą Medici. Vinzenzo, który panował do r. 1612 był doskonałym i bardzo światłym władcą. Za jego czasów Torquato Tasso przybył z Ferrary do Mantui i tu napisał tragedję »Torrismondo« i skończył Floridantę swego ojca Bernarda. Nadwornym malarzem był tu w latach 1600—1608 Rubens, który pozostawił zbiorowy portret Guglielma i Lorenza Gonzagów i ich żon Leonory d'Austria i Leonory Medici, dziś znajdujący się w zamku. Vincenzo na czele 14 tysięcy jazdy wojował w 1595—7 w Węgrzech przeciw Turkom. Ze śmiercią tego dzielnego księcia nastały dla Mantui smutne czasy, które doprowadziły do ostatecznego upadku to kwitnące państewko.

Syn i następca Vincenza I, Francesco IV, ożeniony z Margheritą Sabaudzką, panował tylko 10 miesięcy, a pozostawił jedynie nieletnią córkę Marję, gdyż syn Lodovico zmarł mając niespełna rok. Po śmierci Francesca w r. 1613 obwołano księciem młodszego jego brata Ferdinanda (Ferrante), który zrzekł się purpury kardynalskiej na rzecz trzeciego z rzędu brata Vin-

cenza. Ponieważ Ferdinando, ożeniony w 1617 z Cateriną Medici, nie miał potomstwa podobnie jak i Vincenzo, który po zrzeczeniu się kardynalstwa w 1616, ożenił się z Isabellą Gonzaga z Novarella, więc żeby przygotować przyszłego następcę, przyzwano z Francji Karola Gonzagę z Rethel, brata naszej Ludwiki Marji. Po śmierci Ferdinanda nastąpił Vincenzo II, który panował tylko rok i to niezbyt szczęśliwie, a mając bardzo liczne rozchody, sprzedał wiele cennych dzieł sztuki Karolowi I Angielskiemu i kardynałowi Richelieu. Vincenzo zmarł w 1627, a na nim skończyła się starsza linja Gonzagów na Mantui. W Mantui był obecny wtedy wspomniany książę Karol Młodszy z Rethel, którego na trzy godziny przed śmiercią Vincenza, ożeniono z Marją Gonzagą, córką Francesca IV i Margherity Sabaudzkiej. Mianowicie po śmierci Francesca w r. 1612, na życzenie jej brata, księcia Sabaudzkiego, który ze względu na powinowactwo miał dosyć uzasadnione zamiary na księstwo Monferratu, powróciła Margherita do Turynu, ale w Mantui pozostała jej córka Marja, która wychowywała się u Urszulanek. Przed samą śmiercią Vincenza, zbudzono ją o godz. 3 rano w Boże Narodzenie i zaprowadzono do kaplicy zamkowej, gdzie miejscowy biskup, przy dwóch świadkach z pośród dworzan, połączył ją węzłem małżeńskim z księciem Karolem z Rethel, jej krewnym. Ojciec Karola i naszej Ludwiki Marji, Karol Starszy, przybył zaraz w Styczniu do Mantui, ale już z wiosną książę Sabaudzki i Hiszpanie z Medjolanu zajęli księstwo Monferratu. Na pomoc Karolowi pospieszył z wojskiem Ludwik XIII, który na razie wygnał nieprzyjaciół z Monferratu. Cesarz Ferdynand II, choć spowinowacony z Gonzagami, uważając

7. Tarcza herbowa na sarkofagu Ludwiki Marji Gonzagi

się za pana zwierzchniego Mantui i Monferratu, orzekł, że tylko z jego rąk może otrzymać te ziemie nowy książę Karol nie mógł na to przystać, ze względu na Francję. Skoro jednak Ludwik XIII wrócił do Francji, weszły wojska hiszpańskie do Monferratu, cesarskie zaś do księstwa Mantui, a Karolowi tylko Wenecja udzieliła niewielkich posiłków. W październiku 1629 zaczęło się oblężenie Mantui przez najemne wojska cesarskie, złożone z bardzo rozmaitych żywiołów. Starszy książę Karol okazał się tu bardzo dzielnym wodzem. Niepowodzenia i zaraza zmusiła w grudniu wojska cesarskie do zdjęcia oblężenia i przeniesienia się do innych miast księstwa Mantui i ościennych państewek. Tymczasem w Mantui wybuchła zaraza, zawleczona przez Żydów, którzy rozdrapali pozostałości obozu wojsk cesarskich. Zniszczone przez zarazę miasto, uległo odrazu z wiosną ponowemu oblężeniu i pomimo dzielnej obrony, musiało poddać się 18 czerwca, głównie wskutek zdrady jednego z oficerów gwardji księcia. Książę Karol zamknął się na razie w fortecy, ale został wypuszczony swobodnie wraz z synem i jego rodziną, ze względu na powinowactwo z cesarzem, i udał się do Ferrary. Mantua uległa strasznemu złupieniu w ciągu trzech dni. Ze wspaniałych urządzeń zamku książęcego prawie nic nie pozostało. Liczba mieszkańców z 60 tysięcy, czy jak inni liczą nawet 100 tys., spadła do 9 tysięcy. Na mocy układów w Ratysbonie 1630 i Chiaresco 1631, ustąpiły we wrześniu 1631 wojska cesarskie z Mantui, uwożąc olbrzymie łupy, a powrócił książę Karol Starszy, gdyż syn jego Karol Młodszy zmarł tegoż roku, pozostawiając żonę Marję z dwoma dziećmi, z których Karol urodził się w czasie najgroźniejszych chwil pierwszego oblężenia Mantui. Zazwyczaj Karol Młodszy nie bywa uważany za księcia Mantui, ponieważ jednak małżeństwo jego z Marją Gonzagą miało umocnić jego prawa do księstwa i ponieważ na sarkofagu Ludwiki Marji, Karol Starszy, jej ojciec, nazwany jest Karolem II, więc Karola Młodszego, jej brata, musimy uważać za księcia Karola I, syna zaś tego ostatniego, urodzonego w czasie oblężenia, który nastąpił po dziadku w r. 1637, mając ośm lat, a panował do r. 1665 w smutnem i wyniszczonem mieście, nazwiemy Karolem III. Przykładem niejednostajności w oznaczeniu książąt jest napis w izbie obok »Appartamento Este«, w zamku Mantuańskim, zbudowanej przez Karola Starszego, który głosi: »Carolus Primus Dei Gratia Dux Mantuae et Mon. Fer. et Niveriae«. Podobnie Kalendarz Genealogiczny i Tablice historyczno-genealogiczne (Etrénnes à la postérité, ou Calender Historique et Généalogique des toutes les Maisons Souveraines de l'Europe. A Paris, str. 32, Tablettes Historiques et généalogiques et archeologiques I Partie. A Paris 1649) ojca Ludwiki Marji nazywają Karolem I († 1637), brata zaś Karolem II († 1631). Gdy w 1708 umarł bezdzietnie syn i następca Karola III, Ferdinando Carlo, dziesiąty z rzędu książę Mantui, skończyła się główna gałąź tego rodu, która wydała czterech »capitani del popolo«, czterech margrabiów i jedenastu książąt. Mimo że istniały jeszcze dalsze linje Gonzagów, Mantuę zajął cesarz Józef dla siebie, a Monferrat oddał Wiktorowi Amadeuszowi Sabaudzkiemu. Z pośród młodszych gałęzi domu Gonzagów, które w rozmaitych czasach oddzielały się od pnia macierzystego, jak Novellara, Bozzolo, Sabionetta, Castiglione i Guastalla, istnieją dotąd jedynie potomkowie panów na Vescovado.

Za czasów Napoleona Mantua została w straszliwy sposób zbombardowana przez Austrjaków w r. 1799, a zamknięte w niej wojska francuskie, włoskie i polskie legjony nie zdołały się utrzymać. Po klęskach Austrji Francuzi znów się w niej zagospodarowali i urządzili »Piazza Virgiliana« przez zasypanie zatoki jeziora wgłębiającej się w mury miasta. Napoleon uwolnił od wszelkich ciężarów miasteczko Pietole, w którem urodził się Virgiliusz. Pamiątką po Napoleonie są sprzęty w stylu empire w zamku mantuańskim.

Życiorysu samej Ludwiki Marji szczegółowo opowiadać nie będziemy, gdyż opracowany on jest dostatecznie w polskiej literaturze. (Raczyński: Porto-folio Marji Ludwiki, Poznań 1884, J. Plebański: Jan Kazimierz Waza i M. L. Gonzaga, Warszawa 1862, Waliszewski: Marya Mantuańska, 1644—48. Bibl. Warszawska 1885. III str. 321, W. Czermak: Listy Jana Kazimierza do Marji Ludwiki 1663—65. Kwartalnik Historyczny 1891). Nadmienimy tu tylko, że jej rodzice prócz niej i wspomnianego syna Karola, mieli jeszcze drugiego syna Ferdynanda księcia Mayenne, który zmarł w r. 1631, córkę Annę, która wyszła za elektora Palatynatu, i córkę Benedyktę, późniejszą ksienię klasztoru w Avenay. Ludwika Marja mając ośm lat, po stracie matki, przeszła na wychowanie do księżny Longueville w Paryżu. Gdy ojciec Karol wyprawił się do Włoch dla odzyskania ksiąstwa, miała lat szesnaście, ale do zniszczonej Mantui nie przeniosła się, ani nie była nigdy we Włoszech, znała jednak język włoski i w tym języku pisywała do męża. W r. 1644 objęła zarząd księstwa Niverne. Od szesnastego roku życia podpisywała się tylko »Marja Mantuańska«. De Brégy, poseł francuski, po przybyciu do Warszawy 13 lipca 1645 donosił królowej francuskiej, że nasza pani dobrała sobie imię Ludwiki, ze

względu na swych poddanych, »nie życzących sobie hołdować jak tylko jednej królowej Marji, tej której wizerunek zdarza się widzieć unoszący się w powietrzu nad idącemi do boju zastępami«. (Waliszewski, str. 335).

Przejdźmy teraz do innych rodów, które powinniśmy poznać ze względu na pochodzenie Ludwiki Marji Gonzagi i zacznijmy od Paleologów. Wspomniany Guglielmo, czyli Wilhelm Paleolog, pochodził od Teodora I, młodszego syna cesarza bizantyńskiego Andronika Paleologa, który w r. 1306 odziedziczył po matce niewielką marchję Monferratu.

Syn jego Jan I ożenił się z Elżbietą, córką Jakóba Aragońskiego, króla Majorki, po którym wprawdzie nie zdołał objąć dziedzictwa, ale tylko dołączył do rodowego herbu, herby aragońskie. Synem Jana I był Teodor, ożeniony z Małgorzatą, córką Amadeusza Sabaudzkiego, księcia Achaji. Tego synem był Biangiacomo, ożeniony również z córką Amadeusza Sabaudzkiego Joanną. Syn jego Bonifacy I ożenił się w 1485 z Marją, córką Stefana, despoty Serbji i Raskji, pana Albanji.

Ziemia zwana Rasza, Rassia, Raskja, rozciągała się przy zamku Ras, nad rzeką Raszką, a wokoło niej zaczęły kupić się inne ziemie, które po tem utworzyły królestwo serbskie. Turcy przezwali ją Jeni-bazár, skąd nazwa Nowy Bazar. Synem Bonifacego i Marji był Guglielmo, ostatni z Paleologów na Monferracie, ożeniony z Anną, córką Karola, ostatniego z rodu książąt z Alençon. Córką Guglielma i Anny była Margherita, która wniosła Monferrat w r. 1503 jako wiano Federigowi II z Mantui. (Tables Généalogiques des Maisons Souverenes d'l'Europe. Strassbourg 1780, 30).

8. Sarkofag Ludwiki Marji z tarczą herbową

Teraz pokrótce o przodkach francuskich naszej królowej.

Trzeci syn księcia Lotaryngji (Lorraine) Renata II (René), Klaudjusz (Claude, ur. 1496, um. 1550), przeniósł się do Francji i tu w 1506 otrzymał miejscowe prawa, zwany początkowo od swej posiadłości comte d'Aumale. W r. 1527 Franciszek I podniósł jego hrabstwo Guise do rzędu księstw równorzędnych (duché-pairie), skąd powstał tytuł jego rodowy. Klaudjusz posiadał wśród innych ziem także markizat Mayenne. Drugi z jego synów Karol (ur. 1554 um. 1611), dziedzic Mayenne, uzyskał podwyższenie margrabstwa do rzędu księstw w r. 1573. Ten właśnie Karol, z książąt Lotaryngji, Guizjuszów, książę na Mayenne, naczelnik katolickiej Ligi, który w 1595 pogodził się z Henrykiem IV, był ojcem Katarzyny, która wyszła za Karola Gonzagę. Byli to rodzice naszej Ludwiki Marji. Mayenne bywa często mieszane z Maine, gdy w rzeczywistości Maine tworzy dziś departamenty Sarth i Mayenne. Tak Maine, jak Mayenne było w czasie podboju Galji przez Cezara ziemią Cenomanów, albo Meduanów. (Dictionnaire Universal d'Histoire et de Géographie, par M. N. Bouillet. 28. ed. Paris. 1884, str. 1197 i 1143). Henryk II oddał Maine swemu trzeciemu synowi, późniejszemu Henrykowi III, a ten odstąpił je bratu Franciszkowi, który przedtem otrzymał księstwo Alençon. Po bezpotomnej śmierci ostatniego, Maine wrócił do korony w r. 1584.

Księstwo Nevers za rzymskich czasów było ziemią zamieszkałą przez Aeduów. Założone tu miasto nazwano Noviodunum, później Nevirnum. Hrabiowie z Nevers znani są od IX w. Ród ich wygasł w męskiej linji w r. 1184, a z ręką hrabianki Agnieszki otrzymał je Piotr de Courtenay, cesarz łaciński Carogrodu. Później dziedzictwo przechodziło na rody Donzy, Châtillon, Bourbon i na ród Flandryjski. Małgorzata Flandryjska wniosła Nevers swemu drugiemu mężowi Karolowi Śmiałemu Burgundzkiemu, który herb Nevers, wyobrażający złote lilje na polu niebieskiem, w otoku w czerwono-białe prostokąty, włączył do swych herbów rodowych, które utworzyły t. zw. herb nowoburgundzki. (Le Blason des Armoires de tout les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or depuis la premiere institution jusques à present par Jean Baptiste Maurice. A la Haye 1667. XXXIV). Z domu Burgundzkiego przeszło hrabstwo na Engelberta Kliwijskiego (Cleve), którego ojciec Jan ożeniony był z wnuczką Karola Śmiałego. Król Franciszek I podniósł hrabstwo do rzędu księstwa, a pierwszym księciem został Franciszek I Kliwijski. Po śmierci jego synów Franciszka II i Jakóba objęła księstwo córka jego Henryka, która wyszła za Ludwika Gonzagę z Mantui, o którym mówiliśmy, że był pierwszym z Gonzagów, który opuścił Włochy i przybył na dwór francuski, a był ojcem księcia Karola, czyli dziadkiem naszej Ludwiki Marji.

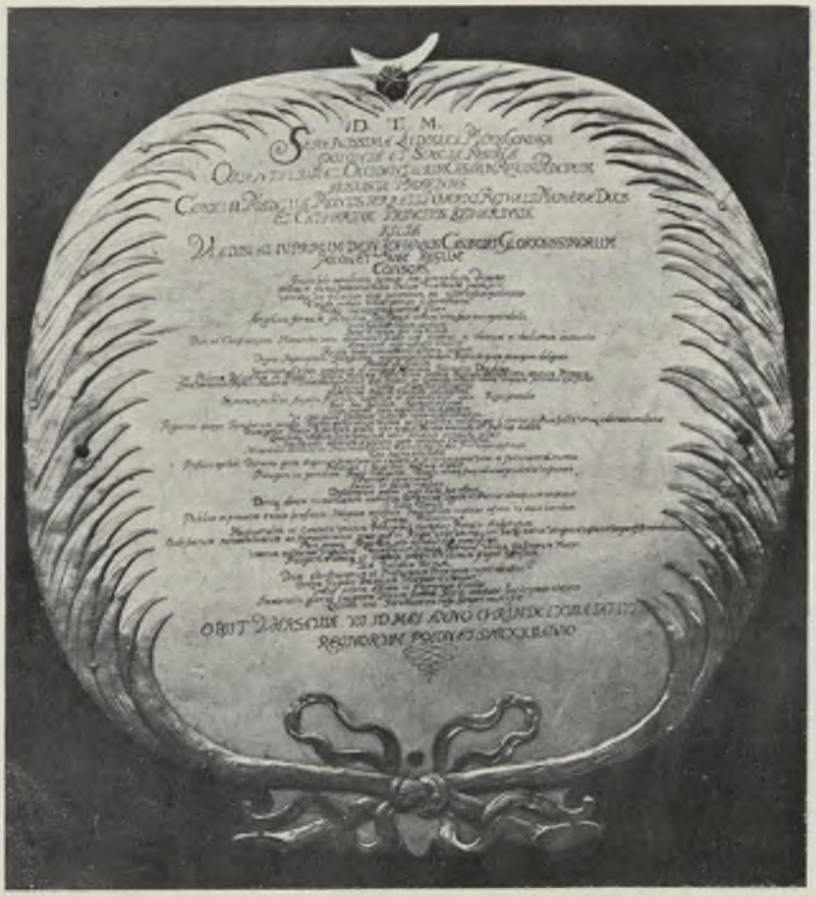
Po tych ogólnych wyjaśnieniach przejdźmy do herbów rodowych Ludwiki Marji i zobaczmy, które z nich i w jaki sposób przedstawiono na naszych zabytkach.

Pierwotny herb Gonzagów wyobraża trzy czarne wstęgi na złotem polu. Cesarz Karol IV, który wraz z Mantuą walczył przeciw Medjolanowi, dodał w r. 1365, jako zaszczytną odznakę, czeskiego lwa białego (srebrnego) w czerwonem polu, z koroną na głowie, który to przywilej potwierdził Wacław w 1394. Wskutek tego, zwyczajem w heraldyce właściwym, podzielono tarczę na cztery części, na pierwszem zaszczytnem polu i przeciwległem mu ostatniem, dano lwa, na drugiem zaś i przeciwległem mu, dawne wstęgi, gdyż odznaczenia nadawane przez panujących pomieszczano na miejscu naczelnem t. j. pierwszem, albo w złożonych już herbach na środkowej, czyli serdecznej tarczy, albo też wyjątkowo na samym dawnym herbie, gdy takie połączenie było możliwe, jak n. p. Kazimierz Jagiellończyk dodał koronę nad dwoma krzyżami miasta Gdańska, a górna gałka w herbie Medicich, otrzymała barwę niebieską, a na niej francuskie lilje. Co do białego lwa czeskiego z dwoistym ogonem, to należy zaznaczyć, że dopiero Przemyśl Ottokar II (1253—1278), skoro rozszerzył swe panowanie na kraje austrjackie, wprowadził lwa, zamiast dawnego czarnego orła w srebrnem polu. (H. C. Ströhl: Heraldischer Atlas. Stuttgart 1899. Tat. IX, 10). Na sarkofagu Przemyśla Ottokara I w katedrze w Pradze, ukończonym przez Piotra Parlera w r. 1377, po przeniesieniu prochów królewskich do nowej katedry, ukazuje się wykonany w prawdziwie mistrzowskiej rzeźbie dawny orzeł, obok lwa. (Joseph Neuwirth: Der Dom St. Veit zu Prag. Fig. 17: Die Baukunst. Verl. W. Spemann, Berlin 1897). Tenże rzeźbiarz dał na tarczy posągu św. Wacława samego orła (tamże: Fig. 18), a ten sam herb ma św. Wacław na tryptyku Świętokrzyskim w katedrze Wawelskiej i innych polskich tryptykach.

Cesarz Zygmunt na znak nowej łaski, dodał w r. 1433 Gonzagom cztery czarne orły królestwa rzymsko-niemieckiego, na białem polu, rozdzielone czerwonym krzyżem, a wskutek tego, dawny herb znalazł się w środku tego krzyża. Czarny jednogłowy orzeł był herbem królestwa rzymsko-niemieckiego, w przeciwieństwie do dwugłowego orła cesarstwa, tak, że właściwie dopiero w Rzymie koronowany cesarz miał prawo do używania dwugłowego orła. Stronnicy cesarza Ghibellini, przybierali do swych herbów, zazwyczaj u góry tarczy, czarnego orła, jedno albo dwugłowego (capo dell Impero), z koroną lub bez, gwelficcy zaś stronnicy papieży andegaweńskie złote lilje na polu niebieskiem, ze względu na przymierze Karola d'Anjou z papieżem (capo d'Angio), a nieraz dodawano jeszcze czerwony kołnierz turniejowy Karola, o czterech wisiorkach, pomiędzy któremi umieszczano te lilje. Jednogłowy orzeł królestwa rzymskiego, ukazuje się w kodeksie »Handregistratur König Friedrichs IV« w Nadwornem Muzeum w Wiedniu, z datą 1446, na rycinie Hansa Burgkmeiera (1473—1531), na wielkiej pieczęci Ferdynanda I-go 1526—64, a dotrwał aż do końca rzymsko-niemieckiego cesarstwa. (Wappen-Calender auf das Jahr 1765 oder jährliches Handbuch der neuesten Genealogie und Heraldik. Nuernberg 1765). W zbiorze herbów Gruenberga z r. 1482. (Des Conrad Gruenberg Ritters und Burgers zu Costenz Wappenpuch, volbracht am nünden Tag des Abrellen do man zalt tusend vierhundert drü und achtzig jar. In Farbendruck neu herausgegeben von Dr. R. Graf Stillfried—Alcántara und Ad. M. Hildebrandt. Verlag von Wilhelm Rommel Frankfurt a. Main. T. LIII b.), znajdujemy cały herb Mantui, z czerwonym wielkim krzyżem, czterema czarnemi orłami na białem tle, w środku z tarczą o czterech polach, z białymi lwami na czerwonych polach i czarno-żółtych wstęgach. Podpis jest tu w ciekawym niemieckim języku, jak wszystkie podpisy w tym dziele: »Margraff von Manto in yttalia. Der mittel chilt ist Grauffen von gutsagen«. Tego herbu wraz z innymi dodatkami używali książęta dalszych linji Gonzagów, jak na Guastalla, Castiglione i t. d. (Le Blas. Arm. de Chev. de l'Ordre de la Toison d'Or: CLXXIV, CCLXXXIII, CCCXVIII). Na herbach Gonzagów orły mają głowy już to zwrócone ku sobie, jak na tarczy herbowej sarkofagu Ludwiki Marji, już to w lewo, jak na antependium.

Karol V jako odznaczenie za obronę udzieloną Pawii przez Federiga II przeciwko Francuzom w r. 1522, dodał ołtarz wiary z napisem »Fides« na wstędze. Na herbie bywa zawieszony łańcuch orderu Zbawiciela, zwany też orderem Krwi Zbawiciela, ustanowiony w r. 1608 przez księcia Vincenzo I. Łańcuch składał się z emaljowanych ogniw na których były wyrzeźbione tygielki ze złotymi pręcikami ognistymi na zmianę ze słowami »Domine probasti«, których to słów używał jeden z dawnych margrabiów Mantui. Na łańcuchu zwisał kielich albo relikwiarz, podtrzymywany przez dwóch aniołów. W relikwiarzu zaznaczone były trzy krople krwi Zbawiciela, gdyż podanie głosi, że Longinus zebrał je do naczynia, które zawiózł do Mantui, gdzie przechowywało się w kaplicy szpitala dla pątników, którą potem przebudowano na kościół św. Andrzeja.

Herb Gonzagów występuje na pierwszem polu tarczy na wyszywce wawelskiej, wykonany



9. Tablica z napisem na sarkofagu Ludwiki Marji Gonzagi

zupełnie wiernie, natomiast na tarczy sarkofagu jest nieścisły, gdyż zamiast krzyża są tam cienkie linijki, a rzeki mantuańskie na tarczy serdecznej są na pierwszem, lew zaś czeski na drugiem polu; widocznie rytownik wykonał herb wedle przedłożonego rysunku, bez znajomości rzeczy, bo nie zaznaczył też w rytowaniu barw, właściwymi w heraldyce sposobami. Na drugim i trzecim polu tarczy Marji Ludwiki widzimy po trzy złote lilje francuskie, ale gdy otok drugiego pola jest czerwony w srebrne krążki, to trzeciego jest w czerwono-białe prostokąty. Gdy w dawniejszych czasach w herbach rodów królewskich francuskich całe pole zasiane było liljami ułożonemi w szachownicę, to od Karola V-go (1364—1380), a na pewno już od Karola VI-go (1380—1422), liczbę lilij ograniczono do trzech, choć nieraz zauważa się i później większą ich ilość.

U nas w Polsce zwyczaj dodawania znaków rozróżniających gałęzie danego rodu nie był tak rozwinięty jak w innych krajach. We Francji dodawano rozmaite brisures, jak n. p. książęta Anjou młodszej linji używali lilij francuskich na niebieskiem tle, z czerwonym otokiem na tarczy. (Ströhl: Taf. XVII, 3). Gruenenberg podaje pod tym herbem podpis: »Herzog von Andyo, Herzog von Vionon und die Grauffschaft von Maine«, (LVII) t. j. książę Anjou, książę Vianen i hrabstwo Maine«, które wtedy były w jednych rękach. Dalsza odrośl, książęta Alençon na tym czerwonym otoku dodała jeszcze srebrne krążki (Ströhl: Taf. XVII, 4). Książęta Berri mieli ten sam herb w otoku czerwonym, wycinanym w ząbki, książęta Bourbon dodali poprzeczną czerwoną wstęgę wskośną od lewej ku prawej. Częstym znakiem we Francji było t. zw. lambeau, to jest kołnierz turniejowy, którego zaczęto używać od XIII w. (tamże str. 11, Fig. 59), mający kształt wstęgi ze zwieszającemi się krótkiemi wstążeczkami, używany równie często w Anglji i Włoszech, a znany też w Niemczech jako Turnierkragen. We Włoszech, jak wspomnieliśmy, czerwonego kołnierza turniejowego używały

obok lilij Andegaweńskich gwelfickie rody i miasta. Najbardziej znanym we Włoszech przykładem odróżniającego otoku, jest niebieska obwódka tarczy panującego domu Sabaudzkiego. W Anglji już w XIV w. ustalił się zwyczaj, prawie że ogólnie przestrzegany, używanie Marks of Cadency, albo Distinctions of houses, mocą którego najstarszy syn przybierał do herbu kołnierz turniejowy, drugi syn półksiężyc, trzeci gwiazdę i t. d. (tamże str. 12, Fig. 61). Znane też bywały dodatki na oznaczenie nieprawego pochodzenia, najczęściej w postaci wskośnej wstęgi od lewej ku prawej stronie.

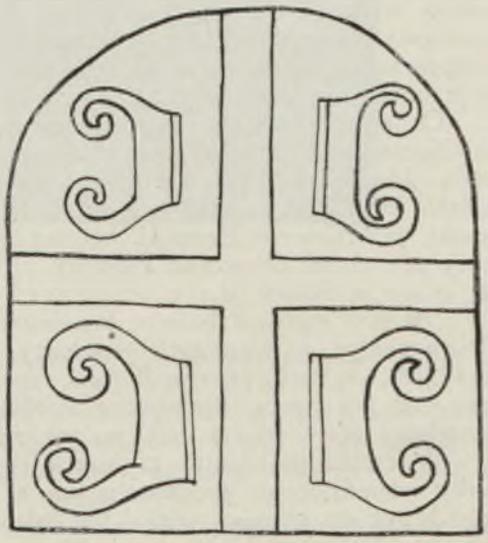
Wspomnieliśmy, że lilje francuskie, na tarczy z czerwonym otokiem, w srebrne krążki, czyli pieniążki (besant), były herbem rodu Alençon, odrośli domu Valois, wywodzącej się od Karola Valois, drugiego syna króla Filipa III Śmiałego. Pierwszym hrabią Alençon został w r. 1293 Karol I (zm. 1325). Ród ten wymarł w 1525 na Karolu, ożenionym z Małgorzatą Orleańską. Ostatnia z żeńskiej linji, siostra Karola, Anna, wyszła w r. 1508 za Wilhelma Paleologa z Monferratu (um. 1518). Gdy dawniej liczba białych krążków na otoku herbu była dowolna, jak to widzimy n. p. u Gruenenberga (XLVIb), to później krążków dawano ośm, jak to stwierdzamy na herbie Karola, ostatniego z rodu (Le Blas. d. Arm. de la Toison d'Or. XXXIX; Ströhl: Taf. XVII. Fig. 4). Nasza królowa przyjęła prawo do herbu Alençon po Annie, żonie Wilhelma z Monferratu, tem więcej, że Anna była ostatnią z tego rodu linji pierwotnej. Matka królowej, Katarzyna z Lotaryngskich książąt Guise, tytułowała się po ojcu swym Karolu księżną na Mayenne, które to księstwo należało niegdyś do tej pierwotnej linji książąt d'Alençon.

Na trzeciej tarczy Ludwiki Marji widzimy trzy lilje z otokiem podzielonym na czerwono-białe prostokąty, herb domu Nivernais (Gruenenberg LXXXVI). Na tkaninie pozostawiono tło z białej lamy, nie dając barw właściwych tła herbom; w rzeczywistości oba francuskie herby powinny mieć pola niebieskie. Herb Nivernais odziedziczyła Ludwika Marja po babce Henryce Kliwijskiej wraz z herbem Kliwji, który jest tu na tarczy ostatniej, jako herb nie mający praw równorzędnych z domem panującym francuskim.

Herb hrabstwa, później księstwa, Kliwji czyli Cleve składa się z czterech skrzyżowanych drążków, z lilją na końcu każdego drążka, związanych w środku krążkiem, z naśladowanym wielkim czerwonym kamieniem. Pole jest czerwone. Na wyszywkach drążki są proste, srebrne, tylko z małemi węzełkami, lilje zielone w złotych obwódkach, na tarczy zaś sarkofagowej drążki przyjęły częstszy w herbie Kliwji wygląd bereł, złączonych w środkowym krążku. Herb Kliwji nie miał nigdy osobnego otoku, lecz na wyszywkach pozostawiono tło z białej lamy, a dla równowagi z dwoma herbami francuskiemi, dano obwódkę ze złotego sznureczka, poza którą zachodzą lilje. W dziele Gruenenberga oglądamy herb Kliwji (Kleff), niewłaściwie jako jednego z »Des Richs fier grauffen«, pomiędzy hrabiami Sabaudji, Cilly i Schwarzenbergu. Pole jest tam czerwone, drążki z liljami żółte, a w miejscu skrzyżowania jest nie krążek z kamieniem, ale podłożona mała biała tarcza (Taf. VI. b.). Podobnie wyobrażony jest herb Jana I Pięknego z Cleve w zbiorze herbów członków orderu Złotego Runa (str. 50 XLVII) i na jego grobowcu (†1481), gdzie tło jest też czerwone, drążki są złote, a mała podłożona tarcza jest srebrna i do tego na pierwszem z tych wyobrażeń z kamyczkiem w środku (Ströhl: Taf. LXIX. Fig. 4). Nawiasowo wspomnę, że ten właśnie Jan Piękny był mężem Izabelli Burgundzkiej księżny Newers i Rethel. Wspaniały herb Kliwji ma na tarczy św. Wiktor, przedstawiony obok fundatora, na obrazie Hugona van der Goes, znajdującym się w Corporation Gallery w Glasgowie (Historja Malarstwa. H. Macfall - J. Ruffer — Lwów. T. II. obok str. 56). Herb Kliwji podobny jest do herbów zakonów rycerskich hiszpańskich Alcantara i Calatrava, tylko że tam skrzyżowane są dwa drążki zakończone liljami. Herb Kliwji nazywano w Niemczech Glevenrad, czyli koło z mieczów, gdyż Gleve, od francuskiego glaive, a od łacińskiego gladius, oznaczało miecz, a w znaku tym dopatrzono się podobieństwa do mieczów ułożonych jak sprychy koła. Ströhl (Taf. VII, 57) błędnie tłomaczy Glevenrad jako koło z lilji, twierdząc jakoby Gleve oznaczało lilję. W rzeczywistości od lilji pochodzi druga nazwa niemiecka Lilienhaspel. Ponieważ później małą środkową tarczę zastąpiono krążkiem z czerwonym kamieniem, więc we francuskim języku utarła się nazwa rais d'escarboucle (H. Gourdon de Genouillac: L'Art Héraldique. Paris 1889. Fig. 70) czyli promienie karbunkuła. Ponieważ drążki upodobniły się do bereł, więc herb ten tak bywa opisywany: »w polu czerwonem ośm bereł złotych, gałkowatych, kwiecistych, z trzech sztuk złożonych (rai pommetté d'or, de trois pièces), srebrem przeglądających (percé d'argent) (L. Vidal: Genealogja domu królewskiego de Bourbon, domów królewskich Hiszpańskiego, Obojga-Sycylji i książęcego Parmeńskiego. Warszawa 1857, str. 99). Tu, jak słyszymy, drążki przeglądają srebrem, na naszej zaś wyszywce są zupełnie srebrne.

Na widok dwugłowego orła, bez koron i innych znaków, na środku polsko-litewskiej

serdecznej tarczy na herbach sarkofagu, odrazu przypominamy sobie napis na tablicy w nogach sarkofagu: «Serenissima Ludovica Maria Gonzaga, Poloniae et Sueciae Regina, orientalium et occidentalium Caesarum, Regum, Principum, Augusta Progenies«. Słowo »Caesarum« może odnosić się nietylko do »orientalium«, ale i »occidentalium«, bo przypominamy sobie, że margrabia Federigo I Gonzaga, ożenił się z Małgorzatą bawarską z rodu Wittelsbachów, z którego pochodził cesarz Ludwik Bawarski (1314—1346). Usprawiedliwione jest też wyrażenie »Regum«, w tytule naszej królowej, bo Ludwika Marja miała w swym rodzie królewskich przodków, gdyż Federigo II Gonzaga, którego matką była Izabella d'Este, córka Leonory Aragońskiej, ożenił się z Margheritą, córką Guglielma Paleologa, którego prapradziad Giovanni miał za żonę Elizabettę, córkę Jakóba Aragońskiego. Do rodu Paleologów odnosi się wyrażenie o pochodzeniu naszej królowej: »Orientalium Caesarum Progenies«. Dwugłowy orzeł ukazuje się na sarkofagu wprawdzie na tarczy polsko-litewskiej, nie samej królowej, lecz jej męża, ale nie może to być orzeł rzymsko-niemiecki, jakby można przypuszczać ze względu na matkę Jana Kazimierza, Konstancję Austrjacką, gdyż ani ona sama, ani jej mąż Zygmunt III, ani też nikt inny z domu austrjackiego w naszej katedrze, nie ma na sarkofagu tego orła, ale zawsze dawny herb Austrji, białą wstęgę na czerwonem polu. Możnaby pomyśleć, że jest to orzeł rosyjski, jako wspomnienie obrania Władysława, jeszcze jako królewicza, na carstwo rosyjskie. Carowie używali tego herbu nawet tam, gdzie mógł on wzbudzić największe zastrzeżenia, bo jest on na pieczęci pisma cara Wasyla Iwanowicza do cesarza Maksymiljana I, zachowanego w Nadwornem Archiwum we Wiedniu. (Ströhl: Taf. X, Fig. 12). Nasunąć się też może przypuszczenie, że orzeł dwugłowy, to herb cesarstwa Wschodniego, odziedziczony po Paleologach. Paleologowie z Monferratu używali jednak dwugłowego złotego orła cesarstwa Bizantyńskiego, na piersiach z tarczą ze św. Jerzym na czerwonym krzyżu. Herb samego margrabstwa Monferratu wyobrażał tarczę z górnem polem czerwonem, a dolnem złotem. Tkanina herbowa wawelska tłomaczy nam jednak, że dwugłowy orzeł jest serbski, gdyż na piersiach orła wyszyty jest wielki żółty krzyż na polu, z czterema półksiężycami, pomiędzy czterema ramionami krzyża.



10. Stary herb Serbji (z rys. Gruenenberga)

Pierwotny herb Serbji wyobrażał srebrny prosty krzyż na czerwonem polu, a w każdem z czterech pól, pomiędzy jego ramionami, srebrne, czasem złote krzesiwo, ocilo, ognijlo, kresalo z buchającym ogniem. Później opuszczono ogień, a krzesiwa upodobniły się do półksiężyców. W Serbji północnej ukazywał się nadto herb, wyobrażający głowę dzika, ze strzałą w paszczy. Po śmierci cesarza Manuela I. (+ 1180) nastały niepokoje w państwie Bizantyńskiem. Wtedy to Stefan Nemenja wyswobodził Serbję z pod bizantyńskiego zwierzchnictwa. Potomek jego Stefan Duszan (1331—55) korzystając znów z wewnętrznych walk w Bizancjum, zajął Makedonję, z wyjątkiem Salonik, Tessalję, Albanję i Epir, a w r. 1346 koronował się w Skoplie na cesarza Serbów i Greków. Od jego to czasów zaczęto używać dwugłowego orła cesarskiego, jak to widać na jego pieniądzach, a dawny herb pomieszczono na piersiach orła.

Pomiędzy znakami rycerstwa zachodniego krzesiwo występuje rzadko. Widzimy w pierwszej połowie XIV w. w herbie Grassowera, wedle Züricher Wappenrolle, białe krzesiwo w czerwonem polu, takie jak potem ma Fridreich Tumritczer, wedle »Sti. Christophori an Arlberg Bruderschafts Buch« (Ströhl. Taf. XXI. Fig. 20). Księstwo serbskie, po wyswobodzeniu się z pod Turcji, używało tylko krzyża z ogniwami, a biały orzeł dwugłowy, z tym znakiem na piersiach, powrócił z ogłoszeniem królestwa Serbji za Milana.

Łańcuch orderu Złotego Runa składa się z ogniw, o kształcie dwóch krzesiw złączonych ze sobą uszkami, na zmianę z krzemieniem z czarnej emalji, w białe plamki, otoczonym złotemi płomykami (Friedrich Heyer von Rosenfeld: Die Orden und Ehrenzeichen der k. u. k. Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie. Wien 1888). M. Samuel Bogumił Linde (Słownik języka polskiego. Lwów 1857. T. III. str. 518) rozróżnia ogniwo w znaczeniu krzesiwa, od ogniwa łańcucha, a ostatnie wywodzi od giąć, więc byłby to wygięty kawałeczek człona

łańcucha, ten jednak wywód nie zdoła nas przekonać. Już z tego słownika widać, że słowo ogniwo, w znaczeniu członu łańcucha, nie istnieje w żadnym innym języku słowiańskim, ale we wszystkich są wyrażenia pochodzące od ogniwo, oznaczają tylko krzesiwo do krzesania ognia. Linde przytacza już wyrażenie Górnickiego (Seneka o dobrodziejstwach 241): »Ogniwo ogniwa się dzierży w łańcuchu«, a więc spotykamy je u nas już w XVI w. W pierwszej połowie XVI w. przyszedł do nas z zagranicy zwyczaj noszenia na wstęgach albo łańcuchach medali nadawanych przez królów i dostojników, a wtedy to utarło się wyrażenie ogniwa łańcucha, które powstało nie skądinnąd, jak od ogniw Złotego Runa (Aurei Velleris), który znany był w Polsce dosyć dawno, bo z Polaków pierwszy otrzymał go Aleksander Sołtan, który w r. 1467 jeździł do Ziemi Świętej, a po powrocie zwiedzał dwory panujących. Przez Karola Śmiałego Burgundzkiego został on zaszczycony godnością radcy i szambelana i tym właśnie orderem (Henryk Sadowski: Ordery i oznaki zaszczytne w Polsce. Warszawa 1904, str. 18). Pierwszy z królów polskich dostał Złote Runo Zygmunt Stary, mianowicie od cesarza Karola V, a odtąd nabrała ta odznaka wielkiego rozgłosu w Polsce. Sadowski przytacza za Leopoldem Hubertem (T. I Pamiętników historycznych) opis uroczystości: »Wręczenie orderu Złotego Runa Zygmuntowi Staremu odbyło się d. 22 października 1525 r., z niezwykle okazałą uroczystością. Po solennem nabożeństwie w kościele katedralnym, posłowie cesarscy: Karol Filip z Burgundji, baron na Bredzie i Leffergen, komorzy, i Jan Glannet Tuzi, marszałek tegoż orderu, w otoczeniu wspaniałego orszaku udali się na zamek królewski, gdzie dopełniwszy celu poselstwa, złożyli łańcuch, z dwudziestu dwóch części złożony, z oznakami Złotego Runa i odpowiednie dokumenty, poczem trzeciego dnia w imieniu swego monarchy podpisali deklarację, zwalniającą króla polskiego od niektórych artykułów ustawy orderowej«.

Order złotego Runa posiadali jeszcze królowie Zygmunt August, Zygmunt III, Władysław IV, Jan Kazimierz, Michał Korybut, August II, August III i Jakób Sobieski, syn Jana III, a nadto wielu dostojników, jak Jan z Tęczyna, wojewoda sandomierski, Mikołaj Sapieha, wojewoda miński, Józef Jabłonowski, wojewoda nowogrodzki, Jan Kajetan Jabłonowski, wojewoda bracławski, Jan Klemens Branicki, hetman wielki koronny i inni. Jan Zamoyski nie przyjął orderu, który mu chciał ofiarować Filip III, król hiszpański. Nic więc dziwnego, że Złote Runo tak znane w Polsce, dało początek nazwie ogniwa łańcucha.

Bardzo wyraźne barwne wyobrażenie starego herbu serbskiego, zamieszczone jest w dziele Gruenenberga, a mianowicie pomiędzy herbami, których używa sułtan, »Der Turgische Kaiser«, jest ten herb, jako podbitego narodu. Na tablicy XXIX b oglądamy te cztery żółte krzesiwa, już bez ognia, rozdzielone wielkim krzyżem, na polu czerwonem (ryc. 10). Obok jest dwugłowy żółty (złoty) orzeł na czerwonem polu, dawnego cesarstwa greckiego.

W zamku w Mantui zachował się wielki herb księcia Vincenza Gonzagi, obejmujący herby odziedziczone po Paleologach, a taki sam podany jest w spisie członków orderu Złotego Runa, do którego należał ten książę. (Le Blas. d. Arm. CCLX). Cała tarcza podzielona jest na dziewięć pól. Na pierwszem polu jest dwugłowy złoty orzeł na czerwonem tle, cesarstwa greckiego, na drugiem lew czeski, na trzeciem czarno-złote wstęgi Gonzagów, na czwartem królestwa Jerozolimy, na piątem cztery czerwone aragońskie pionowe wstęgi na polu złotem, na szóstem czerwono-złote pole Monferratu, na siódmem herb saski, na ósmem dwie złote ryby i cztery krzyżyki na niebieskiem tle, czyli herb Bari, a na ostatniem cztery krzesiwa pomiędzy czterema ramionami krzyża. Francuski zbiór herbów rodów panujących z r. 1655 (Jeu d'Armoires des Souverains et estats d'Europe. C. Oronce Fine, dit de Brianville. Lyon 1655 str. 84), mówi że dom Mantuański ma, prócz herbu Gonzagów, na środku krzyża z orłami tarczę o dziewięciu polach z herbami rodowymi: na 1. polu herb Paleologów, na 2. Lombardzki (niezrozumiany lew czeski), na 3. Gonzagów, na 4. Jerozolimy, na 5. Aragoński, na 6. Monferratu, na 7. Saski, na 8. Bari, a na ostatniem Konstantynopola (mylnie zrozumiany stary serbski krzyż z krzesiwami). Na tarczy sarkofagowej Ludwiki Marji, orzeł niema na piersi ogniw, więc zdaje się być cesarskim greckim, tem więcej że napis na sarkofagu wspomina o »imperatorum progenies«, gdy na antependium krzesiwa wskazują, że jest to orzeł serbski. Barwę jego czerwoną przypisać należy takiej samowoli wykonawcy, czy wykonawczyni, jak opuszczenie barw pól herbowych.

W wspomnianym »Recueil des Armes« z czasów Ludwika XIII. (str. 64) spotykamy tarczę herbową Ludwika Gonzagi, księcia de Nevers, z oznaczonym rokiem 1578, na której wyobrażone są wszystkie herby tak, jak na wspomnianej tarczy w zamku w Mantui, a więc i odziedziczone po Paleologach, wraz z herbem Rethel, a na środkowem polu herb Alençon. Tam też (str. 85) jest herb Karola, ojca naszej Ludwiki Marji, taki zupełnie jak na jej wyszywce i antependium, z wyjątkiem pola serdecznego, na którem są lilje francuskie. Nad ko-

11. Suknia Ludwiki Marji Gonzagi w której ją pochowano.

roną książęcą wyobrażona góra, z podpisem u dołu Olympos, a na jej szczycie ołtarz, ze słowem Fides.

Ludwika Marja nie używała herbu Rethel, księstwa położonego w Ardenach nad Aisne, który wyobrażał trzy złote grzebienie na tle czerwonem, gdyż księciem Rethel tytułował się jej brat Karol, ani też herbu Lotaryngji, mającego na złotem polu wskośną wstęgę od lewej ku prawej stronie, z trzema białymi orłami (Gruenenberg V, Ströhl. XXVII, 5).

Teraz nieco o sposobie wykonania haftów herbowych antependium wawelskiego. Orły na naszym hafcie są wyszyte ściegiem prostym atłasowym, czarnym jedwabiem, ze złotemi obwódkami. Czerwone otoki tarcz z liljami, wykonane są z czerwonych kładzionych sznureczków, a gałęzie ujmujące tarcze z zielonych, te i tamte kręcone z nićmi złotemi, w sposób często używany na wyszywkach z czasów odrodzenia i baroku. Kamienie korony i kamień w środku herbu Kliwji wykonane są ściegiem prostym atłasowym, nitkami jedwabnemi. Wszystkie występujące tu obwódki są złote, a tylko u lilij kliwijskich srebrne. W szczegółach często jest buljonik złoty i srebrny. Ścieg nici złotych jest kładziony, przyszywany w szachownicę. Głoski na zewnątrz tarczy wyszyte złotem kładzionem, owijanem i pasemkowem, w obwódkach ze złotego sznureczka.

Katedra Wawelska nie posiada żadnej innej tkaniny po Ludwice Marji. Dnia 31 marca 1924, przy oddawaniu do naprawy sarkofagu królowej, po otwarciu wieka, obecni ujrzeli na szczątkach królowej, suknię z grubego gładkiego atłasu, na której wyszyte były wspaniałe wzory srebrnymi i złotymi sznureczkami, tworzące z przodu pionowy pas i szeroki dolny otok sukni. Te jednak srebrno-złote hafty sznureczkowe (Ryc. 11), bez innych barw, tworzące wzory w przeróżne kwiaty i sploty tak drobne, że z pewnej odległości wyglądały na koronkę, w niczem nie przypominają herbowej wyszywki.

Obydwie części naszego antependium są nader cenne ze względu na wartość artystyczną, jak i osoby od których pochodzą, a nadto jako przedmioty ustalonego pochodzenia mogą posłużyć za przedmiot porównawczy do określenia innych zabytków.

KS. DR TADEUSZ KRUSZYŃSKI

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BARANOWICZE

= Okrężna wystawa artystów plastyków bawiła tu dni dziesięć, a mieściła się w salach Straży Ogniowej. Frekwencja publiczności była nader słaba. Korespondent *Słowa* pisze na ten temat (w Nr. 237):

»Tu trzeba kilka słów poświęcić publiczności baranowickiej. O ile w takich miastach jak Lida, Grodno i t. d. wystawę zwiedziła prawie bez wyjątku cała inteligencja miejska i okoliczna, o tyle w Baranowiczach prawie widać jej nie było, poprostu liczono osoby! Wśród publiczności przeważała w ogromnej ilości ludność żydowska. Bardzo dobrze, że Żydzi byli, ale zupełnie niezrozumiała jest obojętność inteligencji chrześcijańskiej, mając tak doskonałą okazję do rozrywki artystycznej, nie wykorzystać jej, to nie świadczy chyba zbyt dobrze o intelekcie!

Tłomaczyć to sobie jedynie można pewnego rodzaju nieufnością. Radzimy w każdym razie pozbyć się jej, gdy następny raz Wystawa Okrężna do Baranowicz zawita!«

BYDGOSZCZ

= Bydgoszcz jest pono jedynem miastem w Polsce, które, posiadając niezłe zaczątki Muzeum, zupełnie o nie nie dba i traktuje je po macoszemu. Korespondent bydgoski *Kurj. Warsz.* pisze na ten temat:

»Zasłużony dla Muzeum naszego dyrektor dr. Tadeusz Dobrowolski ustąpił dobrowolnie ze swego stanowiska, powołany na urząd konserwatora do Katowic. Ustąpienie dr. Dobrowolskiego można uważać za prawdziwą stratę dla kultury miasta i placówki, którą kierował. Rezygnacja wywołana była głównie pewnemi przykrościami, jakie robiono ztąd i zowąd dyr. Dobrowolskiemu, uważając tak jego stanowisko, jak i instytucją niemal że za... »malum necessarium« zwyż stutysięcznego miasta. W obecnej chwili jest tedy Muzeum bez kierownika i jak dotychczas konkurs na dyrektora nie jest jeszcze rozpisany. Wydaje się, że szkoda było czasu i atłasu na gest wielkomiejski, który pozostał jedynie próżnym gestem, gdy z takim spokojem traktuje się sprawę wcale wielkiej wagi. To też, chcąc wybawić miasto z kłopotu, zgłosiła się... niejaka Gąsawa o przekazanie jej zbiorów muzealnych (pochodzących jeszcze w pewnej swej części z czasów niemieckich) i aż dziwno, że nie skorzystano ze »szczęśliwie nadarzonej sposobności« uwolnienia się od »zbytniego ciężaru«.

Miasto Bydgoszcz zasłużyło sobie doprawdy na zupełnie osobną kartę w dziejach naszej kultury, jest już dziś sławne z niekulturalnego sposobu odnoszenia się do w ł a s n e g o Muzeum!

KRAKÓW

= Z b i o r y w a w e l s k i e. Do zbiorów, mających ozdobić wnętrze komnat Zamku Wawelskiego, przybyło w ostatnich czasach dużo cennych darów. Obok dzieł sztuki, pochodzących z zapisu śp. Dawida Abrahamowicza wzbogaciły je nadzwyczaj cenne portrety Zygmunta Starego i Ludwika Jagiellończyka, ofiarowane przez hr. Leona Pinińskiego, który obecnie zakupił ponadto we Wiedniu trzy wspaniałe obrazy dawnego pendzla, w tem jeden portret króla Jana Sobieskiego, dzieło wybitnego malarza z końca XVII i z początku XVIII stulecia, Kupetzky'ego. — Ponadto pp. Aleksandrostwo Dłuscy ofiarowali dwa cenne portrety: Dymitra Samozwańca z wieku XVIII i Maryny Mniszkówny z wieku XVII. — Gmina izraelicka w Krakowie ofiarowała dla zbiorów wawelskich wspaniały świecznik z XVIII stulecia, ozdobiony orłami polskiemi, wartości około 400 dol., który zawieszono w sypialni Zygmunta I, na pierwszem piętrze Zamku. — Z Warszawy nadejść mają portrety Barbary Radziwiłłówny i Jana Kazimierza.

Z powodu przyjazdu na Wawel Prezydenta Rzpltej ofiarował prof. dr. Jerzy Mycielski, znany historyk sztuki, wspaniałe łoże mahoniowe empire, które, ustawione w komnacie sypialni Prezydenta, później pomnoży zbiory wawelskie przeznaczone do umeblowania odnowionego zamku.

Przybywają też partjami zbiory obrazów Leona hr. Pinińskiego ze Lwowa. Słynna ta galerja mieści wiele klejnotów, w ich liczbie dzieła szkoły włoskiej, holenderskiej, angielskiej, hiszpańskiej i polskiej z różnych epok.

= N i ż s z a w i e ż a m a r j a c k a. Odnawianie świątyni marjackiej postępuje naprzód. Obecnie komitet restauracyjny postanowił wybudować dokoła murów kościoła kanał osuszający, albowiem główne niebezpieczeństwo grozi przepięknej świątyni od zawilgocenia ścian. Kanał ten będzie miał dwa metry głębokości. Przez to odsłoni się, przy niższej wieżycy, cokół ciosowy z wieku XIV, który obecnie leży poniżej terenu.

= P l a k i e t a k o n f e r e n c j i c h e m i c z n e j. Na upamiętnienie międzynarodowej konferencji chemicznej, która zgromadziła w Warszawie tylu znakomitych uczonych z całego świata, wybiła mennica państwowa plakietę pamiątkową, którą dr. Swiętosławski, przewodniczący Konferencji, wręczył w Krakowie prezesowi Akademji Umiejętności prof. Rozwadowskiemu, gdy uczestnicy Konferencji zwiedzali Akademję. Plakieta jest dziełem p. Raszki, dyrektora Szkoły Zdobniczej krakowskiej, przedstawia z jednej strony emblematy chemji, z drugiej widoki Sukiennic i kościoła Marjackiego. Odlana jest w srebrze.

= B u d o w a s z k o ł y p r z e m y s ł u a r t y s t y c z n e g o. Ministerjum robót publ. wstawiało do projektu budżetu na rok przyszły sumę 500.000 zł. jako pierwszą ratę na budowę gmachu szkoły przem.-art. Budowa zacznie się z początkiem przyszłego roku. Szkoła stanie na przedłużeniu ul. Krupniczej, pod parkiem Jordana.

= S z t u k a k r a k o w s k a n a P o w s z e c h n e j W y s t a w i e K r a j o w e j w Poznaniu w r. 1929. Celem zorganizowania wystawców z dziedziny sztuk plastycznych na terenie krakowskim dla wzięcia udziału w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w r. 1929, odbyło się w gmachu Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie liczne i ożywione zebranie artystów i historyków sztuki.

Po wysłuchaniu wyczerpującego referatu o wystawie, wygłoszonego przez dyrektora działu kultury, p. Jerzego Warchałowskiego, ukonstytuowano miejscowy komitet sztuk plastycznych, wybierając na prezesa radcę Tad. Stryjeńskiego, na wiceprezesa profesora Wład. Jarockiego, na sekretarza art. mal. Stefana Filipkiewicza. Oprócz tego polecono poszczególnym członkom komitetu poczynienie wstępnych przygotowań organizacyjnych dla architektury, malarstwa, grafiki, rzeźby, sztuki stosowanej, sztuki ludowej i sztuki restrospektywnej. Poza kwestją udziału w ogólno-polskim występie w zakresie wymienionych sztuk plastycznych na wystawie poznańskiej, zebrani silnie podkreślili konieczność współdziałania z prezydjum m. Krakowa w zrealizowaniu projektu wybudowania osobnego pawilonu m. Krakowa.

Niezależnie od charakteru, jaki miasto nada swemu pawilonowi, wyrażono przekonanie, że artystyczna kultura musi znaleźć w niem wybitny wyraz. Komitet krakowski ma nawiązać ścisły kontakt z podobnymi komitetami, które się już utworzyły w Poznaniu i Warszawie i mają być jeszcze utworzone we Lwowie i Wilnie. Do komitetu krakowskiego weszli T. Aksentowicz, J. Bukowski, J. Dobrzycki, St. Filipkiewicz, J.

Gałęzowski, K. Homolacs, W. Jarocki, F. Kopera, W. Krzyżanowski, K. Laszczka, P. Mączyński, J. Mehoffer, M. Morelowski, J. Muczkowski, J. Raszka, T. Stryjeński, T. Szydłowski, A. Szyszko-Bohusz, S. Udziela, H. Uziembło, W. Wodzinowski, L. Wojtyczko i W. Zarzycki. W najbliższych dniach nastąpi posiedzenie ścisłego komitetu dla wypracowania programu dalszej pracy.

= Tow. Sztuk pięknych. Na miejsce zwolnionego od swych obowiązków p. Waśkowskiego, został przez nową dyrekcję zamianowany sekretarzem T-wa Sztuk pięknych p. Artur Schroeder. Pan Artur Schroeder po ukończeniu wydziału filozoficznego (literatura niemiecka i polska) na lwowskim uniwersytecie i po jednorocznym kursie u ś. p. prof. dr. Bołoz Antoniewicza (tamże) studjował przez trzy lata historję sztuki na uniwersytecie berlińskim (u prof. Willamowitza, Freya, von Stradonitza), był pryw. asystentem przy muzeum ces. Wilhelma w Berlinie, poczem po przeszło półtorarocznym pobycie w celu studjów we Włoszech i Niemczech osiadł we Lwowie, gdzie dał się poznać jako literat i krytyk artystyczny.

P. Artur Schroeder brał czynny udział w walkach o Lwów r. 1818/19 i w wojnie bolszewickiej, był ciężko ranny, za waleczność odznaczony został krzyżem Virtuti Militari, czterema krzyżami waleczności, krzyżem obrony Lwowa, odznaką honorową »Orląt«, krzyżem małopolskich oddziałów armji (z mieczami) i gwiazdą 14-go pułku ułanów jazłowieckich.

= Wystawa Sztuki słowackiej, urządzona przez T-wo słowackich artystów (z Bratisławy) w gmachu T-wa przyjaciół sztuk pięknych, otworzoną została uroczyście dnia 8 października. Obszerniejsze sprawozdanie odkładamy — z powodu braku miejsca — do następnego numeru *Sztuk pięknych.*

LUBLIN

= W lokalu Kasy Przemysłowców odbyło się nadzwyczajne zebranie sekcji plastycznej Lub. Tow. Artystycznego.

Miasto Toruń zaproponowało lubelskim plastykom urządzenie tam wystawy zbiorowej i z tej okazji zwołano zebranie. Dyskutowano sprawy obesłania projektowanej wystawy, przygotowania katalogu, afiszów etc.

= Wolną Szkołę Malarstwa i Rysunków otwarto w dniu 10 października, tymczasowo w lokalu Klubu Społecznego, pod kierunkiem p. Ludwiki Mehofferowej. Nauka w Szkole Malarstwa trwać będzie cztery lata. Obejmuje rysunek i malarstwo (pejzaż, portret, akt i dekoracje teatralne). Rzeźba uwzględniona będzie o tyle, o ile zgłosi się odpowiednia ilość uczniów. Godziny zajęć od 9 rano do 1 popołudniu. Pozatem odbywać się będą kursy wieczorowe (croquis).

(Dla ścisłości dodajemy, że szkoła ta nie ma nic wspólnego z profesorem krakowskiej Akademji Sztuk pięknych, p. Józefem Mehofferem).

LWÓW

= Wystawa jesienna, otwarta w Tow. Przyjaciół Sztuk P., obejmuje zbiorowe wystawy obrazów Janiny Nowotnowej i Adama Bunsza, oraz prace: Doręgowskiego, Erba, Kunkego, Klara, Leszki, Trusza, Markowskiego, Hausnerowej, Wodzickiej, Olpińskiego, K. Pochwalskiego, Krchy, K. Rutkowskiego Żmudy, Lama i i.

= W Domu Sztuki wystawiono kilkadziesiąt obrazów Maurycego Trębacza, oraz szereg prac L. Kowalskiego z Krakowa. Nadto figurują na wystawie: Bagieński, Iwanowski, Jasiński Zdz., Rychter-Janowska, Rozwadowski, Podgórski, Ziomek, Sarnowicz, K. Wróblewski.

= W budynku Panoramy racławickiej odbyło się pod przewodnictwem prof. Obmińskiego posiedzenie komitetu budowlanego w sprawie rekonstrukcji panoramy. Obliczono, że koszta rekonstrukcji wyniosą kilka tysięcy złotych, robota zaś trwać będzie około dwu miesięcy. W najbliższym czasie przybywa do Lwowa artysta-malarz p. Wojciech Kossak, zaproszony przez miasto, jako ekspert w sprawie naprawy uszkodzonego obrazu.

= Polichromji Katedry Ormiańskiej we Lwowie, świeżo ukończonej przez Jana Henryka Rosena, syna batalisty, poświęciła prasa lwowska i wogóle polska, szereg artykułów i reprodukcyj.

ŁÓDŹ

= W m. wrześniu wystawiono w Miejskiej Galerji Sztuki grafikę jugosłowiańską, oraz cykl obrazów polskich marynistów (W. Nałęcz, St. Bagieński, J. Dołżycka, W. Stachowski, W. Nowina Przybylski, F. Roliński, W. Zaboklicki, F. Jabłczyński, oraz A. Markowski).

= W dniu 12 października zakończono licytację okazyjnych dzieł sztuki z zakresu malarstwa polskiego, tkanin artystycznych, bronzów i ceramiki saskiej i francuskiej.

= Dyrekcja Miejskiej Galerji otrzymała pismo poselstwa czesko-słowackiego, wyrażającego zgodę na urządzenie w czasie najbliższym reprezentacyjnej wystawy czeskiego malarstwa, odbywającej się obecnie w Zachęcie warszawskiej.

= W dniu 14 października o godz. 5-tej popoł. odbyło się w Miejskiej Galerji Sztuki w obecności reprezentantów władz państwowych, komunalnych, szkolnych itd., przedstawicieli prasy oraz licznie zebranej publiczności — uroczyste otwarcie jubileuszowej wystawy prac artysty-malarza Vlastimila Hoffmana, któremu Łódź złożyła hołd z powodu 25-letniej jego działalności artystycznej.

Wystawa obejmuje przeszło 200 prac i daje wyczerpujący obraz działalności artystycznej Vlastimila Hoffmana. Poza tem wystawiono prace: Adama Styki z Paryża, St. Centnerszwerowej i J. Fidanzy z Warszawy, Br. Rychter-Janowskiej z Krakowa oraz młodych artystów łódzkich: W. Dobrowolskiego, J. Krauzego i Fr. Sługockiego.

Wystawę zdobią dekoracje kwiatowe W. Salwy oraz cenna kolekcja kobierców chińskich i perskich.

Dłuższe sprawozdanie z tej wystawy zamieścił *Rozwój* (Nr. 287 z dnia 19 października) i *Kurjer Łódzki* (Nr. 287).

ŁUCK

= Zjazd konserwatorów ze wszystkich województw odbył się na Wołyniu. Przewodniczył arch. J. Wojciechowski. Zwiedzono Łuck, Dubno, Krzemieniec, Ostróg, Poczajów i Wiśniowiec. Obrady trwały 5 dni. Uchwalono szereg postanowień o ochronie zabytków na Wołyniu.

POZNAŃ

= W dniu 25 września otwarto w lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk P. nową wystawę grupy artystów poznańskich p. t. *Plastyka*, zawiązanej w jesieni 1925 r. Do grupy tej należą: Bocheński, Dołżycki, Dziurzyńska-Rosińska, Hannytkiewicz, Jackowski, Lam, Marcinkowski, Mondral, Rożek, Samlicki, Walkowski.

= W lokalu Związku Wielkopolskich Artystów otwarto VI wystawę krakowskiego cechu malarskiego pod nazwą *Jednoróg*.

W wystawie tej biorą udział: St. Dąbrowski, Wł. Augustynowiczówna, J. Fedkowicz, J. Hryńkowski, Wł. Krzyżanowski J. Misky, Sz. Mueller, R. Orszulski, St. Popławski, J. Rubczak, St. Żurawski.

Obie wystawy, zarówno Plastyki jak i Jednorogu,

stojące na wyższym artystycznym poziomie, zdają się wróżyć Poznaniowi lepszy tegoroczny sezon artystyczny.

= Zakup z »Plastyki«. Muzeum Wielkopolskie zakupiło do swoich zbiorów z wystawy grupy »Plastyka«, odbywającej się obecnie w Salonie Przyjaciół Sztuk Pięknych przy Placu Wolności, obraz Tadeusza Walkowskiego, przedstawiający motyw z parku rogalińskiego p. t.: »Stare dęby w Rogalinie«.

= Godło Wystawy Krajowej. Na rozpisany konkurs, celem uzyskania godła Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu r. 1929, nadesłano ogółem 16 prac. Pierwszą nagrodę otrzymał grafik p. Edmund John z Warszawy, do zakupienia przeznaczono projekt p. Woronieckiego, nauczyciela Państwowej Szkoły Zdobniczej w Poznaniu.

WARSZAWA

= Wystawa Sztuki Czesko-Słowackiej w Zachęcie stała się prawdziwie artystycznem świętem stolicy i wzbudziła ogromne zainteresowanie. Na powodzenie tej wystawy złożyły się nietylko same eksponaty, starannie wybrane, ale zwłaszcza bardzo umiejętny sposób jej zaaranżowania. Doskonale napisany wstęp do katalogu, pióra dra V. V. Stech'a, ułatwia każdemu należytą orjentację w nagromadzonym na wystawie obfitym materjale, umożliwia zrozumienie idei rozwojowej czeskiej plastyki.

Wobec tego, że w swoim czasie (Por. Rocznik I., str. 489) *Sztuki Piękne* poświęciły osobny zeszyt sztuce czeskiej, ograniczamy się tutaj do omówienia samej tylko wystawy.

Antoni Manes (ojciec wielkiego Józefa, którego Czesi uważają za właściwego twórcę narodowej czeskiej sztuki), oraz J. Navratil — oto dwaj malarze, którzy wprowadzili do Czech kierunek realistyczny, stali się oni głównymi reprezentantami czeskiego pejzażu i przygotowali grunt pod dalszy rozwój sztuki, której wybrane owoce ma obecnie sposobność Warszawa oglądać na wielkiej reprezentacyjnej wystawie w Zachęcie.

Wystawa obejmuje nie tylko malarstwo i w dużym stopniu rzeźbę, ale zarazem grafikę i architekturę (reprezentowanych jest ośmiu architektów), liczy ponad 369 eksponatów i umożliwia rzeczywiście, dzięki doskonale opracowanemu programowi i starannej naogół selekcji, zapoznanie się z głównymi kierunkami sztuki czeskiej, a nawet — w skromnym ilościowo dziale retrospektywnym — z ich genezą.

Brak wprawdzie wielkiego historycznego malarza Wacława Brozika, tego, który ongi — jeszcze jako uczeń praskiej akademji — przed potężnemi kompozycjami Matejki poprzysiągł sobie, że pójdzie w jego ślady i poświęci się zupełnie historycznemu malarstwu. Niemniej jednak, dzięki zebranym na wystawie pracom takich artystów, jak J. Mánes, J. Czermák (malarz bałkańskich motywów), jak K. Purkyne i V. Barvitius, malujący w duchu francuskiego realizmu, jak A. Chitussi (czeski zwolennik szkoły barbizońskiej, utalentowany pejzażysta), jak J. Marak, a nadewszystko Mikołaj Ales, który ma w sobie coś z naszego Juljusza Kossaka i Brandta — pierwsza faza nowoczesnej sztuki czeskiej uplastycznia się nam na tej wystawie wcale wyraźnie.

Motywy historyczno-narodowe są nader częstym tematem, styl realistyczny, w traktowaniu pejzaży zwłaszcza, jest kierunkiem dominującym.

Inni, jak V. Hynais, uczeń najpierw Anzelma Feuerbacha w Akademji wiedeńskiej, a następnie J. L. Gérome'a i J. A. Baudry'ego w Paryżu, albo H. Schwaiger, uczeń Makarta, ulegają wyraźnie wpływom obcym i nie należą, ściślej wziąwszy do narodowego w sztuce czeskiej kierunku, jakkolwiek pozostawili po sobie dzieła o wyższym artystycznym poziomie. Szczytowym przedstawicielem czeskiego impresjonizmu jest zmarły w r. 1910, w czterdziestym roku życia, Antoni Slavicek, uczeń J. Marzaka. Wokoło niego zarysowują się inne indywidualności malarskie tej generacji, jak J. Prucha pejzażysta, Ot. Lebeda (zdolny pejzażysta, zmarły w 24 roku życia — wprost dziwne, jak wielu czeskich artystów umiera młodo!), posługujący się często pointylizmem A. Hudecek, malarz wnętrz i barwnych widoków O. Blazicek, M. Jiranek, bardzo nierówny w swych pejzażach A. Kalvoda (dobrze malowana »Nizina« obok nudnego, zdawkowego widoku »Nad przepaścią«), Ot. Nejedly, oraz J. Preisler, którego obrazy, nastrojone na ton idealistyczny i mistyczny, malowane techniką impresjonistyczną, doskonale charakteryzują epokę malarstwa około r. 1900.

Zuloagę przypomina nieco K. Myslbek (zmarł, nie mając lat 40), autor kompozycji p. t. »Emigranci«, o wątku etnograficznym, o przyciemnionym na hiszpański sposób kolorycie. K. Spillar maluje interesujące, arkadyjskie w nastroju obrazy, H. Boettinger pejzaże, a zarazem rysuje pomysłowe karykatury i portrety. Najlepiej może na całej wystawie jest reprezentowana doprawdy wszechstronna twórczość znakomitego artysty, Maksa Svabinsky'ego. W obrazach jego przejawia się żywa pasja malarska obok wyraźnych zdolności kompozycyjnych: w grafice, obok swobody wyrażania się w akwaforcie, mezzotincie i drzeworycie — niezwykła inwencja. Jego akty kobiece o pełnych, zaokrąglonych kształtach, skąpane w słońcu, jego graficzne karty z »Rajskiej Sonaty«, wnoszą do całego zespołu wystawy wiele życia i swoistego wyrazu.

Temperamentem czysto malarskim zbliżony jest do niego J. Obrovsky, który lubuje się w malowaniu ciała kobiecego, w układaniu na płaszczyźnie obrazu szerokich plam barwy nasyconej, w zestrajaniu poszczególnych części w kompozycję o wybitnie dekoracyjnym charakterze.

Prezes Stowarzyszenia artystów czeskich p. t. »Manes«, które w Czechach podobną odgrywało i odgrywa rolę, co nasze Towarzystwo Artystów Polskich »Sztuka« — Fr. T. Simon, jest doskonałym postimpresjonistą, ale jest zarazem w istocie, w rodzaju swej sztuki całkowitym Paryżaninem, tak, że coś odrębnie czeskiego w jego obrazach trudno byłoby wykryć nawet po najbrdziej szczegółowej analizie formalnej.

Jako rysownik-dekorator świetnie wystąpił Fr. Kysela, którego barwne gobeliny, nienaśladujące bynajmniej starych, a zupełnie nowoczesne w ujęciu, nawet w kolorycie, zdobią wejście na wystawę w westibulu. Mają one za temat: Stolarza, Drukarza, Szklarza, Ceramika, wszystkich przy pracy, na tle warsztatów.

Wśród awangardy, t. zw. przedstawicieli najnowszych w sztuce, kierunków — poświęcono im osobną salę — nie brak zwykłych naśladowców paryskiego wzoru, w szczególności Bracque'a, Jeanneret'a i Ozenfant'a, ale są też młodzi artyści o rzetelnym talencie, zasługujący prawdziwie na uwagę. Do takich należy J. Zrzavy, P. Kotik, M. Holy, J. Capek, V. Spala, a zwłaszcza R. Kremlicka, także ciekawy jako grafik.

Grafika czesko-słowacka, zebrana również w osobnej sali, a licząca około setki eksponatów, przedstawia się bardzo dobrze, rzeźba zaś, z natury rzeczy mniej bogata ilościowo, aniżeli oba inne działy, wnosi bezsprzecznie najwięcej nowych wartości artystycznych i wzbudza dla czesko-słowackich artystów zarówno najżywsze zainteresowanie, jak i szczery szacunek.

Obok kilku pysznych rzeźb z »Ranionym« — zmarłego przed dwoma laty J. Stursy na czele, opromienionego zasłużoną sławą, wystawa ta dała nam po-

znać szereg niezwykle cennych rzeźb O. Gutfreunda (który utonął przed trzema miesiącami, licząc niespełna 38 lat). Usymbolizowane w ludzkich postaciach cztery pory roku, rzeźbione w drzewie, oraz cztery majolikowe figury: Murzyn-zbieracz bawełny, drukarz, tkaczka i mężczyzna przy selfaktorze — należą do najbardziej oryginalnych dzieł na wystawie. Pozatem są inni nader uzdolnieni rzeźbiarze, jak O. Spaniel, Fr. Bilek, K. Dvorák, B. Kafka, J. Lauda, J. Maratka, J. Horejc, jest też reprezentowany dawny czołowy rzeźbiarz J. V. Myslbek (1848—1922, którego »Ardo«, bronzowe studjum konia dla pomnika św. Wacława w Pradze ma w sobie cechy prawdziwej monumentalności.

Wrażenie ogólne? Naogół bardzo korzystne, gdyż poziom wystawy jest rzeczywiście poważny. Jeśli idzie o malarstwo, brak może dzieł, któreby świadczyły o istnieniu własnej, zdecydowanej i zupełnie odrębnej, charakterystycznej fizjonomji artystycznej w tej gałęzi czeskiej sztuki. Najmłodsi artyści malują właściwie po parysku, bezpośrednio od siebie mówią niezbyt wiele, nie przejawiają wyraźniej swego rasowego charakteru.

O wiele ciekawsza i z punktu widzenia czysto artystycznego cenniejsza jest grafika. Rzeźba zaś stoi w Czechach istotnie na bardzo wysokim poziomie.

Znamienity przykład współczesnej czeskiej sztuki stosowanej stanowią pyszne wnętrza poselstwa czeskosłowackiego w Warszawie, z okazji wydanego przez p. posła Girsę rautu, miały artystyczne sfery warszawskie sposobność zapoznać się z tym cennym okazem nowoczesnej sztuki przestrzennego zespołu.

= Prasa Polska o Wystawie czeskosłowackiej w Zachęcie. Cała prasa, stołeczna i prowincjonalna, powitała tę wystawę z prawdziwą radością, szczerze, życzliwie i przychylnie. Jedyny, wysoce niesmaczny i nietaktowny głos *Wiadomości Polsko-Słowackich* (Nr. 16 z dnia 30 września), nie odgrywa tu żadnej roli.

Niemogąc cytować tu głosów prasy w całej ich rozciągłości, podajemy tylko niektóre z nich, zawierające uwagi i opinje ogólne:

M. Treter w Nr. 262 i 263 *Warszawianki:*

»W sposobie urządzenia sal, t. j. zaaranżowania wnętrz wystawowych, rozwieszenia obrazów i rozstawienia rzeźb, manifestuje się duże znawstwo i wyrobiony smak artystyczny. Wystawa jest ogromna, a jednak nie nudzi, nie zniechęca ilością dzieł nagromadzonych, przeciwnie, budzi szczere zainteresowanie, chęć bliższego zaznajomienia się z różnemi artystycznemi indywidualnościami, pragnienie dłuższej spokojnej kontemplacji przed niejednym obrazem, rzeźbą, utworem sztuki graficznej«...

W Nr. 40 *Świata*, M. Treter, pisząc na temat wystawy, dodaje: »Nakoniec zgrzyt przykry, ale nieunikniony: uwaga o katalogu, wydanym przez Zachętę. Jest to raczej makulatura, nie katalog! Zarówno druk tekstu, jak i reprodukcyj — niżej wszelkiej krytyki. Takiej niespodzianki nie godzi się sprawiać tak miłym gościom, tak haniebnie drukować katalogu Czechom, którzy są mistrzami w dziedzinie graficznego przemysłu — doprawdy niewolno«.

Katalog, z okropną okładką (taką samą uraczyła Zachęta Węgrów), wykonany w Drukarni M. Garasińskiego, jest wprost nieprzyzwoitym nietaktem, tem większym, że wystawę organizowano pod protektoratem Prezydenta Rzpltej, ks. kardynała i ministrów.

J. Kleczyński w Nr. 263 *Kurjera Warszawskiego:*

»Jest właśnie rzeczą bardzo znamienną w nowej sztuce czeskiej, że pierwszymi jej przejawami na wielką skalę — i najdoskonalszymi obecnie — są dzieła sztuki, przemawiającej kształtem wykutym w kamieniu lub odlanym w bronzie, kształtem wymagającym najdotykalniej uchwytnej pracy, najbardziej, ze tak powiem, rzeczywistym, takim, który powstaje z mądrze obmyślanej budowy i ścisłej szczerości. Rzeźba czeska wyrosła nie z akademizmu, ale z realizmu, z pierwiastków ludowych, i dlatego jest tak potężna. Jej liryzm jest liryzmem uczuć zdrowych, zmysłowych, realnych...

O malarstwie i grafice czechosłowackiej pomówimy w następnych artykułach. Na razie tylko muszę stwierdzić, że szczególnie grafika jest wspaniała, ma w sobie potęgę zarysów, jakąś plastyczność, widocznie czechom wrodzoną, która np. w grafikach Svabinsky'ego występuje imponująco, a u jego ucznia Silovsky'ego daje siłę, połączoną z fantazją bogatą i soczystością tonów.

Takie są pierwsze wrażenia z tej pięknej wystawy.«

W. Husarski w Nr. 40 *Tygodnika Ilustrowanego:*

»Do przejrzystości obrazu przyczynia się umiejętna

Wystawa polskiej sztuki w Helsingforsie: Sala z obrazami J. Rubczaka, Dołżyckiego, J. Hryńkowskiego, Zb. Pronaszki

Wystawa malarstwa polskiego w Helsingforsie: Sala z obrazami W. Skoczylasa, L. Śleńdzińskiego, M. Samlickiego, R. Malczewskiego, J. Umińskiej

selekcja, usuwająca to wszystko, co było w sztuce czeskiej epizodem, chociażby nawet ciekawym, ale niemającym znaczenia rozwojowego.«

K. Poraj-Koźmiński w N-rze 265 *Polski Zbrojnej:*

»Jakież byłoby ogólne nasze wrażenie przy opuszczaniu wystawy? Dodatnie, czy ujemne? Powtarzamy: może wiele musimy darować czechom, jeśli mowa o ich malarstwie, z ich ujęciem natury trudno się nam pogodzić, jeśli jednak chodzi o sztukę graficzną — w oczach naszych czesi rehabilitują się nietylko w całej pełni, ale zmuszają nas do tego, by przed takiemi nazwiskami, jak np. Stretti, czy Simon, czoła uchylić. W rzeźbie przy nieco płaskim realizmie jest przecież bardzo dużo uczucia, które pokrywa wszystko. W sumie więc — wrażenie dodatnie. Organizacja wystawy bez zarzutu: możemy śmiało powiedzieć, iż »poznajemy« sztukę czeską, osiągamy wrażenie pewnej całości.«

Fr. Siedlecki w Nr. 242 *Dnia Polskiego:*

»W całej pełni dojrzałości artystycznej przedstawiła się dzisiejsza sztuka czeskosłowacka. Daje ona prawdziwą satysfakcję kulturalną, zadawala oczekiwanie i pełną jest wrażeń czysto artystycznych a różnorodnych, wynikających z różnicy indywidualnej różnych artystów. Nie ma na wystawie ani jednego dzieła, któreby nie stało na wysokości wybrednych wymagań artystycznych, a dobór obrazów, planowo i umiejętnie zestawiony, daje możność dotarcia do najtajniejszych zakamarków twórczości narodowej czeskosłowackiej. Dzięki szczerości zaś i sumienności w doprowadzeniu pokazu aż do ostatnich tragicznych wysiłków malarstwa, opartego na zupełnem zerwaniu z tradycją, wprowadza nas w najnowsze fazy dzisiejszej duszy artysty, walczącej o nowe formy artystyczne i kulturalne.«

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego przy ul. Mazowieckiej otwarto wystawę zbiorową prac Haliny Ostrowskiej. Młoda artystka, córka znanej poetki Bronisławy i popularnego w szerokich artystycznych kołach rzeźbiarza Stanisława K. Ostrowskiego, kształciła się w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Obecna wystawa jest właściwie skromnym pokazem rozlicznych usiłowań i zamierzeń H. Ostrowskiej w dziedzinie grafiki (drzeworyt, akwaforta, miedzioryt) oraz malarstwa akwarelowego i olejnego, wystawiono również akademickie studjum aktu, rysowane sangwiną.

= Zofja Raczyńska urządziła wystawę prac swoich, malarsko-dekoracyjnych (tkaniny, porcelana) w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego. Tamże wystawiono kolekcję wyrobów metalowych F. Tobery.

= Na bieżącą wystawę w Salonie Sztuki J. S. Węgierkiewicza (Hotel Europejski) składają się płótna: Malczewskiego, Fałata, Wojciecha Kossaka, Wierusza Kowalskiego, Axentowicza, Stachiewicza, Wyczółkowskiego i innych.

= Po zamknięciu wystawy czechosłowackiej w dniu 27 października nastąpi w dniu 29 b. m. otwarcie wystaw zbiorowych Stefana Filipkiewicza, Wacława Przybylskiego i Marjana Ruzamskiego, kolekcji prac Bronisława Kowalewskiego, Tadeusza Nartowskiego, Kazimierza Stabrowskiego, Wiktora Stępskiego i Stanisława Turbia-Krzyształowicza — oraz wystawy ogólnej.

= Wystawę prac Leopolda Pilichowskiego otwarto w niezwykle brudnym, wprost niechlujnym lokalu przy ul. Wierzbowej 7.

Clou tej wystawy stanowi okolicznościowy obraz, wystawiony w sposób panoramiczny, przedstawiający uroczystość założenia uniwersytetu żydowskiego w Jerozolimie. Obraz, stanowiący zresztą owoc mozolnej pracy, posiada wartość kolorowanej aktualnej ilustracji. Niezmiernie słaby poziom całej tej wystawy ratuje z trudem kilka zaledwie obrazów, o tematach, zaczerpniętych również z życia żydowskiego.

Wystawiono też kilka utworów graficznych.

= Aleksander Mann wystąpił z większą kolekcją swych prac akwarelowych (widoki architektoniczne) w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego.

= W lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy (ul. Marszałkowska 69), otwarto wystawę zbiorową prac art. mal. Henryka Lewenstadta. W krótkim czasie Związek ma się przenieść do nowego, bardziej odpowiedniego lokalu.

= Wystawa ceramiki polskiej. Przedstawiciele szkół zdobniczych i przemysłu ceramicznego

oraz kierownicy organizacji kulturalno-oświatowych zwrócili się do zarządu muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej w Warszawie z usilną prośbą o przedłużenie urządzonej w Muzeum (Warszawa, Chmielna 52) wystawy ceramiki polskiej, wobec tego, że okres letni, w którym trwała wystawa, uniemożliwił zwiedzanie jej wielu osobom ze sfer naukowych, akademickich i szkolnych. Uwzględniając powyższą prośbę, postanowiono cieszącą się ogólnem uznaniem wystawę przedłużyć do 6-go listopada b. r.

Wystawa ceramiki polskiej wznowiła zainteresowanie ceramiką naszą poza granicami kraju. Dyrektor międzynarodowego Muzem ceramicznego w Faenzy, twórca stałej wystawy współczesnej sztuki ceramicznej w tem mieście dr. Gaetano Baldarelli, zwrócił się do dyrekcji Muzeum z pismem, w którem winszuje wspaniałego katalogu wystawy, świadczącego o wysokim rozwoju sztuki ceramicznej w Polsce. Zarazem p. Bardarelli zwraca uwagę na brak okazów współczesnej sztuki ceramicznej polskiej na stałej wystawie w Muzeum, na której niebrak żadnego prawie z państw, produkujących u siebie ceramikę, jest więc—z państw słowiańskich— i Rosja i Czechosłowacja, brak zaś Polski.

Brakowi temu postanowiło zaradzić Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych i zebrać odpowiednią kolekcję współczesnej ceramiki polskiej dla przesłania jej do Faenzy.

= Konkurs na gmachy państwowe, mianowicie na Ministerstwo robót publicznych i Bank Gospodarstwa Krajowego, został rozstrzygnięty. Nadesłano projektów 26. Pierwszą nagrodę w wysokości 15.000 zł. otrzymał projekt profesora Rudolfa Swierczyńskiego, drugą (12.000) projekt nadesłany przez p. J. Dobrzyńską i p. Z. Łobodę. Trzecią nagrodę (10.000) otrzymał projekt opracowany przez pp. J. Stefanowicza, St. Siennickiego i B. Pniewskiego, czwartą (8.000) projekt nadesłany ze Lwowa przez pp. A. Zacharjewicza i A. Mściwojewskiego. Zakupiono po cenie 2.000 zł. 5 projektów.

= Remont kolumny króla Zygmunta. W budżecie technicznego wydziału magistratu na rok 1928|29 przewidziany jest wydatek na przerobienie podstawy kolumny i usunięcie basenu zniszczonych trytonów. Jednocześnie dział architektury projektuje ogłoszenie konkursu na regulację placu Zamkowego.

= Budowa Muzeum Narodowego. Na ostatniem posiedzeniu Komitetu Budowy Muzeum Narodowego uchwalono przystąpić jeszcze w tym roku do wykonania i wykończenia tej części gmachu, która jest przeznaczona do przechowywania części wielkich i ciężkich, jak naprz.: dział, czołgów, wozów etc. Obecnie przedmioty te zajmują wiele miejsca w budynkach, które są przeznaczone dla innych celów.

= Z muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej. Kursy krótkoterminowe kilimkarstwa, tkanin i dywanów, rozpoczynają się 24 bm. Zapisy przyjmuje i udziela informacji kancelarja muzeum.

= Dom portretowy. Przy ul. Hipotecznej znajduje się zabytkowy dom dawnej bibljoteki Załuskich, późniejszy ks. emerytów. Ma on na frontonie płaskorzeźby królów polskich, które zostały z czasem mocno nadniszczone i poczęły się sypać w gruzy. Obecnie podjęto renowację cennego zabytku, z ramienia Tow. opieki nad zabytkami przeszłości. W r. ub. odnowiono dom, obecnie zaś dobiega końca restauracja płaskorzeźb. Odnowiono gruntownie 36 portretów, których kolejność zaczyna się od Mieczysława I, a kończy na Stanisławie Auguście. Roboty według wzorów oraz portretów wykonywa konserwator pałacu wilanowskiego, artysta-rzeźbiarz Jakubowski.

= Obraz św. Teresy w kościele św. Aleksandra w Warszawie. Z początkiem września b. r. sprowadzono do Warszawy obraz pędzla Edgara Maxence'a, przedstawiający św. Teresę od Dzieciątka Jezus. Dzieje tego obrazu kreśli Z. D. w Nr. 283 *Kurjera Warszawskiego*, pisząc m. i.

»W roku 1926 grono osób zwróciło się do ks. prałata Brzeziewicza, proboszcza parafji św. Aleksandra, z zapytaniem, czy nie zechciałby podjąć się zamówienia obrazu św. Teresy we Francji. Jednocześnie to

Wystawa malarstwa polskiego w Helsingforsie: Sala z obrazami W. Jarockiego, A. Kędzierskiego, St. Kamockiego, W. Weissa

samo grono osób ofiarowało się pokryć koszt nabycia takiego obrazu. Ks. Brzeziewicz wyraził swoją zgodę na to i niezwłocznie zajął się sprawą. Wybór jego padł na członka Akademji des Beaux Arts, Maxence'a, któremu też uczynił propozycję namalowania obrazu św. Teresy, przez bawiącego wówczas w Paryżu ks. Karola Korsaka. Mistrz francuski odmówił jednak.

Nie zniechęcony tem ks. Brzeziewicz zwrócił się do niego listownie, starając się przedłożyć potrzebę namalowania obrazu. Artysta atoli odpowiedział, że nie czuje się na siłach, niezbędnych do podjęcia takiego dzieła. I tym razem ks. prałat nie zrezygnował, lecz starał się dalej przekonać mistrza. Jakoż przekonał go. Po szeregu wymienionych listów otrzymał nietylko zgodę na swoją propozycję, lecz zapewnienie, że artysta włoży w zamierzone dzieło »całą swoją duszę, serce i talent«.

Po kilku miesiącach obraz był namalowany. Autor wystawił go naprzód w Salon des artistes, gdzie spotkał się z ogólnem uznaniem, następnie w Salonie dorocznym. gdzie przed płótnem gromadziły się tłumy, zaciekawione tem, że obraz przeznaczony jest do dalekiej Warszawy«.

W Nr. 284 tego samego dziennika opisuje ten obraz J. Kleczyński w następujący sposób:

»Jednakże dzieło Maxence'a jest dziełem sztuki prawdziwej. W swój realizm zdołał artysta włożyć uczuciowość szczerą i głęboką. Postać św. Teresy ma spojrzenie wnikliwe, pełne dobroci i spokoju. Jej ręka, przepysznie wykonana, zbiera róże, które na jej piersi okrywają wizerunek Chrystusa, i już, już pragnie je rzucić ludziom, z nieba, gdzie teraz w aureoli gwiazd przebywa. Róże mają koloryt piękny, światło na nich miękkie, pieściwe, a spadają ku ziemi cicho i spokojnie, jak wielkie płaty śniegu w dzień bezwietrzny—jak liście jesieni, gdy senne słońce, wśród nici babiego lata ciepło, cicho żegna ziemię przed zimowemi chłody. Jest to kompozycja dojrzała w technice, mistrzowskiej po francusku.

Ks. infułat Brzeziewicz ma wielką zasługę, że wprowadził do kościoła prawdziwą sztukę.

Może to skłoni innych duchownych naszych do naśladownictwa—to znaczy do umieszczania w świątyniach dzieł sztuki—oczywiście dzieł artystów naszych, wśród których wielu tworzy bardzo piękne kompozycje na tle religijnem, szczególniej z tej generacji, która przejęła się Wyspiańskim i jego ludowością. Podnieść sztukę kościelną — to zadanie kultury, która napewno dodatni wpływ wywrze na szerokie warstwy pobożnych, bo cóż może bardziej wpływać na dusze, niż potężnie, a więc prawdziwie wyrażone uczucia religijne? Wyrazić je może tylko wielki artysta.«

Nr. 286. *Głosu Prawdy* kończy temi słowy dłuższy artykuł:

»Obraz Maxence'a, powtarzam, jest estetyczny, nie razi i nie gniewa, ale wartość jego niczem nie usprawiedliwia jego proweniencji. Setkitakich mogli wykonać malarze polscy, dlatego żałować się godzi, żeks. Brzeziewicz, skądinąd tak zacny i światły kapłan, dał się namówić na pokrzywdzenie sztuki rodzimej, bez rezultatów poważnych dla swojej świątyni.«

= Konkurs na plakat lotniczy. Sąd konkursowy w osobach: prof. politechniki warszawskiej i szkoły sztuk pięknych Edm. Bartłomiejczyka, dyrektora administracyjnego Polsk. ajencji telegr. Wł. Gindrycha, prof. szkoły sztuk pięknych w Warszawie Wł. Skoczylasa, dyr. Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych dr. M. Tretera i przedstawiciela Polskiej linji lotniczej »Aerolot« J. Wilczyńskiego, rozpatrzył projekty na plakat, propagujący kominikację powietrzną.

Ogółem nadesłano 43 projekty i wiele z nich zasługuje na specjalną uwagę ze względu na pomysłowe i oryginalne ujęcie tematu.

Pierwszą nagrodę w wysokości 500 zł. przyznano projektowi, opatrzonemu godłem »Bras«, którego autorami są słuchacze wydziału architektury politechniki warszawskiej, pp. Stefan Bak, Władysław Radliński i Andrzej Stypiński. Drugą nagrodę w wysokości zł. 300 przyznano projektowi opatrzonemu godłem »Próba« p. Zygmunta Kinastowskiego, absolwenta szkoły sztuki zdobniczej i przemysłu artystycznego w Krakowie.

Zarząd Polskiej linji lotniczej »Aerolot« ofiarowuje wszystkim osobom, które brały udział w konkursie, ulgowe bilety lotu, po zniżonej znacznie cenie, na swych linjach krajowych.

Publiczna wystawa tych prac odbędzie się w niedzielę d. 23 bm., w jednym z hangarów na lotnisku warszawskiem, przy ul. Topolowej od godz. 10 rano do 3 po południu. Wejście gr. 30 na Ligę obrony powietrznej państwa.

= Remont pomników i dzieł sztuki. Do budżetu miejskiego działu architektury magistrat wnosi na rok następny 80.000 zł. na zmianę podstawy i otoczenia pomnika Kopernika, na gruntowny remont pomnika Mickiewicza, na przerobienie podstawy pomnika »wdzięczności Ameryce«, na remont fontanny w ogrodzie Saskim (zamiana zniszczonych rzeźb podstawy i wykonanie kesonu betonowego w basenie), wreszcie na remont pawiolnu nad źródłem przy ul. Zakroczymskiej z czasów króla Stanisława Augusta.

Prócz wydatków na remont pomników, p. przezydent miasta inż. Słomiński projektuje przyozdabianie placów miejskich w wodotryski, a ogrodów i parków w rzeźby, co już zostało zapoczątkowane w parku Skaryszewskim.

Na konserwację krzyży-pomników na placach i ulicach oraz grobu Nieznanego Żołnierza przewiduje się wydatek w sumie około 14.000 zł.

WILNO

= Wystawa okrężna, obejmująca utwory artystów krakowskich, lwowskich, warszawskich, różnych szkół i kierunków, od naturalistów i postimpresjonistów aż po formistów, zawitała do Wilna, gdzie otwarto ją w pierwszych dniach września w salach Kasyna Garnizowego.

Objazd tej wystawy trwa już trzech miesięcy, objechała już Białystok, Wołkowysk, Lidę, Grodno, Wilno, a objedzie jeszcze: Słomin, Pińsk, Równe, Łuck, Włodzimierz, Chełm i Brześć, Mołodeczno, Nowo Święciany, Stołpce, Łuniniec.

= W październiku wystawił swe prace, po powrocie z dwuletniego pobytu w Palestynie, Zuckermann, uczeń wileńskiej rysunkowej szkoły.

= Tow. Bazar Ludowy w Wilnie, wskutek otrzymanego zaproszenia do wzięcia udziału w Międzynarodowych Targach w Lyonie (we Francji), przygotowuje się do wystąpienia z bardzo licznym i starannie dobranym kompletem eksponatów.

Tow. Bazar Ludowy z bardzo skromnych początków i po przezwyciężeniu licznych trudności staje się już teraz poważną i bardzo użyteczną instytucją społeczną.

= O »Metamorfozach w byłym refektarzu«, w 120-ą rocznicę zgonu Smuglewicza (18 września 1807), zamieścił *Kurjer Wileński* w Nr. 214 dłuższy artykuł, podpisany: *Diaulos*.

= O smutnych losach obrazu Smuglewicza — *Świątynia Sławy*, opowiada *Polonus* w Nr. 221 *Dziennika Wileńskiego* (»Świątynia Sławy pod opieką czynowników«):

W ostatniej chwili dowiadujemy się o losach inkryminowanego obrazu Smuglewicza »Świątynia Sławy« zdartego przed kilkudziesięciu laty przez rosyjskich gospodarzy w lokalu b. Muzeum Tyszkiewiczowskiego. Owoż, jak się okazuje, obraz ten nie przeszedł niestety

w ręce żadnego z członków b. Komisji archelogicznej, jeno porzucony tu został gdzieś w jeden z kątów murów gimnazjalnych, gdzie już się zmarnowało sporo cennych pamiątek po byłym uniwersytecie w postaci, zwłaszcza, portretów dawnych i mnóstwa różnych prac byłych uczniów wszechnicy. Wiedzieli coś o tem i uczniowie szkoły rysunkowej miejskiej, którą prowadził art. mal. Iw. P. Trutniew. Udzielał on ich niektórym z uczęszczających do tej szkoły, jako wzorów dawnej sztuki i różnych pamiątek wileńskich, gdzieś ze skrzyń tajnych ubikacyj gimnazjalnych wydobytych. Rzeczy tych wcale nie strzeżono przed przygodnymi ich grabieżcami. Jak oto komunikuje mi p. Al. Wysocki, jeden ze znawców zabytków wileńskich, jeszcze przed samą wojną światową pewien urzędnik z rosyjskiego kuratorjum szkolnego proponował mu właśnie nabycie pomienionego plafonowego obrazu Smuglewicza, który był złożony w jakiejś piwnicy, ile sobie przypomina p. W. nieopodal lokalu właśnie b. szkoły rysunkowej. Wypadałoby stąd, że szacowna pamiątka ta po znakomitym malarzu naszym poniewierała się wówczas akurat może w pobliżu byłej pracowni profesorskiej Smuglewicza. Wprowadzony był p. W. przez owego urzędnika w ten jak się zdaje dziedziniec im. Smuglewicza przez bramę domu Nr. 11 przy ul. Zamkowej. Znalazł p. W. obraz ten w stanie bardzo opłakanym, ale możliwym jeszcze do uratowania. Mianowicie było owe płótno złożone we czworo, farbą olejną do środka niestety, a następnie zwinięte. Nie wyglądało na dzieło zepsute przez wilgoć lub ażeby było nadszarpane. Jak zapewniano p. W., waga tego obrazu pogniecionego, mogła wynosić 6 czy może 9 pudów. Oczywiście tranzakcja z owym urzędnikiem nie mogła dojść do skutku z powodów zrozumiałej odpowiedzialności wobec władz. Czyż by nie można było dziś odszukać tego obrazu?

KRONIKA ZAGRANICZNA

BARCELONA

= Wystawa Międzynarodowa w Barcelonie, którą zapowiedziano na kwiecień 1929 r. pod protektoratem króla, będzie mieć trzy główne działy: Archeologji i Sztuki, Przemysłu, Sportu. Sztuka znajdzie pomieszczenie w olbrzymim Pałacu Narodowym o 31.279 m² powierzchni (sale o 19 m. wysokości). Będzie to istne Muzeum sztuki dawnej i współczesnej, Hiszpanja bowiem wystawi wszystko to, co ma najcenniejszego w swej sztuce, a inne narody postarają się godnie zaprezentować swą sztukę dzisiejszej doby. Trzeba mieć nadzieję, że i Polski nie zbraknie na tej wielkiej wystawie.

BERLIN

= *Neue Galérie* firmy Schönemann & Lanysl otworzyła wystawę utworów graficznych Andersa Zorna; obok mistrzowskich rycin wystawiono kilka płócien jego pędzla.

= Nowy portret pędzla Van Dycka, przedstawiający prawdopodobnie Const. Huygensa, pojawił się w Berlinie. Dr. Voss, stwierdzając jego autentyczność, podnosi świetny stan zachowania. Obraz ten, malowany na desce dębowej (104 × 74 cm.), pochodzi przypuszczalnie z 1628 roku, stanowi on obecnie własność firmy: Galerie Ehrhardt & Co. w Berlinie.

BOSTON

= W uroczystości odsłonięcia pomnika Tadeusza Kościuszki wzięło udział około 50.000 Polaków.

Poświęcenia pomnika dokonał kardynał O'Conneil, poczem nastąpiła defilada, w której wzięło udział 10.000 dzieci polskich i Sokołów z 67 orkiestrami i 200 sztandarami.

Pomnik, który jest dziełem rzeźbiarki Kittsoa ustawiono w ogrodzie obok pomnika Waszyngtonn. W czasie odsłonięcia pomnika wojsko oddało honory. Wieczorem odbył się bankiet.

HELSINGFORS

= W Nr. 8 rocznika III. *Sztuk Pięknych* (str. 322), informowaliśmy już pokrótce o wystawie malarstwa polskiego, zorganizowanj w Helsingforsie, w gmachu Ateneumu, staraniem Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, na zaproszenie artystycznych sfer finlandzkich.

Program tej wystawy został ostatecznie ustalony w styczniu br., podczas pobytu w Warszawie i w Krakowie finlandzkich gości, a mianowicie dwu artystów malarzy, p. Wilho Sjöströma i p. Alvara Caven'a, oraz dyrektora Ateneum, Dr. Torstena Stjernschantz'a. Miała ona stanowić pokaz dzisiejszego polskiego malarstwa, z wyłączeniem dzieł artystów nieżyjących, oraz dzieł, należących do starszych kierunków. Tem się tłumaczy pominięcie niektórych wybitniejszych nawet artystów naszych współczesnej doby. Wystawianie utworów czysto konstruktywistycznego kierunku nie wchodziło w rachubę m. i. z tego także względu, że tuż przed wystawą polską, w marcu, na wystawie sztuki francuskiej dział ten był reprezentowany wcale bogato, źródłowo i z pierwszej ręki, nie budząc zresztą w Finlandji żadnego już zainteresowania.

W Helsingforsie wystawiono 247 dzieł 38 naszych artystów, przyczem reprezentowane były następujące stowarzyszenia i grupy: *Sztuka* i *Jednoróg* (Kraków), *Rytm* i *Formiści* (Warszawa), *Tow. Plastyków Wileńskich* i grupa poznańska *Plastyka*. Nadto, w osobnej sali, specjalnie w Ateneum urządzonej dla wystaw graficznych, wystawiono około 60 dawnych drzeworytów ludowych z teki Z. Łazarskiego, z odpowiedniemi objaśnieniami w języku fińskim i szwedzkim o pochodzeniu i charakterze tych rycin.

Wystawa polska, otwarta uroczyście przez naszego posła Tytusa Filipowicza, trwająca przez cały kwiecień aż do pierwszych dni maja, odniosła rzeczywiście niezwykły sukces, o czem zresztą dostatecznie już informowała prasa codzienna, zarówno polska, jak i zagraniczna.

Dowodem tego sukcesu są bardzo wyczerpujące, poważne, a dla sztuki naszej nader pochlebne głosy krytyki obcej, oraz liczba sprzedanych dzieł sztuki.

Muzeum Ateneum w Helsingforsie nabyło do swych zbiorów akwarelę W. Skoczylasa, oraz szkic architektoniczny St. Noakowskiego. Ponadto sprzedano obrazy J. Bocheńskiego, St. Rzeckiego, W. Skoczylasa i St. Noakowskiego.

Z okazji wystawy odbył się w fińskim Teatrze Narodowym uroczysty wieczór polski. Odczyt Dr. Tretera, ad hoc napisany, stanowiący ogólną charakterystykę naszej sztuki od XVIII w., był w przekładzie na język fiński rozpowszechniony w całej Finlandji za pośrednictwem radja.

LIPSK

= Dział polski na Międzynarodowej Wystawie Zdobnictwa książkowego, zorganizowany przez J. Mortkowicza z ramienia Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, spotkał się z wielkiem uznaniem. Muzeum Guttenberga w Moguncji, bawarska bibljoteka państwowa w Monachjum oraz tak zw. »Deutsche Bücherei« w Lipsku uchwaliły otworzyć działy polskie w swoich zbiorach. Prasa niemiecka podkreśla sukces odniesiony przez dział polski na międzynarodowej wystawie książki w Lipsku. Towarzystwo, które organizowało wystawę, mianowicie »Verein der Deutschen Buchkünstler« uchwaliło nadać tytuł członka korespondenta swego 4-em Polakom, a mianowicie pp. prof.

Skoczylasowi, Z. Kamińskiemu, Stryjeńskiej i Mortkowiczowi.

LIZBONA

= Lizbońska Drukarnia Państwowa organizuje w październiku wielką wystawę exlibrysów, w której wezmą również udział kolekcjonerzy i zbiory zagraniczne.

PARYŻ

= Aleksander Rzewuski, bratanek znakomitego powieściopisarza, autora »Listopada« i »Pamiątek Soplicy«, Henryka Rzewuskiego, art.-malarz, wstąpił do Zakonu OO. Dominikanów. Niedawno otwarta była w Paryżu, przy Faubourg St. Honoré, wystawa prac jego.

= W salach Durand Ruel otwarto wystawy zbiorowe: Kazimierza Cykowskiego (olejne obrazy z podróży po Afryce), oraz Czesława Mystkowskiego (akwarelowe widoki z Bretanji).

= W Gallerie G. Petit otwarto zbiorową wystawę prac Jana Peske'go.

WIEDEŃ

= Międzynarodowy kongres artystów plastyków. Donoszą z Wiednia: Na posiedzeniu komitetu dla przygotowania Międzynarodowego kongresu artystów plastyków, który ma być zwołany do Wiednia w roku 1929, zakomunikowano, że Kongres zajmie się zbadaniem wszystkich palących zagadnień z dziedziny sztuki oraz tych spraw gospodarczych, które dziś żywo interesują artystów plastyków wszystkich krajów. Głównym tematem dyskusji na kongresie będzie stanowisko sztuk plastycznych w teraźniejszości. (Sztuka a społeczeństwo, Społeczne zadania artystów plastyków i sztuki, Sztuka i lud, Sztuka religijna etc.). W związku z kongresem planowana jest wielka międzynarodowa wystawa sztuki.

= W gmachu wiedeńskiej Secesji otwarto wielką retrospektywną wystawę malarstwa angielskiego, która obejmuje trzy minione stulecia.

KONKURSY

= Miejski Urząd Targu Poznańskiego ogłasza konkurs na plakat dla Międzynarodowych Targów w Poznaniu pod następującemi warunkami:

1) Do konkursu zaprasza się wszystkich artystów polskich.

2) Wielkość rysunku nie powinna przekroczyć rozmiaru 90×60 cm.

3) Tekst polski winien być wkomponowany w rysunek plakatu, a odpowiedniki w języku francuskim, angielskim i niemieckim należy dołączyć oddzielnie.

Tekst do wkomponowania: Międzynarodowe Targi w Poznaniu od 29. IV. do 6. V. 1928 r..

4) Wykonanie plakatu najwyżej w 5-ciu barwach do litografji.

5) Termin prekluzyjny do nadsyłania prac upływa z dniem 15 listopada 1927 r. o godzinie 12-tej. 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, Głogowska 42.

7) Nagrody wyznaczono:

I — 1000 zł.
II — 600 „
III — 400 „

Łączna suma wszystkich nagród zostanie bezwzględnie wypłacona, lecz wysokość tychże może być zmieniona według uznania Jury.

8) Miejski Urząd Targu Poznańskiego zastrzega sobie prawo zakupu dalszych prac. Prace nagrodzone i zakupione stają się bezwzględną własnością M. U. T. P. z prawem reprodukcji. Jury stanowią pp.: C. Ratajski, prezydent m. Poznania, przewodniczący; H. Jackowski, art.-malarz; M. Krzyżankiewicz, dyrektor Targu; dyr. St. Maciejewski; Karol Maszkowski, dyr. Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu; St. Robiński, radca miejski; inż. K. Puciński, architekt i radca miejski; B. Sikorski, dyr. Zw. Towarzystw Kupieckich; inż. Architekt Roger Sławski.

= Zarząd Powszechnej Wystawy Krajowej w r. 1929 w Poznaniu rozpisuje niniejszem konkurs na projekt plakatu Wystawy.

Udział w konkursie mogą brać wyłącznie obywatele Rzeczypospolitej Polskiej. Treścią zadania konkursowego jest symboliczne uplastycznienie idei Powszechnej Wystawy Krajowej, mającej przedstawić całość naszego dorobku kulturalnego i gospodarczego w pierwszem dziesięcioleciu niepodległego bytu państwowego. Plakat ma mieć 70 cm. szerokości i 90 cm. wysokości i być zaopatrzony w napis:

Powszechna Wystawa Krajowa 1929 maj—wrzesień Poznań.

Ponieważ przewiduje się nadruk napisu w rozmaitych językach, należy pismo tak umieścić, by je można bez szkody dla całości zastąpić innem. Projekt winien być dostosowany do reprodukcji w technice litograficznej najwyżej w sześciu kolorach.

Zarząd Powszechnej Wystawy Krajowej wyznacza 3 nagrody za względnie najlepsze prace:

I nagroda w sumie 2500 zł.
II „ „ 1500 „
III „ „ 1000 „

Sąd konkursowy stanowią: 1. Józef Czajkowski, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie; 2. redaktor Kucik, Naczelnik Wydziału Propagandy Powszechnej Wystawy Krajowej; 3. Karol Maszkowski, dyrektor Państw. Szkoły Zdobniczej w Poznaniu; 4. Architekt Jerzy Müller; 5. prof. Władysław Skoczylas; 6. Radca Roger Sławski, naczelny architekt Powszechnej Wystawy Krajowej; 7. Dr. Mieczysław Treter, Dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych; 8. Dr. Wachowiak, Naczelny Dyrektor Powszechnej Wystawy Krajowej; 9. Jerzy Warchałowski, Dyrektor Działu Kultury Powszechnej Wystawy Krajowej.

Projekty należy zaopatrzyć godłem i do przesyłki dołączyć zalepioną kopertę, zaopatrzoną w to samo godło a zawierającą wewnątrz nazwisko i miejsce zamieszkania autora. Termin nadsyłania prac upływa z dniem 5 grudnia, godz. 12. Dla prac zamiejscowych miarodajną jest data stempla pocztowego. Prace nagrodzone wraz z prawem reprodukcji przechodzą na własność Powszechnej Wystawy Krajowej. Autor pracy konkursowej zobowiązany jest wykonać potrzebne rysunki zależnie od techniki, jaką plakat będzie wykonany. Sąd konkursowy może polecić do zakupienia Dyrekcji Wystawy prace nienagrodzone a wyróżniające się.

(Redakcja »Sztuk pięknych« zamieszczając ogłoszenie konkursu na afisz wystawy krajowej w Poznaniu, nie może się wstrzymać od wyrażenia swego zdziwienia, że inicjatorzy konkursu uważali za niepotrzebne zaprosić do sądu konkursowego kogoś z grona profesorskiego Akademji Sztuk Pięknych. Sprawy wystawy poznańskiej, a więc i jej afisza, nie są sprawami dzielnicowemi, obchodzą całe nasze społeczeństwo. Poza tem zaś sądzimy, że opinja najstarszej (choćby dlatego) naszej uczelni artystycznej nie jest do pogardzenia... nawet w sprawie afisza).

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

IGNACY PIEŃKOWSKI

ŚNIADANIE (ol.)

IGNACY PIEŃKOWSKI PORTRET WŁASNY (ol.)

IGNACY PIEŃKOWSKI

DO NAJCIEKAWSZYCH zjawisk naszej sztuki należą niewątpliwie natury artystyczne, wyrosłe na gruncie wiejskim. Mam tu na myśli artystów, pochodzenia ziemiańskiego, którzy w sztuce umieli sobie zdobyć bardzo poczesne i znaczące miejsce. Przynoszą bowiem ze sobą obok wielkiego talentu, tyle jakiejś tężyzny, jurności i rozmachu, że istotnie różnią się bardzo od wielu swych kolegów. A jest ich przytem długi szereg świetnych malarzy, artystów z Bożej łaski, dla których sztuka nie była rzemiosłem czy zawodem, ale największą potrzebą duszy. Bo czyż taką nie była sztuka Piotra Michałowskiego, tego wielkiego statysty i męża stanu, który jako ziemianin z Krakowskiego uważał się w malarstwie zawsze tylko za... amatora. I kto wie nawet czy nie słusznie, gdyż poświęcając wolny czas malarstwu, wybierał tylko takie tematy, w których jego twórczość wypowiedziała się z całą pasją.

A gdzież w innej sztuce znajdziemy tak wspaniałe zjawisko artystyczne, wyrosłe na gruncie wiejskim — jak obu Kossaków, Juljusza i Wojciecha. Czyż można

IGNACY PIEŃKOWSKI KWIATY I OWOCE (ol.)

sobie wyobrazić, aby — oni, malarze koni, z tym bujnym, niespokojnym rozmachem — mogli wyjść z innego środowiska? Czyż w sztuce ich nie ujawniły się instynkty, pasje, upodobania wielu napewno pokoleń, wyrosłych w najbliższem sąsiedztwie stajen czy stadjum końskich?

A cóż powiedzieć o Józefie Chełmońskim, tym największym poecie i fanatyku wsi polskiej. I jego sztuka jest przesiąknięta atawizmem wielu pokoleń, wyszłych z pod słomianej strzechy dworku czy zaścianka szlacheckiego. Obok niego staje znowu Jan Stanisławski, największy entuzjasta krajobrazu polskiego. Dalej w tym

IGNACY PIEŃKOWSKI PAJAC (ol.)

szeregu staje Włodzimierz Tetmajer, Władysław Ślewiński, z dawniejszych Alfred Kowalski, Józef Brandt i wielu innych. Oni wszyscy — to urodzeni, rasowi artyści, których na drogę sztuki pchnął jakiś nieunikniony, wewnętrzny przymus.

Do nich należy także Ignacy Pieńkowski. Gdy łukiem wspomnień sięgnę wstecz, o lat dwadzieścia parę, wynuża się w mej pamięci postać jasnowłosego blondyna, o blado-niebieskich oczach. Na tle ówczesnego Krakowa i jego bujnego życia odcinała się zawsze sylwetka tego malarza. Nie dlatego bynajmniej, żeby się nie nadawał do tego środowiska. Nie. Nawet przeciwnie. Wesołe i beztroskie życie ówczesnej cyganerji krakowskiej znalazło w nim prawdziwego wyznawcę. A trzeba to podkreślić, że rojno i huczno było wówczas w podwawelskim grodzie. »Młoda Polska« ze swymi koryfeuszami i sympatykami rozbiła tu obóz, biorąc niejako w swe posiadanie teatr Słowackiego, a z drugiej strony wyciągając dłoń bratnią do sztuki, zgrupowanej dokoła nowo zreorganizowanej akademji. Jakieś naprawdę nowe, porywcze życie zakwitło w tych starych murach. Był to jakiś świeży, oszałamiający prąd, który porywał wszystkich. Tu nie było miejsca dla obojętnych widzów. Tu każdy musiał być współaktorem czy współpracownikiem. I dziś dopiero z odległości ćwierćwiekowej poznaje się — sine ira et studio — ile tęgich talentów, ile wspaniałych

IGNACY PIEŃKOWSKI CZYTAJĄCA (ol.)

indywidualności literackich i artystycznych wydał i wykształcił ten krótki okres może dziesięciu lat.

Na te lata właśnie trafia do Krakowa Pieńkowski, jako dwudziesto-letni młodzieniec i wychowanek warszawskiej szkoły Gersona. Od wczesnych bowiem lat życia ujawniła się u niego żyłka malarska, która coraz bardziej się potęgując, przerodziła się następnie w jakiś nieodparty przymus. Pięć lat sumiennych studjów w Akademji krakowskiej zrobiły z niego tęgiego malarza, odznaczonego szeregiem medali szkolnych. Wtedy po raz pierwszy ukazał się talent Pieńkowskiego w skończonej formie artystycznej. Sukcesy i odznaczenia, jakie go spotkały, były tylko nowym bodźcem do pracy. Wszystko co mógł wziąć z Akademji krakowskiej, stało się jego udziałem. Zrozumiał, że każdy dzień tu dłużej spędzony, jest tylko

IGNACY PIEŃKOWSKI CHATA (ol.)

stratą czasu. Dlatego nie ubiegając się nawet o złoty medal Akademji, wyjechał jeszcze przed końcem roku szkolnego do Paryża na dalsze studja.

Paryż, ta Mekka nowoczesnej sztuki całego świata, wywarł na niego potężne

IGNACY PIEŃKOWSKI PEJZAŻ Z NAD BUGU (ol.)

IGNACY PIEŃKOWSKI OFELJA (pastel)

wrażenie. Początkowo zapisał się do szkoły Juljan'a, potem jednak pracował samodzielnie, studjując po muzeach sztukę dawnych mistrzów drogą kopjowania. W tym czasie powstaje szereg jego obrazów i portretów, które coraz wyraźniej odsłaniają indywidualne cechy talentu. Widać z nich, że malarz ten bardzo poważnie pojmuje swą pracę, widać, że szuka, bada, śledzi i eksperymentuje. Każde jego płótno jest jakby polem doświadczalnem nowych wartości czy walorów artystycznych. W miarę rozwoju talentu potęguje się coraz więcej zapał do pracy. Natura jego, zrodzona i wychowana na zapadłej wsi polskiej, miała niespożyty zapas życiowej enerji, która go wiodła po rozhukanych falach burzliwej młodości. Rasowy temperament ponosił

go daleko od zwykłych zajęć malarskich i przywodził do szaleństw, do których Paryż tyle nastręczał okazji. Krótko siedząc w Paryżu, przeżył bardzo wiele i jedynie wrodzony pociąg do sztuki uchronił go od zmanierowania i wypaczenia talentu. Jako dwudziesto-paroletni młodzieniec wystawia już w Salonie paryskim dwa obrazy, a nawet bierze udział w wszechświatowej wystawie w r. 1900, w dziale sztuki. Potem wyjeżdża na rok do Rzymu, który porywa go pięknem monumentalnych zabytków i bujnej przyrody. Stąd wraca na krótko do Warszawy, a potem do Krakowa. Tu zostaje blisko dwa lata, intenzywnie pracując nad kompozycją, pojętą w duchu realistycznym.

Niespokojny jego umysł nie dał mu długo wysiedzieć na jednem miejscu. Zmuszony do siedzenia gdzieś dłużej, wyjeżdżał wciąż choćby niedaleko, byle tylko przerwać jednostajność. W ten sposób poznał całe Tatry polskie i węgierskie, i zapuścił się daleko na Słowaczyznę. Potem w r. 1906 wyjeżdża na stały pobyt do Paryża; tam pracuje dalej, wystawiając w Salonie na polu Marsowem. Z Paryża robi krótsze i dłuższe wycieczki, do Bretonji, nad morze, do południowej Francji, zwiedza całe Włochy, podróżuje po Sycylji, zatrzymuje się wszędzie, studjuje pomniki sztuki klasycznej, maluje, robi notatki, szkice itd. Na tych studjach i podróżach schodzi trzy do czterech lat i wreszcie w r. 1910 wraca do Warszawy, powołany na profesora tamtejszej Szkoły sztuk p. W dwa lata później, wybrany przez Związek

IGNACY PIEŃKOWSKI TULIPANY (ol.)

IGNACY PIEŃKOWSKI MODELKA (ol.)

artystów warszawskich, urządza w Moskwie dużą Wystawę sztuki polskiej, która cieszyła się ogromnem powodzeniem. W r. 1914 na wiosnę wyjeżdża do Florencji dla przestudjowania Botticellego i Tycjana, robiąc z nich szereg kopij.

W tym samym roku zachodzi w krakowskiej Akademji ważna zmiana. Ustępuje mianowicie prof. Wyczółkowski, a rektorat Akademji zwraca się do Pieńkowskiego z propozycją objęcia wakującej katedry malarstwa. W ten sposób zostaje profesorem najstarszej uczelni malarskiej w kraju i z początkiem nowego roku szkolnego (1915) ma objąć stanowisko. Tymczasem jednak wybuch wojny zatrzymuje go w Warszawie, skąd już nie może przedostać się do Krakowa. Wyjeżdża do Moskwy, potem na Krym i na takich jazdach po całej południowej Rosji schodzi kilka lat wojny, wreszcie w r. 1918 wraca przez Odessę do Krakowa i w końcu obejmuje katedrę malarstwa, która tyle czasu czekała na niego. Osiadłszy w starym grodzie podwawelskim, rozpoczyna żywą pracę pedagogiczną i jako profesor Akademji — mimo mnóstwa zajęć, związanych z tem stanowiskiem — rozwija dalej swą twórczość, eksperymentując i szukając nowych wartości. Jakiś wewnętrzny niepokój, który tak bardzo go odznaczał przez całe życie, i teraz jeszcze nie ustąpił. Toteż gdy przed kilku laty (1925 r.) otwarła mu się możność wyjazdu do Brazylji, zerwał się

jak młodzieniec do tej dalekiej podróży i pojechał tam, gnany jakimś przymusem wewnętrznym. Oślepiająca jasność słońca i niewidziana dotąd żywość barw pochłonęły go zupełnie. Pierwsze tygodnie po przyjeździe tam siedział jak oszołomiony. Nie przeczuwał nawet tak wielkiego piękna przyrody. Wszystko co ujrzał, przeszło jego oczekiwanie. Dopiero po pewnym czasie począł malować, pracując z coraz większym zapałem. Zwiedził San Paulo, Kurytybę i Rio de Janeiro, mające najpiękniejsze położenie ze wszystkich miast na świecie.

Zastanawiając się nad sztuką Ignacego Pieńkowskiego, trzeba podkreślić, że myślą przewodnią artysty jest zwykle dążenie do osiągnięcia wrażenia kolorystycznego. To dążenie widać u niego zarówno w pejzażu, jak w martwej naturze i portrecie. Co do pejzażu, to uderza u Pieńkowskiego umiejętność komponowania obrazu. Przytem wybór motywów jest zawsze nader staranny. Nie spotkamy nigdy u niego motywu jakby przypadkowego — to co u wielu malarzy można zauważyć, że gdzie stanie, tam maluje. Przeciwnie — zawsze możemy zaobserwować zamkniętą kompozycję, czy to będzie motyw z parku dworskiego, czy rzut oka na urodzajne niwy złotych zbóż, czy przestrzenny krajobraz, nakryty namiotem schmurzonych obłoków, czy partja łąk zrzadka rosnącemi drzewami, czy charakterystyczna chałupa chłopska, otulona w puszysty kołnierz malw, maków, piwonij itd. — zawsze i wszędzie widzimy staranny układ motywu malarskiego.

IGNACY PIEŃKOWSKI — LEKCJA (ol.)

IGNACY PIEŃKOWSKI PEJZAŻ Z RIO JANEIRO (ol.)

To samo także można stwierdzić w układzie martwej natury, w której często chodzi artyście o wydobycie pewnej gamy czy symfonji kolorystycznej. Pod tym względem widać u tego malarza niewyczerpaną mnogość pomysłów.

IGNACY PIEŃKOWSKI PIWONJE (ol.)

IGNACY PIEŃKOWSKI RYSUNEK KOLOROWY

Przytem we wszystkich jego pracach zwraca uwagę ogromna czułość na barwę, na plamę kolorystyczną. Ta wrażliwość kolorystyczna artysty jest jego dominu=jącym imperatywem. Widać, że artysta patrzy i tworzy pod kątem promieniowania i nasilenia barw. O powstaniu obrazu rozstrzyga barwa. I dlatego to w obrazach figuralnych Pieńkowskiego, a zwłaszcza w studjach aktów kobiecych widzimy prze=ważnie dążenia do stworzenia barwnych symfonij. Nieraz spotkamy tu subtelnie do=bierane gamy kolorystyczne od jasno=pomarańczowych tonów, aż do ciemno=pon=sowych, albo np. szarawo=białe zespoły tkanin, kwiatów, wazonów, na tle których sadza zwykle modela kobiecego.

Gdy mowa o figuralnych kompozycjach, to trzeba podkreślić wartość malarską aktu. Zarówno karnacja nagiego ciała kobiecego, jak i staranność modelowania wy=stępuje tu zawsze z dominującą siłą. Wprawdzie nie ma Pieńkowski tego uwielbienia dla kobiety i jej pięknego ciała, które odznacza np. Renoir'a. Wynika to — praw=

IGNACY PIEŃKOWSKI PRZĄDKA (ol.)

dopodobnie — stąd, że Pieńkowski nie zamknął się tylko w jednym kręgu motywów czy wyobrażeń, ale wszystkie zjawiska barwnej przyrody pociągają go z równą niemal siłą. Dlatego robi on na mnie wrażenie ciągłego badacza. Każdy jego obraz jest jakby nowem studjum, nowym eksperymentem jego wrażliwości na barwy. Tu — zdaje mi się — leży źródło jego niepokoju wewnętrznego, który mu kazał wciąż zmieniać miejsce pobytu, w celu odbierania nowych wrażeń barwnych. Toteż nic dziwnego, że w pewnym momencie, gdy tylko mu się otwarła możliwość, pojechał do Brazylji. I tam w najpiękniejszym — podobno — zakątku świata, wobec którego blednie cała, bajeczna kolorowość Włoch, stworzył on szereg przepysznych krajobrazów o potężnych akordach barwnych. W ten sposób np. przemawia do nas motyw Rio de Janeiro, zbłękitną zatoką półkolistym łukiem rzuconą u stóp niebotycznych skał.

Ujmując jednem spojrzeniem działalność malarską Pieńkowskiego, widzimy w nim człowieka, którego całe życie wypełniła sztuka. Poza nią nie miał innej pasji. Dla niej żyje jako artysta i jako człowiek.

FRANCISZEK KLEIN

Wielce Szanowny Panie Sekretarze.
Proszę o łaskawe pożyczenie
50 reńskich (100 Rosm).
Serdeczne załączam pozdrowienia
z wysokiem poważaniem
Stanisław Wyspiański
Wagnie dnia 2 Listopada
1907

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Autograf listu do sekretarza krakowskiego
T-wa Sztuk pięknych, śp. Seweryna Bema

STANISŁAW WYSPIAŃSKI STUDJUM (pastel)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869—1907

Dnia 28 listopada b.r. o godz. 5-tej popołudniu mija 20 lat, jak w sanatorjum prof. dr. Rutkowskiego w Krakowie zamknął na wieki swe oczy Stanisław Wyspiański, »niepomiernie bogate, książęce chłopię z królewskiego rodu. Pogrobowiec — ostatni z piastowiczów — jakaś zabłąkana dusza ostatniego z piastów, nigdy jeszcze dotąd niewcielona« — jak pięknie o nim wyraził się Stanisław Przybyszewski, jeden z tych rzadkich ludzi, który poznał się na początku twórczej karjery Wyspiańskiego na jego niezwykłym talencie.

Smutna ta rocznica zbyt wiele wzbudza wspomnień o doli artysty, który wyprzedził swe otoczenie, który powinien być chlubą swego narodu, a był przez całe życie karmiony goryczą, goryczą lekceważenia i potępienia z początku, a niezrozumienia — z małemi wyjątkami — potem.

Odrzucono mu młodzieńczy projekt witrażów w katedrze lwowskiej (»Boga rodzica«, »Polonia«), zlekceważono i nie pozwolono mu wykonać gigantycznych pomysłów witrażowych w katedrze wawelskiej (»św. Stanisław«, »Kazimierz Wielki«, »Wanda«, »Henryk pobożny«), sparaliżowano i przerwano mu dekorację kościoła Franciszkanów w Krakowie: przygnębienie i troska były codziennym i dozgonnym towarzyszem Stanisława Wyspiańskiego.

Nie doczekał się zrealizowania Swych zamierzeń twórczych.

»W ciężkiej, niesłychanie nużącej i fizycznie — dla niego przynajmniej — nadludzkiej pracy obtłukł z tynku cudowny kościółek św. Ducha w Krakowie, wyłowił z pod warstw tynku niezmiernie ciekawe freski z XVI wieku, marzył o tem, by swoją polichromją przywrócić kościołowi dawną piękność, którą on jedyny — mocą swej najdalej wstecz sięgającej pamięci — tak znał, jakby w jego oczach była tworzoną: pomylił się. Plon jego pracy zebrał kto inny, którego artyzm nie przewyższał majsterstwa malarza pokojowego.«

»Smutnej pamięci książę kardynał Puzyna, ten sam, który kazał swemu pachołkowi, austrjackiemu cenzorowi, »Życie« zniszczyć, odrzucił ze wstrętem witrażowe kartony Wyspiańskiego.«

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WIDOK ZE SCHODÓW SUKIENNIC NA WIEŻE KOŚCIOŁA MARJACKIEGO W KRAKOWIE (pastel)

Tak oto pisze Stanisław Przybyszewski.

Mimo, że dzięki staraniom przyjaciół i wielbicieli Stanisława Wyspiańskiego (któż ich nie ma!) pochowano go w Grobie Zasłużonych na Skałce w Krakowie, czas Wyspiańskiego, który jest »wspaniałem, królewskiem zamknięciem epoki tak zwanego Romantyzmu«, jeszcze nie nadszedł.

Tragedja życia Jego skończyła się dnia 28 listopada 1907 r.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI RÓŻA (rys. piór.)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI STUDJUM (pastel)

ŹRÓDŁA TWÓRCZOŚCI FRA ANGELICO

(1387—1455)

(FRAGMENT MONOGRAFJI)

ŻYCIE Fra Giovanni'ego było proste, ale cieplarniane. Wśród srebrno-szarych sadów oliwnych zbiegały dni chłopięce. Pod błyszczącemi w słońcu winnicami rodziły się marzenia a zamierały na błękicie, gdzie pod łagodnym fioletem mgły ciemnieją granatowe obeliski cyprysów i zębate wieże klasztorów. Marzyciel od lat najmłodszych aż do dni starości, niby samotnik zamkniętych ogrodów pieszczący kwiaty i zieleń, mógł być w latach chłopięcych wolnym pasterzem, który leżąc w cieniu lasów piniowych, poprzez korony miękich igieł patrzy w jasne niebo, a w wolnej chwili biegnie do kościoła, by ukryty za stalami ołtarza mógł słuchać pieśni organów i bawić oczy błyskami świateł na rozbarwionym pułapie. Kiedy podrósł, był może »garzone« w »bottedze«[1] starego mistrza Sieny czy Florencji, a może wiódł swój żywot prosty wieśniaczy, gdy porwany natchnionem krasomówstwem i miłosną prostotą odnowiciela zakonu Dominikanów, porzucił życie świeckie dla cieplarnianego zacisza klasztoru.

Od tej chwili nie spostrzegał życia, tego codziennego. Odcięły go od niego ściany klasztoru i stare mury Kortony. Po dziś dzień żywe wspinają się po górze, obejmując miasto w kamienne ramiona, ongi mocne, a dziś, niby szczątki rozłupanej skały, szarpane i rozwalone. Półuschłe cyprysy wyrastają ponad nie, a ponad cyprysy wznoszą się wieże starych kościołów. Widne z okien klasztoru dalekie horyzonty, skiby pól uprawnych, sady oliwne i winnice i pośród szarych gór umbryjskich niebieskie wody Trazymenu były nową treścią zamkniętego życia w klasztorze.

Młody mnich był zupełnem dzieckiem prostej wsi, wsi z końca XIV stulecia, dokąd nie przenikały głosy Boccacia ani Petrarki, lecz gdzie rozbudzona mocą ludzi silnych, czyniących z wiary nie zagadnienie myśli ale jedyną wartość życia, wzrastała nowa pobożność w ludzie. Tam — zmarła zaledwie siedem lat przed narodzinami Fra Giovanni'ego powiernica nędzarzy i papieży — Katarzyna Benincasa, zdawała się istotną oblubienicą Boga na ziemi, za życia świętą. Po jej śmierci ascetyczne mniszki skupiły się wokół jej pisańskiej uczennicy Klary Gambacorta. Dziesiątki mnichów i mniszek napływały do klasztorów wznoszonych przez jej ucznia, Giovanni'ego Dominici, odnowiciela zakonu Dominikanów. Był to mnich o wielkiej mocy, a razem miłości głębokiej, który siłą słowa zwyciężał prostacze serca wsi, a księgami pisanemi przeciw pogaństwu humanistów i kazaniami swojemi próbował stworzyć tamę nadchodzącej myśli sceptycznej. Mistycyzm ogarnął tłumy. Tysiące Białych Pokutników wyruszyły ze wsi i miast Toskanji, a idąc od Luki i Pistoji masą w białe kapice przybranego ludu, zgarniały nowe zastępy. Ściągnęły z Florencji czterdziestotysięczny tłum białych braci i z pieśnią nabożną, a z wiarą podnieconą, szły ku Arezzo drogą wśród winnic leżącą.

Poryw religijny zabłysnął wśród ludu i niby potężny pęd pobożności kształtował myśl wszelką wśród wiosek toskańskich, szedł z gór i dolin do miast — i tu często zapór mocnych nie napotykał. Mająca wkrótce rozwinąć się, spotężnieć i całe masy ogarnąć odnowiona ciekawość humanistów z trecenta urabiała się dopiero u źródeł. Późniejsi wielcy humaniści, Bracciolini, Traversari, Marsuppini czy wreszcie Koźma Medyceusz byli rówieśnikami młodego mnicha i za lat jego młodzieńczych, świeckich, ludźmi nieznanymi. Życie nowej myśli było własnością kilku najmędrszych i kryło się jeszcze nieraz w zaciszach klasztornych. Najtęższe umysły chwili dysputowały najchętniej w ostatnim dziesiątku XIV wieku w klasztornej celi św. Spirito u mnicha Augustyna — bezpośredniego ucznia Petrarki — Luigi Marsigli'ego. Jeszcze nie powstały owe pierwsze świeckie ogniska myśli — echa platońskich wieczerzy, a przeczucia symposionów Wawrzyńca. Wielkopański i wesoły Raj Alberti'ch, gdzie wśród uczty i tańca, w cieniu rozkwitłych magnolii i różowych oleandrów rozprawiano przy winie o pięknie formy i myśli, był zamkniętym w sobie luksusowym wytworem wzbogacającego się miasta. Myśl i poezja nie były jedyną treścią gawędy, przeplatały ją wesołe nowele i tańce. Były to na poły wesołe kompanje pańskich willi trecenta, a na poły w nowym duchu powstające colloquia, gdzie szlachetnie urodzeni i bogaci dawali swoje ogrody czy loggie, młodzież — wesołość, a noweliści i pieśniarze, poeci ludowi i uczeni — swój genjusz i wiedzę. Tutaj »przeszłość łączyła się z przyszłością, której zaród dojrzewał na pół-żywych pozostałościach dawnego, już dziś rozkładającego się życia«. Ani mądre biesiady u wytwornego piękno-ducha Niccolo Niccoli, który wielbił wszelką rzecz misterną lub patyną wieków pokrytą i był »odnowicielem gre-

[1] Bottega — sklep malarza. Odpowiada pojęciu dzisiejszej pracowni.

DUCCIO DI BUONINSEGNA

MADONNA RUCELLAI (Florencja, kościół s-ta Marja Novella)

STEFANO DI GIOVANI ZW. IL SASSETTA NARODZINY MADONNY (Rzym, Galerja Doria)

ckiej i łacińskiej literatury we Florencji« ani pierwsza akademja humanisty Rossi'ego, ani »studio« florenckie, ani żadne inne źródło w pierwszym dziesiątku XV wieku nie było dość silne, by mogło ogarnąć masy, zniszczyć w nich podstawę odradzanej w tej chwili wiary i zbudzić pragnienie wiedzy jasnej i mocnej. Myśl krytyczna XIV wieku podważyła wiarę i stworzyła sceptycyzm. Wiara XIV wieku była jak dziecko, które już nie słucha, choć czuje się winnem nieposłuszeństwa. Religja była wówczas budową jeszcze nienaruszoną, ale w jej fundamentach można było już dostrzec szczeliny.

U początku nowego wieku, którego »rozpustna chuć i duma bezmierna miały zniszczyć wiarę«, u początku tego wieku ruch rewolucyjny jawił się tylko w życiu literackiem. Odrzucano Danta lub Petrarkę, bo pisali w »volgare« i wynoszono ponad nich poezję starożytną. Lecz wiary nie tykano. I myśli o religijnej rewolucji nie było w czynie nawet najmędrszych. Jeśli niszczyli podstawy wiary średniowiecza — to czynili to nieświadomie. Obydwa pierwiastki — miłość do chrześcijaństwa i do dzieł starego Rzymu żyły w nich z jednaką siłą. Vespasiano da Bisticci mówi o Nicolo Nicoli: »był głęboko wierzącym chrześcijaninem i miał w nienawiści tych, którzy złymi byli chrześcijanami«. Coluccio Salutato, jedyny bojownik nowych idei i umiłowań, nie dostrzegał pogaństwa poetów rzymskich, tylko ich wzniosłość. W liście do Giuliano Zonarini, kanclerza Bolonji, pisał: »Nie sądź, że czytając Virgiljusza, przejmuję się jego baśniami, lubię jego język, którego nikt nie umiał tak ukształtować, jak on: zdaje mi się nieraz, że jest to ponad siły ludzkie sięgnąć aż do tych wyżyn wzniosłości i wdzięku. Podziwiam majestatyczność jego języka, dobór słów, rytm wiersza, jasność mowy, piękno obrazów — i jego przedziwne wiązanie słów«. I dodaje »A przytem ci poganie a nadewszystko poeci, dla których najsilniejszą masz wzgardę i obawę, posiadają niemało cech budujących dla tych, którzy umieję głębiej w nich spojrzeć, pomagają bowiem do umocnienia wiary». Występującemu przeciw jego pismom kamedule Giovanni'emu di San Miniato odpowiedział,

że poznanie pism klasycznych uważa za konieczne do zrozumienia świętych i doktorów kościoła. W odpowiedzi na księgę Giovanni'ego Dominici »Lucula noctis« przyznawał się do najgłębszej wiary Chrystusowej, wynosił mądrość i prostotę Chrystusa ponad mądrość filozofów greckich. Czuł piękno greckiej formy, lecz nie przejmował krytycyzmu greckiej myśli. I Coluccio i Marsigli, obydwaj ludzie epoki przejściowej, w której »oczytanie klasyczne walczyło z wyłącznością religijną i polityczną średniowiecza«, kochali nowego ducha dzieł tych — wolność i bogactwo myśli, dźwięczny rytm ich pieśni, lecz nie odczuwali rozkładającej siły pogaństwa. I nie dlatego, by dostrzegli zamieranie w więdnącym duchu średniowiecza, lecz że w chrześcijaństwie nawet najsilniejszem nie widzieli istotnego wroga nowej wiedzy ani w klasycyźmie wroga wiary — nie podnosili dążeń swoich do tych wyżyn, na jakich stawiali wiarę swoją ludzie religji, pojmujący grozę nadchodzącej chwili.

Przeto przeciwwaga religijna, rozbudzona przez ludzi wierzących a nie znajdująca zapór mocnych ani burzącego fermentu, zdołała jeszcze kiełzać myśl nową i chronić prostacze serce od najścia prawd ścisłych. I lud, zachwiany może w wierze u podstaw, pozbawiony jej pierwotnej, stałej uczuciowości głębokiej, umiał jednak klęczeć i tulić się u złotych promieni bijących od wspomnień niedawno zmarłej Katarzyny Sieneńskiej, biec z wyciągniętemi ramionami za białym tłumem pokutników, żyć echem ich pieśni wśród gór szumiącej, karmić się zapałem Giovanni'ego Dominici i w jego okrzyku miłosnym »Chryste«, w tym zachłannym poszepcie, który spływał na tłum niby zamierająca pieśń organów i serca koił, lud umiał odnajdywać

SIMONE MARTINI ZWIASTOWANIE (Florencja, galleria Uffizi)

prawdy zagubione w pierwszym wieku przeczuć odrodzeniowych. Nadchodzącej chwili nie odczuwał ani jej nadejścia nie żądał.

I w sztuce Florencji w pierwszym dziesiątku nowego stulecia nie było myśli nowatorskiej, ani rewolucyjnej. Tradycja giottystów była w dziele epigonów na podstawach niezmiennych choć zdeprawowanych. Pozostał wielki gest monumentalizmu — pozostała umiejętność traktowania wielkich ścian, łączenia ludzi w grupy zwarte, nieraz jasne — pozostała więc umiejętność opowiadania. Lecz życie krwią bijące i malarską plastykę opowieści zamknęli epigoni w formułach odziedziczonych i niezmiennych. Opowieść ich wówczas dopiero była jasną i zwartą a ruch rządzącym, kiedy łącznie tworzyła monotonja gestów i twardość linji. Nie rozwinęli oni żadnych możliwości tkwiących potencyjnie w założeniu Giotta, nie odnaleźli różnorodności w jedni dla wyrazu ruchu, ani nowych wartości dla uplastycznienia przestrzeni. W roku, w którym Guidolino wstępował do klasztoru, pierwszy odnowiciel włoskiego malarstwa — Masacio — był dzieckiem zaledwie, a ostatni z pośród Giottystów, Spinello Aretino, żył i malował, niszcząc łatwą a złą manierą ostatnie echa istotnego Giottyzmu. Wokół mistrza zamierającej epoki kupili się naśladowcy o duszach małych, rzemieślnicy fresku, nieraz ludzie mocniejsi — lecz bez odrębnych idei lub osobowości. Ich rękom powierzano freski kościołów, obrazy ołtarzowe, malowidła klasztorne, ich »bottegi« były jedynemi dostawcami sztuki w początku wieku.

Refektarze czy zakrystje kościołów o najszlachetniejszych tradycjach — S-ta Croce czy S-ta Felicità we Florencji, S. Francesco w Prato, kościoły w Arezzo, dziesiątki obrazów ołtarzowych dla wszelkich miast Toskanji — malował Niccolo Gerini, artysta o dużym zmyśle dekoracyjnym w traktowaniu wielkich płaszczyzn, lecz w rysunku, sposobie malowania i wyrazach — naśladowca zmanierowany, bezduszny i tępy. Tuż przy nim pracował syn jego, zły czeladnik ojca i mistrza, Lorenzo di Niccolo, autor płaskich Madonn i świętych w manierze butwiejących. Zaś bliski mu Mariotto di Nardo był typowym majstrem chwili. Staranny zawsze i sumienny, a wśród współczesnych tak popularny, iż oddano mu do wykonania freski w klasztorze Albertich, obraz ołtarzowy do kościoła S-ta Trinità we Florencji — i tyle innych dzieł — w istocie kiepski naśladowca Agnola Gaddi, doprowadzający wyrób Madonn i świętych do mechanicznego powtarzania ruchu, wyrazu i kształtu — Mariotto di Nardo był kapitalnym wyrazem smaku i potrzeb, deprawowanych do ostatka przez traktat Cennini'ego.

Nie lepiej działo się w rzeźbie. Ludzie zgoła pospolici, skrojeni na miarę dobrych rzemieślników sztuki złotniczej lub kamieniarskiej, pracowali przy pierwszych drzwich Ghiberti'ego. Sam mistrz rozpoczynał dopiero pierwsze płaskorzeźby, nieśmiałe jeszcze, wspierane formą ówczesnego malarstwa a bliższe rzeźbom Orcagnii, niż dojrzałym pracom własnym z lat późniejszych. I więcej — pierwotwórca rzeźby odrodzeniowej, na którego niezdecydowanym chrześcjaniźmie miała tak często załamywać się jego tęsknota do formy klasycznej — Donatello — wykańczał wówczas pierwsze pół-dziecięce utwory, dwóch proroków do Porta della Mandorla katedry florenckiej — postacie owinięte w ciężki płaszcz średniowiecznej tradycji.

Architektura milczała. W dniu więc, w którym do nowego klasztoru, budowanego na zboczach fiesolańskiego pagórka, przybył młody wieśniak z Vicchio di Mugello, myśl jego małej wioski nietknięta od nowych powiewów była niby zastałe i w sobie zakrzepłe powietrze bezwietrznego dnia letniego. Blizkie miasto jeszcze nie ożyło — wzbierający ferment duchowy, niby »lame de fond« wszczepiał się w najgórniejsze umysły, zagarniał je i ginął w głębi pod myślą tłumu. Uczuciowość więc młodego chłopca mogła być uwarstwieniem tęsknot religijnych, najbardziej miłosnych i szczerych. I kiedy z otoczenia pół-snu, z pieśni rozbudzonego średniowiecza wyszedł wpatrzony z uwielbieniem w swoje nowe życie — prostota jego nie zaznała wstrząśnień.

Sztukę czuł wokół siebie od pierwszej chwili nowego życia, bo zakon Dominikanów sztukę znał i cenił. Mnichowie budowali kościół S-a Maria Novella, najlepsi artyści epoki zdobili jego ściany. Już wówczas nietylko wnętrze kościoła, lecz obydwa krużganki pełne były dzieł mistrzowskich — była tam Madonna Duccia ze Sieny, »Sąd Ostateczny« braci Cione'ów, w kaplicy Strozzich widniały freski Giottina, w Cappella Spagnuola — Hołd Zakonu. Wkrótce miały zjawić się freski Masacia i Ucella. Myśl Giovanniego Dominici, że malarstwo jest potężnym środkiem kształtowania dusz, nadawała być może tym umiłowaniom charakter odrębny, lecz nie obniżała ich wartości dla młodego zakonnika. Czuł wokół siebie atmosferę ludzi kochających piękno i sztukę — może po swojemu, ale głęboko, z natury i konieczności.

Głosy sporu, jaki wiódł Dominici z Colucci'm były mu nazbyt dalekie, zbyt ziemskie. Nie rozumiał ich ani nie odczuwał. Długo wychowywany przez naturę — w latach dziecięcych pieściły go łagodne pagórki Toskanji, w chwilach dojrzewania dalekie horyzonty Kor-

tony — rozumiał w życiu, w księgach i w tych, co go otaczali, uczucia tylko łagodne. Miłość — nie walka, były treścią, jaką widział w życiu. Możnaby rzec o nim, co Sabatier o św. Franciszku powiada: »Wiara nie była dlań czemś z dziedziny intellektu, ale z dziedziny moralności — była poświęceniem serca«.

Jego natura artysty i malarza z urodzenia, za lat młodych jeszcze bierna, pragnąca raczej brać niż dawać, musiała odnajdywać radość w kontemplacji dzieł bliskich mu z uczucia i w sztuce i w poezji ludowej. We florenckim kościele Dominikanów bliskie mu były zamarzone oczy Madonny Ruccelai, anielskie postacie i przyćmione, płynące rytmem złota, lazuru i fjoletu gobelinowe harmonje braci Cione'ow, spokój i łagodne opowieści z życia Marji Giottina. Gdy pierwsze lata spędzał w Foligno, poznał w okolicach Umbrji pierwszych pieściwych mistrzów umbryjskich, a pośród ołtarzy kościelnych niejedno dzieło sienieńskich malarzy.

I dzieła te zostawiły na całej sztuce jego ślad niezapomniany — były szkołą jego młodej twórczości.

W księgach, najbardziej wonczas po klasztorach czytanych, w »Złotej Legendzie« Jacopo de Voragine, w Medjolajach Pseudo-Bonaventury, w pieśniach Jacopone di Tode czy pismach Giovanni'ego Dominici — odrzucał tragizm, który był najbardziej twórczym elementem dla sztuki z przedświtu, a szukał tych jeno fragmentów, gdzie prostota niemal wiejska i zachwyt radosny mogły nakarmić i ukształtować jego twórczość.

Myli się Supino, gdy sądzi, że w twórczości jego była nuta tej czołgającej się tęsknoty Beaty z Foligno: »Boże, co czynię, poto jeno czynię, aby Ciebie odnaleźć: Uczyń miłosierdzie Twoje, abym Cię odnalazła«. Nie. Podobnych załamań rąk nie znał Angelico. Boga nie kochał tragicznie. Ponad wszelki ból bliższą mu była radość. Cała jego młoda twórczość była jak ów okrzyk franciszkańskiego poety. »O radość serca, która czynisz, że śpiewam radośnie. O radości, słodka uciecho!«

FRA ANGELICO — RAJ (szczegół z „Sądu ostatecznego", Florencja, S. Marco)

I dla artysty, którego obrazy niby łąki pod jasnem niebem, pełne są kwiatów, miłości i Boga, »Kwiatki« św. Franciszka były niby kochająca dłoń ogrodnika, gdy poranną wodą odświeża pąki w rozkwicie. Pieśń do słońca była usankcjonowaniem przyrodzonego umiłowania natury w malarzu. Pośród innych pisarzy najbliższym mu był chyba w pierwszych latach życia klasztornego ów »Giullare di Dio« ‹kuglarz Boga›, przez lud Jacoponem przezwany. Jego pieśni liryczne, jakgdyby powstawały z serca aż bolesnego od naporu bezmiernej, nieogarniętej miłości, są ubóstwieniem nietylko uczucia, w którym już pojęcie Boga zaciera się, lecz samego słowa, dźwięku »amor«, którym się przepełnia, upaja

Amor, che ami tanto ch'io non so dirlo quando
del como esmesurato!

Jego djalogi są piękne tą prostą ludzką tkliwością, jaka w słowach Chrystusa do Matki zda się Peer Gyntową kołysanką cichą.

»O, Mama tu sei venuta? mortal me dai feruta che'l tuo pianger me stuta, che, l'ueggio si afferrata«.

Matka odpowiada:

»Figlio bianco e vermiglio, figlio senza simiglio
filgio, a chi m'apiglio? figlio, pur m'ai lassato«.

Były one dla młodego mnicha kołysanką jego własnych uczuć — przez nie mógł kochać, przez nie w łzy się zatulać. I pośród pieśni tych odnajdywał obrazy, które przenosił do swoich kompozycyj, własną sztuką je upiększając. Bogactwo Koronacji malowanej dla własnego klasztoru ‹dziś w Louvr'ze› zda się przepełnione nastrojem tego oto fragmentu z pieśni o »Narodzinach«.

»De corona de stelle
en sedia collocata
de margarite e perle
la zambra apparechiata
sirai incoronata
de gemme e auro fine
sera la vesta ornata,
le drappi e baldachino«.

A Raj ze »Sądu Ostatecznego« mylnie w tercynach Danta szukany, jest obrazem dziecięcej pieśni Jacopona cytowanej w książce Supina.

Una rota si fa in cielo
Di tutti i Santi in quel giardino
La ove sta l'amor divino
Che s'inflamma de l'amore.
In quella rotta vanno i santi
Et le angioli tutti quanti
A quel sposo van davanti
Tutti danzan per amore
In quella carte è un alegrezza
D'un amor dismisuarante
Tutti vanno od una danze
Per amor di Salvadore

Son vestiti di vergato
Bianco, rosso e fzamezzato
Le ghirlande in mezza el capo
. . . . . .
Le ghirlande son fiorite
Piu che l'cro son chiarite
son di margharite
Divisate di colore... etc.

I te w zachwyceniu śpiewnem pisane laudy były jak ornament słoneczny i lśniący dla obrazów, które w myśli Angelica rozwijała księga inna — Medytacje Pseudo Bonaventury, siłą własnej wartości malarskiej wpajające się w wyobraźnię malarza. Dziwna to księga. Pełna męskiej, a zarazem tkliwej miłości dla chłopięcych lat Jezusa, zaś bolesnego niemocnego współczucia dla jego cierpień. Niema w niej opowieści. Obraz z obrazu wykwita niby wspomnienie człowieka, który cielesne życie Chrystusa przecierpiał w sobie w żywej prawdzie medytacji. »Swięty Franciszek — to poeta, autor Medytacji — to malarz« powiada Emil Mâle. Istotnie. Pseudo Bonaventura nie odpowiada ale rysuje, potem zwołuje oczy do patrzenia i zachęca do przeżycia w sobie żywego już faktu. »Czyń myślą Twoją, jakobyś był obecnym przytem wszystkiem, co było mówione i robione. Patrz oczami swojej myśli«. I aby oczom prostaczej fantazji ułatwić ujęcie obrazu, wpaja każdą scenę w bieg życia prostego ludu i otacza ją biedną, mroczną codziennością. »Stary Józef« — opowiada — « zarabiał tyle, wiele mógł był wy-

robić swojem rzemiosłem, a Matka dziecka, w biedzie i poniżeniu żyjąc, dorabiała szyciem i przędzeniem i spełniała różne posługi domowe, których wiele było: przyrządzała warzę dla dziecka, dla Józefa, dla siebie, a i innych tyle było robót przy oporządzeniu domu, gdyż nie trzymała żadnej służebnej... I Jezus jej pomagał i robił wszystko, co mógł i co potrzeba było« »Wejdź-że« — dodaje »do ich chaty i pomóż im przyjaźnie a z uśmiechem«. A kiedy u bram Egiptu widzi siedmioletniego Chrystusa, bawiącego się pośród innych dzieci i gdy mu żegnając się starcy pieniądz litośnie do rąk podają, a on wstydliwie przyjmuje, znów prosi Bonaventura »weź-że dziecko za rękę i pójdź z niem, tylko poprzed Matką pójdź, a nie inaczej, bo ona by nie pozwoliła nigdy iść w tyle poza sobą z obawy, by dziecko gdzie nie zaginęło«. W ten sposób pisząc, czyni Bonaventura tak, jak gdyby chciał oto w pyle drogi wioskowej wskazać na postać idącego Boga i do fantazji każdego chłopka zbliżyć radość współżycia z Nim pod jednym dachem świętego marzenia. Gdy zaś zapragnie bólem wzruszyć, to nie ma dlań słów dość złych, czynów dość bolesnych, by rysować nimi męki ukochanego. Tych chwil tragicznych nie dostrzegł w nim Angelico. Nie widział twarzy Chrystusa brzydką, błotem, krwią i śliną zmazaną, lecz widział »młodzieńca pięknego i szlachetnego«. W Medytacjach lubił nadewszystko ich wiejską prostotę, której żywe powietrze przeniósł do swoich opowieści z życia Marji, w Pseudo Bonaventurze — czcił mistrza, który nauczył go przeżywać każdy własny obraz jako radosne zbliżenie się do zjawy Boga. Jak dalece podlegał on wpływom tej księgi, wskazuje koncepcja scen niektórych nie spotykanych niemal u innych malarzy Toskanji. »Zwiastowanie« z trzeciej celi klasztoru św. Marka, gdzie Marja wita anioła klęcząc, jest obrazem słów Bonaventury: »aż wreszcie Dziewica słowa anielskie słysząc, pobożnie przyklękła i ręce złożywszy, rzekła: otom sługa Twoja, Panie, niechaj się stanie wedle słów Twoich«. Tak pojęte zwiastowanie, częste w sztuce Lombardji, we Florencji jest zdaje się wyjątkiem. I tu w klasztorze znajduje się inna scena, jeszcze raz powtórzona na drzwiczkach do kościoła S. S.

SPINELLO ARETINO — UKRZYŻOWANIE (Florencja galleria, Uffizi)

Annunziata (Sportelli) — »Św. Komunja«, zda się przez żadnego więcej malarza nie powtórzona, a oparta na słowach Medytacji: »Zaś potem, gdy już nóg umywanie ukończył, uczynił ze siebie prawdziwą i nową ofiarę i łamiąc chleb a oczy do nieba wznosząc, dokonał sakramentu z własnego ciała i dał go uczniom swoim, mówiąc: oto ciało moje, które od Was zdradzonem będzie... Ułóż dobrze w myśli Twojej jako własnemi rękami tej to świętej rodzinie swojej komunji udzielać będzie«. I w całym układzie tych wszystkich fragmentów Sportelli do S. S. Anunziaty, które Angelico sam dzielnie komponował, w ich duchu zacisznym i wiejskim, odczuwa się wiew poezji Bonaventury.

Już mniej go cieszyła »Złota Legenda«, choć i piękna i prosta. Całe życie malując niemal wyłącznie żywot Marji i Chrystusa, z natury rzeczy nie mógł odnaleźć w księdze Jakuba de Voragine cennych dla siebie opowieści. A przytem, często opisowy raczej niż obrazowy charakter księgi, nie nęcił wyobraźni malarskiej. Tam, gdzie Bonaventura w bolesnym załamaniu rąk jednym tchem o przerażeniu i męce opowiada pasję Ukochanego — tam Voragine rozmyśla nad tem, czemu pasja była hańbiąca, a czemu niesprawiedliwa. I Złota Legenda dała Angelicowi zaledwie wątek do ostatnich prac, jakie wykonał w pałacu watykańskim — do dwóch ostatnich scen z życia św. Stefana i do żywota św. Wawrzyńca.

Inaczej Giovanni Dominici — ów przedziwny mnich, który przez księgi na myślach oparte, umiał rzucać słowa ciepłe miłością, lub bogate lśniącym przepychem wschodu. Traktat o miłosierdziu, który mógł był kształcić umysłowość mnicha — był mu też blizki uczuciem. I dla Angelica Bóg był »weselnem światłem dla oczu, słodką pieśnią dla uszu«. Jego miłość dla życia i ziemi odnalazła wytłumaczenie myślowe w zachwytach Dominici'ego. »Ziemia nie wydaje się tak piękną zewnątrz, jako jest nią w trzewiach swoich. Z nich to wykwitają róże, lilje i kwiaty przedziwne. W niej rodzą się owe metale, które dają słodkie dźwięki organom i trąbom, teorbanom i dzwonom... Z korzeni drzew w niej ukrytych gną lutnie, skrzypki, gitary i kobzy. I któż rzec może ile słodką pieśniarką jest ta ziemia prosta, matka tylu a tak dźwięcznych pieśni: O! nie jest jak biedną tako się wydaje! Jej wnętrze zawiera zapachy o wonności rozlicznej i dzieli się niemi z goździkami, piżmem, balsamem i tysiącem innych korzeni. O jakież słodycze o smakach przeróżnych muszą w niej być ukryte«. Te słowa musiały radować Angelica, a lśniące często od drogich kamieni i barw tęczowych opisy Dominici'ego mogły opanować jego fantazję, jak złoty obraz Gentile da Fabriano.

Dla układu swoich obrazów czerpał wzory, jak o tem pisze Italo Maione — z różnych ksiąg odnowiciela Zakonu. Po wpływem pism Dominiciego powstała postać Chrystusa Ogrodnika w »Noli me tangere«, postacie Adama i Ewy w »Zwiastowaniu«, gest apostołów w »Objawieniu« i kilka scen innych.

Księgi te, które Angelico jako brat zakonny czytał prawdopodobnie za pierwszych lat życia w klasztorze, kształtowały myśl jego i nadawały wyraźny charakter jego uczuciom. Były one podkładem jego psychiki, często źródłem natchnień, tworzyły nastrój lub podkreślały pewne cechy w sposób swoisty. Dawały też nieraz treść opowiadaniom, a przez to wpływały na formowanie się w wyobraźni scen wielu, lecz nigdy nie mogły wpłynąć na urabianie się formy malarskiej czy jej rozwój, ani rządzić malarskiem ujęciem kompozycji. Były one tylko poetyczną treścią jego dzieł. W interpretacji ich nie był on nigdy niewolniczym naśladowcą słów pisanych, jak ów daleki jego następca we Francji, Enguerrand Charronton, którego »Koronacja« jest odrysowaną treścią tematu, napisanego przez księdza Jeana de Montagnac.

Formy Angelica wychowywała wraz z nim wzrastająca sztuka. Nie wiemy niestety, kto był jego mistrzem bezpośrednim, gdzie kształcił się, jakie malował pierwsze obrazy. Miniatury nie otworzyły drogi do poznania jego lat młodych, pierwsze dzieła zaginęły, pozostałe wczesne obrazy są przemalowane. Słowem — nie znamy twórczości jego do 30-stu lat nowego wieku. Przeto, by nie utracić choć pozornej ciągłości w jego rozwoju, należy poznać tę sztukę, która pośrednio kształtowała jego formy, a której wielkość i charakter w malarstwie tych 30 lat pojmowane bywają często opatrznie.

Dwadzieścia dwa lata, dzielące pierwszą znaną nam datę od dnia, w którym Angelico wstąpił do klasztoru, były okresem istotnych ucieleśnień nowej epoki. Religijność przestała być dla sztuki, jak w średniowieczu, bodźcem twórczości, stawała się często już tylko nieświadomie iluzorycznym, nieświadomie pozornym jej podkładem. Bodźcem była potrzeba i przyzwyczajenie oczu do widzenia rzeczy ozdobnych — ksiąg, ścian, fasad bogatych w ornament i barwę. Malarstwo kościelne przestając już być wyłącznie środkiem kultu, nie było też jeszcze luksusem, lecz architektoniczną potrzebą, niby witraż w katedrze gotyckiej. I jeśli zrozumienie formy, przybywające od sztuki grecko-rzymskiej, nie dotarło u progu wieku do malarskich sklepów,

żyjących w pół-śnie zjełczałego giottyzmu, to w latach 20-tych duch zbliżającej się chwili zrodzony z pierwszych ocknień Petrarki i Boccacia, a w rozwoju swoim idący ku rozbudzeniu tęsknot greckich nawet w typowym — choć genialnym — bourgeois Koźmie Medyceuszu, ów duch chwili oddychał już zupełnie naturalną potrzebą sztuki nowej.

Moment był niebezpieczny. Trzeba było odrzucić formy stare i bronić się przed najściem form obcych, już przez humanizm a priori przebóstwionych i zdolnych zwyciężyć wszystko, co było rdzennem i samorodnem w sztuce Włoch. Jak stary pałac toskański ciężki i obronny przetwarzał się poprzez rzymskie nabytki na potężny, lecz wytworny zamek Michelozza (pałac Medyceuszów) tak samo ciężka i brzydkokształtna rzeźba trecenta musiała przerodzić się w formę odrębną.

Napływ wspomnień klasycznych naparł na mocny i samorzutny indywidualizm Donatella — i tu załamał się. Żyjący jeszcze w lepkiej tradycji ciężkich fałd Donatello poddał mu się na początku — poddał, o ile ówczesna rzeźba rzymskiej podledz mogła i umiała. Lecz od narzuconego spokoju i poszukiwania monumentalnej pozy dla masy jeszcze ciężkiej i prostaczej, poprzez bryłę o linji szlachetnej, zamykającej postać rytmiczną zgodą formy i wyrazu, przeszedł do linji rewolucyjnej, pogiętej i zszarpanej. Pękły poważne i szerokie masy Jana Ewangelisty, zestrzępiła się monumentalna linja świętego Marka. Nagie ręce wyłoniły się z pod szat. Donatello był panem formy. — Odrzucił dawną powagę i szukał nowych wartości. Uniósł ciężko opadające fałdy szat i uczynił z nich dekorację — prosty atrybut architektoniczny, stanowiący przeciwwagę masy, konieczną do wkomponowania postaci w zagłębione nisze kampanilli. Podpatrzył wyrazy duszy zgoła obce trecentystom — wyrazy mądrego sceptycyzmu i wyniosłej pogardy i ożywił niemi twarze swoich ludzi. Dał więc nowe typy w ruchu, w wyrazie i odrębnej dekoracyjności, odmienne od monotonji średniowiecza i od wyniosłego klasycyzmu.

Ten okres jego przełomu zatamował grozę pędzącego klasycyzmu.

Nie były tak mocne dzieła Ghiberti'ego. Jego postać św. Mateusza była wyrazem spokojnej harmonji i odczucia dekoracyjnej monumentalności: proporcje sukien i posągów w stosunku do rozmiarów niszy są najpiękniejsze wśród wszystkich dzieł dekorujących kościół Or San Michele.

Jednocześnie powstawały lotne i powietrzne podcienia Ospedale dei Innocenti, wsparte na wdzięcznych kolumnach. Ich twórca, Bruneleeschi przystępował do budowy pierwszego renesansowego kościoła San Lorenzo. A ponad katedrą unosiły się pierwsze pierścienie kopuły. Tchnienia Starego Rzymu urobione na zabytkach rdzennych, dopiero od niedawna opanowanych przez gotycką strukturę, przetwarzało się na nową wartość architektoniczną.

Zgoła odmienną była praca nowatorów malarskich. Należało odrzucić zaniedbaną płoń malarstwa trecentystów, zdeprawowanego już ostatecznie w dziele Spinella Arretina, a dziś przez tępy indyferentyzm dla formy i brak dawnych uczuć bezpłodnego i jałowego — i budować sztukę od podstaw nową. — Trzeba było sięgnąć bezpośrednio do natury.

Być może, iż pierwsze tchnienie nowej prawdy przyszło z poza Alp, może na ziemię florencką przyniósł je ze sobą Masolino, znający już wówczas dzieła podległego wpływom północy Stefano da Zevio i jego ucznia, Antonia Pisanello. Lecz łagodny i wytworny twórca pierwszej świeckiej twarzy kobiecej, pięknej marzeniem Pań Dworskich, nie Pań Anielskich — nie nosił on w sobie pierwiastków nowatorskich, ani rewolucyjnych. Jego ludzie nadto kształtni, jego formy wysmukłe, oderwane najgłębszą swoją istotą od rodzimej sztuki toskańskiej, jaką była sztuka Giotta — nie mogły stworzyć epoki we Florencji. Mogły zachwycać i pozostać obcemi. Musiał nadejść człowiek inny, ktoś, kto sięgając do natury, bogdaj pod presją obcych wpływów, nietylko wydobędzie z niej nowe prawdy, lecz przez siłę swojej własnej wewnętrznej konieczności nawiąże do pierwszej rdzennie florenckiej sztuki. Tylko w ten sposób mógł powstać nowy zwrotny punkt na logicznej i jasnej linji rozwoju form. Wartości leżące potencyjnie w twórczości Giotta, a niedostrzeżone przez epigonów, żądały artysty, który je rozwinie i udoskonali.

(C. d. n.)

MIECZYSŁAW STERLING

KRONIKA ARTYSTYCZNA

CZERSK

= Restauracja ruin zamku ks. Mazowieckich. Rozpoczęto roboty konserwacyjne przy ruinach zamku ks. Mazowieckich.

Na razie odsłonięto część fundamentów dawnych murów obronnych i urządzono aleję, która będzie biegła wzdłuż całego szczytu wzgórza zamkowego.

Przy robotach ziemnych natrafiono na ciekawe wykopaliska, m. in. ułamki glazurowanych kafli z kominków zamkowych.

Prace na wzgórzu zamkowem potrwają aż do zimy, dopóki pozwoli na to pogoda.

KRAKÓW

= Plastycy krakowscy w rocznicę zgonu Wyspiańskiego. W rocznicę zgonu Wyspiańskiego odbędzie się w Pałacu Sztuki uroczysta Akademja ze współudziałem reprezentantów sztuki, literatury, muzyki i chórów. Duża sala Pałacu przybierze odświętny wygląd, nad czem pracuje art.-malarz J. Hryńkowski, któremu Dyrekcja powierzyła wykonanie dekoracji jego pomysłu, ponadto projektuje się wystawę wszystkich książek Wyspiańskiego, wydawnictw itd. Program został tak ułożony, że odbiegać będzie daleko od zwykłego w takich razach szablonu. Akademja odbędzie się w dniu 3 grudnia o g. 5 popołudniu. Rano, w dzień Akademji, odbędzie się staraniem krakowskich plastyków na Skałce nabożeństwo żałobne za spokój duszy nieodżałowanej pamięci Mistrza.

= Program obchodu ku czci Wyspiańskiego. W poniedziałek dnia 14 listopada odbyło się w Krakowie posiedzenie miejskiego komitetu ścisłego obchodu ku czci Wyspiańskiego. Ustalono program całej uroczystości. Złoży się na nią akademja w sali Starego Teatru w dniu 27 b. m., w dniu zaś rocznicy t. j. 28 b. m., uroczyste nabożeństwo w kościele OO. Franciszkanów, poranki w szkołach i uroczyste przedstawienie »Wyzwolenia« w teatrze im. Słowackiego.

= Polska Akademja Umiejętności. Posiedzenie Komisji historji sztuki odbyło się 10 b. m., na którem dr Tadeusz Szydłowski przedstawił pracę p. t. »Murowane kościoły grodowe i wiejskie z XII i XIII wieku w dzielnicach krakowskiej i sandomierskiej«. Najstarsze kościoły powstały na miejscu dawnych świątyń pogańskich w grodach książęcych oraz w siedzibach głośnych rodów. Z rozpowszechnieniem sztuki budowania z kamienia pojawiały się coraz częstsze kościoły murowane, z których dochowało się kilka z XII wieku w całości (Świerz, Tarczek, Wysocice) lub częściowo, (Prandocin, Jędrzejów, Żarnów, Giełba), z kilku zostały ślady lub fragmenty. Były to niewielkie kościoły jednonawowe, niesklepione, najczęściej z wieżą od frontu i ze złączoną z nią t. zw. emporą, t. j. galerją lub balkonem, którego przeznaczenia nie zdołano jeszcze dostatecznie wyjaśnić. Jako pierwsze budowle, wznoszone z trwałego materjału a w obrębie miejsc obronnych, mogły owe kościoły służyć jako ostateczne schronienie w razie walk; nie posiadają jednak specjalnie obronnego charakteru.

W wieku XII typ kościołów zanika i występują po wsiach kościółki bez wież, niekiedy zaś okazalsze budowle trójnawowe, jak w Kościelcu, pod Proszowicami lub w Imielnie w okolicy Jędrzejowa. Kościoły wiejskie odzwierciadlają rozwój i przemiany, jakie się dokonują w architekturze owych czasów.

Od połowy XIII w. miejsce kamienia zajmuje w budowie cegła. Interesujący przykład przedstawia kościół w Nieronicach koło Wodzisławia — przy ostatniej budowie kościoła w Chlewiskach przekonano się, iż pierwotny kościół, wznoszony około r. 1260 był również ceglany. Praca przynosi szereg nieznanych dotychczas szczegółów i nowych materjałów do dziejów naszej architektury średniowiecznej.

Dr. Szydłowski przedstawił następnie kilka ciekawych gotyckich fragmentów architektonicznych i rzeźbiarskich, odkrytych przy dokonywanej obecnie restauracji gzymsu wieży ratuszowej w Krakowie.

Na posiedzeniu tejże Komisji historji sztuki, które odbyło się dnia 27 b. m., prof. dr Juljan Pagaczewski streścił swoją pracę o gobelinach polskich. Referent nie wyklucza, że w XVI wieku czyniono tu i ówdzie próbę przeszczepiania tej gałęzi przemysłu artystycznego na grunt polski, dotychczas jednak nie znalazł gobelinów, które bez zastrzeżeń możnaby zaliczyć do polskiej wytwórczości. Z wieku XVII dochowały się gobelinowe portjery, których styl wskazuje na wykonanie ich w Polsce. Dopiero w XVIII wieku, a zwłaszcza w drugiej jego połowie aż do rozbiorów, przemysł ten silniej się rozwinął. Gobeliny polskie z XVIII wieku dadzą się podzielić na dwie grupy: w jednej przejawia się wpływ sztuki zagranicznej, w drugiej zaś, o wiele większej, występują bardzo wyraźnie pierwiastki rodzime. Tę drugą grupę, zwłaszcza ze względu na niezwykle oryginalną stylizację kwiatów, autor stawia o wiele wyżej pod względem wartości artystycznej.

= Wystawa sztuki słowackiej. Jak w poprzednim Nrze »Sztuk pięknych« (str. 33) wspomnieliśmy, w gmachu T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych została dnia 8 października otworzona wystawa artystów słowackich, zorganizowana przez »Spolek Slovenskych umelcov« z Bratisławy. Otwarciu wystawy towarzyszył cały szereg uroczystości, jakiemi witano naszych sympatycznych sąsiadów z poza Tatr.

Na otwarcie wystawy, które odbyło się przy udziale przedstawicieli władz rządowych i miejskich, Akademji Sztuk Pięknych, Uniwersytetu, Związków artystycznych krakowskich i dawno w gmachu T-wa niewidzianych tłumów, przyjechało z górą trzydziestu słowackich plastyków. Zebranych przywitał prezes T-wa Sztuk Pięknych W. Jarocki, poczem zabrał głos w imieniu słowackich gości poseł do parlamentu, p. Siwak, który zaznaczywszy entuzjazm swój i swoich rodaków dla polskiej kultury i sztuki, stwierdził, że Tatry nie rozdzielają Polaków od Słowaków, ale na zawsze świadczą, strzelając dumnie w obłoki, że oba te narody są braćmi, że są dziećmi jednej matki.

Wystawa ta jest pierwszą wystawą zagraniczną artystów słowackich i nie jest to napewne przypadkiem, że pierwszy ten popis tężyzny twórczej naszych pozatatrzańskich sąsiadów został zorganizowany w Krakowie.

Sztuka słowacka jest objawem wyzwalania się ducha narodowej indywidualności. Wobec tego, że sztuka słowacka do niedawna nie istniała, mimo wybitnych kilku jednostek, jak Jan Kopecky (1667—1740), rzeźbiarz Wawrzyniec Dunajsky (1782—1836) i syn jego Władysław, Piotr Bohun (1822—1879), nie można jeszcze mówić o zdecydowanym wyrazie twórczości Słowaków, gdyż studja młodzieży słowackiej, odbywana w środowiskach obcych, i stały tam pobyt artystów słowackich, którzy wobec nierozbudzenia ruchu artystycznego nie mogli znaleźć u siebie w domu odpowiednich warunków pracy, musiały uzależniać twórczość dotychczasową słowacką od obcych. Pod tym więc kątem widzenia należy patrzyć na tę wystawę, a zarazem cieszyć się, że nadchodzi dla naszych sąsiadów czas samodzielnej pracy i owocnych wysiłków.

Naród, który przy minimalnych środkach, jakimi rozporządzał, mógł w przeciągu pięćdziesięciu lat sztukę

swoją do takiego rozwoju doprowadzić, potrafi w niedalekiej przyszłości dorównać (conajmniej) innym narodom, które miały szczęśliwsze warunki pracy nad swemi wartościami intelektualnemi.

W wystawie biorą udział: Janko Alexy, Martin Benka, Eugen Dorek, Ludo Fulla, Mikuláš Galanda, Józef Hanula, Julius Koreska, Victor Krupec, Jan Ladvenica, Karol Ondrejička, Zoltan Palugyay i Alojzy Struhár (malarze), Emil Ballo, I. Ihriský, Ladislav Majerský, Karol Šovanka i Jozo Pospišil, rzeźbiarze, tudzież architekci: Emil Beluš, i Juraj Chorwát.

Publiczność krakowska żywo interesowała się wystawą i tłumnie zwiedzała ją, a szereg wystawionych dzieł znalazł nabywców.

Wieczorem po otwarciu wystawy urządziło miasto w salach »Starego Teatru« bankiet dla gości słowackich, których następnego dnia bardzo serdecznie witali i gościli w salach Domu Artystów na placu św. Ducha krakowscy plastycy.

Wystawa artystów słowackich trwała z niesłabnącem powodzeniem do 27 października.

= Walne zebranie i wybory nowego zarządu w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyły się w dniu 24 października popołudniu w wielkiej sali wystawowej gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Obrady rozpoczęło dłuższe przemówienie prezesa dyrekcji z ramienia zarządu Towarzystwa, który działał w ciągu kilkomiesięcznego okresu przejściowego, prof. Jarockiego. Przedstawił on wszystkie te prace i zmiany, jakich dokonano w Towarzystwie w ciągu kilku miesięcy: uporządkowano przedewszystkiem kwestje finansowe, dokonano odnowienia gmachu, opracowano zmianę statutu, wypracowano program działalności Towarzystwa na przyszłość, pozyskano dla Towarzystwa sporą ilość nowych członków, tak, że ilość sprzedanych akcyj doszła do 600.

Mimo to wszystko Towarzystwo musi otrzymać pomoc ze strony czynników miarodajnych. Skromnie obliczony jego budżet wynosić musi kilkadziesiąt tysięcy złotych rocznie, czego przewidywany dochód z akcyj i wstępów pokryć nie może. Niewątpliwie przyjdzie tu z pomocą gmina, która tyle łoży na podtrzymanie prestige'u artystycznego Krakowa w innych dziedzinach, więc i o tem też zapomnieć nie może, że Kraków był i jest centrum polskiej kultury artystycznej w sztukach plastycznych. Oczywiście program działalności Towarzystwa w przyszłości objąć musi wszystkie zaniedbane przez okres wojenny dziedziny, a więc wznowić wydawanie premij, rozlosowywanie dzieł sztuki pomiędzy członków, organizowane będą wystawy nietylko krakowskie, ale także artystów całej Polski, oraz w miarę możności wystawy dzieł sztuki obcej itd.

Następnie po przedstawieniu zebraniu nowego sekretarza Towarzystwa w osobie p. Artura Schroedera i po odczytaniu przez niego cyfr, dotyczących bilansu dochodów i rozchodów Towarzystwa, mecenas dr. Ehrenpreis zreferował opracowany przez dyrekcję projekt zmiany statutu, obowiązującego od roku 1913. W projekcie tym przywrócono przedewszystkiem dawną nazwę »Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych«, zamiast »Tow. Sztuk Pięknych«, co kazałoby mniemać, że jest to stowarzyszenie samych tylko artystów. Ma to być, tak jak dawniej, instytucja, jednocząca zarówno artystów, jak i szczerych przyjaciół kultury artystycznej, których niewątpliwie odnowione towarzystwo pozyska o wiele znaczniejsze zastępy.

Wszystkie zaprojektowane zmiany przyjęto, a po dłuższej dyskusji ustalono, że liczba członków dyrekcji wynosić ma 15 osób, w tem 7 artystów-plastyków i 8 przyjaciół.

Następnie zebranie na propozycję dyrekcji mianowało członkami honorowymi Towarzystwa prof. Juljusza Fałata, T. Axentowicza i K. Pochwalskiego, oraz podziękowało tym wszystkim, którzy energiczną inicjatywą i wytrwałą pracą w ciągu ubiegłych kilku miesięcy przyczynili się do reorganizacji Towarzystwa i uporządkowania jego spraw.

Wybory dały następujący rezultat: do dyrekcji wybrani zostali: pp. dr. Józef Muczkowski, Leonard Lepszy, Erazm Barącz, Marjan Dąbrowski, dr. Zygmunt Ehrenpreis, dr. Jan Glatzel, dr. F. Klein, dr. Franciszek Walter, prof. Adolf Szyszko-Bohusz, Jan Rubczak, prof. Kazimierz Pochwalski, prof. Ignacy Pieńkowski, Stanisław Popławski, Jerzy Winiarz i prof. Władysław Jarocki. Do komisji rewizyjnej pp.: dr. Chmiel, St. Filipkiewicz i dyr. Ryszard, a jako ich zastępcy pp. T. Cybulski, W. Pruszyński i K. Witkiewicz.

Nowowybrana Dyrekcja T-wa Przyj. Sztuk Pięknych na posiedzeniu dnia 29 października dokonała wyboru prezydjum. Prezesem T-wa został ponownie wybrany prof. Władysław Jarocki, wiceprezesami ponownie dyr. Leonard Lepszy i dr. Józef Muczkowski.

= Artyści i miłośnicy. Krakowski korespondent *Kurjera Poznańskiego* pisze w Nrze 524: »Na ostatniem Walnem Zgromadzeniu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, które rozwija się pomyślnie po usunięciu zagnieżdżonego tam latami próżniactwa byłych funkcjonarjuszy, postanowiono, że do zarządu wejdzie 7 artystów, oraz 8 miłośników sztuki, nie będących artystami. Aby zaś zagwarantować poziom wystaw i rozwój artystyczny Towarzystwa, postanowiono, że wszelkie kwestje związane ze sztuką bezpośrednio rozstrzygać będzie komisja, złożona wyłącznie z artystów. Do czynności tych należy dobór i przyjmowanie dzieł na wystawy, zakup dzieł do losowania i na wydawanie premij itd.

Miłośnicy przyjęli ten rozdział pracy jako rozumiejący sam przez się. Wiadomo, że w warszawskiej »Zachęcie« toczy się od szeregu lat walka artystów o to, aby oni, artyści, mieli w sprawach sztuki głos decydujący, nie zaś dyletanci, których mniej lub więcej dobre chęci nie mogą sprostać fachowym zadaniom. Walka ta dotychczas nie wydała żadnych dla sztuki pomyślnych rezultatów, dyletanci rządzą się dalej ponad głowami artystów. Na gruncie starej kultury artystycznej Krakowa problem fachowości artystów w rzeczach sztuki nie jest, jak widzimy, wogóle dyskutowany i nikt sobie rządów nad nimi nie uzurpuje, mimo, że miłośnicy, którzy zasiadają w zarządzie naszego Towarzystwa, to prawie wyłącznie wybitni i wypróbowani znawcy sztuki«.

= Pegaz odrodzony. Pod tym tytułem zamieściła Ewa Łuskina obszerniejszy artykuł w Nrze 45 *Świata*, poświęcony odrodzeniu Krakowskiego Tow. Przyjaciół Sztuk P.

= W sprawie Wydziału architektury przy Akademji Sztuk Pięknych otrzymujemy następujące pismo: Studenci wydziału architektury Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, zebrani na wiecu w dniu 27 października 1927 r., zakładają protest przeciwko zarządzeniu ministerstwa wyznań rel. i ośw. publ., skreślającemu pierwszy rok, a tem samem skazującemu na wymarcie cały wydział architektury w Krakowie.

1) Uważając, że powyższe rozporządzenie przynosi wielki uszczerbek wyższemu szkolnictwu ogólno-polskiemu, a w szczególności na terenie zachodniej Małopolski i Górnego Śląska, uniemożliwiając rozwój kultury artystyczno-architektonicznej, siedzibą której był oddawna Kraków ze swoją jedyną w Polsce Akademją Sztuk Pięknych, postanawiają:

2) zwrócić się w celu uchylenia powyższej uchwały o moralne poparcie do szerszych mas kulturalnych całej Polski, a w szczególności do ogółu młodzieży akademickiej.

3) W tym celu wybierają z pośród zebranych komisję pięciu: kol. Bieńkowski, kol. Dietz, kol. Gruszczyński, kol. Kramarczyk, kol. Zaremba — której udzielają jak najdalej idące pełnomocnictwo, polecając jednocześnie poczynienie odpowiednich kroków u czynników miarodajnych.

Przewodniczący wiecu: Zbigniew Zaremba, sekretarz Leon Dietz.

= Losy Akademji Sztuk P. w Krakowie i potrzebę nowego gmachu omawia Jerzy Winiarz w Nrze 256 *Czasu*. W sprawie zamierzonego zniesienia Wydziału Architektury ukazał się długi artykuł w Nrze 305 *Ill. Kurjera Codziennego* p. t.: »Centralizm warszawski chce zniszczyć dorobek kulturalny Krakowa i całej Małopolski. Nowy zamach na Akademję Sztuk Pięknych w Krakowie«.

= Nowe nabytki Muzeum Narodowego w Krakowie. *Nowy Dziennik* (Kraków) z dnia 13 listopada b. r. donosi:

»Obrazy palestyńskie w Muzeum Narodowem«.

»Muzeum Narodowe w Krakowie nabyło w tych dniach dla zbiorów swych od artysty-malarza p. Abrahama Neumana cztery jego obrazy olejne: »Eukaliptusy w Górnej Galilei«, »Ulica Arabska w Nazarecie«, »Uliczka w Safed« i »Brzegi Tyberjady«.

»Wiadomość tę przyjąć należy oczywiście z szczerem zadowoleniem. Z pośród żydowskich plastyków reprezentowani byli w krakowskiem Muzeum Narodowem tylko Maurycy Gottlieb, Hirszenberg, Glicensztein i od niedawna Markowicz. Obecnie godnie staje obok nich Abr. Neuman. Nabycie jego dzieł przez najstarsze i najznakomitsze muzeum w Polsce, i to pozostające pod kierunkiem tak wybitnego znawcy sztuki, jak prof. dr. Kopery, jest wysokiem dla znakomitego artysty wyróżnieniem. Ale wyróżnienie Neumana ma nietylko doniosłość osobistą. Jest ono czemś więcej, na znaczenie ogólniejsze, zasadnicze, jako wyraz hołdu dla twórczego genjuszu żydowskiego, jako uznanie dla naszej współpracy około gmachu wszechludzkiej kultury«.

= Odnowienie Wawelu. Przyjazd Pana Prezydenta Rzpl. do Krakowa przyspieszył roboty na Zamku wawelskim. Szereg sal na parterze, pierwszem i drugiem piętrze urządzono w zupełności, zapełniono meblami ze zbiorów wawelskich i prywatnych, jak n. p. z zapisu ś. p. Dawida Abrahamowicza, ozdobiono kolekcją obrazów Leona hr. Pinińskiego darowanych na Wawel, i arasami wawelskimi. Jeśli do tego dodamy odrestaurowane freski w sali rycerskiej i poselskiej, piękne stropy, posadzki i t. d., to złoży się z tego rzeczywiście piękny obraz poważnych, pełnych charakteru sal, na tle których wspaniały orszak świty Pana Prezydenta i zaproszonych gości tworzył niezapomniany obraz.

Kierownik odnowienia Wawelu, prof. dr. Adolf Szyszko-Bohusz, może być dumny ze swego dzieła. Naturalnie nic w Polsce nie obejdzie się bez krytyki, więc i teraz wystąpił w *Czasie* anonimowy autor, zakrywający się literami AZ., który starał się poddać surowej krytyce pracę p. Szyszki-Bohusza.

Odpowiedział mu na to prof. J. Mehoffer w tymże *Czasie* (4-ty i 5-ty listopada 1927), którą to odpowiedź, mającą, zdaniem naszem, zasadniczą wartość, przytaczamy w całości:

Zasady wiedzy konserwatorskiej w teorji i praktyce.

(Odpowiedź autorowi artykułu podpisanemu A—Z.).

Restauracja Zamku wawelskiego i Zamku królewskiego w Warszawie od dłuższego czasu budziła ożywione dyskusje i ścieranie się zdań wśród ludzi powołanych do udziału w dziele odbudowy tych wielkich pomników przeszłości. Ta wymiana sądów odbywała się przedewszystkiem na posiedzeniach komitetów odbudowy i przenosiła się także, co naturalne, na forum publiczne t. j. do dzienników. W ostatnich dniach pojawił się też w *Czasie* artykuł, którego autor ukryty za sygnaturą A—Z przytacza wszystkie zarzuty, jakie na posiedzeniach stawiali konserwatorowie, względnie historycy sztuki kierownictwu odbudowy Zamku i solidaryzuje się z temi zarzutami w całej, jak zaznacza, rozciągłości. Jak zwykle w takich razach, przyznaje autor kierownikowi odbudowy przymioty i zasługi, zaznacza nawet, że usterki maleją wobec dodatnich wyników restauracji, co nie przeszkadza, że wyliczając wszystkie szczegóły dokonanych już prac około urządzenia wewnętrznego, ocenia je bardzo ujemnie. Tyczy się to mianowicie ni mniej ni więcej: »schodów, poręczy, stopni i ław okiennych, posadzek marmurowych parteru i pierwszego piętra, wewnętrznych ościeży wejścia z podworca, balustrad marmurowych i mosiężnych, zasłaniających grzejniki, drewnianych skrzydeł drzwi we wszystkich otworach komunikacyjnych I-go i II-go piętra, wykwintnych stolarszczyzn, wykonanych z materjałów nie używanych za Jagiellonów, wreszcie mosiężnych okuć«.

Widzimy, że mimo zastrzeżenia początkowego nie ostało się nic wobec tej krytyki. Wprowadzono, pisze autor, »rzeczy krzykliwe, stosowne do jakiejś nowej willi czy pałacu zbogaconego bankiera«, mimo, że »niewolno obniżać powagi starej, królewskiej rezydencji przez szczegóły, trącące meskinerją«. Sąd więc zupełnie nieprzychylny, a sformułowanie wcale ostre. Autor artykułu odzywa się nadto o tych, którzy ujemnych tych opinji na komitecie nie podzielali, że »nie byli w stanie zrozumieć wniosków konserwatorskich i wygłaszali zdania sprzeczne, rozczulające swoją naiwnością«.

Ponieważ na posiedzeniach komitetu występowałem często z opinją raczej przeciwną, przeto obecnie, spotkawszy się z tak ostro wypowiedzianemi sądami o rzeczach i o ludziach, uważam za wskazane i potrzebne poddać pewnemu przeglądowi zasady konserwatorskie i rezultaty, do których konserwatorzy doszli w pracach, wykonywanych bądź co bądź pod swym nadzorem. Odzywam się też jeszcze i dlatego, że jako członek komitetu jestem zarówno z innymi odpowiedzialny za to, co się na Wawelu dzieje.

Konserwatorzy, występując z krytyką urządzenia wnętrza zamkowego, czynią to w imię zasad wiedzy konserwatorskiej. Otóż, jeżeli mowa o zasadach, to zaznaczę, że uczestnicząc w posiedzeniach komitetu odniosłem wrażenie, że albo zasady tej wiedzy nie są jeszcze zupełnie ustalone, albo, jeżeli są ustalone, to nasi konserwatorzy czy pokrewni im historycy sztuki w danej chwili występując do walki w pewnem podnieceniu, zapominają o nich. Na jednem z posiedzeń, kiedy wyłoniła się w ciągu dyskusji o Zamku warszawskim alternatywa dobudowy czegoś nowego, jeden z najpoważniejszych członków tego grona odezwał się: »ależ to będzie nowe«. W niepewności zwróciłem się do mego sąsiada, wybitnego fachowca, z zapytaniem, czy rzeczywiście wiedza konserwatorska nie pozwala na nowe rzeczy, jako dodatki do starych. »Ależ gdzież tam« brzmiała odpowiedź.

Zasady wiedzy o tyle tylko można uważać za niewzruszalne i w imię ich potępiać to, co się im sprzeciwia, o ile one były od dłuższego czasu stosowane i okazały się niewątpliwie zbawienne: pod tym względem możnaby porównać wiedzę konserwatorską z medycyną, która zalecając takie, a nie inne leczenie chorego jako pewne, wskazuje na odpowiednią ilość doświadczeń klinicznych. Popatrzmy na doświadczenia kliniczne konserwatorów w Krakowie.

Zobaczymy przedewszystkiem wieżę Marjacką odre-

staurowaną w górnej swej części cegłą, która wygląda jak fabryczna prasówka, różowa i gładka, i rażąco odbija od średniowiecznej ręcznie robionej; zobaczymy Rondel Florjański również taką samą prasówką zeszpecony tak ,że dla oka czułego na piękno średniowiecznego muru ceglanego przedstawia się wprost wstrętnie; na jego ścianach odcinają się ogromne wstawki nowej gładkiej cegły mniejszych rozmiarów niż stara; warstwy jej zupełnie nie zgadzają się z warstwami starego muru, a nowa zaprawa wapienna licha, już wylatuje , odsłaniając między niemi głębokie szczerby. Chyba, że zatriumfuje przy tej okazji historyczna zasada konserwatorska, że na pierwszy rzut oka widać, że to naprawka wykonana, niestety, za naszej pamięci. Przy sposobności zapytuję, jak będzie ten zabytek, jeden z najcenniejszych, jakie mamy, wyglądał po powtórnej restauracji, którą zapowiada właśnie gmina Krakowa. Nie znajduję rękojmi, że ściany nie wypełnią się do reszty prasówką; wtedy zdumiony przybysz z zachodu, który zna tamtejsze gotyckie warownie, zobaczy jak *la barbacane*, o której objaśnia go napis francuski u wejścia, wyglądała w XV w. w Krakowie.

Idźmy dalej. W katedrze na Wawelu znajdziemy w dziwny sposób zniekształcone rozetowane ścianki w oknach z presbyterium do wysokich naw bocznych. Przypominam sobie, jak szczęśliwi czuli się ci konserwatorowie czy członkowie ówczesnego komitetu katedralnego, co wymyślili, w jaki sposób te ślepe spody okien otworzyć przez wycięcie w nich prostokątów(!). Pod kościołem Dominikanów zobaczymy istne rowy strzeleckie, ugarnirowane betonem, odsłaniające odkopane w ziemi stare cokoły. Po mieście tu i owdzie ucieszymy się staremi murami, w jakiś manjacki sposób oskrobanemi z tynku, aby ukazać oczom niezwykłe zabytkowe bogactwo — »antyczne« kamienie, użyte niegdyś jako zwykły materjał budowlany, dzisiaj starannie ujęte w wycementowane fugi, podkreślone t. zw. żelazem, albo w wypukłe wałki, tworząc siatkę na podobieństwo skóry melona. Warto pójść się przypatrzeć tej naprawdę mrówczej, a bezsensowej robocie na budynku sądu powiatowego od strony ulicy św. Marka. A już zupełnie podbije nas troskliwość, z jaką ustawiono na murach florjańskich warowniane ganki drewniane, które, o ile się jeszcze zestarzeją i nadgniją, z powodzeniem robić będą w Krakowie Norymbergę. Wreszcie olbrzymie żelazne rusztowanie wewnętrzne dachów wawelskich, nie wiem, jak zgodzi się z bezwzględnie głoszonemi dzisiaj zasadami stosowania przy odbudowie tych samych materjałów murarskich i stolarskich, jakich używała dana epoka. NB. tą żelazną konstrukcją utrwalono z ogromnym nakładem kosztu formę dachu z XVIII w., zbudowanego po pożarze jako prowizorjum, dla oszczędności, bo budowa dachu takiego, jakiego pałac na Wawelu by wymagał, przechodziła widocznie ówczesne siły finansowe państwa. Dodam także, że dzięki tej konstrukcji grzbiet dachu, pokrytego starą karpiówką, odcina się dzisiaj na tle nieba matematycznie nieubłaganie twardą, naprawdę »żelazną« linją. W kościele Marjackim znajdziemy takie kombinacje, jak nowy gotycki chórek muzyczny, przymurowany do starego gotyckiego okna i nową gotycką tęczę, dźwigającą nowy gotycki krzyż ze starą, średniowieczną figurą Chrystusa. Ciesząc się talentem tego, co to wszystko zaprojektował, bo to był Matejko, oglądam się bezradnie za zasadami wiedzy konserwatorskiej: gorzej, jeżeli w tym samym kościele zobaczę nową ambonę gotycką, przyczepioną na żelazach wbitych jak gdyby w pierś marmurowego pomnika barokowego. Problemy zaiste trudne do rozwiązania i nic dziwnego, że konserwatorom zatroskanym o teoretycznie nienaganne zaznaczenie swej roboty, braknie już współczucia dla cierpiącego pod ich ręką starego piękna.

Wszystko to przytaczam nie jako dokuczliwe rekryminacje; nie zapominam przytem o *vis major* w postaci drzemiących w społeczeństwie sił barbarzyńskich, które czasem jakgdyby eksplodowały w jakiejś niezwykle »silnej« jednostce, z którą i konserwatorowie nie mogą sobie dać rady. Chodzi mi o to, aby na podstawie przytoczonych przykładów zaznaczyć:

1) że zasady stawiane obecnie przez wiedzę konserwatorską nie są niewzruszalne, a często nie dadzą się przeprowadzić, bo życie ma swoje prawa i wymagania i nagromadza trudności, nie dające się usunąć li tylko stosowaniem samej zasady. Wskutek tego może i zarzuty skierowane obecnie pod adresem artystów, odbudowujących Wawel, mogą zamienić się łatwo w utyskiwanie mizantropów niezadowolonych a przeświadczonych o swej wyższości.

2) że zasady te, mimo, że będą nawet przestrzegane, mogą nie obronić dzieła restaurowanego przed zepsuciem czy zeszpeceniem, o ile nie będzie talentu u artystów czynnych przy odbudowie, a u konserwatorów odczucia i zrozumienia piękna, które bezbronne, oddaje się im do rąk na łaskę i niełaskę. Talent jeżeli na co jest potrzebny, to właśnie na to, aby wiedział, kiedy od zasady może i powinien odstąpić, zrozumienie zaś i odczucie piękna u konserwatorów sprawi, że restaurowany pomnik nie będzie wyglądał jak inwalida, któremu dano protezy, więcej myśląc o tem, aby była widoczna na nich firma fabrykanta i sklepu, a nie bardzo trapiąc się, jak ten nieszczęśliwiec będzie ich używał.

3) że zasady konserwatorskie, o ile są potrzebnym i koniecznym hamulcem i ochroną przed barbarzyństwem, o tyle stosowane na twardo mogą być właśnie nawet przyczyną złego. Restaurowanie zabytków rzeczywiście łatwe nie jest, artysta musi mieć dar inicjatywy i kierować się wśród trudności jakby węchem, a nadto zdolny być musi do refleksji i krytyki samego siebie. Ale co innego jest refleksja, a co innego poddanie się różnym względom często nawet zupełnie słusznym, podyktowanym nauką i teorją, które jednak razem wzięte mogą doprowadzić mózgi do zupełnego sfatygowania i stępienia. Wtedy ostateczny rezultat, jako wypadkowa różnych dążności i interesów, okazać się łatwo może właśnie najgorszy. Artysta zamiast zdobyć się na pomysł, traci inicjatywę, boi się sam własnego cienia, swój pomysł dostosowuje, obcina, ściąga do możliwej banalności. Każda śmielsza forma jego projektu wywołuje pełne trwogi zapytanie: dlaczego to właśnie, a nie co innego. Konserwator zaś względnie t. zw. znawca, wydając dyrektywę, salwuje się przed możliwym a nieprzewidzianym zarzutem, który niewiadomo z jakiej niechętnej strony spaść może. Artysta głowi się, aby znaleźć wreszcie ujście dla takiego obustronnego salwowania się, a w następstwie rodzi się ni to ni owo: banalne *nic*. Ale to *nic* jest raczej w tym wypadku przez obie strony pożądane, bo go nie widać, bo nie niepokoi, i nie trzeba brać żadnej odpowiedzialności za nie. Na dowód prawdziwości powyższych słów moich wystarczy powiedzieć: przy restauracji fasady rozważano sprawę gzymsu koronującego i ostatecznie pozostawiono gzyms, jaki zastano — austrjacki.

Odpowiadając na artykuł, który, jak sam autor zaznaczył, ujmuje wypowiedziane o Wawelu poglądy konserwatorskie, muszę tego Wawelu od czasu do czasu dotknąć. Odrazu zaznaczam, że nie jest moim zamiarem tutaj ani ganić, ani bronić kierownictwa odbudowy. Chodzi mi o zasady konserwacji, a więc poruszając już ten temat, także tylko z zasadniczego punktu widzenia rozważam podniesione w artykule zarzuty.

Przedewszystkiem zauważę, że zastaliśmy Wawel ruiną. Centralna Komisja wiedeńska określała go jako »Malerische Ruine« i byli tacy, którzy chcieli go w tym

stanie zostawić. Nie ulega kwestji, że rozpoczynając restaurację, mieliśmy ręce raczej rozwiązane. Autor artykułu *Czasu* sądzi inaczej. Ponieważ zajmują nas obecnie wnętrza, zapytuję, czy byłby pozwolił np. Zygmuntowi III urządzać na Wawelu »prywatne i wypieszczone« mieszkanie, jak sam pisze. Przy tej sposobności mimo, że nie chciałbym wchodzić w szczegóły wawelskie, zauważyć muszę rzecz jedną: Autor artykułu, dopuszczając wykwintniejsze szczegóły wnętrza w tej mieszkalnej części Zamku, nie chce ich znieść w skrzydle mieszczącem Izbę poselską i Wielkorządcy. Dziwi mnie to, bo przecież taki znawca Wawelu jak dr. Tomkowicz, idąc za lustracją z r. 1736, mówi o »drzwiach wykładanych misternie drzewem w Izbie poselskiej« *) Czemużby zresztą ich tam być nie miało, kiedy podziwiamy w Bibljotece Jagiellońskiej wspaniałe drzwi z Ratusza, albo odkryte przy restauracji kaplicy Boimów we Lwowie drzwi prześlicznie i bogato inkrustowane.

Spotykając taką wyłączność na »rzecz surowości i dostojności Jagiellońskiej« zastanawiam się, cobyśmy dzisiaj z Zamkiem zrobili, gdyby np. nie była przez niego przeszła katastrofa polityczna, półtora wieku trwająca, gdyby to ostatnie półtora wieku zostawiło swój także dorobek na Wawelu. Cóżby się było stało z tą »dostojnością«, gdyby wiek XVIII czy początek XIX był zostawił tam swój »szyk« ówczesny.

Z chwilą, kiedy powiedziano, że Zamek ma być powrócony do życia, nasunął się siłą rzeczy cały szereg konsekwencyj, które konserwatorowie musieli przyjąć wbrew głoszonym przez siebie zasadom. Logiczny był swego czasu hr. Lanckoroński, który chciał Wawel pozostawić ruiną. Głos ten nie znalazł echa, owszem wydał się niesympatyczny w swej bezwzględności, bo społeczeństwo całe chciało, aby Wawel żył. Źle czy dobrze dla wiedzy konserwatorskiej, stanęło na tem, że ma żyć i dzisiaj cieszymy się, że żyć zaczął.

Życie narodu, złe czy dobre, jest dzisiaj inne niż tamto z przed lat 400 i z przed lat 200. Przez 150 lat był Zamek królewski grobem i gorzej niż grobem, bo w grobach zostają nieraz klejnoty i resztki purpury, a tam było oprócz śmierci jeszcze poniżenie. Wreszcie ta zmora pierzchła i społeczeństwo chce, żeby Wawel te swoje 150 lat zapomnienia, śmierci i poniżenia powetował. Zamek ma być symbolem wielkości i siedzibą żywych ludzi, może niekoniecznie wszystkich takich, jakichbyśmy mieć pragnęli, idąc za legendą wawelską, ale ludzi, którzy inaczej chodzą, inaczej mieszkają i śpią i jedzą, niż tamci, inaczej się ubierają. Z nich nie można zrobić figurantów do żywego obrazu z XVI wieku, na tle komnat, w których będzie raczej groźnie i niewygodnie; i będzie teatralnie, coś podobnie jak na tych gankach drewnianych niby średniowiecznych, po którychby dzisiaj kazano chodzić strażom.

Naturalnie zaczyna się kompromis; musi być ogrzewanie centralne i wodociągi i windy i posadzki drewniane lśniące i porcelanowe udogodnienia życia. Na to zmuszeni siłą rzeczy godzimy się wszyscy. Ale równocześnie konserwatorowie chcą, aby w innych szczegółach tuż obok tamtych zachować jakąś teatralną pozę surowości »godności Jagiellońskiej«; teatralną, bo zrobioną sztucznie. Rzecz niezdrowa już w swojem założeniu, jak każdy fałsz; bo fałszem jest, aby ludzie z umysłowością XX wieku, zachowywali pozory, że tych potrzeb niema i wstydliwie dopiero starali się je ukryć, albo ostentacyjnie traktowali je, jako konieczne złe, które w gmachu musi być umieszczone poza ramą architektoniczną i niejako napiętnowane.

Tak np. byłaby się rzecz miała, gdyby windy umieszczono w osobnych, widocznych klatkach.

Widoczną tedy jest rzeczą, że w państwie duńskiem coś jeżeli się nie popsuło, to brak w niem jest konstytucji należytej i ordynacji wyborczej, jeżeli można posłużyć się terminologją na czasie. Chaos w opinji na dłuższą metę nigdy nikomu na zdrowie nie wyszedł. Słyszałem, że już swego czasu na konferencjach z prof. Dworzakiem, z centralnej komisji wiedeńskiej, jakieś ustalenie metody miało nastąpić i to właśnie w tym kierunku, że obecne ataki nie powinny były mieć miejsca. Teraz zbierają się konserwatorowie na zjazd w Warszawie. Myślę, że należałoby ustalić linje wytyczne w takich właśnie wypadkach, bo przecież zależy na tem, aby w przyszłości nie było można cytować takiej listy, jak ta, którą na początku przedstawiłem. Tylko powaga zapewni im posłuch u władz, u księży po parafjach, u inteligencji w miastach większych i na prowincji. Inaczej traktować ich będą wszędzie jako element dokuczliwy, któremu należy jak najmniej na oczy się nasuwać. I wtedy niejeden cenny zabytek cichaczem zniknąć może z powierzchni ziemi. Niezapominajmy także, że czekają nas w najbliższej przyszłości ważne zagadnienia — w pierwszym rzędzie Zamek królewski w Warszawie, Rynek krakowski, który raz przecież urządzić i wybrukować trzeba i wiele innych.

W tym wypadku t. j. tam, gdzie chodzi o rzeczy dużej wagi, stawiam na pierwszem miejscu potrzebę dyskusji estetycznej. Co prawda niesłychanie rzadko do niej przychodzi, bo w ramach nauki konserwatorskiej, przynajmniej tak, jak ją nasi konserwatorowie stosują, miejsca na nią niema. Nie istnieje wcale kwestja jak, zawsze tylko co t. zn., czy sam fakt wprowadzenia tego lub owego jest dopuszczalny, czy nie. W dyskusjach naszych nie zapytujemy wcale, czy drzwi, czy grzejniki, stopnie i ławy okienne, posadzki marmurowe, poręcze schodów, ościeże drzwi, balustrady i okucia są artystyczne, interesujące, czy ostaną się na mocy swej rzeczywistej wartości wobec sądu pokoleń, ale trapimy się prawie wyłącznie, czy sam fakt wprowadzenia marmuru, politury czy lśniącej ściany jest usprawiedliwiony. Jeszcze raz zaznaczam, że nie leżało w mym programie podnoszenie zalet artystycznych lub ujemna krytyka tych rzeczy już na Wawelu dokonanych. Z pewnością tak w zewnętrznej architekturze Zamku, jak urządzeniu wewnętrznem znajdą się szczegóły, co do których krytyka artystyczna powinna się wypowiedzieć; z drugiej jednak strony wiem, że takie budynki, a zwłaszcza wnętrza powstają pracą zbiorową już nie tylko jednostek, ale pokoleń, że duch ludzki na twórczej drodze ma ciężką pracę przed sobą i że nawet błędy nieraz prawie że przestają być błędami, znajdując z czasem prawo obywatelstwa w wielkim kręgu dorobku epoki czy pokolenia. Dzisiaj patrząc na dzieła epok t. zw. upadku czy t. zw. rozkwitu, odnajdujemy tajemne nieraz siły, które wprawiają w twórczy stan miazgę mózgu ludzkiego. Już nie chwytają się nas powierzchowne i łatwe sądy, określające ujemnie czy to bizantyńskie ponure i groźne tajemniczości, rozwichrzenia baroku, klasyczne spętanie epok następnych, czy wreszcie upadki malarskie i rzeźbiarskie genjuszów protestu i rewolucji. Niechże nas będzie stać na szerszy pogląd, że i wnętrza wawelskie muszą być odbiciem naszej współczesnej umysłowości, do którego późniejsze pokolenia dorzucą od siebie znowu swoje dopełnienia, ubogacenia, przeróbki, stwarzając w ten sposób atmosferę, której jeszcze niema, ale która powstać może. Wsiąknie w nią i marmur i politurowane drzwi i wiele jeszcze rzeczy, których w tej chwili nie znamy, tak, jak z pewnością było niegdyś, kiedy dorobek, który wieki żywe dorzucały np. do Tuillerjów, złączył się w jeden organizm z surowszą przecież architekturą pałacu.

Odpowiednie nastrojenie się konserwatora, stojącego na wysokości swego zadania, jest więc konieczne i sądzę, że jeżeli wiedza konserwatorska nie załatwiła się już z temi problemami (a przypuszczam, że tak się już stało), to zrobić to musi w przyszłości. Dla nas wobec nowych horyzontów, które odzyskany byt polityczny

*) Teka konserwatorów IV.

otwiera przed nami, jest konieczne odpowiednie funkcjonowanie tego aparatu, który ma sobie powierzoną pieczę nad naszym dobytkiem kulturalnym. Teren, o który nam chodzi, teren ochrony zabytków jest śliski i niebezpieczny; przezorna ręka konserwatorów na tę gołoledź sypie piasek, aby nas ustrzec od upadku. Chodzi o to, aby tego piasku było tyle właśnie, ile potrzeba. Jeżeli go będzie za dużo, twórczy nasz pochód ku postępowi będzie naprawdę mozolny.

Józef Mehoffer.

LWÓW

= W Domu Sztuki wystawiono cykl akwarel Władysława Skoczylasa, utworów graficznych młodej artystki z Warszawy Wiktorji J. Goryńskiej, oraz obrazów Stanisława Matzkego. Ponad to wystawiono obrazy: Batowskiego, Axentowicza, L. Kowalskiego, Rozwadowskiego, Markowskiego, Błockiego, Bukowskiego.

POZNAŃ

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto zbiorową wystawę prof. Tadeusza Pruszkowskiego z Warszawy, obejmującą trzydzieści jego dzieł. Pozatem wystawiono prace: Bogdanowiczowej, Dziurzyńskiej-Rosińskiej, Batyckiego, Lama, Lewańskiego, Krzyżańskiego, Pugeta, Pajzderskiej, Stankiewiczówny.

= Bronisław Bartel wystawił w Związku Wielkopolskich Artystów Plastyków około 50 swoich utworów.

= O rzeźby na wystawie w Poznaniu. J. Warchałowski zwraca się do art.-rzeźbiarzy z następującą odezwą:

»Celem uwydatnienia rzeźby na Powszechnej Wystawie Krajowej 1929 r. w Poznaniu i najstosowniejszego umieszczenia dzieł sztuki rzeźbiarskiej większych rozmiarów, Dyrekcja Działu Kultury ma zamiar ustawić rzeźby także i na wolnem powietrzu, przeznaczając na to tarasy, bądź w ogrodzie, założonym architektonicznie. Rzeźby powinny mieć rozmiary pokaźne, niemniej jak 3 metry wysokości, do wykonania w materjale trwałym lub prowizorycznym. Ich przeznaczeniem: ozdoba ogrodów, parków, tarasów, podwórza, wejścia do gmachów, małych placów, lub t. p., tematem: usymbolizowanie pewnych dziedzin życia lub pracy twórczej, artystycznej czy przemysłowej, kult religijny, upamiętnienie zasług itd.

»Zwracam się do artystów-rzeźbiarzy o przygotowanie najdalej na 1 lutego 1928 roku modeli plastycznych na dowolnie obrany temat (nie mniejszych jak 1 metr wysokości), bądź też o zgłoszenie tych rzeźb, które już są wykonane w naturze, lub modelu i nadają się do tego celu. Po zasadniczej aprobacie modeli przez jury, chętnie podejmę się pośredniczenia między artystami, firmami wykonawczemi i czynnikami, które mogłyby zapewnić lub ułatwić wykonanie rzeźb w odpowiednich rozmiarach na Wystawę. O wykonaniu modeli proszę zawiadomić mnie przed terminem: Warszawa, Rybaki 30«

Wszystko to bardzo piękne. Możeby jednak p. Warchałowski zastanowił się nad tem, czy ogłoszenie takie »pośrednictwa«, spowodowanego niewątpliwie dobrą wolą i wobec naszych rzeźbiarzy i Wystawy poznańskiej, może dać rezultat, czy rzeźbiarze poważni, a chyba tylko o takich p. Warchałowskiemu chodzi (nie myślę tu o wieku ich lub stanowisku społecznem) zgodzą się na przedkładanie swych prac p. Warchałowskiemu celem poddania ich jakiemuś anonimowemu jury?

= Pomnik ku czci poległych oficerów i żołnierzy poznańskiego pułku ułanów odsłonięto w Poznaniu, na placu przy ul. Nowej i Ludgardy, tuż przy kościele OO. Franciszkanów. Autorami pomnika są: arch. Adam Ballenstedt i art.-rzeźbiarz Mieczysław Lubelski.

RÓWNE

= Wystawę Okrężną Polskich Artystów Plastyków otwarto w Salach »Renesansu«.

SOSNOWIEC

= Dnia 16 października nastąpiło otwarcie »Pierwszej wystawy regjonalnej Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego«, a szóstej już z rzędu wystawy obrazów i rzeźb artystów plastyków, zgromadzonych w »Towarzystwie artyst.-literackiem« w Sosnowcu. Wystawa obejmuje około 210 dzieł: Wł. Araszkiewicza, W. Detkego, Z. Honicka, A. Kwinta, P. Kowalskiego, St. Ligonia, M. Łaszczkiewiczowej, T. Michejdy, Al. Paweli, Wł. Pileckiego, Fr. Rembertowskiego, J. Wrzesińskiego, Kembesta i Win. Chorembalskiego (rzeźby).

Wszyscy oni zorganizowani są w »Towarzystwie artystyczno-literackim« Zagłębia Dąbrowskiego w Sosnowcu, powstałem w r. 1923, którego prezesami dotychczas byli pp.: Wł. Mazur (założyciel), Z. Richter, A. Kwinta i J. Araszkiewicz. Towarzystwo ma na celu pielęgnowanie kultury duchowej i artystycznej w Zagłębiu i pobudzanie do twórczości, w którym to celu grupuje pod wspólnym sztandarem artystów-plastyków, literatów, teatr, prasę, muzykę i t. d. W grudniu wystawa zostanie przeniesiona do Katowic.

TORUŃ

= Otwarcie wystawy obrazów. Ruchliwe nasze Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych nie ustaje w wysiłkach około krzewienia czystej sztuki. Ostatnim sukcesem jego na tem polu wysiłków jest świeżo otwarta wystawa obrazów malarzy pomorskich. W niedzielę 23 b. m. odbyło się oficjalne jej otwarcie w salach na I-em piętrze domu Nr. 16 przy ul. Chełmińskiej. Na otwarciu zgromadziła się cała elita toruńska z przedstawicielami władz na czele. Obecni byli m. in.: wojewoda pomorski p. Młodzianowski, starosta krajowy dr. Wybicki, kurator okręgu szkoln. p. Szwemin i wielu innych. Do zebranych przemówił przewodniczący Komitetu wystawy prof. E. Gros, dziękując za przybycie i prosząc o poparcie Towarzystwa w jego pracy. Przemawiał też p. wojewoda, przyrzekając w imieniu czynników rządowych pomoc i opiekę Towarzystwu. Przy tej sposobności zaznaczyć wypada, że obok braku środków materjalnych hamulcem w pracy Tow. Przyj. Sztuk Pięknych jest brak własnej siedziby z odpowiednim lokalem na wystawy. Projekt przerobienia na przybytek sztuki zbiornika gazowego przy ulicy Franciszkańskiej dotąd jeszcze niestety pozostał projektem.

Obecna wystawa, grupująca w kilku salach około 100 obrazów, dzieł E. Grosa, Aleksandrowicza, F. Gęstwickiego, Mazurka, Mokwy, Jędrkiewiczowej, Zelka i inn. przedstawia się dość okazale i jest wymownem świadectwem pracowitości naszych artystów.

WARSZAWA

= Wizyta Plastyków czeskich w Warszawie. W związku z zamknięciem reprezentacyjnej wystawy sztuki czecho-słowackiej w Warszawie przyjechali do Warszawy 3-ej reprezentanci sztuki czechosłowackiej, Józef Marek, Jan Lauda i Wiktor Szuman. Przyjazd ich ma na celu nawiązanie osobistego kontaktu z artystycznemi kołami Polski, oraz dla poinformowania się o sztuce polskiej, której wystawa reprezentacyjna otwarta będzie w końcu listopada r. b. w Pradze czeskiej.

Prof. Józef Marek, artysta-malarz i referent artystyczny największego praskiego pisma *Narodni Listy*, jest autorem licznych dzieł, poświęconych sztuce, zwłaszcza czeskiej. Odznaczył się głównie jako organizator wychowania artystycznego młodzieży. Jest inicjatorem i założycielem organizacji profesorów rysunku, jest członkiem międzynarodowego Biura Federacji profesorów rysunku i jednym z organizatorów wielkiego mię-

dzynarodowego zjazdu wychowania artystycznego, który odbędzie się w przyszłym roku w Pradze czeskiej i na który przybyć ma też liczna delegacja z Polski.

Jan Lauda, jeden z najbardziej utalentowanych rzeźbiarzy czechosłowackich, uczeń najwybitniejszego rzeźbiarza czechosłowackiego Jana Stursy, członek zarządu Towarzystwa artystów czechosłowackich w Pradze »Manes«, przez które to Towarzystwo został wysłany. Dzieła jego były wystawiane oprócz Pragi i na wystawach międzynarodowych w Wenecji, Dreźnie i Hamburgu.

Wiktor Szuman, redaktor artystycznego miesięcznika *Dílo*, oficjalnego organu Towarzystwa artystów czechosłowackich p. t. »Jednota wytwarnych umelcu« w Pradze, autor licznych monografij o czeskosłowackich artystach. Oprócz wymienionych przybył do Warszawy również organizator reprezentacyjnej wystawy sztuki czechosłowackiej w Warszawie prof. W. Stech, szef departamentu sztuki w praskiem Ministerstwie oświaty. Wszyscy wymienieni goście zwiedzili zabytki Warszawy, oprowadzani przez specjalnie wydelegowanego przez M. S. Z. urzędnika. Prezes Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych min. J. Targowski wydał dla gości czeskich śniadanie, Dr. M. Treter podejmował ich podwieczorkiem.

= Odczyt o sztuce czechosłowackiej. W Polskim Klubie artystycznym odbył się odczyt komisarza wystawy sztuki czechosłowackiej w Warszawie, prof. Wacława Stecha z Pragi »O Sztuce czechosłowackiej«. Na odczycie obecni byli poseł czecho-słowacki dr. Girsa Marek, Jan Lauda i Wiktor Szuman, dyr. departamentu sztuki Min. W. R. i O. P. Skotnicki, prezes Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polsk. Wśród Obcych p. Targowski, przedstawiciel M. S. Z. p. Żelisławski, oraz liczni wybitni przedstawiciele plastyki polskiej. Prelegent scharakteryzował sztukę czechosłowacką od Brozika, Alesa, Manesa i Kotery aż do plastyków doby dzisiejszej. Dzisiejsza twórczość w Czechosłowacji, choć ma na pierwszy rzut oka charakter bardzo międzynarodowy, lecz, jak twierdzi prelegent, po bliższem poznaniu jej można tam znaleźć cechy czystosłowiańskiego smutku i przedziwnie zmysłowe poczucie koloru.

Bogato ilustrowany przeźroczami odczyt był przyjęty przez zebranych gorącemi oklaskami. Po odczycie Polski Klub Artystyczny podejmował prof. Stecha oraz przybyłych do Warszawy plastyków czeskich bankietem, w czasie którego wymieniono szereg toastów.

= Wystawy reprezentacyjne sztuki. Grupa malarzy, związanych ściśle z Zachętą, zwąca się szumnie: »Zrzeszeniem Polskich Artystów-Plastyków«, jest ogromnie niezadowolona z tego, że wystawy zagraniczne sztuki polskiej urządza zawsze kto inny, a nie Zachęta, która już niejednokrotnie miała na to ochotę (np.: Praga, Budapeszt).

Na zebraniu w Zachęcie, w dniu 8. listopada b. r., uchwalono nawet następującą rezolucję:

»Zrzeszenie Pol. Artystów-Plastyków, biorąc pod uwagę, w jakich okolicznościach mają być organizowane reprezentacyjne wystawy Sztuki Polskiej w Budapeszcie i Pradze Czeskiej, jak również charakter dotychczas urządzanych wystaw Sztuki Polskiej zagranicą, z przykrością stwierdza, że wystawy tego rodzaju nie dążą do reprezentowania całej polskiej sztuki w jej najtęższych przejawach, lecz faworyzując tylko pewne grupy, nie przyczyniają się bynajmniej do wyrobienia należytego pojęcia wśród obcych społeczeństw o wszechstronnej i istotnej wartości sztuki polskiej«.

Na temat pojęcia i znaczenia »wartości wszechstronnej« możnaby dużo dowcipnych rzeczy powiedzieć, ale mniejsza z tem, pomińmy ów *lapsus calami* milczeniem.

Krótko mówiąc: »Zrzeszenie« uważa, że skoro na wystawach zagranicznych niema malarzy zachętowych, stanowiących duszę i fundament artystyczny tej instytucji, to wystawy te źle reprezentują naszą sztukę wśród obcych społeczeństw. Dlaczego?

Dlatego, że te wystawy »nie dążą do reprezentowania całej polskiej sztuki w jej najtęższych przejawach«.

Więc »najtęższych przejawów« mamy szukać w Zachęcie i w »Zrzeszeniu«? *Risum teneatis amici!*

Otóż, prócz »Zrzeszenia«, które solidaryzuje się z Zachętą, z jej kierunkiem i z poziomem jej wystaw, są jeszcze inne grupy artystyczne, a wśród nich takie np., jak: Tow. Artystów Polskich »Sztuka« i Cech Malarzy pod nazwą »Jednoróg« w Krakowie, Tow. »Rytm« i »Formiści« w Warszawie, Wileńskie Tow. Artystów-Plastyków, Towarz. Artystów Poznańskich »Plastyka«.

Artyści, zgrupowani w tych dobrze chyba znanych sześciu organizacjach uważają, że rzecz się ma właśnie odwrotnie, t. zn., że ani »Zachęta«, ani »Zrzeszenie« nie może sobie rościć żadnych pretensyj do organizowania naszych wystaw zagranicznych, gdyż, nic nie reprezentując, nie orjentują się wcale w »najtęższych przejawach« całej polskiej sztuki.

Dowodem słuszności ich opinji są choćby wystawy, organizowane przez Zachętę pod egidą Zrzeszenia, lub np. doroczne wystawy Zachęty czyli t. zw. Salony Warszawskie.

Co do wystawy w Pradze, to — jak nas z wiarogodnych źródeł poinformowano — urządzenie tej wystawy poruczył Departament Sztuki T-wu artystów polskich »Sztuka« jeszcze w jesieni 1926 r. Wystawa ta teraz dochodzi do skutku, będzie miała charakter reprezentacyjny, aczkolwiek będzie pod firmą Towarz. »Sztuka«, to jest, nie będzie miała pretensyj, by całą absolutnie twórczość polską reprezentować, gdyż pretensja taka byłaby nieuzasadnioną. Wszystkiego przed zagranicą pokazywać nie można, a czasami nawet nie warto.

W wystawie T-wa art. pol. »Sztuka« w Pradze biorą udział, jako członkowie tego T-wa: T. Axentowicz, St. Czajkowski, X. Dunikowski, J. Fałat, W. Jarocki, St. Kamocki, Z. Kamińska, A. Kędzierski, K. Laszczka, J. Mehoffer, St. Noakowski, St. Ostrowski, F. Pautsch, I. Pieńkowski, St. Podgórski, Zb. Pronaszko, K. Sichulski, J. Szczepkowski, W. Weiss, L. Wyczółkowski. Jako zaproszeni przez »Sztukę« goście biorą udział w tej wystawie: W. Borowski, M. Boruciński, T. Czyżewski, St. Dąbrowski, J. Fedkowicz, T. Grott, A. Hannytkiewicz, J. Hryńkowski, M. Jabłoński, A. Karpiński, S. F. Kowarski, R. Kramsztyk, H. Kuna, J. Malczewski, R. Malczewski, T. Niesiołowski, J. Pankiewicz, St. Popławski, A. Pronaszko, T. Pruszkowski, Rafałowski, J. Rubczak, W. Skoczylas, L. Sleńdziński, H. Stażewski, Z. Stryjeńska, W. Wąsowicz, E. Wittig, St. Żurawski.

Radzilibyśmy członkom »Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków«, aby dokładnie powyższą listę przeczytali i zastanowili się, czy wystawa tak złożona nie ma prawa reprezentować sztukę polską w jej najtęższych przejawach, mimo, że nazywając się skromnie tylko wystawą T-wa artyst. pol. »Sztuka«, niechce sobie tego prawa uzurpować.

= O wystawę sztuki polskiej w Budapeszcie. W niektórych pismach warszawskich ukazały się wielce bałamutne komunikaty Zachęty, stwierdzające, że wina niedojścia jakoby do skutku wystawy sztuki polskiej w Budapeszcie spada całym swym ciężarem na .. Min. Spraw Zagranicznych, które ani nie wyasygnowało na ten cel żądanej przez Zachętę kwoty 15.000 zł., ani też dość wcześnie nie odpowiadało na pisma Zachęty.

W związku z tą sprawą zamieściły pisma następujące wyjaśnienie:

»Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych w związku z notatką Tow. zachęty sztuk pięknych, która ukazała się w kilku pismach warszawskich w sprawie wystaw malarstwa polskiego na Węgrzech, komunikuje, że wskutek uchwały artystycznej rady propagandowej przy ministerjum spraw zagranicznych i przekazania sprawy przez wydział prasy i propagandy min. spraw zagr. w czerwcu r. b., organizacją wystawy zajmuje się Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, łącznie z całością zagadnienia wystaw polskich zagranicą. Wystawa prawdopodobnie odbędzie się na wiosnę w Budapeszcie. Towarzystwo zachęty sztuk pięknych o biegu spraw było powiadomione przez wydział prasowy min. spraw zagr. pismem z dnia 21 czerwca roku bież.«

Zdaje się tedy, że sprawa jest zupełnie jasna:

1. Na to powstała przy Min. Spr. Zagr. osobna instytucja pod nazwą: Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych (pod opieką M. S. Z. i Min. W. R. i O. P.), ażeby ona właśnie zajmowała się organizacją wystaw zagranicznych z ramienia rządu.

2. Powołana przez ministra Spraw Zagr. Propagandowa Rada Sztuki na pierwszem swem zebraniu w czerwcu b. r., pod przewodnictwem min. A. Zaleskiego (w obecności przedstawiciela M. W. R. i O. P., dyr. M. Szerera), wypowiedziała jednomyślną opinję, że Zachęta nie może być powołana do organizowania polskich wystaw zagranicą, gdyż jest tylko pośrednikiem między artystami i publicznością, oraz nie cieszy się zaufaniem ze strony ogółu polskich artystów, wchodzących tu w rachubę. Uznano natomiast, że instytucją taką, powołaną do organizowania wystaw propagandowych, jest Tow. Szerzenia Sztuki P. Wśród Obcych. Ministerstwo Spr. Zagr. tedy, związane opinją powołanej przez siebie Rady, nie mogło nawet postąpić inaczej.

3. Byłoby doprawdy nonsensem, ażeby w tym samym czasie, kiedy do Pragi i Bratislavji wysyła się na koszt rządu 363 eksponatów, z wielkim trudem zebranych w całej Polsce, powierzać Zachęcie organizowanie drugiej takiejsamej wystawy dla Budapesztu, kosztem 15.000 zł.

Jest chyba rzeczą racjonalniejszą, ażeby wystawę polską z Czech przewieźć do Budapesztu oraz pokazać ją w Wiedniu, skąd rząd nasz również otrzymał zaproszenie.

Wreszcie, zbyteczne chyba rozwodzić się nad tem, jak wyglądałaby taka wystawa, zorganizowana przez naszą Zachętę, zwłaszcza wobec wywiezienia z Polski do Pragi 363 wybitniejszych dzieł sztuki, reprezentujących godnie naszą współczesną plastykę.

Swojem wystąpieniem, niby w interesie ogółu »pokrzywdzonych« artystów i w obronie pomysłu urządzenia wystawy polskiej sztuki w Budapeszcie — Zachęta ponownie sama się kompromituje zwłaszcza, że bezowocnie i bezcelowo stara się »judzić« plastyków przeciwko Min. Spraw Zagr.

= Propaganda artystyczna. W dniu 24 października b. r. odbyło się posiedzenie Sekcji Plastyków Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, w lokalu Towarzystwa przy ulicy Trębackiej 4. Przewodniczył prof. W. Skoczylas w zastępstwie p. J. Warchałowskiego, który wobec nadmiaru innych zajęć zrezygnował z godności Przewodniczącego.

Na wstępie dr. Treter wyjaśnił, że uchwały Sekcji w sprawach artystycznych, jako ciała opinjodawczego, ważne są bez względu na ilość członków obecnych.

1) Następnie dr. Treter informował o sprawie konkursowego pokazu kilimów, organizowanego przez Polską Ekspansję Gospodarczą w porozumieniu z Ministerstwem Spraw Zagranicznych i z Towarzystwem, o zamkniętym konkursie, rozpisanym w porozumieniu z p. dr. I. Matuszewskim, na srebro stołowe dla polskich placówek dyplomatycznych (zaproszeni pp.: W. Jastrzębowski, M. Kotarbiński i B. Treter). P. Mortkowicz poinformował o organizowaniu działu artystycznego na Międzynarodowej Wystawie Prasy w Kolonji 1928 r., komunikując, że w sprawach plastyki będzie pozostawał w kontakcie z prof. W. Skoczylasem i dr. Treterem, w sprawach muzyki z pp. Glińskim i Binentalem, a w sprawach literatury z pp. Goetlem i dr. Guttrym.

2) Zaaprobowano odmowną odpowiedź Dyrekcji w sprawie organizacji Polskiej Wystawy Przemysłu Artystycznego w Art Institut w Chicago.

3) Co do »Sali Polskiej« nowego Uniwersytetu w Pittsburgu, uchwalono rozesłać propozycje odpowiednim artystom.

4) Przyjęto do wiadomości fakt objęcia przez dra Tretera przewodnictwa Komisji Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim (Amsterdam 1928) i wydelegowano do niej pp. prof. T. Pruszkowskiego, K. Stryjeńskiego i E. Wittiga.

5) Uchwalono na życzenie Ministerstwa Spraw Zagranicznych przesłać projekt udziału Polski w Międzynarodowej Wystawie książki we Florencji 1928, z tem, że Sekcja nie uważa tego udziału za rzecz niezbędną. Wedle projektu p. Mortkowicza, dział polski stanowiłaby »Wystawa książek polskich i obcych o Polsce«. Koszta byłyby duże, gdyż we Florencji liczono 250 lir. włoskich za m², samo miejsce kosztowałoby około 5.000 zł. Do tego dochodzi koszt transportu i asekuracji 10 kufrów z eksponatami, tak, że ogólny koszt zorganizowania działu polskiego trzeba obliczać na 10.000 zł. minimum.

6) Uchwalono na propozycję dra Tretera zakupić z funduszów własnych Towarzystwa, przy ewentualnej pomocy finansowej ze strony Departamentu Sztuki, odpowiednią kolekcję współczesnej polskiej porcelany i przesłać ją w darze *Muzeo delle Ceramiche* w *Faenzy*. Kupna dokona dr. Treter w porozumieniu z pp. W. Jastrzębowskim i K. Stryjeńskim.

7) Sporządzenie godła polskiego z tekstem hymnu polskiego dla Muzeum w Frankfurcie uchwalono powierzyć p. L. Gardowskiemu lub W. Jastrzębowskiemu.

W sprawie przesłania przedmiotów z dziedziny sztuki ludowej Muzeum Etnograficznemu w Frankfurcie n/Menem, Dyrekcja porozumie się z prof. E. Frankowskim i dyr. Cz. Młodzianowskim.

8) Uchwalono wystąpić do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z propozycją wzięcia przez Polskę udziału w dziale sztuki Wielkiej międzynarodowej wystawy w Barcelonie 1929 r., jako w centrum ze wszechmiar ważnem dla Polski, dotąd przez Polskę zupełnie pominiętem. Wystawa sztuki polskiej (z uwzględnieniem kilimów i publikacyj artystycznych) winna mieć wybitny charakter narodowy. W sprawie tej należałoby z czasem wystąpić z odpowiednią odezwą do polskich artystów.

9) Uchwalono zwrócić się do Ministerstwa Spraw Zagranicznych i do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z prośbą o wydatne poparcie — drogą zakupów większej ilości egzemplarzy — takich wysokiej wartości propagandowych wydawnictw artystycznych, jak zwłaszcza: *Sztuki Piękne*, *Monografje Artystyczne* Gebethnera i Wolffa, oraz *Sztuka Polska* Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie.

10) Uchwalono przedstawić Ministerstwu Spraw Zagranicznych konieczność odznaczenia polskim orderem p. Vittorio Pica, od lat 30-tu generalnego sekretarza Międzynarodowych Wystaw w Wenecji, dla sztuki polskiej bardzo zasłużonego.

Na tem posiedzenie Sekcji zamknięto.

= Wystawę prac Adama Malickiego (około 40 obrazów olejnych, dwie akwarele i jeden błędnie wykonany drzeworyt) otwarto w Salonie Sztuki Cz.

Garlińskiego. Obrazy A. Malickiego, malowane pod bezpośrednim wpływem współczesnego malarstwa paryskiego, odznaczają się nieprzeciętnemi zaletami kolorystycznemi, przy pewnem zaniedbaniu jednak strony rysunkowej. Starannie wydany katalog poprzedza wstęp pióra W. Bunikiewicza.

= Nowe wystawy w Zachęcie obejmują zbiorową wystawę dzieł Stefana Filipkiewicza (43 prac olejnych i 7 akwarel), wystawę zbiorową obrazów Wacława Nowiny-Przybylskiego (32 sztuk), Marjana Ruzamskiego ze Lwowa (około 40 akwarel i 20 rysunków), kolekcje prac Bronisława Kowalewskiego (około 20 pejzaży), Tadeusza Nartowskiego (20 akwarel), Kazimierza Stabrowskiego (Widoki tatrzańskie, 7 olejnych i ponad 40 temperowych), Wiktora Stępskiego (30 drobnych obrazków olejnych z Kazimierza nad Wisłą), Stanisława Turbia-Krzyształowicza (9 podobizn pastelowych) a wreszcie jarmark, t. zn. Wystawę Ogólną, gdzie zawieszono trzydzieści kilka obrazów bardzo różnych malarzy.

= L. Pilichowski a St. Filipkiewicz. W N-rze 304 *Naszego Przeglądu*, J. Centnerszwer, pisząc o wystawie prac St. Filipkiewicza w Zachęcie, podziwia »bezkrytyczny stosunek artysty do rzeczywistości otaczającej« zarzuca m. i., że »nie poszukuje artysta tej przepięknej jedności, której szukają moderniści: Picasso lub Braque, Leger, Severini lub Ozenfant«.

Ten sam jednak krytyk, pisząc o L. Pilichowskim, nie znajduje w jego obrazach nic ujemnego, nie zarzuca mu braku tej »przepięknej jedności«, której szukają moderniści, przeciwnie, broni naturalistycznej i dokumentalnej wartości jego obrazów, wyjaśnia intencje Pilichowskiego i stwierdza »zachwyt«, z jakim przyjęto te wystawy.

Miarka jest doprawdy zdumiewająco nierówna.

J. Centnerszwer pisze mianowicie w artykule o wystawie L. Pilichowskiego:

»Z tego punktu widzenia rzeczy biorąc, praca L. Pilichowskiego ma ważne znaczenie. Wystawa artysty jest dorobkiem nawskroś naturalistycznym, gdzie temat, podobieństwo, lub anegdota mają walor największy. Oddzielić fabularność i tendencję w sztuce artysty znaczy uczynić krzywdę jego obrazom. Usiłuje on swego modela zbliżyć do rzeczywistości, podporządkować otoczeniu. »Modlące się żydówki!« technicznie najlepsze — rysunek mają prawidłowy, a barwę w charakterze kolorytu.

»Otwarcie Uniwersytetu w Jerozolimie« można nazwać zbiorowym portretem.

L. Pilichowski nie uczynił kompozycji plenerowej, ale wprost wstawiał autentyczne portrety poszczególnych osobistości.

Z tego względu obraz ma wartość dokumentalną, która przeważa nad kanonami kompozycji.

Lord Balfour w czerwonej todze spoglądający niby trybun rzymski na tłum zebrany u stóp podjum, został uwieczniony oczywiście w pracowni malarza w Londynie. Stąd podobieństwo, dbałość o naturalistyczne ujęcie, pracowitość i nagromadzenie fragmentów. Publiczność odczuwa żywo emocje, jaką daje obraz«.

Są widocznie krytycy, którzy uważają, że pewne specyficzne nacjonalistyczne tendencje rozgrzeszają same przez się nieudolność malarza i każą o niej zupełnie przemilczeć.

Warto tu zanotować objektywny sąd St. Zahorskiej w Nr. 45 *Wiadomości Literackich:*

W Tow. Krzewienia Sztuki Żydowskiej wystawiono obrazy Leona Pilichowskiego, — a właściwie była to wystawa poświęcona specjalnie jednemu obrazowi. »Inauguracja uniwersytetu hebrejskiego w Jerozolimie«. Już samo otwieranie wystawy z racji jednego obrazu, na który położono nacisk z powodu jego tematu, rzuca światło na całą ideologję tego rodzaju imprezy. Nie należy ona właściwie do gatunku czysto artystycznych, — jest propagandowa w sensie nacjonalistycznym. Byłoby to rzeczą obojętną, gdyby wystawione obrazy były równocześnie jakąś poważną pozycją artystyczną...

Pan Pilichowski, którego obraz tak uroczyście celebrowany był na wystawie żydowskiej, poszedł drugą drogą. Być może, że przeżycia asocjacyjne patrjotów żydowskich są przy oglądaniu tego obrazu bardzo wzniosłe. Jeśli chodzi o jego odrębność artystyczną, — nie istnieje ona zupełnie. Obrazy p. Pilichowskiego nie są bynajmniej żydowskie, są przeciętnie europejskie, z tym jeszcze dodatkiem, że poziom ich jest zdumiewająco niski. Być może, że umiał kiedyś malować w poczciwie impresjonistycznym duchu. Entuzjazm tematyczny zabił w nim i te umiejętności, które wyłaniają się tylko tu i owdzie w maleńkich fragmentach, a monumentalne zadanie, którego chciał dokonać, skończyło się smutną i przykrą groteską«.

= Echa wystawy batalistycznej w Zachęcie. Na str. 402 i 421 *Sztuk Pięknych* ubiegł. rocznika, zestawiliśmy głosy krytyki warszawskiej o tej wystawie, która odznaczała się niestety poziomem niżej wszelkiej krytyki. Jakby w odpowiedzi na to, w katalogu reprezentacyjnej wystawy czechosłowackiej wydrukowano list przewodniczącego IV Kongresu Medycyny Wojskowej, gen. bryg. Dra Roupperta, który — powodowany naturalną chyba uprzejmością — dziękuje Zachęcie za zorganizowanie tej wystawy, dodając kilka komplimentów. Samo wydrukowanie tego listu w katalogu wystawy obcej i reprezentacyjnej, uważają niektórzy za nietakt... zasłużonego reprezentanta medycyny wojskowej — może słusznie. Inni znów twierdzą, z czysto artystycznego punktu widzenia, że zasłanianie się Zachęty pochlebną opinją, wyrażoną w tym liście, stanowi przepyszny i znamienny dla Zachęty dokument.

= Jury salonu dorocznego w Zachęcie. Wkrótce zostanie otwarty Salon Doroczny 1927 roku. W skład jury Salonu wchodzą artyści: 7 członków Komitetu Towarzystwa pp. Konstanty Górski, Adam Grabowski, Zygmunt Otto, Stefan Popowski, Kazimierz Stabrowski, Wiktor Stępski, Konstanty Wróblewski oraz 7 członków, wybranych przez zebranie artystów wystawców pp. Stanisław Bagieński, Michał Czepita, Jan Kotowski, Kazimierz Lasocki, Antoni Polkowski, Feliks Słupski, Stanisław Zawadzki.

Powyższy skład jury nie pozwala snuć co do charakteru i poziomu artystycznego Salonu zbyt różowych nadziei.

= List Wojciecha Kossaka w sprawie Panoramy Racławickiej. W. Kossak ogłosił w szeregu dzienników następujące pismo, wyjaśniające kwestję autorstwa tej panoramy:

Część panoramy bitwy Racławickiej się oberwała. Trzydzieści lat mrozów i upałów naprzemian (z dodatkiem szrapneli ukraińskich) zrobiło swoje. Wywołało to naturalnie w dziennikach naszych komentarze, które poruszyły także kwestje »twórców« panoramy Racławickiej.

A były one tak błędne, że uważam sobie za obowiązek wobec moich żyjących i zmarłych kolegów, którzy w tej pracy uczestniczyli, kwestję tę raz na zawsze wyjaśnić.

»Twórców panoramy tej było dwóch, ś. p. Jan Styka, który myśl tę powziął, wielki, jak na owe czasy, kapitał zebrał, a ogromne trudności techniczne pokonał, i ja, autor całej kompozycji, podług której moi koledzy sekcjami poszczególne grupy wykonali.

Jednej tylko grupy, nieco melodramatycznej, autorstwo przynależy ś. p. Janowi Styce, a to lirnika z dziećmi i babami pod krzyżem. I nie uwłacza to pamięci ś. p. Styki, bo tak, jak ja, batalista, nia miał-

bym nic odpowiedniego dla mojej sztuki do roboty, dajmy na to, w panoramie Golgoty, tak ś. p. Styka, malarz tematów religijnych i allegorycznych, nie miał dla siebie pola w batalji.

Przechodząc do zasług, poniesionych przez moich kolegów-pomocników, staję wobec miłego zadania wyrażenia im jeszcze raz *coram populo* mojej wdzięczności, a zmarłym serdecznego wspomnienia.

Ś. p. Ludwik Boller namalował ze ś. p. Tadeuszem Popielem cały ten ozłocony kwietniowem słońcem pejzaż. Naturalnej wielkości sosny, brzozy i rozwalone chałupy z nieporównaną prawdą i maestrją malował Popiel.

Nawała jasnej masy sukman kosynierów, która runęła na baterje rosyjskie, wśród błyskawic stali kos, to ś. p. Włodzimierza Tetmajera wraz z ś. p. Janem Styką część.

Najtęższym z moich figuralnych pomocników był prof. Teodor Axentowicz, jego jest ta kapitalna linja piechoty pułku Działyńskich, prażąca rotowym ogniem w kozaków Czaplica i w Starodubowskich dragonów.

Z młodszych wiele mi pomógł Zygmunt Rozwadowski i Wincenty Wodzinowski.

Nie potrzebując stroić się w cudze pióra, wolny od osobistych pobudek, oddaję każdemu z kolegów-współpracowników przy »Racławicach« to, co mu się należy«. *Wojciech Kossak.*

P. S. Jak błędne były informacje, dotyczące »twórców Racławic«, wystarczy zacytować wspomnianego pomiędzy nimi pana Franciszka Pułaskiego, wybitnego obywatela i dyplomatę, prawdopodobnie dlatego, że przy pomniejszych moich panoramach, miałem dzielnego i nieocenionego pomocnika w moim kuzynie, Kazimierzu Pułaskim.

ZAKOPANE

= »Świątynię Sztuki polskiej« zamierzają zbudować w Zakopanem. Ma to być »pomnik narodowy, wystawiony przy pomocy zbiorowego wysiłku wszystkich obywateli bez wyjątku«, jako dom wypoczynkowy dla artystów wszelkiego rodzaju, z pracowniami malarskiemi, rzeźbiarskiemi i t. d., pracowniami dla literatów (a więc i bibljoteki), salą koncertową i t. d. Naturalnie środków na to niema, więc inicjatorzy..... »rozpoczęli« — jak ogłaszają w komunikatach — »sprzedaż pocztówek artystycznych, symbolicznych lub z widokiem wyżej wymienionych instytucyj«.

Dziecinnnego tego pomysłu brać na serjo nie można i nie wypada.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BARCELONA

= W kwietniu 1929 r. będzie otwarta w Barcelonie Wystawa Międzynarodowa, obejmująca trzy działy: Archeologji i Sztuk Pięknych, Przemysłu, Sportu. Sztuka znajdzie pomieszczenie w Pałacu Narodowym, o powierzchni 31.279 m², a 19 m. wysokości. Hiszpanja wystąpi z wielką wystawą retrospektywną swej sztuki i zaprezentuje twórczość największych swych artystów. Król objął protektorat nad wystawą. Koszta jej przewiduje się na sumę 600 miljonów franków.

CHICAGO

= Wystawa w Polish Art Club. Staraniem P. Klubu Artystycznego otwarto w lokalu Home Banku polską wystawę, na której wystawiono obrazy: Rekuckiego, Wł. Krawca, Majewskiego, Jadwigi Krawiec, Teodora Roszaka, K. Kaczmarskiego, E. Śliwińskiej L. Rodowicza; ponadto wystawiono część kolekcji obrazów, nadesłanych z Polski, przez prywatnych właścicieli, celem sprzedaży.

Są tam reprezentowani: Axentowicz, Ryszkiewicz, Iwanowski (Wsypialni żony artysty. »Temat niezwykły — jak pisze *Dziennik Związkowy* Nr. 228 — przedstawia żonę artysty w pozie, w której kobieta jest rzadko przez mężczyznę widziana, na tle skromnego buduaru«), Chorembalski, Ciećkiewicz, Pociecha, Lindeman, Mokwa, Nartowski, Wiśniewski. Reszta tej kolekcji znajduje się w biurze p. M. J. Bereczkowskiego (1714 Division ul.), gdzie jest: Fałat, Gerson, Stachiewicz, Stasiak, Hofman, Piotrkowski, Cwikliński, Jaroszyński, Gramatyka, Masłowski, Bagieński i Mordasewicz.

WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI W SZTOKHOLMIE 1927
(obrazy: T. Niesiołowskiego, L. Ślendzińskiego, St. Rzeckiego, R. Kramsztyka, W. Lama, w tle salka z obrazami W. Jarockiego)

WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI W SZTOKHOLMIE 1927
(Obrazy Z. Stryjeńskiej, L. Chwistka, F. S. Kowarskiego, Zb. Pronaszki)

LUBLANA

= Z końcem października zmarł na zapalenie płuc nestor słoweńskich artystów malarzy, prof. Iwan Franke. Urodzony w 1841 r., ś. p. Franke kształcił się w wiedeńskiej Akademji Sztuk P. Słynął, jako znakomity kopista mistrzów klasycznych włoskich, pozatem malował pejzaże i studja z Chin, gdzie przebywał czas dłuższy.

MOSKWA

= Prezydjum moskiewskiego sowietu postanowiło zburzyć starodawną cerkiew »Trzech Swiętych« oraz trzy inne cerkwie, poświęcone Matce Boskiej. Na rok następny planowane jest zburzenie innej odwiecznej świątyni »Paraskowa Piatnica«, znanej wszystkim mieszkańcom Moskwy. Również sławny historyczny klasztor Streteńskij ma być zniesiony, by ustąpić miejsca ogrodowi miejskiemu. Stara cerkiew św. Elżbiety w pałacu Katarzyny w Carskiem Siole pod Leningradem przebudowana została na salę odczytową.

STOCKHOLM

= Wystawa polska w Stockholmie nie była z góry planowana, pomimo tak stosunkowo niewielkiej odległości z Helsingforsu do stolicy Szwecji (drogą morską), gdyż nie było żadnych funduszów ani na pokrycie kosztów transportu i asekuracji, ani na inne wydatki, związane z organizacją tego rodzaju wystawy. Wymiana depesz między posłem naszym w Szwecji, dr. Alfredem Wysockim, komisarzem wystawy helsingforskiej, dr. Miecz. Treterem, oraz Wydziałem Prasowym Ministerstwa Spraw Zagranicznych, nie mogła, zdawało się zrazu, odnieść żadnego skutku.

A jednak, poseł Wysocki, który tak dobrze zasłużył się budzeniem w Szwecji żywego zainteresowania dla Polski i jej kultury, który tyle już zdziałał dla zbliżenia polsko-szwedzkiego, zdołał zwalczyć wszelkie trudności i w ciągu dosłownie czterdziestu ośmiu godzin rzecz pomyślnie załatwić, biorąc na siebie wyszukanie niezbędnych funduszów dla pokrycia kosztów transportu z Helsingforsu do Stockholmu i urządzenia wystawy na miejscu. Potrafił też uzyskać doskonały lokal w Królewskiej Akademji Sztuk Pięknych, postarał się o protektorat dla naszej wystawy brata króla Gustava V, znakomitego malarza, ks. Eugenjusza, zawiązał osobny komitet wystawy.

W skład tego komitetu, poza dostojnym Protektorem, posłem Wysockim i komisarzem wystawy, weszli: znany art. malarz prof. Oscar Björck, wiceprezes Król. Akademji Sztuk P., Dr. Axel Gauffin (naczelny intendent zbiorów i dyrektor szwedzkiego Muzeum Narodowego), hon. konsul generalny Torsten Kreuger, któremu w wielkiej mierze Polska zawdzięcza wprost dojście tej wystawy do skutku i jej ogromne powodzenie, dalej inż. Georg Widell (generalny sekretarz komitetu, nieoceniony energiczny pracownik, Polsce całą duszą oddany), a wreszcie b. minister i znakomity uczony, prof. uniw. Richard Wohlin.

Dzięki skromnej subwencji, udzielonej Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych przez ministerstwo spraw zagranicznych, stał się możliwy wyjazd dr. Tretera do Stockholmu w charakterze komisarza wystawy. Koszta ozdobnie wydanego katalogu, z 16 rycinami i z dłuższym wstępem dr. Tretera o nowoczesnem polskiem malarstwie, musiało ponieść Towarzystwo, bez takiego katalogu bowiem wystawa miałaby minimalne znaczenie propagandowe, a krytycy szwedzcy byliby pozbawieni koniecznego orjentacyjnego vademecum. Tę wartość starannie opracowanego katalogu podkreśliła też z uznaniem prasa szwedzka.

Również dzięki inicjatywie posła Wysockiego doszedł do skutku, przy pomocy Tow. Polsko-Szwedzkiego w Stockholmie, ilustrowany przeźroczami odczyt dra Tretera o »Klasycyzmie i Romantyzmie w sztuce polskiej«, wygłoszony przed otwarciem wystawy w obecności ks. Eugenjusza. Odczyt ten był komentowany i streszczony w prasie stołecznej i doskonale przygotował grunt dla wystawy. Ponadto w dodatku niedzielnym do *Stockholms Dagblat* ukazał się obszerny ilustrowany artykuł dr. Tretera o sztuce polskiej wogóle, dzięki czemu powszechne zainteresowanie się wystawą jeszcze bardziej wzrosło.

Katalog, oraz dłuższy artykuł dr. Tretera o dawniejszem także malarstwie polskiem, wraz z najwybit-

niejszemi ocenami wystawy, ogłoszonemi przez prasę stockholmską, polecił poseł Wysocki rozesłać w 60 egzemplarzach prasie prowincjonalnej, dzięki czemu cała Szwecja miała sposobność zapoznać się z charakterem, przeszłością i obecnym stanem naszej sztuki.

Wystawa trwała od 9 czerwca aż po pierwsze dnie lipca, tak, że zwiedzili ją również członkowie Międzynarodowego Kongresu Izb Handlowych, odwiedził też wystawę szwedzki następca tronu z małżonką.

Wystawa, urządzona w pysznych salach król. Akademji Sztuk Pięknych, zjednała sobie niezwykłe uznanie. Podnieść tu należy z wdzięcznością niezwykle cenną pomoc prof. O. Björcka, który, jakkolwiek człowiek już 67-letni, obdarzony jednak iście Fałatowskim temperamentem i entuzjamem dla sztuki, nie szczędził ani światłej rady, ani rzetelnej pomocy nawet przy żmudnem rozstawianiu i zawieszaniu obrazów, t. j. przy właściwem, tak żmudnem komponowaniu wystawy. Trudno też nie wspomnieć o świetnym i fachowym współpracowniku, jakim okarał się zarządca Akademji Hellman, który nie zna wprawdzie poza szwedzkim żadnego innego języka, który jednak w lot orjentował się w materjale wystawowym i w intencjach komisarza wystawy.

Połączone starania posła Wysockiego, gen. konsula T. Kreugera i inż. G. Widella — wydały nadzwyczajnie pomyślne owoce, zapewniły bowiem wystawie naszej zupełny sukces.

Głosy prasy szwedzkiej, w której zamieścili swe fachowe opinje krytycy tej miary, co dyrektor *Thielska Galleriet* T. Hedberg, Dr. Carl Laurin (autor m. i. 4-ro tomowego dzieła p. t. *Nordisk Konst)*, Silverstolpe, E. Lundmark, H. Seldener i i. — są objektywne, ściśle rzeczowe, a bardzo trafnie podkreślają istotne walory naszego malarstwa. Niektórzy krytycy poświęcali ponadto osobne artykuły naszym kilimom, które obficie zdobiły sale polskiej wystawy. Użyczył ich bezinteresownie dyr. Tow. Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie, p. Czesław Młodzianowski, a pewnej ich ilości dostarczyła stokholmska ekspozytura tej zasłużonej instytucji.

Dyr. A. Gauffin nabył dwa obrazy dla kr. Muzeum Narodowego w Stockholmie: R. Kramsztyka *Murzyn grający na flecie*, oraz L. Slendzińskiego *Portret zbiorowy*. Ponadto zakupiono 11 obrazów, a mianowicie: St. Czajkowskiego *Droga wiejska*, St. Filipkiewicza *Rzeka w jesieni*, A. Hannytkiewicza *Krajobraz i Piknik*, Ign. Pieńkowskiego *Panorama Rio de Janeiro*, Wł. Skoczylasa *Klasztor*, *Widok z Kazimierza* i *Motyw z miasteczka*, L. Slendzińskiego *Portret sportowy*, J. Umińskiej: *Kapłan Buddyjski* i *Wróżka*.

WENECJA

= Sekretarjat międzynarodowych wystaw donosi:

»Prezydent miasta Wenecji, Pietro Orsi, ustanowił następujące zmiany w organizacji Komitetu Wykonawczego XVI Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji 1928 r.«

»Ponieważ profesor Giovanni Bordiga, który był prezydentem ostatnich czterech wystaw, prosił o zwolnienie go z tego stanowiska, prezydent miasta, wracając do systemu, który istniał za czasów Grimani'ego, objął prezydenturę wystawy.

»Vittorio Pica, który przez kilkanaście lat był Generalnym Sekretarzem Wystawy oświadczył, że obecne dążenia do odnowienia i reorganizowania artystycznego wymaga, by obowiązek zaprowadzenia nowej organizacji i złagodzenia tarć poruczyć ludziom nowym. Wobec tego zgłosił swoją dymisję. Jako jego zastępcę zamianował prezydent miasta krytyka sztuki i rzeźbiarza, Antoniego Maraini. Członkami Rady wykonawczej zostali zamianowani: Nino Barbantini, Italico Brass, Beppo Ciardi, Cipriano Efisio Oppo, Edoardo Rubino, Margherita Grassini Sarfatti i Arturo Tosi. Romolo Bazzoni pozostaje nadal sekretarzem administracyjnym«.

Ten krótki komunikat oficjalny, który się ukazał w dziennikach włoskich, a który był obszernie w weneckich pismach komentowany, jest ostatnim aktem walki, którą lewica artystyczna od kilku lat prowadziła z generalnym sekretarzem weneckich wystaw, p. Vittorio Pica, człowiekiem o dużej kulturze, bardzo oddanym organizacji tych wystaw i bardzo zasłużonym w tym kierunku. Poza tem w p. Vittorio Pica tracą artyści polscy wielkiego swego przyjaciela. Jemu to zawdzięczają Polacy, że na wystawach weneckich w r. 1912 i 1914 figurowali jako Polacy (nie Austrjacy!) zgrupowani w Tow. art. pol. »Sztuka«, on z ogromną przy-

WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI W HELSYNGFORSIE 1927
(Obrazy F. Pautscha, T. Pruszkowskiego, Ign. Pieńkowskiego, J. Pankiewicza K. Sichulskiego)

jaźnią doprowadził do skutku, że Polacy otrzymali w r. 1920 pawilon niemiecki, wówczas zasekwestrowany przez rząd włoski, na urządzenie wystawy polskiej. Wystawą tą w r. 1920 (urządzało ją ówczesne nasze Ministerstwo Sztuki) p. Vittorio Pica bardzo się interesował i cieszył się jej ogromnym sukcesem. Tak samo w roku zeszłym 1926, dzięki niemu otrzymało Tow. art. pol. »Sztuka« dużą salę w centralnym pawilonie na urządzenie wystawy, która również cieszyła się i życzliwem bardzo zainteresowaniem generalnego sekretarza i uznaniem dużem u krytyków i zwiedzającej publiczności.

Toteż ustąpienie p. Vittorio Pica wywoła niewątpliwie żal u wszystkich polskich artystów, którzy w Wenecji mieli sposobność poznać jego duży zmysł organizacyjny i szczery entuzjazm młodzieńczy dla sztuki.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *Życia technickiego* ostatni (czerwcowy) numer wydany został jako osobny zeszyt architektoniczny nakładem Stowarzyszenia asystentów politechniki lwowskiej i zawiera szereg reprodukcyj z prac studentów 1, 2, i 3 roku wydziału architektury tejże politechniki.

Na treść składają się rysunki zdobnicze i ornamentalne, rysunki z form klasycznych, szkice z zabytków architektury, wreszcie projety studentów z zakresu budownictwa utylitarnego, tudzież wiejskiego i małomiejskiego.

= Ukazało się dalsze pięć tomów »Monografij artystycznych« pod redakcją dra Mieczysława Tretera: Tom XI — Henryka Piątkowskiego »Władysław Czachórski«; Tom XII — Szczęsnego Rutkowskiego »Jacek Mierzejewski«; Tom XIII — Władysława Kozickiego »Henryk Rodakowki«; Tom XIV — Konrada Winklera »Formiści polscy«; Tom XV — Stefanji Zahorskiej »Eugenjusz Zak«. Podobnie jak poprzednie, każda monografja, prócz tekstu pióra doskonałych znawców przedmiotu zawiera 32 reprodukcje, drukowane jednostronnie na pięknym, kredowym papierze. Są to dziełka przeznaczone dla szerokiego ogółu, o czem wymownie świadczy niska cena wydawnictwa. Czytelnik znajduje w nich życiorysy z jasną syntezą twórczości malarzy dawnych i współczesnych, oraz zaznajamia się dokładnie z ich dziełami, które uczy się rozumieć. Nazwiska redaktora i autorów monografij dają zupełną pewność, że stoją one na wysokości zadania i że, jak pisze jeden z recenzentów, »staną się na pewno znane i rozchwytane, na co w zupełności zasługują«. (Nakł. Gebethnera i Wolfa. Cena zł. 3.50).

= *Technika Graficzna*, organ Polskiego Tow. Graficznego w Poznaniu, Nr. 9. Treść: Oprawa książki w historji; — Wynalazek litografji i jej rozwój; — O czem świat drukarski mówi? — Rozmaitości dla świata drukarskiego; — Linotyp amerykański model S. 8; — Uczeń i obowiązki wobec niego; — Echo konkursu Polskiego Tow. Graficznego.

= Ludwik Puget w trzech artykułach, pomieszczonych w *Kurjerze Poznańskim*, opisał dzieje paryskich salonów (I. Skąd się wziął Salon? - Od Ludwików do Napoleonów. — II. Od Salonu do Drewnianego Pałacu. — III. Marszandzi, czyli: Właściwe sprężyny).

= *Exlibrysy Karola Hillera* ze wstępem Przecława Smolika. Nakładem Towarzystwa bibljofilów w Łodzi, 1927 r. Jest to zbiór 14 ekslibrysów, wykonanych przez łódzkiego artystę, Karola Hillera, dla rozmaitych osób, w których artysta stara się rozwiązać naznaczony mu problem znaku bibljotecznego ze stanowiska wyłącznie drukarskiego to jest daje kompozycje dwuwymiarowe, prawie że geometrycznie schematyzowane, unikając cienia bryłowatości czy naturalizmu. Mimo, że często potrącają prawie o rebus, są one jednak konsekwentnie i umiejętnie skonstruowane i zadaniu swemu odpowiadają w zupełności.

Książeczka ta, odbita w Łodzi (Drukarnia polska L. Mazurkiewicza i Spki) na czerpanym papierze, wytłoczona bardzo starannie a wydana przez T-wo bibljofilów w Łodzi, jest chlubnym objawem rozbudzonego ruchu artystycznego w tym »polskim Manchesterze«, który dotąd był zupełnie głuchy na wszelkie ataki, czynione nań przez Sztukę. Do rozbudzenia ruchu bibljofilskiego niewątpliwie przyczynił się p. Przecław Smolik, znany krakowski biblofil i esteta, a współpracownik »Sztuk Pięknych«, który książeczkę tę opatrzył interesującym wstępem.

= *Prace Komisji Historji Sztuki.* (Wydawnictwo Polskiej Akademji Umiejętności). Tom IV, zeszyt 1, z 133 rycinami w tekście. W Krakowie, MCMXXVII, Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności. Skład główny w księgarniach Gebethnera i Wolffa. Stron 167 + XL.

Zeszyt ten zawiera trzy większe prace, a mianowicie: Adolfa Szyszki Bohusza »Materjały do architektury bożnic w Polsce«, Jerzego Myciel-skiego »Jan Polak, malarz polski w Bawarji (1475—1519), oraz utwory jego młodości w Krakowie (1465—1475), a wreszcie Leonarda Lepszego »Dürer w Polsce«. Sprawozdania z posiedzeń obejmują lata 1923—1925. Ponadto wydrukowano w tymże zeszycie dwa wspomnienia pośmiertne: Piotr Ignacy Bieńkowski (przez R. Gostkowskiego) i Jerzy Kieszkowski (przez J. Pagaczewskiego).

= *Arthur i Wanda.* Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy—Pamiętniki, bogato ilustrowane, m. in. wielu nieznanemi dziełami artysty, podali do druku Maryla Wolska i Michał Pawlikowski. »Bibljoteki Medyckiej« opus 4. Dwa tomy, cena w opr. 90 zł.

Jest to cenna, bardzo ozdobnie wydana, publikacja, zawierająca długi szereg listów autora »Poionji«, pisanych w okresie od początku 1866 r. do końca prawie 1867 do swej narzeczonej, Wandy Monné, późniejszej Wandy Młodnickiej, a matki p. Maryli Wolskiej.

= *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturenhandschriften der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin.* Erster Band: Die Phillips-Handschriften Leipzig, Verlag J. J. Weber.

= *Michelangelo-Bibliographie.* Herausgegeben von Ernst Steinmann und Rudolf Wittkower, mit einem Dokumentenanhang bearbeitet von Robert Freyhan. Z 32 tablicami. Odbito 380 ręcznie numerowanych egzemplarzy, z których 300 oddano do handlu. Leipzig. Ulinkhardt & Biernhann. Cena 180 mk.

= Raimond van Marle: *The Development of the Italian Schools of Painting.* Vol. VII i VIII. The Hague. Martinus Nijhoff, 1926—1927.

Tom siódmy obejmuje późno-gotyckie malarstwo Włoch północnych. Tom ósmy zaś sztukę Gentile da Fabriano, Pisanella, oraz późno-gotyckie malarstwo Włoch środkowych i południowych (z Sycylją i Sardynją). Mnóstwo ilustracyj, nadto dokładne indeksy nazwisk i miejscowości.

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

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI STUDJUM PORTRETOWE (ol).

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI STUDJUM (ol.)

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI[1]

NA PRZESTRZENI wszystkich wieków odkryć się dadzą te same reakcje i nawroty. Prawda dziś wyznawana w sztuce jako świętość, jutro okrzyczana jest wrogiem kłamstwem, które się zwalcza, — by po upływie pewnego czasu znów stać się punktem wyjścia i hasłem bojowem, którem w imię tradycji będą się obwoływać budowniczowie nowego porządku.

Dzień dzisiejszy sztuki obraca się przeciwko wczorajszej dobie, której na imię impresjonizm. I jednocześnie, odwieczną koleją, podnosi hasła, zdawałoby się, przebrzmiałe, przez tyle dziesiątków lat przysypywane popiołem wzgardliwego zapomnienia — a jednak wiecznie świeże i młode.

Klasycyzm.

Kapryśna, wrażeniowa, subjektywna sztuka nerwowców, fin-de-siecle'istów mogła stanowić sposób wypowiedzenia się tylko do pewnego punktu. Gdy relatywizm rozprężył psychikę już do najwyższego stopnia, gdy wyznanie wiary: »Niema nic poza mną, jest tylko to, co ja widzę« — doprowadziło w konsekwencji do oparcia się na własnem »ja«, a to »ja« stało się punktem oparcia najmniej pewnym — musiała nastąpić wreszcie reakcja. Skołatana, znękana umysłowość europejska zaczyna gorączkowo szukać stałego lądu. Potrzeba jej spokojnej wiary w trwałość i niedwu-

[1] Z powodu wystawy zbiorowej L. Sleńdzińskiego w krakowskiem T-wie Przyjaciół Sztuk Pięknych (listopad 1927).

znaczność tego, co dane jest zzewnątrz: zarówno rzeczy, jak praw, które temi rzeczami rządzą. Potrzeba jej wreszcie jakiejś ustalonej z góry koncepcji, jakiegoś niezłomnego przeświadczenia w stosunku do otaczającej rzeczywistości — zamiast każdorazowych ustosunkowań się do niej — brzemiennych w bolesne rozczarowania.

Takie jest najogólniejsze podłoże — jeśli się tak wolno wyrazić — filozoficzne tej zmiany, jaka się w sztuce dokonała na końcu pierwszego dziesiątka lat naszego stulecia. Istnieją oczywiście również przyczyny czysto formalne, czy też, jeśli kto woli, estetyczne. Roztopienie przedmiotu w kolorze, najgruntowniejsze przestudjowanie wszelkich możliwych zestawień i nieuchwytnych przelewań się tonów, wypowiedzenie, zdawałoby się, do ostatniego słowa wszystkiego, co tylko da się na temat barwy i jej stosunku do rzeczywistości powiedzieć, a przytem kompletne zaniedbanie, zlekceważenie zagadnienia kształtu, konstrukcji, kompozycji formalnej — musiało wywołać również reakcję. Zmieniona wola twórcza epoki — zmienione wytwory artystyczne, woli tej podległe. Trudno tu zresztą stwierdzić, czy te czynniki formalnie istnieją tu równorzędnie z innemi motorami bardziej ogólnemi, i wespół z niemi urabiają nową psychikę — czy też są tylko naturalnym wynikiem i wyrazem tej zmienionej psychiki. Nie o to zresztą w danym wypadku chodzi.

Ludomir Sleńdziński, artysta należący do młodszej generacji naszych plastyków — nie liczy jeszcze czterdziestki — w poszukiwaniu wyrazu dla swych pragnień i postulatów malarskich sięgnął daleko — bo aż do Odrodzenia. I to do wczesnego Odrodzenia: do Quatrocenta — podczas gdy większość współczesnych paseistów europejskich przejawia łączność raczej z XVI w.

To oparcie się na klasyczności, na Renesansie, jest na tle owej ogólnej antyimpresjonistycznej reakcji zupełnie zrozumiałe i konsekwentne. Odrodzenie jest wszakżeż okresem tego jasnego i zdecydowanie pozytywnego stosunku do rzeczywistości, nad zdobyciem którego tak żarliwie się biedzi przerafinowana i strawiona sceptycyzmem dzisiejsza epoka. ‹Nie chodzi tu o samą jakość tej rzeczywistości, która jest dla nas oczywiście odmienna, różna od tej, którą uznawał człowiek Renesansu — ale o pozytywny do tej rzeczywistości stosunek›. Odrodzenie — to supremacja zwartości, niewzruszoności formy nad zwiewnym kaprysem barwy, to arkadyjski spokój, którego niemal nie musnęła jeszcze drażniąca zmienność światłocienia. To owo niezłomne i pełne ufności przeświadczenie Holbeina: »Odrobiłem ją tak, jak Bóg ją przede mną zrobił, ani o włos i ani o kruszynę inaczej«.

Weźmy jakikolwiek obraz impresjonistyczny i porównajmy go z obrazem Sleńdzińskiego. Jak impresjonista robi portret?

Postać ludzka, podobnie zresztą jak każdy inny objekt ze świata otaczającego, jest dla niego przedewszystkiem pretekstem do pewnej kompozycji barwnej. Wszelkie możliwe odcienie, nieuchwytne, mikroskopijne odmiany, molekularne zaiste zawartości barwne, jakie dostrzeże, wyszpera, wyśledzi swem przewrażliwionem, wysubtelnionem okiem na objekcie malowanym — nietylko przeniesie na płaszczyznę obrazu, ale jeszcze możliwie wyświetli, podniesie w skali barwnej, wzmocni w nasileniu. Przetransponuje na mowę farby tysiączne załamania, błyski, rozpylenia światła. Zapomni, i każe widzom zapomnieć o tem, czem jest człowiek — pokaże tylko, jak go należy widzieć w przepychu, w czarodziejstwie barwy. Roztoczy takie niesłychane bogactwo, zagra taką feerję kolorów, że zasugeruje widza, zmusi go do uwierzenia, że istotnie — cała rzeczywistość, a z nią i ten portretowany właśnie człowiek — to tylko lśnienia, wibracja tonów barwnych, ich wzajemne ku

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI MURY OBRONNE (rys.)

sobie ciążenie i kojarzenie się w większe plamy i smugi, i drżenie nieustanne w jakimś zawrotnym, wirowym kręgu, jakim jest prawdopodobnie obszar międzyplanetarny.

A postać ludzka u Sleńdzińskiego?

Zdawałoby się, że wszystkie nasze elementarne, w najwcześniejszem dzieciństwie nabyte wiadomości o tem, co to mianowicie jest człowiek — zostają z honorem przywrócone na należne im miejsce i utwierdzone na nowo. Patrząc na obraz Sleńdzińskiego, odczuwamy niezbicie, że człowiek — to istotnie głowa, tułów, ręce, nogi... Zwłaszcza, jeśli chodzi o portrety i studja nieco dawniejsze, z lat 1922—25, z okresu, w którym klasycyzm artysty doszedł do zenitu. Oto n. p. portret p. N. (reprodukowany w *Południu* z r. 1925, numer 2). Równolegle do płaszczyzny obrazu, w stosunku do widza zwrócona *en trois quatre,* siedzi pani, trzymająca w ręce filiżankę. Głowa jej, to jednolita, zwarta bryła, rozłożona, rozczłonkowana możliwie najoszczędniej — jeśli się tak wolno wyrazić — na płaszczyzny czoła, oczu,

nosa, ust. Jest to tak plastyczne, a przytem w ramach organiczności tak schematycznie niemal uproszczone, że możnaby tu mówić o stosunku rzeźbiarza modelującego bryłę. Oto jest apologja kształtu, kształtu wyczuwalnego dotykalnie. Niema i nie może być mowy o jakiejś chwiejności, zależności od czynników zmiennych i kapryśnych, jak światło czy atmosfera. Kształt — to jest coś dane raz na zawsze, coś co możemy zawsze sprawdzić, gdy wzrok jest omylny, dotknięciem, chwytem dłoni. To samo można powiedzieć o innym obrazie Sleńdzińskiego, również mniej więcej z tego okresu, przedstawiającego panią z rakietą, to samo zresztą o większości ostatnich jego studjów. (»Portret p. W.«, »Siostra Franciszka«, »Syrakuzanka«). Spokojne, możliwie najmniej rozbite płaszczyzny, określone z wszech stron wyrazistym konturem linjowym, tworzą zamkniętą, statyczną formę, która w stosunku do danego przedstawianego objektu — czy to będzie »pani z rakietą«, czy »pani z filiżanką«, postać księdza, czy młoda dziewczyna syrakuzańska — jest właściwie czemś nadrzędnem, ponadindywidualnem, formą, niezależną od tej czy innej przypadkowej jednostki. I tu się wyłania cały istotny stosunek Sleńdzińskiego do przedmiotu — w danym wypadku do człowieka. W zasadzie nie jest on bynamniej bardziej lojalny, niż stosunek impresjonistów. Znaczy to, że Sleńdziński malując człowieka, wcale się właściwie nim, jako takim, jakimś panem X, czy Zetem, nie in-

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI STUDJUM GŁOWY MĘSKIEJ (rys.)

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI ULICA W SYRAKUZACH (ol.)

teresuje — i nie jest jego celem oddać na obrazie wiernie tego właśnie pana Iksa, czy Zeta. Impresjonistom było to również zupełnie obojętne[1], co myśli, co czuje, co wogóle stanowi niejako objektywnie, jako pewna całość sama dla siebie, dany pan X czy Z. Tylko, że gdy oni interesowali się swoim objektem tylko jako pewnem zjawiskiem barwnem — dla Sleńdzińskiego ma on wagę, jako problem kształtu, formy organicznej, jakości plastycznej, gatunkowo odrębnej od wszystkich innych.

[1] Zdefinjowanie w ten sposób stosunku artysty do modela, a tem bardziej do osoby portretowanej, jest niezupełnie ścisłe. Zainteresowanie się artysty osobą portretowanego i jego życiem i wartościami wewnętrznemi w ten czy w inny sposób (wynikający z założeń artystycznych impresjonisty, realisty, klasycysty i t. d. — ta etykieta *isty* jest zresztą nazwą tylko zewnętrzną, narzuconą artyście, stanowi właśnie o wartości dzieła, różni dzieło sztuki od najdokładniejszego i »najartystyczniejszego« zdjęcia fotograficznego. *(Przyp. Red.)*.

Ale to ujmowanie przez Sleńdzińskiego zjawisk przedewszystkiem od strony ich formy plastycznej łączy się jeszcze z pewnym jego specjalnym do tej formy stosunkiem. Wystarczy spojrzeć n. p. na rękę jakiejkolwiek jego postaci, albo na specyficzne ukształtowanie płaszczyzny ócz, albo wreszcie na ów schematyczny trójkąt między nosem a górną wargą. Jest to przyjęcie jako punktu wyjścia pewnej formy ponadindywidualnej, stałej, niezależnej od tej czy innej przypadkowo podłożonej pod nią treści. Nie polega to absolutnie na jakiejś negacji, czy też odwróceniu się od rzeczywistości — przeciwnie, możnaby powiedzieć, że jest to rodzaj ubóstwienia tej rzeczywistości, podniesienia jej na wyżyny, zidealizowania jej. To też ręka u Sleńdzińskiego, szyja, głowa, nie jest jedną, wybraną zpośród tysiąca możliwych, ręką, szyją, głową — jest typem tej ręki, szyi, czy głowy, uzmysłowionym plastycznie.

Niewątpliwie wytwarza to pewien schematyzm, niewykraczający jednakże poza ramy organiczności. Poza bowiem nielicznymi wyjątkami Sleńdziński stoi na gruncie formy zdecydowanie organicznej. I jeśli świat jest dla niego konglomeratem form — to chodzi tu zawsze o formę ubraną w ciało, pulsującą życiem, o formę, pod którą czuje się krążące soki — nie o formę wyabstrahowaną, »czystą«, geometryczną formę kubizmu. I oto najważniejszy przyczynek do owego klasycyzmu Sleńdzińskiego. U kubistów i w całym odłamie, wywodzącym się od Cézanne'a, schematyzacja formy, pewna jej, można powiedzieć, ogólnikowość, idzie w parze z jej geometryzacją, z jej odarciem z ciała. Klasycyzm natomiast, pogodny Renesans dał połączenie owej czystej logiki konstrukcyjnej z żywym organizmem, potrafił znaleźć możność wyrażenia bujnego, kipiącego nadmiarem energji życia poprzez formę ponadjednostkową, przemawiającą językiem wiecznym. Oczywiście, niepodobna orzec, czy naszemu artyście udaje się zawsze stanąć na wysokości zadania — niezawsze realizacja osiąga ten poziom, na którym znajduje się założenie. Ale założenie właśnie w większości wypadków pokrywa się z założeniem klasycznem: osiągnięcie złotego środka między zagadnieniem syntetyczności formy, a jej indywidualizacją.

Drugim, niezmiernie ważnym węzłem, łączącym Sleńdzińskiego z klasycyzmem, jest wybitny antropocentryzm jego sztuki. Wystarczy znów dla uzmysłowienia sobie tego przeprowadzenie porównania tła, na którem występuje człowiek u Sleńdzińskiego, z tłem obrazów — lub raczej specjalnie portretów — impresjonistycznych. Portretów — to wyodrębnienie jest konieczne, a nawet niewiadomo, czy i ono wystarczy. Trudno bowiem mówić o tle w obrazach impresjonistycznych, gdzie przecież zarówno przedmiot, jak przestrzeń, która go otacza, traktowane są zupełnie na równi, jako jednolity zespół tonów barwnych. Nie można tu właściwie mówić o postaci ludzkiej na tle otaczających ją rzeczy i przedmiotów — ponieważ jej odrębność w obrazie jest całkowicie zniweczona. Ostentacyjnie niemal podkreślane jest traktowanie tej postaci na tych samych prawach co innych elementów obrazu. Kobieta siedząca w fotelu, znajdującym się n. p. na ganku, złączy się z tym fotelem, kolumnami ganku i otaczającemi drzewami we wspólnym, wszystko ogarniającym kolorycie, stanie się tylko jednym z tonów w ukazanej symfonji barwnej. U Sleńdzińskiego granica między człowiekiem a otaczającym go światem rzeczy zarysowana jest specjalnie ostro i wyraziście. Tu człowiek naprawdę znajduje się na tle jakiejś architektury, czy krajobrazu. Człowiek jest suwerenem[1]. Morze i skały, ulice

[1] Twierdzenie, że w portretach impresjonistycznych jest ostentacyjnie niemal podkreślane traktowanie postaci na tych samych prawach, co innych elementów obrazu, t. j. tła, jest w dalszym ciągu niezupełnie ścisłe — tło w portretach impresjonistycznych jak tylko tłem, stara się być dopowiedzeniem portretu, podkreśleniem cech figury i ma znaczenie drugorzędne, takie same zresztą — *mutatis mutandis* — jak w obrazach klasycystów. W dobrym portrecie (obojętne do jakiej grupy artystycznej należy jego autor), zawsze dominującą rolę odgrywa osoba portretowanego a nie jego tło, i tak być powinno. *(Przyp. Red.)*.

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI STUDJUM DO KOMPOZYCJI (ol.)

i wnętrza domów służą mu. Ich rola jest podrzędna (w stosunku do malowanej postaci ludzkiej). Sleńdziński traktuje je właśnie — przynajmniej zewnętrznie — podobnie, jak wczesny Renesans. Lecz, jak się zdaje, istnieje tutaj pewien rozdźwięk wewnętrzny.

Sleńdziński swoje domy i skały stylizuje po większej części na modłę Quatrocenta, upadabnia je przez świadome nastawienie się w kierunku prymitywizacji. Natomiast takie a nie inne kształtowanie tła we wczesnym Renesansie było poprostu wynikiem przeświadczenia, że taką właśnie jest rzeczywistość, wynikało z dążeń realistycznych. Tam podkreślało się właśnie wagę i znaczenie natury, kładziono nacisk i z upodobaniem otaczano bohatera obrazu jak największą ilością objektów, na których piękność właśnie otworzyły oczy. W radosnej reakcji przeciwko surowej hieratyczności średniowiecznej gromadzono szczegóły, cieszono się każdą możliwością pokazania drzewa, kamyka, czy kolumny domostwa. Pewna sztywność wykonania, schematyczność formy, była tam raczej wynikiem niejakiej jeszcze nieśmiałości wobec nowego zadania, konsekwencją parowiekowego przyzwyczajenia.

Ale u Sleńdzińskiego sposób traktowania krajobrazu wynika z pewnego programu formalnego, nie jest wykładnikiem jego patrzenia na świat — a świadomie obraną formą stylizacji. Sleńdziński nie ogarnia miłośnie szczegółów sztafażu i nie maluje ich poto, aby dać wyraz swemu do nich stosunkowi uczuciowemu i wzrokowemu, są mu one potrzebne ze względów czysto formalnych, może zresztą tylko dlatego, by nie sprzeniewierzyć się umiłowanej tradycji, by stworzyć jeszcze jedną ewokację swych mistrzów.

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI GŁOWA RYCERZA (cięta w drzewie i mal. ol.)

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI DAFNIS I CHLOE (ol.)

Istnieje jednak szereg obrazów, w których zagadnienie to jest rozwiązane, a w każdym razie postawione, o wiele bardziej interesująco.

Mam tu na myśli przedewszystkiem Autoportret. Artysta w swojej pracowni. Zagadnienie wkomponowania organicznej bryły, jaką tworzy postać malarza, w płaszczyzny geometryczne, tendencyjnie zróżniczkowane — świadczy o świadomym wysiłku twórczym. I jednocześnie przenosi nas w krąg zagadnień czysto formalnych — w sferę tej odrębnej rzeczywistości, jaką jest obraz sam w sobie, obraz — pewna całość autonomiczna.

Jeżeli w większości wypadków w budowie tła Sleńdziński stara się zachować ak największą statyczność, układając formy równolegle do płaszczyzny obrazu i na

osi pionowej i poziomej — to tutaj obraz pojęty jest jako zespół płaszczyzn przecinających się gwałtownie pod kątem, zbudowanych na osiach skośnych, przebijających głąb obrazu. Stwarza to pewne napięcie wewnętrzne, dynamiczność — tak rzadko spotykaną u Sleńdzińskiego. Jednakże ten niepokój zostaje natychmiast zahamowany. Środek obrazu wypełnia postać artysty, znowuż tradycyjnie spokojna, zamknięta w ramy trójkąta tak ściśle i mocno, jakgdyby dynamizm tła artysta chciał sobie powetować zaakcentowanym tem silniej spokojem postaci. A zatem środek obrazu — to trójkąt postaci. Odpowiada mu równoległy doń trójkąt stołu, akcentuje go jeszcze i układ barwny, w którym najjaśniejsze, najjaskrawsze partje: żółta roleta, srebrny z czerwonem słoik i błyszczący rulon również wykreślają pewien trójkąt idealny. Tak powstaje gra trójkątów — na tle prostolinijnego podziału tylnej ściany.

Jeszcze dobitniejszy przykład związania postaci z tłem, komponowania ich jako jednej całości, stanowić może głowa rycerza na tle murów obronnych. Jest to płaskorzeźba — i już coprawda z samego gatunku tej sztuki wynikać musi jak najsil-

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI — SIOSTRA FRANCISZKA (cięte w drzewie i mal ol. i temp.)

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI SYRAKUZANKA (ol.)

niejsze zjednolicenie. Plastyczna powierzchnia płaskorzeźby zostaje tu rozczłonkowana na szereg płaszczyzn, piętrzących się jedna nad drugą, z których głowa i tors rycerza stanowią warstwę najwyższą. Artysta postawił sobie zadanie trudne i ciekawe. Półkula głowy opierająca się na szerokich barkach znalazła się na tle prostolinijnych płaszczyzn, pionowych konturów. Przeciwstawienie form gwałtowne — a jednak zlewają się one w doskonale jednolitą całość, zróżnicowaną i mimo to, monumentalnie zwartą.

Nie mówiliśmy dotąd o dekoracyjności Sleńdzińskiego. A przecież stworzył on kilka *panneaux* dekoracyjnych (między innemi plafon w pałacu Rady Ministrów), a zresztą we wszystkich niemal jego pracach dadzą się wykazać tendencje dekoracyjne.

Malarz-dekorator ma do rozwiązania zadanie specyficzne. Najpierwszym elementem, wyodrębniającym sztukę dekoracyjną zpośród innych gatunków artystycznych, jest jej celowość, jej zależność od przedmiotu, którego stanowi niejako funkcję. Zależnie od tego, czy malarz dekoruje ścianę domu, czy ma za zadanie ukształtować ornamentacyjnie np. brzeg talerza porcelanowego, kompozycja jego musi stać w bezpośrednim związku z prawami, rządzącemi płaszczyzną tej ściany czy też tego talerza. Jeżeli zaś jest to poprostu studjum dekoracyjne, obraz dekoracyjny jako pewna całość autonomiczna — wówczas też same zasady przenoszą się na stosunek układu do powierzchni płótna czy drzewa, na której kompozycja jest pomyślana.

Układ mniej lub więcej prawidłowy, będący w bezpośredniej zależności od tego naturalnego podziału płaszczyzny, jaki wykreślają dwa jej wymiary: długości i szerokości, jest tu oczywiście pierwszym warunkiem. Stosuje się do niego i Sleńdziński, stale opierając kompozycję na tych dwóch zasadniczych wymiarach. Nawet tam, gdzie występuje w jego obrazie pojedyncza i zcentralizowana masa kompozycyjna — a więc np. w portrecie jednej osoby — Sleńdziński dąży do wyraźnej symetrji. W portrecie np. »Pani z rakietą« postać damy umieszczona centralnie, na osi pionowej, ramiona ułożone ma wyraźnie symetrycznie. Tę samą symetrję podkreśla kontur wykroju bluzki, rękojeść rakiety i poniekąd linje rąk. Wytwarza się w ten sposób pewien rytm dośrodkowy, pewna wyraźna prawidłowość, która mimo portretowego założenia obrazu działa jako czynnik dekoracyjny.

W obrazie, przedstawiającym postać kobiecą w całości na tle krajobrazu Rzymu, linje olbrzymiego łuku trjumfalnego tworzą wyraźne i nie dwuznaczne zamknięcie i obramienie dla postaci, umieszczonej w środku obrazu — przyczem zaakcentowany jest podział obrazu przez trzy wielkie, równoległe do siebie piony. W tej wyraźnej i podkreślonej prawidłowości układu przejawia się znów ta sama dążność do dekoracyjności, pojętej zresztą podobnie, jak ją pojmował Renesans.

Zarysowuje się w ten sposób stosunek artysty do otaczającej rzeczywistości i do dzieła, które tworzy. Obraz nie jest i nie może być ułamkiem, wycinkiem tej rzeczywistości, podchwyconym niejako na gorącym uczynku i wtłoczonym jakby za pomocą magicznego zaklęcia na powierzchnię kartonu, deski, czy płótna. Obraz jest pewną rzeczywistością samą w sobie, krainą rządzącą się własnemi prawami, a świat, który nas otacza, świat ludzi i rzeczy, musi się poddać tym prawom, logika związków artystycznych musi zapanować nad logiką przedmiotową, logiką tematyczną.

I w tym właśnie stosunku Sleńdzińskiego do obrazu istnieje wielka luka. Jest nią jego układ barwny.

Barwa jest najsłabszą stroną Sleńdzińskiego. Możnaby sądzić, że ten artysta tak wrażliwy na ukształtowanie plastyczne użyje barwy dla wydobycia formy. Że idąc śladem swoich wielkich mistrzów, samym rodzajem zestawień barwnych, samem nakładaniem farby znów będzie budował formę i nie tracąc nic z tego bogactwa, jakie daje cudowne podpatrzenie tajemnicy koloru — podkreśli tylko, wzniesie na stopień wyższy doskonałość kształtu.

Lecz barwa u Sleńdzińskiego podległa jest już nazbyt niewolniczo formie. Poprostu zapełnia sobą płaszczyznę, granice jej wykreśla kontur linjowy. I nie byłoby to jeszcze najgorsze, gdyby przynajmniej w obrębie tych konturów barwa ta była intensywna, gdyby umiała dosięgać najwyższego napięcia, gdyby każdy ton posiadał dostateczną głębokość. Niestety, takie wypadki spotykamy rzadko. Jeśli głowa np. »Syrakuzanki« ma swą prześliczną karnację różowo-złocistą o subtelnych, za-

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI PORTRET PANI K. B. (ol.)

ledwie dostrzegalnych przejściach tonów, jeżeli twarz artysty z »Autoportretu« utrzymana jest w głębokim czystym tonie *olive* — to w całym szeregu innych portretów i obrazów spotykamy u niego kolor dziwnie martwy, bez blasku i siły, brudnawy i mętny. Gorzej jeszcze przedstawia się sprawa, jeśli spojrzymy już nie na poszczególne plamy barwne, ale na rodzaj ich zestawienia. Sleńdziński zapomina jakgdyby, że prawidłowość kompozycji nie może być uzyskana tylko przez odpowiedni układ linij i płaszczyzn i przez równoważenie form. Ta sama koncepcja musi

przebijać i w odpowiednim rozmieszczeniu plam barwnych. I to niezależnie od tego, czy malarz dąży do harmonji, dając stopniowe, minimalne przejścia tonów barwnych, czy też operuje kontrastem, łącząc zestawienia zderzające się i tworząc przez to układ oparty jakgdyby na dysonansie. I trudno się zgodzić, by jakakolwiek, najmniejsza nawet, plama barwna istniała w obrazie sama dla siebie, bez żadnego stosunku do całości — a już tembardziej, by była wyłącznie ilustracją przedmiotu.

W wspomnianym już autoportrecie kaftan zielony szamerowany jest amarantowo, a beret jest ciemno niebieski. Zestawienie wręcz drażniące. W innym wypadku (»Portret siostry Franciszki«) Sleńdziński pozwala sobie na wypełnienie połowy obrazu brzydką ceglastą plamą, chyba tylko dlatego, że w tle jest mur klasztorny. Jest to oczywiście uleganiem — niewiadomo doprawdy dlaczego — ciasnej przedmiotowości. Wobec takiego ujęcia nie może oczywiście być mowy o jakimś autonomicznym układzie barwnym. Wypadki świadomej prawidłowości, jak wymieniony powyżej trójkątny układ barwny w autoportrecie, zdarzają się niezmiernie rzadko.

W owem upośledzeniu barwy mógłby ktoś widzieć zgodność Ślendzińskiego z wczesnym Renesansem. Quatrocentyści wszakżeż również barwę poddają supremacji. Ale wówczas każdy malarz wybitniejszy — a o takich wszak tylko mówimy — miał instynktowne poczucie wartości tonu barwnego, miał najgłębszy zmysł dla zestawień kolorystycznych. To prawda, że nie da żaden z nich plamy barwnej nieumotywowanej przedmiotowo. Ale każdy potrafi znaleść przedmiot, potrzebny dla takiego, a nie innego właśnie efektu kolorystycznego — i w rezultacie na każdy obraz Ghirlandaja, czy Botticelli'ego, Pierra della Franceska, czy Signorelli'ego, czy wreszcie dziesiątków innych — doskonale możemy patrzeć jako na pewien zamknięty i stanowiący całość układ barwny, abstrahując od wszelkich wrażeń przedmiotowych, czy nawet formalnych innego typu. Być może, że w tym wypadku smutny klimat północny, szare nasze niebo zaciążyło na Sleńdzińskim, i sprawiło pewien rozłam, niewątpliwie tragiczny dla tego artysty, który tak silnie ukochał sztukę południa.

Ten brak wyczucia barwy jest tembardziej godny pożałowania, że Sleńdziński jest przecież jednym z bardzo nielicznych u nas malarzy współczesnych, który po mistrzowsku niemal opanował technikę olejną. Stosowana przez niego technika lazerunkowa mogłaby przecież pozwolić mu na wydobywanie niezwykłych efektów. Tak np. w kilku obrazach zdarzyło mu się uzyskać niezmiernie głęboki i połyskliwy czerwony ton, dzięki złotemu podkładowi, który rozświetlił, rzecby można, od wewnątrz nakrywającą go czerwień.

W tem opanowaniu techniki można oczywiście wykazać również związek z Quatrocentem, nie ograniczający się zresztą tylko do czysto zewnętrznego podobieństwa, a sięgający o wiele głębiej. Sleńdziński zgłębił z niezmierną sumiennością wszelkie arkana techniki, osiągnął prawdziwie głęboką wiedzę i znajomość środków technicznych, którymi operuje — i to wszystko czyni z niego artystę — wykwalifikowanego rzemieślnika, artystę, który zna swój fach. A wszakżeż to malarz Quatrocenta uczył się nietylko malować, od dziecka uczył się sam rozrabiać i przygotowywać farby, wyrabiać pendzle, preparować odpowiednio mur albo deskę, na której miało powstać malowidło. I to jest wielką zasługą Ślendzińskiego, że w dzisiejszych czasach dyletantyzmu i napuszonej powierzchowności, związanych z zawodami t. zw. »wyzwolonemi« — wskrzesza tę tradycję, ma ten istotny, fachowy stosunek do swojej sztuki, która nie straci przecież nic ze swej wznio-

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI STUDJUM GŁOWY KOBIECEJ (ol.)

słości, jeśli będzie jednocześnie traktowana, jako gruntownie przestudjowane i opanowane rzemiosło.

Poszukiwania techniczne Sleńdzińskiego znajdują jeszcze jeden, dość rzadki w naszej epoce wyraz. W swem dążeniu do monumentalności zwraca się on do innego tworzywa: płótno zastępuje drzewem. Jakgdyby chodziło mu tutaj o to, by monumentalność dzieła otrzymała swój odpowiednik w trwałości materjału, by poszukiwana przez niego forma znalazła swój wyraz istotnie plastyczny — by tradycjom Quatrocenta stało się i w tym kierunku zadość. I oto, w pewnym momencie swej twórczości wprowadza do swych obrazów — początkowo z dużą ostrożnością — plastyczny modelunek tła, a także częściowo ubioru. Te fragmenty płaskorzeźbowe w obrazie olejnym łączy zwykle z użyciem pozłotka metalicznego — co oczywiście daje zupełnie nowe efekty. Możnaby mówić tutaj o pewnem nowem zróżnicowaniu faktury, a zatem o czemś, co wprowadzili także kubiści ‹różnicujący fakturę przez łączenie ze sobą najróżniejszych, częstokroć obcych sobie wzajem materjałów›. Jednocześnie jednak jest to nawiązanie do tradycyj starszych jeszcze od

Quatrocenta, bo do tradycyj sztuki średniowiecznej. Wszakżeż to średniowiecze już stosuje złocenie i srebrzenie obrazów w zasadzie płaskich. Sleńdziński daje tutaj nie iluzoryczną tylko przez stowanie światłocienia, ale istotną plastyczność obrazu, rzeźbiąc poprostu pewne partje — co w rezultacie wytwarza jakby płaskorzeźbę w obrazie płaskim. Niewątpliwie Sleńdziński wyszedł tu od poszukiwania możliwie największej bryłowatości, od potrzeby owego uzmysłowienia sobie formy poprzez dotyk. Metaliczne efekty, wywołane przez użycie pozłoty i srebra, podkreślają jeszcze owo twarde odcinanie się od siebie płaszczyzn, wyostrzają i akcentują granice między poszczególnemi formami.

Niemniej jednak próby i eksperymenty tego typu muszą wywołać pewne zastrzeżenia. Obraz płaski i rzeźba lub płaskorzeźba podległe są tak różnym prawom, że połączenie fragmentów ich w jednym zespole musi wywołać wrażenie czegoś niepełnego, niezdecydowanego. Są to jakieś twory o fizjognomji niejasnej, pół-obrazy i pół-płaskorzeźby.

Zdaje się zresztą, że sam artysta rozumie to. W chwili obecnej twórczość jego płynie dwoma korytami: z jednej strony powraca do obrazów płaskich — z drugiej strony zdecydowane rzeźby. Bardzo ładnie związaną polichromowaną płaskorzeźbę mieliśmy sposobność oglądać parę miesięcy temu w Warszawie na wystawie tow. »Rytm«.

Mówiliśmy już o tem, że w świecie, który nas otacza, w świecie człowieka i rzeczy, w świecie ptaków, obłoków i kwiatów, które dla malarza oznaczają barwy i światło i harmonję zestawień — Sleńdziński wagę największą przywiązuje do tego, co stanowi kształt organiczny, jakąś bryłowatość, wyczuwalną palcem, dającą się objąć dłonią. Jeśli mowa o sensualizmie Sleńdzińskiego, to jest to sensualizm dotykowy. I tu może źródło owego nieprzezwyciężonego dążenia do modelunku, owej pasji kształtowania plastycznego za cenę pozbycia nawet obrazu jego praw przyrodzonych, jako płaskiej powierzchni. Ale kryje się tu źródło jeszcze i czego innego.

Mówiliśmy już, że ta forma organiczna u Sleńdzińskiego jest niejako ponadindywidualną. Łączy się z nią pewna sztywność, schematyczność, konwencjonalizm wyrazu, lub może nawet zupełny brak tego wyrazu. W zasadzie wszystkie twarze jego postaci są jednakowo — w pewnym sensie — bezduszne. Wszystkie te oczy patrzą w ten sam sposób na świat i wszystkie usta noszą ten sam uśmiech. Kryje się w takiem ujęciu niewątpliwie nowa możliwość. Możliwość wyjścia ponad przypadkowość i jednorazowość — możliwość osiągnięcia czegoś, co jest wyrazem wspólnym dla całego gatunku.

Ale czyż musi się to odbywać kosztem tak wielkim? Za cenę utraty tego, co w każdej formie stanowi jej duszę?

Zdaje się, że osiągnięcie wielkości poprzez prostotę, znalezienie wyrazu, który jest wieczny i jednakowo przemawia do wszystkich epok, że monumentalność — może iść w parze z najwyższą, nieśmiertelną ekspresją.

Że tak jest istotnie, że wyraz treści wewnętrznej nie musi być koniecznie związany z jednostkowością, z indywidualizacją bytu, że może być odzwierciedleniem duchowej istoty zbiorowości, całego gatunku właśnie — o tem nam mówi zarówno niedocieczony uśmiech Sfinksa, jak wiecznie żywe postacie Partenonu. Przemianie formy osobniczej w gatunkową, szczegółowej w syntetyczną — odpowiada analogiczna przemiana treści wewnętrznej. To, co w pierwszym wypadku jest wyrazem indywidualnym i charakterystycznością, w drugim zmienia i rozszerza swój zakres, staje się — ideą. Z chwilą gdy Sleńdziński za swe wyznanie wiary przyjął tę właś-

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI PORTRET ŻONY ARTYSTY (ol.)

nie koncepcję formalną, mieliśmy prawo oczekiwać, że da nam jej ekwiwalent w dziedzinie treści wewnętrznej, że pokusi się o prześwietlenie formy ideą.

Jak dotąd, — nie stało się tak. Być może, że są to postulaty za wysokie. Ale droga stoi otworem. Bo jeśli szlachetność ambicji poparta jest szerokiemi możliwościami uzdolnienia i talentu, niema wówczas celów, któreby były nie do zdobycia.

Wartości, które Sleńdziński wnosi do naszego dorobku artystycznego, są w chwili obecnej na naszym gruncie dostatecznie odrębne i ważkie, by można mówić o nim z punktu widzenia pewnej fazy w rozwoju sztuki polskiej. Ów klasycyzm formy i prawidłowość budowy obrazu, solidność techniki olejnej (tak często u nas ostatnio postponowanej) — te zdobycze powinny zaważyć na naszem malarstwie, w którem się tak dużo uwagi i pracy poświęca »nastrojowi«, »prawdzie«, »temperamentowi« — a tak mało samemu obrazowi.

Zresztą już dzisiaj wpływ Sleńdzińskiego nie jest czemś nieuchwytnem, ale przejawia się bardzo realnie, wywołując powstanie całej »szkoły«. Twórczość młodego Towarzystwa Wileńskiego Artystów Plastyków rozwija się pod znakiem Sleńdzińskiego. Jakkolwiek trudno tu jeszcze mówić o jakichś pracach pełnych, jakkolwiek wszystkie mankamenty »mistrza« są tu oczywiście spotęgowane, natomiast nie wszystkie jego wartości podchwycone i należycie zrozumiane — to jednak wy-

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI STUDJUM DO KOMPOZYCJI (ol.)

bitne tendencje do opanowania formy, praca nad zwartą konstrukcją całości, i wreszcie poważne osiągnięcia w dziedzinie techniki — stanowią niewątpliwie atut.

Tworzy się tu ciekawy łańcuch związków genetycznych. Nie można zapominać o tem, że Sleńdziński wyszedł z Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu, a więc z najbardziej w Europie na północ wysuniętej wyższej uczelni malarskiej. I oto teraz znów północna placówka Polski, stara stolica Gedyminowa, sztukę południa uznaje za kanon swej wiary i w tym duchu promieniuje na Rzeczpospolitą. Istnieje w tych hasłach — abstrahując od oceny ich kierunkowości — pewna treść istotnie twórcza i żywa, którą w imię przyszłości sztuki polskiej należałoby przewartościować, pogłębić i podnieść na stopień doskonalszy.

MARJA LEONJA JABŁONKÓWNA

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI

PORTRET KOBIECY
(drzew. polichr.).

ŹRÓDŁA TWÓRCZOŚCI FRA ANGELICO

(1387—1455)

(FRAGMENT MONOGRAFJI) (Dokończenie)

Był nim Masaccio. Wsparty na doskonałych studjach z natury, po dziś dzień dokumentowanych pysznymi szkicami, rozbił jednoplanowość płaszczyzny Giotta, zapełnił ją pejzażem w naturze widzianym. Jednorodność i monotonję dawnego gestu, który kompozycją rządził, przetworzył na cały akord ruchów, które wspierając się wzajem i rozwijając stworzyły akcję, będącą jedynym ośrodkiem kompozycji; ciężkim i nawskroś jeszcze giottowym ciałom swoich fresków nadał prawidłowe proporcje i bogate możliwości ruchu czy pozy, a twarzom wyrazy różnorodne, z różnolitą akcją współżyjące. Droga naprzód była wytknięta. Młody zakonnik z kościoła Karmelitów, Fra Filippo Lippi, malował pierwsze swoje dzieła. W umysłach późniejszych rewolucjonistów Ucella czy Castagna — ludzi wówczas jeszcze niesamodzielnych, marzyły się idee nowatorskie i choć żadnym dziełem jeszcze niepoparte, padały mocnym posiewem współrojeń w gorące umysły młodzieży.

Na biesiadach humanistów spotkać już można było wybitnych artystów epoki. Nowy duch przenikał do sztuki.

A jednak wolą prądów pozornie utajonych, w rzeczywistości dla tych lat tłumu najbardziej żywotnych, trwała jeszcze zła i natrętna, przez nowatorów wzgardzona, a niby piętno nawieczne istniejąca aż po sam środek wieku — sztuka epigonów giottyzmu. I w jej posiadaniu prawie wyłącznem była jeszcze wówczas sztuka Toskanji. Zapominamy o tem, nazbyt często. Mówimy — Uccello i Castagno. Imiona te są symbolem nadchodzących idei — lecz nie gotowych już dzieł. Paolo Uccello pracował wówczas (1425—1432) przy mozaikach weneckich, opuściwszy uprzednio Florencję, jako nieznany czeladnik Ghibertiego. O Castagno jest wiadomem, iż »s'incontra nel 1430 a pianger miseria«. Nieznamy ani jednego dzieła jego z tych lat, nie mamy prawa mówić o jego pozornym realiźmie.

Sztuka nowatorów zajmowała tylko jedną kaplicę jednego kościoła — kaplicę Brancaccich w kościele Del Carmine. Inne kościoły, klasztory i ołtarze Florencji, Prato, czy Arrezzo, były w dłoniach epigonów — owych Bicci di Lorenzo, Andrea di Gisto, Jacopo Franchi Roselli, Parri Spinelli, maestro del Bambino Vispo (lub Pietro di Domenico da Montepulciano), Giovanni dal Ponte i całej plejady drobnych rzemieślników, dziś, a może i wonczas bezimiennych, po wsze czasy dla sztuki bezwartościowych, wyrobników najemnych, naśladujących dawno zapomniane wzory. Określić ich, nazwać — jest rzeczą nieprawdopodobną. Ich odrębnością była niemrawa monotonja typu, maniery, czy błędu, indygenatem mistrzostwa — doskonałość w naśladownictwie, najwyższą prawdą — formuła miast życia.

Ponad nich wszystkich wyrastał pośredni mistrz grupy — Don Lorenzo Monaco. Echem szczerych uczuć z dni dawnych karmiony, uszlachetniał nieraz i rozbarwiał formy przejęte, nieraz napawał je sentymentem, lub siłą ponurego tragizmu (Madonna z Akademji), lecz odrzucony bądź życiem klasztornem, bądź zapóźnioną myślą w głąb XIV wieku, rodzącego się ruchu nie rozumiał ani go ciekaw nie był. A kupili się w okół niego młodzi malarze, rówieśnicy Angelica jak on, wychowani wśród tradycyjnych boteg epigonów, pozbawieni własnych podstaw indywidualnych, mogący z łatwością ulec wpływom silniejszego. Lecz mnich ten nadto znany i uznawany, by mógł przejść bez znaczenia, lecz razem nadto starczy, by stanowisko swoje wyzyskać i pchnąć sztukę w innym kierunku, przeszczepił do pracy naśladowców tylko pierwiastek własnej starczej niemocy. Nienaruszony w jego sztuce epigonizm stał się rozkładowym elementem chwili.

W otaczającej go grupie zapomniano już o pierwszej sztuce z przedświtu, nie czuto jej więcej. Jej wspomnieniom był jeszcze blizki i uczuciem i formą jedyny Pietro di Domenico da Moltepulciano, przezwany Maestro del Bambino Vispo, autor pięknych i smutnych Madonn malowanych barwą ciemną, mocną, jaką spotkać można było ongi u Giovanni'ego da Milano.

A inni?

Andrea di Giusto, ongi pomocnik Masaccia, nie rozumiejący istoty światłocienia, podnosił do przesady podpatrzone u mistrza efekty świetlne. Manierycznie i bezpodstawnie akcentował jasne plamy na szatach i twarzach niezdarnie rysowanych postaci. Jedyną wartością jego fresków i obrazów był przejęty od innych układ opowieści. Był to zły kopista, nadto często złych wzorów.

Tuż obok jego fresków — w prawej kaplicy katedry w Prato — pracował artysta wów-

FRA ANGELICO

UCIECZKA DO EGIPTU (fragment t. zw. sportelli, t. zn. drzwiczek do relikwjarza, z kościoła Sta Annunziata) (Florencja, S. Marco)

czas najbardziej, zda się, popularny, autor wielu dzieł we wielu miastach Toskanji — Lorenzo di Bicci. Mądrością jego było umiejętne przystosowanie się do zapóźnionego smaku ogółu, przenoszącego łatwą tradycję nad zagadkowy modernizm. Nie szukając dróg nowych, oparł się o najlepsze wzory trecenta, po kompozycję sięgnął aż do samego mistrza Giotta, typu szukał u Agnola Gaddi, siły wyrazu u Giottina. Był lubiany i wzięty. Jego to pędzla są owe Madonny na starych bramach Florencji, na niejednym rogu ulicy, na zewnętrznej ścianie Ospedale S-ta Maria Nuova — nie mówiąc o kościołach czy klasztorach. Z nim razem malował w popularnej wówczas »Compagnia di Bigallo«[1] Jacopo Franchi Roselli, bezkrytyczny naśladowca Lorenza Monaca. Powtarzając mistrza w układzie, w typach, w ruchach i martwych wyrazach, — w kolorach swoich był pozornie odmienny od innych. Jego barwy różowe, zielone i ametystowe, jasne i wesołe, lecz niby naręcze kwiatów rzucone w nieładzie, w harmonjach surowe, były w istocie przejęte od trecentysty Giovanniego del Blondo. Z tej plejady naśladowców wyłaniają się trzej artyści od całej grupy bezwzględnie odrębni.

Dwaj pierwsi — to uczniowie czy dawni pomocnicy Spinella Aretina — syn jego Parri Spinelli i zapoznany przez Vasari'ego, zaplątany w gmatwaninie jednakich imion, Giovanni di San Marco del Ponte. Łączy obydwóch cecha jednaka pełna charakteru chwili. W Madonnach lub w scenach opowiadających życie świętych są to bezkrytyczni naśladowcy wzorów

[1] Loggia, znajdująca się na rogu ulicy Roma, naprzeciw Baptisterium, ongi kaplica Towarzystwa Misericordia.

FRA ANGELICO — PAPIEŻ SYXTUS II mianuje djakonem Ś-tego Wawrzyńca (Watykan, Capella di Nicolo V.)

nienajlepszych, równi niemal innym epigonom chwili. Lecz w budowie odosobnionej ludzkiej postaci wyrastają ponad normę nieoczekiwaną wytwornością i wdziękiem rysunku.

W zbiorach Uffiziów znajdują się rysunki, które choć podpisane różnemi nazwiskami, są niezawodnie dziełem Parri Spinelliego. Słowa, jakie pisze o nim Vasari: »był Parri wielce ukształcony w rzeczach sztuki i rysował pięknie«, zaś dalej »robił Parri postacie smuklejsze i dłuższe od innych malarzy« — potwierdzają przypuszczenie. Są to szkice niezmiernie delikatne, finezyjne dotknięcia pióra, często stapiające się w świetle na ledwie widoczne kreski. Ich cechą malarską jest falowanie zupełnie przeźroczystych świateł i ciemnych zaułków cienia. Wyodrębnia je przedziwna wytworność kobiecych postaci, szczupłych i wysokich, w ruchu nieco leniwych. Zamknięte nieraz w zarys jednej linji, która obejmuje ciało od stóp, po przez kolana i piersi po głowę, zdradzają wpływy ówczesnej rzeźby. I linję tę można odnaleźć w dwóch małych obrazach z Uffiziów — w postaciach S-tej Katarzyny i S-go Franciszka,

FRA ANGELICO CHRYSTUS NA GÓRZE TABOR (Florencja, S. Marco)

a dalej na owych dziś dopiero odnajdywanych freskach w Arezzo, gdzie przesadzona jednak ginie pod zbyt jawnym naśladownictwem całej kompozycji.

Bliższym nowej epoce był Giovanni del Ponte, który już w najwcześniejszych dziełach wyróżniał się odrębną osobowością człowieka wytwornego i ukształconego. W stosunku do częstej ociężałości giottowskiej postacie jego, rysowane z dużym zamiłowaniem pięknej linji i wdzięcznego rytmu, wydają się udelikacone, jakgdyby pod wpływem sieneńskiej sveltezzy. Na predellach z Uffiziów trzy wewnętrzne części z życia św. Piotra były przejęte z dzieł innych. Lecz na scenach bocznych, gdzie postacie apostołów utrzymane w ciemnych barwach zielonej, bronzowej i czerwonej, wpajają się harmonijnie w bronzowo-złote tło a łączą ze sobą mądrym ustawieniem w przestrzeni i rytmem gestu — Giovanni dal Ponte stał się innym artystą. Przeniesieni z małych obrazków na wielkie płótna, apostołowie ci posiadaliby monumentalność postaci Masaccia czy posągów Donatella. — Na małym paryskim dziełku »Siedem sztuk wyzwolonych« (sette arti liberati) dał on kompozycję, której jedyną treścią był płynny rytm, rozwijający się w poły-menuetowych zwrotach, a zamknięty poważnym i zaokrąglonym ruchem tanecznym. Jeszcze w roku 1434 we freskach ze S-ta Trinità malował smukłe ciała, owiane wpływem pierwszych klasycznych rzeźb Donatella. »Przyjaciel ludzi uczonych i wszystkich tych, którzy do doskonałości dążyli«, był on zdaje mi się jedynym

FRA ANGELICO ZWIASTOWANIE (Cortona, kościół del Jesù)

z tych pół-genjalnych improduktywów, jakich ongi często spotkać było można na sympo-sionach artystów i literatów.

Zdawałoby się, że ci artyści o cechach tak odmiennych już w pojęciu współczesnych górowali ponad masą naśladowców. Nie było tak jednak. Subtelność ich talentu poznały do-piero czasy nasze. Dla przechodnia kościołów czy klasztorów z trzydziestych lat wieku, dziełem ich były wielkie obrazy, w których naśladownictwo pokrywało wszelkie dzisiaj pozna-wane odrębności. Dla nas odmienni od całej grupy, byli oni wówczas tak z nią powiązani, tak we wielu dziś zniszczonych freskach jednacy w tem, co ich zbliżało do trecentystów, iż jednolitości zapóźnionego giottyzmu nie mogli przełamać. Dla siebie samych będący mostem do nowej sztuki, dla nowatorów musieli być martwymi reprezentantami, zarazą zamierającej tradycji.

Kim był w pośród nich brat zakonny Giovanni z Fiesole? Z kościelnych ścian i ołta-rzów patrzyły na niego obrazy epigonów. Dokąd zwracał się, spotykał ich botegi, ich uczniów i naśladowców. Wśród miniaturzystów znalazł niemal wyłącznie uczniów Lorenza Monaca. Jego samorodny, lecz niedoświadczony talent długo błądził pośród nich — i z konieczności kształtował się na wzorach ich zdeprawowanej formy. Mnich — przechodzień raczej kościołów i krużganków klasztornych, niż placów i ulic miejskich, który dopiero w 1418 roku powrócił z zacisza klasztoru w Kortonie — może był jeszcze wtedy odrodzeniowego wiewu nie do-strzegł. Może nie dojrzał w posągach z Or San Michele doskonałości form nowych, rzeźby z nisz dzwonnicy może go odpychały przesadą i realizmem swoim. Zwartość i siła plastyczna fresków z kościoła Karmelitów nie przemawiała do oczu malarza barw łagodnych, a męzkość

PAOLO UCCELLO BITWA (Florencja, Galleria Uffizi)

w wyrazie postaci była obcą uczuciom marzyciela. Milszym mu był kościół S=ta Trinità. Lubił w nim piękne głowy kobiet w »Zaślubinach« Lorenza Monaco, może w zrujnowanych dziś freskach Giovanniego del Ponte poznał artystę bliskiego sobie delikatnością form. Lecz ponad wszystkie freski i obrazy cieszył go tutaj tonący w zieleni pejzażu, lśniący złoceniami »Pokłon trzech króli«, niedawno ukończone dzieło Gentile de Fabriano. Mistrz umbryjski, łączący rodzimą delikatność uczuć i wytworność z przejętem od wenecjan zamiłowaniem dla wschodnich tkanin i złotogłowów, był tęsknemi wyrazami swojemi pokrewny mnichowi. Oczy Angelica żądne kolorowości i złoceń, jego uczucia Boga chwalące i spragnione najbardziej królewskiego wyrazu dla chwalby, musiały silnie i poddańczo ulec pięknu tej złotniczo cyzelerskiej opowieści.

Duchowo więc bliższy tradycji dawnej, Angelico był w swoich latach młodych jednym z owej plejady epigonów — obok Parri Spinelli'ego i Giovanni'ego dal Ponte — trzecim wyróżniającym się z pośród innych.

I być może, że zagubione wpośród tysiąca innych trwają w jakim kościele po dziś dzień niepoznane obrazy jego z tych dni. Powoli — niby z pozimowej szerzogi pierwsze płonki jasnej zieleni — poczęły wyłaniać się z pośród form przejętych jakieś wyrazy twarzy pozornie sjeneńskie, w istocie głębią uczuć jakichś dziecinnych odmienne, swoista barwność szat, łagodna i przezroczysta, lub kompozycja w układzie nieznana.

Lecz nowy zaród ginął jeszcze pod osadem rutyny. I dziś z trudnością dostrzec można jakiś odmienny typ twarzy, lub ruch nowy w Madonnie z Galerji Pitti lub tej z fiesolańskiego kościoła św. Dominika. Na płaskiem złotem tle stoją święci pół=martwo, w ruchach i symbolach zapożyczeni z dzieł obcych w plastyce, są płascy, w światłocieniu — schematyczni. Tyleż martwy w układzie i traktowaniu bocznych postaci ołtarz z kościoła S. Dominika w Kortonie, jest w barwie szat cieplejszy, w ich ufałdowaniu miększy, a w wyrazie oczu Madonny bardziej ludzki. Aniołowie z kwiatami w dłoniach otaczają tron Madonny, choć przejęci może od mistrzów sjeneńskich, u Angelica są odmienni. Lecz wszystkie te wyrazy nowego wdzięku, — miękkość i barwność szat, wyrazy oczu i piękno kwietnych aniołów — były zbyt słabymi czynnikami, by mogły wynieść obraz ten ponad normę zwykłych ówczesnych ołtarzy.

Na małych Madonnach bez świętych (w Pinakotece watykańskiej czy akademji florenckiej) wzbogacał Angelico tło obrazowe jeszcze na wzór trecentystów — złototkaną chustą zarzuconą na ramiona tronu.

Jego zapóźniony gotyzm przejawiał się nietylko w Madonnach. W obrazach, w których miał rządzić wielkiemi grupami ludzi, jedynem oparciem była mu jeszcze koronacja Giotta. Umiał mówić masami ludzkich postaci niemal że niezróżnicowanych, symetrycznie w rzędy ustawionych. Nie pojmował dekoracyjnej wartości oddzielnej postaci i tylko przez zwartą, ściśle przez ramy zamkniętą masę wypełniał płaszczyznę. Zwroty i ruchy ludzi grupę tworzących ożywiały ją, lecz nią nie rządziły. Na środkowej predelli[1] do Madonny fiesolańskiej postacie płynących aniołów są integralnemi częściami masy chóru, są pozbawione wszelkiej samodzielnej wartości. Istotnym wyrazem obrazu jest stosunek grup zebranych wokół Chrystusa aktem modlitwy, a nawet na tej części predelli, w której rozluźnił twardą symetrję przez przerwy i luki, nie nadał odrębnej wartości poszczególnym postaciom — rozumiał obraz nadal jako kompozycję mas. Odrębną wartością tych predelli jest jednak dążność do związania trzech jej części w jedną całość kompozycyjną. I ten wysiłek ku ożywieniu leniwej rutyny epigonów wskazywał, że skroś formy trecenta przebijał się tu człowiek nowy i samodzielny.

Tej samodzielności jego nie spostrzegli jeszcze współcześni. Nie odczuli jego odrębności, jak jej nie poznali w Giovannim del Ponte. Widzieli w Angelicu ich własne formy przenoszone w głąb wieku — złoto tła i ornamentu długie lata trwające w sztuce mnicha, twardość w rządzeniu płaszczyzną jeszcze w Sądzie Ostatecznym, późną Madonnę w Perugii wprawioną w ramy gotyckiego ołtarza, pozornie martwą symetrją we fresku z kapituły klasztornej — a wreszcie, po sam koniec życia nieopanowany ruch dolnej części ciała pod szatą ukrytego. Epigoni musieli uważać go za swojego.

Lecz młode pokolenie dostrzegło już nowe wartości sztuki Angelica i u obrazów jego uczyło się nowej myśli. I bogata nieustająca w rozwoju indywidualność malarska, poetycka wyobraźnia i niewyczerpana uczuciowość — a nadewszystko odmienne odczucie barw i owa czysto toskańska umiejętność kompozycji, wyniosły go wkrótce wysoko ponad tych, wśród których urodził się, wychował i do których za młodu należał.

MIECZYSŁAW STERLING

[1] Predella — dolna część ołtarzowego obrazu, składająca się z oddzielnych fragmentów.

ZACHĘTA W ROLI PRECEPTORA

(POGAWĘDKA Z RACJI NAPRAWY OBRAZU MATEJKI I ZACZEPKI W KATALOGU »SALONU« WARSZAWSKIEGO)

W zeszycie wrześniowym *Sztuk Pięknych* (str. 457), w dziale Kroniki artystycznej z Warszawy, ukazała się krótka notatka, przedrukowana z Nr. 222 *Warszawianki* (z podaniem źródła i w cudzysłowie), dotycząca naprawy obrazu »Batory pod Pskowem«. Niewchodząc w treść naiwnie opisanego sposobu naprawy przeciętego płótna, dokonanej przez p. Garbarczyka — jak informowała notatka — kronikarz *Sztuk Pięknych* zapytał krótko od siebie: »Dobrze — ale kto jest p. Garbarczyk?«

Skromne to pytanie okazało się brzemienne w smutne następstwa: sprowadziło ono jowiszowe gromy na moją skołataną głowę. Trudno, człowiek nigdy nie wie, jaki go dotkliwy cios spotkać może. *Nescis, quid vesper serus vehat!*

Grom padł we mnie nagle i niespodziewanie, w najbardziej uroczysty dzień Zachęty, w podniosłej chwili otwarcia Salonu 1927.

Tłumy dostojników, przedstawicieli rządu i zarządu Zachęty, korpus dyplomatyczny, mnóstwo uroczych dam — prawie wszyscy trzymają w ręku oficjalny, bogato ilustrowany katalog Salonu (»Przewodnik Nr. 29, grudzień«). Doskonały papier, okładka sztywna i tym razem jednobarwna, bez zwykłych Zachętowych pomysłów »zdobniczych«, ryciny odbite normalnym — nie np. zielonym — kolorem. Pozornie wszystko dobrze. Ale wewnątrz, zaraz po obrazkach!...

Wewnątrz — bolesna niespodzianka! Dla kogo? Dla mnie.

Bo oto prawie trzy strony drukowanego tekstu zatytułowano: »Kilka informacji(!) prawdziwych dla pana dr. Trettera(!)«. (Poprawnie pisze się: »Kilka informacyj«, nazwisko wydrukowano błędnie, że to niby Sz. Panowie z Zachęty nie wiedzą, jak się nazywam i piszę — ot, *quantité negligeable* — zwłaszcza, że sprawozdania z wystaw drukuję w Warszawie dopiero lat sześć, a na każdej okładce 38 zeszytów *Sztuk Pięknych* też figuruje moje nazwisko. Nie mogę jednak o to mieć żalu, bo redaktor »Przewodnika« t. j. katalogu, p. S. Popowski, nadesłał mi list uprzejmy i obiecał błąd naprawić).

Anonimowy »informator« Zachęty, cytując wspomnianą notatkę *Warszawianki*, pisze m. in.: »...wiadomość o owem »pociągnięciu odpowiedniemi farbami« mogła doprawdy poważnie zaniepokoić, ze względu na arcydzieło Matejki, każdego prawdziwego miłośnika sztuki, choć odrobinę rozumiejącego się na odnawianiu i reperacji obrazów. Ale pana doktora Mieczysława Trettera(!), redaktora i kronikarza miesięcznika *Sztuki Piękne*, nie zaniepokoiła ona wcale. Zamiast sprawdzić rzecz własnemi oczyma, zamiast stwierdzić »nowy skandal« w wyklętej(!?) przez siebie Zachęcie, kronikarz przedrukował całkowicie ową wiadomość z *Warszawianki*, opatrzywszy na zakończenie własnym dopiskiem: »Dobrze — ale kto jest p. Garbarczyk?« Tak, jak gdyby na generaljach pana G. polegała istota rzeczy«.

Poczem następuje szereg pouczeń i wyjaśnień, udzielonych przez anonimowego informatora i preceptora *ex cathedra* Zachęty »znakomitemu krytykowi, historykowi i znawcy sztuki, a do niedawna dyrektorowi zbiorów państwowych, panu dr. T.« — o, krwawą go-

ryczą i żółcią zaprawna ironjo! *Heu me miserum!*— na temat, że »pociąganie farbami« płótna Matejki byłoby wandalizmem, że tylko czasem punktuje się brzegi szarpane płótna »miljonem punkcików barwnych« i t. d.

Mój Boże! jestem zgnębiony do reszty: »...plamić farbą retuszu świetnie zachowany ton złotolitej szaty królewskiej, tak cudnie namalowanej przez arcymistrza — kto słyszał?«

Jakże się mam bronić? Czem? Czy tem, że zaiste, na Zeusa, nigdy nic nie »plamiłem farbą retuszu«?

Moja wina, moja bardzo wielka wina, ale: I-o, to nie ja mogę być posądzany o retuszowanie płótna Matejki, a II-o, to nie ja pisałem i nie ja podawałem komunikat do gazet o naprawie tego obrazu za pośrednictwem prywatnej agencji prasowej!

Moją winą jest tylko to, że: I-o, nie »zaniepokoiłem się«, a II-o, że śmiałem spytać, kto jest p. Garbarczyk.

Ładniebym wyglądał, gdybym niepokoił się zawsze tem wszystkiem, co o Zachęcie słyszę lub czytam. Do interwencji osobistej, t. j. do sprawdzania i badania sposobu restauracji obrazu na miejscu, nie czułem się powołany. Istnieje w Warszawie urząd konserwatorski, podległy M-wu W. R. i O. P.; jego rzeczą przedewszystkiem było »zaniepokoić się« najpierw uszkodzeniem obrazu, a następnie jego naprawą i tak się zapewne stało.

Sprawą konserwacji i restauracji zabytków interesuję się od r. 1904. Nigdy jednak nic nie słyszałem o panu G. jako »konserwatorze techniku« i nikt mnie nie umiał o nim poinformować. Nie chodziło mi oczywiście o »generalia« pana G., lecz o jego kwalifikacje do restaurowania obrazu Matejki. To, że p. G. »od paru lat czuwa nad stanem technicznym zbiorów artystycznych Zachęty, zbiorów pod względem jakości i ilości nie mających sobie równych na całym obszarze Rzpltej« (ale tupet to w Zachęcie jest!)—nie stanowi jeszcze dostatecznego tytułu. Możliwe, że p. G. te kwalifikacje posiada — znowuż nie moją jest rzeczą sprawdzać je i badać — ponieważ jednak restauracja obrazu jest przedewszystkiem kwestją osobistego zaufania, a arcydzieło Matejki jest moralną własnością ogółu, miałem chyba prawo wyrazić ciekawość, kto zacz jest p. G.

Panu G. oczywiście w niczem to nie ubliża, a dlaczego pytanie moje doprowadziło do pasji Sz. Panów z Zachęty—doprawdy nie rozumiem.

Człowiek uczy się całe życie, a na to, by się czegoś dowiedzieć, trzeba pytać. Więc spytałem. I dowiedziałem się wprawdzie mało o panu G., ale zato udzielono mi »informacji prawdziwej«, że nad zbiorami w Zachęcie »czuwa też jeszcze z ramienia Komitetu znany artysta malarz p. Konstanty Gorski, który od wielu lat poświęca się z wielkiem zamiłowaniem, obok twórczości artystycznej, także sztuce (!) konserwatorskiej«. O tem też nie wiedziałem i pozatem żyję w przekonaniu, że konserwacja i restauracja zabytków stanowi wiedzę specjalną, a nie sztukę!

Wreszcie zapewniam gorąco, że wiele robiłem, ażeby »choć odrobinę rozumieć się na rzeczy«. Nie przyszło mi jednak na myśl uczyć się tego w Zachęcie, gdzie »Kazanie« Matejki, obrazy Siemiradzkiego, Chełmońskiego, Gierymskiego i w. i. »mogą służyć za wzór sztuki (!) umiejętnego odnawiania«. Nie wiedziałem i o tem.

Nie maluję i nie wystawiam (może z fałszywego wstydu?) pejzaży ni portretów; uczyłem się malarstwa, a raczej zasadniczych, elementarnych jego podstaw — rzecz znamienna, że nauczycielem moim był jeden z uczniów właśnie Matejki!—więc po pouczeniu, tyle bodaj rozumiem się na rzeczy, że teraz już wiem, iż »plamić farbą retuszu« obraz Matejki, to niedobrze, to brzydko, to źle, kto słyszał? Raczej już »miljonem punkcików barwnych« punktować, to znaczy: »nakładać raz przy razie pędzlem o końcu cienkim jak igła, retusz barwny« — byle nie plamić!... Kto słyszał?

O samym jednak retuszu czytałem różne rzeczy i słyszałem też wiele: I w Monachjum i w Wiedniu i zwłaszcza w Dreźnie (dzięki uprzejmości ówczesnego dyrektora Galerji, dr. K. Woermanna) i t. d.

Są i tacy, którzy naprawiając uszkodzony obraz »plamią farbą retuszu«, czasem nawet omal że »pociągają« zakitowane drobne szczerby i punkty gwaszem. Wszystko zależy od tego, kto to robi, t. zn. czy ktoś, kto znany jest ze swej sumienności i ze swych kwalifikacyj. Stąd owo niemiłe Zachęcie pytanie; nie mogłem przypuszczać, że aż tak bardzo okaże się ono niemiłem!

Wiem, że w Polsce co piąty czy co siódmy malarz gotów jest podjąć się restauracji obrazów. A jednak, zakładając swojego czasu w Zamku kr. przy Zbiorach Państwowych m. i. pracownię konserwatorską obrazów, wziąłem w całej Polsce tylko trzech ludzi w rachubę: pp. Kühna ze Lwowa, J. Makarewicza z Krakowa, J. Rutkowskiego z Poznania (pracownię objął w rezultacie ten ostatni). Tak, jestem pod tym względem ciasny i nieufny i widocznie tak mało »rozumiejący się na rzeczy«.

W sprawach konserwatorskich i zabytkowych, pomimo 20-letniej z górą praktyki muzealnej, zawsze miałem i mam różne wątpliwości. Informator Zachęty zdaje się ich nie posiadać, ma bowiem osobliwy tupet i niezwykłą pewność siebie w sposobie pouczania o zasadach naprawiania obrazów, o tem, czem winienem się niepokoić, o tem, jak należało się zachować etc. A no, jednemu łatwiej, drugiemu trudniej wszystko przychodzi...

Okazuje się, że pytanie moje było niepotrzebne, nieodpowiednie, zgoła impertynenckie. Należało przyjść do Zachęty, stanąć przed sznurem, przyjrzeć się z pewnej odległości, stwierdzić, że »obydwa brzegi (płótna) zręcznie dociągnięte ku sobie, stanowią z powrotem ścisłą całość, o zgoła niewidocznej nawet dla dobrego oka rysie«, a nie pytać, kto obraz naprawił.

Wszak Zachęta zawsze dobrze wie, co robi. Wie zapewne i o tem, że najlepiej jest konserwowany ten obraz, który nigdy nie dostaje się w ręce restauratora; wie też niewątpliwie, że nieraz »doprowadzenie do stanu pierwotnej niemal świeżości wielu obrazów zszarzałych i przygaszonych przez czas, lub uszkodzonych przez przypadek« wywołuje na razie nadzwyczajny efekt, ale po pewnym czasie powoduje zupełne tych obrazów zniszczenie. I jeszcze jedno wiedzieć powinna, jeśli nie wie: w racjonalnie prowadzonych zbiorach notuje się skrzętnie wszystko, co dotyczy konserwacji dzieł sztuki, a w razie konieczności ich restauracji, sporządza się przedtem i potem zdjęcia fotograficzne, oraz protokolarny opis wszelkich użytych zabiegów.

Zamiast wycieczki pod moim osobistym adresem w oficjalnym katalogu Salonu, byłoby może lepiej i ładniej wydrukować taki właśnie opis naprawy »Batorego pod Pskowem«, nie tając, kim jest ten, komu powierzono to zadanie.

Osobliwa *pointe*'a tkwi w tem, że owej notatki w *Warszawiance*, za której przedruk Zachęta mnie raczyła pociągnąć do odpowiedzialności i zgoła bezlitośnie napiętnować, wiadoma mi agencja prasowa nie wyssała sobie z palca, lecz oparła się na informacjach, udzielonych jej... przez kogoś z Zachęty!

Wreszcie, na zakończenie tej przydługiej może pogawędki zaznaczyć muszę ze zdumieniem fakt, że w całej warszawskiej prasie nikt z krytyków nie zwrócił uwagi na niestosowny krok Zachęty, który mnie osobiście nader krępujący zaszczyt przynosi, ale który w artystycznem życiu oficjalnych zwłaszcza Salonów stanowi *curiosum*, jedyne w swoim rodzaju.

Mieczysław Treter

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= W 20-tą rocznicę śmierci St. Wyspiańskiego (29 listopada) odprawioną została staraniem miejskiego Komitetu obywatelskiego msza żałobna w kościele Franciszkańskim, w południe zaś odbyła się uroczysta Akademja ku Jego czci, urządzona przez tenże Komitet w sali Starego Teatru.

Staraniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych została odprawiona msza żałobna u grobu St. Wyspiańskiego na Skałce, wieczorem zaś dnia 3-go grudnia urządzona została w salach T-wa uroczysta Akademja ku jego czci, na której odczytano wspomnienia o Wyspiańskim, pióra jego kolegi z ławy szkolnej, prof. dr. St. Estreichera, a następnie prof. dr. Juljan Nowak i dyr. J. Kotarbiński podzielili się z audytorjum szeregiem bardzo ciekawych wspomnień ze stosunków osobistych z autorem witrażów wawelskich. Prócz tego w pięknej przemowie oddał hołd Wyspiańskiemu J. Lechoń. Sala była pięknie ozdobiona przez J. Hryńkowskiego.

W tym czasie odbył się szereg obchodów o tymże charakterze w krakowskich szkołach i instytucjach kulturalnych. Był to miły dowód pamięci o tym, który był i jest chlubą podwawelskiego grodu.

Reszta Polski zachowała — z bardzo nielicznymi wyjątkami — głuche milczenie. Warszawa, zajęta goszczeniem Duhamela czy bolszewickiego Majakowskiego, czy zapatrzonego w siebie Balmonta, Manna czy pani Casanowy, nie miała czasu pomyśleć o grobie zasłużonych na Skałce. Teatry milczały. Żaden z nich, nie wyłączając Teatru Narodowego, nie poświęcił w dniu 29 listopada ani słowa twórczości wielkiego Poety.

Ta obojętność Dyrekcji teatrów warszawskich była przedmiotem wielkiej burzy na posiedzeniu warszawskiej rady miejskiej. Przy końcu posiedzenia, radny p. Kaden-Bandrowski, zgłosił następujący wniosek:

> »Z uwagi na to, że Teatr Narodowy w Warszawie pominął milczeniem 20-lecie śmierci najwyższego dramaturga Polski, Wyspiańskiego, że nietylko nie wystawił żadnego dzieła tego Poety, ale nie zorganizował żadnego obchodu, ani akademji, że wystawiając »Dziady« w sposób nieudolny i uwłaczający wielkości Mickiewicza, pominął w tej dziedzinie dokonaną pracę Wyspiańskiego, że obecne kierownictwo Teatru Narodowego nie stoi na wyżynie tych ideałów, które powinny przyświecać »pierwszej scenie« polskiej, noszącej dotąd tylko formalną nazwę Teatru Narodowego: Rada miejska poleca magistratowi rozpatrzenie środków, mogących przeciwdziałać tego rodzaju błędom i stosunkom w dziedzinie teatrów miejskich«.

Wniosek radnego p. Bandrowskiego rozpętał burzliwą dyskusję, której wynikiem była propozycja postawiona przez p. Medarda Downarowicza, aby wniosek p. Kaden-Bandrowskiego przedstawić w formie interpelacji magistratowi, który w ciągu 2 tygodni musi złożyć radzie miejskiej dostatecznie umotywowane wyjaśnienie.

Ale i Kraków nie jest bez zarzutu. Muzeum Narodowe krakowskie posiada bezcenną kolekcję dzieł malarskich Wyspiańskiego, pochodzącą w bardzo znacznej części z daru artysty. Dzieła te, będące ozdobą Muzeum, są tak umieszczone, że giną zupełnie. Kartony witrażów wawelskich, trzymane w tonach szarych, powieszone są w wąskiej, okrągłej klatce schodowej: szare kartony, szara ściana, szare światło. Rezultat: nie istnieją. Kartony 12-metrowe »Polonja«, »Bogarodzica«, zwinięte, leżały zapomniane w składach Muzeum przez lat kilkanaście, przypadkowo zostały wydobyte na światło dzienne: ale nawet w 20-stą rocznicę śmierci artysty nie pokazano ich publiczności. Cenna kolekcja pasteli i rysunków schowana skromnie w ciemnej salce, wśród rozmaitych »pamiątek«, ginie zupełnie. Brak miejsca nie może być wytłumaczeniem, bo niedaleko od tego pokoiku widzimy w salce panoszącą się kolekcję rysunków, które nie mają głębszej wartości artystycznej, a mogą być cenne jedynie dlatego, że starają się utrwalić w pamięci naszego pokolenia szereg ludzi zasłużonych dla Polski w ostatniej dobie walki o niepodległość. Czyż nie lepiej byłoby zgrupować razem pamiątki historyczne tak jak one są, więc pamiątki po Kościuszce, Mickiewiczu, epoce Napoleońskiej i t. d. aż do pamiątek legjonowych włącznie, a dzieła Wyspiańskiego zgrupować razem w oswobodzonej w ten sposób salce (zapewne, że nienadzwyczajnie oświetlonej) między salą Siemiradzkiego a Stanisławskiego?

= O pomnik Wyspiańskiego. Na murach miasta rozlepiono odezwę następującej treści:

Rodacy! Dnia 28-go listopada r. b. mija 20-cia lat od śmierci Stanisława Wyspiańskiego. 20-cia lat temu, wśród powszechnej żałoby całego narodu, spoczęły w grobach zasłużonych na Skałce zwłoki wielkiego genjusza poezji i sztuki, tego, który świetlistym meteorem oświetlał kończącą się długą narodu noc, przeczuwając bliską jutrznię zmartwychwstania. Że pamięć wielkiego twórcy Wyzwolenia żywa jest w nas, o tem świadczą niezliczone rzesze, pozostające pod czarem jego poezji i sztuki. O tem zaś świadczą urządzane w tych dniach na całym obszarze ziem polskich obchody jubileuszowe. Niechaj pokolenie dzisiejsze, po jego już śmierci, ale także duchem z niewoli ku wolności wyprowadzone, przekaże potomnym widomy znak swej czci i wdzięczności dla niego, niechaj już w najbliższym czasie przepychem barw zabłysną wspaniałe witraże w Katedrze Wawelskiej, niechaj za lat 5, w ćwierćwiecze jego śmierci, stanie w Krakowie, w kolebce jego życia, w siedzibie jego twórczości, pomnik, godny jego imienia. Rozpocząwszy już dziś swe prace, zmierzające ku temu wielkiemu celowi, Krakowski Komitet Obywatelski wzywa rodaków do składek na ten cel. Składki na pomnik Stanisława Wyspiańskiego przyjmuje Kasa Oszczędności m. Krakowa.

= Sarkofagi wawelskie. Niedawno otwarto sarkofag Konstancji Austrjackiej, drugiej żony Zygmunta III, aby oddać go do naprawy. Trumna obecna pochodzi z r. 1873, jak stwiedza znaleziony w niej dokument. Dowiadujemy się dalej z niego, że w r. 1873 znaleziono przy odnawianiu trumny srebrną koronę z napisem »Ladislaus IV Rex Poloniae«. Wynika stąd, że cynowe sarkofagi Wazów w podziemiach wawelskich fundował Władysław IV.

= Kongres historyków sztuki odbędzie się w Krakowie, w lecie r. 1928 z okazji wspaniałej wystawy sztuki średniowiecznej polskiej, jaka odbędzie się na Wawelu staraniem Tow. Miłośników historji i zabytków Krakowa. Możliwe, że kongres, który miał obejmować w zasadzie tylko polskich historyków sztuki, będzie rozszerzony tak, iż stanie się kongresem ogólno-słowiańskim. Rozstrzygnie się to w najbliższym czasie. Organizacja kongresu już rozpoczęta.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych po zamknięciu wystawy Artystów słowackich, które nastąpiło 27 paźdz., otworzono Wystawę zbiorową prac Ludomira Sleńdzińskiego (której poświęcamy w tym numerze *Sztuk Pięknych* osobne studjum) i wystawa t. zw. bieżąca, w której wzięli udział: Axentowicz, Fałat, Hofman, Hryńkowski, W. Jarocki,

Kowalski, Karszniewicz, E. Lepszy, Machalski, Mehoffer, Niedzielska, Pochwalski, Podgórski, Pieńkowski, Pronaszko, Rubczak, Sichulski, Weiss, Winiarz, Wodzinowski, Żurawski i inni.

Dnia 27 listopada otworzoną została tamże *Wystawa sztuki czechosłowackiej*, która wzbudziła w Krakowie ogromne zainteresowanie i była przyjęta przez krakowską publiczność z wielkiem uznaniem. Jest to ta sama wystawa, która w październiku była urządzona w salach T-wa Zachęty w Warszawie, z wyłączeniem wystawy retrospektywnej. Ze zmarłych artystów czechosłowackich wystawiono jedynie kilka bronzów Sturzy (»Raniony«, »portret prez. Masaryka«).

Otwarcie wystawy odbyło się bardzo uroczyście. Wzięły w niem udział olbrzymie tłumy kulturalnej publiczności, przedstawiciele naszych władz rządowych i miejskich, świat artystyczny, dziennikarski i t. d. W imieniu T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych przemówił (w zastępstwie prezesa T-wa, prof. Jarockiego, który w tym samym dniu uczestniczył w otwarciu wystawy sztuki polskiej w Pradze) wiceprezes T-wa, dr. Muczkowski. Odpowiedział mu bardzo serdecznie imieniem Rządu Czechosłowackiego konsul Czechosłowacki p. Józef Szedivy i komisarz wystawy, dr. V. V. Štech. Ponieważ *Sztuki Piękne* poświęciły sztuce czeskiej osobny numer (Rocznik I, str. 489), a z obecnej wystawy dały sprawozdanie obszerniejsze na str. 34 rocznika IV, nie omawiamy bliżej wystawy krakowskiej, zaznaczając tylko, że duży poziom artystyczny sztuki czechosłowackiej, a zwłaszcza rzeźby zmarłego przedwcześnie Sturzy i doskonała grafika wzbudziły powszechne uznanie. Jak zaś życzliwie Kraków przyjął artystów bratniego naszego narodu, dowodzi fakt, że miasto zakupiło do swych zbiorów Muzeum Narodowego cenną kolekcję grafiki czechosłowackiej. Jest to pierwszy zakup sztuki obcej do zbiorów miejskich i fakt ten należy podkreślić z największem uznaniem.

Wystawa czechosłowacka zamknięta została 14-go grudnia. Urządzał ją, podobnie jak w Warszawie, prof. praskiej szkoły przemysłu artystycznego, wybitny czechosłowacki teoretyk sztuki plastycznej, dr. V. V. Štech, którego podczas kilkudniowego jego z tego powodu pobytu w Krakowie przyjmowano w sferach artystycznych z wielką serdecznością.

= Na posiedzeniu Komisji historji sztuki Polskiej Akademji Umiejętności w dniu 15-go b. m. dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił referat o »Kościele franciszkańskim w Nowym Korczynie«, dotychczas w nauce tylko wspomnianym a zbadanym obecnie przezeń wraz z architektem Z. Gawlikiem, który wykonał zdjęcia architektoniczne.

Ceglany ten kościół odgrywa według referenta ważną rolę w początkowych dziejach architektury gotyckiej w Polsce.

Badania wykazały, że ściany prezbiterjum wzniesione zostały po r. 1250, lecz dopiero w jakiś czas później zasklepione równocześnie z budową sklepionej również nawy. Pierwotne, średniowieczne jeszcze sklepienie nawy zastąpiono nowem w epoce baroku i ta część kościoła niewiele dziś posiada cech średniowiecznych, natomiast presbiterjum zachowało swoją budowę oryginalną. Nad wnętrzem, wydłużonem i prostą ścianą zamkniętem, rozpięte są sklepienia wyraźnie już gotyckie, których żebra spływają na pilastry przyścienne i nadwieszone we węgłach kolumienki z kapitelikami ozdobionemi roślinną ornamentacją.

Charakter szczegółów świadczy, iż architektura ta zostaje w związku z silnym rozkwitem budownictwa klasztornego za panowania Bolesława Wstydliwego, jest dojrzałym już wynikiem dążności tego budownictwa, przyjmującego zwolna pierwiastki gotyckie, a pierwszą wyraźnie już gotycką budowlą w dzielnicach dawnej Małopolski.

Z kolei dr. Marjan Morelowski wygłosił referat »O nieznanych tapiserjach tkanych dla Polski w XVI, XVII i XVIII wieku« odnalezionych w Paryżu, Brukseli, Wiedniu, Padwie, Petersburgu i Moskwie, popierając wyniki swych poszukiwań licznemi fotografjami i wyciągami archiwalnymi.

O ile dotąd, w odniesieniu do XVI w., znane były nauce tylko arasy tkane dla dworu wawelskiego, to obecnie okazuje się, że znakomite rody magnackie kresowe już pod koniec tego stulecia posiadały cenne i wielkie okazy tego działu przemysłu artystycznego, zachowane dotąd w liczbie sztuk siedmiu a wykonane dla przedstawicieli spokrewnionych między sobą rodów Chaleckich, Kopciów i Radziwiłłów, jak świadczą o tem wytkane na tych arasach herby. Jeden z nich przedstawia legendę herbową Radziwiłłów, a przez to jest zarazem pierwszym i najstarszym okazem z tematów polskich wogóle, inne zaś, sceny biblijne. Archiwalja antwerpskie z przełomu XVI w. wskazują na możliwość wykonania ich przez jednego z członków wybitnej familji *maitres — tapissiers Stuerbouts*, który prawdopodobnie z dworem Maryny Mniszchówny dostał się z Polski do Rosji i w r. 1607 założył w Moskwie warsztat artystyczny. Późniejsze, wykonane dla Polski w XVII w., tapiserje ze scenami batalistycznemi, z których jedna zachowała się, łączy referent z dworami Leszczyńskich i Radziwiłłów i z zakrojoną przez Krzysztofa Radziwiłła na szeroką skalę dokumentacją artystyczną zdobycia Smoleńska w r. 1634. Referent wskazał ponadto na źródła dowodzące, że w Polsce XVII i XVIII w. pojawiają się cudzoziemscy tkacze, artyści względnie malarze, wykonawcy kartonów do tapiserji, częściej niż dotąd było to wiadomem (jak np. Leyniers w Gdańsku w w. XVII i J. B. Du Buisson w Warszawie w połowie XVIII w., wedle rysunków którego wykonano serję 4 pór roku, w części ocalałą). Inwentarze zbiorów króla Stanisława Augusta wyjaśniają nadto, że rodzaj gobelinów był wyrabiany w Polsce w XVIII w., nietylko w tych miejscowościach i warsztatach, których historję wyświetlił na podstawie długoletnich studjów prof. Pagaczewski — i wśród których pierwsze miejsce należy się radziwiłłowskim Koreliczom — lecz także i w Januszpolu, który po ks. Wiśniowieckich odziedziczyli ks. Radziwiłłowie i w którym wyróżnił się tkacz — artysta Opanas, Polak, odznaczony za swą działalność przez Stanisława Augusta.

= Rzeczowa, niezwykle objektywna i spokojna odpowiedź, którą dał prof. Mehoffer p. AZ, autorowi artykułu zamieszczonego w *Czasie*, zawierającego szereg zupełnie nieuzasadnionych ataków na kierownika odbudowy Wawelu prof. Szyszkę-Bohusza (patrz *Sztuki Piękne* str. 70), wywołał (czyżby w myśl przysłowia, że... uderz w stół, a nożyce się odezwą) wywody p. dr. St. Tomkowicza.

Prof. Mehoffer umieścił w tymże *Czasie* (15 listopada 1927 r.) odpowiedź na to. Przytaczamy ją w całości:

»Uwagi moje ogłoszone z powodu artykułu podpisanego literami A—Z wywołały odpowiedź ze strony dr. S. Tomkowicza, w której odezwanie się moje zostało ujemnie osądzone i co do treści i co do formy. Ponieważ jednak szanowny oponent przedstawił także i bieg myśli mojej inaczej, niż on był ujęty w artykule moim, przeto dodaję jeszcze parę słów rzeczywistego wyjaśnienia, dziękując z góry Szanownej Redakcji za umieszczenie.

»Z zarzutów, jakie wytoczył dr. Tomkowicz jednym naprawdę mnie zadziwił i zmartwił — mianowicie tym, jakoby mój ton polemiczny był niewybredny. Odpowie-

dzieć na to mogę tylko, że widać z konieczności dostosowałem się do tonu, użytego przez p. A—Z: ten przecież bezsprzecznie użył tonu napastliwego. Mówiąc mianowicie o członkach komitetu, nie podzielających opinji konserwatorskiej, wyraził się, że »nawet nie byli w stanie zrozumieć wniosków konserwatorskich i wygłaszali zdania sprzeczne, rozczulające swoją naiwnością«. Jedynie ton artykułu skłonił mnie jako członka komitetu do odezwania się publicznie, nie zaś »wpływ osób innych«. Pozwalam sobie mianowicie na zbytek wypowiadania opinji moich wtedy, kiedy sam odczuwam tego potrzebę, nie staję się zatem ofiarą »niesfatygowanej przebiegłości« kogokolwiekbądź.

»Nigdy nie twierdziłem, jakoby »przy restaurowaniu zabytku fantazja artysty miała być najwyższem prawem«, owszem powiedziałem, że »artysta zdolnym być musi do refleksji i krytyki samego siebie«, bo »restaurowanie zabytków łatwe nie jest«. Szan. autor odpowiedzi, mówiąc o błędnej restauracji Barbakanu przyznaje, że »zmieniają się zapatrywania konserwatorskie«, ale dodaje, że restauracja była przeprowadzoną w r. 1880 (w rzeczywistości w r. 1886—7 przez ówczesną, jak mówi dr. Tomkowicz, »wielką powagę« w tych rzeczach; mówiąc zaś o restauracji wieży Marjackiej, tłumaczy, że »czasu do stracenia nie było«. A przecież artykuł mój nic innego nie starał się udowodnić, jak właśnie to, że zasady i powagi konserwatorskie nie są niewzruszalne; że więc i obecnie niema rękojmi, że konserwatorowie – przypuśćmy z r. 1937 — nie będą innego zdania niż dzisiejsi. (Jedno tylko jest pewne, że ani w r. 1937 ani za sto lat konserwatorowie nie będą potrzebowali bronić przed fantazją artystów krużganków dziedzińca arkadowego, którą to myśl, jako przykład ostrzegający, nasuwa dr. Tomkowicz). Nie widzę też rękojmi, że gmina, o ileby w przyszłości przystępowała do jakiejś ważnej restauracji, nie popełni znowu »wbrew zdaniu konserwatorów« grzechu kulturalnego z powodu, że »nie będzie miała czasu do stracenia«.

»Przy tej sposobności niech mi będzie wolno stwierdzić w poczuciu własnego ja, że naprawdę nie widzę siebie w roli przypisanej mi przez dr. Tomkowicza, w roli snującego »złośliwe insynuacje« o przyszłej restauracji Barbakanu, ani nie widzę siebie »zacierającego ręce« z radości, mimo, że biedny zabytek cierpi. Czyżby chęć obrony p. A—Z aż tak daleko uniosła dr. Tomkowicza, że pozwolił swej wyobraźni pracować na moją niekorzyść, tym razem w sposób chyba rzeczywiście »niewybredny« i że nie raziło jego samego to, co napisał?

»Słowa moje o stępieniu i sfatygowaniu mózgów użyte były jako obraz trudnej sytuacji, która zwykle powstaje, kiedy sprawę wałkuje się tak, aby wszystkie względy »często nawet zupełnie słuszne», jak wyraźnie powiedziałem, były zaspokojone. Nie wiem, dlaczego te słowa odnosić się mają specjalnie do mózgów konserwatorskich, jak mi to imputuje dr. Tomkowicz; przecież w tym samym ustępie kilka wierszy niżej mówię o »rezultacie ujemnym jako wypadkowej różnych dążności« i o »obustronnem salwowaniu się« (i artystów i konserwatorów). Jeżeli chodzi o stępienie w takich wypadkach, to łatwiej w nie może popaść umysł twórczy, egzaminowany i krytykowany, niż umysł negatywnie krytykujący, a równocześnie domagający się projektów.

»O fugach z cementu na kamieniach »ciosowych« wspomniałem mimochodem i ani mi się śniło ulec za to »pod pręgierz« konserwatorów. Natomiast w artykule moim mówiłem o rzeczach ważniejszych: o gzymsie i dachu wawelskim, o drzwiach misternie drzewem wykładanych w Izbie Poselskiej, o spodach okien w prezbyterjum Katedry, o ambonie nowej gotyckiej, wsadzonej na barokowy pomnik, o betonowaniu starych cokołów; nie występowałem zaś przeciw rowom odwilgacającym mury, jako takim.

»Co do tych ważnych rzeczy byłoby interesującem usłyszeć zdanie szan. i tak zasłużonego opiekuna zabytków, jakim jest w świadomości wszystkich krakowian dr. S. Tomkowicz: interesującem też byłoby przysłuchać się dyskusji prawdziwych konserwatorów »z dyletanckimi amatorami i samozwańczymi opiekunami«, którzy jednakże widocznie działają, skoro o nich wspomina Szan. Autor.

LWÓW

= Sztuki plastyczne są prawdziwym kopciuszkiem ojców naszego miasta — stwierdza w Nr. 8361 *Gazeta Poranna* na podstawie wywiadu z prof. E. Bulandą, prezesem Tow. Przyjaciół Sztuk P. Prof. Bulanda mówił:

— Tragedją lwowskiego Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych jest brak lokalu na odpowiednie pomieszczenie dzieł sztuki. Ta okoliczność nie pozwala na urządzanie odpowiednich wystaw, gdyż ciemne, małe pokoiki w Muzeum Przemysłowem na ten cel bynajmniej się nie nadają. Ten powód odstrasza też od wystawiania we Lwowie naszych wybitnych mistrzów pendzla.

Przed wojną jeszcze została na Radzie miejskiej powzięta uchwała budowy Pałacu sztuki, niestety projekt nie został zrealizowany, a w obecnych warunkach zapewnie nie tak prędko to nastąpi.

A na dobitek złego w ostatnich latach zostało Tow. ograniczone w korzystaniu z Pałacu sztuki na placu Powystawowym, gdyż pawilon ten wraz z innymi został wydzierżawiony Targom Wschodnim tak, że Towarzystwo jest zmuszone od Targów wynajmować go na miesiące letnie za czynszem, na swoje stosunki finansowe zbyt wysokim. Przytem niema Tow. prawa rozporządzalności tym Pawilonem, co przy urządzaniu wystaw daje się bardzo przykro odczuwać.

I tak np. urządzona przez Targi Wschodnie w lecie roku ub. Wystawa łowiecka nie pozwoliła na urządzenie wystawy sztuki.

Z tego powodu byłoby pożądane, aby Zarząd miasta przy okazji odnowienia umowy z T. Wsch. zastrzegł dla Towarzystwa Pałac sztuki na cztery miesiące letnie.

Nadto jedynem, możliwem w obecnych warunkach rozwiązaniem kwestji lokalu byłoby oddanie na stałe na użytek Tow. Pałacu Biesiadeckich po przeprowadzeniu odpowiednich adaptacyj.

— Mamy nadzieję — zakończył prof. Bulanda — że obecny Zarząd miasta okaże odpowiednie zainteresowanie dla tej sprawy i należyte zrozumiente, iż popieranie rozwoju sztuk plastycznych we Lwowie jest takim samym obowiązkiem kulturalnym, jak popieranie teatru, jeśli Lwów po utracie swego politycznego znaczenia dlą tej dzielnicy Małopolski ma spełnić tę swoją misję promieniowania polskiej kultury na wschodnie ziemie Rzeczypospolitej, jaka mu przypada w udziale w nowo odbudowanem Państwie polskiem.

= Wystawa mezzotint angielskich. W Muzeum Lubomirskich otwarta została piękna wystawa miedziorytów angielskich z 18 i 19 wieku, będących własnością hr. Leona Pinińskiego. Wśród eksponatów znajdują się prawdziwe arcydzieła tego rodzaju techniki miedziorytniczej, wykonane ręką najznakomitszych mistrzów angielskich.

= W 60-tą rocznicę zgonu Artura Grottgera urządzony został staraniem kat. Związku Polek w sali Instytutu technologicznego wykład prof. Leona hr. Pinińskiego o autorze »Lituanji«, przy szczelnie zapełnionej sali.

Znakomity znawca sztuki rozpoczął wykład od interesujących osobistych wspomnień o Arturze Grottgerze, poczem przeszedłszy do jego twórczości malar-

skiej, ujął w krótkich syntetycznych rysach zasadnicze cechy tego szlachetnego przedstawiciela naszego romantyzmu.

Po ogólnej charakterystyce twórczości Grottgera, hr. Piniński przeszedł do głównego tematu swojego wykładu, to jest do omówienia cyklu »Warszawa II-ga«, który to cykl wysłany w r. 1862 do Londynu na wystawę światową, nie wrócił już do kraju i nie można go było przez długie lata, mimo usilnych starań i poszukiwań historyka twórczości Grottgera, prof. Bołoz Antoniewicza, odnaleźć.

Dopiero z wiosną 1925 został cykl ten »Warszawa II«, którego do tego czasu nikt w Polsce na wystawach ani w reprodukcjach nie oglądał i który miano za zaginiony, szczęśliwie odnaleziony w Londynie, w zbiorach *Victoria and Albert Muzeum* (South Kensington Museum) przez dwie polki, Miss H. E. Kennedy i p. Zofję Umińską. Okazało się, że cykl ten był wystawiony na światowej wystawie w Londynie 1862 r., poczem w niewiadomy sposób dostał się do zbiorów prywatnych, których właściciel, Mr. George Mitchell, przekazał go testamentem w r. 1878 wyżej wspomnianemu Muzeum londyńskiemu.

Na podstawie dostarczonego materjału wydał ten cykl dr. Mieczysław Treter w cennej publikacji (Mieczysław Treter: *Nieznany cykl Artura Grottgera Warszawa II.* Książnica Atlas, Lwów - Warszawa 1926).

Prof. Piniński przy pomocy wyświetlanych na ekranie obrazów wykazywał niepospolite zalety tego cyklu, który tak pod względem techniki jak i kompozycji stoi znacznie wyżej od znanego ogólnie cyklu »Warszawa I«.

= Związek Artystek Polskich, założony celem wspólnej obrony interesów zawodowych, obchodził dziesięciolecie swego istnienia. Na zorganizowanej z tej okazji wystawie znajdowały się dzieła:

Albinowskiej-Minkiewiczowej, Berezowskiej, Chybińskiej, Czarnowskiej, Dolińskiej, Harland-Zajączkowskiej, Marji Hausnerowej. Jankowskiej, Komorowskiej, Konopackiej, Korzeniowskiej, Kratochwila-Widymskiej, Heleny Lang, Niedzielskiej, Nowotnowej, Opolskiej, Podlewskiej, Reichertówny, Rosenfeldówny, Rychter-Janowskiej, Seifert-Getterowej, Skrochowskiej-Broszkowej, Smolkówny, Stankiewiczówny, Szyrajew i Zaleskiej. Wystawa obejmowała dzieła malarskie, graficzne, minjatury, rzeźby.

= Wystawa Zimowa w Tow. Przyjaciół Sztuk P. liczy z górą 160 eksponatów. Biorą w niej udział: Borzemski E., Ćwikliński Z., Dziubaniukówna E,. Doręgowski E., Gutkowska M., Hausnerowa M., Iwaneć J., Kałuski Z., Kidoń J., Kitz M., Krzyżański J., Lam Wł., Lang Hel., Łotocki K., Reyzner M., Tracz St., Weinberg E., Wodzicka M., Wygrzywalski F., Zaleska G., Celarski Z. (architektura).

= Wystawę dzieł L. Pilichowskiego, wraz z »Inauguracją Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie« otwarto w wielkiej sali kahału przy ul. Bernsteina 12.

ŁÓDŹ

= Z początkiem grudnia otwarto w M. Galerji Sztuki nową wystawę, obejmującą około 40 akwarel W. Skoczylasa, a poza tem prace: S. Finkelsteina, J. Hechta, K. Hillera, J. Hirszfanga, C. Kahanego, K. Mackiewicza, Z. Poduszki, N. Spigla i W. Strzemińskiego. Nadto wystawiono Fr. Żmurki: Śmierć Messaliny.

POZNAŃ

= Wystawę graficzną otwarto z końcem listopada w lokalu Domu Akademickiego (św. Marcin 40). W wystawie tej wzięły udział firmy poznańskie, krakowskie i warszawskie, oraz P. Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawiono kolekcję obrazów Al. Augustynowicza, prace J. Fałata, Wł. Lama, Alfr. Żmudy, A. Hannytkiewicza, Dziurzyńskiej-Rosińskiej, Krzyżańskiego, Osseckiego, Tatuli, a ponadto kilimy, aras i meble empirowe.

= Wynik konkursu na plakat VIII-go Targu poznańskiego. W dn. 16 listopada 1927 r. odbyło się posiedzenie jury konkursu na plakat dla 8-go Międzynarodowego Targu w Poznaniu. Obecni byli pp. prezydent miasta C. Ratajski, H. Jackowski, M. Krzyżanowski, St. Maciejewski, K. Maszkowski, St. Robiński, inż. K. Rucíński, B. Sikorski i inż. Roger-Sławski.

Nadesłano ogółem 150 prac.

I. nagrodę (1.000 zł.) przyznano pracy z godłem »Trio«, autor p. Florjan Klemieski, Poznań.

II. nagrodę (600 zł.) przyznano pracy z godłem »Tai«, autor p. Tadeusz Lipski, Poznań.

III. nagrodę (400 zł.) przyznano pracy z godłem »Trójkąt w koło«, autorzy Kirkin, Tuszowski i Wilkoński z Poznania. Pozatem zakupiono z prace: 1) z godłem »S. O. S.«, — autor K. Piątka, Kraków, 2) z godłem «Ty« — autor Florjan Klemiński z Poznania.

Nadesłane prace na konkurs wystawiono w Pałacu Targowym (torem Targów Poznańskich) od dnia 18 do 21 listopada.

= Wynik konkursu na pomnik N. Serca P. Jezusa w Poznaniu. W czwartek 28 XII odbyło się w Pawilonie handlowym Targów Poznańskich posiedzenie jury konkursu na projekt wotywnego pomnika N. Serca Pana Jezusa w Poznaniu (w miejscu między Uniwersytetem a Zamkiem).

Do konkursu stanęły 44 projekty przeważnie modelowane w gipsie.

Z zaproszonych sędziów zjawili się pp. prof. Breyer z Warszawy i Kłos z Wilna, architekci: radca Sławski i Andrzejewski z Poznania, a z ramienia komitetu budowy pomnika pp. ks. prałat Prądzyński i w zastępstwie przewodniczącego komitetu p. star. Kraj. Begale, p. dyr. Cz. Bugzel.

Po długich badaniach i dyskusjach uzyskał nr. 37 pierwszą, 16 drugą, 32 trzecią nagrodę.

Oprócz tego zakwalifikowano nr. 2, 34, 44, 18 do zakupienia.

Wykazujący poważne walory artystyczne Nr. 19, stanął poza konkursem, ponieważ nie zachował zasadniczych warunków.

Po otworzeniu kopert okazało się, że I nagrodę uzyskali pp. Józef Różycki i Józef Starzyński ze Lwowa za wspólny projekt, II p. Wawrz. Kajm, młody artysta z Poznania, III p. Stan. Ostrowski z Warszawy.

Do zakupienia polecono projekty: p. Zygmunta Otto z Warszawy, p. Marcina Różka z Poznania, Oskara Sosnowskiego z Warszawy.

= Tow. Przyj. Sztuk Pięknych (plac Wolności 18). W wystawie obecnej udział biorą następujący artyści: Emil Krcha, Józef Krzyżański, Władysław Lam, Kasper Pochwalski, Władysław Stapiński i Stanisław Tracz.

Na Walnem Zebraniu rozlosowano między członków Tow. 28 obrazów.

= Pałac Sztuki. Czytamy w Nr. 534 *Kurjera Poznańskiego:*

W najbliższym czasie rozpocznie się — jak już donosiliśmy — budowa nowego, monumentalnego gmachu dla Muzeum Wielkopolskiego, a wówczas obecny przeznaczy się specjalnie na wystawy artystów plastyków, czy też rzeźbiarzy, wzorem salonów »Zachęty« w Warszawie i gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Brak takiego lokalu daje się bardzo odczuwać w Poznaniu a wszystkie dotychczasowe wystawy obrazów odbywają

się z konieczności zwykle w mniejszych salach, bardzo często nie dostosowanych nawet odpowiednio do swego przeznaczenia, przez co niejedne arcydzieła dłuta i pędzla traciły z powodu odpowiedniego światła i tła.

Budowę nowego gmachu na zbiory Muzeum Wielkopolskiego uważać należy za wielki pietyzm Wielkopolski, zmierzający w szlachetnej rywalizacji z innemi środowiskami i wyścigu ku szczytom kultury. Społeczeństwo wielkopolskie ten piękny wysiłek samorządu wojewódzkiego niewątpliwie oceni przychylnie i z radosną dumą spoglądać będzie w przyszłości na nowe przybytki kultury polskiej, stworzone własną pracą i gorącem umiłowaniem pamiątek narodowych.

= Stowarzyszenie Artystów (plac Wolności 14 a) wystąpiło ze swą doroczną wystawą, biorą w niej udział: Dąbrowiecki, Haupt (rzeźby), Graczyński, Gepertówna, Kowalski, Kusztelanówna, Lisiecki, Łuczak, Męcina-Krzesz, Malinowski, Mukułowska, Prausmüller, Szmyt, Wróblewski.

= W Pałacu Targowym wystawiono na widok publiczny 33 projekty na Pomnik Wolności, który ma stanąć na placu Wolności w Poznaniu.

Odznaczono projekty: W. Marcinkowskiego (I nagroda), Z. Otta (II nagroda), M. Rożka (III nagroda), oraz: J. Starzyńskiego i J. Różyckiego ze Lwowa, L. Puget'a z Paryża i M. Lubelskiego.

= W dużej sali Hotelu Bazar wystawiono portrety, krajobrazy i rysunki węglowe pani Marji Prawdzic-Szczawnickiej.

= Rozstrzygnięcie konkursu na Plakat Propagandowy Powszechnej Wystawy krajowej w Poznaniu odbyło się w dniu 12 grudnia. Jako sędziowie obecni byli pp.: J. Czajkowski, St. Kucik, K. Maszkowski, W. Skoczylas, arch. R. Sławski, dr. M. Treter, dr. St. Wachowiak, J. Warchałowski.

Po dwukrotnem przejrzeniu nadesłanego materjału (137 prac) wzięto pod rozwagę 21 prac. Po bliższem rozpatrzeniu projektów i po szczegółowej dyskusji

I. nagrodę przyznano jednogłośnie pracy nr. 112, oznaczonej godłem »Tęcza«.

II. nagrodę przyznano większością siedmiu głosów przy ośmiu głosujących pracy nr. 124, oznaczonej godłem »Aigle«.

III. nagrodę przyznano większością pięciu głosów (cztery — głos przewodniczącego) pracy nr. 42, oznaczonej godłem »Sz«.

Pracę nr. 121 godło »Cech św. Łukasza« ze względu na jej wysoką wartość artystyczną uznano za równorzędną pracy odznaczonej III. nagrodą.

Z tego samego względu sąd poleca pracę nr. 127, oznaczoną godłem 7777777 do zakupu na pierwszem miejscu.

Pozatem sąd uznał, że prace: nr. 16 i nr. 129 (godło »Denon«) nadają się do innego zużytkowania graficznego i polecił do zakupu, chociaż nie nadają się na plakat propagandowy. Zastrzeżono przytem, że praca nr. 129 może być zużyta tylko dla celów krajowych (nalepka na listy) i to po dokonaniu poprawki — mianowicie cyfry 1928 należy zmienić na 1929.

Autorem pracy odznaczonej I. nagrodą okazał się po otwarciu kopert prof. Wojciech Jastrzębowski z Warszawy. Autorem pracy odznaczonej II. nagrodą okazał się p. Zygmunt John z Warszawy. Autorem pracy odznaczonej III. nagrodą jest p. Edmund Lorec z Warszawy. Autorami pracy nr. 121, godło »Cech św. Łukasza« są: pp. Kazimierz Jodzewicz, Warszawa i Mieczysław Jurgielewicz, Warszawa.

WARSZAWA

= Salon 1927 w Zachęcie nie wywołał większego wrażenia, ani w dodatniem, ani też w ujemnem znaczeniu. Spowodował tylko niesłychanie rzęsisty deszcz nagród, przy tej liczbie wartości dość problematycznej; długi ten wykaz cytujemy osobno, zaznaczając, że jeśli tak dalej pójdzie, to na przyszłość będziemy zmuszeni — dla zaszczytnego wyróżnienia artystów i zaoszczędzenia miejsca — podawać nazwisko tych osób, których Zachęta nie nagrodziła. Pozatem poprzestajemy na zanotowaniu opinji pism warszawskich o ogólnym charakterze tego Salonu.

T. Czyżewski w Nr. 353. *Epoki:*

Urządzany corocznie w Zachęcie t. z. Salon, jak zwykle tak i tego roku nie przynosi sztuce polskiej nic nowego ani wybitnego. Spotyka się tu nazwiska i obrazy, które zresztą cały długi rok artystyczny w Zachęcie spotkać można. Owa »sławna« wystawa bieżąca, *spécialité de la maison* Zachęta, jest tutaj jakby podniesiona do kwadratu czy sześcianu (tak ilościowo, jak jakościowo). »Sztuka jest sprawą osobistą« powiedział jakiś wielki artysta. Tak i tutaj, sztuka jest osobistą sprawą Zachęty, służy ku jej celom osobistym — a nie artystycznym.

K. D. M. w Nr. 359 *Rzeczypospolitej:*

Naogół, Salon tegoroczny daje wymowne świadectwo, że w Polsce pomimo ciężkich warunków na niwie artystycznej są utalentowani pracownicy, pełni zapału do pracy dla sztuki i kultury polskiej.

W. Husarski w Nr. 50 *Tygodnika Illustrowanego:*

Salon obecny liczy np. około 500 eksponatów; niestety, zebrane w nim prace wyższej wartości dałoby się z łatwością policzyć na palcach. Jest ich tu mniej, niż na normalnej wystawie każdego poważniejszego stowarzyszenia.

J. Kleczyński w Nr. 333 *Kurjera Warszawskiego:*

Salon tegoroczny jest może mniej efektowny, niż poprzednie, ale za to bardziej treściwy, bo obfity w dzieła skromne, lecz znaczniejszej wartości. Skromność ta czyli powściągliwość, namysł, skupienie — oznacza większą artystyczność, dbałość o zadowolenie wymagań, stawianych sobie samemu — to unikanie przystosowywania się do gustów publiczności — na rzecz prawdziwej sztuki.

Swiadczy to o wzroście kultury, o powracaniu do zdrowia duchowego po depresji, która ogarniała nasze życie artystyczne wskutek obniżania się smaku w naszej stolicy oraz tem łatwiejszego na owem tle panoszenia się ekstrawagancyj, dziwactw i snobizmów.

Malarz w Nr. 275 *Polaka-Katolika* (którego redakcja mogłaby się doprawdy zdobyć na mniej humorystycznego sprawozdawcę!):

Boć ten Salon Doroczny to wielobarwny tłum ludzkich serc i mózgów, to rozpętanie pragnień, radość lub cicha tęsknota, ból i cierpienie lub nieudolność zarozumiałych głupców i tępota.

Spiew drżącej krtani, żałosny poświst wichru, ton fałszywej szczerości, lub wzruszająca naiwność, która dziwnie odcina się od komedji przeżytych i wyschłych serc ludzkich, — to jakby symfonja idąca z tych ścian ku rzeszom, łaknącym ciągłej nowości, porównań...

...Lecz dość na tem. Kto chce nabrać pojęcia o poziomie współczesnej sztuki polskiej, ten musi pójść do Zachęty, a przekona się, że wielką jest liczba tych, którzy pracując samodzielnie, nie zasilają swej wyobraźni »niezdrowymi wpływami obcej sztuki«, a czerpią natchnienie wśród swego społeczeństwa, wśród pól ukochanych i w swym własnym sercu.

St. Piasecki w Nr. 348 dziennika *A. B. C.:*

Źle—i to bardzo źle byłoby ze sztuką polską, gdyby Doroczny Salon warszawskiej Zachęty był tem, czem miał być w teorji: możliwie wiernem zobrazowaniem naszego dorobku na polu plastyki za rok mijający.

Na szczęście nikomu nie przyjdzie na myśl odmierzać wartość naszej sztuki według poziomu Dorocznego Salonu. Praktyka lat ostatnich nauczyła nas patrzeć na

Salon jako na dość przypadkowe zbiorowisko kilkuset obrazów, które w rezultacie składają się na wystawę zazwyczaj gorszą od wielu, wielu innych. Winien temu zapewne regulamin Jury, który się okazał tamą tak mało odporną, że z łatwością przecieka przez nią wszelka tandeta malarska, od lat kilku nadająca ton dorocznemu świętu sztuki przy pl. Małachowskiego. Bo na dobitkę, stroni od Salonu wielu najwybitniejszych naszych artystów, tych, co najjaśniej goreją na świeczniku polskiej sztuki.

Tak jest i tego roku.

H. Piątkowski w Nr. 1 *Rodziny Polskiej:*

Co roku powtarzające się w Tow. Zachęty zbiorowe wystawy dzieł sztuki, łączące pod mianem »Salonu« współczesny artystyczny dorobek sztuki polskiej, z biegiem lat nabierają znaczenia najpoważniejszej manifestacji i twórczego genjuszu narodu.

Tegoroczny Salon zajmuje cały rozporządzalny lokal w gmachu Zachęty, który jednak dla 458 dzieł sztuki tam rozmieszczonych — jest za ciasny. O wieleby całość zyskała, gdyby natłok nie był tak wielkim. W ramach tych jednak urządzający wystawę potrafili odpowiednio ustosunkować materjał nadesłany i rozmieścić go estetycznie.

M. Treter w Nr. 326 *Warszawianki*:

Poziom tegorocznego Salonu (jeśli wolno wydawać sąd już po jednokrotnem zwiedzeniu wystawy, opierając się na ogólnem bezpośredniem wrażeniu) jest stanowczo wyższy, niż Salonu 1926. Naogół bowiem mniej jest miernot, niż roku zeszłego. Możnaby jeszcze usunąć conajmniej czwartą część eksponatów, wówczas wrażenie byłoby korzystniejsze i byłoby więcej miejsca dla pozostałych.

Ilość eksponatów, przyjmowanych na Salon wzrasta z roku na rok w sposób wprost zastraszający. W roku 1924 było ich tylko 262, w r. 1925 już o sto więcej (363), w r. 1926 znowu więcej (424) a obecnie: 458.

Warto jeszcze na zakończenie podać, ile objektów liczą poszczególne działy owej »najpoważniejszej manifestacji twórczego genjuszu narodu«, jak Salon Zachęty tak wysoce trafnie a zarazem dowcipnie określił H. Piątkowski.

Malarstwo liczy 371 pozycyj, rzeźba: 40, grafika: 16, architektura: 9, sztuka zdobnicza i przemysł artystyczny: 18. Czy tego rodzaju pokaz naszego rocznego dorobku, zwłaszcza w dziedzinie grafiki, architektury i sztuki stosowanej, nie kompromituje polskiej sztuki w oczach cudzoziemców, odwiedzających gmach Zachęty?

= »Nagrody« Salonu warszawskiego w Zachęcie. Stanowisko redakcji *Sztuk pięknych* wobec gospodarki artystycznej T-wa Zachęty Sztuk pięknych jest niedwuznaczne. Jasnem więc jest, że, krytykując od kilku lat sposób urządzenia Salonów i wystaw w Zachęcie, nie przyznajemy najmniejszej wartości artystycznej jakimkolwiek »odznaczeniom« czy »nagrodom«, udzielanym przez obecny Komitet Zachęty.

Tylko więc z obowiązku dziennikarskiego notujemy:

Dn. 2-go XII. sąd konkursowy do którego weszli: pp. Antoni Austen, Stanisław Brzeziński, Bronisław Gembarzewski, Konstanty Gorski, Zygmunt Otto i Feliks Słupski oraz, delegaci ofiarodawców: szef biura prezydjalnego rady ministrów, p. D. Rodich-Laskowski, jako delegat prezesa rady ministrów, p. prezydent Zygmunt Słomiński, jako delegat m. stoł. Warszawy i p. Feliks Mrozowski, jako delegat wydawnictwa »Kurjera Warszawskiego« przyznał szereg nagród polskim artystom.

Sąd konkursowy przyznał nagrodę prezesa rady ministrów (1.000 zł.) p. Bronisławowi Kopczyńskiemu, za obraz olejny »Na Matkę Boską Gromniczną«, nagrodę m. st. Warszawy (1.000 zł.) p. Kazimierzowi Lasockiemu, za obraz olejny »Struga« i nagrodę wydawnictwa »Kurjera Warszawskiego» (500 zł.) p. Stefanowi Popowskiemu, za obraz olejny »Poranek wiosenny«. Oprócz tych nagród sąd konkursowy przyznał nagrody następujące:

Najwyższą nagrodę, dyplom honorowy Tow. Zachęty Sztuk pięknych otrzymali: pp. 1) Apolonjusz Kędzierski, 2) Stanisław Roman Lewandowski, 3) Józef Mehoffer, 4) Stanisław Noakowski, 5) Józef Rapacki, 6) Kazimierz Stabrowski, 7) Zofja Stankiewiczówna i 8) Stanisław Żukowski — każdy za całą swą działalność artystyczną.

Stwierdzając naogół wysoki poziom wystawionych prac, lecz nie mogąc wyróżnić żadnej z nich medalem złotym Tow. Zachęty Sztuk pięknych, sąd konkursowy postanowił w r. b. medalu złotego nie przynawać i zaproponować komitetowi Zachęty powiększenie ilości medali srebrnych z 3-ch do 7-iu, medali bronzowych z 5-ciu do 10-ciu.

Medale srebrne Tow. Zachęty otrzymali pp.: 1) Michał Czepita, za obraz olejny »Portret artysty muzyka Piotra Chmielewskiego«, 2) Mieczysław Kotarbiński, za akwarelę »Portret«, 3) Józef Swirysz-Ryszkiewicz, za obraz olejny »Portret pani S.«, 4) Czesław Tański, za obraz olejny »Portret własny«, 5) Konstanty Wróblewski, za obraz olejny »Lato, Okopy św. Trójcy», 6) Stanisław Zawadzki, za obraz olejny »Portret pani S.«, 7) Aleksander Żurakowski, za rzeźbę w bronzie »Wit Stwosz«.

Medale bronzowe Tow. Zachęty otrzymali pp.: 1) Stanisław Bagieński, za obraz olejny »Miasteczko II«, 2) Bolesław Barbacki za obraz olejny »Studjum portretowe«, 3) Janina Broniewska, za rzeźbę w drzewie »Immaculata Conceptio Masoviensis«, 4) Apolinary Głowiński, za rzeźbę w drzewie »Stanisław Wyspiański«, 5) Michał du Laurans, za obraz olejny »Autoportret«, 6) Tadeusz Nartowski, za akwarelę »W cichy dzień«, 7) Gustaw Pillati, za obraz olejny «Góral z kosą«, 8) Antoni Polkowski, za rzeźbę w drzewie »Królowa Niebios«, 9) Bronisław Wiśniewski, za obraz olejny „Autoportret", 10) Teodor Ziomek, za obraz olejny »Pejzaż zimowy«.

Zaszczytne wyróżnienia od Tow. Zachęty otrzymali pp.: 1) Wanda Gentil-Tippenhauer, za batik »Szal zielony«, 2) Błażej Iwanowski, za obraz olejny »Łazienki, Rotunda«, 3) Janusz Paweł Janowski, za obraz olejny »Portret tancerki p. H. S.«, 4) Józef Jarosz, za obraz olejny »Pejzaż wiosenny«, 5) Felicja Kossowska, za kilimy nr. nr. 449, 450, 451, 6) Zygmunt Nirnstein, za obraz olejny »Prokurator«, 7) Władysława Piątkowska, za obraz olejny »Róże w wazonie«, 8) Tadeusz Piotrowski, za akwarelę »Madonna«, 9) Teresa Popielska, za akwarelę »Portret pani J. P.«, 10) Karol Siciński, za obraz olejny »Wnętrze«, 11) Stefan Socharski, za obraz olejny »Portret własny«, 12) Jadwiga Umińska, za obraz olejny »Jesień«, 13) Władysław Wasiewicz, za rzeźbę w drzewie »Główka dziecka«.

= Doroczne losowanie w Zachęcie odbyło się dnia 31 grudnia 1927. Wobec powołanej do tego komisji rozlosowano pomiędzy członków Tow. Zachęty 38 dzieł sztuki. Na 38 tedy wygranych wrzucono do koła 1892 biletów. Widać z tego, że liczba członków Tow. Zachęty Sztuk P. spada w sposób przerażający, stale.

W r. 1925 Zachęta liczyła 3.681 członków, w r. 1926 było ich 2424, w r. 1927 (jak z powyższego wynika, poza członkami rzeczywistymi, artystami): 1892. Jeszcze w r. 1924 liczba członków wynosiła: 4.884. W r. 1926 zakupiono do rozlosowania 76 objektów. Nawiasem mówiąc, dochód ogólny w r. 1925 wynosił około 200 tysięcy zł. (z biletów wejścia: 117.759 zł., a ze składek członkowskich: 96.520 zł). Ile w r. 1927, na razie jeszcze niewiadomo.

Jest rzeczą ciekawą wiedzieć, jakich mianowicie artystów dzieła zakupuje Zachęta celem rozlosowania ich

między członków. Oto autorzy wylosowanych świeżo utworów:

Badowski Z., Bobińska-Paszkowska J., Czerwiński E., Domaradzki S., Filipkiewicz S. (akwarela), Iwanowski B., Jarosz J., Kopczyński B. (2 sztuki), Kotowski J., Kowalewski B. (3 sztuki), Kraśnik Z., Piątkowski H., Podgórski St., Rapacki J. (obraz i teka rycin), Siedlecki Fr., Szewczyk F., Szygel St., Szymanowski M., Tański Cz., Witoszyński St., Zawadzki St., Borzewski O. E., Straszkiewicz St., Majewski Wł., Hannytkiewicz A., Grabowski M., Ostoja Gajewski M., Dybowski St., Ruzamski M., Sipiński (2 sztuki), Nehring M., Gross M., Jasiński J.

= Tow. szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Dnia 19 grudnia w foyer Teatru Wielkiego odbyło się ogólne zgromadzenie Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych.

Zagaił zebranie Prezes Towarzystwa p. Targowski, zaznaczając, że współdziałanie Towarzystwa z władzami układa się coraz lepiej, i podkreślając konieczność wprowadzenia zmian w statucie Tow. w kierunku wciągnięcia w orbitę jego działania szerszych warstw społeczeństwa. Pod koniec swego przemówienia p. Targowski zaproponował powierzenie przewodnictwa zebrania p. Bertoniemu. Wybór ten przyjęto przez aklamację.

Z kolei zabrał głos dr. M. Treter, składając sprawozdanie z działalności Towarzystwa za r. 1926—1927.

W jesieni 1926 r. powstała w Paryżu analogiczna filjalna instytucja pod nazwą: Tow. Stosunków Literackich i Artystycznych między Polską i Francją, na organizacyjnem zebraniu przewodniczył p. J. Targowski, który podówczas bawił w Paryżu. Delegatury Tow. warszawskiego powstały w Krakowie i w Poznaniu, W łonie Tow. istnieją sekcje: Literatury i Kultury, Muzyki, Sztuk Plastycznych, Teatru.

Sekcja literatury i kultury rozwijała bardzo żywą działalność w propagandzie i szerzeniu sztuki polskiej wśród obcych przy pomocy artykułów dziennikarskich, w pismach fachowych zagranicznych i osobnych wydawnictw. M. i. opracowano plan wydawnictwa *La Pologne par l'image* t. j. bogato ilustrowanej monografji o kulturze polskiej w różnych językach, tanio wydanej, szczegółowy projekt publikacji o Warszawie współczesnej w językach obcych, plan przekładów sztuk teatralnych polskich i t. d.

Prace Sekcji Muzyki rozpoczęły się pod znakiem Chopina. Na czoło prac sekcji wysuwa się jednak zorganizowanie działu polskiego w międzynarodowych wystawach muzycznych w Genewie i w Frankfurcie nad Menem. W Genewie dział polski, pomimo, iż ze względów technicznych nie mógł objąć eksponatów z działu retrospektywnego oraz przemysłu muzycznego, otrzymał medal srebrny. Powodzenie Polski na wystawie Frankfurckiej było wyjątkowe, jak o tem świadczą bardzo liczne głosy pism.

Sekcja Sztuk Plastycznych zorganizowała wystawę sztuki polskiej w Helsingforsie, gdzie z okazji wystawy odbył się w fińskim teatrze narodowym uroczysty wieczór polski. Odczyt dr. Tretera był rozpowszechniany za pośrednictwem radja. O wystawie ukazały się artykuły we wszystkich większych pismach. Następnie zorganizowano wystawę sztuki polskiej w Sztokholmie, gdzie odbył się odczyt dr. Tretera *o Klasycyzmie i romantyzmie w Malarstwie Polskiem*. Na obu tych wystawach sprzedano znaczną ilość obrazów. Dział Polski na drugiej Międzynarodowej Wystawie Grafiki Współczesnej we Florencji zajmował dwie sale, z których jedna była poświęcona wyłącznie Wyczółkowskiemu. Dział polski na Międzynarodowej wystawie zdobnictwa książkowego w Lipsku przyczynił się również znacznie do podniesienia powagi sztuki polskiej zagranicą. Towarzystwo, które zorganizowało wystawę uchwaliło nadać tytuł członka-korespondenta W. Skoczylasowi, Z. Kamińskiemu, Z. Stryjeńskiej i J. Mortkowiczowi. Na międzynarodowej wystawie kobierców w Paryżu dział polski wyróżniony został niemal jednomyślnie przez krytykę artystyczną. Zakupiono tam prawie połowę eksponatów. Prócz tego Towarzystwo udział biorąc w szeregu prac przygotowawczych, które odpowiadają celom Towarzystwa, w wynikach swoich przyczynia się do dokładniejszego zapoznania zagranicy z życiem artystycznem Polski.

Następnie skarbnik Tow. dyr. Szyfman odczytał sprawozdanie kasowe, z którego wynika, iż suma obrotów Towarzystwa wynosi około 100 tysięcy zł. Udzielone Zarządowi przez Komisję Rewizyjną absolutorjum zebranie zaaprobowało.

Zabrał głos potem naczelnik wydziału prasy M. S. Z. p. Konrad Libicki. Powitał on na wstępie zjazd w imieniu ministra spr. zagr. A. Zaleskiego, który nie mógł przybyć na zebranie osobiście. Minister prosił o zakomunikowanie zebraniu, że uważa on, iż dotychczasowa działalność Towarzystwa poszła po linji, którą nakreślił w swem przemówieniu z dnia 10/X 1926 r. Stosunek ministra do Towarzystwa nie uległ żadnej zmianie. Minister prosił też o wyrażenie jego poglądu, że działalność towarzystwa ma znaczenie nietylko z punktu widzenia propagandy sztuki polskiej, lecz że dążenie do szerzenia wiedzy o Polsce i zacieśniania węzłów kulturalnych odgrywa ważną rolę w dziele zbliżenia międzynarodowego i pokoju. Mówca, przemawiając następnie w imieniu własnem, podkreślił dwa, zdaniem jego, cenne dorobki Towarzystwa. Pierwszy dorobek, duchowy, polega na tem, że towarzystwo, nie ograniczając swej działalności jedynie do tego, co życie samo mu podsuwa, przeprowadza samo wybór środków najlepszego oddziaływania za pomocą tych lub innych czynników propagandowych, dając własną inicjatywę i stosując ją w sposób krytyczny i fachowy. Drugim dorobkiem, natury materjalnej, jest dojście Towarzystwa do przekonania, że należy pozyskać dla Towarzystwa szersze warstwy społeczeństwa i wydobyć z nich elementy bliższego zainteresowania dla celów, do których zmierza towarzystwo.

Z kolei zabrał głos redaktor S. Krzywoszewski, stawiając wniosek o wyrażenie uznania zarządowi towarzystwa za przeprowadzenie tak bogatej akcji propagandy sztuki polskiej, przy pomocy stosunkowo tak nieznacznych środków materjalnych. Wniosek ten zebrani przyjęli przez aklamację.

Z kolei przeprowadzono dopełniające wybory do rady Towarzystwa oraz do komisji rewizyjnej. Na członków rady, na miejsce 6-ciu członków corocznie wylosowanych, wybrano: T. Boy-Żeleńskiego, E. Młynarskiego, J. Mortkowicza, J. Targowskiego, C. Przybylskiego i K. Wierzyńskiego. Pierwsi czterej wybrani zostali ponownie. Na zastępców członków rady wybrano: P. Choynowskiego, W. Czetwertyńskiego i J. Lechonia. Do komisji rewizyjnej wybrano R. Chojnackiego, D. Witke-Jeżewskiego, I. Łopieńskiego. S. Meyera, K. Olchowicza, C. Poznańskiego i J. Śliwickiego.

Po odbyciu dyskusji nad projektowaną zmianą statutu, posiedzenie zamknięto.

Uczestnicy zebrania otrzymali ogłoszone drukiem sprawozdanie z czynności Towarzystwa, ozdobione 19 rycinami.

= Portrety Prezydenta Rzpltej. P. minister Dobrucki wydał następujący okólnik:

Zarządzam, aby portret każdorazowego Prezydenta Rzeczypospolitej był umieszczony we wszystkich szkołach powszechnych, średnich i ogólno-kształcących, seminarjach nauczycielskich, zarówno państwowych, publicznych, jak i prywatnych, w każdej klasie (w sali wykładowej), w sali aktowej, w gabinecie dyrektora

(kierownika) i w pokoju nauczycielskim. Portret o wymiarach conajmniej 60 na 45 centymetrów za szkłem, oprawiony w odpowiednio dobrane ramy, winien zajmować na ścianie naczelne miejsce.

(—) *Dr. Dobrucki*, minister.

Należałoby koniecznie postarać się o to, ażeby portrety Prezydenta, zawieszane w szkołach, były wykonane rzeczywiście artystycznie i starannie. Nasze niektóre zakłady graficzne stoją na tym poziomie, że potrafią niewątpliwie nader łatwo wywiązać się z tego zadania.

= Zarząd Związku P. Artystów Grafików komunikuje, że termin nadsyłania prac konkursowych na portret Pana Prezydenta Rzeczypospolitej został przedłużony do 15 kwietnia 1928 r.

= Medale i plakiety. Mennica państwowa wybiła plakietę Władysława Warneńczyka (wedle projektu. J. Aumillera), z napisem na odwrocie: »Biełgarsko-Polskoto Drużestwo w Warszawa na bratskija grad Warna po słuczai 483-a godisznina ot gerojskata smiert' na polskia i ungarski kral' Władysław Jagełonski — Warszawa — 10. XI. 1927« (wymiary 9 × 6 cm). W tymże samym zakładzie, pozostającym pod wytrawnym kierunkiem dyr. J. Aleksandrowicza, wykonano wysoce artystycznie i technicznie bez zarzutu medal Słowackiego (»Cały się stałem Ojczyzną«) z napisem na odwrocie »Na powrót prochów Juljusza Słowackiego — Warszawa — 26. VI. 1927«. Medal. średnicy 5·5 cm., projektował prof. T. Breyer.

= Polskie mienie kulturalne W Z. S. S. R. Dnia 16-go listopada b. r. podpisany został w gmachu poselstwa Z. S. S. R. w Warszawie jeneralny układ o wykonaniu postanowień art. 11-go Traktatu Ryskiego w zakresie spraw zwrotu i reewakuacji polskiego mienia kulturalnego. Układ podpisali ze strony Polski Prezes Delegacji Polskiej w Mieszanej Polsko-Sowieckiej Komisji Specjalnej w Moskwie, dr. Edward Kuntze, dyrektor Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie, oraz członek Delegacji Polskiej i zastępca Prezesa p. Witold Suchodolski, radca ministerjalny w Ministerstwie W. R. i O. P., ze strony sowieckiej p. D. W. Bogomołow, Poseł Z. S. S. R. w Warszawie oraz członek Delegacji Sowieckiej i zastępca Prezesa p. H. W. Lazarys, wicedyrektor państwowego Ermitażu w Lenigradzie.

Wśród odzyskanych na podstawie nowej umowy z Sowietami zabytków polskich, przechowywanych obecnie w Rosji, znajduje się między innemi rzekomy »szczerbiec« Bolesława Chrobrego. Pozatem będą przywiezione z Rosji kolekcje dawnego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk., zbiory numizmatyczne b. Uniwersytetu Warszawskiego, zbiory z Nieświeża, Tereczyna i t. d. Nie uzyskaliśmy jednak metryk W. Księstwa Litewskiego, zbiorów z Wilna i kilku innych miejscowości.

Dodać należy, że koła naukowe wyrażają powątpiewania w autentyczność znajdującego się w Rosji »szczerbca«, który ma obecnie wrócić do Polski. Przypuszcza się, że chodzi tu raczej o miecz krzyżacki z czasów Władysława Łokietka, a więc z początków XIV w.

= Restauracja »Rewji na placu Saskim« i »Szarży ułanów nadwiślańskich«. Powszechnie znany obraz Rosena przedstawiający »Rewję na placu Saskim«, zawieszony w wielkiej sali konferencyjnej ministerjum spraw wojskowych, został uszkodzony przez kulę karabinową podczas wypadków majowych. Obecnie konserwator zamkowy przywrócił obrazowi dawną jego świetność.

Rosen ukończył swe dzieło w 1890 r. i wystawił w Zachęcie Sztuk Pięknych, skąd zakupiony został przez ówczesnego generał-gubernatora Skałona. W 1915 roku obraz ewakuowano do Rosji, a 1923 r. przywieziono do Polski na mocy traktatu ryskiego. Początkowo obraz znajdował się w warszawskim Zamku królewskim, następnie został odrestaurowany przez samego artystę.

Podobnie odrestaurowany zostanie niezadługo obraz Stanisława Bagieńskiego przedstawiający »Szarżę ułanów nadwiślańskich na baterję pruską w 1813 r.«. Obraz ten, znajdujący się w gabinecie 1-go wiceministra spraw wojskowych został również uszkodzony przez kule.

= Spółdzielnia »Sztuka Zdobnicza«. Grupa artystów i wytwórców pracujących w sztuce dekoracyjnej, mając na celu zespolenie interesów i spraw, związanych ze swoim zawodem, organizuje Spółdzielnię pod nazwą: »Sztuka Zdobnicza« z siedzibą w Warszawie. Statut Spółdzielni i program działalności podano do legalizacji. Spółdzielnia zamierza przedewszystkiem powołać do życia »Stałą Wystawę Sztuki Dekoracyjnej« dla zgrupowania eksponatów ze wszystkich działów sztuki zdobniczej, dla ułatwienia handlu, eksportu i nawiązania kontaktu ze wszystkiemi pracowniami kraju. Spółdzielnia podejmuje swe prace dla rozwoju wytwórczości i podniesienia jej wartości artystycznej i technicznej.

Tymczasowa Rada i Zarząd Spółdzielni: W. Tippenhauer-Widigerowa, F. Drozdowiczowa, N. Bobrówna, J. Dienstlowa, A. Szczepanikowa, K. Ryłkowa, E. Wyleżyńska, W. Widiger, J. Grabowska, W. Pillichowa.

= Zdobnictwo polskie. Nowowybrany zarząd Tow. »Zdobnictwo polskie« w osobach: pp. Wandy Lampowej jako przewodniczącej, J. Handelsmanowej, prof. M. Kotarbińskiego, p. p. T. Noskowskiego, N. Okołowicza, T. Skotnickiej i H. Zaborowskiej jako członków oraz W. Szrajberówny i Z. Jezierskiej jako zastępców, rozwinął działalność w kierunku zorganizowania wystawy przemysłu artystycznego w maju 1928 r. w Genewie, podczas sesji Ligi narodów. Prócz tego, Towarzystwo czyni przygotowania do wzięcia udziału w powszechnej wystawie w Poznaniu w 1929 r. Sprzedaż gwiazdkową wyrobów polskiego przemysłu artystycznego urządzono w sklepie »Komispol«.

= Gabinet rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Gabinet Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie otrzymał od znanego zbieracza p. Dominika Witke-Jeżewskiego zbiór prac lito- i cynkograficznych J. F. Piwarskiego, obejmujący także i kalki z rysunkami do tych innych, częścią nieznanych prac. Dzięki P. Jeżewskiemu zbiór graficzny powiększył się jeszcze szeregiem litografij i stalorytów A. Orłowskiego i A. Oleszczyńskiego.

— Przebudowa Ratusza. Wkrótce rozpoczną się roboty, związane z opracowaniem szczegółowego projektu przebudowy Ratusza. Do prac tych zaproszeni będą prawdopodobnie prof. Sosnowski i Jawornicki, autorzy nagrodzonych projektów. Do budżetu na rok przyszły Magistrat wstawił już 1 i pół miljona zł. na rozpoczęcie robót, których wykonanie rozłożone będzie na 3 lata. W pierwszym roku zabudowana będzie część terenu na tyłach posesji od strony ul. Daniłowiczowskiej. Znajdujące się tam parterowe budynki będą zniesione, w miejsce ich zaś powstaną 5 i 6 piętrowe gmachy.

= Regulacja placu Zamkowego. W związku z projektem zmiany otoczenia Zamku królewskiego w Warszawie i wjazdu do niego, oraz przywrócenia kolumnie Zygmunta dawnego wyglądu przez zniesienie basenu i trytonów, magistrat zamierza z wiosną roku przyszłego ogłosić zamknięty konkurs na regulację placu Zamkowego.

Do konkursu zaproszonych będzie 5 do 6 sił fachowych.

= Komisja »kultury i sztuki«. Koło pracy gospodarczej w radzie miejskiej zgłosiło niedawno wniosek, domagający się powołania osobnej komisji »kultury i sztuki«. Wniosek ten odesłano do opinj magistratu, który opinję już powziął i zawiadomił o tem radę. Magistrat jest zdania, że powoływanie specjalnej komisji »kultury i sztuki« przy wydziale oświaty i kultury jest zbyteczne, gdyż wszystkie zadania, które miałyby obciążyć tę komisję, są obecnie w zadowalający sposób wykonywane przez poszczególne instytucje miejskie.

Tak więc teatry mają osobne fachowe kierownictwo w postaci rady teatralnej, domy ludowe powstaną dopiero w przyszłości, dalej instytucje, otrzymujące subsydja z kasy miejskiej, są kontrolowane przez odnośne wydziały. Poza tem instytucje, któremi miałaby się opiekować projektowa komisja, tak dalece różnią się od siebie zakresem swej pracy i jej charakterem, że sprawowanie przez komisję włożonych na nią zadań byłoby niemożliwe.

= O upiększenie miasta. W wyniku posiedzenia rady artystycznej pod przewodnictwem naczelnika wydziału technicznego, inż. Chmieleńskiego, wkrótce utworzona będzie przy wydziale technicznym magistratu komisja, złożona z przedstawicieli działu plantacji miejskich, artystów i architektów, która opracuje szczegółowy program upiększenia parków i placów miejskich pomnikami, rzeźbami, fontannami i t. d. Po opracowaniu tego planu do każdorazowego budżetu miasta wstawiana będzie odpowiednia kwota na upiększenie stolicy.

= O wystawę grafiki. Zarząd Związku Polskich Artystów Grafików nadesłał pismu naszemu list następujący:

Komitet Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych pismem z dnia 9-go kwietnia 1927 r. oddał Związkowi Polskich Artystów Grafików sale nr. 2 i 3 na urządzenie Ogólnopolskiej Wystawy Grafiki w styczniu 1928 r. Zarząd Związku Polskich Grafików w porozumieniu z reprezentantem Zachęty ustalił formę i treść zawiadomień o tejże wystawie. Tymczasem Komitet Zachęty kilka dni temu, łamiąc zobowiązanie wobec Związku, rozesłał zawiadomienie o Wystawie Graficznej wyłącznie w swojem imieniu, pomijając zupełnie udział Związku. Wobec tego Zarząd Związku Polskich Artystów Grafików zawiadamia wszystkich swoich członków, że Wystawę Grafiki urządzi w Domu Sztuki w styczniu 1928 r. i wzywa swoich członków, ażeby się wstrzymali z wysłaniem prac do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Prezes Franciszek Siedlecki, wiceprezes Adam Półtawski, sekretarz Edward Czerwiński, członk. Zarządu Zofja Stankiewicz, Tadeusz Cieślewski.

= Odezwa. Grono przyjaciół zmarłego w sierpniu 1927 r. artysty-malarza Mieczysława Szczuki, zamierzając urządzić wystawę pośmiertną jego dzieł oraz wydać monografję, poświęconą jego twórczości, zwraca się do wszystkich osób, posiadających jego prace, z prośbą o łaskawe nadesłanie informacyj pod adresem następującym: Teresa Żarnowerówna, Warszawa, Leszno 31, m. 8.

= Akwareliści warszawscy, jak: Wł. Skoczylas, Z. Stankiewiczówna, St. Noakowski (fantazje na temat dawnej architektury rosyjskiej), Z. Kamiński, M. Szymanowski, K. Strzemiński — wystawiali swe utwory w dawnym lokalu Związku Zawodowego P. Artystów Plastyków (ul. Marszałkowska 69).

= Wł. Skoczylas wystawił kilkadziesiąt swych akwarel o motywach włoskich (jak Orvieto, Chianti i in.), oraz polskich (Sandomierz, Krzemieniec, Kazimierz nad Wisłą) w *Domu Sztuki* przy ul. Chmielnej 5.

= Związek Polskich Artystów Grafików otrzymał na międzynarodowej wystawie sztuki we Fjume złoty medal za swą działalność artystyczną.

= Wystawa prac J. Toma. W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego wystawiono małą kolekcję akwarel wileńskich J. Toma; oprócz tego wystawiono kilkanaście utworów graficznych tego samego artysty, a mianowicie, z wyjątkiem jednej autolitografji z widokiem Kazimierza nad Wisłą, same ekslibrisy. Ryciny te dowodzą, że właśnie grafika jest dziedziną, która najlepiej odpowiada indywidualności artystycznej J. Toma. Osobną ścianę zajęły akwarelowe widoki Warszawy, malowane przez Tadeusza Cieślewskiego.

= Malarz rosyjski w Warszawie. W Warszawie bawi malarz rosyjski p. Simon Lissim, mieszkający jako emigrant w Paryżu.

= W lokalu wystawowym Związku Zaw. Pol. Art. Plastyków otwarto wystawę zbiorową prac Mieczysława Trautmana »Typy huculskie« oraz bieżącą członków Związku. W wystawie udział biorą następujący artyści: M. Boruciński, H. Grombecki, E. Bartłomiejczyk, G. Pillati, Z. Stankiewiczówna, J. Bobińska-Paszkowska, W. Gołębiowski, S. Filipkiewicz, M. Koźmińska, E. Wysocka, M. Krzyżanowska.

= Koło Marynistów Polskich urządziło swą XIV wystawę w lokalu P. Klubu Artystycznego (Hotel Polonia). W wystawie tej prócz prezesa Wł. Nałęcza, który wystawił szereg większych obrazów i kompozycję historyczną p. t. »Bitwa pod Oliwą« — wzięli udział: A. Buraczewski, J. Dołżycka, St. Kozicka, W. Chorembalski, W. Nowina Przybylski, W. Piotrowski, F. Roliński, J. Wysokińska.

= Henryk Berlewi wystawił kolekcję swych prac na krótki czas w lokalu przy ul. Wierzbowej 7. Wystawę zamknięto dnia 27 grudnia 1927.

= Maurycy Minkowski. W dniu 6 stycznia otwarto wystawę prac tego artysty, zorganizowaną staraniem Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych.

= Zygfryd Kamiński wystawił kolekcję swych rysunków projektów graficznych, okładek książkowych, w lokalu przy ul. Elektoralnej 13.

WILNO

= Salon, t. j. ogólno-polską wystawę fotografji artystycznej, otwarto pod protektoratem wojewody W. Raczkiewicza. Wystawiono 280 objektów.

Na osobne uznanie zasługuje nader starannie wydany katalog (z drukarni Marka Latour'a), poprzedzony wstępem J. Bułhaka.

= Zabytki na Wileńszczyźnie. W województwie odbyła się wystawa kultury i sztuki, poświęcona inwentaryzacji zabytków. Okazało się, że urząd konserwatorski skatalogował dotychczas około 2.000 zabytków architektonicznych, przy udziale wydatnym sekcji inwentaryzacyjnej Tow. Miłośników Wilna. Wystawa świadczyła o kulturalnem znaczeniu Wileńszczyzny, posiadającej ogromną ilość ciekawych a cennych zabytków architektury kościelnej, równie jak świeckiej.

= Co z wileńskim Mickiewiczem? — zapytuje słusznie wileński korespondent *Kurjera Poznańskiego* (Nr. 595) i pisze:

Przed paru dniami warszawska rada miejska uchwaliła 25.000 zł. na nasz pomnik Mickiewicza, magistrat lwowski przyznał 100.000, a tymczasem Komitet budowy nie daje znaku życia przeszło od roku. Konkurs przyniósł, jak wiadomo, jednomyślną uchwałę jury o projekcie p. Szukalskiego. Projekt ten, w ujęciu niezwykły, spotkał się oczywiście z najsprzeczniejszemi zdaniami opinji popularnej i Komitet, zastraszony niemi, zadebiutował zrazu z fatalnym pomysłem, aby obwozić modele projektów po Polsce, gdyż tak »uzyska się votum opinji

publicznej«. Projektu tego na szczęście zaniechał i Wilna nim nie skompromitował, ale otulił się za to milczeniem i nikt nie wie, co z pomnikiem będzie.

Skoro Komitet nie ma na tyle odwagi cywilnej, aby wyrok jury w praktyce przeprowadzić, znajdą się może inne formy wybrnięcia z tej niewygodnej sytuacji. Można rozpisać ponowny, zamknięty konkurs i nowy projekt uzyskać. Coś jednak zrobić trzeba, bo sprawa zaczyna pachnąć drugą kompromitacją, mimo że pierwszej się uniknęło.

= Wystawa architektoniczna w Wilnie. Z inicjatywy Stowarzyszenia Architektów w Wilnie powstał Komitet Organizacyjny, mający na celu urządzenie w marcu 1928 w Wilnie — wystawy architektury i przemysłu budowlanego ziem północno-wschodnich Rzplitej.

Komitet organizacyjny składa się z przedstawicieli Kurji Metropolitalnej, Wydziału Sztuk Pięknych USB, stow. architektów, techników i przemysłowców, szkoły technicznej, instytucyj rządowych, związanych w swym resorcie z budownictwem.

Na zebraniu plenarnem Komitetu dokonano wyboru prezydjum Kom. Wykonawczego, w składzie pp: prof. Kłosa i architektów: Przygodzkiego, Miecznikowskiego, dyr. Wodzinowskiego, Gendlo i Kuczyńskiego.

Utworzono i obsadzono sekcje: 1) budownictwa współczesnego, 2) architektury historycznej, 3) nauczania architektonicznego, 4) przemysłowo budowlaną, które przystąpiły niezwłocznie do pracy w celu zaopatrzenia wystawy w eksponaty, które mają dać jaknajbardziej dokładny obraz rozwoju architektury i budownictwa na tych ziemiach od czasu powrotu ich na łono Rzeczypospolitej Polskiej. Tworząc na wystawie oddział historyczno-konserwatorski, oraz nauczania architektonicznego, Komitet ma na celu wskazać te drogi, któremi kultura i twórcza myśl polska na tych ziemiach kroczyła, postępuje i jak te drogi się wiążą z zamierzeniami dalszemi.

Wszystkie osoby posiadające prace architektoniczne wykonane dla terenów objętych wystawą lub zdjęcia fotograficzne budowli wzniesionych proszone są o nadesłanie ich.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Leonard Lepszy *Dürer w Polsce*. Kraków. Nakład Akademji Umiejętności. Str. 108, duża ósemka.

Tak mało stosunkowo mamy jeszcze dzieł z zakresu sztuki plastycznej, że każdą poważną publikację wita się z radością i uznaniem tem większem, skoro zważy się z jakiemi trudnościami potykać się musi badacz polski, zdany przeważnie na własne siły z braku zinwentaryzowania zabytków i źródeł pomocniczych.

Kwestja stosunku Wita Stwosza do Dürera, sprawa wzajemnego oddziaływania artystycznego, ustawiczne spory o autorstwo dzieł wielkiego Norymberczyka w Polsce i t. p. jest rzeczą niezmiernie ciekawą i ciągle tak zwaną »kwestją otwartą«, której pilną należy poświęcić uwagę. Dlatego też każda książka poruszająca te sprawy budzić musi zainteresowanie i każda jest cennym przyczynkiem do rozświetlenia tych dla nas tak ważnych spraw, skrzętnie zaciemnianych przez szowinizmem zaślepionych niemieckich uczonych.

Leonard Lepszy, znany i zasłużony badacz, mający w swym dorobku artystycznym niejedną, wartościową publikację, dał — powiedzmy to od razu — książkę wysoce interesującą, dużej wartości i przynoszącą materjał mało znany nawet bliżej zajmującym się temi sprawami. Całość napisana jest z siłą naukowej argumentacji, jasno, przystępnie, z przytoczeniem szczegółów, które są wynikiem skrzętnych badań, czynionych w Polsce i poza jej granicami. Rzeczą specjalistów będzie wyszperanie jakichś tam »usterek«, czy »niedociągnięć«, to jednak jest pewne, że tyle w tej książce jest nowych, wartościowych danych, iż zajmie ona w tej gałęzi naszej literatury poczestne miejsce i przyczyni się do dalszych badań, tem bardziej, że wskaże już drogę do odpowiednich źródłowych poszukiwań.

Autor dowodzi, że Albrecht Dürer w czasie swej wędrówki w latach 1490—1494 był także w Krakowie i to swoje założenie umacnia spostrzeżeniami artystycznej treści i podkreśleniem zjawisk w jego sztuce, które dadzą się wytłumaczyć jedynie pobytem w Polsce, co jednak dotąd pomijano milczeniem i sprawę pozostawiono odłogiem, bez wyjaśnienia. A sprawa to pierwszorzędnej przecież wagi!

Spór o autorstwo rzeźbionej »Tablicy różańcowej« w Muzeum Germańskiem w Norymberdze, w której silnie występują analogje między sztuką Dürera i Stwosza, tworzy dla Lepszego punkt wyjścia w rozważaniu stosunku formy Dürerowskiej do plastyki snycerskiej Stwosza.

Przedewszystkiem zajmuje autora sprawa oznaczenia czasu powstania tej rzeźby i w tym celu przeprowadza ścisłą analizę ludzkich typów w płaskorzeźbach »Tablicy różańcowej«, następnie zastanawia się nad kostjumem, artystycznem ujęciem tematu, wreszcie przeprowadza porównanie z reliefami wielkiego ołtarza w krakowskim kościele Marjackim, dzieła Wita Stwosza, dochodząc do wniosku, że obydwa te dzieła pozostają w ścisłej zawisłości od siebie i wyszły z pod jednego i tego samego dłuta.

Powtarzają się w nich te same postacie, formowane według identycznych modeli, powtarzają się także tak wysoce oryginalne i dla Stwosza charakterystyczne kompozycje grup, pojawia się tożsamość kostjumu, ten sam rzut draperji i tesame popędliwe ruchy. Następnie zjawia się w nich oschle traktowany krajobraz, z jego nakształt kulisów ustawionemi skałami, ożywionemi przez widoki zamków, albo też bez ozdób, proste ściany, pojęte jako powierzchnia obrazów. A wszystko to podkreśla świetne zalety, jakoteż znane powszechnie usterki dłuta sławnego mistrza. W szczególności stwoszowskie postaci Madonn, wyszłe z jego pracowni krakowskiej, uderzają swojem niewymownie znamiennym typem śląskim M. Boskiej, który pochodzi najwidoczniej, jako pozujący model, z najściślejszego koła rodzinnego artysty.

Ten typ jest lokalny, tu się pojawia i ciągle powtarza w długim szeregu dzieł krakowskich i trwa aż do początku pobytu norymberskiej jego działalności, w której bardzo prędko zanika, aby ustąpić miejsca nowemu typowi już norymberskiemu.

Przy rozważaniu całości »Tablicy Różańcowej« uderza niejednolitość kompozycji, widać iż nie od jednego rzutu Tablica powstała, ale przeciwnie rozpada się na trzy części różniące się wielkością figur, wartością artystyczną, które nawet — jeżeli pozory nie mylą — pochodzą z trzech odmiennych okresów czasu:

I. Najstarszą część tworzy obramienie, na które składa się obecnie 23 (przedtem 30) plakiet drewnianych z przedstawieniem scen zaczerpniętych ze starego i nowego testamentu. II. Wieniec różańcowy o trzech poziomych szeregach świętych, którzy otaczają dziś próżny krucyfiks. We fryzie ramy widać prawie równej wielkości 14 świętych pomocników. III. Wreszcie Sąd ostateczny, różny wielkością a może i epoką od poprzednich reliefów, bo nie jest wykluczone, że ta część powstała w okresie norymberskiego pobytu mistrza. Wszystkie te plastyki oddziaływują na nas jakby krakowskie znajome, miejscowe kreacje.

Dokładne zbadanie wszystkich basreliefów dało następujący wynik:

Małe drewniane plakiety obramienia są cięte *prima vista* przez samego mistrza i to zaraz po ukończeniu Wielkiego Ołtarza kościoła Marjackiego w Krakowie t. j. po r. 1485; prawdopodobnie w połowie listopada 1486 r. wywiózł Stwosz Tablicę na noworoczny jarmark norymberski. Brak napisów i jakichkolwiek znaków heraldycznych na niej wskazują na to, że mamy przed sobą towar przeznaczony na eksport.

Ponieważ tematy krakowskiego ołtarza, jak również norymberskiej »Tablicy Różańcowej« powstały przed r. 1486, uważa autor za wykluczone, aby Stwosz te pomysły zapożyczył od młodziutiego Dürera, który wówczas dopiero zaczął naukę malarską u Wolgemuta. Przeciwnie jest słusznem sądzić, że Dürer w okresie o lat kilka późniejszym pomysły Stwosza jako zgodne poniekąd z jego własnem odczuciem formy, podobnie jak to czynią powszechnie artyści z nim współcześni a on za bytności we Włoszech praktykował, całkiem lub częściowo z obcej skarbnicy artystycznej czerpiąc, bez posądzenia o plagiat i na swój sposób przetwarzał. Tym sposobem stało się, że »Wjazd Chrystusa do Jerozolimy« lub »Narodzenie Pańskie« w całości, zaś scenę: »Na Górze oliwnej« lub »Upadek pod krzyżem« tylko w części według Stwosza powtórzył.

Spotkanie się osobiste obydwóch artystów nastąpiło zdaniem autora, sądząc z artystycznych poczynań Dürera, w Polsce i to dosyć wcześnie, bo w czasie lat wędrówki niemieckiego mistrza (1490—1494), kiedy to Stwosz, według świadectwa Heydeka z r. 1488, zażywał sławy w »całem chrześcijaństwie«, kiedy stał na czele cechu malarskiego w Krakowie, a w końcu z drugiej strony kiedy Dürer w Krakowie mógł znaleść nietylko całą kolonję Norymberczyków, ale także krewnych w rodzinie drukarskiej Hallerów z Rothenburga.

A jednak zastanawia nas wobec powyższego, dlaczego Dürer milczy w swej Kronice familijnej (Familien-Chronik) o Krakowie, Hallerze, o Stwoszu, Scheuerlu lub innych Norymberczykach? Autor niniejszej rozprawy sądzi, że prawdopodobnie wydawcy kroniki wykreślili z kroniki rodzinnej wszelkie wzmianki o stosunkach przyjacielskich czy innych Dürera ze Stwoszem, który był publicznie piętnowany na policzkach w Norymberdze z powodu posądzenia o fałszerstwo kwitu dłużnego. W ten więc sposób zniszczono ślad pobytu Dürera w latach 1490—1492 w Krakowie. W końcu nie byłoby wykluczone, że obie rodziny żyły później w niezgodzie. Mimo to rodzina artystyczna Dürerów nie zrywa węzłów znajomości i interesów z Polską, a na dworze królewskim w Krakowie występują dwaj młodzi bracia Albrechta Dürera, złotnik Andrzej oraz malarz Hans Dürer, którzy rozwijają tutaj znaczną działalność artystyczną, zaś Albrecht sprzedaje w Polsce obrazy.

Rozbiór form Dürerowskiej sztuki żywo przemawia za powyższą hipotezą. Sztychy mistrza Stwosza były już w pracowni starego nauczyciela dürerowskiego Wolgenuta znane, a na odwrót drzeworyty i miedzioryty Dürera były stosowane w pracowni rzeźbiarza Stanisława, syna Wita Stwosza. Ta wzajemna znajomość dzieł sztuki ma swoje w tym przypadku znaczenie. Nie można też odmówić słuszności przypuszczeniu Jaro Springera, że A. Dürer uczył się sztycharstwa u Stwosza. Na dowód tego rozpatrzmy interesujący miedzioryt zatytułowany »Das Meerwunder« z r. 1495, inaczej Amymoną zwany. Przepyszny krajobraz żywo przypomina czarujący widok na ówcześnie do Polski należące zamki na Orawie z rzeką u stóp ich płynącą. I co jest znamiennem i naszą uwagę zwraca, to strój polskiego szlachcica, który ku rzece (względnie do brzegu zatoki) zbiega. Stwierdzić to należy, że turban na jego głowie, karabela (szabla wschodnia), wysokie buty i wierzchnie ubranie w kształcie narysowanym przez Dürera były noszone w Polsce.

Autor zajmując się od wielu lat kwestją pobytu Dürera w Polsce, odkrył w klasztorze Dominikanów w Krakowie dwa obrazy, które przypisuje Albrechtowi Dürerowi. Pierwszym z tych obrazów jest studjum głowy dziewczyny z końca XV w., które dziwnie zgadza się z typem Madonny obrazu r. 1512 we Wiedniu. Studjum jest malowane techniką mieszaną na desce dębowej, pod widocznym wpływem malarstwa flamandzkiego, a zgadza się z czasem wędrówki artysty i z przypuszczalnym pobytem w Krakowie. Obraz pochodzi z klasztoru dominikańskiego w Tarnobrzegu.

Z zestawienia głów Madonn dürerowskich w sztychach, rysunkach i obrazach, wynika, że pozująca mu dziewczyna krakowska powtarza się raz wraz w licznych jego dziełach, tylko że się model wskutek przybywania lat starzeje.

Według wiadomości Krzysztofa Scheurl starszego, Dürer przewędrował w r. 1492 przez Niemcy, aby odwiedzić Marcina Schongauera w Kolmarze. Wiadomość zatem o śmierci słynnego rytownika († z początkiem r. 1491) nie dotarła była najwidoczniej do miejscowości, w której Dürer przebywał, położona była więc gdzieś daleko od Kolmaru. Jeżeli zatem przyjmiemy, iż znajdował się wtedy w Krakowie, to się sprawa wyjaśnia i można przyjąć, że jego droga prowadziła na Wrocław, Drezno, Lipsk, przez Wittenbergę do Kolmaru, że w ten sposób przebył całe Niemcy, jak chce Scheurl, poczem zboczył do Bazylei, a w końcu statkiem udał się Renem do Strassburga, skąd na żądanie ojca powrócił do rodzinnej Norymbergi.

W ten sposób zestawione itinerarium pokrywa się w zupełności ze skąpą wiadomością Scheurl'a o podróży r. 1492 i umacnia się pozostawionemi śladami jego działalności artystycznej.

Drugi obraz kolekcji krakowskiego klasztoru dominikańskiego przedstawia »Koronację Matki Boskiej«. Malowany jest farbami olejnemi na drzewie lipowem. Jest to właściwie fragment obrazu »Wniebowzięcia Najśw. Panny Marji«, którego spodnia część uległa zniszczeniu. Obraz jest następnie warjantem Hellerowskiego obrazu tejże treści we Frankfurcie, tudzież drzeworytu z r. 1510. Pochodzi on z jednego z kościołów krakowskich, poza tem co do jego pochodzenia nic bliższego nam nie wiadomo.

Z pozostałego fragmentu obrazu można wnioskować co następuje: Powstał on po podróży weneckiej Dürera i należy do norymberskiej działalności mistrza, prostszy on jest w swej formie od hallerowskiego obrazu, zatem, jak sądzić należy, wcześniejszym jest i przypada na pierwszy dziesiątek lat XVI stulecia. Użyte do niego modele i modelka są znane z innych dzieł Dürera. Według obliczenia autora pierwotna wielkość obrazu wynosiła około 0,900 m. szer., 1,300 m. wys. — więc według wszelkiego prawdopodobieństwa mamy tu do czynienia z obrazem, który Dürer w r. 1508 biskupowi wrocławskiemu Janowi Turzonowi za 72 flor. sprzedał. We Wrocławiu tymczasem nic niewiadomo o tym obrazie, dlatego nasuwa się przypuszczenie, że Turzo kupił go nie dla Wrocławia, lecz do kaplicy Turzonowskiej przy kościele marjackim w Krakowie, gdzie była ufundowana altarja św. Trójcy i obraz treścią swoją i wielkością nadawał się do tej kaplicy.

»Niesienie Krzyża« z Richmond (w Anglji). Otóż mamy jeszcze jedno dzieło Dürera i to późniejszych czasów, bo już po niderlandzkiej jego podróży, w r. 1527, malowane a związane, jak zobaczymy, reminiscencjami z Polską, a nadto z obrazem łączą się dwa cenne i pouczające rysunki piórem.

Wielki pochód na Golgotę z Chrystusem dźwigającym krzyż, łotrami i nieprzeliczoną liczbą ludu. Otaczają go oddziały zbrojne wojska, konne i piesze. Za

tłumem widać w tyle dwóch polskich jeźdźców. Jeden z nich z łukiem, kołczanem na strzały i tarczą, przerzuconemi na plecy, u boku krzywa polska szabla. Jego ubiór podobny do uniformu żołnierza wymalowanego na cyklu ś. Katarzyny przez Hansa Kulmbacha za jego pobytu w Krakowie (1514/15) dla kościoła marjackiego. Prócz ludu zbrojnego, okrytego rynsztunkiem używanym w środkowej Europie oraz zbroją rzymską dla zadokumentowania czasów Odrodzenia, widzimy u czoła pochodu pięciu Tatarów na koniach, jadących na przedzie, by pochodowi torować drogę i wskazywć jej kierunek. Ci jeźdźcy tatarscy w orjentalnym stroju w turbanach na głowie, tworzyli jak wiadomo przyboczną jazdę polskich królów i przebywali na Zamku Wawelskim. Że tu mamy z nimi do czynienia, przekonuje o tem orzeł polski na piersiowym fartuchu rycerskim i na chorągwi o heraldycznych barwach państwowych polskich: białej na czerwonem. Jeźdźcy siedzą na lekkich polskich bachmatach, polskiej czy wschodniej rasy, siedzą na polski, względnie orjentalny sposób: z krótko upiętemi strzemionami. Chorąży trzyma na ramieniu małą pawęż, takiego samego kształtu, jakiej używało polskie rycerstwo w sławnej zwycięskiej bitwie pod Orszą (obraz bitwy w Muzeum śląskiem we Wrocławiu).

Należy przytem nadmienić, że tatarskie osady na Litwie były obowiązane pełnić służbę wojskową przy królu, który traktował oddziały tatarskie jako wolny lud rycerski.

Widzimy na obrazie, że oprócz jazdy niektórzy z uzbrojonej piechoty mają na głowie turban, co pozwala przypuszczać, że tatarzy służyli również w piechocie.

Krajobraz przypomina nam północno-wschodnią część krakowskich miejskich fortyfikacyj, a mianowicie jakby wieżę florjańską, barbakan z czasów przed jego przebudowaniem (1498 r.) za króla Olbrachta. Liczne zaś kominy wskazują na północne kraje.

Obraz robi wrażenie, jakobyśmy w istocie mieli przed oczyma średniowieczne misterjum krakowskie, które wychodzi poza mury miejskie, by odegrać religijne przedstawienie. Mistrz Albrecht Dürer widział je zapewne i odczuł wielki dramat i przekazał widowisko krakowskie pamięci potomnych.

Nie podobna odmówić p. Lepszemu siły przekonywającej i młodzieńczego iście temperamentu, z jakim potrafi udowadniać swoje tezy i bronić tych tez, na rozświetlenie których strawił tyle benedyktyńskiej często pracy.

Książkę zdobi mnóstwo bardzo ciekawych reprodukcyj dzieł naszych i zagranicznych, zestawionych przez autora umiejętnie, tak, że ma się odrazu plastyczne unaocznienie rozważanych kwestji.

Artur Schroeder.

= Dwudziestolecie śmierci St. Wyspiańskiego najgodniej i najodpowiedniej uczcił Kraków. Nabożeństwa żałobne odbyły się w kościele OO. Paulinów na Skałce i w kościele OO. Franciszkanów. W sali Starego Teatru odbyła się uroczysta Akademja, na której przemawiał prof. dr. St. Estreicher, podając w głębokiem ujęciu charakterystykę twórczości St. Wyspiańskiego, oraz p. St. Klimecki, jako reprezentant młodzieży akademickiej. Równocześnie odbyła się druga Akademja w Teatrze Miejskim, urządzona staraniem Tow. Uniwersytetu Ludowego, przemówienie wygłosił red. Haecker.

W teatrze miej. im. Słowackiego uroczyste przedstawienie *Wyzwolenia* poprzedziło piękne przemówienie prof. B. Pochmarskiego.

W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowano akademję poświęconą St. Wyspiańskiemu, jako plastykowi (o czem dajemy obszerniejsze sprawozdanie w rubryce »Kraków« — przyp. Red.). Prasa krakowska w związku z tą rocznicą zamieściła mnóstwo komunikatów, sprawozdań i artykułów. Streszczenie przemówienia prof. Estreichera podał *Illustr. Kurjer Codzienny* (Nr 329). *Czas* (Nr 274), prócz dłuższego wstępu od redakcji, zamieścił artykuł T. Sinki p. t.: »Projekty inscenizacyjne Wyspiańskiego z roku 1905«, oraz Ewy Łuskiny: »Wyspiański — Odnowiciel kościołów«; nadto w Nrze 276 notatkę F. Kleina: »Wyspiański a polichromja Kościoła Marjackiego«. *Głos Narodu* (Nr 324) wiersz Janusza Stępowskiego: »Wyspiański« i artykuł Rajm. Bergla p. t.: »Prorok Polski Żywej«. *Ill. Kurjer Codz.* (Nr 328) prócz szeregu ilustracyj, wydrukował wiersz M. Szurło-Gorzelaka p. t.: »Mistrzu«, oraz artykuł T. Sinki: »Testament poetycki St. Wyspiańskiego« (Poezja natchniona proroctwem. — Apoteoza poezji patrjotycznej. — Poezja radości i wesela. — Poeta stróżem ducha narodu), a nadto Dr. J. Skąpskiego: »Wyspiański a Teatr Krakowski«. *Naprzód* (Nr 275) przyniósł artykuł E. Haeckera. *Nowa Reforma* (Nr 273), prócz *Autoportretu* z r. 1891, reprodukcji *Macierzyństwa* z r. 1901, oraz fotografji Wyspiańskiego w szóstym roku życia, wydrukowała: artykuły Bol. Pochmarskiego (Wielkiemu Poecie i Budzicielowi Polski Żywej), T. Sinki (Wyspiańskiego Orędzie do Narodu), Dr. M. Janika (Wyspiański na tle swojej epoki), St. M. (St. Wyspiański — Dzieła malarskie. — Monografja o St. Wyspiańskim jako malarzu), Ewy Łuskiny (Wyspiański a Matejko), Adama Bara (Wyspiański a patrjotyzm romantyczny), Dr. A. Winiarskiego (Wiązanka wspomnień o Wyspiańskim), nadto odezwę w sprawie pomnika etc. W Nrze 274 ukazało się »Wspomnienie o Wyspiańskim jego nauczycielu« przez Romana Zawilińskiego.

Ziemia Lubelska (Nr 326) wydrukowała artykuły: K. Ziółkowskiego (Polichromja i witraże franciszkańskie St. Wyspiańskiego), H. (St. Wyspiańskiego Noc Listopadowa), oraz J. Dickstein-Wieleżyńskiej (Tragizm Wyspiańskiego).

Kurjer Łódzki (Nr 326) zamieścił obszerny artykuł A. B. Cypsa p. t.: Ten, który Polskę »Wielką Rzeczą« nazwał (St. Wyspiański ostatnim wieszczem narodu, Tło społeczne — Postawa duchowa poety — Artyzm — Ideologja).

Lwowska *Gazeta Poranna* (Nr 8336) prócz wiersza H. Zbierzchowskiego (Władca twórczych snów), oraz artykułu H. Balka (St. Wyspiański - 1869 - 1907) wydrukowała rzecz K. Ehrenberga p. t. »Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego w teatrze... dziecięcym«. Nadto w *Ilustr. Kronice Tygodniowej* reprodukowano w doskonałych rotograwjurach pięć utworów Wyspiańskiego. *Słowo Polskie* (Nr 335) zamieściło niepodpisany artykuł »W 20-tą rocznicę zgonu St. Wyspiańskiego«, w Nrze 337 rzecz Ad. Grzymały-Siedleckiego: »Wyspiański w służbie Ojczyzny«, oraz Dr. St. Kolbuszewskiego (z *Kurjera Poznańskiego*): »Jak Wyspiański zdawał maturę?« Nadto w Nr 338—339 ukazały się artykuły Wł. Kozickiego o »Twórczości malarskiej Wyspiańskiego«. W *Wieku Nowym* (Nr 7930) ukazał się artykuł H. Cepnika (W hołdzie temu, co »śpiewał wielkość ojczystego kraju«).

Kurjer Poznański dał całą serję artykułów. Rozpoczął ją Z. Wasilewski w Nr. z dnia 31. X. uwagami na temat: Wyspiański i jego »Antyromantyzm«. W Nr. 543 ukazały się artykuły Ad. Grzymały-Siedleckiego (Wyspiański w służbie Ojczyzny) i dr. St. Kolbuszewskiego (Jak Wyspiański zdawał maturę?), oraz artykulik drobny o uroczystościach ku czci poety w całym kraju. W Nr. z dnia 6. XII. wydrukowano artykuł Dr. H. Opieńskiego p. t. »Muzyka Wyspiańskiego«. Teatr Polski w Poznaniu zorganizował uroczystą Akademję i przygotował wystawienie *Nocy Listopadowej* w reżyserji St. Wysockiej. *Przegląd Poranny* podał wspomnienia Stefana Żeromskiego o Wyspiańskim p. t. »St. W. a Józef Piłsudski w roku 1905« (Nr. 271), drukowane w r. 1919 w lwowskiej *Placówce*.

Gazeta Warszawska Poranna (Nr. 326) zamieściła rzecz St. Pieńkowskiego o »Malarstwie Wyspiańskiego«, oraz Ad. Nowaczyńskiego p. t. »Poeta a Stańczyki«. W *Kurjerze Warszawskim* dwa artykuły (A. Grzymały-Siedleckiego: Przybyszewski i Wyspiański, oraz Z. Dębickiego: Dwie książki o W.—W. Trojanowskiego, H. Balka) łączą się dość luźno z rocznicą poety. *Kurjer Poranny* (w Niedzielnym Dodatku Ilustrowanym do Nr. 322), prócz 12 reprodukcyj utworów Wyspiańskiego i 3 fotografij wnętrz z meblami jego pomysłu zamieścił dwa artykuły: K. Ehrenberga (Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego) oraz Boya-Żeleńskiego (Historja pewnych mebli). W *Myśli Narodowej* (Nr. 25) ukazały się artykuły Z. Wasilewskiego (O wyobraźni Wyspiańskiego), R. Bergla (Wyspiański-Wagner), oraz J. Dürr'a) Witraż — z autografu poety w Krakowskiem Muzeum Narodowem). *Robotnik* (Nr. 326) przyniósł artykuły K. Irzykowskiego (Wyspiański mściciel powstania) oraz M. Wallisa (W. jako plastyk), zamieszczając dwie reprodukcje, nadto w Nr. 333 reprodukowano *Macierzyństwo* z 1901 r., ze zbiorów p. Marji Reicherowej.

Teatr na Pradze (pod redakcją W. Brumera) wystawił *Legendę*.

= *Mennica Państwowa w Warszawie.* Sprawozdanie z organizacji i działalności w latach 1924, 1925, 1926. (Rapport sur l'organisation et les travaux exécutés pendant les années 1924, 1925, 1926). Druk »Rola« Jana Buriana. Warszawa, 1927, str. 55 i VI tablic z rycinami.

Starannie opracowane i ładnie wydane w języku polskim i francuskim sprawozdanie informuje szczegółowo o dotychczasowej działalności Mennicy Państwowej w Warszawie, zostającej pod kierunkiem dyr. J. Aleksandrowicza. Przedrukowano też odpowiednie rozporządzenia, dotyczące systemu monetarnego w Polsce, oraz Statut Koła Miłośników Mennictwa Polskiego.

Dowiadujemy się też z odpowiedniego zestawienia, że na dotychczasowych konkursach wyróżniono projekty monet następujących artystów: St. Szukalskiego, T. Breyera, Z. Trzcińskiej-Kamińskiej, A. Madeyskiego, St. Lewandowskiego, W. Jastrzębowskiego. Medaljernia wykonała medale: R. Żelazowskiego (proj. J. Wysocki), J. Malczewskiego (J. Raszka), Bolesława Chrobrego (J. Wysocki), Nieznanego Żołnierza (M. Lubelski), Min. Rolnictwa i Dóbr Państw. (E. Wittig), St. Staszica i »Polska Stanom Zjedn. Ameryki« (J. Aumiller). m. Rohatyna (R. Mękicki), Min Spraw Wojskowych (D. Bojarunas), Pomorskiej Izby Rolniczej (St. Koźbielewski), Min. Spraw Wojsk. za konia remontowego. Plakiety: J. Piłsudski, G. Narutowicz, St. Wojciechowski, Ign. Mościcki, St. Staszic, W. Reymont, S. Żeromski, I. Paderewski, Głowa Chrystusa (wszystkie J. Aumillera), oraz: M. B. Częstochowska, M. B. Ostrobramska, Serce Jezusa, Kolumna Zygmunta w Warszawie, Katedra na Wawelu (S. Koźbielewskiego).

= Obrazy figuralne T. Pruszkowskiego w liczbie ośmiu reprodukował *Świat* w Nrze 49 w technice rotograwjurowej, przy artykule M. Tretera: »T. Pruszkowski — albo raczej o tęsknocie za nowem malarstwem«.

= Rocznice artystyczne przypomina W. Husarski w Nr 53 *Tygodniku Illustr.*: 150 lat od urodzenia Józefa Oleszkiewicza (1777—1830), 50 lat od śmierci Marcina Zaleskiego (1796—1876) oraz Aleksandra Kotsisa (1836—1877).

KONKURSY

= Konkurs na obraz morski. W celu skierowania twórczości malarskiej ku morzu, Towarzystwo Artystyczne, z funduszów, udzielonych przez ministerstwo oświecenia publicznego, ogłasza konkurs na prace z dziedziny marynistyki.

Wystawa konkursowa odbędzie się w listopadzie 1928 r., w salonach Związku Artystów-Plastyków w Warszawie (Nowy Swiat 19).

1) W wystawie mogą brać udział polscy artyści malarze. 2) Za najlepszą pracę lub za kompleks nadesłanych prac będzie przyznana nagroda Towarzystwa Artystycznego w sumie zł. 1.000. 3) Nadesłane prace nie mogą być poprzednio gdziekolwiek wystawiane. 4) Jury wystawy składa się z tych samych osób, z których się składa sąd konkursowy, wymieniony w art. 11 i oprócz tego dwaj artyści malarze, wybrani z pośród wystawców. 5) Regulamin jury, opracowany przez Towarzystwo Artystyczne będzie rozesłany wszystkim członkom jury. 6) Dla ułatwienia pobytu nad morzem i na morzu 3 artystom malarzom polskim zostanie przyznana każdemu subwencja jednorazowa po zł. 1.200, która będzie wypłacona w końcu maja 1928 r. 7) Artyści, którzy otrzymali subwencję, muszą prace swoje z dziedziny marynistyki wystawić na wyżej wymienionej wystawie. Prac tych winno być niemniej, jak 10, a wśród nich przynajmniej jeden obraz kompozycyjny. 8) Ubiegający się o subwencję kandydaci winni złożyć na piśmie podania do zarządu Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego w Warszawie (Trębacka 10) nie później, jak 20 stycznia 1928 r. 9) Na Walnem Zgromadzeniu, które się odbędzie 26 stycznia 1928 r., będzie dokonany wybór kandydatów przez tajne głosowanie rzeczywistych członków Towarzystwa Artystycznego. Decyzja zapada większością obecnych członków. 10) Spodziewane są ulgi i ułatwienia ze strony odpowiednich czynników. 11) Skład sądu konkursowego następujący: 1) delegat ministerstwa W. R. i O. P., 2) dwaj artyści malarze i jeden zastępca, wybrani na tem samem Zgromadzeniu Walnem, na którem będą wybrani kandydaci do subwencji. Regulamin sądu konkursowego będzie rozesłany członkom zawczasu. 12) Wszystkie prace na wystawę muszą być nadesłane na dzień 1-go listopada 1928 r., do Salonu Związku Zawodowego Artystów-Plastyków, Warszawa, Nowy Świat 19. 13) Na koszty, związane z organizacją konkursu, oraz wystawy, będzie potrącone przy wypłaceniu subwencji i nagrody 3%.

ZMARLI

= Ś. p. Zenon Łęski, ur. 1864 r. w rodzinnym majątku Sule w Mińszczyźnie, zmarł dnia 28 listopada 1927 r. w Warszawie. Kształcił się w Akademji Petersburskiej, mając za kolegów: Ludomira Janowskiego, Tadeusza Dmochowskiego, Mazurowskiego, Z. Piotrowicza, Mordasewicza, poczem przeniósł się na studja dalsze do Monachjum, przyjaźniąc się z J. Brandtem i Stanisławem Bohusz-Siestrzeńcewiczem.

Później spędził czas pewien w Paryżu, do którego chętnie nieraz wracał. Mieszkał przeważnie w Sule i we własnym majątku Tatarach, gdzie — jak podaje H. Piątkowski w Nr. 331 *Kurjera Warszawskiego*, poświęcając zmarłemu dłuższy artykuł — wystawił dom wedle planów Wł. Czachórskiego. Malował wiele, wystawiał niezmiernie rzadko (Kraków 1900, Warszawa 1912).

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

FRYDERYK PAUTSCH

PORTRET ART. RZEŹB. ST. POPŁAWSKIEGO (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH ŻYCIE (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH[1]

NAJBARDZIEJ uderzającą właściwością wielkiego talentu Fryderyka Pautscha jest jego bujność i wybuchowość, 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 orgiazmie barw. Większość obrazów Pautscha każe myśleć o Rubensie, choć jego siła olbrzymia

[1] Literatura: Marjan Olszewski: Fryderyk Pautsch, *Gazeta Wieczorna*, Lwów, 21. IV. 1911. — Katalog Wystawy Obrazów F. Pautscha z przedmową dra M. Tretera, Lwów, 1911. — William Ritter (Charakterystyka Pautscha w artykule o monachijskiej międynarodowej wystawie sztuki, *Gazette des Beaux Arts* wrzesień, 1911. — Władysław Kozicki: F. P. w książce »W gaju Akademosa«, Lwów, 1912. — Prof. dr. Hans Tietze: *Die jüngen im Hagenbund*, »Fremdenblatt« z 6. IV. 1912. — Dr. E. Löschmann (Recenzja z wystawy w *Schlesische Zeitung* z 1. VI. 1917. — Heinrich Rebensburg: F. P. Die Kunstwelt, styczeń 1914, Berlin. S. Machniewicz: *Los desastros de la guerra*. »Kurjer Lwowski« z 28. I. 1922. — Dr. Józef Piotrowski: Fr. Pautsch, *Gazeta Wieczorna* z 24. II. 1922 i nast. — Dr. Mieczysław Treter: F. P. Katalog zbiorowej wystawy w T-wie Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, Poznań, 1923. — Jerzy Koller: F. P., *Dziennik Poznański* z 23. IX. 1923. — St. Gerwin: Wystawa zbiorowa F. P., *Głos Narodu*, grudzień 1923. — Czesław Kędzierski: Uwagi o rzeczach minionych, *Kurjer Poznański* z 6. VIII. 1925.

FRYDERYK PAUTSCH WIOSENNE SŁOŃCE (ol.)

nie ma nic wspólnego z barokiem, uderzając w struny zupełnie innego instrumentu. W najbardziej typowych dziełach artysty, zwłaszcza z jego epoki środkowej, wyraża się ona zarówno w eksplozywności samego tematu i w dynamice kompozycji jak też w gwałtowności duktu linji, w wibracji plam i smug barwnych, w fortissimach koloru i niespodziewanych jego zestawień, a więc w fakturze, formie i barwie i psychice. W innych obrazach, zwłaszcza z epoki ostatniej, strona duchowa jest przytłumiona, albo nawet zupełnie wyeliminowana przez sam dobór tematu (stragany, ryby i t. d.) a wulkan pasji artystycznej wybucha tylko w sposobie ujmowania ściśle malarskich elementów. Ale nie wygasa nigdy. Łuna jego żarzy się nawet ponad utworami, pozornie najbardziej spokojnemi. Taka już jest organizacja jego wyobraźni. Jej tętno jest zawsze przyśpieszone, a na twarzy kwitną rumieńce wewnętrznej gorączki.

Że wobec tego Pautsch jest indywidualnością niesłychanie mocną, ostro się odcinającą od współczesnego otoczenia malarskiego — to rozumie się samo przez się. Nie uznaje on sztuki w mundurze, która strychulcem demokratycznej równości niweluje wybujałości indywidualne. Nie znosi sztuki wymędrkowanej w abstrakcyjnych spekulacjach i narzucającej wszystkim te same równania artystycznej matematyki. Woli swój pędzel powierzać instynktowi i uczuciu. Natura i jej funkcja-

FRYDERYK PAUTSCH PORTRET DR. A. M. (ol.)

życie — to jego najświętsze źródło natchnienia. Nie da się zszufladkować i żadna etykietka do sztuki jego nie przystaje, bo nie należy do żadnej armji artystycznej. Sam dla siebie jest wodzem i armją. Maluje swoją wizję świata i życia tak, jak mu gra wewnętrzna muzyka jego duszy. A że ta muzyka gra »od ucha«, ogniście i z werwą, przeto maluje także *con brio e fuoco*.

Takim był Pautsch już wówczas, gdy w r. 1911, w kwietniu, urządził pierwszą wielką wystawę zbiorową swych prac, nie w oficjalnym lwowskim »Salonie«, ale w prywatnym pałacyku przy ul. Mochnackiego we Lwowie, należącym niegdyś do ś. p. prof. Dunikowskiego. Było to wówczas dla Lwowa prawdziwe wydarzenie artystyczne. Krytyka lwowska, reprezentowana wówczas przeważnie przez młodych, spragnionych nowych wartości artystycznych teoretyków sztuki, powitała wystawę Pautscha z radością i entuzjazmem. Dr. Treter napisał obszerny wstęp do katalogu, ja poświęciłem 34-letniemu wówczas artyście kilka gorących feljetonów w *Słowie Polskiem*. Dostaliśmy wówczas obaj mocno po palcach od hołdującego starym prądom, niezwykle zresztą około kultury artystycznej Lwowa zasłużonego, wiceprezydenta miasta dra Tadeusza Rutowskiego w redagowanym przez niego miesięczniku »Sztuka«. Natrząsając się ze mnie, pisał wtedy z przekąsem, że odkryłem w Pautschu polskiego Franka Brangwyna. I mimowoli miał rację. Pautsch jest istotnie dla malarstwa polskiego tem, czem dla angielskiego Brangwyn i jeszcze czemś znacznie

FRYDERYK PAUTSCH STRAGAN Z JARZYNAMI (ol.)

więcej. Jest połączeniem impresjonistycznej ruchliwości i wibracji kolorytu i jego płomienności z dynamiką wewnętrzną ekspresjonizmu.

Dzieła jego cechuje stałe, najpierw odruchowe, później coraz bardziej świadome przezwyciężanie naturalizmu. Zwycięstwo to dokonało się u niego przez wydarcie z rąk przeciwnika własnego jego oręża, za sprawą wrodzonej, z życia rzeczywistego wyrosłej siły artysty, która pozwoliła mu zabić naturalizm przez egzagerację elementów natury. Jeżeli dzieła Pautscha wznoszą się ponad naturę, dzieje się to dzięki czynnikom formalnym i tematowym, składającym się na owo misterjum przemiany wartości.

A więc najpierw barwa jest u niego nieempirycznie intensywna, dynamicznie żywa, płomienna i paląca. Dalej kompozycja, ów element również idealistyczny, który skupia lub rozdziela, słowem wedle praw autonomji duchowej artysty kształtuje przypadkowość przyrody rzeczywistej i podnosi ją do godności sztuki, zaznacza się niego nie tylko w formie, w rysunku, ale przedewszystkiem w kolorycie, który, budowany według pewnej apriorycznej zasady, układa się w symfonję barwną mocy, energji i zaborczej, odkrywczej wobec życia postawy. Trzeci wreszcie czynnik, to energiczna, do ostatecznych niemal granic doprowadzona charakterystyka fizycznego i psychicznego wyrazu, która w swych krańcowych ogniwach wkracza na

wyżyny patosu, i to najpierw patosu ścierania się żądz i namiętności, a u samych szczytów patosu słonecznego dytyrambu.

Całość, która się wytworzyła ze współdziałania tych wszystkich składników, stała się realizacją przyrody zgoła innej, niż empiryczna. Kształty są tu spotężniałe i rozpętane, potężnie z chaosu obojętności wydobyte, a świetlistość barw podniesiona conajmniej do sześcianu. Ze świata tego wygnano wszystko, co nikłe, słabe, anemiczne, ciche, a nawet wszystko, co łagodne tylko, wdzięczne i potocznie ładne, a natomiast wprowadzono siłę, rozmach, pierwotność, żywotność i bohaterskość. A nad tą ziemią dziką i jakby jeszcze niedotkniętą niwelującym pługiem cywilizacji, wisi młode, roześmiane, heroiczne słońce, które płonie i świeci tak, jak słońce ziemskie świeciło chyba przed miljonami lat.

Tę fikcyjną przyrodę, będącą plastyczną projekcją swego własnego temperamentu i wewnętrznego życia, nieodrazu Pautsch odnalazł. Nie mogło też być inaczej, bo zaczynał działać w czasie, kiedy u nas panował wszechwładnie naturalizm im-

FRYDERYK PAUTSCH MARTWA NATURA „KACZKA". (ol.)

presjonistyczny, któremu dużo wprawdzie w swem wykształceniu artystycznem zawdzięczał, ale od którego oddalił się bardzo rychło.

Fryderyk Pautsch, urodzony d. 22 września 1877 w Delatynie w Małopolsce wsch., po porzuceniu studjów prawniczych w Uniwersytecie lwowskim, zdobył podwaliny wiedzy malarskiej w Akademji krakowskiej pod Unierzyskim i Wyczółkowskim, uzyskując rokrocznie medale i nagrody, a następnie już jako absolwent Akademji odbył kurs *plein air'u* u Wyczółkowskiego. Owocem tych studjów są trzy obrazy: »Krakowianka z koszykiem«, »Stary sadownik« i »Woły w zaprzęgu«, płótna zadziwiająco już dobre, ale malowane jeszcze nieśmiało, niedość samoistnie. Cechujący je pewien indyferentyzm duchowy, właściwy całemu impresjonizmowi, był zasadniczo obcy bogatemu i nie tylko z oka, ale przedewszystkiem z przeżyć wewnętrznych czerpiącemu moc artyście. Już w czasie pierwszych studjów pragnienie tematów głębszych i żywszych wybuchało w przygodnych, pełnych humoru i satyrycznego zacięcia karykaturach, umieszczanych przeważnie w krakowskiem *Liberum veto* (Karykatury krytyka St. Womeli, założycieli T-wa »Sztuka« i in.). W r. 1904 jedzie Pautsch do Paryża, gdzie studjuje w szkole Julian'a pod kierunkiem słynnego niegdyś przedstawiciela malarstwa historycznego Jean Paul Laurens'a. Więcej jednak niż u niego, korzysta z bezpośredniego kontaktu z wiecznie kłębiącym się i gorączkowo niespokojnym wirem paryskiego życia artystycznego, które stale co pewien czas wyrzuca z siebie nowe prądy i nowe, nieraz przemijające wielkości. Silna indywidualność Pautscha uchroniła go jednak od poddania się obcym wpływom. Paryż zachęcił go tylko i ośmielił do nieskrępowanego niczem wypowiadania własnej treści duchowej. Wróciwszy do kraju, jedzie więc do swych stron ojczystych, między Hucułów, z którymi związały go na zawsze wspomnienia lat dziecinnych spędzonych w Beskidzie lesistym, nad junacko kapryśnym potokiem górskim Czeczwą, w Delatynie i w Suchodole koło Doliny.

Maluje tam rzeczy zupełnie niepodobne do tych, które widział w Paryżu. Pędzel jego wprost szaleje. Wybuchowy temperament występuje najpierw w technice. Płótna pokrywają się gwałtownie z pędzla strząśniętemi plamami farb, które gromadzą się w dziwaczne, jakby w gniewie wyrzucone i stężałe, różnobarwne, fioletowo-pomarańczowo-czerwono-niebieskie grudki. Obrazy Pautscha z tego okresu (1905—1907), widziane z bliska, przedstawiają niezrozumiałą mozajkę szerokich, namiętnych, impetycznych smug, które krzyżują się i spiętrzają w jakiejś szalonej malarskiej sarabandzie. Lecz obejrzane z należytej odległości wyłaniają z chaosu dziwnie fascynującą naturę, przeważnie górską, ziemię młodą, dziewiczą, niezmęczoną trwaniem, i ludzi będących skrajnem przeciwieństwem kulturalnego typu zachodniego, bo huculskich chłopów. Ma się wrażenie, że inaczej malować niepodobna tych istot pierwotnych, dzikich, zaledwie muśniętych cywilizacją, wprost barbarzyńskich, ale zato po barbarzyńsku silnych, nieprzykrojonych do miary i dzięki temu ogromnie dla malarskiego oka ciekawych,

Są trzy kategorje Hucułów Pautscha. Pierwszą tworzą studja do wielkich kompozycyj obrzędowych na tle gromadnego życia huculskiego: pyszne w ruchu,

FRYDERYK PAUTSCH PORTRET MOJEGO UCZNIA Z AKADEMJI WROCŁAWSKIEJ (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH HUCULSKA MUZYKA (ol.)

typie i charakterystyce postacie chłopów ze świecami i chorągwiami, dziewcząt czerpiących wodę, chłopców z bractwa cerkiewnego, zapalających trójramienne gromnice i t. p. Są to studja, przygotowania, mające za zadanie uprzystępnić pewne formy artyście i uczynić je biegłemi. Element ponadnaturalistyczny wskutek tego nie przyszedł w nich jeszcze do głosu, choć okryci są mieniącą się siecią blasków słonecznych i przeźroczego powietrza i choć — w odróżnieniu od idyllicznych chłopów dawniejszego malarstwa — posiadają siłę, kańciastość i pierwotną prostolinijność instynktów.

Ci sami chłopi, złączeni później w procesje i pochody, dematerjalizują się niejako, tracą swą empiryczną realność i dzięki idealistycznemu pierwiastkowi kompozycyjnemu, oraz dzięki sugestji nastrojów barwnych, stają się niezindywidualizowanymi składnikami okamgnieniowych wizyj, będących jeszcze odbiciem rzeczywistości, ale wkraczających już w sfery autorytatywnej swobody poetyckiej. I to jest druga kategorja Hucułów Pautscha. W trzeciej, najwyższej, Huculi są już tylko pozorem. Wszelka etnograficzna wierność odpada jako niepotrzebny balast, a ludzie przemieniają się w monumentalne, realistyczne symbole żywiołu i układają się w heroiczny rytm słonecznego dytyrambu.

Najwybitniejszymi przykładami drugiej kategorji Hucułów Pautscha są dwie wielkie kompozycje z r. 1907: »Święto Jordanu« (»Święcenie wody«) i »Pogrzeb wiejski«. Poprzedziły je obrazy takie jak »Bednarz«, »Życie« (mężczyzna przedzierający się przez gąszcze cierniowe), »Pod oknem«, w których egzageracja rzeczywistości przełamuje naturalizm, tudzież obrazy fantastyczne, »Baśń o śpiącej królewnie«, »Smok wawelski«, »Las zaczarowany«, których bajkowość nie była gruntem dla wyobraźni artysty odpowiednim. Natomiast w wymienionych wielkich kompo-

zycjach obrzędowych odmalował Pautsch swą najbardziej wewnętrzną istotę. Pomimo realizmu wykonania, obrazy te wywołują wrażenie czegoś znacznie głębszego, niż reprodukcje rzeczywistych faktów. Element wizyjności wybija się w nich na pierwszy plan. Dzięki temu przedstawione zdarzenia nabierają odcieni mglistości i nierealności, a nadto zlewają się w jedność z pejzażem i dają z nim razem jeden spotęgowany ton uczuciowy. Ludzie tracą swą odrębność i biologiczną wyższość, a natomiast wyrastają z terenu jako jednorodne siły, zespolone z nim tak ściśle, jak trawa czy drzewa.

W »Pogrzebie«, gdzie zmarłego chłopa woły wiozą od cerkwi na miejsce snu nieprzespanego, wieje od tego cmentarnego pochodu taka szaruga tępego, beznadziejnego smutku, iż — zda się — nie gazda jeden marny, ale cała natura legła na marach.

Natomiast »Jordan« jest świętem przyzywanej radości, wspomnieniem lata wśród zimy, modlitwą i chórem błagalnym o jego powrót. Sugestja niesłychanie silna tej właśnie treści każe zapomnieć, że to podobno tylko zwykła banalna procesja i że uczestnikami jej są tylko Huculi. Mistyfikacji tak wzniosłej dopuścić się może tylko wielki talent, nie tylko malarski, ale i poetycki.

Inne znaczenie w rozwoju Pautscha mają »Żebracy«, kompozycja chronolo-

FRYDERYK PAUTSCH MARTWA NATURA „RYBY" (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH JEŃCY WOJENNI (ol.)

gicznie od »Jordanu« wcześniejsza, a poprzedzona całym szeregiem studjów, które same dla siebie są znakomitemi dziełami sztuki. W obrazie tym odbywa artysta ostateczne pożegnanie z naturalizmem i odnosi nad nim zwycięstwo jego własną bronią. W dolnej części obrazu, okrytej cieniem, jakby niedola człowieka nawet słońce mogła zagasić, otwiera się prawdziwe piekło i wyrzuca postacie widmowo wynędzniałych matek i dzieci, półnagich kretynów i żebraków, bezczelnych i natarczywych, lub zidjociałych i fałszywie bigoteryjnych. Wszędzie drga tu tragiczny patos, który się wznosi ponad naturalizm. Tak opisać tłumu nie zdołałby Zola, tylko d'Annunzio, ten dziwny poeta, dla którego niema pospolitości tak płaskiej, iżby nie mógł w niej znaleźć posiewu tragedji lub hymnu. To też zupełnie trafnie zwrócił uwagę subtelny krytyk szwajcarski William Ritter na to podobieństwo pomiędzy Pautschem a włoskim pisarzem.

Patos namiętności wystąpił u Pautscha po raz pierwszy w »Żebrakach«. Powraca on niebawem, ale już i w rytmie bohaterskiego rapsodu lub w ponurej powadze szekspirowskich dramatów królewskich. Dokonało się to w dwu nawskróś dekoracyjnie traktowanych, wielkich płótnach: w »Warneńczyku«, będącym obcą wszelkiej historycznej i batalistycznej wierności, wspaniałą legendą o rycerskim królu,

który zginął młody w Aresowej zamieszce, a zarazem poetycką wizją własnych artysty pożądań życia na większą skalę — oraz w »Chmielnickim«, w tem potężnem uosobieniu ponurej, elementarnej siły buntu, która toruje sobie drogę do wywrotowych celów przez krew, grabieże i pożogi.

Równocześnie z opisanemi kompozycjami wystawił był Pautsch na wystawie lwowskiej 1911 r. kilkanaście kapitalnych portretów, wśród których wyróżniały się szczególnie portrety Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa, powieściopisarza Antoniego Muellera, Ostapa Ortwina, Stanisława Womeli, trzy autoportrety, każdy utrzymany w innej tonacji barwnej i uczuciowej, autoportret z żoną, portret żony artysty z nagiem dzieciątkiem na kolanach i in. Nieco później powstały utrzymane w analogicznym stylu portrety M. Tretera i podpisanego. Portrety Pautscha, pozbawione wszelkich cech urzędowości, fotograficzności i oficjalnej oschłości — to także dobrze rozważone kompozycje, w których osoba portretowana pozostaje w duchowej łączności z pejzażem i ożywiającemi go tworami natury lub fantazji. Ton zasadniczy nadaje wówczas całemu obrazowi główny rys charakteru czy życiowych stosunków modela. Jeśli fizyczny i duchowy typ osoby portretowanej jest sam przez się wybitnie indywidualny i żywy, porzuca Pautsch tła krajobrazowe

FRYDERYK PAUTSCH MARTWA NATURA „RYBY I RAK" (ol.)

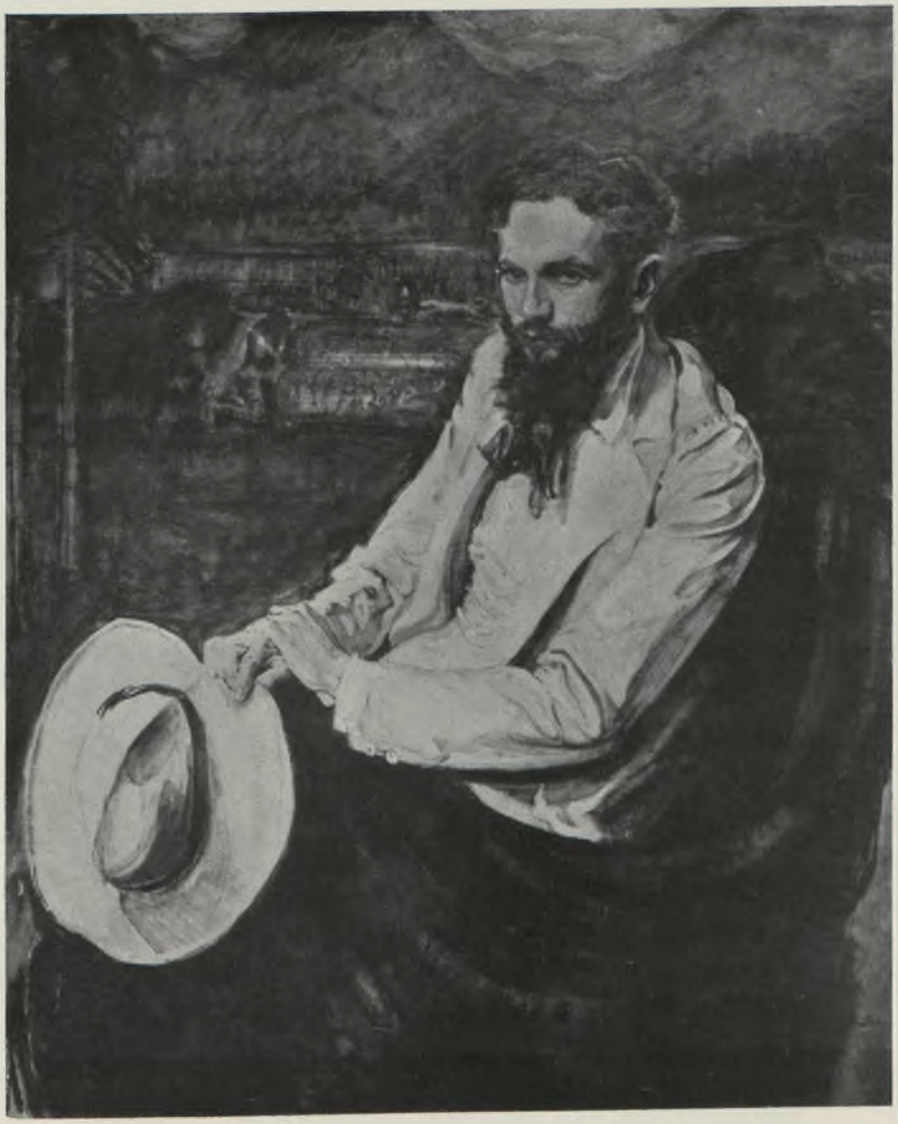
i akcesorja, maluje wyłącznie barwami ciemnemi, bronzowemi, czarnemi i szaremi i skupia całą siłę wyrazu w twarzy, mniej się już troszcząc o resztę.

Krajobrazy Pautscha? Nie traktował on nigdy pejzażu zawodowo, miały one dla niego zawsze tylko znaczenie studjów i przygotowań, nigdy nie był oficjalnym pejzażystą. Może właśnie dlatego jest w nich tyle emocjonalnej siły. Pejzaże jego nigdy nie są uczuciowo obojętne. Z najpospolitszego wycinka natury, czy to będzie las, czy willa za parkiem, czy rynek małego miasteczka, koliba huculska czy wielkopolskie widoki z Chodzieży (malowane w latach 1920—1922), umie wydobyć głębię, która przechodzi zdolność zwyczajnego na świat spojrzenia. Najżywiej oczywiście przemawiają do niego motywy siły, rozmachu i pędu. W wartko naprzód rwących nurtach Czeremoszu odnalazł najgłębsze prądy własnej duszy. I one, jak Czeremosz, raz są lśniące, czyste, zimne i zdobywcze, to znów posępnie się mącą, lub o zwątpienie, jak o kry, spiętrzają się i kaleczą.

Z tych świetnych krajobrazów wyrosła olbrzymia kompozycja »Powódź w Karpatach« (1912), która zdobiła salon polski na jubileuszowej wystawie w Rzymie. Na falach spienionej rzeki płynie tratwa z ludźmi. Niby to całkiem zwykła rzecz. Ot flisacy jadą. A jednak w wytężonem zaparciu się młodego sternika, któremu wiatr rozwiał długie włosy, w trwożnem skupieniu się gromadki ludzkiej jest taki nastrój grozy i niebezpieczeństwa, że rzecz cała wkracza w sfery tragedji. Tu już w całej pełni występuje właściwa Pautschowi heroizacja natury i dramatyczne jej traktowanie.

Te same cechy, ale w potężniejszem jeszcze napięciu, stwarzają z wcześniejszego »Topielca« mistrzowskie dzieło ekspresji. Gromada ludzi wiejskich, mężczyzn i kobiet, zebrana u stóp krzyża, płacze i rozpacza nad nagiem ciałem topielca, danem w śmiałym skrócie. Transformacja rzeczywistości za pomocą dynamiki uczuciowej i intensywności natężonych do ostatecznych granic czystych tonów barwnych idzie tak daleko, że ta piramida żalu robi na widzu wrażenie »Zdjęcia z krzyża«.

Patos tragiczny tych kompozycji przechodzi w innej grupie huculskich obrazów Pautscha w patos słonecznego dytyrambu. Minęły czasy burzy i naporu. Dusza twórcza rozpostarła szeroko skrzydła, odczuła ogromną radość życia i potrzebę wyśpiewania hymnu na jej cześć. *Canta l'immensa gioia del vivere, di esser forte, di esser giovine!* Rysunek zmężniał, uspokoił się i spoważniał, koloryt stracił spotykaną czasem dawniej jaskrawość, umilkły dysonanse, a natomiast rozdźwięczały się jasne, namiętne, płomienne harmonje doskonale stosowanych barw. Huculszczyzna stała się pozorem i rozpłynęła się w morzu potężnej prastarej Słowiańszczyzny. Pejzaż stał się metaforyczny. Cały dytyrambiczny nastrój tych obrazów skupił się w tej przedziwnej grupie, gdzie pod złotolitym fryzem słoneczników stanęła dziewczyna, Westalka słowiańska, okryta chustą bogatą jak płaszcz królewski, a przy niej stara Ceres wieśniacza z dzbanem, owocami kaliny przystrojona, dzieweczka z misą jabłek i cudne czarnowłose chłopię, przytrzymujące czarnego barana. To ofiara mleka, owoców i trzody, słowiańska hekatomba na cześć nieśmiertelnego boga-Słońca, promienistego Heljosa.



FRYDERYK PAUTSCH PORTRET LEOPOLDA STAFFA (ol. 1911)

FRYDERYK PAUTSCH ŚWIĘCENIE WODY NA RUSI (ol.)

Lwowska wystawa Pautscha z r. 1911 i udział jego w wielkich wystawach sztuki zagranicą uczyniły nazwisko jego głośnem. Uznanie przyszło stamtąd, skąd najmniej mógł go się spodziewać, mianowicie z Niemiec, i to pruskich. Zaproponowano mu stanowisko profesora we wrocławskiej Akademji Sztuki i Przemysłu artystycznego. Przyjął je w r. 1912, bo w kraju podówczas niczego podobnego nie mógł się spodziewać. Ale nie dał się zgermanizować, czego może Niemcy się spodziewali, licząc na jego niemieckie pochodzenie i nazwisko. Pozostał tym samym gorącym Polakiem w uczuciu i poglądach i tym samym ultra-Słowianinem w malarstwie, którym był zawsze. Właśnie w Wrocławiu powstały dwie jego największe prasłowiańskie kompozycje: »Pochód Słowian« i »Wesele huculskie«, płótna, liczące około 4 m. wys. a 3 m. szer.

Olbrzymie te obrazy należą do trzeciej, najwyższej kategorji huculskich dzieł Pautscha. I tu Huculi są tylko pozorem. Ktoby chciał »Pochód Słowian«, którego nie wahano się nazwać arcydziełem, sprowadzić do miary codzienności, mógłby ostatecznie zadać kłam rzeczywistości i własnemu odczuciu i powiedzieć, że tematem tego obrazu jest przeprowadzka rodziny huculskiej, która na okrytym budą wozie, ciągnionym przez parę wołów, z całym swoim dobytkiem podąża do nowej siedziby. Niktby jednak takiemu pomniejszycielowi olbrzymów nie uwierzył, bo płótno to każdym calem swej uduchowionej przestrzeni woła głośno, że tu dzieje się jakaś wielka, przez wieki idąca sprawa. Heroizacja kształtów ludzkich, spotęgowanie uczuć

do najwyższych szczytów afektu i patosu, metaforyczność pejzażu, tych gór, ciemnych, zimnych i zamglonych jak Przeznaczenie, cała ta siła skondensowanej uczuciowości, która zewsząd tryska, zanurza tę najzupełniej pozaziemską scenę w kryształowych falach z najczystszego a przeto najpotężniejszego symbolu. To jest naprawdę pochód Słowian, i to nie ten, który kiedyś raz odbył się przed wiekami w epoce, w której nam mówią tylko przedhistoryczne cmentarzyska i horodyszcza, albo ten, który, w sensie duchowym, ciągle się odbywa i trwa przez wieki. Ów wizjonerski poganiacz wołów z umęczoną, a przytem upartą, nieustępliwą, fanatyczną twarzą, okoloną burzą jasnych włosów, ma w sobie tyle duchowej potęgi, że godny jest, aby stał się wcieleniem wiekowych przeznaczeń całej Słowiańszczyzny. Jego towarzysz z koniem jest uosobieniem smutku i łagodnego wdzięku w tej dziejowej symfonji, w której niewyczerpana siła ziemi słowiańskiej i bezmiar jej cierpień wyraziły się w niezapomnianym motywie monumentalnej, nie tylko pozaludzkiej, ale i ponadludzkiej pary wołów. Tylko wielki twórca mógł zdobyć się na taką wizję i tylko wielki malarz mógł ją utrwalić w kształtach tak żywiołowych. »Pochód

FRYDERYK PAUTSCH W KARCZMIE (ol.)

Słowian« jest jednem z tych dzieł sztuki, które widza odrazu i bezwzględnie poddają swojej wiedzy, wobec których dopiero naprawdę czuje się i uznaje rację bytu malarstwa.

Jeśli w »Pochodzie Słowian« ukazał Pautsch ziemię od strony wzniosłej, tragicznej i bohaterskiej, to w »Weselu«, kompozycji potężnej, ale nie dochodzącej do tych samych wyżyn patosu, dał malarską transpozycję jej pierwiastków bakchicznych i orgjastycznych. Ta przedziwnie skomponowana piramida chłopskiego wesela, zakończona konną grupą rozszalałej mołodycy wśród dwóch jej towarzyszy, ma w sobie tyle nieokiełzanej namiętności, tyle rozpętania i taką siłę natężonego do ostatnich granic kolorytu, że porównanie z nią mogą wytrzymać tylko obłąkane festyny Anglady y Camarasa, który jednak niema tej, co Pautsch, pierwotności i bezpośredniości i zastępuje je wyrafinowaniem i perwersją. Naogół wszakże jeśli z kim, to tylko ze znakomitymi współczesnymi Hiszpanami można Pautscha porównywać. »Pochód Słowian« ma w sobie coś z demonicznej powagi Zuloagi, a taką intensywność słońca i barwy, taką gwałtowność wyrazu, jaka bije z »Żebraków«, widziałem tylko u Martineza-Cubellsa, Zaragozy i obu Zubiaurre'ów.

W tych i podobnych dziełach Pautscha jest skondensowana tak olbrzymia siła emocjonalna, że sprawa formy staje się tu napozór czemś drugorzędnem i nieistotnem, choć w gruncie rzeczy oczywiście cała tajemnica potęgi tych obrazów ukrywa się w formie.

Te dzieła przypominają jeszcze, że Pautsch jest jednym z niewielu w sztuce współczesnej, a w Polsce obecnej niemal jedynym artystą, który umie operować tłumami i który posiadł w zupełności tajniki kompozycji w wielkim stylu. Umiejętność ta objawia się również w dużych rozmiarów płótnie jego z r. 1922 »Święcenie ziół i owoców«, doskonale zbudowanem zarówno w formie jak w gorącym płomiennym kolorycie, w tryptyku huculsko-religijnym »Ucieczka do Egiptu«, i w mniejszych utworach, poświęconych tłumnym pochodom, jak procesja na Jasnej Górze w Częstochowie i procesja Bożego Ciała w Poznaniu ⟨r. 1923⟩.

O tej umiejętności kompozycyjnej świadczy również kapitalny portret synka z szpicrutą w ręce, z dużym psem siedzącym u jego nóg, na tle kotary, portret, który w kolorycie i formie ma dystynkcję i wytworność iście na miarę Van Dycka, Bardziej impresjonistycznie, a zarazem dekoracyjnie pojęty jest portret własny artysty z żoną i synkiem przy stole na tle pejzażu.

Osobną grupę w twórczości Pautscha stanowią jego obrazy z okresu wielkiej wojny. Powołany jako rezerwowy oficer artylerji do służby w armji austrjackiej i przydzielony do t. zw. *Kriegspressequartier,* zwiedził Pautsch wszystkie niemal wschodnio-europejskie fronty bojowe państw centralnych, lecz nie miał bynajmniej zamiaru gloryfikować swym pędzlem czynów wojennych armji austrjackiej i niemieckiej, bo sympatjami był po stronie wielkiej koalicji państw zachodnich, po których zwycięstwie słusznie spodziewał się wyzwolenia Polski. To też w tych jego pracach wojennych właściwej wojny niema. Nie spotykamy tam ani ataków, ani szarż ułańskich, ani pojedynków artylerji, ani tak charakterystycznej dla wielkiej

LEON WYCZÓŁKOWSKI — PORTRET WŁASNY (rys. tusz.)

(Z wystawy w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków, 1928)

137

FRYDERYK PAUTSCH OFIARA WIECZORNA (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH MARTWA NATURA „KOGUT" (ol.)

wojny, mało efektownej, a tak bohaterskiej i wyczerpującej walki w okopach. Chociaż zmuszony do malowania wojny i jej epizodów, Pautsch batalistą się nie stał. Nie leżało to zresztą w jego usposobieniu i temperamencie. Pozostał tem, czem był zawsze: malarzem ziemi i przyrody wraz z człowiekiem jako jej tworem. To przedziwne odczucie ziemi jako żywiołu i tajemniczego związku jej z człowiekiem, które jest najgłębszą cechą i wielkością »Pochodu Słowian«, da się i tutaj wszędzie odszukać. Wojnie, która ten związek rozrywa, wiekowy rozwój twórczych sił ziemi cofa i zamienia synów ziemi napowrót w gromadę rozszarpujących się nomadów, spłacił Pautsch trybut w kilku zaledwie obrazach: w »Wyroku śmierci«, w »Wisielcach«, w ruinach domów i ulic. Swój zaś uczuciowy stosunek do wojny wyraził w genjalnym szkicu do obrazu, w którym z krzyża wznoszącego się wysoko ponad wojennym tłumem spada zestrzelony Chrystus, jako symbol potępienia ludzkości i przekleństwa dla tego »rodu Kaina«. Akcent grottgerowskiej »Wojny« przychodzi tu do głosu, obnażony z wszelkiego idealizmu, a natomiast przetranspono-

wany na walory ropsowskiego demonizmu. Do tego samego kręgu uczuciowego należy wielka, w jasnej tonacji utrzymana kompozycja »Internowani«. To jakby kontynuacja grottgerowskiego pytania »Ludzie czy szakale?« Tylko to, co u Grottgera było ułagodzone sentymentalnie pięknym ubiegiem romantycznej linji, tu jest dane z całą bezwzględną siłą niepohamowanego uczucia i w całej ohydzie zwierzęcia ludzkiego, rzuconego na dno nędzy i wytrąconego z wszelkich norm. Ta rodzina na pierwszym planie, której matka trzyma na kolanach umarłe dziewczę — to nowożytna *Piéta*, którą stworzyło rozpętanie atawistycznych instynktów ludzkiej bestji.

Zresztą dla innych obrazów z tych lat wojna jest tylko pozorem i pretekstem do wydobycia wartości malarskich z wycinków natury, ożywionej jedynie tu i ówdzie, nie zawsze zresztą wojennym sztafażem pochodów wojsk, kasarń, rannych, taborów, koni, jeńców i patroli. Powstają w ten sposób przedziwne pejzaże z Ma-

FRYDERYK PAUTSCH MOI UCZNIOWIE Z AKADEMJI WROCŁAWSKIEJ (ol.)

łopolski wschodniej, Litwy, Serbji i z Pobrzeża adrjatyckiego, pejzaże, jakie tylko pędzel Pautscha umie wyczarowywać, malowane z niesłychaną brawurą syntetycznych uproszczeń, kipiące nadmiarem bujnego życia, drgające wszystkiemi tonami uczucia, kąpiące się w rozigranem uroczu płonących, soczystych barw. Nic z jałowym mozołem kopjowania natury nie mają wspólnego te wizje życia ziemi, wchłonięte przez potężnie czującą duszę za pośrednictwem sensytywnego malarskiego oka i wyrażone z całą mocą syntezy przez nieomylną rękę artysty. Stąd niema w nich żadnej naturalistycznej obojętności i martwoty, wszystko przepojone jest niezmiernie silnym elementem emocjonalnym, dzięki któremu rzecz tak powszednia jak »Targ w Kołomyi« przekształca się na kolorystyczną symfonję, pełną radości i siły, lirnik na tym targu urasta do rozmiarów postaci z cyklu pautschowskiego słonecznego dytyrambu, a z budowy mostu w Belgradzie robi się jakieś pozaświatowe, tajemnicze misterjum.

Tak malować może tylko malarz, któremu sama natura dana *in crudo* nie wystarcza, przeto tworzy ją na nowo na swój obraz i podobieństwo, a jako twórca prawdziwy i rasowy malarz, tworzy ją drogą emocjonalnych transpozycyj a nie zapomocą cerebralnych spekulacyj.

Wśród prac wojennych Pautscha osobną kategorję stanowią znakomite kompozycje na temat nędzy jeńców i internowanych, demonstrujące ich związek z ziemią *a contrario*, pokazujące, jak usychają i cierpią ci synowie ziemi, oderwani od jej łona piekielnym podmuchem wichury dziejowej, a nadto kapitalne typy jeńców rosyjskich, tak charakterystyczne, że wobec nich do pokonania naturalizmu wystarczyła lekka tylko egzageracja rzeczywistości. Pod względem intensywności wyrazu indywidualnego i rasowego mało mają sobie równych w malarstwie.

Po wojnie Pautsch nie wrócił już do Wrocławia. Z chwilą powstania wolnej Polski, chciał pracować tylko dla swoich i wśród swoich. To też odrzuciwszy zaszczytne propozycje z Drezna i Berlina, przyjął stanowisko dyrektora Państwowej Szkoły Zdobnictwa w Poznaniu, gdzie zasłużył się jako organizator tej szkoły i założyciel stowarzyszenia artystycznego »Świt«. W Poznaniu pozostał Pautsch do r. 1925, w którym przeniósł się do Krakowa na stanowisko profesora malarstwa w tej samej Akademji, której przed dwudziestu przeszło laty był uczniem.

Nowsze dzieła Pautscha, malowane częścią jeszcze w Wrocławiu, częścią w Poznaniu i w Krakowie mówią o jego ciężkiej, poważnej i skupionej pracy duchowej, poświęconej poszukiwaniu nowego wyrazu artystycznego. Twórca tej, co on miary, nie może stanąć na miejscu, nie może się powtarzać, choćby nawet doszedł do nieosięgalnych dla całej rzeszy malarzy wyżyn »Pochodu Słowian«. Trudność raz pokonana, problem raz rozwiązany przestają go interesować. Nęcą go nowe zagadnienia, których sztuka ciągle, bez przerwy, dostarcza. W tem przecie cały jej urok, że podobnie jak zagadka bytu, nie pozwala nigdy dotrzeć do samego rdzenia swej istoty, lecz bezustannie nowe objawia oblicza i nowe odsłania horyzonty.

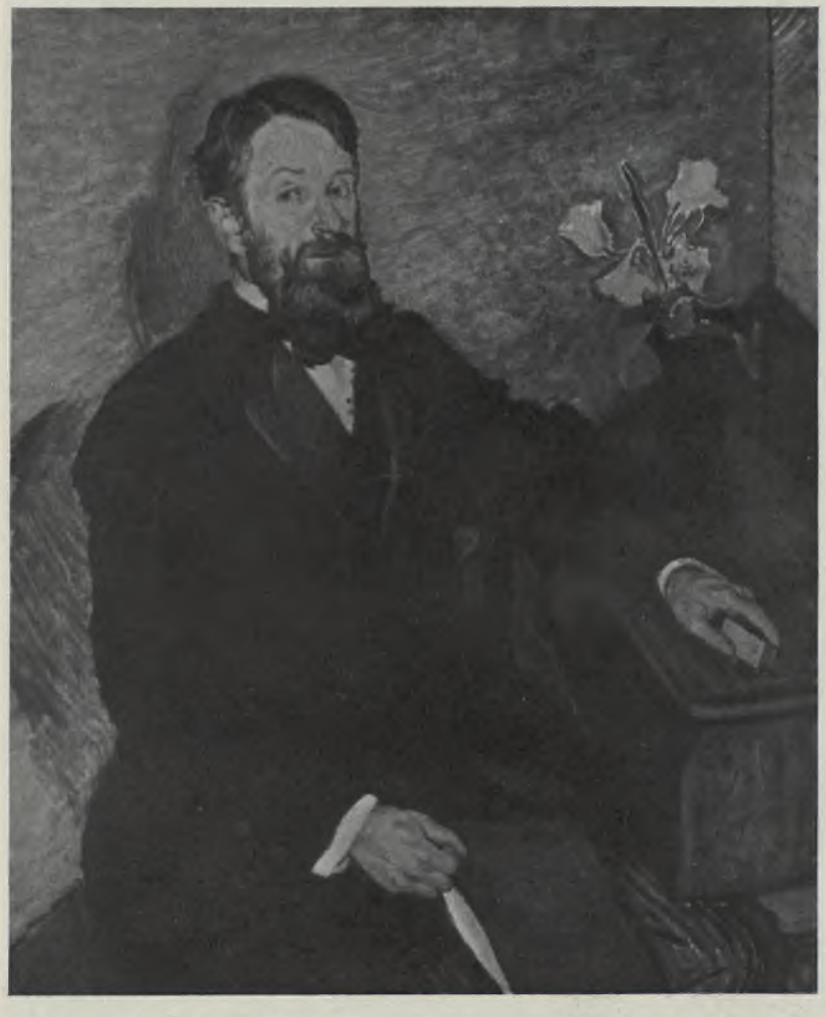
Wielki ferment, jaki w Europie lat ostatnich, gdzieindziej przed wojną, a u nas

FRYDERYK PAUTSCH

POWÓDŹ W KARPATACH (ol.)

dopiero po niej, wywołały rewolucyjne prądy artystyczne, występujące pod rozmaitemi, mniej lub więcej dowolnemi nazwami, nie mogły ujść uwagi twórcy takiego, jak Pautsch, który nie tylko jest wykonawcą swego talentu, ale też bacznym jego obserwatorem. Był jednak zbyt już dojrzałym i świadomym swych sił i celów twórcą, aby mógł choć na chwilę ulec manji anarchicznego ekscentryzmu malarskiego. Nie przyłączył się więc ani do kubizmu ani do formizmu, do ekspresjonizmu zaś przyłączać się nie potrzebował, bo jeśli idzie o prawdziwym talentem nacechowane, oczyszczone z blagi i dziwactw objawy tego kierunku — ekspresjonistą był zawsze. Niezdolny do naśladownictwa, ani do przywdziania jakiegokolwiek uniformu artystycznego, Pautsch szedł i idzie swą samotną drogą, szukając nowego wyrazu dla swej sztuki.

Etapy tych poszukiwań odnajdujemy w portretach wrocławskich i późniejszych, niezwykle spokojnych, niemal objektywnych, w których cała strona duchowa jest z umysłu przytłumiona, gdyż wysiłek twórczy zwraca się wyłącznie w kie-



FRYDERYK PAUTSCH PORTRET P. H. (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH WESELE (ol.)

runku nowych ugrupowań barw i kształtów. Jeszcze w wyższym stopniu występuje ta dążność w martwych naturach, które dla początkującego malarza nie zdającego sobie jeszcze sprawy z istoty i głębi problemów malarskich, są zadaniem najłatwiejszem, a dla skończonego jednem z najtrudniejszych. Cała treść w nich zanika, zostaje tylko forma. A ta forma musi być własna, do żadnej innej niepodobna. Taka też jest forma w martwych naturach Pautscha, które różnią się wybitnie od wszelkich innych, nawet od Cezanne'owskich, z któremi mają wspólny teoretyczny punkt wyjścia.

Przewaga martwych natur w tym badawczym okresie twórczości Pautscha jest znamienna. Powstają obrazy o tematach takich, jak stragany z dziczyzną, z owocami lub z drobiem, jak karp, szczupak, ryby morskie, indyk, odarty z pierza, jabłka i dynie, dynie i flaszki i t. d. A więc nawrót do holenderskiego naturalizmu? W wyborze przedmiotu — tak, ale w stosunku artysty do natury coś zupełnie innego. W rysunku, w sposobie prowadzenia linji o charakterze nawskróś ekspresyjnym, zaznacza się wszędzie bujny, potężny temperament artysty, który martwe przed-

FRYDERYK PAUTSCH TOPIELEC (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH PORTRET DR. M. (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH Ś-TY SEBASTJAN (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH PORTRET p. S. J. (ol.)

FRYDERYK PAUTSCH PORTRET WŁASNY Z RODZINĄ (ol.)

mioty zanurza w wartkim strumieniu swej witalnej siły. Wybucha ona z większą jeszcze wyrazistością w kolorystycznej budowie obrazu, harmonizującej barwy czyste, mocne, płomienne w swobodne a sugestywne symfonje malarskie, nie krępujące się bynajmniej fizykalną zasadą barw dopełniających.

Powściągliwość emocjonalna, ujarzmiona w tych obrazach Pautscha, nie jest oczywiście i w tym okresie regułą. Powstają obok nich obrazy, w których czasowo przytłumiony, a raczej utajony tylko żywioł uczucia znów przychodzi do głosu. Powstaje »Św. Sebastjan« (zakupiony świeżo przez czeskie Ministerstwo Oświaty), zaczyna się na nowo rozpoczęta jeszcze przed kilku laty praca nad olbrzymiem »Ukrzyżowaniem«. Już to, co widziałem w pracowni artysty, zapowiada, że będzie to jedno z najcenniejszych dzieł Pautscha, o dynamice »Flisaków«, »Powodzi w Karpatach« i »Pochodu Słowian«, a o wyższym i wznioślejszym rejestrze wzruszeń duchowych.

Będąc indywidualnością ogromnie mocną o fizjognomji nawskróś odrębnej, podtrzymuje Pautsch zwycięsko i wydatnie to, co jest jedną z najbardziej rasowych cech malarstwa polskiego: jego żywiołową bujność, krewkość temperamentu i zadzierżystą, śmiałą krzepkość fantazji w życiu i w marzeniu. Dlatego jest jedną z czołowych postaci współczesnej sztuki polskiej, dla której zdziałał już wiele, a wiele jeszcze niewątpliwie zdziała w przyszłości.

WŁADYSŁAW KOZICKI

We Lwowie, w styczniu 1928.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Dar dla muzeum bydgoskiego. Prof. Jan Grabowski z Torunia ofiarował muzeum miejskiemu piękną, stylową kanapę wyrobu polskiego, pochodzącą z XVIII wieku.

= Na przedmieściu Bydgoszczy - Bielawki stanie w przyszłym roku, dzięki inicjatywie ks. ks. Misjonarzy, duży kościół połączony z zakładem wychowawczym.

Gmach projektował arch. Ballenstaedt z Poznania.

= W Muzeum miejskiem otwarto wystawę zbiorową prac K. Stabrowskiego oraz W. Gentil-Tippenhauerówny.

DZIKÓW

= Nawiedzony straszliwym pożarem starożytny zamek w Dzikowie posiadał bezcenne zbiory, gromadzone skrzętnie od wieków przez rodzinę Tarnowskich.

Sama Bibljoteka obejmowała około 30.000 tomów. W skład tej Bibljoteki wchodziła część Bibljoteki OO. Cystersów w Oliwie, księgozbiory po księdzu Hieronimie Juszyńskim, oraz po senatorze Walerjanie i biskupie wileńskim Hieronimie Stroynowskim, część Bibljoteki OO. Jezuitów w Sandomierzu, część Bibljoteki po Królu Stefanie Batorym i in.

Wśród białych kruków znajdowały się: statuty Łaskiego z r. 1506, pierwszy druk w języku polskim polskiej pieśni Bogu Rodzica na pergaminie z r. 1478, najrzadsze wydanie Reja, Paprockiego, Orzechowskiego, Turrecrematy »Explanatio«, pierwszy druk krakowski z r. 1475, pozatem z górą 250 druków unikatów, nieznanych w innych egzemplarzach słynnemu bibljografowi polskiemu Estreicherowi, oraz 80 dyplomów pergaminowych i 140 dokumentów oryginalnych.

Cenna galerja obrazów obejmowała dzieła słynnych mistrzów: *Matka Bolesna* Tycjana, *Madonna* Guido Reniego, *Chrystus po Zmartwychwstaniu* Rubensa, *Portret Marji Villiers* Van Dycka, *Wieśniak* Tenniersa, *Pejzaż* Claude Lorraina etc., oraz z portretów rodzinnych *Portret hr. Stanisława Tarnowskiego* Matejki.

Pozatem na zamku znajdował się bogaty zbiór szkiców i rysunków: Orłowskiego, Norblina, Płońskiego, Chodowieckiego, zbiór minjatur, duży zbiór starych pieczęci, rzeźby w marmurze, muzeum myśliwskie, całe garnitury i komplety mebli stylowych, zbiór porcelany chińskiej, oraz buława hetmańska Jana Amora Tarnowskiego i wiele innych zabytków.

Część tych bezcennych zbiorów padła pastwą pożaru.

Część bibljoteki zamku dzikowskiego, którą zdołano uratować, przedstawia się ilościowo wcale pokaźnie. Spłonęły doszczętnie wszystkie książki w szafach. Wiele nowszych książek uratowano, głównie z apartamentów Z. Tarnowskiego, nie objętych pełnym ogniem, a także cokolwiek z t. zw. »bibljoteczki«.

Stan zamku i jego zbiorów przedstawia się ogółem następująco: Prócz kaplicy, dwóch sklepionych poko-

MICHAŁ KOUBA — O ZACHODZIE SŁOŃCA (ol.)
(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

jów na parterze i dwóch również sklepionych nad niemi w lewem skrzydle, cały zamek spłonął doszczętnie aż do podłóg na dole. Ocalono: 1) z bibijoteki zwyż 80% starych druków z inkunabułami włącznie i wszystkie niemal rękopisy: z nowszych książek, mnici starannie przechowywanych, zapewne 75 proc.; 2) archiwum najprawdopodobniej całe; 3) pamiątki po hetmanie Tarnowskim; 4) wszystkie oryginalne obrazy i więcej, niż połowa oprawionych sztychów; 5) niektóre rzeźby w alabastrze i marmurze, 6) większa część sreber i wszystkie kosztowności, wreszcie 7) blisko 75 proc. urządzenia parteru i pierwszego piętra.

W celu zbadania stanu murów zamkowych i zabezpieczenia ich przed zniszczeniem na otwartem powietrzu, wśród mrozów i deszczów, zaprosił hr. Tarnowski architekta prof. Wacława Krzyżanowskiego z Krakowa, który wydał odpowiednie wskazówki.

GDYNIA

= Świeżo wykończono wieżę kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej, według projektu inż. Wacława Głogowskiego.

KATOWICE

= Muzeum Ziemi Śląskiej. W Katowicach, jak wiadomo, ma powstać na wielką skalę zakrojone Muzeum Ziemi Sląskiej, w którem zgromadzone być mają tonące dziś w zapomnieniu zabytki kultury polskiej na Sląsku. Obecnie utworzenie Muzeum weszło na drogę realizacji i według przypuszczeń już w r. 1929 zostanie ono utworzone, przynajmniej niektóre jego działy. Na razie wzięto się energicznie do zbierania eksponatów w poszczególnych sekcjach; żywą działalność pod kierownictwem dr. Londońskiego rozwija sekcja szkolna. Sekcja ta przystąpiła do organizacji komitetów lokalnych po wszystkich miejscowościach Sląska, które nadsyłają okazy. Bogate zabytki polskie na Sląsku, dotychczas rozproszone, znajdą w niedługim czasie odpowiednie pomieszczenie.

= Nowe nabytki muzealne. Muzeum katowickie, organizowane obecnie przez dra Tadeusza Dobrowolskiego, zakupiło przez antykwarjat p. Studzińskiego »Widok zimowy« Chełmońskiego oraz Maksa Gierymskiego »Las«. Z tego samego źródła zakupiło Muzeum Narodowe krakowskie Chełmońskiego »Dniestr w nocy« oraz Maksa Gierymskiego »Widok ze sztafażem«.

Pozatem dr. T. Dobrowolski z ramienia Muzeum katowickiego zakupił za cenę kilkunastu tysięcy zł. — jak nam donoszą — obrazy rozmaitych współczesnych artystów krakowskich w podrzędnym handlu obrazami p. Schmausa w Krakowie. Ciesząc się, że Muzeum katowickie energicznie gromadzi dzieła sztuki, nie możemy ukryć zdziwienia, że p. T. Dobrowolski nie udał się wprost do artystów w sprawie zakupu, aby wybrać rzeczy godne Muzeum i poprzeć ich finansowo, ale uznał za stosowne dużą, jak na nasze stosunki, sumę zostawić u handlarzy, którzy w ten sposób bardzo często po kilkaset procentów zarobili na artystach. Zwracamy uwagę na ten fakt p. dr T. Dobrowolskiego w nadziei, że uzna nasze wywody za słuszne i na przyszłość zwróci się wprost do artystów.

= Wystawę grafiki polskiej otwarto 28 listopada w Sali »Oazy« przy ul. Trzeciego Maja, staraniem sekcji sztuk plastycznych przy Tow. Przyjaciół Muzeum Ziemi śląskiej. Urządzeniem wystawy zajął się prof. St. Ligoń. Katalog wystawy wydrukowano starannie w śląskiej Drukarni Wojewódzkiej.

KRAKÓW

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto wystawy zbiorowe prac Leona Wyczółkowskiego, A. Neumanna i Władystawa Stapińskiego, a pozatem prac: A. Malickiego, A. Markowicza, St. Fabijańskiego, St. Filipkiewicza, J. Grotta, L. Kowalskiego, L. Pinkasówny, M. Kitza, St. Gałka, J. Chlebusa, Z. Pronaszki, St. Szwarca i i.

= Odczyt o Mehofferze. W krakowskiem Tow. miłośników książki p. Helena d'Abancourt wygłosiła odczyt p. t. »Józef Mehoffer jako grafik«.

= Z Wawelu. Dotychczas na Wawelu odnowiono wszystkie sarkofagi miedziane w liczbie ośmiu, w tem 3 mniejsze (dzieci królewskich). Pozostają do odnowienia sarkofagi cynowe i kamienne. Odrestaurowano sarkofagi: Władysława IV, Cecylji Renaty, Kardynała Jana Olbrachta Wazy, Ludwiki Marji Gonzaga, Zygmunta III, Krolowej Konstancji i Stefana Batorego. Restauracji domaga się kaplica Wazów, której zewnętrzne mury mają silnie zwietrzałe kamienie. Restaurację gobelinów i szat kościelnych przeprowadza Muzeum Techniczno-Przemysłowe.

= Tow. Przyjaciół Muzeum Narodowego po kilkuletniej przerwie ożyło na nowo. Ma ono za cel wzbogacanie Muzeum nowymi nabytkami. Na walnem zgromadzeniu wyrażono głębokie uznanie i wdzięczność zasłużonemu dla kultury krakowskiej dr. Leonardowi Lepszemu, który tyle dla Tow. zdziałał. Do Wydziału weszli: prezes dyr. R. St. Ryszard, wiceprezes kustosz zbiorów państwowych na Wawelu dr. Marjan Morelowski, dr. Zbigniew Bocheński, dr. Marja Boniecka, dr. Kazimierz Buczkowski, pułk. dr. Kazimierz Iwanicki, dr. Marja Jarosławiecka, dr. Władysław Kluger, radca Leonard Lepszy, ks. kan. Masny, prezydent Rolle, radca Wincenty Sawiński, dr. Witold Skórczewski, dr. Adolf Schwarz, radca Wincenty Wajda, prof. Wiesław Zarzycki. Na pierwszem posiedzeniu Wydziału sprawdzono rachunki z lat poprzednich, które znalezione zostały we wzorowym porządku, zatwierdzono nowych członków i załatwiono szereg spraw bieżących.

LUBLIN

= W Muzeum Lubelskiem otwarto wystawę prac art. mal. Alfreda Terleckiego,

= Konserwacja zabytków. Konserwator Okręgu Lubelskiego przekazał Wydziałowi Powiatowemu w Krzemieńcu kwotę 500 złotych na remont pałacu ks. Wiśniowieckich w Wiśniowcu, pow. Krzemieckiego. Ministerstwo W. R. i O. P. przyznało

14.000 zł. kredytu na konserwację zabytków w okręgu lubelskim, do którego należy Wołyń. Znaczna część tego kredytu przeznaczona będzie na konserwację zabytków wołyńskich, których większość obecnie znajduje się w opłakanym stanie.

= Też artystyczna sensacja! W połowie grudnia zaalarmował *Głos Lubelski* (Nr. 344) swych czytelników artykulikiem p. t. »Znakomity malarz w Lublinie P. Stanisław Kotwicz-Gilewski podejmuje pracę na naszym terenie«. Czytamy tam m. i.:

»W czasie swego pobytu w Lublinie wykona p. Gilewski portret J. E. ks. Biskupa Fulmana i freski w kościele św. Pawła. Pobyt p. Gilewskiego w Lublinie obliczony jest na dłuższy czas.

Dla kultury naszego miasta podjęte prace p. Gilewskiego są pierwszorzędnej wartości. Angażowanie tak wielkiej wartości malarza jest objawem naprawdę godnym uznania. Z radością podkreślił ten fakt sam p. Gilewski w rozmowie z naszym współpracownikiem.

»Dla mnie osobiście, mówi p. Gilewski, jest nadzwyczaj miłe to, że zdolności moje kompozycyjne jako malarz fresków mogę dla Polski wykorzystać. Dotychczas bowiem z prac moich korzystała prawie że wyłącznie zagranica, przedewszystkiem zaś Niemcy, którzy obrazów moich najwięcej zakupili«.

Szelmy ci Niemcy! Co najlepsze to z Polski zabierają!

LWÓW

= W celu uczczenia zasług prof. dr. Oswalda Balzera na niwie naukowej, pedagogicznej i społecznej postanowiono wybić złoty medal, wykonany przez artystę rzeźbiarza Piotra Wojtowicza. Medal ten będzie wykonany w mennicy państwowej również w srebrze i bronzie i nabyć go będzie można za pośrednictwem powyższego komitetu.

= Jak w dobie Makarta! Lwowska »Lutnia Macierz«, z okazji 40-lecia pracy zawodowej Stanisława Niewiadomskiego, ofiarowała jubilatowi — jak podają pisma: »piękną symboliczną (?) paletę«, malowaną przez St. K. Batowskiego. Czy nie lepiej było ofiarować dobry obraz zamiast palety w guście?

= Postulaty artystyczne Lwowa. Prasa coraz częściej podaje głosy z kół artystycznych, domagające się stanowczo, ażeby decydujące czynniki nareszcie chciały się zdecydować i zrobić coś we Lwowie dla sztuki. Słusznie pisze np. M. Hausnerowa w Nr. 8 *Dziennika Ludowego:*

»Jakkolwiek chętnie szermuje się górnolotnym frazesem o »niezmożonej twierdzy kultury polskiej na Wschodzie«, o »placówce kresowej, roztaczającej wokoło promienie światła i pracy polskiej« — w istocie w pewnych dziedzinach powołane czynniki nie podejmują nic, by Lwów naprawdę światłem swej kultury naokół mógł promieniować«.

Stosunki, w jakich obecnie znalazło się Tow. Przyj. Sztuk P., są fatalne.

»Dziś — Towarzystwo to, skupiające niemal wszystkich artystów lwowskich — »święci« 60-lecie swego istnienia...

Jak święci? Deficytem, trudnościami finansowemi, podwiązującemi beznadziejnie tę arterję życia kulturalnego«.

»Drugą sprawą — czytamy dalej — która bezwarunkowo domaga się uregulowania, jest ciężar wynajmowania przez Tow. po niesłychanie wysokiej cenie czynszu t. zw. Pałacu Sztuki na pl. Targów w sezonie letnim. Ongiś budowano go w celach poświęcenia sztuce, niestety jednak wydzierżawiła go gmina Targom Wschodnim, od których Towarzystwo w znacznym stopniu jest wskutek tego zależne — czy to co do terminu urządzania imprez czy innych kwestyj, związanych z urządzeniem wystaw. Aktualną więc też jest sprawa, by przy odnawianiu umowy z Targami — odpowiednio uwzględnić prawa sztuk plastycznych, do tego budynku, dziś oddanego w zupełności w służbę Merkurego...«

Oddanie przez władze miejskie w ręce handlarzy (którzy śmiało mogą się sami zdobyć na wystawienie własnej hali wystawowej, odpowiedniej do celów Targowych) budynku, wzniesionego ongi przez miasto Sztuce Polskiej — jest takim skandalem kultury,

TADEUSZ PIOTROWSKI
MADONNA (mal. na szkle)

JANINA BRONIEWSKA
„IMMACULATA CONCEPTIO MASOVIENSIS" (drzewo)

APOLONJUSZ KĘDZIERSKI
BRZOZY (akwar.)

(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

K. KWIATKOWSKI
PORTRET DAMY Z WACHLARZEM
(ol.)

MIECZYSŁAW KOTARBIŃSKI
PORTRET (akwar.)

JANUSZ PAWEŁ JANOWSKI
PORTRET DAMY (ol.)

(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

że trudno wprost zrozumieć, jak opinja tego prawdziwego, bohaterskiego Lwowa, mogła do tego dopuścić. Pisaliśmy już o tem niejednokrotnie w *Sztukach Pięknych*, niestety, jak dotąd przynajmniej, daremnie.

Prośba o c z ę ś ć zaledwie lokalu w pałacu Biesiadeckich, jest tak skromna, że aż dziwna, a jednak i ona pono natrafia na trudności.

Słusznie pisze M. Hausnerowa:

»Obecny zarząd miasta, jeśli pragnie zapisać się trwale w kronice artystycznego Lwowa — winien wystąpić z gestem szerszym, niż to dotychczasowi »ojcowie miasta« (rodem ze Strzelnicy) sztuce okazywali. Starania zarządu Tow. o część pałacu Biesiadeckich nie powinny być bezowocne!«

Dotychczasowy lokal w M. Muzeum Przemysłowem, z kuchennemi iście schodami, z fatalnemi warunkami światła — był po prostu nieprzyzwoity. W takich warunkach wszelkie starania zarządu Tow. P. S. P. szły na marne. Dr. Wł. T e r l e c k i stwierdza np. w Nr. 9 *Dziennika Lwowskiego:*

»Na ostatniej konferencji prasowej u prezesa Zarządu Towarzystwa prof. dra Bulandy dowiedzieliśmy się o trudnościach finansowych Towarzystwa. Za wynajęcie Pałacu Sztuki w ub. r. trzeba było zapłacić niemały czynsz, koszta zaś wystawy, tam urządzonej, nie wróciły się, bo lokal musiano oddać na wystawę łowiecką. Dwie na dużą skalę zakrojone imprezy artystyczne: jubileuszowa wystawa Jacka Malczewskiego i wystawa grafiki jugosłowiańskiej, chociaż uwieńczone sukcesem moralnym i cieszące się dużem powodzeniem, przyniosły deficyt: koszta ich urządzenia i koszta druku ilustrowanych katalogów naukowych (że wspomnę tylko o katalogu wystawy Malczewskiego z krytycznym wstępem prof. dra Podlachy) – były duże i nie zostały pokryte z dochodu ze sprzedanych biletów wstępu. Te trudności finansowe wystąpią dramatyczniej, jeśli się zwróci uwagę na oszczędną gospodarkę Towarzystwa, koszta bowiem administracji Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, według sprawozdania za rok ubiegły wynosiły 500 zł.

Mając żywo w pamięci subwencje, jakie Rząd obecny łoży na propagandę sztuki a również subwencje Zarządu miasta dla literatury i teatru, należy żywić nadzieję, że i dla lwowskiej instytucji, która stoi na wysokości swego zadania, znajdzie się mała suma, która instytucji tej pozwoli kontynuować swą owocną pracę«.

Idzie faktycznie o to, czy Lwów ma w dalszym ciągu spełniać jeszcze jakąkolwiek misję kulturalną i zachować bodaj w drobnej części dawne świetne tradycje, czy też ma zejść do rzędu zapomnianej prowincjonalnej mieściny, oddanej na łup wędrownych handlarzy. Problem ten powinni natychmiast rozstrzygnąć pp: komisarz Strzelecki i wojewoda Borkowski.

ŁÓDŹ

= W dniu 11 stycznia b. r. w M. Galerji Sztuki otwarto wystawę pośmiertną prac ś. p. Marjana Puffkego, oraz większych kolekcyj prac. Miecz. Siemińskiego z Warszawy, Alfr. Terleckiego z Zakopanego i Wacława Dobrowolskiego z Łodzi. Wystawa obejmuje ogółem około 180 eksponatów.

NAKŁO

= O b r a z ś w. T e r e s y. Ks. proboszcz Ignacy Geppert, mając zamiar zamówienia obrazu ołtarzowego św. Teresy, nie poszedł za przykładem ks. Brzeziewicza, który dla kościoła św. Aleksandra w Warszawie zamówił obraz św. Teresy u francuskiego malarza Maxence'a — lecz zwrócił się z tem do art. mal. Marjana Faczyńskiego.

POZNAŃ

= W niedzielę dnia 15 stycznia b. r. w Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków (Pl. Wolności 14a), otwarto wystawę zbiorową akwarel Anny R ö m e r o w e j zamieszkałej, obecnie na stałe na Inflantach (obecnie część republiki łotewskiej). Stamtąd, a po części także z Wilna i z Polesia Pińskiego pochodzą wszystkie niemal prace artystki, obecnie wystawione.

= Pamiątkowa plakieta Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu. Fakt założenia i otwarcia w Poznaniu Archiwum archidjecezjalnego należy do najdonioślejszych wydarzeń w życiu kulturalnem Wielkopolski w r. ub. Archidiecezja Poznańska udostępniła jako pierwsza z polskich diecezyj bezcenne skarby naukowe, spoczywające w jej zbiorach archiwalnych i bibljotecznych, zapewniwszy im wpierw stałą siedzibę i możliwie najlepszą opiekę w historycznym gmachu dawnej Akademji biskupa Lubrańskiego, specjalnie na cele nowego przeznaczenia przebudowanym. Wiekopomne dzieło biskupa-humanisty, które odegrało tak wybitną rolę w dziejach umysłowości Polski Zachodniej, odżyło niejako w nowej instytucji. Dyrekcja Archiwum, pragnąc upamiętnić datę uroczystej inauguracji, dokonanej w obecności przedstawicieli Nauki, Władz i Duchowieństwa, postanowiła wydać okolicznościową plakietę. W pierwszą rocznicę otwarcia rozesłano przyjaciołom instytucji zaproszenia subskrypcyjne. Odezwa wydała niespodziewany wynik, bo wpłynęło siedemdziesiąt dziewięć zamówień, z czego dwadzieścia przypada na egzemplarze srebrne. Projekt plakiety już jest gotowy i przedstawia postać »Historji« na tle gmachu archiwalnego. Poniżej umieszczony jest stosowny napis łaciński. Autorem projektu jest p. Jan Wysocki, jeden z najlepszych polskich medalierów. Wybicie plakiety powierzono Mennicy Państwowej w Warszawie.

TORUŃ

= Pomnik Chopina. Rozpoczęto prace przygotowawcze celem wzniesienia w Parku Miejskim pomnika Chopina. Zawiązany pod przewodnictwem prezydenta miasta, p. Bolta, komitet, opracował plan akcji i wyznaczył termin odsłonięcia pomnika, który ma być ukończony na maj 1928 r. Realizację dzieła, wedle projektu prof. Polkowskiego z Krakowa, powierzono art. rzeźbiarzowi Zelkowi.

= Jesienną wystawę obrazów i rzeźb zorganizowało Tow. Przyjaciół Sztuk P. pod przewodnictwem p. Grosa. Prace swe wystawili: Dołżycki, Gęstwicki, Aleksandrowicz, Grodzińska-Styczyńska, Mazurek, Jędrkiewiczowa, Mokwa, Gros, Zaremba, Zelek (rzeźbiarz). Ogółem zebrano sto kilkadziesiąt prac. Obojętna dla sztuki publiczność toruńska małą frekwencją na wystawie złożyła dowody, że nie jest warta aż takiego trudu i zachodu.

WARSZAWA

= Nowe wystawy w Zachęcie. W czwartek dnia 5-go stycznia otwarto 10 nowych wystaw, a mianowicie: wystawy zbiorowe prac Jana Swierczyńskiego oraz Pii Górskiej, kolekcyj prac K. Biskego, prac graficznych Wiktora Osseckiego, obrazów Jana Rosena, Marjana Trzebińskiego, Bronisława Wiśniewskiego, Zofji Żukowskiej, wystawę t. zw. ogólną (z pracami St. Dybowskiego, St. Grabowskiego, S. Danarodzkiego, W. Bielawskiego, T. Nartowskiego, K. Lasockiego i i.), oraz wystawę projektów na plakat Powszechnej Wystawy krajowej 1929 w Poznaniu.

= Zaszczytne wyróżnienie Zachęty. W poważnym miesięczniku p. t. *Przemysł Graficzny*, organie rady połączonych organizacyj przemysłu graficznego w Warszawie (Nr. 12 rocznika IV-go) pisze *R* o »książkach źle i brzydko wykonanych«. Czytamy tam m. i.:

»Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie dorocznym zwyczajem wydało katalog dzieł wystawionych na tegorocznym Salonie (Przewodnik Nr. 29). Książka ta wykonana dość poprawnie pod względem technicznym, jest tak banalna w układzie i doborze czcionek, iż zdumienie ogarnia na myśl, że zamawiającem było Tow. Zachęty Sztuk Pięknych! Czyż panom artystom zasiadającym w Komitecie nic nie wiadomo o wieloletnich usiłowaniach artystów polskich stworzenia pięknego układu książki i pięknego kroju liter? Czyż Komitetowi nie jest znany bogaty dorobek artystyczny w kierunku estetyki druku ludzi tej miary, co profesorowie Bartłomiejczyk, Gardowski, Jastrzębowski, Kamiński, Połtawski i inni i czy Komitet nie miał w ręku choćby jednego tylko wydawnictwa o podobnym zakresie, jak n. p. Katalog Wystawy Drukarskiej u Baryczków, którego twórcą jest prof. Połtawski!?

»Dziwny doprawdy ustala się w naszym światku

JADWIGA UMIŃSKA — JESIEŃ (ol.)

JANINA BRONIEWSKA — MADONNA (gips)

(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

KAZIMIERZ LASOCKI — POŁUDNIE (ol.)

FRANCISZEK EJSMOND — DWIE MAMY (ol.)

(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

artystycznym porządek, byśmy my, drukarze, zmuszeni byli zachęcać do sztuk pięknych... T-wo Zachęty Sztuk Pięknych!«

Niestety, zapewne i te słuszne słowa nie dojdą uszu, zalepionych woskiem zarozumialstwa i uporu, Komitetu Zachęty.

Od czasu, kiedy zaczęły się ukazywać *Sztuki Piękne*, niejednokrotnie piętnowaliśmy brak wszelkiej graficznej kultury w wydawnictwach Zachęty. *Przemysł Graficzny* stawia pod pręgierz publiczny Katalog Salonu 1927. Ten jednakże katalog jest może najlepszy z pośród tych wszystkich, jakie Zachęta wogóle wydała! Wystarczy przypomnieć dawne okładki *Przewodnika*, plakaty wystawowe, wprost okropne, a wreszcie katalogi wystawy węgierskiej i czechosłowackiej, które nawet wśród obcych wstyd nam przynoszą.

= Z Rady Artystycznej m. Warszawy. Ostatnio odbyły się dwa posiedzenia Rady Artystycznej przy Magistracie m. Warszawy.

Na posiedzeniu w dniu 29 grudnia ub. r. Rada zajmowała się m. in. sprawą rozbudowy ratusza i regulacji placu Teatralnego, przyczem uznano, że nadesłane projekty posiadają znaczne walory, jednakże żaden z nich nie mógłby być przyjęty, jako ostateczne rozwiązanie, raczej mógłby służyć za podstawę do dalszego opracowania projektu rozbudowy. Rada wypowiedziała opinję że byłoby bardziej celowe, zamiast rozbudowy istniejącego gmachu, zbudowanie nowego, na innem stosownie obranem miejscu.

Na temże posiedzeniu powołano osobną Komisję, która będzie miała za zadanie zbadanie zgłoszonych przez artystów rzeźb, mających zdobić miasto, w dostosowaniu do terenu, na którym mają być ustawione. Do komisji tej weszli pp. Skoczylas, Czajkowski, arch. Świerczyński, arch. Lisiecki, inż. Gądzikowski i redaktor Szanior.

Rozpatrywano również nadesłany przez jednego z rzeźbiarzy projekt kolumny Kościuszkowskiej, uznano jednak projekt ten za nieaktualny z uwagi na to, iż nie przeprowadzono jeszcze regulacji terenu, na którym wedle propozycji projektodawcy, kolumna ta miała stanąć.

Na posiedzeniu dnia 4 stycznia zajmowano się projektem pomnika ku czci poległych oficerów i żołnierzy z korpusu Dowbora-Muśnickiego. Autorem projektu jest mjr. Kamiński, dowborczyk. Projekt mjr. Kamińskiego przedstawia stojącego na postumencie żołnierza wznoszącego okrzyk. Żołnierz ten trzyma w jednym ręku sztandar, w drugiem szablę. Rada uznała rozmiary projektowanego pomnika za zbyt wielkie, nie dostosowane do skali placu, na którym mógłby pomnik ten stanąć. Zaproponowano projektodawcy wykonanie modelu w zmniejszonym formacie, nadto zalecono opracowanie architektoniczne piedestału. Miejsce pod pomnik wyznaczy Komisja Regulacji Miasta.

= Konkurs graficzny na papiery wartościowe Banku Gospodarstwa Krajowego został rozstrzygnięty. Pierwszą nagrodę otrzymał Edmund John, drugą Z. Kamiński.

= Na posiedzeniu wydziału Konserwatorskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości — we wtorek 17-go stycznia r. b., prof. Z. Batowski wygłosił referat p. t.: »Pokaz projektów architektonicznych ze zbioru rycin króla Stanisława Augusta«.

Posiedzenie to odbyło się w gmachu Bibljoteki Uniwersytetu Warszawskiego.

= Zbiory Rapperswilskie w kamienicy Baryczków. Jak wiadomo, muzeum rapperswilskie przewieziono już do kraju. Rozbito je na dwie części: archiwalno-bibljoteczną złożono w Bibljotece Wojskowej, a z muzealną — Rząd na razie nie wie, co zrobić. Tymczasowo, na podstawie decyzji Pana Prezydenta Rzeczypospolitej i zarządzenia p. ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego, została ona umieszczona w siedzibie Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości, w Kamienicy Baryczków i urządzona jako 25-ta jubileuszowa wystawa Towarzystwa. Uroczystego aktu jej otwarcia dokonał osobiście Pan Prezydent Rzeczypospolitej w sobotę d. 21 stycznia, w samą zaś rocznicę powstania styczniowego, w niedzielę, d. 22 bm. będą pamiątki te udostępnione dla zwiedzających. W niespełna trzy miesiące Muzeum rapperswilskie zostało całkowicie w Kamienicy Baryczków urządzone i opracowane w umyślnym, najszczegółowiej informującym katalogu wystawy. Pracy tej dokonał komitet wykonawczy wystawy w osobach pp.: Kazimierza Brokla, referendarza dyrekcji zbiorów państwowych, Wandy Neumanowej, Konstantego Żmigrodzkiego, dyr. Muzeum rapperswilskiego oraz dr. Władysława Kłyszewskiego, dyrektora Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości.

= Ofiara na pomnik Mickiewicza w Wilnie. Pragnąc przyjść z pomocą komitetowi budowy pomnika Mickiewicza w Wilnie, magistrat warszawski postanowił asygnować na ten cel 25.000 zł.

= Warszawa na wystawie w Turynie. Magistrat upoważnił wydział techniczny do wzięcia udziału w międzynarodowej wystawie rolniczo-ogrod-

niczej, która odbędzie się w Turynie w kwietniu r. b. Warszawa przedstawia tam eksponaty, zawierające plany, fotografje ogrodów i parków, istniejących i projektowanych, oraz tablice graficzne i statystyczne rozwoju plantacyj.

Urządzeniem działu warszawskiego zajmą się: główny ogrodnik miasta, p. L. Danielewicz, i ogrodnik-technik p. St. Życieński, których delegowano jednocześnie, w celu poczynienia studjów nad parkami w większych miastach włoskich.

= Nowy gmach opery. Komisja finansowa rady miejskiej uchwaliła wezwać magistrat, aby przedłożył wniosek Radzie i wstawił do budżetu odpowiednią kwotę na plany nowego gmachu opery.

= Odbudowa pałacu Staszica. Roboty wewnętrzne w pałacu Staszica od dwóch lat nie posuwają się naprzód. Na parterze Kasa im. Mianowskiego ukończyła budowę swych pomieszczeń własnym kosztem. Całe pierwsze piętro, oprócz części zajętej przez bibljotekę francuską, pozostaje nieukończone. Całe drugie piętro, oprócz wykończonej części, zajętej tymczasowo przez bibljotekę instytutu Geologicznego, również nie może być użyta. Trzecie piętro za środkową wielką salą muzealną i wystawowym lokalem poddaszowym jest przykryte tylko dachem. Wobec rozwiązania Komitetu Odbudowy Pałacu Staszica, ciężar odbudowy spadł na Tow. Naukowe, które nie dysponując odpowiednim kapitałem, zwróciło się ostatnio do M. W. R. i O. P. o udzielenie zapomogi ze względu na to, że cały budynek, dzierżawiony jedynie przez T-wo Naukowe, pozostaje nadal własnością państwa.

= Medal pamiątkowy. Z polecenia p. Ministra Zaleskiego Mennica Państwowa wybiła 100 sztuk medali na pamiątkę wstąpienia Polski do Rady Ligi Narodów. Medal został wykonany przez artystę rzeźbiarza p. J. Aumilera i przedstawia z jednej strony postać kobiecą z gałązką oliwną na tle pałacu Ligi Narodów, z drugiej zaś zawiera okolicznościowy napis łaciński.

= Medal J. Słowackiego — o którym informowaliśmy poprzednio — wykonany został według projektu prof. Szkoły Sztuk Pięknych, p. Breyera i odbity w bronzie narazie w ilości 400 sztuk. Czysty zysk ze sprzedaży medalu, którego cena wynosi 12 zł., został przeznaczony na budowę pomnika poety.

= Także krytyk. W *Gazecie Warszawskiej Porannej* (24 grudnia 1927) w artykule pt. «Salon doroczny« p. Stanisław Pieńkowski, sprawozdawca artystyczny tejże gazety, omawiając wystawę ostatniego Salonu warszawskiego wymienia tylko nazwisko jednego artysty, który bierze udział w tym Salonie, a to p. Mieszki Jabłońskiego, a pisze o nim tak:

»Obraz dużych rozmiarów, a na nim pięcioro żydów ze sfery bankierskiej, piegowatych, rudych, parchatych. Tytuł »zbiór owoców«, autor — Mieszko (!) Jabłoński (!), malarz żydowski z Krakowa. Patrzmy i podziwiajmy. Że »Jabłoński«, to nic dziwnego... Żydzi nietylko w naturze, ale i w nazwiskach mają szczególne upodobanie do polskich sadów i lasów. Lasy w pachcie i sady w pachcie. Że »zbiór owoców« to także nic dziwnego. Majufesowa epoka daje żydom takie owocobranie, o jakiem zakon ich zaledwie marzył — w »winnicach, których nie sadzili i na polach, których nie obsiewali«. Że »Mieszko« to także w porządku. Socjaliści przyzwyczaili już Polskę do swoich matołków »Władysławów Jagiełłów« i do swoich bojowców »Łokietków«. A żyd w tużurku musi być conajmniej »Stanisławem«. Teraz już idzie moda na »Mieszków«, »Zbyszków« i »Leszków«. Że obraz jest taki a nie inny, to naturalne, bo jest dojrzałym owocem jawnego, syjońskiego judoformizmu. Ale że tę paskudność wpuszczono do Zachęty — to wielka osobliwość!«

A dalej pisze tak:

»I tym i drugim swoim w Salonie w tym samym rodzaju obrazem autor znakomicie zilustrował ducha żydowskiego, a że nazwiskiem i towarzysko udaje Polaka, zasłużył sobie przeto na historyczny przydomek — Mieszko Plugawy«.

W odpowiedzi na ten niesłychanie wulgarny napad p. St. Pieńkowskiego nadsyła nam p. Mieszko Jabłoński następujące wyjaśnienie:

» Dn. 4-go grudnia ub. r. w dzienniku *Gazeta Warszawska Poranna* ukazał się artykuł p. Stanisława Pieńkowskiego o salonie w »Zachęcie«. W artykule tym p. Pieńkowski sądząc — nie wiem, dlaczego — że jestem Żydem, w niesłychany sposób napada na moje obrazy i obelżywymi wyrazami odzywa się o mnie jako człowieku. Twierdzi dalej, że ja »nazwiskiem i towarzysko udaję Polaka« i przypuszcza, że jury »Zachęty« musiało być urobione przez Żydów, moich domniemanych kuzynów

STANISŁAW CZAJKOWSKI — KURMOWO (ol.)

KAZIMIERZ SICHULSKI — WESELE HUCULSKIE (ol.)

(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

STANISŁAW NOAKOWSKI
KRAKÓW ZE SCHYŁKU ŚREDNIOWIECZA

WACŁAW ZABOKLICKI
MORZE (ol.)

(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie. Salon 1927)

i przyjaciół. Że ten artykuł był napisany z tendencją urobienia mi odpowiedniej opinji — nie ulega żadnej wątpliwości, że pan Pieńkowski chciał za wszelką cenę zohydzić moje obrazy — jest faktem. Primo — zaślepiony chęcią pognębienia mnie, do tego stopnia stracił panowanie nad sobą, iż nawet zapomniał rachować, gdyż pisze, że obraz przedstawia 5 osób, gdy w rzeczywistości jest ich 8; secundo — w każdym modelu moim widzi Żyda, a do obrazu tego pozowali mi: kolega malarz Eugenjusz Geppert, znany w kraju, obecnie w Paryżu, Polak-katolik, drugi kolega malarz — Adam Malicki, brat Marji Malickiej, — cała rodzina polska i katolicka; inni panowie — to Jan Rychter, Jerzy Niziński i Władysław Kazanowicz — wszyscy Polacy z dziada i pradziada. Panie zaś biorące udział w obrazie — to najszlachetniejsze Polki, wyznające te samą wiarę, co p. Pieńkowski! I nareszcie tertio: dla p. Pieńkowskiego obrazy moje są pogardy godne, gdy »Tygodnik Illustrowany«, »Świat« i katalog »Zachęty« zawierają właśnie fotografje tych »osławionych« obrazów, a ten, który posłużył p. Pieńkowskiemu do nieuzasadnionej napaści na mnie, miał być na życzenie »Sztuki« krakowskiej wysłany z reprezentacyjną wystawą do Pragi, i jeżeli do Pragi wysłałem inny obraz, to tylko dla tego, że ten właśnie »Zbiór owoców« już był w drodze do »Zachęty«.

»O sobie zaś mogę powiedzieć krótko: jestem Polakiem, jak od niepamiętnych czasów cała moja rodzina, i wiary katolickiej dotąd nie zmieniłem, choć p. Pieńkowski tak mnie usilnie chce do tego namówić.

»Tyle jest prawdy o panu Pieńkowskim, moich obrazach w »Zachęcie« warszawskiej i o mnie.

»*Mieszko Jabłoński*, członek zarządu Związku Polskich Artystów w Krakowie«.

W związku z tem czytamy w *Illustr. Kurjerze Codziennym* (Kraków, 23 stycznia 1928) w artykule p. t. »Znamienny atak i znamienny protest«, co następuje:

»Za pośrednictwem prezydjum »Związku artystów-plastyków« w Krakowie otrzymujemy następujący protest.

Protest

Związków artystycznych Krakowa, Warszawy, Poznania i Wilna przeciw napaści warszawskiego „krytyka" na artystę-malarza z Krakowa.

»W Gazecie Porannej Warszawskiej« w nr. z 4-go grudnia ub. r. ukazał się artykuł p. Stanisława Pieńkowskiego, w którym autor przy omawianiu obrazów Mieszka Jabłońskiego użył zwrotów niepraktykowanych dotąd w uczciwej, rzeczowej krytyce, w wysokim stopniu ubliżających nietylko talentowi Mieszka Jabłońskiego, ale jego osobistej godności. Na podstawie jakiejś widocznie lekkomyślnie skonstruowanej plotki przechrzcił p. Pieńkowski Mieszka Jabłońskiego na... Żyda i z sadystyczną wprost pasją «użył sobie«, wymyślając mu w nieprzyzwoity sposób od »zamaskowanych żydów, plugawiących sztukę polską« (?)

Stwierdzamy przedewszystkiem, że Mieszko Jabłoński pochodzi z polskiej rodziny, jest typowym aryjczykiem, i nigdy nie miał nic wspólnego z rasą żydowską. To, niekonieczne zresztą dla istoty osądu artystycznego, oświadczenie podkreślamy z naciskiem, by uspokoić »sumienie« p. Pieńkowskiego. Nadmieniamy również, że naszem zdaniem na szacunek zasługuje i to, iż Jabłoński po utracie prawej ręki, sztukę swą kontynuje z umiłowaniem i w trudzie, dążąc do wyników czysto artystycznych.

Na tle tego jakże marnie wyglądają napaści p. Pieńkowskiego, który, mieniąc się krytykiem, w jakiemś chorobliwem zacietrzewieniu zapomina często, iż nie temat i nie pochodzenie artysty rozstrzyga o walorach sztuki! A skoro już p. Pieńkowski jest tak »przenikliwy« i »umie« w dziwny jakiś, mistyczny sposób dopatrzeć się w płótnie nawet rodowodu artysty, to tym razem gruntownie się ośmieszył i wydał swoim »zdolnościom« fatalne świadectwo, dyskredytując się nawet w oczach swoich zwolenników, jeśli wogóle takich posiada.

Zaprotestować należy jak najenergiczniej przeciw tego rodzaju »krytykom«, którzy w wysokim stopniu szkodzą tylko sztuce, dezorjentują publiczność i deprecjonują pismo, w którem z najlepszą wiarą ofiarowano im ważne stanowisko referenta dzieł sztuki, a więc tego, który ma ułatwić zrozumienie tej sztuki w najszerszych masach. Tego rodzaju »krytyka«, to poprostu oszustwo, popełniane na dobrej wierze czytelników, nadużywanie stanowiska i podważanie autorytetu drukowanego słowa, które w tej dziedzinie powinno już raz przecież mieć wartość uczciwego sądu. Mniejsza już o kompromitację p. Pieńkowskiego, który z rdzennego Polaka robi Żyda i nawet widzi Żydów w portretowanych w omawianym obrazie artystach: Geppercie i Malickim — idzie jednak o ten obrzydliwy ton i ulicznikowskie zwroty niegodne naprawdę umieszczenia w piśmie polskiem! I przeciwko temu właśnie, my artyści, zakładamy jak najgorętszy protest!

Związek Artystów Plastyków w Krakowie, Towarzystwo »Sztuka« w Krakowie, Cech Artystów Plastyków »Jednoróg« w Krakowie, Związek Polskich Artystów Plastyków »Rytm« w Warszawie, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Towarzystwo »Plastyka« w Poznaniu, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków.

Do powyższego protestu przyłącza się Redakcja Sztuk Pięknych.

Ta niesłychana, obłąkańcza napaść na jednego z naszych młodszych artystów, dokonana pod pozorem obrony charakteru narodowego naszej sztuki, jest tak obrzydliwą w tych nieuzasadnionych insynuacjach i w formie samej, że musimy ten ubolewania godny występ p. St. Pieńkowskiego jaknajenergiczniej napiętnować, tem bardziej, że p. Pieńkowski, mimo że z listu p. Jabłońskiego, który powyżej przytoczyliśmy, a który został opublikowany w prasie warszawskiej, dowiedział się, że zrobił nietylko krzywdę sztuce polskiej, wprowadzając niedopuszczalny, wulgarny ton do swej recenzji, ale i skrzywdził artystę, usiłując go ośmieszyć bezpodstawnemi insynuacjami, nie traci tupetu.

Oto w artykule pt. »Maskarada« (Gazeta Warszawska Poranna, 8 stycznia 1928), wspominając o liście p. Jabłońskiego, który przytaczamy powyżej, stwierdza, że:

»Wystąpienie swoje oparłem na dwuch danych: 1-o Postacie obrazu w typach, wyrazach, ruchu i w swoistym smaku ujęcia plastycznego są żydowskie. Co do tego nie może być dwuch zdań. Stwierdziło to, prócz mnie, wiele osób przezemnie zapytywanych. Swiadectwem bezspornem tego faktu pozostanie obraz. 2-o Nie znając autora, zasięgnąłem o nim wiadomości od człowieka, znającego stosunki krakowskie. Odpowiedział mi bez wahania, że autor obrazu istotnie jest żydem. Dane te uznałem za wystarczające.

»Oświadczenie p. Jabłońskiego nie zmienia, rzecz prosta, obrazu. Zatem pierwsza moja dana pozostaje w swej mocy. Natomiast informator mój mógł się mylić, a że nie ma go teraz w Warszawie, więc ani potwierdzenia ani zaprzeczenia, lub wątpliwości uzyskać od niego w tej chwili nie mogę.«

Niewystarcza więc p. St. Pieńkowskiemu list p. Jabłońskiego, więcej ufa on swemu informatorowi, który na nieszczęście... wyjechał. Mimo to

»Jeżeli p. Mieszko Jabłoński jest Polakiem, to niniejszem najuprzejmiej przepraszam go za szyderstwa dotyczące jego osoby jako mniemanego kryptożyda, — i odwołuję je. Utrzymuję tylko bez zmiany wszystkie uwagi, któremi opatrzyłem obraz jego »Zbiór owoców«.

Mało tego, powiada:

»p. Jabłoński oświadcza, że pozowali mu Polacy, ale nie widzi tego, że porobił z nich żydów, podaje bowiem fakt pozowania Polaków za dowód swojej i swojego obrazu polskości. Według prawa psychologicznego artysta tem oświadczeniem sam nastręcza powód do uznania w nim rasy żydowskiej.

» Powołane tu prawo psychologiczne polega na tem, że artysta zawsze w modela swego na obrazie wkłada mniej lub więcej podobieństwa do samego siebie, a przedewszystkiem do typu swego, narodowości i rasy. Z pod prawa tego można wyłamać się tylko świadomym i wielkim wysiłkiem woli Ponieważ p. Jabłoński listem świadczy, że tu wysiłku tego nie było, więc jak mamy wytłumaczyć sobie obecność żydów na obrazie artysty?...«

Czyli na nic zapewnienia p. Jabłońskiego, na nic nawet naoczne stwierdzenie aryjskości tegoż, p. Stanisław Pieńkowski zapewnia, że p. Jabłoński jest Żydem i nie ma ratunku. I stwierdzając to, przybiera wielki giest, oświadczając, że:

»Co do mnie, spełniam obowiązek demaskowania żydów przy każdej sposobności w zakresie swojej pracy dziennikarskiej. A że prowokatorstwo jest zawodem haniebnym, o wiele obrzydliwszym od najniższych występków ludzkich, więc nie szczędzę przy tem pogardy swej i szyderstwa dla demaskowanych.«

MICHAŁ BORUCIŃSKI
HUCUŁ Z FAJKĄ (akwar.)
(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

Dobrze. Ale do czego to prowadzi? Czy to błazeństwo, czy choroba?

= Związek Zawodowy P. Artystów Plastyków zainaugurował swój nowy własny lokal (przy Nowym Świecie 19) zbiorową wystawą prac Tadeusza Pruszkowskiego, prof. warszawskiej Szkoły Sztuk P. Wystawa ta miała duże powodzenie, a po jej zamknięciu nastąpiło w dniu 18 grudnia 1927 otwarcie nowej wystawy, niezbyt szczęśliwie nazwanej »reprezentacyjną«.

W wystawie tej, która potrwała do 13 stycznia b. r. biorą udział: Adamowicz B., Badowski Z., Bartłomiejczyk E., Biske K., Berezowska M., Bukowska M., Butrymowicz E., Cieślewski T., Dybowski St., Dybczyński B., Glinicki Z.. Grabowski Z., Centnerszwerowa St., Grombecki H., Helvelke J., Janowski J. P., Koż-

TADEUSZ NARTOWSKI RYBACY (akwar.)
(Tow. Zachęty Sztuk pięknych w Warszawie, Salon 1927)

WACŁAW PIOTROWSKI ŁOBUZY (ol.)
(Wyst. Związku zaw. P. art. mal. w Warszawie)

niewska M., Kraśnik Z., Kuźmiński B., Krzyżanowski M., Lewensztadt H., Leonhard W., Mann A., Mieszkowski J., Blomberg-Mrozowska M., Peltyn-Muszkatowa W., Nowotnowa J., Nowakowski St., Nowocień Cz., Noskowski T., Olszewski T., Bobińska-Paszkowska J., Piotrowski W., Piotrowski T., Popielska T., Pochwalski K., Polakiewiczówna I., Purzycki K., Pruszkowska Z., Pruszkowski T., Rudnicki J., Reinthal B., Rychtarski A., Ryszkiewicz Swirysz J., Siedlecki Fr., Szperber J., Szczygliński H., Łuczyńska Szymanowska I., Suchodolska E., Śliwiński St., Stabrowski K., Strzemiński K., Świdniński Al., Szygell St., Trautman M., Trefler J., Trojanowski E., Trzciński M., Umińska J., Wąsowicz K., Wąsowicz W., Węgierkowa Z., Widner J., Winkler K., Witoszyński St., Wisznicki M., Wodyński J., Wysocka E., Żaboklicki W. — a w dziale rzeźby: J. Broniewska, J. Bogdanowicz, H. Małkowska-Bickowa, L. Drexlerówna, A. Janik, L. Marczewski i R. Żerych.

Pomimo takiego niezwykle tłumnego zbiegowiska, wystawa wypadła wcale interesująco.

WILNO

= Brak lokalu wystawowego stał się już rzeczą wprost nieznośną. Słuszne uwagi na ten temat zamieszcza w Nr. 8 *Dziennik Wileński:*

Już to pod tym względem w życiu artystycznem Wilna jest luka, która powinna być możliwie najprędzej zaspokojona. Wszak od czasu do czasu (zamiast stale) mamy jakąś wystawę, to malarską, to fotograficzną, to graficzną, to bibljoteczną, a wtedy tulić się one muszą w lokalach zupełnie do tego celu niedostosowanych, jak sale gimnazjalne albo gmach wojewódzki, to znów w aulach uniwersyteckich. Cierpi na tem i dobro wystawy i ludność, dla której wystawa jest przeznaczona, a która często gęsto nawet nie wie, że taka a taka wystawa w mieście została otwartą lub gdzie jej szukać należy. Tymczasem nie »szukać«, a prosto iść ...by należało do stałego, zawsze w tem samem miejscu znajdującego się i tylko do tego służącego »Pałacu Sztuki«. Powstanie takiego gmachu w Wilnie winno być jedną z trosk Rady Miejskiej. Mówi się o odnowieniu starego ratusza, aby umieścić tam część biur Magistrackich i Muzeum miejskie. Zgoda na to ostatnie, ale z zastrzeżeniem, że będzie tam również miejsce na »Wystawy Sztuk Pięknych«.

= W niedzielę, dnia 8 stycznia b. r. otwarto w gmachu »Lutni« wystawę obrazów warszawskich artystów malarzy, m. i. takich, jak: S. Popowski, St. Bagieński, T. Cieślewski, J. Kotowski, Br. Kowalewski, K. Lasocki, Cz. Nowocień, J. Olszewski, E. Lindeman, W. Mikoś. W. Nowina-Przybylski, R. Reinthal, F. Szewczyk, F. Szwoch, K. Stabrowski, R. Wąsowicz, St. Zawadzki. Ma tedy i Wilno próbkę wystaw stołecznej Zachęty. Zabłąkały się też obrazy: W. Gersona, R. Okmińskiego, W. Skoczylasa.

WŁOCŁAWEK

= Wystawa Plastyków. Otwarto w lokalu Stow. rzemieślników polskich wystawę prac miejscowych artystów plastyków. Objęła ona portret, pejzaż, kompozycję, grafikę i ceramikę. Między wystawcami figurują pp.: Jakubowski, Kurpiński Płoszay, Smutny, Tennenbaum, Gerhardt, Wąsowicz, Woźnicki.

KRONIKA ZAGRANICZNA

PARYŻ

= Stulecie romatyzmu we Francji. Rząd Francuski przedłożył Izbie Deputowanych projekt ustawy w sprawie przyznania kredytu w wysokości 400 tys. franków na cele obchodu stulecia romantyzmu. Odpowiednie uroczystości mają się odbyć w latach od 1928 do 1930. Przewidziane jest w pierwszym roku: otwarcie Wystawy w Muzeum im. Wiktora Hugo, Wystawy w Bibljotece Arsenału (rekonstrukcja salonu Karola Nodir), program przewiduje dalej odczyty w Sorbonie, zorganizowane przez Muzea Narodowe, wystawienie Cromwella w Komedji Francuskiej, wykłady na Uniwersytecie Paryskim w ciągu roku akademickiego, odczyty w Muzeum Pedagogicznem, wreszcie imprezy tego samego rodzaju w innych Uniwersytetach francuskich. W latach 1929—1930 przewidziane jest zorganizowanie wystawy w Muzeum Louvre (Delacroix), w Muzeum Sztuki Stosowanej (stroje i mody) oraz w Bibljotece Narodowej.

= W salonie Bernheim-jeune urządził wystawę swych prac artysta malarz Kazimierz Zieleniewski

= Polak laureatem konkursu rzeźbiarskiego m. Paryża. W wyniku konkursu, ogłoszonego przez m. Paryż na statuę patronki Paryża świętej Genowefy, pierwszą nagrodę otrzymał rzeźbiarz p. Landowski. Statua ma stanąć na jednym z mostów paryskich.

= Otwarcie nowej siedziby polskiego Związku plastyków w Paryżu. W Paryżu, przy Avenue du Maine (pod Nr. 23-cim) odbyła się uroczysta inauguracja siedziby Polskiego Związku Artystów Plastyków. Artyści będą mieli tam do dyspozycji pokój na zebrania, czytelnię, salę wystawową oraz kawiarnię i niedrogą restaurację. Wystawy będą odnawiały się co dwa tygodnie. Zorganizowana obecnie wystawa obejmuje obrazy i rzeźby Niny Aleksandrowiczowej, Boznańskiej, Brandla, Chmielińskiego, Cykowskiego, Dobrzyckiego, Duglasa, Dudy, Dybowskiego, Gepperta, Gotlieba, Gwozdeckiego, Jarosza, Kamińskiego, Kamira, Kiergura, Kwiatkowskiej, Lepli i Leplowej, Lipszyca, Makowskiego, Malickiego, Marylskiego, Marylskiej, Mrozowskiego, Meli Mutter, Mystkowskiego, Niekunówny, Nawroczyńskiego, Ostrowskiej, Piramowiczowej, Prochaski, Rubczaka, Samlickiego, Tkaczewskiego, Tłomakowskiego, Tedy, Waliszewskiego, Zamoyskiego, Zawady i Zieleniewskiego.

Powstanie nowej instytucji zawdzięczać należy zabiegom prezesa Polskiego Związku Artystów Plastyków, Stanisława Kiergura, który zorganizował również uroczystość otwarcia nowego lokalu. Na uroczystości

tej obecny był autor pomnika Adama Mickiewicza, rzeźbiarz Bourdelle, który na pierwszą wystawę, zorganizowaną w świeżo otwartym lokalu, przysłał kilka swych rzeźb.

= W wystawie Salonu Jesiennego 1927 wzięło udział 47 polskich artystów, prawie wyłącznie zamieszkałych w Paryżu.

= Przed odsłonięciem pomnika Mickiewicza. W roku bieżącym ma stanąć w Paryżu na placu Alma pomnik Adama Mickiewicza, wykonany przez znakomitego rzeźbiarza francuskiego Bourdelle'a. W dniu odsłonięcia pomnika we wszystkich szkołach francuskich komunalnych oraz średnich jedna godzina zostanie poświęcona Mickiewiczowi. W Paryżu utworzono już osobną komisję, która opracowała program akcji, mającej towarzyszyć uroczystości odsłonięcia pomnika. Do komisji tej wchodzą pp. Antoni Potocki, jako przewodniczący, M. Rakowska, prof. Zaleski, prof. Folkierski, Cezary Jellenta, dr. E. Woroniecki, Danysz, Topass i Tesslar. Akcja komisji rozwinie się głównie na polu wydawniczo-propagandowem. Mają być wydane Złote Myśli dzieł Mickiewicza, jego wykłady w Collège de France oraz artykuły, zamieszczane w *Tribune des Peuples*. Nadto ma być wydana osobna praca p. t. Mickiewicz a Francja. Napisanie tego dzieła powierzono A. Potockiemu.

PRAGA

= Wystawa sztuki polskiej została otwartą w salach Twa »Manes«, które się mieszczą w reprezentacyjnym gmachu miejskim zwanym »Obecni dum«. Wystawę tę z polecenia i przy pomocy departamentu Sztuki M. WR i OP. tudzież biura prasowego M. S. Z. zorganizowało T-wo art. pol. »Sztuka«, które, chcąc dać mniej więcej dokładny obraz stanu naszej współczesnej twórczości artystycznej na polu plastyki, zaprosiło cały szereg artystów, nie należących do »Sztuki«.

Jak na str. 74 *Sztuk Pięknych* wspominaliśmy, w wystawie tej, która obejmuje 363 eksponaty i 30 kilimów, biorą udział: Członkowie Towarzystwa »Sztuka«: T. Axentowicz, St. Czajkowski, X. Dunikowski, J. Fałat, Wł. Jarocki, Z. Kamińska, St. Kamocki, A. Kędzierski, K. Laszczka, J. Mehoffer, St. Noakowski, St. Ostrowski, Fr. Pautsch, Ignacy Pieńkowski, St. Podgórski, Zbigniew Pronaszko, K. Sichulski, J. Szczepkowski, W. Weiss, L. Wyczółkowkowski. Członkowie »Rytmu«: W. Borowski, B. Kramsztyk, A. Kuna, T. Niesiołowski. T. Pruszkowski, W. Skoczylas, L. Sleńdziński, Z. Stryjeńska, W. Wąsowicz, E. Wittig: Członkowie »Jednoroga«: St. Dąbrowski, J. Fedkowicz, J. Hryńkowski, F. S. Kowarski, J. Rubczak, St. Żurawski. Z Grupy »Praesens«: T. Czyżewski, M. Nicz-Borowiakowa, A. Pronaszko, A. Rafałowski, H. Starzewski — tudzież nie stowarzyszeni: M. Boruciński, T. Grott, W. Hoffman, M. Jabłoński, A. Karpiński, J. Malczewski, R. Malczewski, J. Pankiewicz i St. Popławski.

Do zorganizowania tej wystawy w wysokim stopniu przyczyniło się ruchliwe tutejsze Koło przyjaciół Polski z dr. J. Michlem na czele, tudzież prof. pragskiego Uniw. dr. M. Szyjkowski, a wreszcie tutejsze poselstwo z ministrem dr. W. Grzybowskim na czele, który w pracach przygotowawczych brał bardzo żywy udział.

Ze strony T-wa »Sztuka« wystawę urządzali: prof. W. Jarocki (komisarz wystawy), prof K. Laszczka i prof. J. Pieńkowski.

Protektorat nad wystawą przyjął pan prezydent Rp. Czechosłowackiej, dr. Masaryk, do komitetu honorowego weszli ministrowie Czechosłowaccy pp. dr. Beneš i dr. Hodża, tudzież nasi ministrowie pp. A. Zaleski i dr. Dobrucki i poseł dr. W. Grzybowski.

Otwarcie wystawy odbyło się bardzo uroczyście dnia 26 listopada 1927 przy udziale przedstawicieli władz czechosłowackich z ministrami dr. Hodżą i dr. Benešem na czele, reprezentantów miasta Pragi z prezydentem dr. K. Baxą na czele, reprezentantów pragskiej Akademji Sztuk Pięknych, instytucyj i stowarzyszeń artystycznych, uniwersytetu i innych wyższych uczelni, tudzież tłumów publiczności.

Do zgromadzonych pierwszy przemówił Prezes Towarzystwa »Manes«, w którego salach i którego staraniem tę wystawę urządzono, architekt Otakar Nowotny w tych słowach:

»Witam Pana Ministra Oświaty, który przybywa tu w charakterze reprezentanta Prezydenta naszej Republiki, witam posła Rzeczypospolitej Polskiej, witam wszystkich szanownych gości i przyjaciół naszych, którzy przyszli, by oglądnąć dzieła sztuki bratniego nam narodu. Dziękujemy wam wszystkim za wzięcie udziału w tej uroczystości, dziękujemy również wszystkim tym, którzy łaskawie przyjęli funkcje honorowe lub wykonawcze w Komitecie wystawy, którzy pomogli nam ją urządzić.

Witam jak najserdeczniej was, polscy nasi przyjaciele, bracia artyści, bojownicy za wspólną ideę sztuki. Artyści czechosłowaccy dziękują wam za łaskawe do nas przybycie, które jest rewizytą za nasz pobyt w Polsce. Proszę was abyście gościnę u nas przyjęli tak serdecznie, jak my ją wam ofiarujemy.

Nasuwa mi się pytanie: Jak to jest możliwe, że się dotychczas tak mało znamy? Jak jest to możliwe, że dwa narody, które wyrastają z jednego niejako pnia, które od wieków żyją obok siebie, które złączone są analogicznymi momentami politycznymi i kulturalnymi, stykały się dotąd i poznawały nawzajem tylko zagranicą, w Paryżu, Wiedniu czy Monachjum, zamiast w Warszawie, Krakowie i Pradze.

Zdaje mi się, że właśnie owe podobne momenty polityczne zmuszały nas do tego, abyśmy nasze dzieła artystyczne, pracę narodów uciśnionych o dążeniach jednak tem żywotniejszych i namiętniejszych, pokazywali na forum dostępnem dla całego świata. Tam zwróciliśmy na siebie uwagę i zdobyliśmy, my i wy, stanowiska, z których nikt nas nie zepchnie. To był pierwszy etap.

Teraz poznajemy się nawzajem i wierzę, że od dnia dzisiejszego pójdziemy ręka w rękę, wspólnie, w bój o sztukę żywotną, dzisiejszą.

Wyciągnęliśmy do was jako symbol przyjaźni naszą dłoń, urządzając wystawę naszą w Warszawie i Krakowie, wy nam odpowiedzieliście, urządzając waszą u nas wystawę.

Witajcie nam jak najserdeczniej«.

Z koleji dłuższe przemówienie wygłosił nasz poseł w Pradze dr. W. Grzybowski, dziękując przedewszystkiem prezydentowi Masarykowi za objęcie protektoratu nad Wystawą polską i wyrażając przekonanie, że wystawa ta, podobnie jak i inne imprezy kulturalne, mające na celu zaznajomienie obu bratnich narodów z ich dorobkiem artystycznym i naukowym, przyczyni się w wysokim stopniu do zacieśnienia węzłów przyjaźni między Polską a Czechosłowacją.

Minister Grzybowski zaznaczył przytem, że najlepszemi notami dyplomatycznemi jest właśnie sztuka, będąca wyrazem życia kulturalnego narodów i środkiem do wzajemnego ich zbliżenia się.

Potem przemówił minister Oświaty, dr. Milan Hodża, oficjalny zastępca p. prezydenta Rp. Czechosłowackiej, w te słowa:

»Wystawa polskiej sztuki współczesnej w Pradze jest wielkiem wydarzeniem artystycznem. Nie jest to jednak wszystko, co by można o tem powiedzieć. Witać w Pradze polskich artystów to znaczy witać braci naszych i dzieła ich jako dowody ogromnego postępu na polu

artystycznem, dokonanego przez kochany bratni naród polski. Dlatego radość nasza jest szczera i serdeczna. Zgadzam się z tem, co powiedział prezes Towarzystwa »Manes«, że jest najwyższy czas, ażeby artyści polscy spotykali się z artystami czechosłowackimi nie tylko w Paryżu, Londynie czy Rzymie, lecz przedewszystkiem w Warszawie, Krakowie, Pradze i Bratislawie. Wierzę, że nadejdzie czas, kiedy narody słowiańskie wystąpią razem, by pokazać światu swe płody intelektualne i artystyczne.

Dla nas Słowian sztuka jest czemś więcej niż dla innych narodów. My żyjemy dzięki swej sztuce. Wśród Słowian życie duchowe narodu odbijało się najsilniej w sztuce, zwłaszcza u Polaków, ponieważ nasi bracia polscy mają swój wyjątkowo silny świat uczuć.

W czasie kiedy Polacy najbardziej cierpieli pod zaborami, byli oni jakby jedną wielką indywidualnością artystyczną, w której skupił się niejako i z którą zlał się cały olbrzymi polski patryjotyzm, wierzący w lepszą przyszłość i niepodległość ojczyzny.

Wtedy to Mickiewicz powiedział pamiętne słowa: »Ja i Ojczyzna to jedno«. Wybaczą mi zapewne ci, którzy głoszą hasło: «l'art pour l'art«, ja bowiem wierzę, że sztuka nie jest tylko dla sztuki.

Guyau twierdził, że sztuka powinna »exalter la vie«, podnieść życie na wyższy poziom, otrząsnąć je z codzienności: nie znaczy to jednak wnieść życie na mgliste wyżyny, lecz po prostu doprowadzić je tam, gdzie znika wszelka małostkowość, w tym celu, ażeby można oblec w plastyczną i trwałą formę wszystko to, co jest wielkie i stanowcze, aby było więcej prawdy, szczęścia i piękna.

Dlatego sztuka i wybitne jednostki artystyczne były wodzami Słowian w okresie ich walk o samodzielność narodową i zostały nimi po uzyskaniu niepodległości. I do dnia dzisiejszego nie przestali być naszymi przywódcami.

Artyzm, który rodzi się w duszy narodu, posiada pewne zasadnicze elementy wspólne wszystkim Słowianom. Pierwiastki to są u nas i u Polaków nie tylko bliskie ale często nawet te same, co świadczy o pokrewieństwie a nieraz o identyczności uczuć, o pokrewieństwie psychiki i intelektu, o pokrewieństwie duchowem a przedewszystkiem artystycznem.

Sztuka i wielkie jednostki artystyczne przewodniczyły Słowianom w ich pochodzie z niewoli ku swobodzie i pozostaną wodzami ich w niepodległości i w dążeniu ku wzajemnemu zbliżeniu się. Z tem głębokiem przekonaniem otwieram wystawę sztuki polskiej ze szczerą radością i ze słowami podzięki dla tych, którzy przyczynili się do jej uskutecznienia.«

Wystawa sztuki polskiej była w Pradze bardzo serdecznie przyjęta. Prasa czeska poświęciła jej szereg wyczerpujących artykułów, wyrażając swą radość z powodu nawiązania stosunków i wymiany kulturalnego dorobku obu narodów. Piękną pamiątką wystawy polskiej był katalog, wydany przez T-wo »Manes«, w którego lokalu wystawa była urządzona. Katalog, wydany graficznie bardzo dobrze, zawiera obszerny wstęp, pióra dr. F. Kleina (z Krakowa) o polskiem malarstwie i rzeźbie od drugiej połowy XIX w. i ozdobiony jest 16 dobremi reprodukcjami siatkowemi.

Przedstawicieli naszych plastyków, prof. W. Jarockiego, K. Laszczkę i I. Pieńkowskiego przyjmowano szeregiem bankietów z wielką serdecznością, jakby wzamian za gościnność i serdeczność, z jaką przyjmowano w Warszawie i w Krakowie przedstawicieli czechosłowackich plastyków i komisarza wystawy czeskiej w Polsce, dr. V. V. Stecha.

Z wystawionych dzieł nabyto następujące do zbiorów publicznych rządowych w Pradze:

J. Fedkowicz »Pejzaż«, Wł. Jarocki »Dziewczyna z Zaleszczyk«, St. Kamocki »Toporowe jezioro w Tatrach«, F. S. Kowalski »Huculi«, K. Laszczka »Głowa filozofa«, J. Mehoffer «Św. Kazimierz, królewicz polski«, St. Noakowski »Arsenał«, F. Pautsch »Św. Sebastjan«, I. Pieńkowski »Wiosna«, J. Rubczak »Uliczka w Bretonji«, W. Skoczylas »Lato«, W. Weiss »Martwa natura«.

Niewątpimy, że ten pod każdym względem udany występ naszych artystów w Pradze przyczyni się w dużym stopniu do nawiązania serdecznych sąsiedzkich stosunków między dwoma bratnimi narodami.

SARAGOSSA

= Rocznica Goyi. W Saragosie utworzył się komitet obchodu setnej rocznicy śmierci Franciszka Goyi. Program uroczystości obejmie »Wielki Tydzień« w czasie od 15 do 21 kwietnia 1928, wielką wystawę w Bordeaux, miejscu zgonu artysty i odsłonięcie pomnika.

OD REDAKCJI

Sprawozdawca artystyczny *Gazety warszawskiej* p. Stanisław Pieńkowski, w artykule p. t. »Nieporozumienie« (z dnia 1-go stycznia 1928 r.) zwrócił swą uwagę na obecną okładkę *Sztuk Pięknych*, o której tak się odzywa:

»W zeszycie październikowym zjawia się nowa okładka w najbardziej ordynarnym stylu ulicznego judoformizmu«. »Szynk podmiejski nie dopuściłby na swój szyld jaskrawy tego układu i stylu, którym *Sztuki Piękne* od października uraczono. Ta moda minęła. Nawet na reklamy uliczne jest zanadto gruba i chamska«

Redakcja *Sztuk Pięknych* ze zdumieniem i z zaniepokojeniem przygląda się od dłuższego czasu publicystycznej działalności p. St. Pieńkowskiego, który, mając obowiązek jako sprawozdawca artystyczny szerzenia kultury, ocenia ruch artystyczny przedewszystkiem ze stanowiska skrajnej nienawiści rasowej, wprowadzając do swych artykułów ton, nie licujący z poważną i odpowiedzialną pracą szerzyciela kultury. *Sztuki Piękne* dotychczas milczały, łudząc się nadzieją, że p. St. Pieńkowski, który niegdyś, przed wojną, zajmował jako sprawozdawca artystyczny dość poważne w Warszawie stanowisko, zastanowi się i zrozumie, jak fałszywą i zgubną kroczy drogą.

Na str. 155 i następnych tego rocznika *Sztuk Pięknych* daliśmy z przykrością sprawozdanie z obrzydliwej napaści p. St. Pieńkowskiego na krakowskiego artystę, p. Mieszkę Jabłońskiego, która to napaść została zgodnie przez wszystkie polskie związki artystyczne potępioną.

P. St. Pieńkowski nie traci jednak »rozmachu« i, zamiast zdać sobie sprawę, że lepiej będzie, gdy przestanie zabierać głos w sprawach sztuki, rzuca się na prof. Wojciecha Weissa, autora okładki obecnej *Sztuk Pięknych*. Autorstwo to nie jest dla nikogo, jako tako obeznanego z naszą sztuką, tajemnicą, charakterystyczny monogram artysty widnieje na rysunku. Tak dla Redakcji *Sztuk Pięknych*, jak i dla autora okładki, jest zupełnie obojętne, czy rysunek ten podoba się p. St. Pieńkowskiemu czy nie. Jednakże człowiek, który zabiera głos w sprawach kultury, ma obowiązek wyrażać się kulturalnie, przyzwoicie.

I dlatego zmuszeni jesteśmy jak najenergiczniej napiętnować usiłowania p. St. Pieńkowskiego, by do spraw sztuki wprowadzać słownik uliczników, a zarazem zmuszeni jesteśmy wyrazić ubolewanie, że Redakcja tak poważnego dziennika jak *Gazeta warszawska* zezwoliła, by jej sprawozdawca wyrażał się w ten sposób o okładce, rysowanej przez chlubę naszego współczesnego malarstwa, Wojciecha Weissa.

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

ZOFJA STRYJEŃSKA

Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

ZOFJA STRYJEŃSKA — Z CYKLU „PASCHA" (tempera)

ZOFJA STRYJEŃSKA
(Z OKAZJI WYSTAWY W KRAKOWSKIM PAŁACU SZTUKI)

SUMA wrażeń odnoszonych przez tego najczulszego spostrzegacza, jakim jest krytyk — mówi gdzieś stary H. Taine — jest częstokroć tak wielka, że nie odrazu stać go na jasne, chłodne sprecyzowanie sądu o jakiemś dziele sztuki. Słuszność tego zdania mógłbym dobrze dostosować do wrażenia, jakie odniosłem po ogarnięciu jednym rzutem oka dużej sali Pałacu Sztuki, mieszczącej sześć *panneaux,* »Tańce Polskie«, »Sielanki« i ilustracje Zofji Stryjeńskiej. Żywiołowy jakiś rozmach, postacie buchające życiem, pomysły fantastyczne i nieprzewidziane, jakiś sabbat niepohamowanej radości i wigoru życiowego, zjawy dawnych mitów słowiańskich, przetransponowane na wyraz zupełnie odrębny i niespotykany, porywająca wymowa gestów, iście homerycki jakiś eposowy humor, w którym bierze udział człowiek, zwierzę a nawet przyroda, feeryczny korowód chłopów, szlachciców, żydów, dziewuch wiejskich o twarzach świeżych, wonnych jabłek, wizja przebarwna legendarnych witeziów i słowiańskich bożków, tańce, pijatyka, dyngus, jurne zalecanki i wstydliwe dygi poloneza, muzyka, szał...

A w tem wszystkiem odrazu rzucająca się w oczy rasowość polska o tem swoistem obliczu, mówiącem wyraźnie, że progenitura tej niepospolitej artystki to

artystyczna, historyczna, narodowa przeszłość nasza, kapitalnie przetransponowana na swój własny, mocny i oryginalny wyraz.

Obok walorów czysto artystycznych, o których poniżej, ten moment, niezbyt często doceniany, należy specjalnie podkreślić, tem więcej, że rozprawiając wiele o internacjonaliźmie sztuki, przeoczamy ten ważny czynnik, cechujący każdą wielką sztukę, że malarstwo każdego kraju i narodu powinno obok indywidualnych właściwości każdego artysty, mieć zarazem pewną — nie obawiajmy się użyć tego słowa — »narodową« cechę. Naturalnie — jak to zauważył w przedmowie do pewnej mojej książki L. Piniński — nakazać tego artyście nie można, by się ograniczał tylko do narodowych »tematów«, lecz przecież naogół trudno temu zaprzeczyć, iż serce i umysł artysty cieplej i bystrzej potrafią zwykle ocenić motywy rodzime, niż obce, subtelniej i głębiej je oddać. Stwierdza to zresztą historja sztuki na każdym kroku. Dość przytoczyć, że holenderska sztuka upada z chwilą, gdy u schyłku XVII wieku wchodzi w modę naśladownictwo Włochów i Francuzów — Francuzi zaś tracą wrodzony wdzięk i grację, gdy w sztuce epoki empire'u pozują na »klasyków«, niby Greków i Rzymian.

Artysta-plastyk, podobnie jak muzyk, przemawia do nas wprawdzie międzynarodową, ogólnie znaną wszystkim mową, lecz podnosi to z reguły wartość jego poczynań, jeśli nie schodzi do kosmopolitycznej banalności, jeśli umie w tem, co nam poda, utrzymać w uczuciu i temacie nietylko pewien indywidualny, ale zarazem rasowo odrębny charakter. Staje się przez to o tyle bardziej interesującym tak dla swoich, jak i dla obcych, którzy właśnie uczą się przez cudzoziemców zapoznawać się z naturą obcych im krain i duszą ich plemion.

W płótnach Stryjeńskiej ta rasowość polskiej artystki jest widoczna na każdym kroku. Nie o temat specjalnie tu idzie, choć i temat ten jest u niej ważnym czynnikiem, lecz o ten specyficznie nasz temperament, rozmach, typ i nastrój, o to, jeśli można tak powiedzieć, skondensowanie naszych uczuć, wierzeń, naszej tęsknoty, sentymentu, radości, i o to oddanie tego wszystkiego sposobem, którego »wzorów« należy szukać nie zagranicą, ale w wystrzygankach ludowych, pisankach, malunkach na talerzach chłopskich, w pasiakach, w ozdobach na dawnych stropach, w cudownej naiwności polskich ksiąg iluminowanych, w mistrzowskiej często prostocie barwienia chust, wreszcie w sztuce, która może najwięcej wpłynęła na nią: Wyspiańskiego, tego niezupełnie jeszcze ciągle poznanego tytana rdzennie polskiej twórczości plastycznej.

I to, obok wysokich wartości czysto malarskich, jest najwybitniejszym tonem jej działalności artystycznej, która wysuwa ją na czołowe stanowisko w współczesnem malarstwie. Takie jest też pierwsze wrażenie, jakie odnosi się na wystawie w Pałacu Sztuki.

Twórczość Stryjeńskiej miała od początku coś z gwałtownego rozkwitu niepielęgnowanego kwiatu. Niemal odrazu wystąpiła na widownię z dziełami, które musiały zwrócić na siebie uwagę wybitnemi cechami jej niezwykłej indywidualności artystycznej, na które złożyły się bogata, oryginalna i rozległa wyobraźnia, pewność rysunkowa, nie uchylająca się przed żadnemi trudnościami, przepyszna zdolność kompozycyjna, wreszcie idealne połączenie humoru z rozlewnością sentymentu. Ponadto podbiła już pierwszemi swemi występami tą bajeczną łatwością rekonstruowania dawnych klechd, legend, podań i bajd, których bohaterowie w typie ludowym stworzeni i na wzorach sztuki ludowej oparci ‹strój, hieratyczność wyrazu przy ożywieniu dynamiki ruchu i t. p.› przeistoczyli się w jakieś postacie wizyjne, w bogów czy półbogów słowiańskich, narzucających się potęgą swego wyrazu i tą jedyną

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

»prawdą«, mającą swoją rację, jaką jest siła imputowania patrzącemu, że tak istotnie kiedyś musiało być, siła, na którą stać tylko niecodzienne indywidualności. Tak było w »Kolendach i pastorałkach«, tak w niektórych jej przepysznych ilustracjach. W »Pieśni o Zmartwychwstaniu«, tem ślicznem, słowiańskiem misterjum, wszystkie postacie to znowu galerja nieporównanych typów polskich, przesłonecznionych aureolą odrębnej świętości, zapachem naszych pól, łąk i lasów. W kolorowych rysunkach przedstawiających wesele krakowskie, podziwiać należy dokładność znajomości wszystkich związanych z tym aktem obrzędów i ten nieopuszczający jej nigdy prawie złoty humor, oraz doskonale uchwycony zawrotny ruch taneczny i wyraz każdej twarzy, nigdy się nie powtarzający. »Pan Twardowski«, »Dożynki«, ilustracje do »Monachomachji« i wiele innych, których nie sposób wyliczać w krótkim szkicu, zaprezentowały nam artystkę o wielkich możliwościach twórczych i wyrobionem już obliczu a przedewszystkiem, co już na początku stwierdziliśmy, indywidualistkę polskiej proweniencji w najszerszem tego słowa znaczeniu.

Znakomity krytyk M. Treter świetnie kiedyś określił jej twórczość: »Niezależnie od danego tematu, nie od tego, czy dany utwór stanowi ilustrację do znanego jakiegoś legendarnego tematu lub poetyckiego wątku, czy też jest fantazją na nieokreślony ściśle temat, zdaje się Stryjeńska przemawiać do widza polskiego znanym

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

mu dobrze językiem, w rodzinnej melodji i rytmice. Jakgdyby w cudownie sharmonizowanym utworze muzycznym polskiego kompozytora, zdajemy się w twórczości Stryjeńskiej rozpoznawać tu i ówdzie ślad jakiegoś w dzieciństwie zasłyszanego motywu czy frazy. Wpatrujemy się w rysunki i obrazy jej, bezsprzecznie oryginalne i świeżo pomyślane a wyobrażenia nasze świeże i dawne w dziwny zgoła sposób poczynają się kojarzyć wzajemnie. Oglądamy »Babski taniec« a przypomina się nam coś z kipiących werwą i humorem rysunków Al. Orłowskiego, fragment jakiejś śmiałej akwareli Michałowskiego, czy jakiś wczesny obraz Chełmońskiego z lat ośmdziesiątych, choć dzieła te w rzeczywistości nie wiele mieć mogą wspólnego. Wspólna jest tylko twórcza postawa, na pokrewny ton nastawiona dyspozycja psychiczna, artystyczny temperament«.

Przedziwna zdolność kompozycyjna Stryjeńskiej ujawniła się już w cyklu rysunków »Romans z życia nieznanego artysty«, rozkwitła w trzech dużych kompozycjach »Poranek«, »Wieczór« i »Symfonja Berjota«, wreszcie do najwyższego może wyrazu doszła w olbrzymich »Panneaux decoratif«. Dwa *panneaux* z tych, które właśnie pomieszczono na wystawie w Pałacu Sztuki, reprodukowaliśmy już w »Sztukach Pięknych« (Rocznik I, str. 567 i 568).

Tych sześć olbrzymich płócien tworzy zamkniętą w sobie i skończoną całość,

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

która jest niejako usymbolizowaną opowieścią pór roku, takich właśnie, jakie wyczarować może tylko polska dusza i wręcz nieprawdopodobna wyobraźnia twórcza, wsparta o dokładną znajomość najdawniejszych naszych zwyczajów, obyczajów, wierzeń, przesądów, przypowieści. Nie wiem, jakie i gdzie Stryjeńska robiła »studja« do tych ogromnych pod każdym względem przedsięwzięć, ale zastanowić musi to kapitalne odczucie pralechickich wątków, które posłużyły jej do stworzenia wizyjnego korowodu dwunastu polskich miesięcy. Dlatego przychodzi mi na myśl, że nikt inny tylko ona byłaby predystynowana do zilustrowania dramatów Słowackiego, wyrosłych z tego samego podłoża, jak »Lilla Weneda«, »Balladyna« i tych fragmentów, w których genjusz twórczy autora »Króla Ducha« pragnął skrzesić najdawniejszą naszą przeszłość. Ona też w jakimś idealnym teatrze zdolna by była dać tym dramatom godną oprawę dekoracyjną.

Jest w tych panneaux, jeśli idzie o ich »literackość«, wyraźna nuta poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Klonowicza, jurnych opowieści Imci Pana Paska, niefrasobliwych, dawnych dygresji kwestarskich, bajd szeptanych przy łuczywie, Wiesławowy poblask romantyzmu i Pana Tadeuszowa epickość. A wszystko to składa

się na jakiś w szaleństwie barwnem wyśpiewany pean na cześć życia i radości, który udziela się widzowi i ponosi go, jak wiosenna burza, upaja, jak najprzedniejsze wino w dzień Bacchusowych godów...

Ten bachiczny, wyzywający pęd nie stosuje się do żadnych »wzorów«, przeciwnie, sam je sobie tworzy, bez skrupulatności kostjumologicznych, lekceważąc często pewne »uświęcone« kanony technicznego precyzowania swych wizji tak w upraszczaniu formy, jak i w tej rozhukanej dowolności rzucania plam barwnych i kapryśnem zestawianiu ich a właściwie w nietroszczeniu się o zestawienie ich, które jednakże łączą się w swe własne harmonje barwne, nie tyle »krzykliwe«, ile tworzące mocną skalę barw rozedrganych, takich właśnie, jakich potrzeba dla podkreślenia tych syntetycznie traktowanych ruchów niespodzianych, tych sytuacyj odrębnych i wielorakich w każdem płótnie.

W każdem panneau kompozycja rozwija się parami, t. j. w każdem są po dwie postacie centralne, przedstawiające dwa po sobie następujące miesiące: a więc styczeń — luty, marzec — kwiecień i t. d. Jest to usymbolizowane wyobrażenie pary miesięcy, w każdym obrazie inne, niepodobne do siebie, bez jakiegokolwiek schematu, wykwitające na tych płótnach, jak w każdej porze roku inne kwiaty. One to stanowią niejako oś główną, dokoła której rozwija się treść, znowu odrębnie nasza, oparta na obyczaju i pieśni ludowej, która tu jest naprawdę tą »arką przymierza« między nami a dawnemi laty. Boć przecie te dawne zwyczaje powoli zamierają i zwolna rozsypują się w popiół niepamięci.

Jakież przepyszne są te symbole miesięcy! Styczeń — luty: w powłoki lodowe okutane, o twarzach nito w lodzie wykutych, na łbach czapice jakby śniegu nawiał a z nich zwisają pióra akuratnie takie, jakie mróz rzeźbi w tym czasie na szybach. Srogie to są miesiące, a jednak dobra ich wróżka-artystka nadaje im wcale skoczny ruch taneczny, którym w karnawałowem tempie zdążają do swego przeznaczenia: unicestwienia się w cieple wiosennego słońca. Daleko do tego jeszcze, nie myślą o tem, więc weselą się swem królestwem i lodowe sprawiają zapusty.

Jako, że w tych miesiącach odbywają się polowania, widzimy z boku pańskiego łowczego, dającego sygnał na rogu, tym instrumencie, na którym taki koncert dawał kiedyś Wojski, że powtarzały go »dęby dębom, bukom buki«. U spodu jakby karnawałowy pochód: wóz zaprzężony w dziwne zwierzęta, obok zaś kroczy przestylizowany na prasłowiański typ, wymyślny Bacchus, tryskający cały winem. Z boku, po drugiej stronie usymbolizowane przypomnienie, iż w poniektórych miejscach Polski z końcem lutego zabierają się do siewu. A więc siermiężny siewca, rzucający ślicznym ruchem ziarno. Trudno jednak słowami oddać te wszystkie postacie, wyczarowane magnacką fantazją, te przyodziewy, te stroje, to bogactwo pomysłów ornamentacyjnych a przedewszystkiem ten nastrój całości, drgający tęczowemi barwami i swoistem życiem głębokiej poezji. Trzeba na to patrzeć i przeżywać w zadumie nad tym czarodziejskim talentem te zjawy niby dotąd nieznane a tak bliskie nam wszystkim.

Dokoła każdego panneau biegnie fryz z ornamentu roślinnego i figuralnego, który również w żadnym się nie powtarza.

W innych obrazach umieszcza artystka w środku postać przypominającą nam najważniejsze, główne wypadki w dawnych miesiącach. N. p. w marcu — kwietniu siedzi za stołem siwy szlachcic, przed nim Baranek Wielkanocny. Właśnie ukończył się modlić na grubej, starej księdze, na której napewno modlił się jeszcze dziad jego, jeno patrzeć a obetrze sumiaste wąsiska i zabierze się do spożywania święconego, naładzonego przez jejmość małżonkę. Gdzieindziej w czas zapustów widać

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

w środku Jankielka, jak rżnie od ucha na basetli i przytupuje nogą. »Jeszcze jeden mazur tylko!«

Wszystkie pradawne zwyczaje rozwitają przypomnieniem na tych płótnach: Święto Kupały, Marzanna, Sobótka i Złudny kwiat paproci, Wianki, Dyngus, Turoń, Odczynanie, Chlebny snop i tyle innych jeszcze, które proza wiekomiejskiego życia tandetnego i brak ziemi dla każdego, w nas zabiły. Stryjeńska o tem pamięta, żyje tem i te wizje cudowne przynosi nam przed zdumione oczy. Znaliście? Zapomnieli? Patrzcież i pamiętajcie!

Każde panneau bierze chęć opisać dokładnie, choćby jeno tylko dlatego, by sobie to powtórzyć — niepodobna jednak tego zrobić w artykule, ograniczonym rozmiarami miejsca na to przeznaczonego.

Patrząc na te brawurowe dzieła, nie trzeba zapominać, że pomyślane były jako projekty do tkanin i tem również musi się wytłumaczyć ich siła natężenia kolorystycznego, która aż rwie oczy a niektórym estetom, przyzwyczajonym do grzecznie wypomadowanych obrazów, wydaje się »brutalna« i »krzykliwa«. Racja! Gdyby istotnie n. p. rząd polski, którego własnością są te panneaux, dał według nich zrobić

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

tkaniny, byłyby te rzeczy rewelacyjne w tym materjale i wtedy dopiero jeszcze wyraźniej wystąpiłyby ich wartości specjalne. Wtedy też i ta »brutalność« barw lepiej by się wytłumaczyła niejednemu, kto nie umie sobie tego wyobrazić w technice tkanej, mającej swoje odrębne prawa i wymagania. Tkaniny te w jakiejś specjalnej sali zamkowej wyglądałyby przepysznie i nadałyby jej odrębny urok.

Prócz tych panneaux mamy na tej ciekawej wystawie dwa cykle: »Sielanki« i »Tańce polskie«. I znowu w »Sielankach« podziwiać należy tę niesłychaną apercepcję wrażeń Stryjeńskiej, to wczuwanie się w ilustrowany temat, który jej nigdy nie krępuje, bo intuicyjnie lgnie do niego, przeżywa go i przetwarza, wreszcie to oddanie prostymi środkami całości, kompozycyjnie idealnie zharmonizowanej z charakterem języka, myśli, epoki, nastroju i typu sielanki. Popatrzmy na znaną sielankę, rozpoczynającą się od słów »Słoneczko, śliczne oko, dnia oko pięknego«: ileż tu ruchu, ile gorąca skwarnego dnia, jaki rozmach żniwiarzy, nad którymi z harapem stoi przepyszny ekonom, ile naiwnego piękna, zrobionego po mistrzowsku. Poznajemy naszych znajomych z książki, wśród nich przedewszystkiem Piotruchę, sprytnie podśpiewującą, czujemy zapach zboża, oddajemy się nastrojowi wywołanemu przez poetę dawnego a wzmożonemu przez współczesną artystkę. Swietny rysunek, umyślnie, celowo czasem deformowany *ad hoc*, konstrukcja formy, nieprawdopodobna łatwość malarskiego wypowiadania się, kompozycyjna zwartość i lapidarność wyrazu poszczególnych części i znowu ta typowa słoneczność beztroski, tchnieniem swem owijająca wszystko. Czasem Stryjeńska łączy w obrazie, w sposób przypominający

ZOFJA STRYJEŃSKA

ILUSTRACJA DO „KOLĘD" (akwar.)

(Klisza wł. p. J. Buriana, Warszawa)

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

cokolwiek Wojtkiewicza, żyjące postaci jakby z drewnem zabawki i wtedy powstają jedyne w swoim rodzaju obrazy, gdzie lekko tylko zaznaczony realizm życia łączy się przedziwnie z czarem naiwnej wystruganki. Wypowiedziane to jest w tonie jużto żartobliwym, jużto głębokiego liryzmu, który obok wrodzonego widocznie humoru, jest zasadniczem podłożem jej twórczości.

Humor i wigor niepowstrzymany, oraz zapamiętanie się w wirze tanecznym, wreszcie niezmiernie bystro uchwycony charakter tańca, na który wpływają zwyczaje środowiska, w każdej dzielnicy Polski inne, — występują w całym blasku w cyklu »Tańce polskie«. Dziś, kiedy coraz bardziej zanika piękny, charakterystyczny strój ludowy, wypierany przez miejski »surdut« lub materjały wyrabiane bezmyślnie-maszynowo w manufakturze łódzkiej, aż miło popatrzeć na te staniki, spódnice, zapaski, chusty, czepce, zawijaki, na kierezje, sukmany, kożuchy, wyszywane koszule, kapelusze, czapki, kołpaki i na ten dawny, mociumdzieju, żupan i kontusz, który właśnie w tańcu najlepiej się uwydatnia.

Cóż to za tańce!!

Oto stary szlagon, kręcąc długiego wąsa, prowadzi w posuwistym polonezie skromnie dygającą damę, która odchyliła w zapamiętaniu głowę, uniosła falbany sukni,

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

że widać jej staromodną, »uczciwą« bieliznę i skromne pantofelki i płyną tak po pawimencie dworskiej sali, w tak smętnej melodji Ogińskiego...

Taniec żydowski: Karczmarz z karczmarką wyskakują, jak pajace na sznurku, strojąc do siebie miny i również zapomnieli o wszystkiem. Aj, aj. Sam cymes tańca!...

Młoda para w mazurze, która odbiła się od podłogi i lecą jak ptaki, on z włosami płowemi, uniesionemi pędem szalonego tańca, ona porwana jego ruchem i uściskiem mocnej dłoni, unosi się na skrzydłach sukienek...

Wściekły oberek, ochocza kołomyjka, poważny kujawiak, polka przy harmonji tańczona gdzieś za rogatką, zapamiętały zbójnicki i t. d., to od jednego niemal zamachu rzucone na papier fragmenty taneczne, tworzące znowu, każdy w sobie, zamkniętą swoistą całość, narzucającą się oczom i uczuciu patrzącego swoją czarującą bezpośredniością, siłą plastycznego wyrazu, rytmiką radosnej a zdecydowanej linji, którą, jak biczem, podbija te figury do ruchu i życia. Dla wszystkich są te kartony przystępne, do każdego przemówią, każdego zajmą i uwagę jego przykują. Dzieje się to nie dlatego, że przeciętny obserwator ciekawy jest jak wygląda poszczególny, często nieznany mu, taniec i jaki strój mu odpowiada, lecz tajemnica

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

tego uroku tkwi w stronie czysto formalnej: w tem prowadzeniu niemal nieomylnej linji, ujmującej odrazu całość w zdecydowany wyraz plastyczny, w tem zawsze świetnem uchwyceniu i zaznaczeniu pewnego typu tanecznego i jego — jeśli tak można powiedzieć — rasowości, w tem jakiemś radosnem samoupajaniu się aktem twórczym, udzielającym się nazewnątrz.

Cała sztuka Stryjeńskiej jest takim szaleńczo-radosnym okrzykiem na cześć życia i tego życia najcenniejszym darem: twórczości, będącej emanacją jej niespokojnej, niezmiernie czułej, dziecięco często naiwnej duszy. Nic w niej nie ma wydedukowanego, nic mozolnie wypoconego, kaligraficznie, po wielu poprawkach, wypracowanego — a jeśli czuje się jakiś trud, to ten najszlachetniejszy, owo zmaganie się z chęcią najpełniejszego wypowiedzenia plastycznego w bujnej, wichrowej treści, jakiej dość rzadko szukać w twórczości nawet nieprzeciętnych naszych artystów. Podłożem tej treści jest u Stryjeńskiej, co już podkreśliliśmy na początku tego szkicu, owa wyraźna przynależność do rasowości polskiej w sensie najogólniejszym i najbardziej szczegółowym. Ona to wyznacza jej taki a nie inny »kierunek« malarskiego wypowiadania się, ona wyodrębnia ją w potopie najrozmaitszych kapliczek sztuki, ona jest jej inspiracją i motorem bezwiednym jej wszystkich poczynań. Dodajmy do tego wielką wiedzę malarską i techniczne wyrobienie a będziemy mieli *in crudo* syntezę jej twórczości, której omówienie wymaga obszerniejszego studjum.

ZOFJA STRYJEŃSKA — Z CYKLU „TAŃCE POLSKIE" (akwarela)

A błędy? Prawda! Jakżeż obeszło by się w solidnem sprawozdaniu bez wytknięcia ich i wytłumaczenia?

»Pokaż mi swe błędy, a powiem ci kto jesteś«. Otóż właśnie i »błędy« te, których doszperać się można ostatecznie w najlepszem dziele, głośno i wyraźnie mówią o indywidualności niezwykłej, o talencie wybujałym, o malarce ze zdecydowanem obliczem artystycznem. Trudno przewidzieć jakie będą dalsze losy jej twórczości. To jest pewne, że niejedną jeszcze niespodziankę sprawi nam Stryjeńska. Jej żywa, kapryśna natura może jej nawet podszepnąć myśl przerzucenia się na inne pole wypowiedzenia się, może — i to jest pewniejsze — objawić się w dziele, które będzie ostatecznym wyrazem jej wielkiej sztuki.

Stać ją na to.

ARTUR SCHROEDER

ZOFJA STRYJEŃSKA JAKO ILUSTRATORKA

I.

NACZELNYM rysem Stryjeńskiej jest żywiołowy, niepohamowany pociąg do tego, co pstre, malownicze, ozdobne, strojne, do »dekoracji« wszelkiego rodzaju. Posiada ona istną furję strojenia i zdobienia wszystkiego. Wprawdzie, gdy zechce, narysuje kilka pysznych, kwitnących, jędrnych ciał dziewczęcych — w ilustracji do »Wierzb« Szymonowicza lub dwadzieścia cztery warjanty na temat nagiej kobiety, leżącej z podniesionemi lub podwiniętemi pod siebie nogami — w obramieniach malowideł paryskich: atoli właściwym tematem jej twórczości nie jest człowiek nagi, lecz człowiek ubrany. Strój czyni dla niej człowieka. Postaci swe spowija ona w niezwykłe, powłóczyste szaty, upina im włosy do góry, splata je w węzły i warkocze (boginka, cwałująca na jeleniu w »Koncercie Beriota«, ma dokoła głowy promienistą gwiazdę z dwunastu warkoczy!), wznosi na ich głowach istne architektury z wstążek, piór, kwiatów, owoców, jarzyn, kłosów, paproci, rogów, skrzydeł ptasich, nakrywa je kapeluszami fantastycznymi, czapami, kołpakami, kitami. Strój przytłacza u niej człowieka.

Myślę niekiedy o tem, jak dziwnem jest, że Stryjeńska urodziła się właśnie w naszych czasach. U schyłku średniowiecza, kiedy późny gotyk roztaczał swe czary, lub w epoce rokoka mógłby jej szał zdobniczy znaleźć sobie ujście w życiu. Przypadek sprawił, że przyszła ona na świat w wieku, który ceni nadewszystko prostotę i ekonomję, w wieku krótkich sukienek i fryzur á la garconne, w wieku nagości na scenie i nagich płaszczyzn w architekturze, i może wyładować swój furor dekoracyjny tylko w malarstwie. Czułaby się ona dobrze wśród rycerzy z pękami strusich piór na przyłbicach, wśród rokokowych markiz z koronkowymi wachlarzami i wielopiętrowemi fryzurami: wśród naszych marynarek i meloników, wśród naszych sukni-koszul i kapeluszów-naparstków nudno jej i smutno.

Nie znajdując pokarmu dla swego instynktu dekoracyjnego w stroju współczesnego człowieka miejskiego, Stryjeńska czerpie budulec do swych fantazyj przeważnie z polskiego stroju ludowego i staroszlacheckiego. Nikt nie eksploatował dotąd na taką skalę skarbów zdobnictwa, zawartych w stroju i w sprzęcie ludowym, zwłaszcza krakowskim i podhalańskim, nikt nie potrafił wskrzesić z większą świetnością »ubiorów i splendorów« staropolskich.

Sposób, w jaki Stryjeńska posługuje się folklorem, jest wręcz cudowny. Te same kapoty, chusty, spódnice, gorsety, donice, dzbany, które u innych malarzy są tylko ciekawostką etnograficzną, martwym okazem muzealnym, w jej utworach nabierają jakiejś nieznanej dotąd świetności, barwności, życia.

Stryjeńska nigdy nie kopjuje wiernie stroju i sprzętu ludowego, lecz jedynie bierze zeń pewne motywy i te motywy po swojemu przerabia i przetwarza, wydobywając na jaw i potęgując tkwiące w nich walory artystyczne. Pomaga jej w tem — jej niezwykła fantazja.

Trudno wśród artystów współczesnych znaleźć jeszcze jednego, któryby posiadał taką bogatą, płodną, nieznużoną, niewyczerpaną fantazję, jak Stryjeńska. Jej pomysłowość, jej zdolność inwencji zdaje się nie mieć granic. W »Kolędach« kreśli ona dziesięć razy anioła grającego — za każdym razem inaczej. W obramieniach malowideł paryskich rysuje dwadzieścia cztery razy nagą kobietę, leżącą z uniesionemi lub podwiniętemi pod siebie nogami — za każdym razem inaczej. Niezliczoną ilość razy rysowała ona stroje ludowe lub staropolskie, sukmany, spódnice, kontusze, pasy — za każdym razem inaczej.

Pomysły zdobnicze tryskają u Stryjeńskiej jak fontanna. Szczodrość, rozrzutność, płodność jej fantazji ma w sobie żywiołowość jakiegoś zjawiska przyrody, jakiegoś wylewu rzeki, jakiegoś wybuchu ognia.

ZOFJA STRYJEŃSKA — Z CYKLU „SIELANKI SZYMONOWICZA" (gwasz)

ZOFJA STRYJEŃSKA Z CYKLU „SIELANKI SZYMONOWICZA" (gwasz)

II.

Z tym polotem fantazji wiąże się jeszcze rys inny: bogactwo ruchu i życia, jakie Stryjeńska nadaje swoim postaciom.

Wszystkie postaci Stryjeńskiej mają w sobie jakiś żywiołowy pęd i rozmach, są zbiornikami jakiejś nieprzebranej energji i żywotności.

Umiłowanie ruchu, pędu, konia, nadmiar szukającej sobie ujścia energji życiowej, temperament szalony — oddawna uderzały cudzoziemców w malarstwie polskiem. »Zu viel Leben« wołała niegdyś publiczność niemiecka przed »Trójką« Chełmońskiego: »Gaity, youth, vitality« uderzają dzisiaj krytykę angielską w malowidłach Stryjeńskiej (L. D. Luard, A Polish Decorator. Drawing and Design. September 1925).

Heraklitejka z usposobienia i temperamentu Stryjeńska nie uznaje stania, siedzenia, spoczynku. Ulubionymi jej motywami są: pochód, jazda, taniec, walka.

Mamy więc pochody mnichów z różańcami, gromnicami, dalej pochód połączony z przyniesieniem puharu w »Monachomachji«, pochód dzieci z choinką w »Kolędach«, pochody par tańczących w (niewydanych) ilustracjach do tańców ludowych i do »Pana Twardowskiego«. Jako szereg pochodów są skomponowane malowidła paryskie. — Był czas, kiedy Stryjeńskiej jako schemat kompozycyjny odpowiadał najbardziej pochód postaci, idących, pędzących wprost na widza (pochód z puharem w »Monachomachji«, »Łowy bogów«). W utworach późniejszych ten typ pochodu zostaje zarzucony. Pochód nie zdąża już ku widzowi, lecz przeciąga przed nim: nie jest to już szarża, tylko defilada. W związku z tem kompozycja głębinowa zostaje zastąpiona przez kompozycję płaszczyznową.

Mamy dalej u Stryjeńskiej w najrozmaitszych postaciach jazdę: na koniu, na krowie (malowidła paryskie), na jeleniu (»Warwas«, »Koncert Beriota«), na wózku (»Baba«, »Jazda z kościoła« wśród ilustracyj do pieśni góralskich, malowidła paryskie), na rydwanie (»Łowy bogów«), na nartach (plakat, okładka do tygodnika »Świat«. Rok XXI, Nr. 6. — 6 lutego 1926 r.).

Jeszcze większą rolę gra u Stryjeńskiej motyw tańca. Przewija się on przez całą jej twórczość: od winjet z tańcami krakowskimi i góralskimi poprzez świetny pochód par, tańczących mazura, w głębi jednej z ilustracyj do »Pana Twardowskiego«, do chłopskiego mazura i szlacheckiego poloneza w malowidłach paryskich.

Taniec jako przejaw popędu płciowego lub jako żywiołowe wyładowanie nadmiaru energji życiowej, temperamentu, fantazji, odpowiada oczywiście w wysokim stopniu Stryjeńskiej. Nadto barwność i malowniczość strojów, związane z tańcem bogactwo charakterystycznych ruchów i gestów, wreszcie pierwiastek rytmu: wszystko to musiało już od samego początku podsunąć Stryjeńskiej taniec jako temat idealnie wprost odpowiadający jej indywidualności [1].

Taniec jako wyładowanie nadmiaru życia, temperamentu, jako przejaw fantazji i animuszu, jako wypływ instynktu płciowego znalazł w Stryjeńskiej interpretatorkę niedoścignioną. Wprawdzie temat tańca nie był nowością w malarstwie polskiem: oddawna malowano już oberka, poloneza, mazura, niekiedy nawet po mistrzowsku (Juljusz Kossak, »Oberek« Axentowicza z r. 1895 w zbiorach »Zachęty« w Warszawie), ale nikt nie zdobył się w traktowaniu tych tematów na tyle fantazji, na tyle zadzierżystości i junackości, na tyle humoru, co Stryjeńska. Zarazem potrafiła ona wyczuć w tańcach staropolskich i ludowych — w mazurze, polonezie, w tańcach góralskich, w tańcu babskim — ich dawny, zapomniany już dzisiaj obrzędowy charakter, potrafiła dotrzeć poprzez ześwieczczenie późniejsze do pokładu najgłębszego, do tańca, który był obrządkiem religijnym.

Z widocznem upodobaniem przedstawia Stryjeńska również jeszcze jeden rodzaj wyładowania wezbranej energji życiowej — walkę, zwłaszcza w jej postaciach mniej groźnych a zabawnych kłótni i bójki (»Baba«, »Monachomachja«).

[1] W związku z tem możnaby przytoczyć znamienne wyznanie Stryjeńskiej, że w teatrze uznaje ona tylko — balet (Wiadomości Literackie Nr. 7. — 17 lutego 1924 r.).

ZOFJA STRYJEŃSKA — ILUSTRACJA DO „KOLĘD" (akwar.)

(Klisza wł. p. J. Buriana, Warszawa)

ZOFJA STRYJEŃSKA

ILUSTRACJE DO „SIELANEK"
SZYMONOWICZA (gwasz)

III.

Bójkę lub taniec Stryjeńska wyobraża chętnie również z tego względu, że dają jej one sposobność do rozwinięcia jeszcze jednej strony jej indywidualności — jej talentu humorystycznego.

Obserwując jakieś zdarzenie, Stryjeńska podpatruje z lubością drobne rysy śmieszne w wyrazach twarzy, ruchach, postawach, gestach, wyglądzie fizycznym osób działających i przedstawia je następnie ze znaczną domieszką szarży, niekiedy nawet z jakąś dziecinną złośliwością (»Baba«, »Monachomachja«, »Cztery Sakramenty«). Szczególnie świetnie wyzyskuje przytem Stryjeńska komizm spojrzenia i gestu.

W swych, traktowanych z karykaturalną przesadą, lecz jakże żywych postaciach szlachty, chłopów, Żydów jest Stryjeńska prawowitym spadkobiercą Orłowskiego i Juljusza Kossaka. Co więcej, ma się wrażenie, że się w niej zeszły całe pokłady i warstwy staropolskiego humoru — humoru jakiegoś Reja lub Wacława Potockiego.

Jak Potocki lub Rej, jest Stryjeńska często rubaszna, lubuje się w szczegółach dosadnych, drastycznych. W ilustracjach do »Pana Twardowskiego« każe wiatrowi podnieść spódnice mieszczek, by pokazać nam ich pulchne łydki powyżej krótkich skarpetek; kiedyindziej zademonstruje nam dessous baby lub djabła z tyłu w chwili, gdy zrzuca z siebie koszule i gacie (»Baba«). Jeszcze innym razem narysuje kurę w chwili składania jajka do kapelusza jednego z gazdów (»Baba«) lub konia w momencie spełniania przez niego pewnej funkcji fizjologicznej (»Kolędy«).

IV.

Rogata, niesforna, niedająca się ująć w żadne karby indywidualność Stryjeńskiej, jej temperament wybuchowy i fantazja nieokiełzana, sprawiają, że z każdej plamy żywszej czyni ona plamę jaskrawą, z każdego dźwięku — huk, z każdego ruchu — pęd. Przy tego rodzaju tendencjach i dyspozycjach o jakiejkolwiek lojalności Stryjeńskiej w stosunku do utworów literackich, które ilustruje, nie może być mowy.

Jako ilustratorkę cechuje Stryjeńską jaknajdalej posunięta nonszalancja wobec tekstu. Nie liczy się ona zupełnie ani z jego literą, ani nawet z jego duchem: w jej ilustracjach mamy tysiące anachronizmów, gotowych »przerazić śpiących w grobach historyków«. Poczyna ona sobie tutaj mniej więcej tak, jak niektórzy reżyserowie współcześni z wystawianymi przez siebie dramatami — uważa utwór literacki li tylko za punkt wyjścia, za podnietę do snucia pomysłów własnych.

Nieliczenie się ani z literą, ani z duchem utworów ilustrowanych, kapryśne, rzeczowo nieuzasadnione połączenia osób i rzeczy, niepoprawności rysunkowe, niekiedy brak zestrojenia i zcalenia barwnego, niejednolite traktowanie kształtu: oto jaskrawe, rzucające się natychmiast w oczy wady ilustracyj Stryjeńskiej.

Mimo to jednak zalety ilustracyj Stryjeńskiej przeważają znacznie ich wady. Bije z tych ilustracyj fantazja, temperament ognisty, rozmach, przechodzący niekiedy wprost w rozwichrzenie i rozwydrzenie. Uderza w nich humor niezwykły. Porywa bogactwo ruchu i życia. Zachwyca zawiesistość i malowniczość strojów ludowych, góralskich, staropolskich, wyszywanych kierezyj i gorsetów, spódnic baniastych i portek pasiastych, kolorowych habitów i kontuszów. Drażnią czasem oczy zuchwałe połączenia barwne, przypominające barwy pisanek i nalepianek ludowych, przeważnie jednak robi się raźno i wesoło na duszy od tych fontan czerwieni, bieli, żółci, zieleni, oranżu.

V.

W r. 1917 wydała Stryjeńska, jeszcze pod swem panieńskiem nazwiskiem Lubańskiej, powstałą o dwa lata wcześniej »Pastorałkę z siedmiu kolęd złożoną« (Wydawnictwo »Warsztatów Krakowskich«). Była to pierwsza książka ilustrowana przez nią.

ZOFJA STRYJEŃSKA ILUSTRACJE DO „SIELANEK" SZYMONOWICZA
(gwasz)

»Pastorałka«, to pierwociny talentu, interesująca zapowiedź — nic więcej.

Na siedmiu kartach wielkiego formatu (37×48 cm) rysuje tutaj Stryjeńska kreską i plamą czarną, czerwoną i złotą, u góry, u dołu i na szerokim lewym marginesie stronicy winjety z gałęzi choinkowych z wiszącymi na nich orzechami, jabłkami, szyszkami, gwiazdami, świeczkami, Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli, hołd pasterzy, hołd rzemieślników, puszczanie wianków na wodę, postaci z jasełek, zwierzęta itd.

Ujęcie kształtu jest w »Pastorałce« jeszcze naturalistyczne, z lekkim nalotem secesji (stylizacja ogarka i jego płomienia w kolędzie ostatniej to najwyraźniejsza reminiscencja z Beardsley'a). W predylekcji do złoceń, w sutości akcesorjów, w winjetowym sposobie grupowania postaci w obramieniach pionowych i poziomych wyczuwa się wpływ Mehoffera i wogóle secesji — polskiej, wiedeńskiej, monachijskiej.

Znawca Stryjeńskiej dojrzy jednak już tutaj pewne jej rysy późniejsze: upodobanie do strojów staropolskich i ludowych, szczególnie krakowskich (jak wybornie rysuje ona już tutaj Krakowiaków z pawiemi piórami u czapek i kółkami u pasa, Krakowianki w wyszywanych gorsetach i baniastych spódnicach!); lubowanie się w szybkich, gwałtownych ruchach; świetny humor (osioł, który nie chce ruszyć z miejsca; pejsaty Żyd w jarmułce i białych pończochach; pochód krawców, szewców, cyrulików, kuśnierzy, piekarzy, powroźników, cieśli i kowali, niosących podarki dla Dzieciątka Jezus; laskonogi św. Józef z olbrzymiem miotliskiem; szlagon z czupryną na jeża, z żałosną miną przygrywający na organach pod ogarkiem olbrzymiej świecy); nawet nonszalancję wobec tekstu, skoro jako ilustrację do jednej z kolęd Stryjeńska rysuje puszczanie wianków na wodę w noc świętojańską.

VI.

W kilka lat później Stryjeńska wystąpiła z obrazkami do swawolnej powiastki Kazimierza Tetmajera »Jak baba djabła wyonacyła« (siedem ilustracyj, wielkości 16×14,5 cm wykonanych w druku wielobarwnym oraz dwie winjety czarno-czerwono-białe i dwie czarno-białe w tekście; wydawnictwo Spółki Wydawniczej »Fala«, Kraków b. r.).

Przeskok między »Pastorałką« a »Babą« jest olbrzymi. Pierwsza była tylko interesującym debiutem, druga — potężnem objawieniem nowego talentu.

W »Pastorałce« Stryjeńska jest jeszcze spokojna, zrównoważona, stateczna. W »Babie« daje folgę swemu burzliwemu temperamentowi, bryka, błaznuje, pokazuje język, mówi słowa niecenzuralne...

Ilustracje do »Baby« posiadają wady ogromne. Stylizacja kształtu jest chwiejna i niejednolita. Krzywe, faliste kontury djabła, płomieni, gór, drzew, to jeszcze pozostałość po secesji; smukłe, ostre, śpiczaste formy zwierząt przywodzą na myśl gotyk; w prostych, prawidłowych, geometrycznych linjach postaci ludzkich czuć wpływ kubizmu. Rysunek wiele pozostawia do życzenia, nawet jeśli wziąść pod uwagę umyślne symplizmy i deformacje (gazda spotykający djabła; gaździna, siadająca na wóz). Kompozycja niezawsze jest przejrzysta; plamy barwne często rozrywają rysunek w taki sposób, że w pierwszej chwili trudno się zorjentować, co do czego należy (jazda na wesele; gaździna, zrzucająca djabła z pościeli). Jedne postaci są modelowane wypukło; inne, traktowane płaskiemi plamami barwnemi, czynią wrażenie płaskich wycinanek, wstawionych w przestrzeń trójwymiarową. Samo rozmieszczenie przedmiotów w przestrzeni jest często niejasne na skutek poplątania ze sobą różnych płaszczyzn i punktów widzenia (na obrazku, przedstawiającym pierwsze spotkanie chłopa z djabłem, drzewa są widziane z góry, podczas gdy chłop i djabeł znajdują się na wysokości naszych oczu; podobnie w scenie baby z djabłem łóżko i podłoga są widziane z góry, podczas gdy baba i djabeł mieszczą się na wysokości naszych oczu).

Wszystkie te braki — chwiejność w stylizacji kształtu, błędy rysunkowe, niejasność

kompozycji, chaotyczne traktowanie przestrzeni — okupują w »Babie« jednak nierównie większe zalety.

A więc najpierw radosna, niesłychana barwność »z dzikim wrzaskiem juhasów jedynie porównać się dająca« (Stanisław Szczutowski), operowanie wielkiemi jednolitemi plamami wrzącej czerwieni, żółci, zieleni, bieli. Barwność ta, pokrewna barwności malowanek i pisanek ludowych, wiąże się tutaj ze świetnem wyzyskaniem barwności i malowniczości stroju i sprzętu ludowego, w danym przypadku podhalańskiego — białych, wyszywanych na czerwono i błękitno kapot i portek, czerwonych i żółtych chust, czarno-czerwonych i czarno-czerwono-żółtych spódnic, biało-czerwonych poduch, zielonych dzbanów, żółtych i czerwonych wnętrz. Tę barwność folkloru podhalańskiego Stryjeńska jeszcze na swój sposób podniosła i wyjaskrawiła.

Ujmują dalej ilustracje do »Baby« swym humorem, niezrównanem wydobyciem komizmu wyrazów twarzy i gestów. Ile pociesznej zgrozy jest w oczach chłopa, gdy, idąc się powiesić, spotyka djabła na perci; jak zabawną jest widziana z tyłu tęga, ciężka, czerwononoga gaździna z ręką przytkniętą do czoła, patrząca gdzieś w pole; jak zabawnym jest djabeł, siedzący na koźle w odświętnem ubraniu, z fają w zębach, i łypiący oczyma ku babie albo tenże djabeł ze wściekłością zrzucający z siebie koszulę i gacie!

Wreszcie porywa nas tutaj bogactwo ruchu i życia, dynamika szalona, dochodząca do punktu kulminacyjnego w scenie, w której baba zamierza się na djabła. «Warto widzieć, jakim ciosem ułana z pod Ostrołęki prasła baba djabła w pysk! Kolorowa i ogromna, kanciasta i śpiczasta, w geometryczne krzywizny rozwianej spódnicy, jak w twardy żagiel spowita, takie pioruny ciska ze swego ruchu, że — nie dziw — zanim jeszcze grom spadł na nieszczęsną ofiarę djabelską, zamieniła się ona w jakiś wulkan białego dymu i pryskających skier, kozła wywijając do góry pasiastemi portkami. A biało, a czerwono, a niebiesko, a zielono przytem, że hej!« (Stanisław Szczutowski).

Należy tutaj również podnieść majsterstwo, jakie Stryjeńska rozwinęła w dwóch maleńkich czarno-białych winjetach w nagłówkach do »Baby«. Te dwie winjety, przedstawiające trio góralskie podczas tańca, przez piękno swego układu ornamentacyjnego, przez swą doskonałą rytmikę plam i linij, przez świetne uchwycenie postaw i ruchów tanecznych, przez znakomite wydobycie komizmu ekspresyj twarzy i gestów należą, mimo swych drobnych rozmiarów, do najbardziej skończonych dzieł Stryjeńskiej.

VII.

O ile w ilustracjach do »Baby« niesamowite bogactwo ruchu i życia harmonizowało w zupełności z żywem tętnem Tetmajerowskiej powiastki, o tyle wprowadzając do obrazków do »Monachomachji czyli wojny mnichów« Ignacego Krasickiego — swego dzieła następnego (siedem ilustracyj, wielkości 20×14 cm, wykonanych w druku wielobarwnym oraz siedem winjet czarno-białych na okładce i w tekście; wydawnictwo Spółki Wydawniczej »Fala«, Kraków b. r.) obfity pierwiastek dynamiczny, szybkie tempo, ruchy gwałtowne i barwy jaskrawe, Stryjeńska zmiażdżyła odrazu nastrój pogodny, spokojny, zrównoważony ton opowiadania i wogóle cały styl pseudoklasyczny tego utworu, uczyniła z wesołej, żywej, żwawej komedji (Juljusz Kleiner) burzliwy dramat. Nie kusiła się bynajmniej o wierność w szczegółach, dając »stękającym koło furty« dewotkom kapelusze, bluzki i parasolki z drugiej połowy XIX w., zaś klasztorowi architekturę i dekorację wnętrza gotycką — zamiast rokokowej. Co więcej, kreśląc w obrazku ostatnim braciszka, wymykającego się z klasztoru przez kamienną ostrołukową bramę, poza którą rozpościera się czarowny pejzaż wiosenny, nadała poemacikowi finał liryczny, o jakim księciu biskupowi warmińskiemu się nie śniło.

Ujęcie malarskie wykazuje tutaj znaczny postęp. Stosunki przestrzenne odznaczają się wzorową jasnością. Akcja rozgrywa się pod potężnemi gotyckiemi sklepieniami, łukami i fila-

rami klasztoru, które użyczają jej tła wspaniałego. Chętnie pociąga tutaj Stryjeńska oko gwałtownie w głąb: to w głębię spiralnie wijących się schodów, to w głębię długiego korytarza klasztornego; chętnie też kreśli sceny z góry, co daje ostre, zabawne skróty perspektywiczne. W obrazku, przedstawiającym przyniesienie puharu, horyzont perspektywiczny znajduje się bardzo wysoko; wskutek tego wydaje nam się, że pochód stacza się ku nam po równi pochyłej, co z kolei potęguje wrażenie szybkości ruchu.

W »Babie« Stryjeńska operowała przedewszystkiem wielkiemi, jednolitemi, płaskiemi plamami czystej czerwieni, żółci, zieleni, bieli — gamą barwną sztuki ludowej. W »Wojnie mnichów« operuje ona również przeważnie żywą, jednolitą, dokładnie określoną, płaską plamą barwną, ale komponuje obrazy, pod względem kolorystycznym, zupełnie inaczej.

Kompozycja kolorystyczna opiera się w »Monachomachji« na dwóch kontrastach: na kontraście szarych murów klasztornych i czarno-białych habitów oraz czarno-białych kafli posadzki, następnie zaś na kontraście tego czarno-biało-szarego akordu i pstrej różowo-oranżowo-zielonej plamy, którą tworzy szata jędzy niezgody. Na tych pierwotnych, ostrych kontrastach kolorystycznych buduje Stryjeńska obrazki, uderzające nowością i śmiałością swej orkiestracji barwnej.

W traktowaniu kształtu niezmiernie ciekawe jest zarzucenie — przejściowe zresztą — stylizacji, zarówno prymistywistyczno-ludowej, jak kubistycznej.

Wierną natomiast sobie pozostała Stryjeńska w swej predylekcji do ruchów gwałtownych, wybuchowych i w swem zacięciu humorystycznem, z tą jedynie różnicą, że komizm indywidualnych ekspresyj i gestów ustępuje w »Monachomachji« miejsca komizmowi gromady, przejawiającemu się w scenach zbiorowych: we wstępnem zebraniu w refektarzu, gdzie z uroczystą powagą, rzędami, na »dubeltowych ławach« siedzą zacni ojcowie, zaś czarno-białej szachownicy ich habitów wtórzy rytmicznie czarno-biała szachownica kamiennej posadzki; w bitwie, w której zapaśnicy skłębieni ze sobą walczą oburącz, w powietrzu zaś »lecą sandały, i trepki, i pasy«; wreszcie w tryumfalnem niesieniu olbrzymiego puharu przez orszak mnichów z przeorem i wicesgerentem na czele.

Podobnie jak w »Babie« ujmują w »Monachomachji« swem pięknem ornamentacyjno-dekoracyjnem czarno-białe winjety nagłówków, przedstawiające modlących się, śpiewających, czytających mnichów.

VIII.

Postać wicesgerenta, kroczącego z miną wspaniałą w sobolowym kołpaku, w kontuszu, pasie złocistym i safjanowych butach obok olbrzymiego puharu, w jednej z ilustracyj do »Monachomachji«, to niejako pierwszy akord melodji, którą Stryjeńska podejmuje w następnych swoich utworach. Uwodzi ją odtąd malowniczość strojów staropolskich, rasowa odrębność typów i gestów szlacheckich. Ilustracje do »Trenów« Kochanowskiego i do »Sielanek« Szymonowicza, »Pan Twardowski« i »Kolędy« świadczą o tem uleganiu czarowi staropolszczyzny.

Stosunkowo najmniej tego pierwiastka staropolskiego jest w ilustracjach do »Trenów« (sześć gwaszów, wystawionych po raz pierwszy w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego w Warszawie, w lutym 1924 r.). Wieszcz z Czarnolasu nosi tutaj czarny, dworski strój renesansowy, nie kontusz; sukienka Urszuli mogłaby być sukienką współczesnego dziecka wiejskiego. Koloryt historyczny i lokalny schodzi tutaj na plan dalszy wobec odwiecznej treści utworu.

Kompozycja tych obrazków jest surowa, regularna, zamknięta w płaszczyźnie. Kształty uproszczone, zbliżone o ile możności do figur i brył geometrycznych, zlekka »kubizowane«. W ujęciu tematu widoczny jest pewien umyślny prywitywizm, a nawet infantylizm (słońce, księżyc i gwiazdy w ilustracji z Urszulą, grającą na lutni), widoczne jest dążenie do powagi, prostoty, bezpośredniości.

A jednak, mimo te wszystkie wysiłki, ilustracje do »Trenów« należą do najsłabszych dzieł

ZOFJA STRYJEŃSKA ILUSTRACJE DO „SIELANEK" SZYMONOWICZA
(gwasz)

Stryjeńskiej. Utwór ten nawskroś liryczny, pozbawiony zarówno żywiołu komicznego, jak akcji dramatycznej, nie nastręczał odpowiednich punktów zaczepienia dla jej talentu. To też ogrom bólu rodzicielskiego po stracie dziecka nie przeniknął z poematu do ilustracyj.

Szersze pole do popisu miała Stryjeńska w cyklu »Pan Twardowski« (trzy gwasze, ujęte w ośmiokątne ramy; własność p. Tadeusza Fukiera w Warszawie). Z rubasznym humorem naszkicowała tutaj kilka scenek z dawnego życia na Starem Mieście w Warszawie, przedewszystkiem zaś dała — w głębi jednego z tych obrazków — pochód par tańczących mazura, olśniewający polotem, fantazją i pięknem gestów.

Fantazję i piękno gestów odnajdujemy również w prześlicznych ilustracjach do »Sielanek« Szymonowica (sześć gwaszów; trzy z nich, »Żeńcy«, »Zalotnicy« i »Spotkanie«, stanowią własność p. Szymona Turbowicza w Warszawie). Dwie z nich są szczególnie piękne. Jedna, to ilustracja do »Kołaczy«. Z jakim wdziękiem, z jaką świadomą siebie, niemal kokieteryjną elegancją siedzi tutaj panicz na koniku białonogim, podczas gdy panna z kołaczem w ręku, w olbrzymim wieńcu na głowie, wychyla się z okna, zaś po obu stronach, z dwóch okien pozostałych, z symetrycznymi zapraszającemi gestami rąk jej rodzice! Na podobieństwo ilustracyj do »Trenów« ruchy są tutaj schematyczne, kształty stylizowane na modłę prymitywu ludowego. Kompozycja w dwóch kondygnacjach; stosunki wielkości do niej nagięte (postaci ludzkie zbyt duże w stosunku do okien i domku). — Druga ilustracja — ilustracja do »Wierzb« — skomponowana mniej ściśle i bardziej naturalistyczna w traktowaniu kształtu — zniewala urokiem kilkunastu pysznych młodych, kwitnących, jędrnych, wyłaniających się z wody ciał kobiecych: jest to jakby jeszcze jedna redakcja tematu »Kąpiące się kobiety« — tak częstego w malarstwie francuskiem. Stryjeńska pokazała tutaj, jak świetnie potrafi rysować akt — gdy zechce.

IX.

Ostatniem większem dziełem ilustratorskiem Stryjeńskiej są »Kolędy« (dziesięć ilustracyj, wielkości 17×16,3 cm, wykonanych w druku wielobarwnym, oraz dwanaście winjet barwnych w tekście, na karcie tytułowej i na okładce; wydawnictwo Jana Buriana, Warszawa 1926).

Większość ilustracyj do »Kolęd« obraca się dokoła tematów tradycyjnych. Mamy więc tutaj Żłobek, Gwiazdę Betlejemską, aniołów modlących się i grających, hołd pasterzy, dzieci wiejskie z choinką i t. d. Bardziej przytem, niż samo Dzieciątko, niż sam »Jezus nagusieńki«, zajmują Stryjeńską aniołowie z ich kolorowemi skrzydłami oraz wieśniacy i pasterze z ich malowniczymi odświętnymi strojami. — To, że św. Józef jest tutaj poczciwym kmiotkiem polskim z długiemi siwemi wąsiskami i Matka Boska — poczciwą wieśniaczką polską w różowej chuście; to, że aniołowie, grający na skrzypeczkach, na basetli, dmący w piszczałki, w fujarki, w trąby, w puzony, to — pacholęta polskie w białych sukmanach, którym tylko skrzydła kolorowe wyrosły u ramion; to, że pasterze, składający hołd Dzieciątku to — górale podhalańscy w ich kożuchach baranich i białych portkach, wzorzyście wyszywanych: to od czasów Wyspiańskiego rozumie się już niemal samo przez się.

Z obrazków tych, obok hołdu pasterzy, szczególnie ładnym jest obrazek z czworgiem dzieci wiejskich, idących po śniegu. Chłopiec w kapelusiku góralczyka niesie na ramieniu choinkę. Za nim drepczą dwie dziewczynki, z których jedna w różowej chusteczce w kwiaty, w pomarańczowym kaftaniku z fioletowym brzegiem, w pasiastej spódniczce, trzyma koszyczek, druga zaś, czarnuszka z zadartym noskiem, z zieloną chustą dokoła szyji, w różowym kaftaniku i pomarańczowej spódniczce, dźwiga na ręku chłopczyka w koszulince o słomiano-żółtych włosach. Maleńka gromadka odcina się żywo od czarno-białego pejzażu górskiego.

Śliczne są także wszystkie winjety w tekście — klęczący lub przyklękający na jedno kolano i grający na różnych instrumentach muzycznych aniołowie. Dziesięć razy powraca tutaj ten temat grającego anioła, a każdy z nich jest inny: inną ma postawę i wyraz twarzy, inny

ZOFJA STRYJEŃSKA ILUSTRACJE DO „SIELANEK" SZYMONOWICZA
(gwasz)

instrument trzyma w ręku, inny ma kolor włosów lub skrzydeł, inną arabeskę, inną plamę barwną kładzie na białą kartę książki.

Niektóre obrazki pozostają w nader luźnym związku z tematami kolędowymi: tyle w nich jednak rozkosznego humoru, że byłoby prawdziwie szkoda, gdyby ich nie było. Takim jest obrazek, przedstawiający »flirt« muzykanta z basetlą i dziewczyny z miotłą w ręku. Takim jest dalej obrazek, na którym mamy zakonnicę w czarno-białym stroju, z czarnym krzyżykiem na długim złocistym sznurze u pasa podającą przez furtkę miskę zupy siedzącemu na niskim stołku siwobrodemu dziadkowi o kuli, z wielką torbą na ramieniu, w czapce, z której już tylko daszek pozostał, w łatanym fjoletowym płaszczu, różowych spodniach i zielonkawych łapciach. Na widok dymiącej się zupy dziadek radośnie wymachuje rękoma, zakonnica się uśmiecha. — Pełną humoru jest również winjeta na okładce: para brzuchatych szlachciców w rogatywkach, kontuszach i pasach, pijących do siebie z dymiących się szklanic.

Ilustracje do »Kolęd« posiadają wszelkie zalety najlepszych ilustracyj Stryjeńskiej: własną, opartą do pewnego stopnia na polskiem malarstwie ludowem stylizację kształtu i barwy, nadzwyczajne bogactwo pomysłów zdobniczych, znakomite uchwycenie typu polskiego, świetne posługiwanie się ekspresją twarzy i gestem, niezrównane wyzyskanie malowniczości stroju ludowego i staropolskiego. Jeszcze raz użyła sobie tutaj Stryjeńska na barwistych kontuszach i pasach, sukmanach i habitach, kwiecistych chusteczkach i pasiastych spódniczkach, wyszywanych kapotach i portkach, nadewszystko zaś na najrozmaitszych ubiorach głowy: rogatywkach i zawojach, kapeluszach i czapkach. Z widocznem zamiłowaniem i wielkiem poczuciem kształtu wyrysowała tutaj Stryjeńska także sprzęt wszelaki: wózek, żłobek, różne instrumenty muzyczne, koszyczki, dzbany.

W porównaniu z ilustracjami dawniejszemi np. z ilustracjami do »Baby« i do »Monachomachji«, ilustracje do »Kolęd« cechuje uproszczenie, wyklarowanie, uspokojenie. Widocznem to jest przedewszystkiem w traktowaniu przestrzeni i kompozycji. Nic nie przypomina płynącej z pogmatwania różnych punktów widzenia niejasności stosunków przestrzennych z »Baby«, zostają zarzucone również stosowane w »Wojnie mnichów« widoki z góry, dające ostre skróty perspektywiczne. Akcja, przeważnie dwu lub trójosobowa, rozgrywa się na wysokości naszych oczu, w obrębie jednego planu, równoległego do płaszczyzny obrazu. Częste są ustawienia profilowe, pozwalające artystce uwydatnić w pełni charakterystyczne sylwety — wypukłe czoła i zadarte nosy. Tło jest wszędzie traktowane schematycznie.

Pod względem kolorystycznym także daje się zauważyć uproszczenie i uspokojenie. Nie znajdujemy już tutaj dawnych zuchwałych zestawień barwnych: plamy łączą się w żywe, lecz spokojne harmonje — na jednolitem białem, pomarańczowem, ceglastem, granatowem lub ciemnofjoletowem tle. Wreszcie, po »Babie« i »Monachomachji«, zastanawia w »Kolędach« niemal zupełny brak pierwiastka dynamicznego i dramatycznego.

Kiedy porównujemy »Kolędy« z wcześniejszą od nich o dziesięć lat »Pastorałką«, uderzają nas zwłaszcza dwie rzeczy: 1) przejście od kształtu traktowanego w sposób szablonowy, tradycyjny do kształtu stylizowanego na modłę prymitywu ludowego i umiarkowanego kubizmu, 2) spolszczenie typu fizycznego i stroju osób świętych i aniołów. Szczególnie ciekawe jest pod tym względem porównanie tu i tam Dzieciątka Jezus na sianie z Matką Boską i św. Józefem albo też aniołów grających: w »Pastorałce« ci aniołowie to jakieś pacholęta greckie w powłóczystych szatach z lirami i cytrami w ręku, w »Kolędach« — chłopięta polskie w białych sukmanach, rzępolące na skrzypeczkach, na piszczałkach, na fujarce. Obie przemiany są znamienne dla drogi, jaką w ciągu tych dziesięciu lat odbyła Stryjeńska. Wtedy była tylko świetnie zapowiadającym się terminatorem, dzisiaj jest — mistrzem.

Podobno Stryjeńska pracuje ostatnio nad ilustracjami do »Pana Tadeusza«. Szerokie to dla niej pole do popisu. Już stąd widzę, jak na przyszłych ilustracjach Stryjeńskiej Asesor i Rejent skaczą sobie do oczu o Kusego i Sokoła, jak ks. Robak w karczmie częstuje szlachtę

tabaką, jak podczas kłótni w zamczysku lecą w Gerwazego stołki i butelki. A dalej rada wojenna w Dobrzyniu, zajazd, uczta zwycięzców, bitwa, polonez — co za nadzwyczajne, wymarzone poprostu tematy dla Stryjeńskiej! Telimena, Hrabia, Bernardyn, Jankiel, palestra z fajkami, Gerwazy i Protazy, szlachta zaściankowa — cały ten rój figur prosi się wprost o jej ołówek! Będzie to »Pan Tadeusz« ujęty jednostronnie, przeszarżowany, ale niewątpliwie świetny.

MIECZYSŁAW WALLIS

KRONIKA ARTYSTYCZNA

GRODNO

= Na jednym z placów miejskich ma stanąć pomnik Elizy Orzeszkowej. Wykonanie pomnika powierzono art. rz. Romualdowi Żerychowi.

GRUDZIĄDZ

= Wystawę szkiców i akwarel zabytków architektonicznych i miejscowości historycznych, pędzla St. Błońskiego — otwarto w salach wystawowych Muzeum Miejskiego. Wystawa obejmuje 206 akwarel.

INOWROCŁAW

= Art. rz. Edwardowi Hauptowi powierzono budowę pomnika ś. p. Jana Kasprowicza.

KATOWICE

= Przyszły gmach Muzeum Śląskiego. Prace przygotowawcze nad budową przyszłego Muzeum Śląskiego posuwają się naprzód. Gmach stanie w śródmieściu, prawdopodobnie na obszernym i pięknie położonym placu naprzeciw nowego gmachu Województwa. Budowa ma uwzględnić system skrzydłowy, jedynie odpowiedni dla zabudowań muzealnych, gdzie chodzi o wyodrębnianie poszczególnych działów.

= Otwarcie wystawy malarzy austrjackich.

Zapowiadana od paru tygodni wystawa malarzy austrjackich w Katowicach została otwarta w sali Domu Związkowego przy kościele N. M. P. w obecności przedstawicieli władz i inteligencji. Na otwarciu był obecny również konsul austrjacki p. Künzel, który wraz ze Stowarzyszeniem kolonji austrjackiej na Śląsku położył wiele zasług przy organizacji tej wystawy w Katowicach. Artystów austrjackich reprezentuje prof. Stanisław Lewandowski, jako delegat Centralnego Związku Artystów-plastyków Austrji. Wystawa przedstawia się interesująco.

KIELCE

= Pałac pobiskupi. Piękna budowla renesansowa, ongi siedziba biskupów, obecnie urzędu wojewódzkiego w Kielcach, ulega restauracji. Odnowiono już fasadę, oraz zrekonstruowano hełmy dwu narożnych wieżyc, usunięte po barbarzyńsku przez rząd rosyjski w r. 1865.

KRAKÓW

= Jasieński na temat ekslibrisów. Pod tym tytułem wygłosiła odczyt p. dr. Halina Zdzikowiecka na zebraniu Tow. Miłośników Książki.

= Walka z architekturą? Korespondent *Kurjera Poznańskiego* (Nr. 80) pisze: Ministerstwo oświaty znów nie zatwierdziło na rok bieżący ważności dyplomów, uzyskiwanych przez słuchaczy wydziału architektury w Akademji Sztuk Pięknych. Zaczyna to wyglądać na celową walkę nietylko z naszym świetnym Wydziałem Architektury, który liczy takich profesorów, jak Gałęzowski, F. K. Polkowski i Szyszko-Bohusz, ale z wszelkiem studjum architektury poza Warszawą, bo w Wilnie poprostu zniesiono architekturę na wydziale Sztuki Uniwersytetu! Jest to centralizm zupełnie niezrozumiały i szkodliwy. Młodzież nasza protestuje, lecz Warszawa jest głucha.

= Na posiedzeniu Komisji historji sztuki polskiej Akademji Umiejętności w dniu 26 stycznia br. prof. dr. Juljan Pagaczewski przedłożył pracę o Madonnie wieluńskiej, kutym ze srebra posążku z r. 1510, znajdującym się w kościele parafjalnym w Wieluniu. Posążek ten, którego wysokość wraz postumentem wynosi 42 cm., w części złocony i ozdobiony drogimi kamieniami, jest jednym z figuralnych relikwiarzy, które najwięcej rozpowszechniły się na schyłku średniowiecza. Madonna wieluńska należy właściwie jeszcze do gotyckiego świata form, albowiem renesans zaznaczył się w tem dziele tylko w kilku szczegółach. W dzisiejszym stanie wiedzy nie można wskazać miejscowości, w której to dzieło złotnicze wykonano, niejakie poszlaki prowadzą jednak do Wrocławia, jako najbliższego Wieluniowi środowiska artystycznego. Ze sztuką krakowską posążek ten związać się nie da. Obok przepysznego posągu srebrnego św. Stanisława na Skałce w Krakowie, pochodzącego z pierwszych lat XVI w., jest to drugi gotycki posążek, na jaki w Polsce natrafiono. Madonna wieluńska na punkcie wartości artystycznej nie wytrzymuje porównania ze statuą św. Stanisława, należy ona do tych dzieł złotniczych, które w wielkich miastach były robione na eksport i w większej ilości, a co się też na ich wartości ujemnie odbiło.

= W Tow. przyjaciół sztuk pięknych, po zamknięciu wystawy zbiorowej prac prof. L. Wyczółkowskiego, która cieszyła się ogromnem powodzeniem i została w znacznej części rozkupioną, tudzież wystaw zbiorowych Artura Markowicza (kilkadziesiąt bardzo poważnych prac pastelowych, których tematem było przeważnie żydowskie ghetto Kazimierza i sceny rybackie), wystawy zbiorowej pejzażów W. Stapińskiego i wystawy t. zw. bieżącej, otworzoną została 29 stycznia wystawa zbiorowa prac Erwina Czerwenki, wystawa zbiorowa prac Zofji Stryjeńskiej (sześć kartonów dekoracyjnych z pawilonu polskiego na wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu 1925 r., sześć dużych gwaszowych kolorowych ilustracyj do »Sielanek« Szymonowicza i cykl »Tańce polskie« tudzież dwa obrazy z cyklu »Pascha« i szereg mniejszych akwarel), tudzież wystawa Niezależnych, którą zamyśla Towarzystwo przyj. sztuk pięknych urządzać co roku na pamiątkę wystawy niezależnych, urządzonej przez artystów kra-

kowskich w r. 1927 podczas bojkotu dawnej Dyrekcji T-wa przez artystów krakowskich. Na tegorocznej wystawie Niezależnych zwracały w pierwszym rzędzie uwagę obrazy artystów warszawskich, a więc obrazy A. Kędzierskiego, R. Kramsztyka, T. Pruszkowskiego, W. Skoczylasa, W. Wąsowicza, T. Niesiołowskiego (z Wilna), tudzież obrazy warszawskich »lewicowców«, a to: Andrzeja Pronaszki, A. Rafałowskiego, H. Stażewskiego, Nicz-Porowiakowej, T. Czyżewskiego. Dalej powszechne uznanie zyskał cykl kilkunastu rysunków sepiowych o motywach architektonicznych, pendzla Stanisława Noakowskiego. Pozatem wystawa niezależnych obejmowała ciekawą kolekcję obrazów W. Augustynowiczównej, M. Brożka, A. Bunsche, E. Czerwińskiego, W. Poraj-Chlebowskiego, J. Chlebusa, St. K. Daniela, W. Detkego, K. Förstera, E. Gepperta, W. Hofmana, J. Janowskiego, Jana Piotra, St. Jarockiego, J. Karszniewicza, E. Krchy, J. Krzetuskiej, A. Malickiego, R. Malczewskiego, Z. Milliego, S. Müllera, W. Olpińskiego, St. Paciorka, L. Pinkasówney, St. Piźla, A. Plutzera, K. Puchały, Z. Pronaszki, F. Rembertowskiego, K. Rutkowskiego, B. Rychter-Janowskiej, P. Stega-Reitego, Z. Szinagla, St. Szwarca, A. Wadowskiego, W. Weissa, W. Wodzinowskiego i P. Wyganowskiego.

Publiczność Krakowska odnosi się w dalszym ciągu z ogromnem zainteresowaniem do obecnych wystaw w T-wie i zwiedzając je tłumnie, daje tem samem wyraz swego uznania dla pracy obecnej Dyrekcji T-wa i jej sekretarza p. A. Schroedera. Czasy spiączki i nudy, które panowały w gmachu T-wa za czasów rządów dawnej, osławionej Dyrekcji należą już do historji. W T-wie przyjaciół sztuk pięknych panuje życie i ruch.

LUBLIN

Na posiedzeniu rady miejskiej uchwalono podnieść subsydjum na Muzeum Lubelskie do kwoty 5.500 zł.

LWÓW

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto wystawę zbiorową prac Władysława Krzyżanowskiego i Zygmunta Radnickiego. Pozatem w wystawie ogólnej biorą udział: J. Czarnecka-Lewakowska, Fabijański, Erb, Herszaft, Ossecki, Tyrowicz, M. Szczyrbuła, W. Wachtel i R. Wachtel.

ŁÓDŹ

= W dniu 2 lutego otwarto wystawę prac Behrmanna, Finkelsteina, Hirszfanga, Szpigla, Trębacza. Zapowiedziano wystawę zbiorową obrazów Artura Markowicza. W lokalu firmy »Royal« urządził wystawę swych prac Sieński.

NIESWIEŻ

= Klasztor nieświeski pochodzący z XVI wieku, wrócił po latach czterdziestu do swych właścicielek, Sióstr Benedyktynek, które zostały zeń przez Rosję wygnane. Budynki i kościół są w bardzo złym stanie, odnowienie jest konieczne. Pisma wileńskie wzywają do składek na ten cel.

NOWOGRÓDEK

= Obrazy M. Bacciarellego. W Nowogródku odnaleziono zaginione w czasie wojny dwa oryginały obrazów pendzla Bacciarellego a mianowicie: »Błogosławieństwo pracy« i »Błogosławieństwo dzieci«.

Obrazy te przechodziły dziwne koleje. Po powstaniu styczniowem zabrane rodzinie hr. Chreptowiczów i umieszczone w cerkwi. Właściciel ich chcąc obrazy z powrotem odzyskać, kazał sporządzić bardzo dobre kopje, które ofiarowywał wzamian za oryginały. Chłopi jednak na zamianę zgodzić się nie chcieli. W czasie wielkiej wojny kopje wywieźli Niemcy, oryginały zaś zaginęły.

Obecnie jeden z nich odnaleziono w małej kapliczce, drugi zaś pokrajany na kawałki u chłopa. Sprawą obrazów zajęli się konserwatorzy.

PŁOCK

= Wystawa architektury. Ciekawa wystawa odbyła się w Płocku staraniem miejscowych architektów. Obejmowała ona plany i projekty budowli bądź już wykonanych, bądź wykonać się mających w Płocku lub w okolicy. Część odnosiła się do upiększenia i uporządkowanania w sensie urbanistycznym samego Płocka, część przedstawiała szkoły, budynki użytkowe, pomniki itd. Okazało się, że ruch budowlany w Płocku bynajmniej nie ustał i że ma cechy usiłowań artystycznych.

POZNAŃ

= Wystawa Dürera w Muzeum Wielkopolskiem. W dziale graficznym Muzeum otwarto specjalną wystawę prac Albrechta Dürera (1471—1528), którego 400-lecie śmierci właśnie na rok bieżący przypada. Wystawa obejmuje niemal w całości spuściznę wielkiego mistrza, zarówno fotografje szeregu jego obrazów olejnych, jako też i jego drzeworyty, miedzioryty i studja rysunkowe lub piórkowe. Wystawione są m. in. słynne jego cykle pasyjne, ilustracje do Apokalipsy, do życiorysu Panny Marji, Pochód triumfalny, Brama triumfalna ces. Maksymiljana, studja z natury, modlitewnik cesarski itd.

= Nowe nabytki Muzeum Wielkopolskiego. Dyrekcja Muzeum Wielkopolkiego zakupiła dwa nowe obrazy artystów poznańskich, powiększając swą kolekcję dzieł sztuki czasów najnowszych. Jednym z nich jest autoportret młodo zmarłego artysty Franciszka Zygarta, którego wystawę pośmiertną widzieliśmy rok temu. Drugi obraz jest dziełem Władysława Lama, członka poznańskiej grupy Plastyka, a przedstawia żonę artysty.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawiono obrazy E. Krchy, J. Krzyżańskiego, K. Pochwalskiego, Wł. Stapińskiego, Wł. Lama, rzeźby Tracza.

= Irena Głębocka-Piotrowska zamieszcza na temat: »Młodzież szkolna i Plastyka« w Nr. 69 *Kurjera Poznańskiego* następujące uwagi: Jednym z najpoważniejszych czynników kształcących artystycznie młodzież jest zapoznawanie jej z dziełami sztuki. Powinna więc jaknajliczniej uczęszczać na wystawy, — ale wystawy dobre. Niema nic szkodliwszego, jak przyzwyczajanie do banalności. To też należy uważać za nieporozumienie niektóre okólniki Kuratorjum, w tej sprawie wydane. Kilka miesięcy temu zalecano szkołom zwiedzanie wystawy p. Laszenki, obecnie zachęca się do oglądania prac p. Römerowej. Rozporządzenie to spowodował zapewne fakt, że na obu tych wystawach miało się obrazy »z anegdotą«, na którą artyści położyli główny nacisk. Tymczasem od całych pokoleń wrze walka pomiędzy jednostkami rozumiejącemi sztukę a szerszą publicznością o to, że nie anegdota, ale artystyczna forma stanowi o wartości dzieła. Jeżeli zaś idzie o momenty etnograficzne, to z temi napewno lepiej można się zapoznać z podręczników ilustrowanych fotografjami. Na wystawach sztuki ani samym »tematem« zabawiać się, ani etnografji uczyć się nie należy.

W ostatnich miesiącach było w Poznaniu kilka bardzo poważnych wystaw, które mogły doskonale zapoznać młodzież z prawdziwą, żywotną sztuką, z twórczością malarzy uznanych przez świat artystyczny. Szkoda, że na nich tak mało było młodzieży, na wystawie Tadeusza Pruszkowskiego, krakowskiej grupy »Jednoróg« i poznańskiej »Plastyki«. Obecnie odbywa się u Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawa drzeworytów i akwarel Władysława Skoczylasa, którego prace posiada wiele muzeów tak polskich jak zagranicznych.

Zwiedzenie tej wystawy to lekcja smaku artystycznego. Czy i na te wystawy zachęcono młodzież specjalnym okólnikiem? Zasłużyły na niego właśnie tylesamo, ile tamte nie zasłużyły«.

= Rozstrzygnięcie konkursu na znak fabryczny »Farby Polskiej« w Poznaniu. Dnia 13 lutego w salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków w Poznaniu przy Placu Wolności 14a zebrali się członkowie sądu konkursowego, który miał rozpatrzeć projekty nadesłane na konkurs na znak fabryczny dla wytwórni farb drukarskich »Farba Polska« w Poznaniu.

Przy wyborze najlepszych prac jury kierowało się przedewszystkiem zasadą, aby projekt jaknajlepiej odpowiadał warunkom swego przeznaczenia. Idealny znak fabryczny powinien być nietylko żywy i łatwo wbijający się w pamięć, ale również i nadający się do użytkowania nawet w bardzo małym formacie. Pozatem kierowano się zasadą, aby dany projekt posiadał nie tylko ładne zestawienie barw, ale żeby i w reprodukcji bezbarwnej nie tracił charakterystycznych cech.

Jury, złożone z pp. Teodora Kryga, Jana Kuglina, Antoniego Kawczyńskiego, Edwarda Pawłowskiego, Marjana Ziółkowskiego oraz w zastępstwie prezesa Plater-Zyberka, który nie mógł przybyć z powodu wyjazdu do Warszawy, sekretarza Związku Art.-Plastyków St. Wróblewskiego nagrodziło następujące projekty:

1. nagroda — godło »Sfinks«, 2. nagroda — godło »Czapla«, 3. nagroda — godło »Czarno-biały«. Po otwarciu odnośnych kopert okazało się, że I. nagrodę otrzymała p. Melanja Ostrowska, Poznań, ul. Niegolewskich 6. II. nagrodę otrzymała p. Ludmiła Lanżanka, Poznań, ul. Słowackiego 19. III. nagroda przypadła p. Konwerskiemu, Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.

Pozatem postanowiono zakupić cztery prace, które coprawda nie odpowiadają warunkom znaku fabrycznego, jednakże doskonale dają się użyć jako plakaty, reklamy i t. p. Zakupiono prace godłem »Pegaz« (p. Jan Kossowski, Bydgoszcz, »Astra« (p. Marjan Stankiewicz, Szamotuły, »Łowicz« (p. Robert Anderson, Toruń, oraz »Gryf«) pp. T. Lipski i J. Ozmin, Państw. Szkoła Sztuki Zdobn. w Poznaniu).

Na konkurs »Farby Polskiej« wpłynęło 107 prac.

= Rozstrzygnięcie konkursu na projekt pomnika Prezydenta Wilsona w Poznaniu. W dniu 27 b. m. — jak już pokrótce donosiliśmy — rozstrzygnięty został konkurs na projekt pomnika Prezydenta Wilsona. Do udziału w konkursie zaproszonych było imiennie 6 artystów polskich. Każdy z nich otrzymał 3.000 złotych bez względu na wynik konkursu.

Skład jury stanowili pp.: Biernacki, kierownik Państw. Pracowni Konserw. w Warszawie, prof. Breyer z Warszawy, Cybichowski architekt, prezes komitetu wykonawczego budowy pomnika, dr. Pajzderski, Sławski Rogier architekt, dr. Sławski Stanisław, prof. Raszka z Krakowa, prezydent m. Poznania Ratajski, dr. Wachowiak, naczelny dyrektor P. W. K.

Z zaproszonych artystów stanęło do konkursu 5-ciu, nadesłano prac 7, pod następującemi godłami: »Sylwa«, »Ocean«, »Punkt 13«, »Uran«, »Trzynasty punkt«, »Sztandary« — wreszcie poza konkursem: »Pax«. Jury oznaczyło nadesłane prace kolejnemi numerami: 1) Punkt 13, 2) Uran, 3) Trzynasty punkt, 4) Ocean, 5) Sylwa, 6) Sztandary, 7) Pax.

Po szczegółowem rozpatrzeniu wszystkich prac, uznano jednomyślnie, że do bliższej oceny nie nadają się projekty, oznaczone liczbami 3, 5 i 7. Pozostałe rozpatrzono ponownie, poczem zarządzono tajne głosowanie. Siedem głosów padło na projekt oznaczony Nr. 4, dwa zaś na projekt oznaczony Nr. 2. Po otwarciu koperty Nr. 14 (godło «Ocean«) okazało się, że autorką projektu wybranego jest p. Zofja Trzcińska-Kamińska z Warszawy.

Projekt ten polecono jako najlepszy komitetowi wykonawczemu do zrealizowania.

(Redakcja Sztuk Pięknych podając tę wiadomość o rozstrzygnięciu tego bardzo poważnego konkursu, nie może powstrzymać się od dobitnego zaznaczenia swego zdziwienia, że do jury konkursu nie uważano za stosowne zaprosić przedstawicieli najstarszej i najwyższej naszej uczelni artystycznej, to jest któregoś z profesorów krakowskiej Akademji artystycznej. A szkoda. Z wyniku bowiem konkursu widzimy, że bardzo byłaby się przydała rada doświadczonych artystów grupujących się w Akademji, może wynik konkursu wtedy bardziej zadowoliłby nasze sfery artystyczne i ułatwiłby Poznaniowi jego szlachetne zamierzenie uczczenia dziełem sztuki zasług prezydenta Wilsona).

WARSZAWA

= Salon Grafiki Polskiej otwarto w dniu 21 stycznia w lokalu Związku Zawodowego P. Artystów Plastyków, przy ul. Nowy Świat 19. W wystawie tej, która pomimo krótkiego czasu trwania zdobyła sobie ogromne uznanie, wzięli m. i. udział: W. Goryńska, J. Sawicka, J. Tom, B. Krasnodębska-Gardowska, W. Roguski, S. Mrożewski, S. Grabowski, J. Hulewicz, W. Skoczylas, L. Wyczółkowski, W. Borowski, J. Józefska, J. Hoppen, W. Korzeniewska, M. Kulisiewicz, J. Pieniążek, A. Mann, L. Markowski, A. Herszaft, J. Trefler, J. Konarska, T. Cieślewski (syn), Z. Stankiewiczówna, E. Czerwiński, S. Siedlecki, J. Król, Martuszewski, Cygler, Ritterówna, Fedkowicz, Bier, Mehoffer, Tyrowicz, Perkowski, W. Weiss, I. Łopieński, Wolf, Gutkowska, Nehring, Wojnarski, Zdanowski, Duninówna, Mondral, Brandel i W. Podoski.

= Nagrody na wystawie graficznej. Sąd konkursowy w składzie pp. wicepremjera Bartla, prezydenta miasta Słomińskiego i Grohmana, artystów grafików pp. Łopieńskiego, Połtawskiego i Skoczylasa, mając ma względzie wysoki poziom wystawy, na który złożyły się z jednej strony zasługi wybitnych artystów, oddawna uprawiających sztuki graficzne, a mianowicie pp. W. Borowskiego, K. Brandla, F. Jabłczyńskiego, J. Mehoffera, F. Siedleckiego, Z. Stankiewiczówny, W. Weissa, J. Wojnarskiego, L. Wyczółkowskiego — postanowił postawić ich poza konkursem, zaś nagrody pieniężne z funduszów p. Prezesa Rady Ministrów w sumie 3 tys. zł., p. Prezydenta Miasta w sumie 500 zł., p. H. Grohmana w sumie 500 zł. rozdzielić między młodych artystów grafików w sposób następujący: dwie pierwsze nagrody po 500 zł. przyznać p. Tadeuszowi Kulisiewiczowi i Janinie Konarskiej, cztery drugie nagrody po 500 zł. p. J. Hoppenowi, Tadeuszowi Cieślewskiemu, Jerzemu Wolffowi i Janinie Goryńskiej.

= Nowe wystawy w Zachęcie. W dniu 4 lutego otwarto w Zachęcie wystawy zbiorowe prac Bronisława Kopczyńskiego, Bolesława Szańkowskiego, grupy b. uczniów prof. Tadeusza Pruszkowskiego pod nazwą »Bractwo św. Łukasza«, wystawę rysunków, akwarel i różnych prac graficznych Związku Słuchaczów Architektury Politechniki Warszawskiej, kolekcji prac Stefana Domaradzkiego, Janiny Prószyńskiej, miniaturzystki Kazimiery Dąbrowskiej, oraz tradycyjne dla Zachęty *pasticcio*, zwane »Wystawą ogólną«.

= *Przewodnik Zachęty* w Nr. 31 nie informuje wprawdzie tak, jakby należało, o wystawie rysunków, akwarel i prac graficznych Związku Słuchaczów Architektury Politechniki warszawskiej, ani też kolekcji prac K. Dąbrowskiej (na str. 14 i 15 *Przewodnika* są tylko tytuły tych wystaw, a kartki pozatem zupełnie czyste), ale za to przynosi na końcu aż dwie naraz napaści

osobiste na przedstawiciela redakcji *Sztuk Pięknych* w Warszawie.

Jedna z nich jest w swej treści cierpliwem przelewaniem z pustego próżne; druga zaś jest tak... niewybredna, że niechcąc zniżać się do jej tonu i poziomu, praktykowanego może czasem tylko w niektórych brukowych dziennikach doby powojennej — wolimy pominąć ją milczeniem, teraz i na przyszłość, bez względu na to, co jeszcze może spłynąć z pod tego utalentowanego i wykwintnego pióra czołowego przedstawiciela Zachęty.

Naszem zadaniem jest ocena działalności Zachęty, jako stołecznej, artystycznej instytucji, a zwłaszcza ocena jej wystaw. Idzie nam zawsze o rzecz, nigdy o osoby; zaczepki osobiste, tego pokroju i tak perfidne, jak owa w Nr. 31 *Przewodnika*, uważamy za objaw wulgarnego smaku i brzydzimy się niemi.

Ano, rzecz gustu! a: *De gustibus non est disputandum* — przynajmniej nie z każdym...

= W kamienicy Baryczków otwarta bardzo starannie i pomysłowo urządzona wystawa zbiorów Muzeum Narodowego Polskiego, przewiezionych z Rapperswillu do Polski, w myśl uchwały Sejmu z 1921 r., zrealizowanej dopiero jesienią ub. r. Zbiory posegregowano na odpowiednie działy, szczegółowo opracowany katalog informuje dostatecznie o charakterze poszczególnych eksponatów; stanowi cenną a trwałą pamiątkę tej wystawy.

= Bractwo św. Łukasza. Do grupy tej, której zbiorową wystawę otwarto w salach Zachęty z początkiem lutego, należą następujący byli uczniowie prof. T. Pruszkowskiego: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Al. Jędrzejowski, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra, Jan Zamoyski.

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego przy ul. Mazowieckiej były wystawione obrazy Z. Stryjeńskiej, J. Malczewskiego, A. Malickiego, W. Wąsowicza, W. Skoczylasa, J. Manna, Jabłczyńskiego, utwory malarskie H. Kuny, oraz kolekcja wiernie odtworzonej, dawnej majoliki pizańskiej.

= Plastycy u siebie. Poprzednia wystawa Związku zawodowego Polskich Artystów Plastyków cieszyła się dużem powodzeniem; zwiedziło ją przeszło 1500 osób. Nagrody otrzymali następujący artyści: p. Henryk Grombecki nagrodę prezesa rady ministrów w kwocie tysiąca złotych za trzy prace wystawione i p. Wacław Piotrowski nagrodę m. Warszawy w kwocie tysiąca złotych za obraz p. t. »Łobuzy«; p. Zygmunt Grabowski nagrodę komisji międzyzwiązkowej kulturalno-artystycznej za »Portret Komendanta«; p. Adam Rychtarski nagrodę »Expresu Porannego« za »Pejzaż«; p. Wacław Wąsowicz nagrodę »Głosu Prawdy« za obraz »Bydgoszcz«; p. Antoni Janik nagrodę »Robotnika« za »Główkę Warszawianki«.

= Pomnik lotników. Dnia 18 lutego komisja artystyczna w składzie pp.: prezydenta m. st. Warszawy inż. Słomińskiego, dyrektora departamentu sztuki Skotnickiego, prof. Tatarkiewicza i prof. Lalewicza dokonała oględzin »Pomnika Lotników«, ukończonego w gipsie przez p. Edwarda Wittiga. Komisja stwierdziła, że dzieło to najwyższej wartości artystycznej, znajduje się w stanie zupełnie odpowiadającym warunkom umowy zawartej w dniu 7 grudnia 1923 r. między Komitetem budowy pomnika, a p. E. Wittigiem. Przy oględzinach obecny był komitet wykonawczy budowy pomnika w osobach: posła Dąbskiego, pułk. Rayskiego, ministra Eberhardta, red. Dębickiego, wiceprezesa rady miejskiej inż. Rogowicza oraz p. Woydyno.

W ten sposób został ukończony pierwszy i najważniejszy etap realizacji tego dzieła. Należy przypuszczać, że przy dalszem zainteresowaniu pomnik ten już w pierwszej połowie 1929 r. zajmie swe miejsce na placu Unji Lubelskiej.

= Związek Zawodowy Artystów Plastyków. W lokalu przy ul. Marszałkowskiej 69 wystawiono w styczniu prace: I. Łuczyńskiej-Szymanowskiej, J. Umińskiej, J. Nowotnowej, T. Popielskiej, Teodorowicz-Karpowskiej, Godlewskiej, E. Wysockiej, H. Polówny, J. Bobińskiej-Paszkowskiej, K. Strzemińskiego, St. Noakowskiego, A. Rychtarskiego, W. Piotrowskiego, E. Trautmana, E. Bartłomiejczyka i Wł. Skoczylasa.

W dniu 5-go lutego otwarto w tymże lokalu wystawę zbiorową prac Michaliny Krzyżanowskiej pod tytułem: »Korsyka«.

= Wystawy zbiorowe prac Marjana Malickiego i Wacława Zawadowskiego, otwarto w dniu 11-go lutego w lokalu Związku Zaw. P. Art. Plastyków przy ul. Nowy Swiat 19.

= Wystawa »Morze w sztuce«. W sali konferencyjnej min. przemysłu i handlu odbyło się wspólne posiedzenie zarządów Ligi morskiej i rzecznej oraz warsz. Tow. artystycznego celem omówienia wystawy »Morze w sztuce«.

Wystawa ma się składać z trzech części: 1) Wystawa i konkurs marynistów polskich 2) wystawa obrazów dawniej wykonanych i historycznych morskich 3) wystawa fotografji morskiej i ma być zorganizowana na listopad r. b. Protektorat nad imprezą objął p. minister oświecenia Dobrucki, przeznaczając trzy zapomogi jednorazowe dla artystów malarzy, pragnących udać się nad morze w celach artystycznych. Przewidywane są i innego rodzaju ułatwienia.

Część artystystyczną wystawy objęło warsz. Towarzystwo artystyczne, część gospodarczą Liga morska i rzeczna.

= Nowy gmach Opery. Magistrat polecił wydziałowi technicznemu zająć się wykonaniem uchwały rady miejskiej w sprawie budowy wielkiego gmachu opery, celem uczczenia 10-lecia istnienia odrodzonego państwa polskiego i wstawienie na ten cel kredytu do budżetu miasta na rok 1928/9.

Poza tem wydział techniczny zająć ma się opracowaniem projektu budowy kurtyny żelaznej w obecnym teatrze Wielkim, czego niejednokrotnie domagały się władze bezpieczeństwa.

= Szkoła malarstwa i sztuk zdobniczych. Wskutek starań magistratu, ministerjum robót publicznych dekretem z d. 31 października 1927 r. wyznaczyło plac pod budowę miejskiej szkoły sztuk zdobniczych i malarstwa, o powierzchni 6,412 m. kw. z bloku między ulicami Wawelską, Krzyckiego i Mikołaja Reja.

= Konkurs na nowy typ urządzeń do handlu ulicznego. Rada miejska powzięła niedawno uchwałę zalecającą opracowanie nowego typu urządzeń do handlu ulicznego, a to w celu nadania ulicom miasta estetyczniejszego wyglądu, niż to jest obecnie. Sprawa ta w najbliższym czasie załatwiona będzie w myśl dezyderatu rady miejskiej. Prezydjum komitetu rozbudowy ogłosiło już, za pośrednictwem koła architektów, konkurs na projekty kiosków, kabin, gablotek i t. p. do ulicznej sprzedaży gazet, papierosów, owoców, słodyczy, kwiatów i t. p. W warunkach konkursu zastrzeżono niezbędne zabezpieczenie handlujących przed zmianami atmosferycznemi. Po ogłoszeniu wyniku konkursu wszystkie prace wystawione będą na widok publiczny.

= Dodatkowe kredyty na odbudowę Zamku. Ministerjum oświaty wystąpiło z wnioskiem o dodatkowe kredyty w wysokości 600,000 złotych na odbudowę Zamku królewskiego w Warszawie. W trakcie bowiem prowadzenia robót zjawiła się konieczność wykonania pewnych prac konstrukcyjnych,

związanych z umocnieniem fundamentów i konserwacją zabytków, jak również przystosowania gmachu do potrzeb mieszkalnych kancelarji cywilnej i wojskowej P. Prezydenta Rzeczypospolitej. Z powodu konieczności powyższych robót dodatkowych, jak również wzrostu cen prowadzenia budowy, sumy preliminowane na bieżący rok budżetowy okazały się za małe.

Od r. 1918 na cele restauracji Zamku kr. poszły już olbrzymie sumy z funduszów publicznych, z różnych źródeł budżetowych, gdyż Zamek kr. podlega równocześnie Min. Robót Publicznych, Min. W. R. i O. P., oraz Kancelarji Cywilnej Prezydenta Rzpltej. Czy nie należałoby ogłosić drukiem sprawozdania, z wymienieniem sum wydanych i robót przeprowadzonych?

= Konkurs sztuki na olimpjadzie amsterdamskiej. Konkursami sztuki, które odbędą się w roku przyszłym w ramach igrzysk 9-ej olimpjady w Amsterdamie, zainteresowało się przedewszystkiem Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych. Dyrektor tego Towarzystwa, dr. Mieczysław Treter stanął na czele komisji sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, wice-dyrektor dr. A. Guttry objął sprawy literackie, a sekretarz generalny p. Binental zajął się muzyką. Prócz tych osób, do komisji sztuki weszli delegowani członkowie sekcji plastyków, pp. prof. T. Pruszkowski, K. Stryjeński i i. Na pierwszem, organizacyjnem zebraniu komisji sztuki obecni byli: p. St. Baliński, jako przedstawiciel wydziału prasy i propagandy M. S. Z., oraz p. K. Wierzyński, przewodniczący sekcji przekładów Pol. Klubu Literackiego, P. E. N.-Clubu. Prócz tego szereg ugrupowań artystycznych w Polsce nawiązało styczność z komisją sztuki.

Na podstawie porozumienia z Zawodowym Związkiem P. Artystów Plastyków, ma być w marcu b. r. zorganizowany Salon Sportowy, w siedzibie Związku (Nowy Swiat, 19).

= Kongres Sztuki Ludowej. W końcu października r. 1928, odbędzie się Międzynarodowy Kongres Sztuki Ludowej, zorganizowany z inicjatywy Komisji Współpracy Intelektualnej przy Lidze Narodów.

Tematem obrad będą zagadnienia: 1) rozprzestrzenienie geograficzne przejawów sztuki ludowej, 2) wykaz jej zabytków,oraz 3) sposób zachowania sztuki ludowej i jej rozwoju. Rozpatrując poszczególne przejawy sztuki i twórczości ludowej, jak budownictwo, strój, zdobnictwo i t. p., Kongres będzie rozważał zagadnienia techniki i materjały. Ponadto prace będą dotyczyły muzyki, pieśni, tańca oraz obrzędów o charakterze widowiskowym (teatru).

W końcu r. ub. ukonstytuował się Komitet Organizacyjny Sekcji Polskiej, złożony z badaczy sztuki ludowej z całej Rzeczypospolitej z prezydjum w składzie następującym: przewodniczący dr. Mieczysław Treter, docent Uniwersytetu Warszawskiego, wiceprzewodniczący, prof. dr. Eugenjusz Frankowski i prof dr. Oskar Halecki (z ramienia Komisji Współpracy Intelektualnej). Skarbnik p. Czesław Młodzianowski i sekretarz jeneralny p. Janina Orynżyna.

Ponadto do Prezydjum wejdą przedstawiciele Komitetów miejscowych z miast uniwersyteckich oraz delegat Polskiej Akademji Umiejętności.

Komitet Organizacyjny Sekcji Polskiej Kongresu zawiadamia o powyższem wszystkie osoby, pracujące na tem polu, oraz prosi o zgłoszenie referatów pod adresem Sekcji Polskiej Międzynarodowego Kongresu Sztuki Ludowej, Kasa Mianowskiego, Pałac Staszica.

= Kolumna Kościuszki. Reporterzy prasy stołecznej wiele robili hałasu z powodu projektu »Kolumny Kościuszki«, jaki St. Jackowski przedstawił prezydentowi m. Warszawy, w modelu gipsowym (skala 1 : 40). Wedle tego projektu, ów dziwaczny pomnik, wysokości 40 m., w kształcie wysokiej, cienkiej kolumny, miał być wykonany z granitu i uwieńczony relikwiarzem, zawierającym... urnę z sercem T. Kościuszki. Relikwiarz z bronzu, o złocistych promieniach, wznosi się na skrzydłach 3 granitowych orłów, które, symbolizując 3 zabory (!), »złączone wspólną miłością ojczyzny«, stanowią zarazem architektoniczny kapitel kolumny. Wnętrze połączonych 3 tarcz relikwiarza ma być przesłonięte w 3 środkowych punktach »jakby soczewką, kryształem rżniętym jak djament, aby te kryształy, przesłaniające serce bohatera, lśniły i rzucały ognie w blasku słońca«. Osobny artykuł w tej sprawie, z opisem projektu, zamieścił nawet F. A. Ossendowski w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 576 ub. r., z ryciną), ale poza działem Kultury i Sztuki. Jak już informowaliśmy w poprzednim zeszycie, projekt ten nie został przyjęty.

= Jak donosi *Epoka* (Nr. 33 z dnia 2 lutego b. r.,) pp.: dr. Arnold Szyfman, dyrektor Teatru Polskiego, docent Uniw. dr. Mieczysław Treter i dyrektor P. W. K. w Poznaniu Jerzy Warchałowski, zostali powołani na ostatniem posiedzeniu rady Towarzystwa *Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques* na członków korespondentów tej znanej instytucji paryskiej, pozostającej pod opieką rządu francuskiego.

= Franciszkowi Siedleckiemu, który od pewnego czasu pisuje sprawozdania z wystaw w *Dniu Polskim* — zdarzył się dwukrotnie *lapsus calami*. W recenzji wystawy manierycznych akwarel B. Kopczyńskiego w Zachęcie, stwierdza m. i.: »Wyobraźnia jego malarska podobna jest do wyobraźni dramatycznej Wyspiańskiego«! (*Dzień Polski*, Nr. 40).

To raz, a drugi raz w Nr. 46, gdzie pisze, z powodu wystaw w Helsingforsie i Stockholmie (organizowanych przez Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych), że »po pierwsze trudno jest powiedzieć, co za malarstwo jest dzisiejsze, a które wczorajsze, po drugie wielu malarzy nie jest ani wczorajszymi, ani dzisiejszymi, lecz jutrzejszymi np. Grünewald, Black i tyle innych« etc.

I pisze p. F. S., że »zasada« wystawy helsingforskiej (»pokaz dzisiejszego polskiego malarstwa«) spotkała się jakoby »z żywym protestem artystów polskich«. Jakich, kiedy? Chyba tych, którzy wogóle nie wchodzą w rachubę przy urządzaniu wystaw zagranicznych i nie brali w nich udziału? Wyspiańskiego w Helsingforsie wcale nie było, a kolekcja drzeworytów ludowych, wystawiona na prośbę fińskich artystów osobno, w specjalnej sali, przeznaczonej na graficzne wystawy, nie mogła psuć owej »zasady«.

I pisze jeszcze p. F. S. coś o kastracji, o pomijaniu najtęższych sztuki reprezentantów (gdzie? kiedy?), o jakiejś »niekorzyści« propagandy z racji wystawy polskiej w Pradze — ale pisze tak niejasno, że niewiadomo, o co mu idzie.

Stwierdzamy tedy krótko:

1. *M. Grünewald* (ok. 1480 – 1529) jest mimo wszystko malarzem wieku XVI-go i zbyteczna o nim wspominać, gdy się mówi o »pokazie dzisiejszego malarstwa, z wyłączeniem dzieł artystów nieżyjących, oraz dzieł należących do starszych kierunków«.

2. Wystawa polska w Pradze odniosła bardzo wielki sukces, dowodem głosy prasy — wszystkie z wyjątkiem jednego, który np. potępia »burżuja, obżerającego się rakami« w obrazie Kramsztyka, — oraz ilość zakupionych do państwowych zbiorów Czechosłowacji dzieł sztuki (razem: 12, por. *Sztuki P.*, zeszyt poprzedni, str. 160).

3. Dzisiejsze malarstwo — zdaniem naszem i organizatorów wystaw zagranicznych — reprezentują godnie członkowie Tow. Sztuka, Jednorogu, Rytmu, Plastyki poznańskiej, Wileńskiego Tow. Art. Plastyków, dalej grupy Formistów i Praesens, oraz kilku innych artystów, niestowarzyszonych, ale inne organizacje — nie.

4. Jest rzeczą powszechnie znaną, że w żadnej wystawie, gdziekolwiek na globie ziemskim urządzonej, nie mogą wziąć równocześnie udziału ci wszyscy, którzyby mieli na to ochotę i że każda wystawa, zwłaszcza zagraniczna, musi być wynikiem takiej czy innej selekcji.

5. Wystaw retrospektywnych zagranicą Polska urządzać nie może, gdyż kolekcje prywatne i muzea miejskie eksponatów wypożyczać nie chcą, a nasze Zbiory Państwowe tak są ubogie, że nie wchodzą tu w rachubę. Więc ani dzieł Matejki, ani Wyspiańskiego etc. — dopóki obecny stan rzeczy się nie zmieni — wystawiać zagranicą nie można.

6. Działalność Tow. S. S. P. W. O. nie idzie po jednej linji jednego kierunku (por. punkt 3-ci), ale uwzględnia wszystko, co w sztuce naszej jest żywotne, silne, co sięga wyższego artystycznego poziomu sztuki dzisiejszej.

= Pamięci J. Słowackiego. Akcja likwidacyjna komitetu uczczenia prochów Juljusza Słowackiego. Odbyło się likwidacyjne posiedzenie komitetu stołecznego uczczenia powracających do ojczyzny prochów Juljusza Słowackiego. Sprawozdanie z działalności wygłosił p. Zenon Przesmycki. Sprawozdanie komisji rewizyjnej złożył p. inż. Drzewiecki, w którem podkreślił, iż wpływy komitetu dały nadwyżkę nad wydatkami w sumie 28.278 zł. 03 gr.

Wobec tego wysunięto projekt ufundowania tablicy pamiątkowej w Paryżu w domu przy ul. Pontier 30, który zamieszkiwał Słowacki oraz zapoczątkowania akcji budowy pomnika Słowackiego w Warszawie. W wyniku przeprowadzonej dyskusji powołano komisję, złożoną z pp.: A. Czartoryskiego, inż. Jabłońskiego, protektora Hryniewieckiego, Zenona Przesmyckiego, prezydenta miasta Słomińskiego, prof. Tichego i prof. Ujejskiego. Komisji tej przekazano aktywa i dano mandat do zwołania w ciągu 2-ch miesięcy wielkiego zebrania przedstawicieli szerokich sfer społeczeństwa, któreby ukonstytuowało komitet budowy pomnika Słowackiego w Warszawie.

Komitet ten miałby rozpatrzeć sprawę możliwości, względnie zaniechania budowy pomnika i w tym ostatnim wypadku zadecydować o przekazanie pieniędzy na cele ufundowania tablicy pamiątkowej.

= Dürer w Polsce. W bieżącym roku przypada 500-a rocznica śmierci Dürera. Uroczystość tę uczczą w Niemczech obchody pamiątkowe, wystawa w Norymberdze i liczne publikacje. Uczeni niemieccy, szukając w tych celach gorliwie nowych przyczynków do twórczości mistrza, nie mogli nie zwrócić uwagi i na Polskę. I oto, wyprzedzając innych, prof. G. Pauli z Hamburga reprodukuje w 10-ym zeszycie *Zeitschrift für bildende Kunst* dwa rysunki Dürerowskie *(Madonnę* i *Herb Pirckheimera)* ze zbioru graficznego Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie. — Miło jest przyjąć do wiadomości sąd wytrawnego badacza o autentyczności tych rysunków, wskazanych mu na miejscu podczas jego bytności w Warszawie. Lecz popularyzacja ich na szerszą skalę i łącznie z tem przypomnienie warszawskiego Gabinetu Rycin nie odbywa się z należytym zainteresowaniem się światem polskim, mającym jednak znaczenie, choć uboczne, dla tych rzeczy. Dbałość o dokładne dane w tym względzie ustąpiła miejsca pośpiechowi. Powinien był być we wstępie wymieniony Stanisław Potocki, jako ongiś właściciel tych rysunków, — a jest błędnie Stanisław Poniatowski. Zabrano rysunki z Warszawy (wraz z całym Gabinetem) za Mikołaja I, — autor pisze, że za Katarzyny II. Wreszcie przywrócił nam zbiory Gabinetu traktat ryski, — a nie pokój wersalski, jak to objaśnia prof. Pauli, zmieniając na ostatek nieuważnie i niefrasobliwie nazwisko prof. Z. Batowskiego, opiekuna zbioru, na »Zartowski«.

= Na posiedzeniach Wydziału II i Komisji historycznej przy Wydziale II Towarzystwa Naukowego warszawskiego wygłoszono następujące komunikaty z zakresu historji sztuki: 16. XII. 1927 — Z. Batowski: Marcin Kober, malarz śląski XVI w. 23. I. 1928 — J. Karwasińska: Nieznane rachunki z r. 1533 za wykonanie arasów Jagiellońskich (z Archiwum głównego w Warszawie).

= Feliks Jabłczyński ciężko chory. Wśród plejady naszych artystów malarzy jest jeden, o którym ostatnio nic się nie słyszy i nic się nie mówi. Jest nim Feliks Jabłczyński, który poświęcił się akwafortom i jako taki w przedwojennej Warszawie zdobył sobie bardzo poważne nazwisko. Spopularyzował on w grafice piękno naszych zabytków architektonicznych, w kraju i — po wojnie — za granicą.

Nie ma bowiem w Europie i Ameryce północnej placówki naszej dyplomatycznej, w której by nie znalazły się, jako ozdoba sal recepcyjnych, akwaforty Jabłczyńskiego, przedstawiające rozmaite zabytki architektury naszych miast, a przedewszystkiem Warszawy.

A w Polsce? O skromnym artyście zapomniano nieomal w najcięższej dla niego chwili, gdy złożony ciężką chorobą musiał iść do szpitala.

Na szczęście znalazło się małe grono ludzi dobrej woli, zaaranżowana przez nich wystawa w salonie Garlińskiego (przy energji tego ostatniego) zapewniła mu środki na najbliższe dni choroby.

WILNO

= Wystawę prac okultysty, wilnianina M. Grużewskiego, otwarto w lokalu przy ul. Wielkiej 25.

= Nagrody za wykrycie wykopalisk historycznych. Konserwator wojewódzki zwrócił się do magistratu o wyznaczenie nagród pieniężnych dla robotników, pracujących przy miejskich robotach ziemnych za wykryte przez nich historyczne wykopaliska. Pozostaje to w związku z wykryciem w ostatnich czasach pod powłoką ziemi w obrębie Wilna całego szeregu wykopalisk i pamiątek historycznych.

= Kolekcję własnych rysunków i obrazów myśliwskich wystawił w sali Klubu Inteligencji Pracującej p. Włodzimierz Korsak, myśliwy i autor szeregu opisów i opowiadań z dziedziny myśliwstwa i przyrodoznawstwa.

WŁOCŁAWEK

= Na urządzonej niedawno wystawie o charakterze regjonalnym — o czem już krótko donosiliśmy — wystawili swe prace pp.: Antoni Smutny (obrazy i malowany fajans), dalej uczeń szkoły im. Gersona w Warszawie p. Gerard Tenenbaum (obrazy i szkice) oraz czterej uczniowie Poznańskiej Szkoły Zdobniczej pp. Tadeusz Kurpiński, Płoszay, Woznicki i Jakubowski (wszyscy wystawili szkice i obrazy, zaś p. Jakubowski kilka ceramik). W czasopiśmie regjonalnem p. t. *Życie Włocławka i okolicy* poświęcił Stefan Narębski wystawie tej osobny artykulik.

ZAMOŚĆ

= Artystyczno-historyczna wystawa. Celem odzwierciedlenia walk narodu polskiego o niepodległość, oraz przeprowadzenia propagandy za odbudową celi Łukasińskiego i powiększenia funduszów na ten cel przeznaczonych, grono osób urządza w Zamościu, w najbliższym czasie wystawę artystyczno-historyczną eksponatów, związanych z naszą martyrologją.

Wyłoniony komitet, pod nazwą: »Komitet odbudowy celi Łukasińskiego«, zwraca się z gorącą prośbą do wszystkich rodaków o pomoc i poparcie w tem patrjotycznem przedsięwzięciu.

Wszelkie eksponaty na wystawę jako też zgłoszenia współudziału przyjmuje przewodnicząca Komitetu w lo-

kalu Państwowego Seminarjum Nauczycielskiego w Zamościu.

= Koło miłośników książki. Istniejące w Zamościu od r. 1923 Koło miłośników książki, które rozszerzyło znacznie w ostatnich czasach teren swego działania, przejęło w z. m. na własność bibljotekę publiczną imienia hetmana Zamoyskiego, liczącą około 5.000 tomów.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AREZZO

= W najbliższym czasie usunięty zostanie z osobistej inicjatywy Mussoliniego nowoczesny pomnik Petrarki z placu przed katedrą. Daje on bowiem właśnie w tem miejscu ujemne świadectwo dla obecnej kultury włoskiej a z drugiej strony stoi w rażącej kolizji ze wspaniałemi zabytkami z powodu swego nieestetycznego ustawienia oraz braku artystycznej wartości.

BRUKSELA

= Rozgromienie wystawy sowieckiej. Dn. 12 stycznia r. b. na godz. 2 popoł. wyznaczone zostało otwarcie wystawy sowieckiej w Brukseli. Wystawę zainicjowała organizacja, mająca na celu podjęcie stosunków kulturalnych belgijsko-sowieckich.

W chwili, gdy miał nastąpić akt otwarcia, do gmachu wystawy wdarło się około 50 młodych ludzi, uzbrojonych w laski. Steroryzowawszy służbę, przybysze weszli do działu sztuki i rozpoczęli gromienie wystawionych przedmiotów. W pierwszym rzędzie zdemolowano biusty Lenina i innych przewódców ruchu komunistycznego w Rosji, dalej wszystkie obrazy, porwano afisze, zniszczono meble.

Następnie część demonstrantów przenikła na pierwsze piętro, czyniąc te same spustoszenia. Podczas gromienia wznoszono okrzyki: »Precz z Sowietami«.

Cała akcja trwała niespełna 2 minuty, poczem sprawcy pogromu opuścili gmach wystawy, rozwieszając plakaty z napisami: »Belgijska Młodzież Narodowa«.

Po wizycie demonstrantów, wystawa sowiecka przedstawia wygląd straszny. Ani jeden eksponat sowiecki nie ocalał. W salach leżą stosy zniszczonych papierów, porwanych książek, strzępy płócien i t. d.

Swiadkowie burzliwej demonstracji opowiadają, że wśród sprawców znajdowała się i młodzież rosyjska. Policja nie była w stanie demonstrantów unieszkodliwić z tego powodu, że w pobliżu gmachu wystawy, ani też wewnątrz nie było posterunkowych.

CHARKÓW

W olbrzymim dopiero co wykończonym pałacu przemysłowym w Charkowie otwarta została jubileuszowa wystawa sztuki i prasy ukraińskiej, urządzona z okazji dziesięciolecia sowietyzacji Ukrainy. Wystawa ta poświęcona jest rozwojowi sztuki i prasy ukraińskiej od rewolucji bolszewickiej.

Dział artystyczny wystawy charkowskiej zawiera dzieła około 200 artystów, rekrutujących się przeważnie z pośród młodych malarzy, rzeźbiarzy, grafików i architektów, którzy niedawno ukończyli studja w sowieckich szkołach sztuk pięknych. Na wystawie reprezentowane jest malarstwo, dalej rzeźbiarstwo, grafika, architektura, ceramika, sztuka dekoracyjna i teatralno-dekoracyjna. Ponadto znajduje się tam bogaty dział przemysłu artystycznego.

Większość eksponatów pochodzi z kół artystycznych Kijowa, Charkowa, Odesy i innych miast Ukrainy. Zasadniczo tematami wystawionych w charkowskim pałacu przemysłowym dzieł są motywy rewolucyjne, nowy sposób życia na wsi, w mieście, w fabryce, wydarzenia z wojny domowej itd.

Najlepsze eksponaty zakupił komisarjat oświaty dla muzeów i dla przyszłej ukraińskiej galerji sztuki.

W ramach wystawy artystycznej urządzono specjalną wystawę p. n. »Książka i prasa Ukrainy«.

CHICAGO

= Wystawa obrazów słynnego fizyka Michelsona. W klubie »Renaissance«, w Chicago, urządzono wystawę obrazów słynnego fizyka, laureata nagrody nobla, prof. uniwersytetu chicagowskiego, dr. A. A. Michelsona. Wystawa obejmuje 30 obrazów, z czego połowę stanowią krajobrazy, resztę zaś portrety i karykatury.

W wywiadzie z przedstawicielami prasy, oświadczył prof. Michelson, że zawsze interesował się sztuką i przez sztukę doszedł do nauki.

FLORENCJA

= Rząd włoski, dla podkreślenia znaczenia, jakie przywiązuje do perjodycznie urządzanych we Florencji międzynarodowych wystaw książki, przyznał Komitetowi wystawy jednorazowy zasiłek na organizację tegorocznej wystawy w sumie 300 tysięcy lirów.

GDAŃSK

= Na dzień 2 lutego zapowiedziano otwarcie wystawy prac M. Trębacza, A. Behrmana, J. Hirszfanga, N. Spigla i S. Finkelsztajna, organizowanej staraniem świeżo powstałego Tow. krzewienia sztuki wśród żydów.

LIPSK

= Międzynarodowy Kongres dekoratorów sklepowych, z równoczesnym pokazem artystycznie skomponowanych sklepowych okien, odbedzie się w październiku b. r.

MADRYT

= Muzeum kobierców. Pisma hiszpańskie donoszą, iż z inicjatywy króla Alfonsa w pałacu królewskim w Aranżuezie rozpoczęły się prace adaptacyjne, mające na celu przekształcenie zamku na muzeum, które zawierać będzie kolekcję kobierców, należących do korony hiszpańskiej. Zarówno ilość jak i jakość tych kobierców stawia je w rzędzie najcenniejszych kolekcyj na świecie. Kolekcję hiszpańską cechuje wielka różnorodność stylów; znajdują się tam między innemi okazy gotyckie z 13 i 14 wieku oraz wspaniałe kobierce renesansowe z dworu króla Karola V.

PARYŻ

= Wystawa pamiątek z Wielkiej Rewolucji. W Galerie Mazarine w Paryżu otwarto ciekawą wystawę historyczną, dającą obraz krwawych czasów Wielkiej Rewolucji.

Urządzeniem jej zajął się utalentowany organizator wystaw tego rodzaju, p. Roland Marcel, znany już z urządzenia wystaw specjalnych średniowiecza i epoki Ludwika XIV.

Najznaczniejszą liczbę okazów na nową wystawę oddała ze swych skarbów nieprzebranych paryska Bibljoteka narodowa. Dalej muzea Luwru i Carnavaleta, bibljoteki Akademji nauk, Sorbony i izby deputowanych, poza tem zaś liczne okazy pochodzą ze zbiorów prywatnych ministrów Barthou i Herriota, senatorów Berengera i Labrousse, L. Dreyfusa, Leleya, bar. Rotschilda i in.

Królewskie muzeum belgijskie w Brukseli pożyczyło wystawie słynny obraz Davida, przedstawiający zamordowanie Marata w wannie.

Obok obrazu wystawiono proklamację, znalezioną w gorsecie zabójczyni Marata, Charlotty Corday i jej testament.

A że w owych czasach pisywano namiętnie, wystawa obejmuje też mnóstwo korespondencji, świstków,

poezji, rozkazów i t. d., pod któremi widnieją podpisy Marata, Robespierra, Mirabeau, Ludwika XVI, Marji Antoniny, twórcy Marsyljanki, Rouget de Lisle'a i wreszcie nieznanego jeszcze porucznika artylerji — Bonapartego.

Słowem wszystko co się tyczy tak pamiętnego w dziejach okresu Wielkiej Rewolucji od 1789 r. do 1799 r., t. j. do końca dyrektorjatu i powstania konsulatu, zgromadzono w Galerie Mazarine, stwarzając jedyny w swoim rodzaju przegląd barwy krwawej epoki, tak brzemiennej w skutki.

= Pomnik Mickiewicza w Paryżu — wywiad z twórcą pomnika. Znakomity rzeźbiarz francuski Antoni Bourdelle, pracujący obecnie nad wykończeniem mającego stanąć w Paryżu pomnika Adama Mickiewicza, udzielił współpracownikowi paryskiego »Excelsioru« wywiadu, w którym powiedział m. in. co następuje:

»Praca nad pomnikiem Mickiewicza postępuje, lecz aby dobiegła do końca, trzeba mi trochę czasu. W chwili, gdy już miałem wysłać do odlewu moje płaskorzeźby, przekonałem się, iż postacie, znajdujące się w postawie siedzącej lub klęczącej, są większe aniżeli postacie stojące. Przerażony tem odkryciem musiałem wszystko zaczynać na nowo. Oto niebawem upływa już lat 20 od chwili, w której zacząłem pracować nad pomnikiem Mickiewicza, a ciągle muszę jeszcze nad nim myśleć intensywnie. Chodzi mi przedewszystkiem o zachowanie harmonji w całości kompozycji. Architektura podstawy, cokołu i szczytu kolumny, sprawiła mi dużo więcej trudności, niż sama rzeźba«.

Na zapytanie współpracownika pisma, czy artysta zmienił zasadniczy pomysł pomnika po zmartwychwstaniu Polski, Bourdelle zaznaczył: »Nigdy w życiu! Jakąś tajemniczą intuicją wiedziony widziałem zawsze, na długie nawet lata przed wojną, trzy części poćwiartowanej Polski złączone znowu w jedną całość. Czemu tak było, nie wiem, lecz zawsze w mej myśli widziałem tylko Polskę zwycięską! Już w 1909 r., w chwili, gdy komitet francusko-polski pod przewodnictwem Władysława Mickiewicza, syna poety, powierzył mi wykonanie tego pomnika, naszkicowałem odrazu Mickiewicza w tej samej postawie, w jakiej znajdzie się on definitywnie na pomniku, to jest w postawie pielgrzyma i proroka, który przebiega świat, zwiastując wszędzie zmartwychwstanie swej ojczyzny. Pomnik ten jest aktem wiary. Pracowałem nad nim w najcięższych chwilach wojennych, gdy wielkie berty niemieckie szalały nad Paryżem. W pracy mej, podświadomie może, natchnieniem były mi prorocze słowa Mickiewicza: »Dopiero gdy Polska będzie wyzwolona, skończą się wojny wśród ludów chrześcijańskich«. Wiedziony myślą przewodnią polskiego wieszcza, wyryłem na cokole granitowym pomnika jego prorocze słowa: »Chociaż w niewoli możesz myślą i wiarą burzyć i wznosić trony«.

Dzieło Bourdella stanie na placu Alma. Już obecnie czynione są przygotowania, celem umocnienia gruntu, na którym spocznie 25—30 ton kamienia i bronzu.

Po ukończeniu tego monumentalnego dzieła, Bourdelle zacznie pracować nad pomnikami dla obu poetów francuskich Lamartine'a i Wiktora Hugo, które stanąć mają w Strassburgu.

Według otrzymanych z Paryża ostatnich wiadomości, Bourdelle, zmuszony był z powodu choroby przerwać pracę nad wykończeniem pomnika.

Z tego też powodu opóźniony zostanie termin odsłonięcia pomnika, wyznaczony na dzień 3 maja. Artysta proponuje odłożenie uroczystości odsłonięcia pomnika do jesieni. Jako dzień odsłonięcia pomnika uważany jest za najodpowiedniejszy 11 listopada, data historyczna uwolnienia Polski od okupantów.

= Udział Polaków w wystawach paryskich. Zygmunt Dobrzycki wystawia w »G. Sacre du Printemps«, H. Gotlieb w G. Fast, Hecht, Lewicka, Makowski w G. Weill, Kanelba w Salon de l'Escalier, Z. Menkes w »Sacre du Printemps«.

= Odznaczenie malarzy polskich legją honorową. Artyści malarze profesor J. Pankiewicz i T. Styka odznaczeni zostali krzyżami kawalerskiemi legji honorowej.

= Leopold Gottlieb, przy poparciu członka senatu francuskiego p. d. Monzie oraz Ambasady Polskiej w Paryżu, otrzymał zamówienie od firmy wydawniczej paryskiej: »Les écrivains reunis« na wykonanie portretów rysunkowych 40 osobistości wybitnych na gruncie paryskim ze świata politycznego, artystycznego, naukowego i przemysłowego.

Między innymi na liście osób portretowanych znajdują się: Poincaré, Briand, Herriot, Paul Boncour, de Monzie, Painlevé, Marszałek Foch, Clemenceau, Henri Bergson, Ravel, Y. d'Indy, Paul Valery, Bourdelle, Picasso, Hrabina de Noailles, Coty, Citroen, Ambasador Chłapowski, pani Curie-Skłodowska, Artur Rubinstein.

= Tow. wymiany stosunków artystycznych między Polską i Francją. Nowa rada Tow. ukonstytuowała się w sposób następujący: p. Franciszek Pułaski — prezes, p. Antoni Potocki — wiceprezes, E. Woroniecki — sekretarz generalny, Feliks Łabuński — skarbnik. Pozatem do zarządu wchodzą prof. Zygmunt Zaleski, Leon Gottlieb i Zygmunt Kligsland. Pp. Cezary Jelenta i red. Hieronimko wybrani zostali, jako członkowie zastępcy z głosem doradczym.

Na przewodniczących poszczególnych komisyj wybrano: Antoniego Potockiego (komisja literacka), Augusta Zamoyskiego (komisja artystyczna) i Piotra Perkowskiego (komisja muzyczna).

= Wykład o sztuce polskiej. W związku »Essai«, urządzającym zebrania i dyskusje z najróżniejszych dziedzin myśli ludzkiej — od spraw socjalnych, przyrodniczych i spirytystycznych do literackich i artystycznych — odbył się wykład p. M. Poirson o sztuce polskiej. Prelegent jest wicesekretarzem tow. »Amis de la Pologne«, a odczyt jego był jednym więcej z niezliczonych aktów propagandy tego ruchliwego towarzystwa i jego niestrudzonej organizatorki, pani Rosy Bailly. Związek »Essai« udzielił tym razem gościnności wykładowi ilustrowanemu przeźroczami, dzięki któremu publiczność zapoznała się z najogólniejszym zarysem polskiej kultury plastycznej, od drzwi katedry gnieźnieńskiej i architektury Wawelu do Witkiewiczowskiej wili i podhalańskich spinek i serdaków. Krótko tylko streszczając nowszy rozwój malarstwa polskiego, poświęcił p. Poirson główną uwagę wiekowi XIX, a obrazy Orłowskiego, Matejki, Grottgera i t. d. posłużyły do podniesienia głównych momentów historji, tak jak częste wymieniania Gdańska i Wilna stwierdziły ich historyczną przynależność do Polski.

= W 10-tą rocznicę śmierci Verhaerena, magistrat m. Paryża wzniósł przy kościele St. Severin pomnik na jego cześć.

PRAGA

= VI Międzynarodowy Kongres Rysunku odbędzie się w dniach od 30 lipca do 5 sierpnia w Pradze. Kongres organizuje »Międzyn. Związek nauki rysunku i sztuki stosowanej«, w związku z tem odbędzie się też wystawa prac uczniów szkół powszechnych, średnich i wyższych, zawodowych i artystycznych. Byłoby rzeczą bardzo pożądaną, ażeby udział polski był w tym kongresie jak najliczniejszy. Niewątpimy, że nasze Min. W. R. i O. P. dopilnuje tej sprawy.

ROUEN

Pomnik Joanny d'Arc w Rouen. Rada miasta Rouen postanowiła umieścić na Starym rynku (Vieux Marché) ofiarowany miastu piękny posąg Joanny d'Arc.

Posąg stanie w pobliżu miejsca, w którem święta była spalona na stosie.

Ustawienie pomnika połączone będzie ze znacznemi wydatkami, gdyż muszą być zniesione nowoczesne budowle, które wtargnęły na plac odwieczny, natomiast zbudowana będzie wielka arkada, pod której środkowym łukiem stanie pomnik.

Plan, przedstawiający Stary rynek takim, jakim był w pamiętnym dniu stracenia świętej, 30 maja 1431 r., umieszczony będzie na ścianie arkady, miejsca zaś, w których zbudowany był stos, oraz trybuny dla sędziów, wreszcie, gdzie stał kościółek Zbawiciela, oznaczone być mają na bruku rynku.

RZYM

Objęcie instytutu Sw. Stanisława Kostki. J. E. ks. arcybiskup metropolita krakowski Sapieha objął uroczyście pod swój nadzór instytut św. Stanisława Kostki w Rzymie, ufundowany w XVI w. przez biskupa Hozjusza i pozostający pod szczególną opieką królów polskich. J. E. ks. arcybiskup Sapieha wygłosił przemówienie, w którem wyraził nadzieję, iż podobnie, jak królowie polscy, również i władze odrodzonej Rzeczypospolitej otoczą instytut specjalną pieczołowitością.

= Stypendja dla artystów włoskich. Związek syndykatów intelektualnych faszystowskich zainicjował zebranie kapitału na stypendja dla artystów włoskich, którzy zamierzają udać się na studja zagranicę. Stypendja będą wynosiły od 10 tys. do 50 tys. lirów na osobę. Zebrano już kapitał spory, który pozwala wprowadzić stypendja w życie w najbliższym czasie.

= Watykan zatwierdził ostatecznie plany odnowienia Kaplicy Loretańskiej, poświęconej wersetowi litanji »Módl się za nami, Regina Poloniae«. Jak wiadomo, każdy wiersz litanji Loretańskiej ma swoją kaplicę. Plany odnowienia przewidywały na jednej ze ścian kaplicy obraz włoskiego mistrza, przedstawiający Sobieskiego, oddającego hołd Matce Boskiej po zwycięstwie nad Turkami pod Wiedniem, na drugiej zaś miała być procesja w Loreto, odbyta w rocznicę tego zwycięstwa.

Z osobistej inicjatywy Ojca Sw. Piusa XI, zamiast obrazu procesji umieszczony będzie, jako pendant do obrazu uwieczniającego zwycięstwo Sobieskiego nad Turkami, obraz uwieczniający zwycięstwo Marszałka Piłsudskiego nad współczesnymi wrogami Chrześcijaństwa, moskiewską armją bolszewicką w roku 1920. Na obrazie, obok Marszałka Piłsudskiego, wyobrażony będzie ówczesny nuncjusz w Warszawie, mgr. Ratti obecny Papież Pius XI. Malarz włoski, któremu Watykan powierzył wykonanie obrazu, przybędzie do Warszawy dla studjów i dla sportretowania w tym obrazie Marszałka Piłsudskiego.

STRASBURG

= W dniu 3 maja br. odbędzie się otwarcie wystawy polskiego zdobnictwa ludowego i sztuki stosowanej (koronki, hafty, materje ludowe, chusty barwne, kilimy, dywany itp., kostjumy narodowe i ich wzory, zabawki; lalki w strojach narodowych, przedmioty rzeźbione w drzewie, metalu, soli, węglu itp.; wycinanki, pisanki, wzory i motywy ludowe wszelkiego rodzaju, klejnoty i ozdoby ludowe, sztandary i chorągwie, mapy dawnej współczesnej Polski i jej części, afisze kolorowe (ilustrowane); fotografje sławnych osobistości, miast, gmachów, pomników, widoków natury (Karpaty, Tatry itp.) zdrojowisk zakładów przemysłowych, mostów, urządzeń komunikacyjnych itp. Oryginały lub reprodukcje obrazów wielkich mistrzów malarstwa polskiego, patrjotycznych itp.; dzieła o sztuce, albumy, wydawnictwa ozdobne, rysunki przemysłowe, katalogi itp.).

Po bliższe informacje zwracać się należy do p. Huberta Gilot, profesora uniwersytetu strasburskiego (40, rue Oberlin, Strasburg) lub do Konsulatu Rzeczypospolitej Polskiej w Strasburgu (49, Boulevard Clemenceau).

Czy możliwem jest jednak, ażeby wystawa o tak nieprawdopodobnie rozległym programie wypadła dobrze!?

WENECJA

= Wystawy weneckie uznane za państwowe. Rząd włoski postanowił, że odbywające się co dwa lata międzynarodowe wystawy sztuki w Wenecji będą uznawane za państwowe, przez co zyskają cały szereg przywilejów. Wystawy te nazywają się »La Biennale«. Przy tej sposobności warto przypomnieć, że przed niewielu laty nadarzała się Polsce okazja, aby nabyć za bezcen pawilon własny, taki, jak posiadają inne państwa kulturalne. Sposobność tę zmarnowano i teraz trzeba koniecznie pomyśleć o budowie nowego pawilonu, na pomieszczenie wystaw sztuki polskiej. Koszta będą oczywiście bez porównania większe.

WIEDEŃ

= Wystawa sztuki poskiej w Wiedniu. Z coraz liczniejszych głosów fachowych krytyków i korespondentów widać do jakiego stopnia udanym jest pokaz Sztuki polskiej w wiedeńskiej »Secesji«, zorganizowany przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Komisarzami wystawy byli: prof. Wł. Jarocki, prof. Wł. Skoczylas i p. J. Mortkowicz. Wszyscy krytycy podnoszą szczęśliwy pomysł urządzenia tej wystawy w Wiedniu, ze względu na dawne tradycje łączące ten ośrodek wysoce kulturalny ze światem artystycznym polskim. Wystawa cieszy się niesłabnącem powodzeniem.

»Na tej niezwykle interesującej wystawie«, – pisze m. in. »Neues Wiener Journal«, — widzimy zawrotną niemal różnorodność stylów i form artystycznych. Przedewszystkiem uderza bogactwo nadzwyczajnych talentów i bardzo wysoki poziom kultury artystycznej oraz artyzmu. Wszędzie zaś przebija rozmach i przepych barw temperamentu słowiańskiego, który przejawia się obecnie w radośniejszej a zarazem pogłębionej twórczości«.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *Kurjer Poznański* poświęca sztukom plastycznym sporo miejsca, a to od czasu objęcia redakcji Działu Kultury i Sztuki przez Witolda Noskowskiego. Niema ważniejszego artystycznego wydarzenia, o któremby pismo to nie informowało, czy to w notatkach, czy to w dłuższych artykułach. Korespondencje z Paryża pisuje L. Puget, z Warszawy M. Treter.

Z ostatnich artykułów zasługują na uwagę artykuły L. Pugeta: Skąd się wziął Salon (od Ludwików do Napoleonów) w Nr. 400; Od Salonu do drewnianego Pałacu (w Nr. 415); Marszandki, czyli: właściwe sprężyny; Kryzys obrazu i giełdy malarskiej (Nr. 531); Sklep, Mebel i Obraz (Nr. 586); Na paryskiej ulicy. W artykule p. t.: »Czarna Sztuka« omawiał M. Ziółkowski sprawy grafiki i wystawy graficznej. T. Reyman informował o »Muzeum naszych pradziejów« w Krakowie (zbiory archeologiczne P. Akademji Umiejętności); Dr. M. Pajzderski pisał o »Naszych Madonnach Gotyckich« (Nr. 10), a Gwido Chmarzyński, który w Nr. 20 przypomniał 50-lecie zgonu G. Courbet'a, zajął się też trzema obrazami Piotra Michałowskiego w wiedeńskim Belwederze, gdzie zawieszono je między utworami szkoły francuskiej (Nr. 12).

= Studja nad średniowiecznem malarstwem ściennem w Polsce, pióra Tadeusza Dobrowolskiego (Fiszer & Majewski w Poznaniu), omawia w Nr. 6 *Dziennika Poznańskiego S. T.*

= O grafice i jej znaczeniu — artykuł Wł. Skoczylasa, zamieściła *Ilustracja* w Nr. 49 ub. r.

= Sztuka drukarska w Warszawie (z powodu stulecia Zgromadzenia Drukarzy) omawiał Jan Muszkowski w Nr. 297 *Kurjera Warszawskiego.*

= Naprzód czy wstecz? *Warszawianka* w Nr. 322 zamieszcza artykuł w sprawie zamierzonego zlikwidowania wydziału architektury w Krakowskiej Akademji Sztuk P., w artykule tym podkreślono zupełny brak konsekwencji i chwiejność w stanowisku Min. W. R. i O. P. wobec tej kwestji, przyczem zacytowano odpowiednie rozporządzenia. St. Stroński opatrzył ten artykuł następującemi własnemi uwagami, którym trudno nie przyznać zupełnej słuszności:

»Zarządzenie znoszące Wydział Architektury w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, musi wzbudzić bardzo niemiłe myśli także w umysłach ludzi rozumiejących potrzeby oszczędności budżetowych, oraz nie załamujących rąk wobec każdego okrojenia.

Budownictwo jest jednem z głównych zagadnień całego świata współczesnego. Ze stanowiska społecznego wchodzą tu w rachubę względy pomieszczenia ludności i instytucyj w odpowiednich domach. Ale łączy się z tem także i ten wzgląd, aby rozległe budownictwo dzisiejsze nie napełniało świata Bożego ohydą. Zagranicą bardzo o to dbają, a przecież i my powinniśmy starać się, aby dociągać do poziomu.

Jedynym właściwym sposobem potemu jest stworzenie zastępu architektów. Znawcy zawodowi od dziesięciu lat uznali, że rozkład pracy, umiejętnie obmyślany, uzasadnia istnienie tego Wydziału w Krakowie. W dziedzinie zatem, gdzie życie rozrasta się a nie kurczy, określenie takie jest lekkomyślne.

Ale jest jeszcze wzgląd inny. Ustrój szkół powinien być celowy. W dzisiejszym stanie i rozwoju sztuki Akademja Sztuk Pięknych bez działu architektonicznego jest ułamkowa. Ten dział potrzebny jest nietylko przyszłym architektom i niezbędny dla całokształtu pracy i kultury w Akademji.

Wreszcie należałoby mieć jakiś zarys geografji kulturalnej kraju. Kraków był, jest i powinien pozostać ośrodkiem sztuki. Nie wolno niszczyć takiego długoletniego, niemal wieki trwającego, dorobku i kierunku rozwojowego, bo inaczej zuboży się niezmiernie piękną i twórczą różnolitość, o którą dba każde Państwo, głębiej patrzące na życie, które ma ułatwiać i wzbogacać. Kurczenie Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie jest objawem pewnej tępoty spojrzenia lub przynajmniej obojętności czy roztargnienia«.

= Monografje artystyczne (pod red. M Tretera, nakład Gebethnera & Wolffa, Tomiki XI—XV) omawia w dłuższym artykule J. Kleczyński (Nr. 320 *Kurjera Warszawskiego*). »Formistów« K. Winklera i »Żaka« S. Zahorskiej omawia też osobno E. Woroniecki w Nr. 23 ub. r. pisma *La Pologne* (Paryż).

= Skąd przyjdzie nasz Wit Stwosz? zapytuje Ad. Nowaczyński Nr. 1 tygodnika *Tęcza*, w bogato ilustrowanym artykule, pisząc na temat prac w drzewie uczniów zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, pod kierunkiem K. Stryjeńskiego.

= Niebywałą socjologją sztuki nazywa M. Treter (w Nr. 277 *Warszawianki*) tendencyjną broszurę W. M. Frycze'go: O społecznem znaczeniu sztuk pięknych (Warszawa, Spółdzielnia Księgarska »Książka) i nicuje mętne wywody rosyjskiego autora.

= *Les expositions d'art polonais à Helsingfors et à Stockholm.* Pod tym tytułem zamieszcza Nr. 13 *Pologne Littéraire* całostronicowy artykuł o tych wystawach, ilustrowany sześcioma rycinami.

= Dadaizmowi poświęcił Dr. M. Sterling dłuższe studjum w Nr. 217—219 *Głosu Prawdy* (tygodn.): Tzara, Janco, Arp, Teatr dadaistów, Picabbia, Lüthy, Paul Klee, Ascona, Mary Wiegnnan, V. Eggeling, Al. Jawlenskij, Dr. Hoesch.

= Sztuki plastyczne w r. 1927, oraz wszelkie ważniejsze wydarzenia w tej dziedzinie, omawia M. Treter w Nr. 1 *Warszawianki*, konstatując stały rozwój ruchu artystycznego, głównie dzięki inicjatywie prywatnej i samorządów miejskich.

= O mało znanych minjaturach polskich (Nieznajomość zabytków polskiej sztuki, krakowskie minjatury, Zbiory zagraniczne, Malarstwo minjaturowe XV i XVI w.) pisze Dr. F. Kopera w Nr. 355 *Ill. Kurjera Codziennego* (z 5 rycinami).

= Matejko i Shakespeare »Malarska twórczość Matejki ma charakter i kierunek przedewszystkiem dramatyczny: to jest Shakespeare z pendzlem w ręku« — pisał ongi St. Tarnowski. Maciej Szukiewicz, w Nr. 351 *Głosu Narodu* stara się wykazać, na podstawie cytowanego tekstu poematu »Lukrecja«, że tak jest istotnie.

= T. Boy Żeleński w Nr 329 *Kurjera Porannego* wspomina swój »Debiut Malarski«, a mianowicie wykonany przez siebie — za Frycza i jego nazwiskiem podpisany — rysunek na zaproszeniu *Zielonego Balonika* z 1907 r. W Nr. 350 zaś opisuje »Nonszalancki Paon«, artykuł zdobi portret Boya przez St. Wyspiańskiego z 1899 r.

= Charakter Sztuki Polskiej. W artykule pod tym tytułem (Nr. 353 *Warszawianki*) stawia M. Treter pytanie: »Dziś w powtórnej dobie modnego obecnie klasycyzmu, aktualizuje się kwestja, na czem zasadza się artystyczny genjusz północy i czy to, co zasila sztukę południową, zdolne jest dostarczyć soków żywotnych sztuce narodów północnych?

Dla sztuki polskiej zaś żywotnym niezmiernie jest dzisiaj problem, jaką dalej ma pójść drogą: czy utartym szlakiem słonecznego klasycyzmu, czy wązką i stromą ścieżką chmurnego romantyzmu? To znaczy: gdzie łatwiej odnajdzie polska twórczość istotę swej duszy i gdzie lepiej zdoła ją wypowiedzieć?

Krótko zaś mówiąc: Czy sztuka polska, jakkolwiek jeszcze tak młoda, należy do południa, czy raczej do północy?

= O Bożem Narodzeniu w sztuce pisze M. Sterling w Nr. 353 *Głosu Prawdy*. Tamże J. Brodzki opisuje Boże Narodzenie w dawnej Polsce (Święto Żłóbka, Jasełka, Kolędy, Gwiazdy, Turonie), a artykuł jego ilustruje sześć rycin.

= Cyklowi Grottgera: Warszawa II (wydanemu w 1926 r. przez M. Tretera, nakładem Książnicy Atlas we Lwowie) poświęca osobne studjum Leon Piniński w Nr. 69 *Przeglądu Współczesnego*. Jest to wykład, wygłoszony we Lwowie dnia 13 grudnia ub. r., dla uczczenia 60-ej rocznicy śmierci artysty.

= Wolność sztuki a prawo moralne. Na ten temat można niepotrzebnie, a długo rozprawiać, zawsze i wszędzie. Czyni to również Zofja Landy w Nr. 529 *Przeglądu Powszechnego*, z trudem przewijając się między Scyllą i Charybdą postulatów artystycznych nakazów moralnych.

= Sztuka religijna. Pisze o niej obszernie A. Szreniawa w Nr. 353 *Rzeczypospolitej*, wykazując, że »płomień wiary, przelatujący przez formy nowej sztuki stworzy Sztukę Religijną przyszłości«. Dr. M. Skrudlik w Nr. 1 *Dziennika Wileńskiego* pisze o »Echach walk religijnych w malarstwie polskiem«, a w Nr. 276 *Polaka-Katolika* nazywa »łzy p. J. Wielopolskiej, wy-

lane nad upadkiem sztuki kościelnej« — łzami »legendarnego krokodyla«. P. J. Wielopolska wystąpiła mianowicie z generalnem oskarżeniem duchowieństwa katolickiego z powodu rzekomo jego całkowitej ignorancji i obojętności dla zagadnień sztuki, co w sumie powoduje przemianę Kościołów w tandetne rupieciarnie.

= Rzut oka na dzieje litografji w Warszawie kreśli w swej prelekcji, wydrukowanej w Nr. 12 *Przemysłu Graficznego* Dr. Jan Muszkowski.

= Finka o Polsce. Młoda dziennikarka fińska p. Anni Voipio, która latem ub. r. bawiła czas krótki w Warszawie, wydrukowała dwa piękne artykuły o stolicy polskiej i jej zabytkach, a mianowicie w Nr. 34 niedzielnego dodatku do największego dziennika helsingforskiego p. t. *Uusi Suomi Sununtailiite* (Miljonowe miasto nad Wisłą« *Veikseln Miljoonakaupungin Vilinässä*), z 6 rycinami, oraz w wytwornym miesięczniku p. t. *Aitta* (Nr. 74: *Varsovan Linnoja*), z 6 reprodukcjami widoków Zamku Kr., Belwederu, Łazienek Kr. i Ogrodu Saskiego.

= Galerja autoportretów malarzy polskich. Warszawski *Kurjer Poranny* (Nr. 15) reprodukował w niedzielnym dodatku ilustrowanym autoportrety (z rozprószonej niestety galerji hr. Ign. K. Korwin-Milewskiego) następujących malarzy: Fr. Żmurki, T. Ajdukiewicza, A. Bilińskiej, M. Reyznera, W. Wodzinowskiego, J. Męciny-Krzesza, T. Axentowicza, A. Wierusz-Kowalskiego, K. Pochwalskiego, J. Malczewskiego, Al. Gierymskiego, A. Piotrowskiego, L. De Lavaux, M. du Laurans'a.

Kurjer Poranny zaopatruje od siebie te ryciny następującą uwagą:

»Indolencja sprawiła, że klejnot, przez hr. Milewskiego z niesłychanym kosztem i pieczołowitością w ciągu lat dziesiątek stworzony, został dzięki obojętności sfer polskich rozbity na drobne, w świecie rozprószone drzazgi. Pozostały jeszcze szczątek tego skarbu niezawodnie rozprószy się w najbliższym czasie również po świecie, jeśli sfery decydujące w kraju nie pospieszą się z pozyskaniem ich dla narodu.

Dotyczy to zwłaszcza galerji autoportretów, które jesteśmy w możności przedstawić po raz pierwszy niemal w komplecie polskiej publiczności. Miejsce dla jedynej w swym rodzaju polskiej galerji autoportretów jest w muzeach polskich. Czyżbyśmy mieli dopuścić, aby autoportrety te znalazły się w ręku handlarzy i poprzepadały dla rodzimej sztuki?

Niestety, 250 płócien, zebranych przez hr. Milewskiego, nie zostało po śmierci tego zbieracza uratowanych przed rozproszeniem. Jeno drobna cząstka (a w niej kilkanaście autoportretów) znajduje się jeszcze w jednem ręku — niestety na obczyźnie...

Budujemy właśnie gmach Muzeum Narodowego w stolicy. Czyżby zbiór autoportretów nie winien zdobić jednej z sal? Czy nie powinien stanowić — jak to jest w *Ufficiach* w Florencji — zaczątku galerji autoportretów, któraby, starannie kompletowana z generacji w generację — utrwalała po wieki podobizny naszych wielkich twórców?«

Na pytania te można odpowiedzieć krótko:

Dopóki w Polsce odrodzonej sztuka nie stanie się — obok innych zagadnień kultury — koniecznością państwową (którą na razie nie jest), dopóki ktoś nie uzdrowi zabagnionego stanu naszego muzealnictwa, galerje takie w dalszym ciągu będą zanikały, a nowe nie powstaną!

= Echa wystawy w Stockholmie. Jak stwierdzają dzienniki (por. np. *Przegląd Poranny* Nr. 37), od czasu polskiej wystawy artystycznej w Stockholmie, prasa szwedzka ujawnia ogromne zainteresowane dla wszystkiego, co jest związane ze sztuką polską we wszystkich jej gałęziach.

= The Studio, w zeszycie grudniowym, zamieściło artykulik z 4 reprodukcjami o obrazach majora Stefana Felsztyńskiego.

= W związku z Wystawą Sztuki Polskiej w Pradze ukazał się w dzienniku *Narodni Listy* (23. XI. 1927) artykuł dr. M. Tretera p. t. »Soudobe malířstvi polske«, tudzież w miesięczniku *Zlata Praha* (grudzień 1927) artykuł dr. M. Tretera pod tymże tytułem ozdobiony licznemi, dobrze wykonanemi w rotograwjurze reprodukcjami z dzieł polskich artystów.

= Z powodu rocznej działalności Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, ukazały się dłuższe artykuły w prasie warszawskiej, m. in. M. Goryńskiego (w Nr. 13 *Epoki*) oraz Jana Cz. (w Nr. 14 *Kurjera Warszawskiego*).

= Sztuka Polska wśród obcych. Sprawozdanie Tow. S. S. P. W. O., ogłoszone drukiem, wywołało szereg dłuższych artykułów, podnoszących zasługi tego Tow. w ciągu pierwszego roku istnienia. Artykuły takie ukazały się m. in. w *Kurjerze Polskim*, w *Swiecie* (Nr. 6), w *Messager Polonais* (Nr. 14 i 16, M. Goryński).

= Wyspiański i angielska gaffe'a. W tygodniowym dodatku (z dnia 15. XII. ub. r.) pod nazwą *The Times Literatury Supplement*, ukazał się artykuł dłuższy p. t.: *A Polish Artist. Stanisław Wyspiański. By* (sic!) *Dzieła Malarskie. (Inst. Wyd. Bibliotheka Polska)*. Łatwo się domyślić, że niepodpisany autor, Anglik, nieznając zupełnie języka polskiego, zrobił fatalną *gaffę*, myśląc, że »Dzieła« to imię, a »Malarskie« to nazwisko autora tej wspaniałej publikacji *with a long essay in Polish by Mr. Malarskie*. Autor naogół dość ujemnie wyraża się o artystycznej wartości prac Wyspiańskiego — poniósł tedy zasłużoną karę. Prof. R. Dyboski w dwa tygodnie potem, zamieścił w temże samem piśmie odpowiednie sprostowanie tłumacząc zarazem charakter i istotę twórczości Wyspiańskiego. A prof. Wł. Tarnawski w Nr. z *Kurjera Poznańskiego* umieścił dłuższy o tem wszystkiem artykuł, podając niektóre ustępy nieszczęsnej recenzji w przekładzie i tytułując swój artykuł: »Mr. Malarskie«.

= Gustaw Gwozdecki doczekał się w amerykańskim miesięczniku *Poland* osobnego artykułu p. t. »Lwia Łapa« Czytamy tam m. i.:

»Chyba nikt z wielkich artystów będących w kontakcie z Ameryką nie był w stanie odczuć tego kraju i amerykańskiego życia tak, jak to potrafił odczuć Gustaw Gwozdecki«. »Tylko gorące umiłowanie własnej ojczyzny może otworzyć oczy na wartości innego narodu. Gustaw Gwozdecki jest szczerym patrjotą, który zawsze w głębi swej duszy nosi marzenia o krakowskim zamku Wawelu, o dumnych szczytach Tatr«.

= Rzut oka na estońską sztukę podała *Polska Zbrojna* w Nr. 55 z okazji estońskiego święta narodowego.

= Muzea szkolne. W miesięczniku pedagogicznym *Praca szkolna* znajdujemy artykuł p. G. Wuttka o muzeach szkolnych. Autor daje szereg własnych spostrzeżeń i wysuwa projekty. W końcu artykułu znajduje się kilka pozycyj bibljograficznych.

= Swieżo wydaną zbiorową publikację o Gdańsku, która ukazała się pod redakcją S Kutrzeby, nakładem Ossolineum, omawia w dłuższym artykule dr. M: Wojciechowska w Nr. 34 *Kurjera Poznańskiego*.

= Czterechsetlecie Albrechta Dürera uczcił *Kurjer Poznański* (Nr. 68) artykułem W. Dalbora, który nawiązuje do wystawy rycin Dürera w Muzeum Wielkopolskiem.

= *Robotnik* warszawski poświęca od czasu do czasu całą jedną kolumnę swego pisma plastyce. Ostatnio (w Nr. z dnia 5 lutego b. r.) redakcja poświęciła kilka artykułów twórczości J. Rembowskiego — z 3 rycinami. Tekst pióra M Wallisa.

= Zakład Architektury Polskiej w Po-

litechnice warszawskiej omawia w Nr. 7 *Tęcza*, zamieszczając 9 rycin. W Nr. 6-ym tego pisma ukazał się artykuł p. t.: »Wycinanka częścią kształcenia artystycznego«, z 7 barwnemi rycinami.

= Zgaszenie krajobrazu. Doskonały artykuł na temat roli przyrody w sztuce i sposobu odczuwania jej, zamieścił K. L. Koniński pod powyższym tytułem w Nr. 2—4 *Myśli Narodowej*.

= »O Madonnach Szafiastych« pisał dr Alfr. Brosig w Nr. 56 *Kurjera Poznańskiego*.

= Sylwetkę artystyczną Michała Rouby zamieszcza wileńskie *Słowo* w Nr. 29.

— Uroczystość wyzwolin uczniów prof. T. Pruszkowskiego w Warsz. Szkole Sztuk P. opisuje *Kurjer Poranny* w Nr. 25, z ryciną.

= Nowa estetyka (a może raczej: nowa sztuka, bo estetyka jest nauką o sztuce i twórczości), jak wróży J. Centnerszwer w Nr. 29 *Naszego Przeglądu* — »pokaże ludziom świat we właściwem świetle i nauczy ich odczuwać zjawiska otaczającego życia, pozwoli im rozkoszować się tem, co jest właściwe(?), jędrne i logiczne, wyrywając pasorzytniczy(?) narost starej sztuki«... A przecież »uczuciowy stosunek i egzaltacja do przedmiotów otaczającej rzeczywistości« należy zdaniem autora do przeszłości?

= Olimpiadę Artystyczną i przygotowania do niej w Polsce omawia *Jon* w Nr. 56 *Kurjera Warszawskiego*.

= Wywiad z St. Kamockim o sztuce i o Tatrach zamieścił dr S. Gottlieb w Nr. 51 *Ilustr. Kurjera Codziennego*.

= Redakcja, eksperyment oraz jego ewolucje. Pod tym tytułem zamieszcza W. Lam artykuł w Nr. 19 *Dziennika Poznańskiego*, gdzie omawia charakter sztuki współczesnej.

= Rzeczy Piękne, organ Muzeum Przemysłowego w Krakowie.

W Nr. 7—8 pisze K. Homolacs o poszukiwaniu form w zakresie rzemiosła i przemysłu artystycznego; M. Ziółkowski o graficznem znaczeniu inseratu; K. Witkiewicz kreśli rozwój polskiego kilimu; Gramatyka-Ostrowska opisuje lipską wystawę książki, a Dr. T. Dobrowolski dwa późno-gotyckie zabytki w Bydgoszczy.

W Nr. 9 Dr. R. Beres omawia konkurs wystaw sklepowych, M. Ziółkowski reklamę świetlną; pozatem znajdujemy sprawozdanie z działalności M. Muzeum Przemysłowego za r. 1926—1927.

W Nr. 10—11 S. Udziela pisze o piernikach w Polsce, St. Baranowski o ilustracjach Zdz. Gedliczki, T. Stasinek o modelach serków zakopiańskich, T. N. o światowym przemyśle zabawkowym. Ponadto: nekrolog H. Muthesiusa, rzecz S. Udzieli o glinianych kropielniczkach ludowych i sprawozdanie Tow. Popierania Przemysłu Ludowego z działalności w ubiegłym roku.

= Architektura i Budownictwo, miesięcznik ilustrowany, Warszawa.

W Nr. 7 L. Niemojewski kreśli swe uwagi na marginesie programów modernistycznych, a T. Pogorski omawia zagadnienia komunikacyjne wielkiego miasta. Resztę zeszytu poświęcono zilustrowaniu konkursów na budowę gmachu Ministerstwa W. R. i O. P., Wyższej Szkoły Handlowej w Poznaniu, na projekt architektonicznego ukształtowania stadjonu w Warszawie.

Nr. 8—9 zobrazował w ogromnie obfitym materjale współczesne budownictwo kościelne w Polsce (katedry, kościoły parafjalne, kaplice); kościół jako budowlę omawia J. Wojciechowski; A. Lauterbach pisze o konserwacji historycznej i romantycznej, a T. Szydłowski o współpracy architekta z historykiem sztuki. Nadto wydrukowano rzecz E. Steinmana o posągach papieży na Kapitolu (w przekładzie E. Szenwicowej), oraz uwagi Ad. Ballenstaedta o ukształtowaniu Placu Wolności w Poznaniu.

W Nr. 10 omawia E. Norwerth konkurs na budowę gmachu Min. Robót Publ. i Banku Gospodarstwa Krajowego, poczem zamieszczono wyciąg z protokułu Sądu Konkursowego w tej sprawie. T. Toeplitz kreśli swe uwagi na temat projektu planu strefowego Warszawy.

N. 10—11 wypełniają następujące tematy: Osiedle eksperymentalne na wystawie mieszkaniowej w Stuttgarcie, Domy mieszkalne Zakładu pensyjnego funkcjonarjuszów we Lwowie, Szkoła leśnicza w Dęblinie, Akustyka architektoniczna (Wł. Łącki), Konkurs ograniczony na projekt rozbudowy Krajowej Kliniki Położnych w Poznaniu, plan strefowy Warszawy (A. Rudnicki), Szpital im. Karola i Marji dla dzieci w Warszawie, Konkurs na pomnik Wolności w Poznaniu, oraz M. Lalewicza: Odnowienie Parthenonu.

Nr. 1 za r. 1928 przynosi rzecz o budowie gmachu reprezentacyjnego w Łodzi, uwagi S. A. i P. Wędziagolskiego o konkursie na rozbudowę Ratusza i rozplanowanie Placu Teatralnego w Warszawie, urywek z Muthesiusa »O prądach artystycznych i modzie«, Przepisy paryskie o budowie lokali widowiskowych, etc. Wśród szeregu innych artykułów, znajdujemy też artykuł Wł. Skoczylasa o Powszechnej Wystawie Krajowej r. 1929 (w Poznaniu), a mianowicie o roli rządu jako wystawcy. Do zeszytu tego dołączono też szczegółowy spis rzeczy i kartę tytułową rocznika 1927.

= Rocznica Grottgerowska przyniosła naogół plon bardzo niewielki w prasie polskiej. Najlepszym jej uczczeniem było wydanie »Arthura i Wandy« przez M. Wolską i M. Pawlikowskiego.

Lwów pamiętał o swym artyście. W katedrze odbyło się uroczyste nabożeństwo żałobne za duszę Grottgera. Prof. dr Leon hr. Piniński, jak o tem obszerniejsze sprawozdanie daliśmy na str 110 »Sztuk pięknych«, miał odczyt o autorze Lituanji, a specjalnie o jego nieznanym do niedawna cyklu »Warszawa II«, opublikowanym przez dr. M. Tretera. Prasa, *Słowo Polskie*, *Dziennik Lwowski* i in., zamieściła dłuższe sprawozdania z odczytu. Pozatem *Dziennik Ludowy* wydrukował piękny artykuł *M. H.* (w Nr. 295).

Kraków przypomniał »Beatrix Grottgera« w dłuższym artykule *T. S.* (Nr. 286); w *Illustr. Kurjerze Codziennym* (w dodatku do Nr. 342) ukazał się artykuł o »Ideologji twórczości artystycznej A. Grottgera«, pióra M. Dąbrowskiego, oraz sprawozdanie z »Arthura i Wandy« przez *(R)*, wraz z kilkoma reprodukcjami.

W *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 668) pomieściła artykuł Irena Głębocka-Piotrowska. Także *Dziennik Kujawski* (Inowrocław), w Nr. 289, osobnym artykułem przypomniał grottgerowską rocznicę. Niezapomniał też o niej *Kurjer Łódzki* (Nr. 347), drukując artykuł *I. P.* p. t. »Genjusz, który wyczarował bolejącą duszę Polski«, ni łódzki *Głos Polski* (Nr. 347).

Warszawa powojenna nie okazuje zbytniego sentymentu Grottgerowi. Mimo to jednak, w pismach stołecznych ukazało się kilka artykułów godnych uwagi.

Zdzisław Dębicki (*Kurjer Warszawski* Nr. z 13 XII), oraz Wojciech Dąbrowski (*Warszawianka*, tejże daty), wydrukowali dłuższe artykuły o »Arthurze i Wandzie«. *Dzień Polski* (Nr. 315) przytoczył kilkanaście wyjątków z listów artysty, drukowanych ongi w *Lamusie*. W *Epoce* (Nr. 347) pisał o Grottgerze *St. C-ski*, w *Gazecie Warszawskiej Porannej* (Nr. 333) pisał W. J., w *Przeglądzie Wieczornym* (Nr. 285, z rycinami) Łucjan André, *Unji* (Nr. 542) *L. D.* Dziesięciowierszową notatkę, z reprodukcją »Lombardu«, zamieścił *Tygodnik Illustrowany* (Nr. 53).

Jak na 90-tą rocznicę urodzin, a 60-tą śmierci, nie jest to doprawdy zbyt wiele, zwłaszcza tuż po wyda-

niu »Nieznanego cyklu« *Warszawa II* (Nakład Książnicy Polskiej, 1926).

= Polska grafika w francuskim przeglądzie sztuk graficznych. W miesięczniku *„Arts et Métiers graphiques"*, najpoważniejszym przeglądzie francuskim, poświęconym sztukom graficznym, ukazał się w numerze 3-cim artykuł o grafice polskiej. Autor, p. Aleksander Krawczyński, kierownik paryskiej księgarni polskiej Gebethnera i Wolffa oraz członek zarządu »Towarzystwa propagandy sztuki i literatury polskiej we Francji«, daje w artykule swym krótki zarys grafiki i typografji w Polsce, podkreślając ostatnie zdobycze polskich artystów, zwłaszcza w zakresie grafiki książkowej. Artykuł ilustrowany jest reprodukcjami rysunków Wyspiańskiego, drzeworytów Skoczylasa, afiszów i wydawnictw polskich.

Artykuł p. Krawczyńskiego zaznajamia fachowe koła francuskie z wybitnemi talentami i stylem polskich artystów-grafików.

= VI Międzynarodowy Kongres Rysunku w Pradze (30 lipca — 5 sierpnia) omawia obszernie Juljan Kot w Nr. 29 *Ziemi Lubelskiej*, podkreślając słusznie jego znaczenie dla nauki rysunku, wychowania artystycznego i przyszłości sztuki zdobniczej w Polsce.

= William Stern: *Inteligencja dzieci i młodzieży.* Z upoważnienia autora z trzeciego wydania niemieckiego, przetłómaczył *dr Tadeusz Klimowicz*, docent wolnej wszechnicy polskiej. Pod redakcją *dra Jakóba Segata*, prof. wolnej wszechnicy polskiej. Warszawa 1927, skład główny Książnica-Atlas Tow. nauczycieli szkół wyższych.

= Stefan Szuman: *Sztuka dziecka. Psychologja twórczości rysunkowej dziecka.* Warszawa 1917. Skład główny: Książnica-Atlas, Tow. nauczycieli szkół wyższych.

= Przecław Smolik: *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego* nakładem Tow. Bibliofilów w Łodzi. Wytłoczono w r. 1928 pięćset numerowanych egzemplarzy w Drukarni polskiej Ł. Mazurkiewicza i S-ki w Łodzi. Klisze wykonano w zakładzie fotochemigraficznym R. Porkenhagena w Łodzi.

»Zadaniem książki niniejszej niema być wcale dostarczenie czytelnikowi dokładnego rejestru chronologicznego prac graficznych Stanisława Wyspiańskiego, ani też prac tych szczegółowego opisu. Tego rodzaju żmudna i niewdzięczna, a w rezultacie niewiele pożytku ogółowi przynosząca praca, należy do profesorów i doktorów historji sztuki, których uświęconym tradycją przywilejem jest grzebanie w mniej lub więcej pokaźnych tomach i uczonych rozprawach, obok rzeczy już przy samem urodzeniu martwych lub dawno pogrzebanych, także wiecznie żywego i do życia zdolnego piękna«. »Jej skromnem zadaniem ma być, w myśl najszczerszych intencyj jej wydawców, tylko zwrócenie uwagi ogółu czytających, a w szczególności ludzi, interesujących się w Polsce sprawą zdobnictwa książki, na dział twórczości St. Wyspiańskiego, który w dotychczasowych o nim publikacjach był albo zupełnie pomijany, albo tylko mimochodem potrącany, mimo, że wnosi on zgoła odrębne i nowe wartości graficzne do dziedziny typograficznego układu i zdobnictwa polskiej książki«.

Tak pisze autor tej pięknej i pożytecznej książki, znany bibliofil i esteta, Przecław Smolik, który wydając ją dowiódł, że dobrą wolą i energją można nawet w tak dotąd nieartystycznem środowisku, jakiem jest Łódź, zdobyć się na wydawnictwo, które dla kultury polskiej jest nader cennym przyczynkiem.

= R. Berliner: *Ornamentale Vorlage-Blätter* des XV bis XVIII Jahrhunderts. Str. 182 i 450 tablic. — Cena 112 mk.

= Hans Karlinger: *Die Kunst der Gotik* (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. VII). — Cena 48 mk.

= Eckart von Sydow: Die Kultur des deutschen Klassizismus. Leben, Kunst, Weltanschauung. Mit 84 Abbildungen auf 75 Tafeln. — Cena 16 mk.

= Dr. J A. Beringer: *Scheffel der Zeichner und Maler.* Karlsruhe, Verlag von Armin Gräff. — Cena mk. 4'5.

= Georg Lehnert: *Geschichte des Kunstgewerbes.* I. Kunstgewerbe im Altertum. II. Das Kunstgewerbe der vorromanischen und romanischen Zeit. Sammlung Göschen. Berlin Vereinigung wissenschafftlicher Verleger.

= Ernst Michalski: *Joseph Christian.* Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokokos. — Schlüter & Co., Leipzig 1926.

= Joseph Weingartner: *Das Kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit.* — Verlagsanstalt Tyrolia. Innsbruck-Wien, 1926, 490 Seiten, 370 Abbildungen.

= Erwin Panofsky: *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der aelteren Kunsttheorie.* (Studien der Bibliothek Warburg). G. B. Teubner. Leipzig.

= Robert Hedicke: *Methodenlehre der Kunstgeschichte. Ein Handbuch für Studierende.* I. H. Ed. Heitz, Strassburg.

= Nussbaumer: *Verwandlung der Bildform.* — Xenienverlag.

= Georg Grosz und Wieland Herzfelde: *Die Kunst ist in Gefahr.* — Malikverlag, Berlin.

= Vernon Blake: Relation in Art. — London Oxford University Press.

= René Lanson: *Le gout du Moyen âge en France, au XVIII-e siècle.* — G. van Oest. Z 40 planszami.

= Théophile Silvestre: *Les Artistes Français: Romantiques* (1 vol.); *Eclectiques et Realistes* (1 vol.). — G. Crès & Cie.

= Leo Bronstein: *Lutte et reconciliation. Essai sur la manifestation du réel dans l'art.* — Felix Alcan.

= Camille Mauclair: La Beauté des formes. — Allin Michel.

= Louis Réau: *Histoire de la peinture française.* — G. van Oest. Paris et Brussel.

= Albert Gleizes: *La Peinture et ses Lois. Ce qui devait sortir du Cubisme.* Paris (Odbitki z pisma: »La Vie des lettres et des arts«).

= Evelyn Sandberg Vavala: *La Pittura Veronese. Del Trecento e del primo Quatrocento.* Con una tavola e 155 illustrazioni nel testo. — »La Tipografica Veronese«, Verona, 1926.

VARIA

= Zbytnia gorliwość Urzędu Celnego. Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych miało niesłychane kłopoty z wydobyciem z Urzędu Celnego rycin grafików polskich, które, po zakończeniu międzynarodowej wystawy grafiki we Florencji, powróciły do kraju. Urząd Celny warszawski w swojej gorliwości domagał się koniecznie oclenia prac naszych artystów — i potrzeba było aż trzech miesięcy czasu i odwoływania się do osób wpływowych, aby przekonać pp. urzędników, że ryciny polskie, które wyszły z kraju, aby szerzyć znajomość sztuki polskiej zagranicą, nie mogą podlegać w chwili powrotu ocleniu. Zatrzymanie tak długie przez władze skarbowe artystycznych eksponatów polskich spotkało się z oburzeniem ze strony wszystkich polskich artystów, uczestników tej wystawy. Dodać należy, że wśród tych eksponatów było też 50 rycin Leona Wyczółkowskiego, przeważnie unikatów, z trudem wypożyczonych ze

zbiorów prywatnych. Wogóle władze skarbowe i kolejowe, jak mogą utrudniają prace propagandowe.

= Konserwacja zabytków. Zamek renesansowy w Szydłowcu jest odnawiany. Dano nowy dach na kaplicy i części pałacu.

Kredyty na odnowienie Wawelu, wynoszące pół miljona zł. na roczny okres od 1 kwietnia 1927 r. do 1 kwietnia br., już się wyczerpały. Zarząd zamku wniósł prośbę do Min. robót publicznych o przyznanie dodatkowego kredytu w wysokości 100.000 zł.

Zabytek z XIII wieku, kościół w Koprzywnicy w kieleckiem, otrzymał rekonstrukcję dachu. Cenny ten zabytek pochodzi z XIII stulecia.

Kościół barokowy w Klimontowie, w kieleckiem, został odrestaurowany, mianowicie odnowiono wieże i rotundę tej wspaniałej budowli.

Dwonnica Długosza w Wiślicy została odnowiona. Właśnie ukończono remont cennego zabytku.

Zamek wiśnicki jest odnawiany. Jedna z jego ścian runęła w zimie r. z. i teraz jest rekonstruowana. Nadto umacnia się część skrzydła zamku, przylegającego do tej ściany.

= »Wojna« Artura Grottgera. W studjum o »Warszawie II« Grottgera, zamieszczonem w »Przeglądzie współczesnym« zamieszcza prof. Leon hr. Piniński bardzo interesujące szczegóły o cyklu »Wojna«, który swego czasu zakupił cesarz Austrji Franciszek Józef do swoich zbiorów w zamku w Gödöllö na Węgrzech, a który to cykl obecnie powrócił do Polski i powiększy zbiory lwowskiego Muzeum.

Otóż po śmierci Franciszka Józefa »Wojna«, która się składała z 11 kartonów, została przez spadkobierców podzielona w ten sposób, że siedm kartonów przypadło arcyksiężnom Gizeli i Walerji, cztery zaś księżniczce Elżbiecie Windischgraetz, córce arc. Rudolfa a wnuczce cesarza.

Gdy rząd polski wszedł w układy ze spadkobiercami Franciszka Józefa celem nabycia »Wojny«, obydwie arcyksiężne postawiły umiarkowaną cenę, początkowo zrobiła to i księżna Windischgraetz. Zaledwie jednak rząd polski zakupił siedem kartonów od obu arcyksiężniczek, wnuczka Franciszka Józefa nagle zażądała ceny pięciokrotnie wyższej, tak, że rząd polski musiał od kupna odstąpić. Cena ta była tak dalece nieusprawiedliwioną, że jasnem było, iż księżna Windischgraetz chce poprostu wyzyskać sytuację, zdając sobie sprawę, że rząd polski musi zakupić cykl Grottgera w całości. I nie zawiodła się na swym zmyśle kupieckim.

Znalazł się bowiem szczodry ofiarodawca, hr. Stanisław Henryk Badeni, który zakupił jeden karton, za nim poszedł przemysłowiec, dr Lewakowski, oraz dwie wielkie instytucje finansowe. Cztery te kartony są już własnością miasta Lwowa, któremu nabywcy je ofiarowali, siedm własnością państwa, tak że cały cykl »Wojna« jest już własnością narodu. »Spadkobiercy Franciszka Józefa — jak pisze o tem »Kurjer Poznański« — uznali za możliwe »rozparcelować« arcydzieło, myśmy je »skomasowali«, a wnuczka cesarza zrobiła na tem dobry i widzieliśmy jak ładny interes. I tak wszyscy są zadowoleni. Dobrze, iż »Przegląd Współczesny« uwiecznił ten czyn historyczny, jakim córka ostatniego Rudolfa von Habsburg pomnożyła czyny historyczne swych przodków, zapisując się chlubnie na kartach historji sztuki, gdy na innych kartach już miejsca zabrakło«.

= Z polskiej Akademji Umiejętności. — Polskie wydawnictwo reprodukcyj waz starożytnych. Związek Akademij całego świata (Union Académique Internationale) zainicjował wydanie przez Akademję reprodukcyj wszystkich znanych waz starożytnych z całego obszaru ziem, leżących nad morzem Śródziemnem, a więc: egipskich, palestyńskich, fenickich, syryjskich, małoazjatyckich, greckich, etruskich, italskich i t. d. Akademje poszczególnych krajów wydają zeszyty tej publikacji, noszącej nazwę: »Vases antiques«, a zawierające reprodukcje waz, znajdujących się w danem państwie. Obecnie przystępuje także Polska Akademja Umiejętności do takiego wydania reprodukcyj waz w Polsce się znajdujących. Z gorącą prośbą zwraca się ona do wszystkich posiadaczy takich waz oraz zarządzających zbiorami, w których są takie wazy, o przesłanie do niej (Kraków, Sławkowska 17) wiadomości o takich wazach z podaniem, o ile możności, ilości okazów oraz ich rodzajów, by następnie mogły być przez jej wysłannika na miejscu opisane i sfotografowane dla tego pięknego wydawnictwa.

= Siedziba malarska w Zakopanem, stanowiąca fundację im. Zygmunta i Alicji Mińskich, istnieje już od dwóch lat w Zakopanem i mieści się w zakupionym na ten cel domu przy ul. Kościelnej.

Celem fundatorów było umożliwienie pobytu w Zakopanem wychowańcom szkół artystycznych i artystom malarzom, którzy potrzebują wypoczynku w górach, co często było niedoścignionem marzeniem dla naszych malarzy, a tym bardziej dla młodzieży artystycznej.

Fundacja jest tak urządzoną, że każdy korzystający z niej artysta czy student przebywa conajmniej przez 6 tygodni i podczas całego pobytu swego ma pokój z pełnem utrzymaniem tudzież zwrot kosztów modela. Korzystało z tej fundacji dotychczas kilkudziesięciu wychowanków warszawskiej szkoły Sztuk pięknych i krakowskiej Akademji, oraz artystów.

Fundatorka, p. Alicja Mińska, pragnąc zabezpieczyć fundację na przyszłość, przekazała realność na mocy aktu rejentalnego na własność Muzeum tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, z zawarunkowaniem zachowania celu jej i służenia jako stała siedziba dla artystów malarzy. Na utrzymanie »siedziby malarskiej« przeznaczyła szlachetna fundatorka dziesięć tysięcy dolarów jako kapitał żelazny, którego odsetki będą pokrywać koszta prowadzenia siedziby.

Rzadki to w dzisiejszych czasach przykład szlachetnej ofiarności, złączonej z głębokiem wyczuciem tych doniosłych potrzeb kulturalnych, nad któremi niemal powszechnie a nieoględnie przechodzi się do porządku dziennego. Fundacja im. Zygmunta i Alicji Mińskich stanowi po latach burzy i zapomnienia o wartościach duchowych w życiu narodu nawrót do pięknych i rozumnych tradycji.

ZMARLI

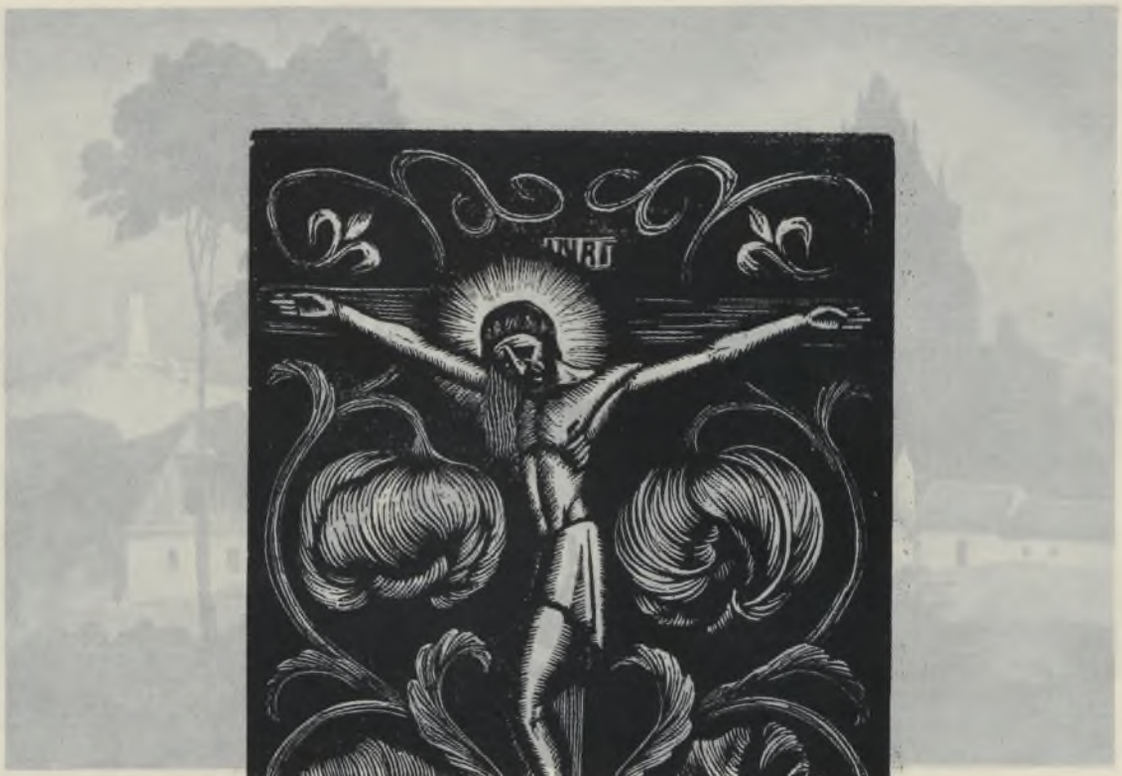
= S. p. Aleksander Maciej Strzałecki, popularny w Warszawie malarz-dekorator, zmarł dnia 10 stycznia b. r., przeżywszy lat 76.

S. p. Kazimierz Estreicher, art. rzeźbiarz, syn ś. p. doktora Antoniego i Marji z Grabowskich, zmarł w Warszawie, dnia 18 lutego b. r., przeżywszy lat 47.

= S. p. Karol Biske, art. malarz, em. nauczyciel gimnazjum im. Rejtana, zmarł w Warszawie, dnia 27 lutego br., 65 roku życia. Urodzony w Warszawie, w r. 1863, był najpierw uczniem szkoły rysunkowej pod kierunkiem W. Gersona, a następnie wyjechał na dalsze studja do Petersburga, gdzie poświęcił się malarstwu pejzażowemu. Zmarły cieszył się dużą sympatją w artystycznych sferach Warszawy i wczesna śmierć Jego obudziła żal szczery i powszechny. Cześć Jego pamięci!

= S. p. Siergiej Siergiejewicz Sołomko, znany rosyjski malarz, urodzony w 1865 Petersburgu, gdzie ukończył Akademję, zmarł w Paryżu.

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



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS UKRZYŻOWANIE (oryg. drzeworyt)

WŁ[illegible]AS

WŁ. SKO[illegible]arstwo akwarelowe i grafikę.

W swych [illegible] jest Skoczylaś umiarkowanym impresjonistą. Są to przeważnie obrazki rodzajowo-obyczajowe. Mamy więc tutaj góralów, idących do kościoła na pasterkę, jadących na wesele zaniami i t. p. Pierwiastek narracyjny, fabulatorski jest na pierwszym planie. Ujęcie kształtu naturalistyczne; zagadnienia formy i kompozycji nie istnieją jeszcze dla malarza. Jedyne, co zapowiada późniejszego Skoczylasa, to — przejawiające się w doborze tematów zainteresowanie dla folkloru.

*) Władysław Skoczylas urodził się dn. 4 kwietnia 1883 r. w Wieliczce. Kształcił się najpierw w wiedeńskiej Szkole Zdobnictwa (Kunstgewerbeschule), potem w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych u Axentowicza, Wyczółkowskiego i Laszczki.

Przez pewien czas miał zamiar poświęcić się rzeźbie. Zapoznał się z nią jeszcze w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. W r. 1910 studjował ją przez kilka miesięcy pod kierunkiem wielkiego współczesnego rzeźbiarza francuskiego Antoniego Bourdella. Egzema na rękach uniemożliwiła mu później zajmowanie się rzeźbą i zwróciła ku grafice.

Pierwszych instruk[illegible] rytow[illegible]waforcista Jan Rubczak. W r. 1913 Skoczylas studjował specjalnie technikę drzeworytu w Akademji Sztuk Graficznych w Lipsku pod kierunkiem profesora Bertholda.

Jeszcze jeden czynnik wywarł wpływ doniosły na twórczość malarską i graficzną Skoczylasa: jego zainteresowanie dla sztuki ludowej.

zbiorów prywatnych. Wogóle władze skarbowe i kolejowe, jak mogą utrudniają prace propagandowe.

= Konserwacja zabytków. Zamek renesansowy w Szydłowcu jest odnawiany. Dano nowy dach na kaplicy i części.

Kredyty na odnowienie
ljona zł. na roczny okr
1 kwietnia br., już się wycz
prośbę do Min. robót p
datkowego kredytu w wy

Zabytek z XIII wiek
w kieleckiem, otrzymał rek
zabytek pochodzi z XIII

Kościół barokowy w
został odrestaurowany, m
i rotundę tej wspaniałej b

Dwornica Długosza w
Właśnie ukończono remo

Zamek wiśnicki jest od
runęła w zimie r. z. i teraz
umacnia się część skrzydł
tej ściany.

= »Wojna« Artu
dium o »Warszawie II«
w »Przeglądzie współczes
hr. Piniński bardzo inte
»Wojna«, który swego
Franciszek Józef do swoj
döllö na Węgrzech, a któ
do Polski i powiększy zbi

Otóż po śmierci Franc
się składała z 11 kartonów
podzielona w ten sposób,
arcyksiężnom Gizeli i W
Elżbiecie Windischgraetz,
cesarza.

Gdy rząd polski wszed
Franciszka Józefa celem
arcyksiężne postawiły uml
zrobiła to i księżna Wine
rząd polski zakupił siedem
niczek, wnuczka Francisz
pięciokrotnie wyższej, ta
kupna odstąpić. Cena ta
dliwioną, że jasnem było
chce poprostu wyzyskać s
że rząd polski musi zakup
i nie zawiodła się na swy

Znalazł się bowiem sze
nisław Henryk Badeni, który zakupił jeden karton, za nim poszedł przemyskowiec, dr Lewakowski, oraz dwie wielkie instytucje finansowe. Cztery te kartony są już własnością miasta Lwowa, któremu nabywcy je ofiarowali, siedm własnością państwa, tak że cały cykl »Wojna« jest już własnością narodu. »Spadkobiercy Franciszka Józefa — jak pisze o tem »Kurjer Poznański« — uznali za możliwe »rozparcelować« arcydzieło; myśmy je »skomasowali«, a wnuczka cesarza zrobiła na tem dobry i widzieliśmy jak ładny interes. I tak wszyscy są zadowoleni. Dobrze, iż »Przegląd Współczesny« uwiecznił ten czyn historyczny, jakim córka ostatniego Rudolfa von Habsburg pomnożyła czyny historyczne swych przodków, zapisując się chlubnie na kartach historji sztuki, gdy na innych kartach już miejsca zabrakło«.

= Z polskiej Aka
Polskie wydawnictwo reprodukcyj waz starożytnych. Związek Akademij całego świata (Union Académique Internationale) zainicjował wydanie przez Akademję reprodukcyj wszystkich znanych waz starożytnych z całego obszaru ziem, leżących nad morzem Śródziemnem, a więc: egipskich, palestyńskich, fenickich, syryjskich, małoazjatyckich, greckich, etruskich, italskich i t. d. Akademje poszczególnych krajów wydają zeszyty tej publikacji, noszącej nazwę: »Vases
dukcje waz, znajdujących
przystępuje także Polska
iego wydania reprodukcyj
Z gorącą prośbą zwraca
czy takich waz oraz za-
ch są takie wazy, o prze-
rkowska 17) wiadomości
o ile możności, ilości
by następnie mogły być
cu opisane i sfotografo-
wnictwa.

a w Zakopanem,
nnata i Alicji Mińskich,
Zakopanem i mieści się
mu przy ul. Kościelnej.
ożliwienie pobytu w Za-
artystycznych i artystom
wypoczynku w górach,
marzeniem dla naszych
młodzieży artystycznej.
, że każdy korzystający
ebywa conajmniej przez
pobytu swego ma pokój
zwrot kosztów modela.
tychczas kilkudziesięciu
szkoły Sztuk pięknych
artystów.
ka, pragnąc zabezpieczyć
zała realność na mocy
Muzeum zatrzańskiego
Zakopanem, z zawarun-
i słoienia jako stała sie-
la utrzymanie siedziby
ierna fundatorka dzisiej-
ciaszy, którego odsetki
ierna siedziby.
ych przyszłej szlachetnej
em wpływom tych do-
nad któremi niemal po-
dzi się do porządku dzien-
Alicji Mińskich stanowi
a o wartościach ducho-
do pięknych i rozumnych

ZMARLI

= S. p. Aleksander Maciej Strzalecki, popularny w Warszawie malarz-dekorator, zmarł dnia 10 stycznia b. r., przeżywszy lat 76.

S. p. Kazimierz Estreicher, art. rzeźbiarz, syn ś. p. doktora Antoniego i Marji z Grabowskich, zmarł w Warszawie, dnia 18 lutego b. r., przeżywszy lat 47.

= S. p. Karol Biske, art. malarz, em. nauczyciel gimnazjum im. Rejtana, zmarł w Warszawie, dnia 27 lutego br., 65 roku życia. Urodzony w Warszawie, w r. 1863, był najpierw uczniem szkoły rysunkowej pod kierunkiem W. Gersona, a następnie wyjechał na dalsze studja do Petersburga, gdzie poświęcił się malarstwu pejzażowemu. Zmarły cieszył się dużą sympatją [illegible] Warszawy i wczesna śmierć jego obudziła żal szczery i powszechny. Cześć Jego pamięci!

= S. p. Siergiej Siergiejewicz Solomko, znany rosyjski malarz, urodzony w 1865 Petersburgu, gdzie ukończył Akademję, zmarł w Paryżu.

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

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS KAZIMIERZ NAD WISŁĄ (akwarela)

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

I.

WŁ. SKOCZYLAS*) uprawia dzisiaj dwie dziedziny: malarstwo akwarelowe i grafikę.

W swych akwarelach wcześniejszych (z przed r. 1913) jest Skoczylas umiarkowanym impresjonistą. Są to przeważnie obrazki rodzajowo-obyczajowe. Mamy więc tutaj góralów, idących do kościoła na pasterkę, jadących na wesele saniami i t. p. Pierwiastek narracyjny, fabulatorski jest na pierwszym planie. Ujęcie kształtu naturalistyczne, zagadnienia formy i kompozycji nie istnieją jeszcze dla malarza. Jedyne, co zapowiada późniejszego Skoczylasa, to — przejawiające się w doborze tematów zainteresowanie dla folkloru.

*) Władysław Skoczylas urodził się dn. 4 kwietnia 1883 r. w Wieliczce. Kształcił się najpierw w wiedeńskiej Szkole Zdobnictwa (Kunstgewerbeschule), potem w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych u Axentowicza, Wyczółkowskiego i Laszczki.

Przez pewien czas miał zamiar poświęcić się rzeźbie. Zapoznał się z nią jeszcze w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. W r. 1910 studjował ją przez kilka miesięcy pod kierunkiem wielkiego współczesnego rzeźbiarza francuskiego Antoniego Bourdella. Egzema na rękach uniemożliwiła mu później zajmowanie się rzeźbą i zwróciła ku grafice.

Pierwszych instrukcyj technicznych na polu rytownictwa udzielał mu znany akwaforcista Jan Rubczak. W r. 1913 Skoczylas studjował specjalnie technikę drzeworytu w Akademji Sztuk Graficznych w Lipsku pod kierunkiem profesora Bertholda.

Jeszcze jeden czynnik wywarł wpływ doniosły na twórczość malarską i graficzną Skoczylasa: jego zainteresowanie dla sztuki ludowej.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS PRZY STUDNI (akwarela)

W pracach powstałych po r. 1918 Skoczylas zrywa z impresjonizmem, wraca do barw lokalnych i dekoracyjnej harmonji barwnej, przedewszystkiem zaś stawia sobie zagadnienia formy i kompozycji.

Można tutaj rozróżnić kilka typów i cyklów.

1) Wielkie *panneaux* dekoracyjne («Łucznik«, »Walka z niedźwiedziem«, »Walka górali ze Szwedami«, »Junacy« z r. 1921) i kompozycje figuralne na tematy podhalańskie («Łowy«, »Zaloty«, »Św. Marcin na koniu«, 1921—1922), religijne («Madonna karmiąca« 1922), mitologiczne («Sąd Parysa« 1922).

Większość tych utworów posiada swe odpowiedniki drzeworytnicze. Zagadnienia stylizacji kształtu i kompozycji figuralnej rozwijają się w obu dziedzinach równolegle: odkładam przeto ich omówienie do rozdziału o drzeworycie.

2) Akwarele większych i mniejszych rozmiarów z jedną lub kilkoma dużemi postaciami pierwszoplanowemi, najczęściej kobiet i dziewcząt wiejskich przy pracy («Dziewki w polu«, »Międlenie lnu«, »Plewienie buraków« 1921). Stylizacja kształtu umiarkowana. — Akwarele te są nadzwyczaj ciekawe, ponieważ w nich w sposób niezmiernie czysty, niemal schematyczny, występuje dążenie Skoczylasa do zrytmizowania kompozycji figuralnej. O tem również więcej w rozdziale o drzeworycie.

3) Widoki miast i miasteczek włoskich. Przedziwnie umie w nich Skoczylas wydobyć poezję wielkich nagich murów kamiennych, zaułków, arkad, domów o dachach płaskich, kwadratowych dzwonnic, z wdziękiem strzelających ku górze. Nie mniej ważne są wartości kompozycyjne tych utworów. Skoczylas usiłuje tutaj wzmocnić budowę obrazu z pomocą kontrastów, pionów i poziomów, z pomocą rytmu brył i linij, jaki dają motywy architektoniczne. To, że

w tym celu *con amore* posługuje się architekturą południową, włoską, tłomaczy się może tem, iż przez swój brak dachów spadzistych, przez swe formy sześcienne nadaje się ona szczególnie do przestylizowania na modłę umiarkowanie kubistyczną.

4) Motywy z Kazimierza nad Wisłą. Naogół podejmuje w nich Skoczylas te same zagadnienia, co w swych akwarelach włoskich, tylko mniej szczęśliwie. Pojawiający się w nich znowu pierwiastek rodzajowo-obyczajowy, luźno związany kompozycyjnie z tłem architektonicznem, osłabia również zwartość tych utworów.

W malarstwie wodnem Skoczylasa ścierają się dążenia różne. Najważniejszem z nich jest dążenie do rozwiązywania zagadnień kompozycyjnych. Podobnie jak w swych drzeworytach, Skoczylas dąży tutaj do zwartej, prawidłowej kompozycji, usiłuje tworzyć dzieła monumentalne. Do rozwiązywania zadań tego rodzaju technika akwarelowa nadaje się jednak, z racji delikatności i eteryczności swego materjału, mniej, niż jakakolwiek technika inna.

Zaabsorbowany problemami kompozycyjnemi Skoczylas zaniedbuje przytem w swych akwarelach całkowicie — barwę. Ze wszystkiego, co jest cudowne w technice akwarelowej: z lekkości i lotności, powietrzności i delikatności farb, z ich świeżości i blasku, z ich rozlewania i przelewania się jedna w drugą, z przeświecania błyszczącej bieli papieru, z lekkości i jakby improwizowanego charakteru wykonania — nie pozostaje w obrazach Skoczylasa nic lub prawie nic. Koloryt jego akwarel jest ubogi, suchy, twardy, niekiedy wręcz brudny. To, co może nie raziłoby w jakiejś technice innej, n. p. w technice temperowej lub freskowej, w akwareli jest nie do zniesienia.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS — POLSKIE MIASTECZKO (akwarela)

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS MOTYW Z KAZIMIERZA NAD WISŁĄ (akwarela)

Z pomocą delikatnej, wiotkiej, kruchej akwareli, nadającej się przedewszystkiem do wywoływania subtelnych kameralnych efektów, Skoczylas pragnie tworzyć dzieła monumentalne, nagina ją do celów, do których ona nie nadaje się zgoła. Arjelowi każe być Prosperem, usiłuje wygrywać na skrzypcach chorały, które się proszą o organy.

Malarstwo wodne Skoczylasa przedstawia »*ein Versuch mit untauglichen Mitteln*«. U podstawy tego całego malarstwa leży — nieporozumienie.

II.

Do grafiki Skoczylas bierze się stosunkowo późno — dopiero w dwudziestym siódmym roku życia. Zaczyna od suchorytu, przechodzi później do akwaforty, wreszcie do drzeworytu.

W swych suchorytach i akwafortach — głowach, aktach, pejzażach, motywach architektury — Skoczylas pielęgnuje starannie właściwości techniki, uwzględnia najmniejsze zmiany w natężeniu światła, ryje cienką igłą linje pajęczo wiotkie, daje zarysy płynne i miękkie. Z lubością wywołuje on tutaj jedwabistą połyskliwość włosów kobiecych, niespokojną migotliwość powierzchni wodnych, mglistość dali. Pod względem stylu jest impresjonistą. W rozpławieniu kształtu na mozajkę plam świetlnych nie posuwa się on jednak nigdy tak daleko, jak inni graficy impresjonistyczni. Zawsze jeszcze daje się wyczuć u niego długi, ciągły, zamknięty w sobie kontur.

W swych motywach architektury Skoczylas zbiera światła i cienie w wielkie masy, umiejętnie przeciwstawiając je sobie (»Kościół Dominikanów we Lwowie« 1912).

Jako suchorytnik i akwaforcista jest Skoczylas majstrem, niekiedy wirtuozem; prace jego z tej dziedziny można postawić obok najlepszych prac grafików zachodnio-europejskich; nie posiadają one jednak żadnych znamion wybitniejszych, ani indywidualnych, ani narodowych, nie wnoszą do tych dziedzin grafiki żadnych wartości nowych.

III.

Samym sobą, wielkim oryginalnym artystą jest Skoczylas dopiero w dziedzinie drzeworytu.

Drzeworyty Skoczylasa można podzielić, pod względem tematu, na dwie wielkie grupy: na studja głów i kompozycje figuralne.

W swych studjach głów, z pieczołowitością i dokładnością, przywodzącą na myśl dawnych mistrzów, Skoczylas modeluje bryłowato-rzeźbiarsko głowy ludzi starych, zwłaszcza głowy górali podhalańskich. W tych przepięknych głowach starych górali wychodzi na jaw tkwiący w Skoczylasie rzeźbiarz. Pasjonuje go przepych formy tych twarzy zwiędłych, wyschłych, pofałdowanych, pooranych w brózdy i zmarszczki.

Nadzwyczaj interesującem jest tutaj porównanie Skoczylasa z innym malarzem ludzi starych — Stanisławem Lentzem. Dla ludzi o twarzach pełnych, zalanych tłuszczem — takimi zaś są przeważnie modele Lentza — starość oznacza przedewszystkiem rozkład formy. Twarz staje się ruiną, czasem malowniczą, niemal zawsze bezkształtną. Lentz jest malarzem tych ruin. Z lubością, niekiedy nawet ze złośliwą satysfakcją notuje on na twarzach swych modeli oznaki

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS — ZAMEK CHIANTI (akwarela)

ich upadku fizycznego. Forma jest dla niego czemś drugorzędnem, przeto i rozkład formy znosi on z lekkiem sercem. Modele Skoczylasa mają, w przeciwieństwie do modeli Lentza, twarze suche, ściągłe, ścięgnowate. Na starość twarze takie, kurcząc się i marszcząc, przybierają, podobne w tem do suszonych owoców, nową formę, często niemniej wspaniałą od formy dawniejszej, kiedy skóra była napięta i elastyczna. Skoczylasa, wrażliwego przedewszystkiem na kształt, porywa właśnie ta nowa forma, pojawiająca się naskutek rozkładu dawnej.

Jak w swych studjach głów Skoczylas z predylekcją modeluje głowy górali, tak też w swych kompozycjach figuralnych ze szczególnem zamiłowaniem obrabia tematy zaczerpnięte z legend i klechd podhalańskich. Zetknąwszy się bowiem bliżej z góralami podhalańskimi, rozkochał się on, podobnie jak Stanisław Witkiewicz i Kazimierz Tetmajer, w tym ludzie krzepkim, smukłym, zgrabnym i typem fizycznym — miedziany kolor skóry, twarde włosy, jastrzębie profile — i malowniczością stroju przypominających Indjan Ameryki Północnej, zaś pierwotnością obyczajów i gwałtownością namiętności przywodzącym na myśl Greków homeryckich.* Opowiada nam przeto w swych drzeworytach »twardo, prosto, kanciastem narzeczem sabałowem, bajkę o zbójach potężnego ramienia, surowej twarzy i dzikowspaniałego stroju, śpiewa epos o ich namiętnej rozkoszy pod boską opieką, o ich jazdach junackich i pochodach cierpliwych« (Stanisław Szczutowski). Cykl legend o Janosiku i zbójnikach, ich wyprawy, pochody, łowy, zaloty, wróżby, hulanki, tańce stały się dla niego nieprzebraną kopalnią motywów plastycznych. Świetnie wyzyskuje on tutaj zarówno urodę typu fizycznego górali tatrzańskich, jak też wartości plastyczne, piękno formy ich starożytnego sprzętu i stroju, ich czap wysokich, ich spodni haftowanych, ich szerokich pasów nabijanych gwoździami, ich ciupag, siekier i instrumentów muzycznych.**

W »Tece zbójnickiej« (1920), w »Tece podhalańskiej« (1921), w wielu rycinach oddzielnych stworzył Skoczylas odpowiednik malarski do epopei Tetmajera »Na skalnem Podhalu«.

Narówni z tematami podhalańskimi Skoczylas opracowuje w swych kompozycjach figuralnych tematy religijne i mitologiczne. Utwory religijne, bądź jedno — i dwupostaciowe (»Św. Krzysztof«, »Św. Sebastjan«, »Madonna karmiąca«, »Opłakiwanie«), bądź złożone z większej ilości figur (»Św. Trójca«, «Wojna«, »Z Bożej łaski«, »Chrystus w ogrójcu«) czynią duże

* W roku 1908 Skoczylas zostaje profesorem rysunku figuralnego i ornamentalnego w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Daje mu to możność zetknięcia się zarówno z ludową sztuką podhalańską, jak z zainicjowanym przez Władysława Matlakowskiego i Stanisława Witkiewicza ruchem artystycznym, dążącym do stworzenia opartego na motywach ludowych stylu polskiego w zdobnictwie. Niebawem staje się gorącym zwolennikiem tego ruchu. Bierze udział w założeniu w r. 1909, towarzystwa »Sztuka Podhalańska« W r. 1911 na wystawie podhalańskiej we Lwowie urządza z ramienia tego towarzystwa »wnętrze«, usiłując »wytworzyć ogólny nastrój i pewną harmonję barwną za pomocą odpowiednio zestrojonego tła kilimów, mebli i obrazów«. W umieszczonym, w związku z tą wystawą, w »Ziemi« (Nr. 21 z 27 maja i Nr. 23 z 10 czerwca 1911 r.) artykule »Sztuka na Podhalu« Skoczylas podaje ogólną charakterystykę sztuki góralskiej, wymienia przyczyny, które złożyły się na jej wysoki poziom estetyczny, opisuje chatę góralską, jej budowę, ozdoby, wnętrze i sprzęty, dalej strój górali i ich ornamentykę, omawia próby stosowania motywów podhalańskich do budownictwa i meblarstwa, działalność Stanisława Witkiewicza, kierowników Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i innych artystów, pracujących w tym kierunku, rozstrząsa przyczyny obecnego zastoju sztuki ludowej na Podhalu i sposoby jej ożywienia, wskazuje na zupełnie dotąd niewyzyskane bogactwo motywów w koronkarstwie, hafciarstwie, ceramice i malarstwie na szkle, podnosi działalność towarzystwa »Sztuka Podhalańska« i pracowni kilimów w Zakopanem pod nazwą »Kilim«, wreszcie rozpatruje widoki »sztuki podhalańskiej« na przyszłość.

Na krótko przed wojną Skoczylas »przewędrował całe Podhale, rysując spotykane po drodze kapliczki, kościołki, świątki przydrożne i sprzęty domowe«.

** Jeszcze w r. 1911 Skoczylas podnosił, że sztuka góralska »odznacza się przedewszystkiem bogactwem i szlachetnością formy przy wielkiej skromności w barwie w przeciwieństwie do innych ognisk naszej sztuki ludowej« i zachwycał się strojem góralskim »który należy do najpiękniejszych ze strojów wogóle«. »Strój ten jest nietylko znakomitem zastosowaniem materjału do potrzeb wytworzonych zajęciem i klimatem, ale także zarówno w kroju, jak w ozdobach haftowanych piękny i szlachetny«.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS LATO (akwarela)

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS RYNEK W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ (akwarela)

wrażenie swą prostotą, wielkością ujęcia i surową powagą. Ścisła, regularna, niemal geometryczna budowa podnosi uroczysty, hjeratyczny charakter tych dzieł. — Z kompozycyj mitologicznych najpiękniejsze są te, w których mamy dwoje ciał, tulących się do siebie lub ze sobą splecionych (»Pegaz», »Europa«, »Sztuka« (z jednorożcem), »Leda«). O jednej z nich — o Ledzie z łabędziem — powiedziano, że »trudno o bardziej przenikliwie wdzierającą się w zmysły apoteozę lubieżnego upojenia dwojga najpiękniejszych w przyrodzie ciał, splecionych i owiniętych dokoła siebie« (Stanisław Szczutowski).

Granice między cyklem podhalańskim a utworami religijnymi i mitologicznymi zacierają się zresztą, ponieważ Skoczylas czyni, za przykładem Stanisława Wyspiańskiego, z Matki Boskiej — wieśniaczkę polską, zaś ze świętych i bohaterów — górali podhalańskich. Św. Marcin na koniu, okrywający płaszczem nędzarza, nosi u niego czapę wysoką i pas szeroki zbójnicki; Parys, przyznający Afrodycie nagrodę piękności, jest urodziwym góralem. Niebo i Olimp leżą dla Skoczylasa na Podhalu.

W ostatnich czasach Skoczylas stworzył szereg dzieł ilustratorskich — ilustrował «Klasztor i Kobietę« Stanisława Wasylewskiego, »Legendę« Reymonta, »Puszczę Jodłową« Żeromskiego, »Dyla Sowizdrzała«.

IV.

Nową jest w drzeworytach Skoczylasa również ich kompozycja i technika.

Skoczylas oczyszcza drzeworyt od wynaturzeń malarskich drugiej połowy XIX w., zrywa z efektami światłocieniowymi i powraca do linearnego, konturowego stylu drzeworytu XV i XVI w.

lub, co prawie na jedno wychodzi, do drzeworytu ludowego, przechowującego wiernie tradycje tego drzeworytu pierwotnego. Sposób modelowania bryły lub rozwiązywania tła z pomocą sieci cienkich sztrychów równoległych, zbliża go tutaj zwłaszcza do rytowników niemieckich z początku XVI w., między innemi do wielkiego Dürera. Podczas jednak gdy u Dürera drzeworyt często naśladuje miedzioryt i kreska jest cienka i ostra, drzeworyt współczesny jest naogół znacznie twardszy, zwięźlejszy, lapidarniejszy, podkreśla o wiele silniej charakter tworzywa — drzewa, jego twardość, chropowatość, włóknistość.

W przeciwieństwie dalej do drzeworytników XVI w., którzy posługiwali się zwykle czarną kreską na białem tle, unikali większych skupień czerni i pozwalali wszędzie przyświecać bieli podkładu, Skoczylas wycina najczęściej rysunek na klocku wklęśle, wskutek czego na odbitce wychodzi on biało, na czarnem tle części niewyciętych.

Owo wyłanianie się jasnych postaci lub rzeczy z mroku ciemnego tła posiada nietylko czar niezwykłości, ale nadto pozwala rytownikowi wywoływać przeróżne efekty kolorystyczne.

W swych rycinach Skoczylas operuje przeważnie trzema walorami kolorystycznymi: czernią, powierzchnią zarysowaną cienkiemi równoległemi kreskami i bielą. Niekiedy wzbogaca tę skalę kolorystyczną, dając gęstszą lub rzadszą siatkę kresek, zbliżając je do siebie lub rozsuwając (»Żebrak«). Wyjątkowo wprowadza jeszcze jakiś deseń, np. białe równoległe pasma na czarnem tle w »Bacy«. O wiele częściej jednak ogranicza się do dwuch tylko walorów: czerni i powierzchni zakreskowanej.

Z tych kilku walorów Skoczylas potrafi wszakże wydobyć, dzięki umiejętnemu ich roz-

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS — DZIEWKI W POLU (akwarela)

mieszczeniu, najbardziej różne efekty kolorystyczne. Na najrozmaitsze sposoby rozwiązuje on swe drzeworyty pod względem kolorystycznym. Czasem mamy tutaj rytm drobnych plamek czarnych i białych (»Św. Krzysztof«), czasem wielka malownicza plama czerni tworzy obramienie i odrzutnię dla głowy, modelowanej z pomocą sztrychów (»Głowa junaka«, »Baca«). Nadzwyczaj subtelnie pod względem kolorystycznym skomponowany jest »Żebrak« ze swym szeregiem koncentrycznych warstw jasnych i ciemnych, ze swem kolejnem zciemnianiem i rozjaśnianiem się płaszczyzn. Najczęstszym jednak typem kompozycji kolorystycznej u Skoczylasa jest rozjaśnianie ryciny w miarę zbliżania się do środka. Zwykle zbiera on plamy białe w środku kompozycji, w jednej (»Łucznik«, »Walka z niedźwiedziem«) lub kilku (»Powrót z polowania«, »Zaloty«) postaciach pierwszego planu, odrazu w ten sposób skupiając na nich uwagę widza.

Niektóre ze swych drzeworytów Skoczylas barwi z pomocą dyskretnych stłumionych plam czerwonych, żółtych, brunatnych, zielonych, błękitnych lub fjoletowych. Barwa nie posiada jednak w jego rycinach wartości samodzielnego czynnika kompozycyjnego: służy ona jedynie do tem lepszego uwydatnienia pewnych części kompozycji oraz do zróżnicowania planów.

V.

Nawrót do pierwotnego drzeworytu XV i XVI w., przejście od drzeworytu malarskiego światłocieniowego do drzeworytu linearnego konturowego, operowanie białą kreską na czarnem tle i wynikająca stąd ilościowa przewaga czerni łączą Skoczylasa z większością grafików współczesnych. Bardziej niezwykłem natomiast jest oparcie się w kompozycji figuralnej o prymityw ludowy.

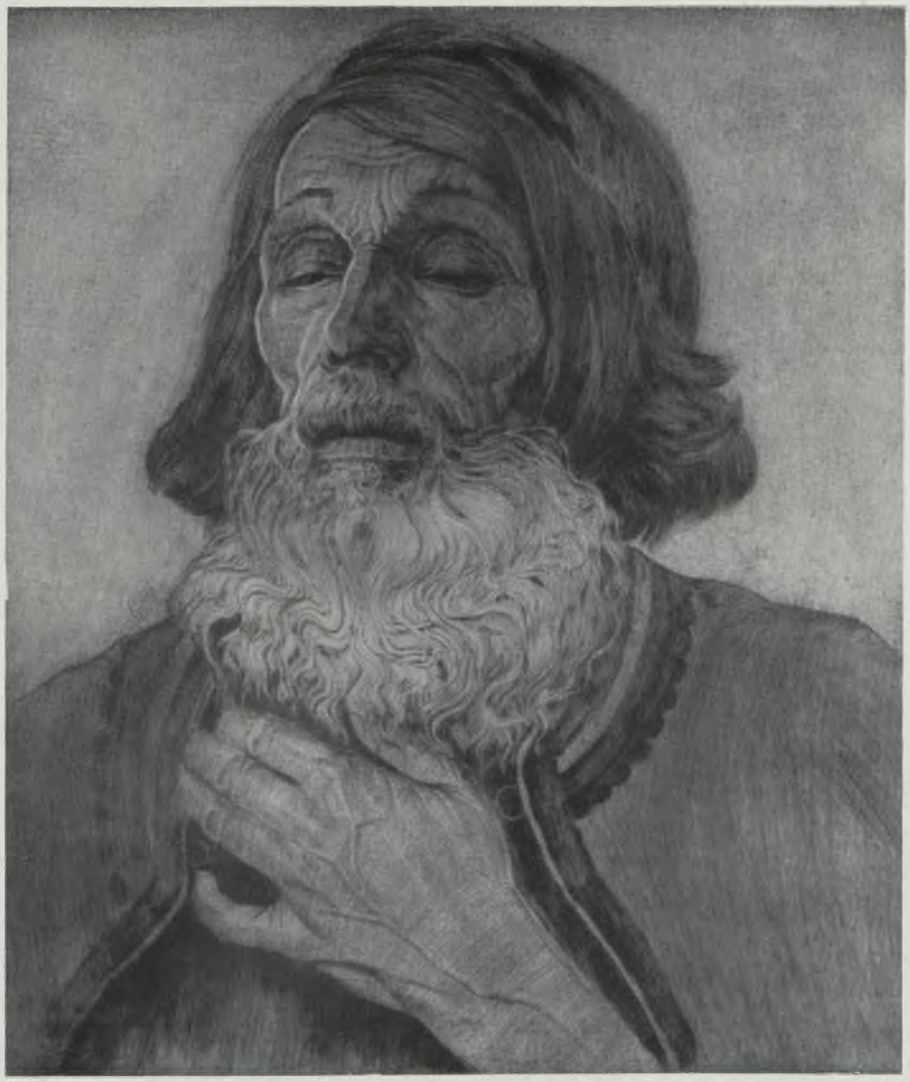
Zagadnienie kompozycji figuralnej czyli zagadnienie, jak należy grupować w obrębie obrazu postaci ludzkie i zwierzęce, żeby otrzymać całość możliwie bogatą, przejrzystą i harmonijną, było przez wieki jednem z głównych zagadnień malarstwa. W drugiej połowie XIX stulecia ustąpiło ono na plan drugi wobec zagadnień związanych z naturalistycznem ujęciem światła, barwy i ruchu. Dzisiaj, w związku z reakcją przeciw impresjonizmowi, wysuwa się ono znowu na czoło jako jedno z zagadnień najważniejszych. Skoczylas bierze również udział w tym ruchu, oryginalność zaś jego polega na tem, że zagadnienia te rozwiązuje on, opierając się o drzeworyt ludowy i ludowe malarstwo na szkle.

Trzy zwłaszcza zasady kompozycyjne przejmuje Skoczylas od sztuki ludowej: 1) płaszczyznowość, 2) zamknięcie kompozycji figuralnej w granicach danego utworu, 3) rytm.

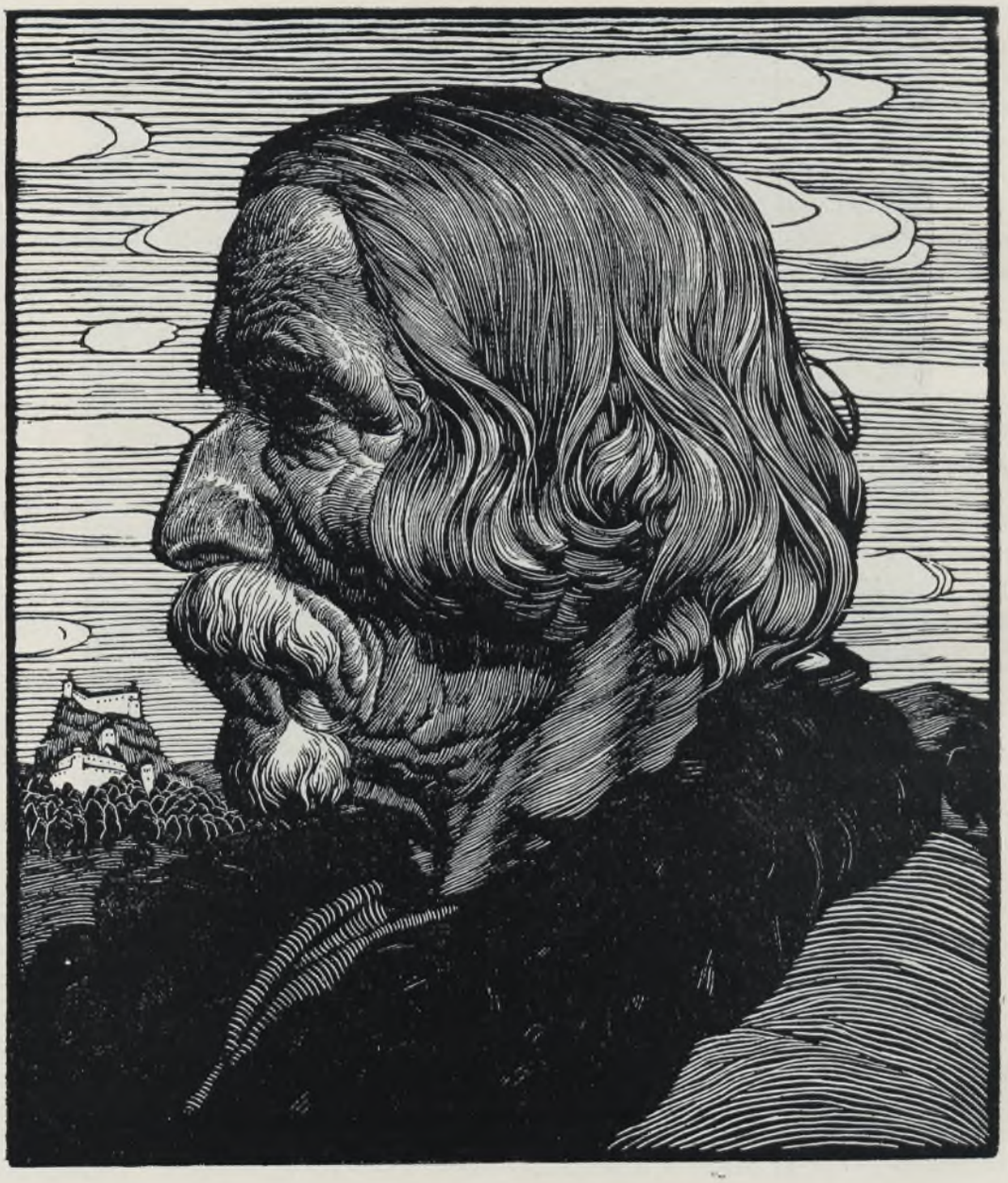
Zasada płaszczyznowości polega na tem, że się rozmieszcza postaci lub grupy postaci w płaszczyźnie równoległej do płaszczyzny obrazu lub ryciny. Jeśli jest kilka planów, tworzą one niejako warstwy równoległe do płaszczyzny utworu. Unika się starannie skrótów, perspektywy i wogóle wszystkiego, co mogłoby sugerować głębię i przełamywać płaszczyznowy charakter kompozycji.

Zasadę płaszczyznowości przestrzega Skoczylas od samego zarania swej twórczości graficznej — przykładami mniej lub więcej rygorystycznej kompozycji płaszczyznowej mogą służyć niemal wszystkie jego ryciny. Głowy daje on zwykle w ustanowieniach ściśle czołowych lub ściśle profilowych. Postaci ludzkie lub zwierzęce rozpościera płasko jak wachlarze (szczególnie ciekawe z tego punktu widzenia są »Walka z niedźwiedziem«, »Łucznik«, dalej »Łowy« i »Powrót z polowania«). Czasem jakiś przedmiot płaski, umieszczony w płaszczyźnie równoległej do płaszczyzny ryciny, tem silniej podkreśla płaszczyznowość kompozycji (wielka tarcza kapelusza w »Głowie junaka«, krzyż w »Z Bożej łaski« i »Św. Trójcy«, drzwi w »Żebraku«). Jeszcze częściej płaszczyznowość kompozycji podkreśla płaski ornament roślinny, wypełniający wolne miejsca tła (niezmiernie charakterystyczne przykłady: »Łowy«, »Walka z niedźwiedziem«, »Powrót z polowania«, »Św. Krzysztof« i t. d.).

Należy jednak zauważyć, że w swych ostatnich pracach ilustratorskich, w rycinach do »Klasztoru i Kobiety« oraz »Dyla Sowizdrzała«, Skoczylas rozstaje się z zasadą płaszczyzno-

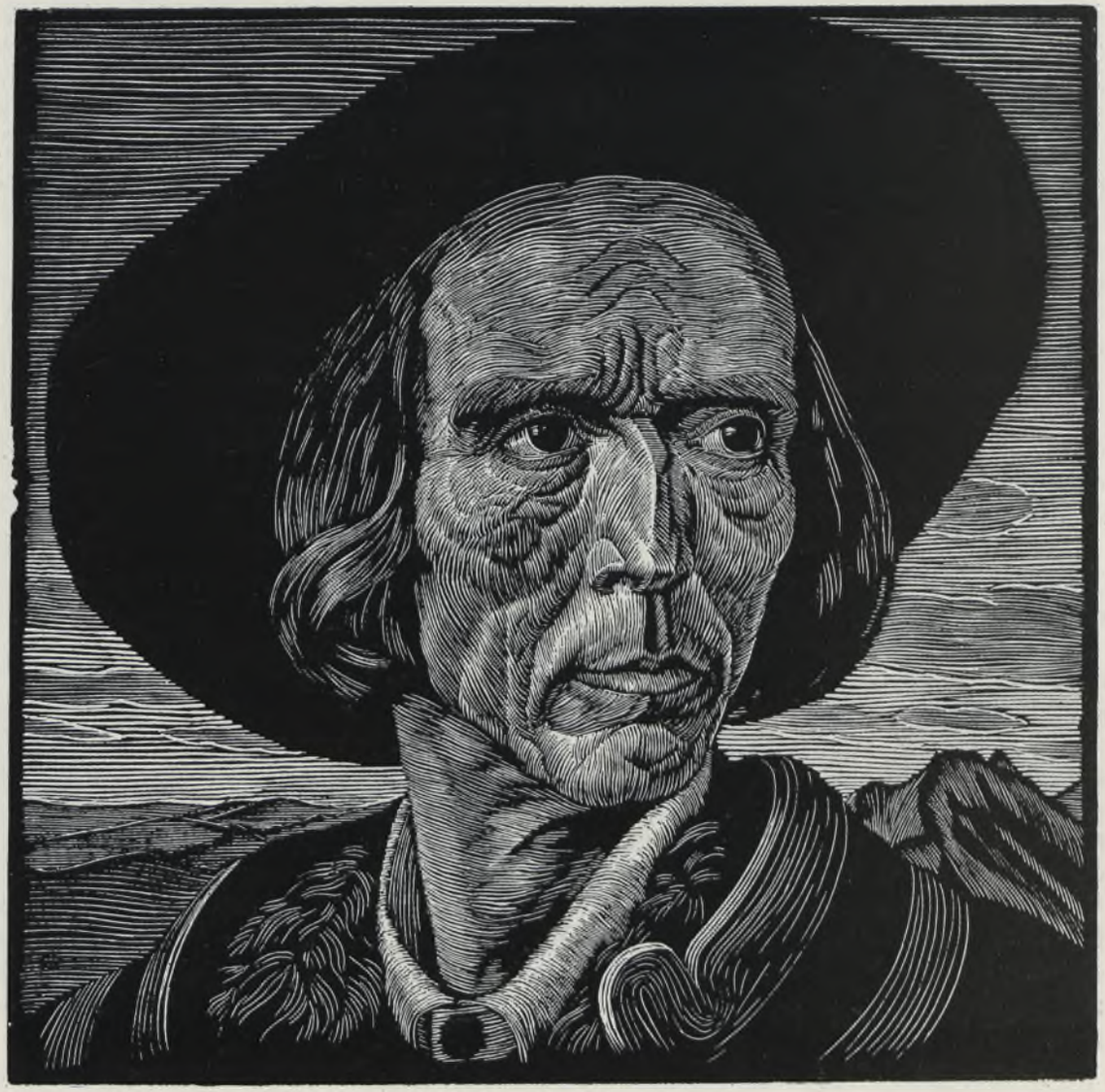


WŁADYSŁAW SKOCZYLAS STARY GÓRAL (suchoryt)



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

STARY GÓRAL Z PROFILU (drzeworyt)



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS BACA (drzeworyt)

wości, wprowadza kompozycję w płaszczyźnie skośnej do płaszczyzny papieru, skróty perspektywiczne, głębię. Pozostaje to w związku z lekką, wesołą, żartobliwą treścią tych utworów. Monumentalność domaga się płaszczyzny, ale głębia pozwala wprowadzić ruch, dramatyzm, ożywienie.

Drugą zasadą, którą Skoczylas przejmuje od malarstwa ludowego, jest zamykanie kompozycji figuralnej w obrębie danego utworu. Większość kompozycyj figuralnych Skoczylasa posiada wyraźnie zaznaczoną oś środkową, zbiegającą się najczęściej z osią ryciny. Po obu stronach tej osi środkowej zostają rozmieszczone postaci lub ich części, często symetrycznie, zawsze zaś z zachowaniem pewnej ogólnej równowagi mas. Szczególnie surowa symetrja panuje w drzeworytach religijnych, podnosząc skutecznie ich uroczysty, hjeratyczny charakter (»Św. Trójca«, »Wojna«, »Opłakiwanie«). Niekiedy na wzór malowideł ludowych kompozycja zostaje po obu stronach ujęta w kwiaty stylizowane (»Madonna«, »Madonna karmiąca«) lub draperje (»Św. Trójca«, »Madonna«, »Madonna karmiąca«). Kwiaty te lub draperje spełniają funkcję dwojaką: podkreślają symetrję i zamykają kompozycję. W »Żebraku« kompozycja zostaje zamknięta w ramę drzwi. Spotykamy dalej kompozycje obramione owalnie (»Pegaz«, »Europa«), eliptycznie (»Sztuka«), półkoliście (»Leda«), Jedną z najpiękniejszych grup figuralnych jest »Walka z niedźwiedziem«: zarówno przez swe doskonałe związanie ze sobą trzech postaci walczących — zbójnika, osła i niedźwiedzia, jak przez swe kunsztowne zamknięcie półkoliste. — Do wyjątków natomiast należy u Skoczylasa taka kompozycja. jak ta, którą mamy w »Łuczniku«, gdzie górna część łuku zostaje obcięta przez ramę i gdzie zarówno spojrzenie, jak ruch bohatera, sięgają poza rycinę.

Niekiedy grupa, zbudowana jednakowo po obu stronach, zostaje uzupełniona asymetrycznie (»Taniec zbójników«): jest to jakby wiersz podzielony średniówką na dwie niezupełnie równe części — symetrja i asymetrja podnoszą się tutaj wzajem.

Trzecią wreszcie zasadą kompozycyjną, którą Skoczylas zawdzięcza sztuce ludowej jest rytm czyli (w plastyce) powtarzanie się pewnych pierwiastków w pewnych prawidłowych odstępach przestrzeni.

Wprowadzenie rytmu do kompozycji dokonuje się u Skoczylasa już w jego akwarelach, zwłaszcza w tych, które przedstawiają kobiety i dziewczęta wiejskie przy pracy. Jak silnie narzuca się nam ten rytm postaci, plam, linij w takich np. »Dziewkach w polu«: czujemy tutaj niemal całem ciałem, jak przebiega on po pochylonych i prostujących się plecach wieśniaczek, jak powtarza się w poukładanych na ziemi snopkach, jak dźwięczy jeszcze w tle — w falistych zarysach wzgórz i obłoków. W »Walce ze Szwedami« każda postać wznosząca lub opuszczająca ciupagę, jest członem pewnej rytmicznej całości, nawet znajdujący się w rogu obrazu pies jest jeszcze, przez swój ruch, członem tego rytmicznego frazesu, stanowi jego zakończenie i wydźwięk. — W »Wiankach« rytmiczne uszeregowanie postaci staje się już niemal schematem, szablonem kompozycyjnym.

Jeszcze wyraźniejszy, jeszcze bardziej przejmujący rytm postaci, kształtów, ruchów, linij mamy w drzeworytach. W «Łowach« np. łowca, pies i jeleń powtarzają ten sam motyw ruchu; rytmicznie powtarzają się również ornamenty roślinne tła, w głębi zaś kopce i świerki. Innych przykładów rytmu postaci, kształtów i ruchów dostarczają ryciny »Zbójnicy ze skarbem«, »Powrót z polowania«, »Taniec zbójników« i t. d. — O rytmie kolorystycznym — rytmie plam jaśniejszych i ciemniejszych była mowa już wyżej.

Rytm jest jednem z najogólniejszych praw przyrody. W muzyce, w poezji, w tańcu rytm posiada dla nas coś władczego, zniewalającego, nieodwołalnego. Podobnie w plastyce rytm działa na nas często w sposób potężny. Jakim dreszczem przejmują nas przeciągające rytmicznie przed nami szeregi postaci na mozaikach starochrześcijańskich lub malowidłach Hodlera! Czujemy, że w tej prawidłowości objawia się nam jedno z praw wszechświata. Czegoś podobnego doznajemy wobec niektórych utworów Skoczylasa.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS POCHÓD ZBÓJNIKÓW TATRZAŃSKICH (drzeworyt)

VI.

Rytm postaci udziela się nam w drzeworytach Skoczylasa tem silniej, że towarzyszy mu zwykle stylizacja kształtu.

Stylizacja ta przebiega całą skalę. W głowach starych górali jest umiarkowana, ogranicza się do uproszczeń rysunkowych. Silniejszą stylizację mamy w utworach religijnych i mitologicznych, najsilniejszą, aż do deformacji — w cyklu podhalańskim.

Powyższe deformacje kształtu ludzkiego i zwierzęcego były jednemi z pierwszych, jakie się pojawiły w sztuce polskiej: Skoczylas był jednym z tych, którzy około 1918 r. torowali u nas drogę prądowi antynaturalistycznemu, walczyli o nową formę w plastyce.

Na możliwość śmiałego syntetyzowania, a nawet deformowania kształtu dla celów kompozycyjnych mógł Skoczylasowi otworzyć oczy jeszcze Bourdelle, u którego był studjował rzeźbę. Bourdelle, jak wiadomo, zrywał z naturalizmem w rzeźbie, odrzucał malarskie na modłę Rodina traktowanie bryły i dążył do wielkiej, zwartej, monumentalnej formy, opierając się w tem o archaiczną przedfidjaszową rzeźbę grecką. Najsilniej oddziałał jednak i tutaj przykład prymitywu podhalańskiego *.

Deformacje kształtu spotykamy również w akwarelach Skoczylasa, np. w jego wielkich malowidłach dekoracyjnych (stylizacja łowcy, psa i jelenia w »Łowach«, stylizacja koni w »Junakach«). Deformacje w drzeworytach są jednak ostrzejsze, kontury bardziej twarde i kanciaste. Tę twardość i kanciastość zarysów w drzeworytach dyktuje Skoczylasowi doskonałe zrozumienie tworzywa — drzewa. W swych drzeworytach Skoczylas nie naśladuje rysunku, ani żadnej innej techniki graficznej. Przeciwnie — podkreśla ciągle charakter materjału. Odpowiednio do twardości i włóknistości drzewa linje jego są twarde i kanciaste, zarysy zwięzłe, jędrne, lapidarne, formy wielkie, monumentalne. W swych drzeworytach Skoczylas osiąga wreszcie ową szerokość i monumentalność formy, do której dążył napróżno z pomocą technik innych.

VII.

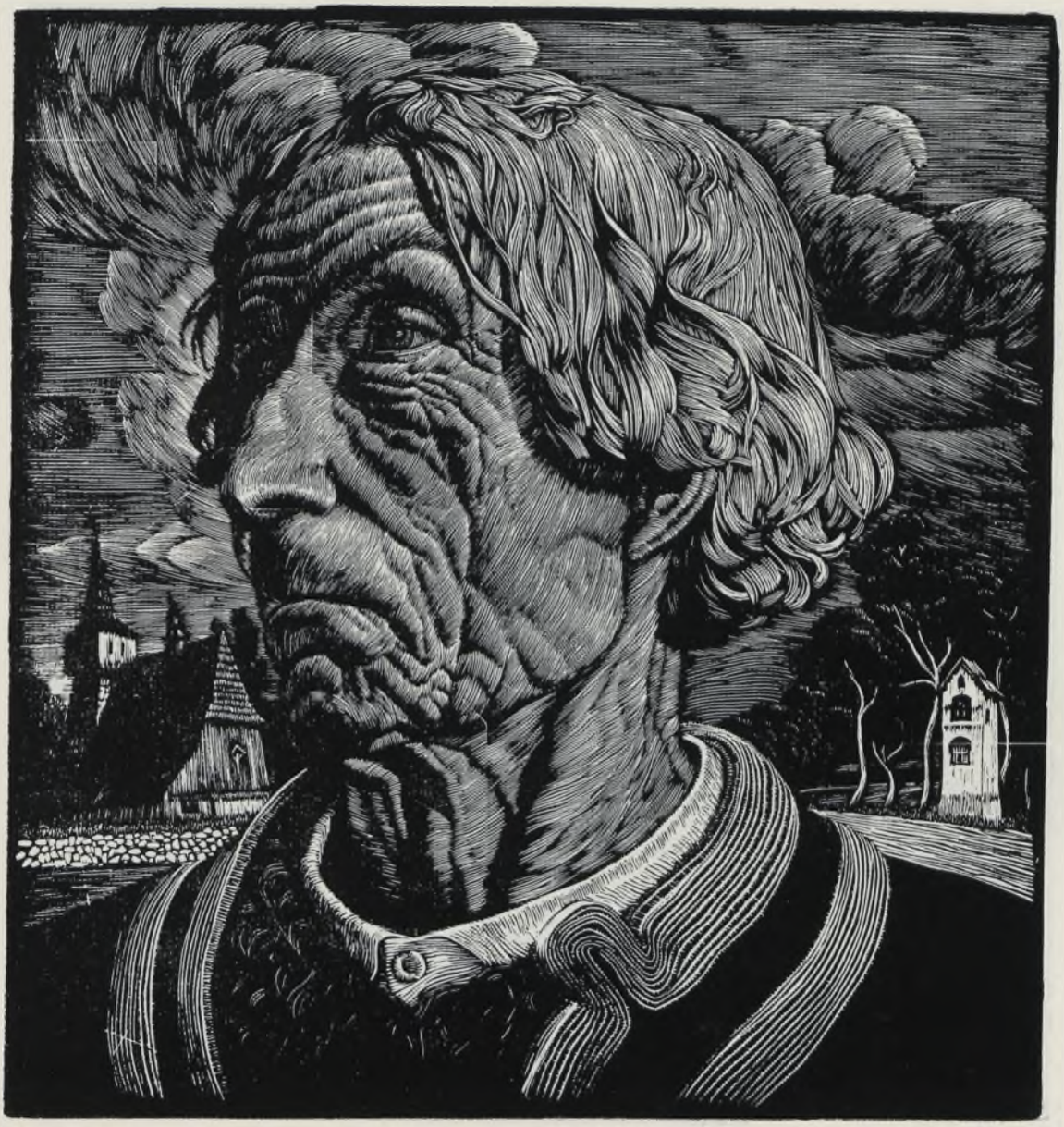
W dziejach wzajemnego zasilania się twórczości warstw przodujących i twórczości ludowej, czyli t. zw. folkloru, zmieniają się raz po raz role. To lud bierze od warstw przodujących pewne motywy i tematy, przerabia je po swojemu i przechowuje w ciągu wieków; to elita, pragnąc odświeżyć i unarodowić swoją sztukę, zwraca się do ludu i bierze od niego z powrotem, w nowej postaci, to co mu niegdyś była dała. W ten sposób polska poezja romantyczna (Mickiewicz) i polska muzyka romantyczna (Chopin) czerpały z pieśni i muzyki ludowej; w ten sposób plastyka polska na przełomie XIX i XX w. szukała sił nowych w zetknięciu się z polską plastyką ludową.

Skoczylas jest dzisiaj jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku, dążącego do nadania sztuce polskiej charakteru narodowego przez oparcie jej o polską sztukę ludową.

Tego, że sztuka Skoczylasa w wyższym stopniu posiada charakter narodowo-polski, niż sztuka wielu innych współczesnych artystów polskich, negować niepodobna. Niepodobna również zaprzeczyć temu, iż Skoczylas niejedno zawdzięcza sztuce ludowej. Tematy do swych utworów czerpie on przeważnie z klechd i legend podhalańskich, w swych deformacjach kształtu i w swej kompozycji figuralnej opiera się o drzeworyt ludowy i ludowe malarstwo na szkle. Ale jaki zachodzi stosunek między temi dwoma zjawiskami? Co w tem, co Skoczylas zawdzięcza twórczości ludowej, rozstrzyga o narodowym charakterze jego sztuki?

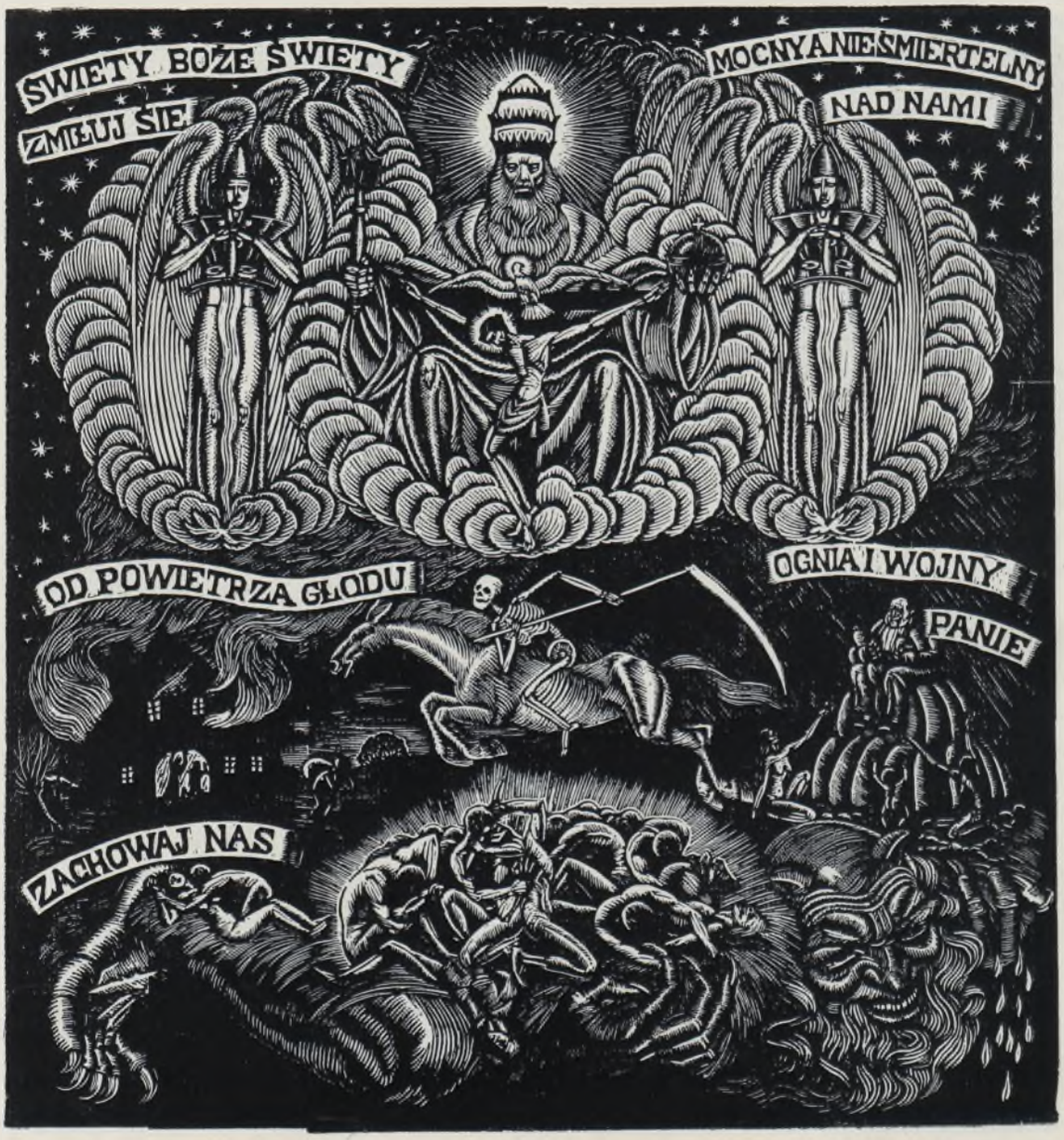
Przedewszystkiem nie ulega wątpliwości, że ani tematy, ani akcesorja stroju i sprzętu góralskiego nie stanowią jeszcze o charakterze narodowym twórczości Skoczylasa. Nadają jej

* W roku 1911 Skoczylas pisze o podhalańskich obrazach na szkle: »Obrazy te odznaczają się bardzo śmiałą stylizacją form w duchu jaknajlepszego wyzyskania materjału i wielką powagą dekoracyjną«.



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

STARY GÓRAL (drzeworyt)



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS „ŚWIĘTY BOŻE" (drzeworyt)

one jedynie pewne zabarwienie odrębne, pewien urok egzotyzmu. Skoczylas byłby zapewne Skoczylasem nawet wtedy, gdyby opracowywał tematy z życia Chińczyków lub Eskimosów

Silniej ważą motywy kształtu i ruchu, przejęte z malarstwa ludowego (np. w »Tańcu Zbójników« Janosik unoszący się w powietrzu ze skrzyżowanemi goleniami). Nie należy jednak przeceniać wagi tych pożyczek. Ryciny Skoczylasa mają się tutaj tak do prymitywów góralskich, jak mazurki Chopina do mazurków ludowych. Niewątpliwie motywom ludowym zawdzięcza Chopin narodowy koloryt swojej muzyki, ale te same przez się ubogie i proste motywy dopiero przez niego zostały wzniesione na wyżyny artyzmu. Podobnie rzecz się ma ze Skoczylasem. Jeśli pewne motywy kształtu i ruchu tutaj tak silnie działają na nas, to tylko dzięki kulturze artysty, który potrafił je przetworzyć po swojemu.

Pierwiastkami najcenniejszymi, które Skoczylas zawdzięcza sztuce ludowej, nie są ani tematy, ani motywy stroju i sprzętu, ani nawet deformacje kształtu, lecz zasady kompozycji figuralnej, jak płaszczyznowość, symetrja i rytm, nadające jego dziełom charakter monumentalny i hjeratyczny. Skoczylas wyrwał malarstwu ludowemu tajemnicę jego monumentalności i wiedzę tę zastosował w swych rycinach.

Ludowe malarstwo na szkle wywodzi się z dawnego malarstwa kościelnego. Zasady kompozycyjne tego malarstwa to zasady kompozycyjne wielkiego malarstwa dawnego, które u ludu przechowały się najwierniej.

W ten sposób to najcenniejsze, co Skoczylas podpatrzył i przejął od sztuki ludowej — jego zwarta, surowa, na zasadach płaszczyznowości, symetrji i rytmu oparta kompozycja figuralna, nadająca jego dziełom cechy monumentalności i hjeratyczności — nie jest wcale wytworem ludowym, lecz spadkiem po sztuce warstw przodujących, przez lud jedynie wiernie w ciągu wieków przechowywanym.

Na drodze okólnej, przez folklor, Skoczylas doszedł do tych samych zasad kompozycyjnych, do których inni współcześni artyści polscy, Zak, Borowski i Sleńdziński, doszli, wgłębiając się bezpośrednio w wielką sztukę dawną. Lecz właśnie to, że Skoczylas wziął te zasady nie wprost z obcego malarstwa dawnego, lecz ze sztuki podhalańskiej, przepuszczone już przez filtr ludowości, nadaje jego twórczości zabarwienie odrębne, specyficznie polskie, którego nie posiadają dzieła artystów wymienionych wyżej.

Dzięki oparciu się o polską sztukę ludową Skoczylas potrafił nadać swej grafice charakter odrębny, odcinający ją ostro od całej pozostałej grafiki europejskiej. Ze wszystkich współczesnych plastyków polskich jest Skoczylas bodaj tym, w którego dziełach odrębność narodowa przejawia się najsilniej i to zarówno w treści, jak w formie *.

MIECZYSŁAW WALLIS

* Najważniejsze prace o Skoczylasie: Stanisław Szczutowski, *Sztuki plastyczne* – Władysław Skoczylas. *Przegląd Warszawski*. Styczeń 1922. Nr. 4, str. 140—144 — Stanisław Woźnicki, Władysław Skoczylas. *Monografje artystyczne* pod redakcją Mieczysława Tretera. T. IV. Warszawa 1925. — Antoni Wieczorkiewicz, *Nasi artyści graficy*. Władysław Skoczylas. *Grafika Polska* Z. II. 1927/str. 5—19.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

ORAWSKIE ZAMKI (drzeworyt)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Anna Römerowa wystawiła 143 swych prac w salach Muzeum Miejskiego.

= Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, które dzięki zasługom dra Dobrowolskiego powstało z bezładnej rupieciarni, po jego ustąpieniu powraca do pierwotnego stanu. Deputacja muzealna, złożona z ludzi dobrej woli, stanowi obecny zarząd. Dorywcza praca, brak jakiegokolwiek planu, oto cechy obecnego zarządu Muzeum, które prócz gromadzenia zabytków przeszłości wzięło na siebie urządzanie wystaw sztuki bądź to współczesnej, bądź przeszłej. Dział ten, który dr. Dobrowolski prowadził znakomicie, dział, który przyzwyczaił publiczność do zwiedzania muzeum, dziś leży odłogiem. Dość powiedzieć, że od czasu ustąpienia dra Dobrowolskiego urządzono zaledwie 2 wystawy, z których tylko wystawa »Plastyki«, grupy art. z Poznania, stała na pewnej wyżynie artystycznej. Już następna wystawa miała wszelkie cechy wystaw z »Zachęty«. Jakie są dalsze zamiary w tym kierunku — dotychczas głucho. Dobrą wolę zaiste okazał Zarząd zakupując z obu wystaw po kilka obrazów. Wybór jednak był naprawdę nieszczęśliwy. Należy to podkreślić tembardziej, że za obrazy, nie mające najmniejszego znaczenia w sztuce polskiej, płacono parotysięczne sumy (2500—1500 zł.). To samo tyczy ostatnich zakupów, dzięki którym załatwiono się prawie z całym budżetem, a nabyto obrazy, które kompromitowałaby już nie zbiory muzealne, ale nawet zbieracza prywatnego.

Oto rezultat półrocznego braku fachowego kierownictwa. Rozpisany konkurs budzi jeszcze większe obawy, bo wybór nowego dyrektora zawisły jest od decyzji deputacji. Sprawa obsadzenia posady dyrektora Muzeum jest nadal kwestją otwartą. Poczyna to niepokoić wszystkich zajmujących się sztuką, gdyż chodzą pogłoski, jakoby obecna deputacja Muzealna nosiła się z zamiarem nieobsadzania tej posady — a co zatem idzie zniesienia tego etatu. Równałoby się to zniszczeniu tej tak potrzebnej placówki.

= Dnia 12 lutego otworzono w Muzeum Miejskiem wystawę rycin i sztychów ze zbiorów W. Jeżewskiego, pożyczonych przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Wystawa liczy około 160 eksponatów, pochodzących z różnych epok. Pomimo wysokiej wartości artystycznej wystawa nie cieszy się powodzeniem. Prócz uczniów, którzy gromadnie zwiedzają wystawę, sale muzeum świecą pustkami.

GDYNIA

= Wykopaliska nad Polskiem Morzem. W Gdyni na terenie schroniska Tow. Opieki nad Dziećmi pod wezwaniem Bł. Andrzeja Boboli odkrył ks. proboszcz Henryk Szuman ślady osady słowiańskiej z okresu wczesnohistorycznego, która dostarczyła typowo zdobionych skorup. Zabytki te ofiarował ks. Szuman do działu przedhistorycznego Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

GNIEZNO

= W auli Miejskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej otwarto wystawę obrazów grupy warszawskich malarzy z pod znaku Zachęty.

GRUDZIĄDZ

= Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki. W Grudziądzu utworzył się pod przewodnictwem p. Jasińskiego komitet organizacyjny Tow. Przyjaciół Nauki i Sztuk Pięknych. Komitet wyłonił specjalną komisję, której powierzono opracowanie statutu towarzystwa. Inicjatorem Towarzystwa jest dyrektor prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych w Grudziądzu, p. Szczeblewski.

KATOWICE

= Muzeum śląskie. J. Kisielewski zamieszcza w Nr. 122 *Kurjera Poznańskiego* wywiad z konserwatorem i kierownikiem organizującego się muzeum, dr. T. Dobrowolskim.

Dowiadujemy się stamtąd, że muzeum to będzie miało charakter ogólno polski, z wybitnem uwzględnieniem rzeczy śląskich. Ma ono spełniać dwa zadania: ma stać się warsztatem naukowym i w tem będzie przeważał teren G. Śląska, zupełnie pod względem naukowym niewyzyskany, oraz ma popularyzować kulturę polską, w czem znowu dla osiągnięcia całości obrazu uwzględni się okazy z terenu całej Polski. Dwóch tych działów nie należy absolutnie rozgraniczać, będą się one ze sobą schodziły, krzyżowały, choć ze względów praktycznych przeprowadzi się odpowiedni podział posiadanych zbiorów. Działów będzie siedm: 1) zabytki przedhistoryczne, 2) sztuka retrospektywna kościelna i świecka, 3) sztuka nowożytna i współczesna, 4) ludoznawstwo, 5) przyroda, 6) przemysł górnośląski i 7) pamiątki z plebiscytu i z powstań górnośląskich.

Muzeum Śląskie już istnieje, chociaż nie jest otwarte jeszcze dla publiczności. Zarządem jest oddział sztuki przy głównym Urzędzie Wojewódzkim, którego funkcje sprawuje każdorazowy konserwator śląski. Władzami są: Rada Muzealna, oraz kierownik Muzeum. Aby sprawnie i szybko rozwinąć Muzeum, potworzono agentury w różnych miejscowościach Polski. Pomócnik kierownika, p. J. Langmann objeżdża województwo śląskie i pracuje nad etnografją i kolekcjonuje okazy etnograficzne; działem przyrodniczym kieruje p. dr. A. Kozłowska, posiadająca szeroką praktykę w tym kierunku, nabytą w muzeach amerykańskich; p. Sew. Udziela, dyrektor Muzeum etnograficznego w Krakowie, zajmuje się działem ludoznawczym; p. Zborowski, dyr. Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem opracowuje etnografję Podhala; w Łowiczu p. A. Chmielińska, organizatorka Muzeum Łowickiego pracuje dla zbiorów śląskich; w Wilnie przyrzekł swą pomoc p. J. Remer, konserwator wileński. Z czasem sieć współpracowników powiększy się znacznie; a trzeba podnieść i podkreślić, że wszyscy współpracownicy przyrzekli swą pracę zupełnie bezinteresownie.

— A dotychczasowe zbiory?

— Mogę się pochwalić, że jest ich już wcale dużo. Gromadzone od kilku miesięcy eksponaty pozwoliły zapoczątkować działy: sztuki (retrospektywny i współczesny), oraz przyrodniczy. Mamy m. in. kilka cennych ornatów z XVIII w., cenny strzyżony dywan z tego okresu, doskonały lity pas, dalej okazy ceramiki polskiej, w tem kilka niezwykle rzadkich fajansów śląskiej manufaktury w Prószkowie (śląskim). W naszej galerji obrazów mamy dzieła od Matejki, Wyspiańskiego, Stanisławskiego itd. aż do Skoczylasa i najmłodszych. Z etnografji Śląska najdokładniej opracowany został dotychczas pow. Świętochłowicki i miejscowości sąsiadujące, zebrano sporo ceramiki, ubiory ludowe, okazy rzeźby i malarstwa ludowego, pamiątki po pieśniarzu śląskim Lompie i słynnym skrzypku W. Hajnie, statki domowe i oryginalne skrzynie. Rzeźba polichromowana ma wiele charakteru, np. twarz Chrystusa z Piekar. Równie interesujące są ludowe obrazy treści religijnej, które już dziś stanowią poważne przyczynki do historji sztuki.

= Niemiecki pomnik wojenny w kącie trzech państw. Sejmik pow. raciborskiego zamie-

rza u zbiegu granic polskiej i czeskosłowackiej w najbardziej wysuniętej miejscowości Annaberg wystawić pomnik wojenny, który miałby zastąpić znajdującą się obecnie na terytorjum Polski »Wieżę Bismarcka« pod Mysłowicami. Pomnik ten, mający stanowić hołd dla poległych w wojnie światowej, będzie równocześnie symbolem ekspanzji niemieckiej na wschodzie. Pruski minister skarbu zadeklarował na rzecz budowy pomnika 10 tys. marek. Reszta zaś kosztów w sumie około 30 tys. marek ma być zebrana drogą składek publicznych.

= Józef Kidoń wystawił cykl swych prac w sali Koła Towarzyskiego. Wystawa ta ma być następnie przewieziona do Sosnowca.

KRAKÓW

= Owarcie Muzeum Barącza. Niespodziany zgon Erazma Barącza, fundatora oddziału Muzeum Narodowego swego imienia, spowodował krótkotrwałe zamknięcie oddziału, gdyż trzeba było przeprowadzić postępowanie spadkowe, sprawdzić inwentarz i oddzielić własność prywatną od muzealnej. Obecnie oddział znów jest otwarty i wszyscy mogą już przekonać się, jakim pomnożycielem naszych skarbów był ten skromny inżynier górniczy, całe życie myślący tylko o tem, jak się kulturze narodowej przysłużyć.

Oddział ten posiada galerję obrazów współczesnych i rzeźb, wiele cennych mebli itd., ozdobą jego wszakże jest dział tkanin, nie mający sobie równego w bardzo nawet bogatych muzeach europejskich. Jest tu np. bezcenny okaz dywanu anatolskiego z XVI w. o motywach zwierzęcych, kilka dywanów t. zw. siedmiogrodzkich z XVII w., dwa dywany polskie niezwykłej rzadkości, jeden czarno-biały z początku XVIII w. jeden z herbem Brog. Równie cenne są makaty tureckie i perskie z XVII i XVIII w.

= Lwowski Wydział Samorządowy uchwalił, aby słynny obraz Matejki, który wisiał zawsze w Sejmie krajowym galicyjskim i był mu przez Matejkę podarowany, pod tytułem »Konstytucja 3-go maja«, został podarowany i zawieszony w sali obrad Sejmu Polskiego w Warszawie, co zresztą będzie zgodne intencją autora, który ofiarowując ten obraz Sejmowi krajowemu galicyjskiemu wyrażał nadzieję, że może kiedyś zawiśnie on w Sejmie Niepodległej Ojczyzny. Obraz ten obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, dokąd był przewieziony w 1920 r. dla ochronienia go przed inwazją bolszewicką.

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otworzona została w końcu lutego wystawa grupy poznańskich artystów »Plastyka«, w której biorą udział: A. Hannytkiewicz, E. Elster, L. Dołżycki, W. Lam, J. Bocheński, W. Marcinkowski, T. Dobrowolski, H. Jackowski, Dziurzyńska-Rosińska, M. Samlicki, T. Walkowski i J. Wroniecki.

O wystawie tej, która stała na poważnym poziomie, damy w jednym z najbliższych numerów »Sztuk pięknych« obszerniejsze sprawozdanie.

Równocześnie otworzona została zajmująca wystawa prac Eugenjusza Gepperta, który wystawił szereg studjów pejzażowych oraz kompozycje, szeroko malowane, których tematem jest przedewszystkiem koń, ciężki, masywny, trochę przypominający konie Michałowskiego.

= Wycieczka niemieckich artystów i historyków sztuki z Wrocławia bawiła przez dwa dni w Warszawie, zorganizowana i prowadzona przez polskiego konsula w Wrocławiu, p. Radoskiego. Jest to pierwsza po wojnie próba nawiązania stosunków kulturalnych między Niemcami i Polską i jako taką należy powitać z radością.

W wycieczce brali udział przedewszystkiem profesorowie wrocławskiej Akademji Sztuk pięknych, a to dyrektor jej, malarz Oskar Moll i profesorowie: malarze Carlo Mense i Winetzky, rzeźbiarze von Gosen i Bednorz i architekci Scharoun i Rading. Po za tem był p. Wolf, dyrektor wrocławskiej miejskiej szkoły sztuki stosowanej i prof. tejże szkoły, malarz Hertel, dr. Wiese, kustosz wrocławskiego Śląskiego Muzeum Sztuki, architekci pp. H. Lauterbach, Th. Effenberger, historyk sztuki Lange, dyrektor miejscowego urzędu budowniczego w Wrocławiu, architekt Otto Berger, dalej Fr. Finley, sekretarz śląskiego związku artystów w Wrocławiu i dziennikarze: Martin Darge (korespondent Ullsteina) i Rudolf Hildebrand, znany literat.

Wycieczka została na dworcu przywitana przez przedstawicieli miasta i związku turystycznego i profesorów krakowskiej Akademji Sztuk pięknych. Po rozlokowaniu przybyłych gości zebrano się wieczorem w jednej z sal restauracyjnych, gdzie nawiązane zostały miłe stosunki towarzyskie przedstawicieli obu sąsiadujących z sobą miast.

Na drugi dzień rano odbyło się uroczyste przyjęcie przybyłych gości w sali posiedzeń Akademji Sztuk pięknych, poczem, przywitani przez prof. J. Gałęzowskiego, zwiedzili goście pracownie profesorów Akademji i sale studentów i zaznajomili się dokładnie z programem szkolnym. Potem zwiedzono — pod przewodnictwem dr. Fr. Kleina, dr. T. Szydłowskiego, prof. J. Gałęzowskiego i prof. Fr. Pautscha Kraków, jego architekturę i zbiory. Wycieczka, w których skład wchodzili wybitni reprezentanci artystycznej kultury niemieckiej, nie szczędziła słów zachwytu dla piękna Kościoła Marjackiego, Wawelu, Rynku itd.

Zwiedzili wystawę »Plastyki« w Tow. Przyj. Sztuk pięknych, przyczem nie kryli swego zdumienia widząc ogromne tłumy publiczności zwiedzającej wystawę. Wieczorem odbył się w sali Grand hotelu uroczysty bankiet, wydany przez profesorów krakowskiej Akademji Sztuk pięknych, w którym wzięli udział także reprezentanci miasta. W szeregu przemówień podkreślono i ze strony naszej i ze strony niemieckiej konieczność sąsiedzkiej współpracy nad rozwojem kultury artystycznej i w swobodnej, towarzyskiej pogadance roztrząsano szereg zagadnień artystycznych.

Na trzeci dzień zwiedzili goście Muzeum Czartoryskich, którego imponujące zbiory były dla nich niespodzianką, poczem wycieczka wyjechała do Zakopanego, pożegnana na dworcu przez profesorów naszej Akademji Sztuk pięknych.

Goście niemieccy zrobili w tutejszym świecie artystycznym jak najlepsze wrażenie swą poważną kulturą artystyczną i dużem znawstwem z dziedziny historji sztuki, nawzajem zaś Kraków zrobił na artystach wrocławskich duże wrażenie, jak świadczy o tem komunikat wrocławskiej Akademji Sztuk pięknych, ogłoszony w dziennikach niemieckich, a zdający sprawozdanie z wycieczki. Fakt zorganizowania jej, udział tak wybitnych przedstawicieli niemieckiego świata artystycznego i przebieg wycieczki świadczy, że w kierunku nawiązania stosunków kulturalnych między sąsiadującemi krajami został zrobiony poważny krok.

= Z Towarzystwa Bratniej pomocy Uczniów Akademji Sztuk pięknych otrzymujemy następujące pismo:

»Pięćdziesiąt lat minie w bieżącym roku akademickim od chwili, kiedy dyrektor Akademji Sztuk Pięknych, Jan Matejko, podpisał akt powołania do życia Tow. Czytelni Uczniów Akademji Sztuk Pięknych, które niebawem przeobraziło się w Tow. Bratniej Pomocy Uczniów Akademji Sztuk Pięknych.

Obecny zarząd Tow. Br. Pom. U. A. S. P., na którego barki spadł zaszczytny obowiązek uroczystego uczczenia tej tak wielkiej dla wszystkich byłych, tu-

EUGENJUSZ GEPPERT BIAŁY KOŃ (ol.)
(Z wystawy w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

dzież obecnych uczniów Akad. Sztuk Pięknych rocznicy, zwraca się niniejszem do wszystkich byłych członków Tow. Br. Pom. U. A. S. P. z gorącą prośbą, aby zechcieli łaskawie do zarządu Tow. Br. Pom. U. A. S. P., Kraków, plac J. Matejki 13, przesłać swoje adresy.

Mając adresy wszystkich byłych członków Tow. Brat. Pom. U. A. S. P., będziemy mogli godnie uczcić tę tak poważną dla najwyższej uczelni artystycznej w Polsce uroczystość«.

= Fundacja na Muzeum Narodowe. Dnia 1 marca br. specjalna komisja miejska, z prezydentem Rollem na czele, przekazała dyrekcji Muzeum Narodowego dom przy ul. Szczepańskiej (róg placu Szczepańskiego), zapisany na rzecz Muzeum przez małżonków, śp. Włodzimierę i Adama Szołayskich.

= Na posiedzeniu Komisji historji sztuki Polskiej Akademji Umiejętności w dniu 16 lutego br. docent U. J. dr. Stanisław Gąsiorowski zreferował swą pracę pt.: Ze studjów nad ornamentyką starożytną: Motyw wazy. Referent wyróżnił w sztuce starożytnej przedstawienia wazy jako akcesorjum i jako motywu dekoracyjnego, wykazał na jakich typach zabytków greckich występuje ten motyw i jaki jest jego rozwój i rozpowszechnienie w sztuce rzymskiej i wczesnochrześcijańskiej, akcentując szczególnie motyw wazy z wychodzącemi z niej łodygami i liśćmi, rozpowszechniony później w sztuce muzułmańskiej i zachodnioeuropejskiej. Zabytki wskazują na genezę tego motywu (wazy z rośliną) raczej na terytorjach zachodnio-rzymskich (Italja, Galja, północna Afryka), niż wschodnich, przyczem brak zabytków z Syrji i Egiptu nie pozwala stwierdzić jego postępowania w tych krajach w epoce grecko-rzymskiej. W epoce późno-starożytnej (w. IV—V) jest on szczególnie ulubiony w Egipcie na tkaninach.

Następnie dr. Stefan Komornicki przedłożył fotografję czterech gobelinów z XVII, które należały niegdyś do rodziny Kiezgajłłów Zawiszów. Na gobelinach tych przedstawione są sceny z nowego Testamentu i z Apokalipsy, symbolizujące poszczególne ustępy Credo. Widoczna swoboda kompozycji, dobry rysunek postaci, wykonanie i ożywiony koloryt odróżniają te 4-ry gobeliny od dwóch opon z ewangelistami, przechowywanych w Muzeum ks. Czartoryskich, mimo pewnych cech wspólnych. Z serji Credo brak conajmniej dwóch sztuk. Umieszczono na nich monogramy I. S. P. i D. Z. P. oraz herby Dębno i Łabędź pozostają na razie niewyjaśnione.

= Groby królewskie na Wawelu. Dnia 9 marca odbyło się posiedzenie Komitetu Doradczo-Artystycznego restauracji Katedry Wawelskiej. Przewodniczył J. E. ks. Metropolita A. S. Sapieha. Komitet zebrał się celem odebrania z naprawy sarkofagu królewicza Aleksandra Karola i przeznaczenia do naprawy następnego grobowca.

Ponieważ cyna na sarkofagach z powodu niskiej temperatury ulega zniszczeniu, Zarząd Katedry ma przystąpić do zaprowadzenia ogrzewania w Grobach Królewskich. Po stwierdzeniu, że sarkofag Aleksandra Karola został dokładnie naprawiony, zwłoki Królewicza wyjęto z tymczasowego przechowania, włożono do umyślnie wykonanej miedzianej trumny i wsunięto do sarkofagu. Następnie otwarto sarkofag Królowej Anny, w którym znaleziono zamkniętą cynową puszkę z pismem na pergaminie i drugiem na zwykłym papierze. W piśmie tym podano:

W roku 1873, w czasie restaurowania Grobów Królewskich, zaszła potrzeba otwarcia trumny ze zwłokami ś. p. Anny Austrjaczki, w celu wyprostowania pogiętych boków i zaradzenia dalszemu rozsuwaniu się ścian. Zwłoki wraz z koroną z blachy srebrnej, jabłkiem i berłem złożono do nowej trumny sosnowej, którą opieczętowano. Po naprawieniu trumny cynowej, 15 maja 1874 roku wsunięto trumnę sosnową do cynowej, poczem wieko trumny cynowej zalutowano.

Trumna sosnowa zachowała się dobrze, pieczęci były nienaruszone, natomiast dna drewniane zupełnie zgniły, tak że postanowiono dać nowe z grubej blachy miedzianej. Trumnę ze zwłokami Królowej przeniesiono do tymczasowego przechowania a sarkofag oddano do naprawy.

Dnia 23-go b. m. Komitet Doradczo-Artystyczny obradował znów pod przewodnictwem ks. Metropolity nad dalszemi pracami w Grobach Królewskich, głównie nad sposobami zebrania funduszów na odpowiednie urządzenie nowo-przyłączonej krypty i odnowienie pozostałych sarkofagów.

= O portret własny Rembrandta ze zbiorów Zdzisława hr. Tarnowskiego z Dzikowa toczyła się od dłuższego czasu w prasie warszawskiej żywa dyskusja. Zaczął ją p. Jan Wiktor artykułami pt. »Czy autoportret Rembrandta sprzedano do Ameryki?« i »Tragedja dzikowska tragicznem ostrzeżeniem«, umieszczonemi w *Wiadomościach literackich* (Nr. 202 i 216), w których zarzuca hr. Tarnowskiemu uniemożliwianie dostępu do cennych zbiorów dzikowskich pracownikom umysłowym, i niezabezpieczenie ich przed pożarem, potępia go za sprzedaż Rembrandta »Lisowczyka«, tegoż »Własnego portretu«, który był ozdobą zbiorów dzikowskich a który został w ostatnich czasach — jak twierdził p. Wiktor — sprzedany do Ameryki.

Redakcja *Wiadomości Literackich* (»Przegląd prasy w Nr. 212), nawiązując do artykułu Włodzimierza Perzyńskiego w *Swiecie*, zwróciła uwagę prokuratora na pogwałcenie przez hr. Tarnowskiego dekretu Rady Regencyjnej z dn. 31 października 1918 r., zabraniającego wywozu z granic państwa polskiego dzieł sztuki, w Nr. 213 (»25.000 dolarów za Rembrandta«) przedrukowała artykulik z *New-York Timesa*, stwierdzający fakt sprzedaży i wskazujący miejsce, gdzie obraz się znajduje, wreszcie w Nr. 221 zamieściła rysunek Władysława Daszewskiego, »zestawiający sprzedawczykostwo hr. Tarnowskiego, który pozbawia kraj wbrew przepisom prawa skarbów sztuki, z gospodarką muzealną Sowietów, które skarby sztuki, unarodowiły i udostępniły szerokim masom. (*Wiad. literackie* Nr. 14). W obronie hr. Tarnowskiego wystąpiła M. J. Wielopolska artykułem »Zgodność w atakach na dwóch krańcach« (*Głos Prawdy*, Nr. 83). Pomijając zupełnem milczeniem zasadniczą kwestję niedozwolonej sprzedaży Rembrandta, wysławia »powiew kultury i idealizmu«, czyni to jednak w formie wysoce niezręcznej i nietaktownej, ubliżającej pamięci bohaterów tragicznego pożaru zamku dzikowskiego.

Otóż obecnie w tym samym *Głosie Prawdy* znajdujemy obszerne wyjaśnienie, tyczące zarówno dzikowskich zbiorów sztuki, jak owego obrazu Rembrandta.

Co do zbiorów, to są one — pomimo, iż się znajdują w prywatnem posiadaniu — udostępnione dla każdego, który chce je zwiedzić, specjalnie korzysta z nich Akademja Umiejętności w Krakowie. Zbiory były w Dzikowie, o ile to tylko możliwe, zabezpieczone, przeciw pożarowi, niestety, przypadek i żywioł zawsze są silniejsze i nie jest to też pierwsze muzeum, które od ognia ucierpiało. Co zaś do »autoportretu« Rembrandta — to po pierwsze nie był to autoportret, lecz portret chłopca, w którym prof. Jerzy Mycielski rozpoznał dzieło Rembrandta. Po drugie — dzieło to wcale nie zostało sprzedane, lecz po uznaniu go także przez zagranicznych znawców za obraz Rembrandta, zostało zagranicę wywiezione w celu restauracji i obecnie po odrestaurowaniu wraca do kraju.

Pokazuje się więc, że informacje p. Jana Wiktora i redakcji *Wiadomości literackich* nie były ścisłe. Nie umniejsza to jednak wartości wszczętej przez nich po-

EUGENJUSZ GEPPERT FANFARY (ol.)
(Z wystawy w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków)

lemiki, która poruszyła zasadniczą kwestję, czy Rząd ma prawo wglądu do prywatnych zbiorów dzieł sztuki. A także nie może to przekreślić zasługi, że zwróciły uwagę opinji polskiej na niebezpieczeństwo, które groziło — według ich informacyj — perle zbiorów dzikowskich. Ponieważ jednak w tej polemice podkreślano zasługi Rządu sowieckiego na polu ratowania dzieł sztuki ze zbiorów prywatnych w Rosji i udostępniania ich szerszemu ogółowi przez wcielanie przymusowe do zbiorów publicznych, sądzimy, że ciekawą może być notatka, umieszczona w Nr. 71 dziennika *Za Swobodu*, wydawanego w języku rosyjskim w Warszawie przez wychodźców rosyjskich. Artykulik ten, pod tytułem »Licytacja rosyjskich obrazów w Berlinie«, przytaczamy w całości (w dosłownem tłómaczeniu):

»Że bolszewicy sprzedają cenne dzieła sztuki, zagrabione przez nich pod pozorem »nacjonalizacji« ze zbiorów rosyjskiej arystokracji i po dworach, to nie nowina. Ale dotychczas te zagrabione przez nich obrazy, gobeliny, wazy i t. d. sprzedawano najczęściej w Londynie i Paryżu. Obecnie, po długich staraniach, udało się Niemcom dostać część tych drogocennych przedmiotów.

Sprawiedliwość wymaga przyznać, że Rząd moskiewski, przed wywiezieniem tych obrazów do Niemiec, pokazał je znawcom, którzy zabronili wywozu niektórych z tych obrazów, najcenniejszych. Mimo to jednak berlińska firma Lepke (znanego antykwarza i handlarza dzieł sztuki) zebrała dostateczną ilość cennego »materjału«, wywiezionego z sowieckiej Rosji i urządziła w tych dniach »znaczniejszych rozmiarów licytację«.

Sprzedano z licytacji około 400 »antyków« i obrazów. A chociaż w katalogu delikatnie powiedziano, że »obrazy i antyki pochodzą z prywatnych kolekcyj zagranicznych«, wszyscy wiedzieli o tem, że owe »prywatne kolekcje« znajdują się dzisiaj w rękach władz sowieckich, gdyż wszystkim wiadomo, że z »oswobodzonej« Rosji nikt nie może wywieźć nawet stalowego guzika bez specjalnego zezwolenia, a tem bardziej obrazu Pawła Veronese, cennego gobelinu czy starej porcelany.

Licytacja miała ogromne powodzenie. Pierwszego dnia sprzedano przeszło 100 obrazów starych mistrzów i to za ceny, przewyższające znacznie pierwsze oszacowanie. Łączną sumę sprzedaży 200.000 mk. uzyskano w ciągu dwóch godzin.

Najdrożej sprzedano (13.500 mk.) krajobraz modnego dzisiaj francuskiego malarza Huberta Robert'a (1733 — 1808). Autentyczny Van Dyck — z podpisem autora — tylko za 6.800 mk. Dobra kopja słynnego obrazu Rubensa »Chrystus i św. Jan z barankiem« za 5.100 mk. Flamandowie i Holendrzy: Teniers, Lukes von Uden, Wouwerman i t. d., sprzedano po 2000—4000 mk., a obrazy starej włoskiej szkoły (nie najlepszej jakości) — jeszcze drożej.

Wielki popyt miały obrazy wielkich malarzy francuskich. Kopja Boucher uzyskała cenę 4.500 mk. Portret własny Vigée Lebrun (niewątpliwie autentyczny) sprzedano drożej niż duży obraz Veronese'a, portrety Tintoretto'a i Lawrence'a. Bardzo tanio sprzedano Makarta »Portret damy w kostjumie Judyty« — tylko za 1.900 mk.«. Tyle redakcja dziennika *Za Swobodu*.

My dodamy od siebie, że ceny te są zadziwiająco niskie. Sprzedaż kolekcji, która ma pierwszorzędne — jak widzimy z powyższego — nazwiska, a która składała się — jak czytamy w pismach niemieckich — z 100 obrazów starych mistrzów i 30 nowszych, za nieproporcjonalnie niską sumę 200.000 mk. sprawia wrażenie, że Niemcy radziby zachęcać Sowiety do dalszych takich sprzedaży w Berlinie.

Gdzież więc jest ta opieka Rządu sowieckiego nad rosyjskiemi dziełami sztuki obcej?

= Budowa Muzeum Narodowego. Sprawa ta, która jest przedmiotem sporu sfer artystycznych i miejskich od długiego czasu, była już dość dokładnie w *Sztukach Pięknych* omawianą. W ostatnich czasach stała się ona na nowo aktualną, gdyż okazało się, że prezydjum miasta porzuciło zarówno plan przebudowy gmachów poszpitalnych na Wawelu na cele muzealne, jak i plan budowy nowego na ten cel gmachu na Błoniach, u wylotu ul. Wolskiej i zdecydowało zbudować gmach ten na parceli miejskiej, leżącej u zbiegu ulic Żyblikiewicza, Potockiego i Kopernika. Motywem, dla którego to właśnie miejsce wybrano, ma być — jak miał oświadczyć p. prezydent Rolle — »niechęć tak obcych jak i Krakowian do dalszych wycieczek, poza miasto«.

Naturalnie stanowisko takie nie wytrzymuje krytyki, bo przedewszystkiem koniec ul. Wolskiej nie jest »dalszą« wycieczką nawet dla powojennych Krakowian, którzy właśnie setkami i tysiącami widzów zapełniają przez wiosnę, lato i jesień prawie codziennie... boisko piłki nożnej (czytaj: sztuki kopania swego bliźniego nogą w brzuch), a boisko to leży właśnie na Błoniach i to znacznie dalej niż projektowany gmach muzeum miał się znajdować. Pozatem ulica Wolska jest przez całe lato przepełniona spacerującymi, którzy idą do Parku Jordana czy na Błonie zaczerpnąć świeżego powietrza. Jeżeli więc dla Krakowian, którzy przed wojną nie wychodzili ze ścisłego śródmieścia tj. Rynku i Plant, spacer na Błonia nie nastręcza już wzruszeń »dalszej« wycieczki, to tembardziej dla wycieczkowców poza krakowskich zwiedzenie Muzeum Narodowego, zbudowanego u wylotu ul. Wolskiej, nie nastręczałoby żadnych trudności. Dlatego też nie wierzymy, by przytoczone w *Kurj. Codz. Ill.* (z 25 marca br.) owe powiedzenie p. prezydenta Rollego o »niechęci tak obcych jak i Krakowian do dalszych wycieczek« było autentyczne.

Parcela, proponowana przez prezydjum, położona u zbiegu ul. Kopernika, Potockiego i Żyblikiewicza, jest przedewszystkiem wciśnięta, nie ma perspektywy, ma duży spad. Fasad bocznych od ul. Żyblikiewicza i ewent. od Kopernika nie możnaby oglądać z powodu braku odstępu, zaś fasada od ulicy Potockiego byłaby nie dużą i nie miałaby odstępu czyli również nie byłaby do oglądania.

Poza tem zaś parcela ta jest dla Muzeum za mała. Należy taką wybrać parcelę, by Muzeum mogło być zbudowane systemem pawilonowym i prócz tego, by była możliwość dalszej jego rozbudowy, co na parceli proponowanej przez Prezydjum miasta jest wykluczone. Prócz tego parcela ta jako położona w centrum miasta jest na Muzeum za droga, lepiej ją sprzedać jakiemuś konsorcjum budowlanemu, a za uzyskany w ten sposób kapitał w połączeniu z zapisami na ten cel istniejącemi wybudować gmach Muzeum u wylotu ul. Wolskiej. Uważamy projekt ten budowy na Błoniach za najszczęśliwszy i trudno zrozumieć, dlaczego nagle, po kilkuletnich sporach został zarzucony. Najważniejszy argument, wysuwany przeciwko niemu, że woda zaskórna czy wylewy Rudawy grozić mogą fundamentom Muzeum, nie wytrzymuje krytyki: dlaczego niebezpieczeństwo to nie grozi gmachowi Studjum Rolniczego, fundamentom gmachu Duchownego Seminarjum śląskiego, fundamentom Domu Akademickiego. Jest rzeczą inżynierów zabezpieczyć Błonia od zalewów Wisły czy Rudawy, a sądzimy, że rozwiązanie tego problemu, dla inżynierów niezbyt chyba trudnego a dla miasta mającego pierwszorzędne znaczenie, może być przyspieszone właśnie budową gmachu Muzeum Narodowego. Nie potrzebujemy zaś dodawać, ile zyskają Błonie na pięknem ujęciu ich przez monumentalny gmach Muzeum, i jak pięknie zakończona będzie perspektywa ul. Wolskiej. Sądzimy, że

decyzja Prezydjum nie jest ostateczna i że Rada miejska Krakowa tę sprawę jeszcze raz rozpatrzy.

= Muzeum Narodowe a ornaty żywieckie. Pod tym tytułem zamieścił w »Czasie« dr. Fr. Klein interesujący artykuł, który tu zamieszczamy w całości:

Na kilka lat przed wojną objeżdżałem kościółki wiejskie, jako delegat krak. Towarzystwa opieki nad zabytkami sztuki, a to w celu inwentaryzacji zabytków, znajdujących się po wiejskich świątyńkach. W ten sposób objechałem całe Podhale, powiat oświęcimski, bielski i żywiecki. Chcę tu w paru słowach opowiedzieć, jak znalazłem w Żywcu i sprowadziłem do Muzeum Narodowego ornaty t. zw. burgundzkie, jedne z najcenniejszych okazów dawnej sztuki tekstylnej, jakie mamy w Polsce.

Pamiętam, że do Żywca przyjechałem już pod wieczór. Proboszcz przyjął mnie bardzo serdecznie i po kolacji odprowadził do pokoju gościnnego. Był to duży pokój, pełen zapachu jabłek. Rozglądając się po pokoju, zauważyłem w blasku świecy, że w kącie pokoju coś połyskuje. Zaciekawiony podchodzę i znajduję złożone na kanapie... ornaty t. zw. burgundzkie. To pierwsze moje zapoznanie się z temi przepięknemi zabytkami dawnej sztuki tekstylnej było tak niezwykłe i niespodziewane, żem długo w noc siedział nad temi ornatami, pełen podziwu i zachwytu. Nazajutrz rano przy śniadaniu ksiądz proboszcz przedstawił mi całą sprawę. Ornaty nadniszczone, w tym stanie nie mogły być nadal używane, gdzie dać do naprawy, sam dobrze nie wiedział. Więc żeby się mniej niszczyły, wziął je na plebanję. Przytem poczciwy staruszek opowiedział mi, że za temi ornatami przyjeżdżali często obcy handlarze, chcąc je koniecznie kupić. Ostatnio ofiarowali cały nowy garnitur ornatów i dziesięć tysięcy koron gotówką. Naturalnie bez skutku.

Po powrocie z objazdu powiatu żywieckiego sprawa tych ornatów nie dawała mi spokoju. Postanowiłem je za każdą cenę sprowadzić do Krakowa. Po porozumieniu się z dyrekcją Muzeum Narodowego w Krakowie, pojechałem tam jeszcze raz w parę miesięcy później i wtedy ksiądz proboszcz, namówiony przezemnie, zgodził się oddać te bezcenne skarby dawnej sztuki, jako depozyt kościoła żywieckiego, do Muzeum Narodowego. Sam mi mówił bowiem, że skoro to są tej wartości zabytki, to nie chce je nadal trzymać na plebanji, a w zakrystji panuje w szafach ogromna ciasnota. Po przywiezieniu ich złożyłem je w Muzeum Narodowem, gdzie też od szeregu lat są wystawione na widok publiczny.

Ornaty te, wyjątkowej wartości artystycznej, pochodzą z końca XV wieku. Uszyte są z altembasu tj. czerwonego aksamitu ze złotym deseniem kwiatu granatu. Już sama ta materja jest dziś niezmierną rzadkością. Garnitur żywiecki składa się z ornatu i dwóch dalmatyk. Tak ornat, jak i dalmatyki mają naszyte kolumny, haftowane w sceny figuralne, przedstawiające ważne zdarzenia religijne, jak: Ostatnia wieczerza, obrzezanie, bierzmowanie, sakrament małżeństwa (ornat), sakrament ołtarza i spowiedzi (dalmatyki), bądź też pojedyncze figury świętych, ujęte w dwie wąskie kolumny i naszyte na dalmatyki. Cała niezwykłość tych zabytków polega właśnie na tych haftowanych kolumnach. Haft ten odznaczają trzy główne cechy. Najpierw ma on przepiękny rysunek kompozycji całych scen i pojedynczych figur. Na pierwszy rzut oka widać, że jakiś znakomity mistrz pendzla robił kartony do tych ornatów. Wszystkie bowiem postacie mają nietylko doskonale przedstawione formy i ruchy, ale nadto czasem rysy twarzy i charakter wyrazu. Kto był autorem tych kartonów, to oczywiście dojść dzisiaj nie sposób, zwłaszcza że — jak wspomniałem — garnitur t. j. hafty są bardzo nadniszczone. Można tu jedynie ogólnie oznaczyć, że autor kartonów należał do malarstwa północnego i prawdopodobnie flamandzkiego. Przytem należy podziwiać tę niezwykłą technikę hafciarską, która istniała w XV w. Było to t. zw. malarstwo igłą, które wymagało najbardziej drobiazgowych wysiłków i wyjątkowych zdolności rąk i oczu. Technika ta jedna z najtrudniejszych jakie były, istniała przez kilkadziesiąt lat, poczem znikła bezpowrotnie. Trzecią wreszcie cechą tych haftów jest przepiękny koloryt. Wszystkie bowiem barwy mają metaliczny ton, co podnosi bardzo ich świetność i blask. Powstaje to wskutek bardzo silnego użycia złota, przyczem całe tło i podkład figur zasnute jest złotą nicią. Ton złota miesza się z jedwabiem kolorów, tworząc przedziwną gamę różnobarwnych efektów.

Zabytków tej techniki hafciarskiej zachowało się bardzo niewiele. Znanych jest zaledwie dziesięć czy nieco więcej przykładów. Niewątpliwie największym okazem, a napewno najpiękniejszym zabytkiem sztuki tekstylnej jest t. zw. »burgundzki skarb aparatów zakonu Złotego Runa« w Wiedniu, przechowywany w dawnem cesarskiem muzeum nadwornem. Składa się on z ornatu, dwóch dalmatyk, trzech kap i dwóch antypendjów i sprawiony był prawdopodobnie przez księcia burgundzkiego Filipa Dobrego, fundatora zakonu »Złotego Runa«, gdyż podczas pierwszej kapituły tego zakonu w r. 1430 był już używany (G. Migeon: Les arts du tissu, Paris 1909, str. 152). Po książętach burgundzkich, wraz z całem ich dziedzictwem, przeszedł on w posiadanie Habsburgów i tą drogą dostał się do Wiednia, gdzie odbywały się potem kapituły Złotego Runa. Otoczony przez wszystkie wieki nadzwyczajną opieką, zachował się tak, jakby wczoraj zdjęty był z warsztatu hafciarskiego. Ma on doskonały blask i świeżość kolorytu i jest dziś jedną z największych cymelji dawnego muzeum cesarskiego. Dyrektor tego muzeum Juljusz v. Schlosser poświęcił tym ornatom dużą publikację (»Burgundischer Paramentenschatz des Ordens des Goldenes Vlieses«), w której wymienia ośm znanych przykładów tej samej techniki hafciarskiej. Pamiętam, z jakiem nadzwyczajnem zainteresowaniem oglądał przedstawione mu przezemnie fotografje ornatów żywieckich.

Pomiędzy ornatami wiedeńskimi a żywieckimi zachodzi pewien związek. Raz, że wykonane są tą samą techniką hafciarską i uszyte z tej samej materji t. j. złocisto-szkarłatnego altembasu. Zachodzi pytanie skąd mogły się wziąć w kościele żywieckim. Otóż mojem zdaniem ornaty te znalazły się w skarbcu kościoła żywieckiego wskutek zapisu króla Jana Kazimierza, który w XVII wieku był właścicielem Żywca. Był on również kawalerem orderu Złotego Runa, brał udział w kapitułach zakonnych, w czasie których musiał zapoznać się ze słynnemi ornatami burgundzkiemi i prawdopodobnie na wzór tych zakupił gdzieś w świecie swoje, co mu tem łatwiej przyszło, że był sam kardynałem i królewiczem potężnego państwa. Ornaty te zapisał następnie kościołowi w Żywcu.

Taka jest w krótkich słowach historja najpiękniejszego i najcenniejszego zabytku sztuki tekstylnej, jaki mamy w Polsce. Ornaty te — jak wspomniałem powyżej — znajdują się obecnie w Muzeum Narodowem w Krakowie, gdzie je złożyłem tytułem depozytu kościoła i parafji żywieckiej. Otóż dziś nad Muzeum Narodowem zawisła groźba utraty najcelniejszego klejnotu swych zbiorów. Książę-metropolita krakowski zażądał od Muzeum Narodowego wydania tego depozytu, celem przeniesienia go do tworzącego się muzeum diecezjalnego. Naturalnie, że przeciw temu nikt nie może wystąpić. Książę-metropolita jako gospodarz swej diecezji może słusznie w ten sposób rozporządzać mieniem kościelnem, i to zwłaszcza szatami liturgicznemi. Zdawać się może łatwo każdemu, że przecież wszystko jedno czy

te przepiękne szaty będą w Muzeum Narodowem, czy w muzeum diecezjalnem. A jednak w rzeczywistości zachodzi tu bardzo wielka różnica. Zabytek sztuki, jakich zaledwie jest kilka czy kilkanaście znanych na świecie, powinien się znajdować w miejscu najbardziej widocznem, jako cenny i żywy dokument kultury narodu w dawnych wiekach. Dlatego należy się zwrócić do księcia-metropolity z gorącą prośbą, aby w interesie kultury kraju, zechciał pozostawić te bezcenne zabytki w dotychczasowem miejscu ich przechowania. Spodziewać się należy, że komitet Muzeum Narodowego, Tow. przyjaciół Muz. Nar. i inne powołane czynniki uczynią wszystko, żeby wyjednać u księcia-metropolity zmianę postanowienia.

LWÓW

= Rada przyboczna. Na posiedzeniu Rady Przybocznej ks. prof. Szydelski referował sprawę odnowienia Panoramy Racławickiej. W wyniku uchwalono oddać techniczną restaurację panoramy artystom Harasymowiczowi i Rozwadowskiemu z tem, że miasto zastrzegło, iż żadne zmiany kompozycyjne czynione nie będą. Po ukończeniu restauracji technicznej miasto zaprosi jednego z twórców panoramy Wojciecha Kossaka oraz synów ś. p. Jana Styki dla artystycznego wykończenia restaurowanej panoramy. Artyści ci oświadczyli gotowość bezinteresownej współpracy dla przyprowadzenia tego dzieła sztuki do pierwotnego stanu. Koszty odnowienia panoramy wynieść mają 65 tysięcy złotych.

Na temsamem posiedzeniu Rady Przybocznej uchwalono wybudować na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu własny pawilon, kosztem 274 tysięcy zł., oraz przyczynić się do Wystawy subwencją 100 tys. zł. w 2-ch ratach.

= Muzea i bibljoteki. Na posiedzeniu miejskiej komisji oświaty i kultury, której przewodniczącym wybrano prof. dr. Chylińskiego, referowano stan m. i. instytucji kulturalnych Lwowa. Miasto utrzymuje archiwum i bibljotekę miejską, Muzeum historyczne, narodowe, galerję miejską i Muzeum im. Orzechowicza. Zbiory te obejmują koło 50.000 przedmiotów, oprócz 25.000 tomów bibljoteki i bardzo ciekawego archiwum, posiadającego zabytki od 1234 r. Od kilku lat miasto ma zamiar wybudować pałac sztuki, w którymby można było urządzać również wystawy obrazów, ale dotychczas zamiar ten nie wyszedł z fazy projektów.

= Odsłonięcie pomnika Arcybiskupa Bilczewskiego odbyło się w połowie marca. Pomnik, ustawiony w katedrze lwowskiej, w kaplicy bł. Jakóba Strepy, został wykonany przez lwowskiego art. rzeźbiarza p. Wojtowicza. Przedstawia on tego zasłużonego pasterza w stroju pontyfikalnym, stojąco, z krzyżem w prawej i pastorałem w lewej ręce. Wykonanie całej postaci z marmuru kararyjskiego, aczkolwiek dość banalnie przeprowadzone, zdradza dużą i poważną umiejętność. Postać zyskałaby, gdyby nie była z tak fotograficznym realizmem przedstawiona, a dysonans ten z architektonicznem otoczeniem pomnika powiększa jeszcze pastorał, który arcybiskup trzyma w ręce, a który wykonany jest z politurowanego drzewa ozdobionego świecącemi pierścieniami mosiężnemi i błyszczącą metalową ślimacznicą, zakończającą pastorał.

Figura ustawiona jest na cokole, wykonanym z różowego marmuru kieleckiego według projektu prof. T. Obmińskiego. Jest to skromna kostka o lekkim gzemsie, na której umieszczony napis w języku łacińskim głosi zasługi Zmarłego Arcykapłana. We wnęce cokoła umieszczono urnę z sercem śp. ks. Bilczewskiego, zasłoniętą »transeną«, wykonaną w marmurze kararyjskim. Na transenie wśród ozdobnych kapiteli widnieje serce spowite z liści i kwiecia z napisem: *cor archipraesulis* (serce arcypasterza).

Całość, niepozbawiona poważnych zalet technicznych, razi swoją bezstylowością i niezwiązaniem figury z architekturą kaplicy bł. Jakóba Strepy.

= W 400 rocznicę śmierci Albrechta Dürera odbyło się w Muzeum im. X. X. Lubomirskich otwarcie wystawy genjalnego artysty, na którą złożył się – prócz reprodukcyj jego dzieł — także cykl dwudziestu pięciu oryginalnych jego rysunków, które znajdują się w zbiorach tegoż muzeum i stanowią jeden z jego najcenniejszych działów.

Otwarcia wystawy dokonał kurator Zakładu Andrzej ks. Lubomirski, poczem przemówił prof. dr. Leon Piniński, dając ogólną charakterystykę twórczości Dürera.

Sztuki Piękne poświęcą jeden z najbliższych swych zeszytów rysunkom Dürera, dlatego też obecnie ograniczamy się do krótkiej wzmianki o tej interesującej wystawie.

= W Tow. przyjaciół sztuk pięknych otworzono wystawę zbiorową akwarel M. Ruzamskiego, który z wprawą maluje przedewszystkiem motywy architektoniczne, A. Harland-Zajączkowskiej, której interesujące sposobem ujęcia tematu prace, oparte także na motywach architektury Konstantynopola, mają dużo egzotyczności Wschodu.

»Clou« wystawy stanowi zbiorowa wystawa Jerzego Merkla, zamieszkałego stale we Wiedniu, ale lwowianina z pochodzenia. »Neoklasyk« z przekonań, nie uznaje J. Merkel, jak wszyscy należący do tej grupy artyści, naturalizmu, jako zasadniczej podstawy wobec rzeczywistości, nie uznaje też piękna, jako celu najwyższego. Usiłując nawiązać do tradycyj klasycznych, broni się przed naśladowaniem metod tej epoki, i z umysłu deformuje postać ludzką, mimo, że tem samem wprowadza szablon do swojej sztuki, groźny dla niej martwotą swych form.

Nie mniej jednak w pracach tych widać artystę poważnego, usiłującego rozwiązać problemy kompozycyjne tak ze stanowiska formy jak i koloru.

Oto co o nim pisze z powodu tej wystawy prof. dr. W. Kozicki (*Słowo Polskie* Nr. 78):

Na dziełach artysty pozostawiły ślad wyraźny wszystkie kierunki artystyczne, które przeszły przez malarstwo końca XIX i pierwszej ćwierci XX w. Impresjonizm zaznaczył się w odrzuceniu tonacyj generalnych, zarówno barokowo-bronzowych jak wenecko-złotawych i w operowaniu wyłącznie barwami czystemi kontrastowemi. Kubizm — w uznaniu konstrukcji geometrycznej a raczej stereometrycznej za dogmat naczelny. Ekspresjonizm — w zaakceptowaniu dopuszczalności deformowania kształtów rzeczywistych. U Merkla, jeśli idzie o postać ludzką, deformacje te wyrażają się w budowie ciała naogół nadmiernie krępej, przysadkowatej, w częstem pogrubianiu partyj brzucha, ud, łydek, w szematycznem traktowaniu rąk i stóp, w redukowaniu wyglądu twarzy do form zasadniczych, elementarnych.

Tem, co łączy klasycyzm Merkla z klasycyzmem dawnem i usprawiedliwia nazwę jego stylu, jest przedewszystkiem zagadnienie konstrukcji. Tektoniczna budowa obrazu, i to nie tylko w zakresie formy ale także w dziedzinie barwy — oto jest problem dla Merkla główny i właściwie jedynie istotny.

Jasny naogół koloryt Merkla odznacza się wielką subtelnością, widoczną zwłaszcza w wytwornych harmonjach i gradacjach tonów zimnych, niebieskich, zielonych i szarych. Także karnacje Merkla są z reguły naprawdę klasyczne, czy to w sensie wenecko-renesansowym, czy też w sensie rubensowskim, chociaż typika tych nagich ciał jest zupełnie inna, daleka od klasycznego ideału piękna, jak wspomniałem, grawitująca do dawania kształtów grubych, przysadkowatych, rozlanych, a nadto ujawniająca podświadomie elementy rasy, a mianowicie rasy semickiej.

A psychika tych obrazów? Cała strona psychologiczna i duchowa jest w tych obrazach przytłumiona, zciszona, prawie nieobecna. Wyczuwa się zaledwie pewien ogólnikowy nieokreślony nastrój pogody, niemal arkadyjskiej idylli. Cały ten świat jest stężały w nieruchomości, nie tylko fizycznej, ale i psychicznej. Tu i ówdzie jedynie otrzymuje się pewne elementarne stany tęsknoty czy miłosnego pożądania. Ale jeśli Merkel tak chętnie maluje pary nagich lub półnagich kochanków, złączonych z sobą uściskiem, to nie kierują nim bynajmniej intencje działania psychologją erotyzmu. Idzie mu wyłącznie o konstrukcyjny problem grupy!

ŁÓDŹ

= W Złotej Sali Grand-Hotelu otwarto wystawę zbiorową prac M. Minkowskiego.

= W Miejskiej Galerji Sztuki otwarto wystawę zbiorową obrazów Bolesława Szańkowskiego z Monachjum, a ponadto większych kolekcyj prac A. Markowicza z Krakowa, J. Krzyżańskiego z Paryża, Wł. Osseckiego z Poznania, Ant. Wippel'a z Łodzi.

Starannie wydany katalog, prócz wstępu zawiera 12 reprodukcyj z portretów B. Szańkowskiego, na papierze kredowym.

ŁUKÓW

= Pierwsza wystawa obrazów. W dniu 25-tym marca r. b. o g. 10 rano odbyło się uroczyste otwarcie I-szej Wystawy Sztuki w Łukowie, urządzonej w sali Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego »Ogniwo« staraniem tegoż Stowarzyszenia.

Wystawa liczy około 100 eksponatów.

Lista wystawców obejmuje następujące nazwiska: Bagieński Bolesław (Garwolin), Bodziński Kazimierz (Łuków), Komar Jan (Siedlce), Kopankiewicz Adam (Siedlce), Leszczyc-Przywara (Radzyń), Pałka Paweł (Łuków), Podowski Janusz (Warszawa), Sęczkowski Feliks (Radzyń), Słońcewówna Weronika (Łuków) oraz Zarzecki Władysław (Biała Podlaska).

POZNAŃ

= Otwarcie wystawy. W niedzielę 1 kwietnia odbyło się o godz. 12 w południe otwarcie drugiej rocznej wystawy grupy artystów-plastyków »Ogniwo« w salach Związku Artystów-Plastyków w Poznaniu, plac Wolności 14 a. Udział biorą: Batycki, Henke, St. Jarocki, Jasnoch, Mazurkiewicz, Moskwa, Ossecki, Plater, Römerowa i Sebeński. Oprócz portretów i kompozycyj figuralnych pejzaży i martwych natur znajdują się dwa cykle, a mianowicie St. Jarockiego cykl projektów do dekoracyj kostjumów do opery »Tatry«, którą przygotowuje poznańska opera oraz cykl drzeworytów Osseckiego jako ilustracyj do monografji »Historja powiatu żnińskiego«.

= Wieża kościoła św. Marcina. Przy wieży kościoła św. Marcina nanowo podjęto prace murarskie, przerwane w zimie z powodu mrozów.

Prace odbywają się na wysokości szczytu dachu kościelnego i postępować będą w szybkim tempie.

= Organizacja Związków Art. Wielkopolski Związek Artystów i Plastyków w Poznaniu odbył nadzwyczajne walne zebranie, na którem omawiano sprawę przyłączenia się do powstającej obecnie centralnej organizacji w Warszawie. Obrady otworzył prezes Zyberk-Plater witając zgromadzonych a szczególnie prezesa Wszechpolskiego Związku p. Strzemińskiego z Warszawy, oraz p. Mokwę z Gdańska i wyrażając radość, że idea zespolenia wszystkich zrzeszeń ostatecznie realizuje się. Z kolei sekretarz p. St. Wróblewski przeczytał protokuł z ostatniego zebrania, poczem przewodniczący złożył krótkie sprawozdanie z pobytu poznańskiej delegacji w Warszawie w sprawie omówienia kwestji połączenia się w ogólny związek. Niezależnie od tych pertraktacyj delegacja ingerowała w Ministerstwie o przyznanie subwencji i są widoki, że związek w Poznaniu otrzyma pewną kwotę.

Przybyły z Warszawy p. Strzemiński referował następnie sprawę konsolidacji związków, które obecnie posiadamy w Warszawie, Poznaniu, Lwowie, Wilnie, Gdańsku, Krakowie i w Paryżu. Na zjeździe w stolicy wyłonił się komitet, którego zadaniem jest sporządzenie odpowiedniego statutu, poczem odbędzie się definitywne już połączenie związków w jeden centralny. Zebrani doszli bowiem do wniosku, iż jest rzeczą konieczną, aby istniała taka centrala. Komisja porozumiewawcza złożona z delegatów poszczególnych związków już rozpoczęła swą działalność.

Referent dał w dalszym ciągu pogląd na wzmożoną działalność związku w Warszawie. Dąży się tam do stworzenia wielkiego »Domu Artystów«, który zogniskuje cały polski świat artystyczny; również położono specjalny nacisk na propagandę zagraniczną itp. W końcu swego wyczerpującego referatu p. Strzemiński przedłożył projekt statutu nowego Związku.

Wyłoniła się ożywiona dyskusja, w której zabierali głos panowie: Męcina-Krzesz, Gosieniecki, Bartel i inni. Referat o konieczności wydawania własnego organu i o propagowaniu sztuki polskiej za pośrednictwem reprodukcji wygłosił p. Mokwa z Gdańska; prelegent stwierdza, iż takie pismo jest nieodzowne, celem informowania naszego ogółu wyczerpująco w każdym kierunku. Tem bardziej kiedy zamierza się stworzyć ogólny związek, sprawa ta nabiera specjalnej doniosłości, bowiem »taktyka w dziale plastyki w różnych dziedzinach bywa po części nieobjektywna«.

W tych kwestjach potoczyła się wymiana poglądów, w wyniku której wybrano komisję w następującym składzie pp.: Gosieniecki, Wróblewski, Zawadzki, A. Beer; zapozna się ona z całokształtem zagadnienia bliżej i wyda orzeczenie. Dokonano też wyboru sądu stałego w skład którego wchodzą pp.: Męcina-Krzesz, Gosieniecki, Bartel, Haupt, Nowicki, Wróblewski, A. Beer i Jasnoch.

Po załatwieniu szeregu drobnych spraw zamknięto obrady.

= Wielkopolski Związek Artystów Plastyków ośmieszył się dotkliwie wydrukowaniem w Nr. 59 *Nowego Kurjera* »Podziękowania«. Lepiejby uczynił, gdyby nauczył się organizować wystawy o znośnym charakterze i poziomie artystycznym. O ostatniej np. wystawie Związku pisze słusznie I. Głębocka-Piotrowska w Nr. 116 *Kurjera Poznańskiego*:

Główne cele Związku Wielkopolskich Artystów są prawdopodobnie czysto zawodowe i praktyczne. Inaczej trudnoby wytłumaczyć sobie bezplanowość wystaw bieżących i kilkakrotne wywieszanie tych samych eksponatów. Zadziwia też zestawienie w jednej sali doskonałych obrazów Pautscha z pracami zupełnie niewspółczesnego poziomu. Zarząd Związku powinien więcej dbać o poziom wystaw, a można go łatwo podnieść przez surowszą selekcję. Wystawianie prac nie znajdujących się nawet na przeciętnym poziomie szkodzi Związkowi, a także poszczególnym jego członkom.

= Mocno spóźnioną wystawę jubileuszową prac Juljana Fałata otwarto w Tow. Przyjaciół Sztuk P., na której zebrano około 60 eksponatów. Poprzednio był wystawiony cykl autolitografij L. Wyczółkowskiego: »Kościół Marjacki w Krakowie«.

= Al. Laszenko wystawił swe egipskie obrazy w Sali Błękitnej hotelu »Apollo«.

TORUŃ

= Wystawa obrazów. W d. 1-ym kwietnia nastąpi w Toruniu otwarcie kolejnej wystawy obrazów. Wystawa obejmie kilkadziesiąt nowych prac artysty Terleckiego oraz szereg obrazów malarzy miejscowych.

WARSZAWA

= Salon Modernistów. W lokalu Związku Zaw. Art. Plastyków (Nowy Swiat 19), otwarto w dniu 10 marca t. zw. Salon Modernistów, w którym wzięli udział: z formistów — T. Czyżewski, A. Pronaszko, K. Winkler, S. Zalewski, R. Witkowski, H. Polański — zaś z grupy art. »Praesens« — M. Borowiakowa, B. i S. Brukalscy, K. Kobro-Strzemińska, B. Zachert, H. Stażewski, J. Szanojca, W. Strzemiński i S. Syrkus. Z innych grup i zrzeszeń artyst. wystawili swe prace: H. Berlewi, H. Czerny, K. Hiller, W. Kajruksztis, H. Kajruksztis, H. Kołakowski, M. Malicki, K. Malewicz, L. Niemojewski, L. Rainer i J. Rainerowa.

= Walka o Zachętę. — Skończyć z polityką w przybytku sztuki! W artykule pod takim tytułem, zamieszczonym w Nr. 15 *Gazety Porannej 2 Grosze*, pisze m. in. *Emes:*

Walka o »Zachętę« trwa. Odgłosy jej dolatują z łamów prasy codziennej, z tygodników i miesięczników.

Jaka jest geneza tej długotrwałej wojny o najważniejszą placówkę artystyczną stolicy?

Szereg wystaw, zwłaszcza o charakterze retrospektywnym, wykazał bardzo daleko idącą ignorancję i niedbalstwo kierownictwa »Zachęty«. Są to fakty stwierdzone i powtarzanie głosów prasy codziennej i zawodowej uważamy za rzecz zbędną, gdyż są to sprawy niedawne, sięgające zaledwie dnia wczorajszego i onegdajszego.

Nie jest to jednakże wszystko!

Zarząd »Zachęty« — bity sromotnie na polu zagadnień czysto artystycznych, wykorzystał ignorancję czynników politycznysh i przeniósł rzecz całą na teren walki partyjnej. W ten sposób sprawa »Zachęty« stała się nagle kwestją polityczną!...

= Pochód na Wawel. Z powodu ponownego projektu realizacji głośnego w swoim czasie »Pochodu» W. Szymanowskiego — tym razem w Warszawie — pisze *Myśl Niepodległa* w Nr. 913:

Czytamy w dziennikach, że pewne koła artystyczne wznowiły projekt realizacji monumentalnej rzeźby Wacława Szymanowskiego »Pochód królów polskich«. Miała ona pierwotnie zdobić dziedziniec Wawelu, lecz zamiar ten upadł wobec energicznego protestu fachowców-konserwatorów. Obecnie mówi się o jej ustawieniu w Warszawie, przed gmachem Muzeum Narodowego w Aleji 3-go Maja. Pomysł, w zasadzie szczęśliwszy, nasuwa jednak poważne zastrzeżenia. Smutne doświadczenie z pomnikiem Szopena uczy, że wizje poetyckie Szymanowskiego przestają być wizjami, ilekroć zostaną zaklęte w kamień. Kapitalna, jako motyw literacki, »wierzba, grająca na własnych liściach« nieśmiertelnemu pieśniarzowi duszy polskiej, kłóci się dzisiaj z tłem żywych drzew Łazienek, a gigantyczne rozmiary pomnika wyolbrzymiły pretensjonalność postaci twórcy »Marsza żałobnego«. Nawet grymas ust więcej przypomina mimikę ks. Oraczewskiego na wiecu dla dewotek, buntowanych przeciwko kościołowi, to znowu »nawracanych«, aniżeli tragiczną maskę Szopena. A jednak pomnik ów, gdyby był ze cztery razy mniejszy i stanął na jakimś zacisznym placu wśród kamienic, byłby niewątpliwie prawdziwą ozdobą stolicy. Ten sam grzech pierworodny ciąży nad »Pochodem«. Szymanowski lubuje się w rozmiarach nadnaturalnych, gdy w rzeczywistości dzieła jego wymagają zupełnie innej techniki. Kiedy przed kilkunastu laty wystawiono w Towarzystwie zachęty sztuk pięknych kilka wzorów »Pochodu« w rozmaitych skalach, modele minjaturowe wzbudzały powszechny podziw, natomiast dwupiętrowy Bolesław Śmiały nastrajał publiczność do uwag: »To nie król, tylko niedbale wykończony wizerunek kata«. A cóż dopiero mówić o draperji płaszcza Stefana Batorego, przypominającej potok zastygłej lawy, lub o Barbarze Radziwiłłównie, mdlejącej na rękach Zygmunta Augusta wagą swych kilkunastu centnarów! Dlatego nie dziwi nas wiadomość, że podobno miejska komisja artystyczna wypowiedziała się o projekcie negatywnie, a nawet odmówiła udziału w dalszych pertraktacjach. Bywają rzeźby niepospolite, pozbawione jednak wszelkich właściwości dekoracyjnych. Do takich właśnie należy »Pochód« Szymanowskiego, będąca jako koncepcja literacka arcydziełem, ale plastycznie martwa, chaotyczna i przy wszystkich pozorach monumentalności — nie monumentalna. Nasuwając głębokie refleksje w muzealnem zaciszu, raziłby wśród rozgwaru ulicznego twardą linją zadumanego nad własną nieforemnością kolosa.

= Zachęta. Z początkiem marca otwarto wystawy rysunków akwarel prof. Leona Wyczółkowskiego, zbiorową Stowarzyszenia Art. Malarzy *Pro Arte*, Wileńskiego Tow. Art. Plastyków, rzeźb (jubileuszową) Wł. Gruberskiego, oraz ogólną.

W dniu 31 marca otwarto wystawy: jubileuszową M. Wawrzenieckiego, zbiorową Stowarzyszenia Akwarelistów, Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej, Stanisława Gałka i ogólną.

Na wystawie poprzedniej znajdowały się m. in. papierowe wycinanki (!) K. Kłosowskiego z Zakopanego.

= Wystawę prac Teodora Niemiry otwarto w dniu 25 marca w lokalu Związku zawodowego Polskich Artystów Plastyków przy ul. Marszałkowskiej 69. Poprzednio była tam wystawiona kolekcja rysunków, akwareli gwaszów Ksawerego Koźmińskiego.

= O portret Prezydenta Mościckiego. Firma fotograficzna »M. Fuks« zaraz po wyborze p. Prezydenta Mościckiego, uzyskała zezwolenie na dokonanie fotograficznego zdjęcia p. Prezydenta. Na specjalne zamówienie firmy art. malarz Stanisław Zawadzki wykonał rysunek z fotografji, który następnie przeniesiono na kamień litograficzny. Uzyskano w ten sposób artystyczne odbitki z wizerunkiem p. Prezydenta.

Tymczasem w handlu ukazały się odbitki litograficzne z tejże fotografji, wypuszczone przez firmę fotochromo-litograficzną p. A. Gołubczyka. Odbitki te stały o wiele niżej pod względem artystycznym.

P. Marjan Fuks wystąpił przeciwko p. A. Gołubczykowi na drogę sądową, zarzucając mu pogwałcenie prawa autorskiego.

Sąd okręgowy w Warszawie skazał p. Gołubczyka na karę 5.000 zł. z zamianą na 2 miesiące aresztu i zniszczenie klisz i odbitek.

= Konkurs na projekt dyplomu. Zarząd Główny Ligi obrony powietrznej i przeciwgazowej ogłasza konkurs na ozdobne dyplomy dla członków honorowych Ligi za specjalne zasługi położone dla tej instytucji. W konkursie mogą brać udział tylko artyści polscy. Nagrody wynoszą:

I-sza zł. 1.000.

II-ga zł. 500.

Przyczem Liga zastrzega sobie możność zakupienia nienagrodzonych prac po zł. 250 za pracę.

Szczegółowych informacyj udziela biuro Zarządu Głównego L. O. P. P. w Warszawie ul. Długa 50 w godzinach od 9-ej do 3-ej pop.

= Konkurs na portret Prezydenta Rzeczypospolitej.

Związek polskich artystów grafików podaje do wiadomości, że termin nadsyłania prac konkursowych na portret Prezydenta Rzeczypospolitej odroczono do 15 czerwca r. b.

= Grafik czeski F. Dusza wystawił w gmachu Zachęty (w sali parterowej) dużą kolekcję swych drzeworytów, o wysokim poziomie artystycznym.

F. Dusza przyjechał do Warszawy, celem osobistego wzięcia udziału w otwarciu Wystawy. Artysta czeski

zamierza pozatem nawiązać kontakt z artystami polskimi.

F. Duszę łączą bliższe stosunki z Polską. Jeszcze przed wojną odwiedził on Polskę, celem zapoznania się z jej kulturą. Od tej pory artysta stał się wielkim sympatykiem narodu polskiego. Będąc równocześnie literatem, przetłómaczył on kilka dzieł pisarzy polskich na język czeski.

Wystawy Duszy na terenie międzynarodowym cieszą się wielkiem powodzeniem. Ostatnia jego wystawa, urządzona w zeszłym roku w Zurychu, spotkała się z ogólnem uznaniem krytyki szwajcarskiej.

= Otwarcie Muzeum Poczt i Telegrafów.

Dnia 25 marca odbyło się w lokalu własnym (Wierzbowa 11) otwarcie dla publiczności Muzeum Poczt i Telegrafów. Otwarcie nie było poprzedzone żadnym uroczystym aktem.

Lokal Muzeum składa się z kilku sal. Większość ich wypełniają eksponaty z zakresu historji rozwoju poczty wogóle, a poczty polskiej w szczególności. W pierwszej sali umieszczone zostały popiersia wszystkich dotychczasowych Ministrów Poczt i Telegr. wykonane przez p. Jana Turczyńskiego, urzędnika Min. P. i T., sztychy, przedstawiające pierwotne środki komunikacji, fotografje z różnych zagranicznych zjazdów i wystaw filatelistycznych, etc. W następnej sali umieszczono eksponaty, przedstawiające technikę wykonywania znaczków pocztowych w Polsce, projekty konkursowe znaczków zarówno tych, które były zatwierdzone i zrealizowane, jakoteż i odrzuconych, różne dokumenty i druki historyczne, dotyczące poczty lub z nią związane, a sięgające do Księstwa Warszawskiego. Dalej widzimy ulokowane w szafach zbiory znaczków i kart pocztowych niestemplowanych ze wszystkich krajów, otrzymywanych przez pocztę polską w drodze wzajemnej wymiany od r. 1917.

W zbiorach znaczków pocztowych znajdują się dawniejsze okazy znaczków polskich. Najstarsze z nich pochodzą z r. 1860. Wydane one zostały przez Komisję Rządową Przychodów i Skarbu Królestwa Polskiego.

Obok tych zbiorów filatelistycznych, wśród których znajdują się takie okazy, jak znaczek jednej z kolonji angielskich, opiewający na 100 funtów szterlingów (używany do przesyłki djamentów).

Następnie widzimy różne historyczne już dziś objekty pocztowe, jak mundury pocztyljonów, szyldy pocztowe (m. in. szyldy z czasów okupacji Grodna przez Litwinów z czasów Stanisława Augusta etc.), pieczęcie, skrzynki pocztowe (m. in. polska skrzynka z W. M. Gdańska z zamalowanym napisem polskim). Znaczna część zbiorów Muzeum, zwłaszcza historycznych, ofiarowana została przez znanego historyka poczty i filatelistę p. Włodzimierza Polańskiego.

Resztę sal zajmują: dział telegrafu, bibljoteka, laboratorjum i kancelarja.

Kierownikiem Muzeum jest p. Jan Więckowski, pomocnikami jego są p. Jan Turczyński i Włodzimierz Polański. Obecny lokal wystawowy jest lokalem tymczasowym. Z chwilą powstania gmachu Ministerstwa P. i T. zostanie tam przeniesione również i Muzeum.

= Statut Państwowego Muzeum Archeologicznego.

W związku z przyjęciem przez Radę Ministrów na na posiedzeniu w dniu 2-go kwietnia r. b. Statutu Państwowego Muzeum Archeologicznego, podajemy ważniejsze punkty tegoż Statutu:

Państwowe Muzeum Archeologiczne ma na celu a) badanie prahistorji przedewszystkiem obszarów polskich, b) konserwację zabytków przedhistorycznych na ziemiach Rzeczypospolitej Polskiej, c) szerzenie wiedzy w dziedzinie archeologji przedhistorycznej przez gromadzenie i opracowywanie materjałów naukowych oraz popieranie badań naukowych w tej dziedzinie. Pozatem Państwowe Muzeum Archeologiczne dzieli się na wydziały: 1) wydział starszej epoki kamiennej, 2) wydział młodszej epoki kamiennej, 3) wydział epok metalowych i 4) wydział konserwacji i badania zabytków w terenie. Skład Państwowego Muzeum Archeologicznego stanowią: personal naukowy, personal administracyjny, personal techniczny i funkcjonarjusze niżsi. Pozatem przewidziani są jeszcze delegaci i korespondenci Muzeum.

= I. Polska Artystyczna Wystawa Sportowa. Komisja Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, w porozumieniu z Związkiem Zawodowym Polskich Artystów Plastyków i Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, organizuje I Polską wystawę sportową z dziedziny sztuk plastycznych. Program wystawy obejmuje w dziale architektury rozplanowanie terenów, stadjony i budynki zastosowane do potrzeb sportowych (rysunki w skali conajmniej 1:200 dla budynków, a 1:500 dla terenów), w dziale zaś rzeźby, malarstwa i grafiki wszelkie utwory, osnute na motywach i tematach sportowych, ze szczególniejszem uwzględnieniem dzieł sztuki, przedstawiających harmonijnie rozwinięte ciało ludzkie. Rzecz prosta, tylko utwory o wyższym poziomie artystycznym mogą wchodzić w rachubę. Otwarcie wystawy w lokalu Zaw. Związku Polskich Artystów Plastyków (Warszawa, Nowy Swiat 19) nastąpi w dniu 5 kwietnia br. Najlepsze prace zostaną odznaczone nagrodami pieniężnemi. Wystawa ta dostarczy materjału do zorganizowania działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w związku z IX Olimpjadą w Amsterdamie (konkursy artystyczne). Bliższych wyjaśnień udziela biuro Związku Zawodowego Polskich Artystów-Plastyków, oraz przewodniczący Komisji Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, Dr. M. Treter (Warszawa, Trębacka 4 m 3).

= Oryginał Rembrandta w kościele W. W. Świętych. *Gazeta Warszawska* (Nr. 95) zamieszcza następujący sensacyjny artykuł:

Któżby mógł przypuścić, że w kościele Wszystkich Świętych, przed kilkudziesięciu laty wzniesionym, znajduje się obraz wielkiego mistrza z XVII wieku — Rembrandta v. Ryna? Gdy jednak dziś już nie ulega żadnej wątpliwości, poczuwam się do obowiązku podać szczegóły jego odnalezienia.

Objąwszy w styczniu 1915 roku zarząd parafją Wszystkich Swiętych, przystąpiłem do spisywania inwentarza. Musiałem przejrzeć wszystkie zakątki poddasza. Oglądając chór, wszedłem też do pokoju obok organów, służącego na skład różnych rzeczy. Zauważyłem w nim wśród wielu przedmiotów nienadających się do użycia kościelnego kilka obrazów na pierwszy rzut oka bez wartości. Jeden z nich zwrócił moją uwagę, choć był w takim stanie, że nawet nie można było rozpoznać, co przedstawia, przytem w kilku miejscach przedziurawiony, oprócz kilku łat po drugiej stronie. To mi wskazało, że był przez kogoś restaurowany, z czego wnioskowałem, że mógł go malować dobry malarz. Nie polegając na swojem zdaniu, zwróciłem się do specjalistów. Ci zaś zapytani przezemnie, jaka może być wartość obrazu, odpowiedzieli, że szkoda nakładu, bo tak jest obraz zniszczony i przemalowany, że nawet choćby kiedyś miał swą wartość, to dziś żadnej. Pozostał więc obraz w tym samym stanie do ostatniej chwili.

Przed kilkoma tygodniami zwróciłem się do artysty malarza p. Jana Kasprzyckiego, aby w wolnym czasie zechciał obejrzeć ten obraz i wydać swoją opinję. P. J. Kasprzycki zawyrokował, że da się obraz uratować, ale przedewszystkiem trzeba go zdublować, bo płótno jest zbutwiałe. Nie chcąc napróżno ponosić kosztów, poleciłem p. J. Kasprzyckiemu, aby, nim przy-

stąpi do jakiejkolwiek roboty przy obrazie, zaprosił znawców sztuki. Ci jednak byli tego samego zdania, co dawniej, a nawet jeden z nich powiedział, że choćby to był Rembrandt, czy Rubens, nic tu uczynić nie będzie można, bo obraz zupełnie zniszczony, głównie przez niesumiennych malarzy.

Ponieważ p. J. Kasprzycki utrzymywał, że obraz można uratować, a mnie żal go było w ogień wrzucać, postanowiłem zaryzykować, ale po zdublowaniu prosiłem p. Kasprzyckiego, aby oczyścił od farb dół obrazu, gdzie może się znaleźć podpis autora. Co gdy uczyniono, ukazał się wyraźnie podpis: »Rembrandt v. Ryn«. Nie było zatem wątpliwości, że to obraz z 17 wieku najznakomitszego malarza holenderskiego — Rembrandta.

Po odnalezieniu podpisu przerwane zostały wszelkie przy obrazie roboty.

Obraz przedstawia Izaaka błogosławiącego Jakóba, to widać dobrze. Również wyraźna jest twarz Rebeki, która stojąc w wejściu do namiotu, zdaje się patrzeć w dal z wyrazem trwogi, czy się nie zbliża Ezaw.

Według znanego restauratora obrazu M. B. Częstochowskiej p. Rutkowskiego obraz ten jeszcze nie należy do bardzo zniszczonych, 80 proc. da się ocalić.

Zasługą jest wielką p. J. Kasprzyckiego, że pomimo zniechęcania ze strony znawców sztuki, twierdził z uporem, że obraz jest dziełem mistrza i się nie zawiódł.

Ks. dr. M. Godlewski.

= Odezwa w sprawie pomnika Moniuszki. *Kurjer Warszawski* zamieścił następujące uwagi dr. M. Zweigbauma w sprawie projektowanego pomnika:

»Z powodu projektowanego obecnie uregulowania placu Teatralnego w związku z rozszerzeniem ratusza, zwracam uwagę czynników do tego powołanych, aby nie zaniedbano, póki czas jeszcze, wyznaczyć na planie przebudowy placu stosownego miejsca pod pomnik Moniuszki. Wielkiemu piewcy narodowemu tylko na placu Teatralnym — nigdzie indziej w Warszawie — powinien naród wznieść pomnik, jako temu, który był twórcą najpiękniejszych pieśni i oper polskich, a wśród nich niezrównanej »Halki«. Po dziś dzień opera ta, nawskróś narodowa, wzrusza nas i zachwyca i będzie w przyszłości wzbudzała zachwyt wielu, wielu jeszcze pokoleń.

Moniuszko opery swoje wystawiał na scenie teatru Wielkiego i operami temi przez lat wiele sam dyrygował, a więc należy się mu na placu Teatralnym przed gmachem opery, pomnik ze spiżu.

Teraz — powtarzam — czas o tem pamiętać i już teraz obmyślić miejsce na przyszły pomnik Moniuszki.

Społeczeństwo, stawiając Moniuszce pomnik na placu Teatralnym, spłaci jedynie dług wdzięczności wobec tego, który chwałę ojczyzny wyśpiewał w swych pieśniach nieśmiertelnych«.

= Nowe gmachy państwowe w Warszawie. Ministerstwo Robót Publicznych postanowiło w bieżącym sezonie budowlanym przystąpić do budowy następujących gmachów państwowych w Warszawie: 1) gmachu dla Min. Spraw. Zagranicznych. Konkurs publiczny zostanie niebawem ogłoszony. Gmach ten stanie na terenach szpitala Ujazdowskiego, graniczących z parkiem Ujazdowskim, mniejwięcej na przedłużeniu Alei Róż, 2) gmachu dla urzędu Wojewódzkiego przy zbiegu Suchej i Filtrowej, 3) gmachu dla drukarni państwowej przy ul. Dzikiej 66. Na projekt budowy ogłoszony będzie niebawem konkurs publiczny, 4) gmachu dla Izby Skarbowej prawdopodobnie w okolicach Nowogrodzkiej i Emilji Plater. 5) gmachu centrali Min. Robót Publicznych przy zbiegu ul. Chałubińskiego i Hożej według projektu arch. Świerczyńskiego, 6) domu mieszkalnego dla urzędników państwowych na Żoliborzu w pobliżu obecnej kolonji urzędniczej, 7) gmachu dla Min. Poczt i Telegrafów na pl. Saskim obok pałacu Kronenberga, 8) gmachu dla urzędu i kasy skarbowej na Pradze, dla którego miejsce nie jest jeszcze ściśle ustalone i 9) gmachu dla Bibljoteki Narodowej, dla którego plac nie jest również jeszcze określony.

Pozatem w dalszym ciągu prowadzone będą roboty przy budowie gmachów dla M. W. R. i O. P. w Al. Szucha, Instytutu Geologicznego przy ul. Rakowieckiej i szkoły zawodowej żeńskiej przy zbiegu Rozbrat i Górnośląskiej oraz innych rozpoczętych w poprzednich latach gmachów państwowych.

= Ustawa o ochronie zabytków. W *Dzienniku ustaw* z dnia 14 marca ogłoszono ustawę o ochronie zabytków. W myśl tej ustawy zabytkiem jest ruchomość lub nieruchomość, posiadająca historyczne i artystyczne znaczenie i wartość. Zabytkiem mogą być: stare grobowce, kurhany, jaskinie, ruiny, budowle, wykopaliska, skamieniałości, szczątki ludzi i zwierząt, obrazy, wyroby wszelkiego rodzaju i t. d. Zabytków nie wolno niszczyć, ani wywozić zagranicę. Skarb państwa ma pierwszeństwo jeśli chodzi o kupno zabytków.

Zabytki będą zapisywane w specjalnym rejestrzej Rejestr ten sporządzi się na mocy orzeczeń powołane, przez ministra oświaty władzy konserwatorskiej. Państwo będzie mogło w niektórych przypadkach przymusowo wykupić dany przedmiot z rąk posiadacza prywatnego.

= Wystawa pol. sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Dnia 20 lutego odbyło się ostatnie likwidacyjne posiedzenie Komitetu działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925. Przewodniczył zebraniu dyr. dep. Kultury i Sztuki p. Skotnicki. Komisarz wystawy i przewodniczący komitetu wykonawczego p. Jerzy Warchałowski zdał sprawę z prac organizacyjnych komitetu i z przebiegu wystawy, podając między in. następujące dane i fakty: Wystawę zwiedziło w ciągu 6 i pół miesięcy jej trwania 17 miljonów osób. Dział polski wzbudził wielkie zainteresowanie. Szczególnie wyróżniane były działy meblarski, tkacki, a także dział szkolny. Kaplica dłuta Szczepkowskiego zyskała duże uznanie. Za eksponaty w dziale polskim przyznano ogółem 189 nagród, w tej liczbie 30 Grand Prix, 31 dyplomów honorowych, 60 medali bronzowych i 6 zaszczytnych odznaczeń *(mention honorable)*. Rząd polski przeznaczył na cele wystawy około pół miljona złotych. Zainteresowanie, jakie wywołał dział polski, odbiło się nader korzystnie na późniejszym eksporcie objektów polskiego przemysłu artystycznego.

= Powrót cennych zabytków. Na podstawie układu z dnia 16-go listopada r. ub. delegacja polska w komisjach reewakuacyjnej i specjalnej przed tygodniem ukończyła w Petersburgu i w Moskwie prace przy odbiorze i pakowaniu mienia muzealnego, wywiezionego z terytorjum Rzeczypospolitej Polskiej do Rosji przez b. Rząd carski.

Jest to prawie wyłącznie mienie państwowe. Wyjątek stanowi cenne archiwum rodzinne i bibljoteka Branickich, ewakuowane z majątku Roś (44 skrzynie) oraz kilkanaście polskich portretów z 18-go i 19-go w., będących własnością rodziny Zyberg-Platerów.

Transport, który wyruszył z Petersburga dnia 30-go marca b. r. składa się z 73 skrzyń. Zawartość ich da się zasadniczo podzielić na trzy grupy.

Pierwszą najcenniejszą stanowią odzyskane sztandary i chorągwie, starożytna broń, Szczerbiec, różne (przeważnie wojskowe) pamiątki po Królu Janie III, jen. H. Dąbrowskim, jen. J. Bemie.

Drugą grupę tworzą obrazy różnych szkół i czasów w liczbie 59-ciu, bogacąc zbiory dziełami Rembrandta, Pourbusa, Ruisdaela, Watteau i innych.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS ZBÓJNIK (drzeworyt)

Wystawa Sztuki polskiej w Secesji Wiedeńskiej 1928 r.
(Sala z obrazami: St. Noakowskiego, Zb. Pronaszki, St. Filipkiewicza i K. Sichulskiego, rzeźby: E. Wittiga, J. Szczepkowskiego i Z. Kamińskiej).

Grupę trzecią stanowi lapidarium złożone z fragmentów rzymskich rzeźb, przeważnie sarkofagów. W drodze ekwiwalentu za niektóre z takich fragmentów, pozostawione w zbiorach rosyjskich (zgodnie z brzmieniem p. 7 art. 11 Traktatu Ryskiego) strona polska otrzymała piękną pełną rzeźbę rzymską, replikę znanego Satyra Praxitelsa.

Transport moskiewski, który wyruszył ku granicy polskiej dnia 6-go b. m., składa się z 77-miu skrzyń, w tem, jak wspomniano wyżej, 44 skrzynie zawierają archiwum i bibljotekę Branickich z Rosji. W innych skrzyniach mieści się druga część lapidarium wywiezionego już z Petersburga, jeden z tronów, niezwróconych do tej pory Warszawskiemu Zamkowi, kilka sztandarów, należących do Korpusu Polskiego w armji napoleońskiej, zdobywającej Moskwę w 1812 r. i t. p. Ponadto skrzynie zawierające najcenniejszą niewątpliwie część tego transportu, mianowicie arrasy i piękny miecz orderu św. Stanisława, własność niegdyś Stanisława Augusta, Delegacja Polska wysłała do Warszawy oddzielnie pospiesznym pociągiem dnia 4-go b. m.

= Konkurs na wnętrza w gmachu Min. W. R. i O. P. Okręgowa Dyrekcja Robót Publicznych m. Warszawy ogłasza publiczny konkurs na wykonanie szkiców urządzenia wnętrz w gmachu Min. W. R. i O. P. w Warszawie. W konkursie brać mogą udział architekci i artyści Polacy. Warunki i program konkursu wraz z dodatkiem rysunkowym otrzymać można w kancelarji Okręgowej Dyrekcji przy ul. Długiej 50 w godzinach między 11 a 1. We Lwowie, Krakowie, Poznaniu, Wilnie i Katowicach otrzymać można wymienione załączniki w miejscowych kołach architektów.

= Dla artystów-plastyków pracownie. Dzięki zabiegom Związku Zawodowego Polskich Artystów-Plastyków p. Prezydent miasta inż. Zygmunt Słomiński wydał polecenie, aby w nowobudowanych domach miejskich uwzględniono pracownie malarskie i rzeźbiarskie, których brak dotkliwy odczuwają artyści warszawscy.

= Sztuka a Państwo. Polski Klub Artystyczny (Hotel Polonia) organizuje pod powyższym tytułem cykl wieczorów dyskusyjnych, które odbywać się będą, począwszy od dnia 18-go b. m., w każdą środę. Wygłoszone zostaną następujące referaty: 18-go kwietnia: Zagajenie Ogólne (prof. Wł. Skoczylas i poseł na Sejm J. Targowski); 25-go kwietnia: Plastyka a Państwo (prof. T. Pruszkowski, dr. Mieczysław Treter i dyr. Jerzy Warchałowski); 2-go maja: Muzyka a Państwo (red. M. Gliński, pr. K. Stromenger); 9-go maja: Literatura a Państwo (Juljusz Kaden-Bandrowski); 16-go maja: Film a Państwo (Adam Augustynowicz i prof. T. Pruszkowski); 23-go maja: Teatr a Państwo (Leon Schiller, William Horzyca i Wł. Zawistowski). Początek punktualnie o godz. 8-ej wieczorem.

= Pomnik Lotników. Rzeźba Wittiga, przeznaczona na Plac Unji lubelskiej jako pomnik dla poległych naszych lotników, stanie na miejscu mniejwięcej za rok. Odsłonięcie projektowane jest na kwiecień 1929.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS UKRZYŻOWANIE (drzeworyt)

Wystawa Sztuki polskiej w Secesji Wiedeńskiej 1928 r.
(Sala z obrazami: M. Borucińskiego, St. Czajkowskiego, A. Kędzierskiego, W. Weissa i I. Pieńkowskiego, rzeźba St. Ostrowskiego; w głębi obrazy: F. Pautscha i Pieńkowskiego, rzeźba St. Ostrowskiego).

Obecnie wybiera się już granit na podstawę, oraz traktuje się o odlew figury w bronzie z polskiemi firmami odlewniczemi. Figura takiej wielkości nie była jeszcze w Polsce odlewaną. Autor oraz architekt prof. Jawornicki przeprowadzają obecnie studja nad placem Unji lubelskiej, aby dostosować do niego architekturę pomnika i całość wkomponować w plac, zgodnie z wymaganiami współczesnej urbanistyki.

= Malowanie domów. Domy warszawskie pokrywane są naogół kilku szablonowymi kolorami: bronzowy, szary, kremowy lub biały. Wybór kolorów tych przewidziany jest w przepisach budowlano-policyjnych i wszelka pstrokacizna nie jest dopuszczalna. Jedynie, o ile dom posiada wyjątkową wartość artystyczną lub wyłożony jest kolorowemi cegiełkami, dopuszczalne są inne odcienie.

Inspekcja budowlana magistratu pociąga do odpowiedzialności sprawców pstrokacizny w malowaniu domów. Nowa ustawa budowlana wprowadza mandaty karne za uchybienia w tym kierunku.

= Przebudowa pałacu Staszica. Dokończenie wnętrza pałacu Staszica przewidywane jest w r. b. przy pomocy rządowej, uwzględnionej w budżecie na r. 1928/29.

Odpowiednie roboty byłyby wkrótce rozpoczęte.

= Z regulacji miasta. Wydział techniczny magistratu przystąpił do opracowania projektu regulacji placu przy zbiegu al. Szucha, Nowowiejskiej, Koszykowej i al. Ujazdowskich. Roboty podjęto w związku z projektem uregulowania przylegającej do placu dzielnicy, zajętej obecnie przez szpital Ujazdowski, a przeznaczonej dla gmachów reprezentacyjnych. Projektowane jest wzniesienie na tym terenie gmachu dla Min. Spraw Zagranicznych.

Projekt przewiduje też zniesienie zabudowań »Łobzowianki«. Plan regulacyjny przewiduje przebicie szerokiej alei Sejmowej. Nazwa ta powstała z tego względu, że plan regulacyjny przewiduje też wybudowanie na tym placu gmachu sejmowego. Aleja Sejmowa biegłaby w kierunku zachodnim, przecinając Marszałkowską, Polną i pole Mokotowskie, kończąc się na placu, na którym projektowane było dawniej wzniesienie świątyni Opatrzności.

= Muzeum archeologiczne. Polskie ustawodawstwo w zakresie opieki nad zabytkami sztuki i kultury stworzyło, poczynając od jesieni r. 1918, korzystne warunki dla powstania państwowego zbioru zabytków archeologicznych. Najskuteczniejsza metoda opieki nad zagrożonymi zabytkami przedhistorycznymi polega na wydobyciu z ziemi tych zabytków, które mogą stać się przedmiotami muzealnymi. Pierwsze lata pracy konserwatorskiej dały państwu pokaźny zbiór zabytków przedhistorycznych o dużej wartości naukowej, dający dostateczną podstawę do utworzenia państwowego muzeum archeologicznego.

Minist. oświecenia opracowało projekt rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej o utworzeniu państwowego muzeum archeologicznego; projekt ten uchwaliła rada ministrów.

Muzeum mieści się w gmachu b. szkoły podchorą-

Wystawa Sztuki polskiej w Secesji Wiedeńskiej 1928 r.
(Sala z obrazami: R. Malczewskiego, W. Wąsowicza, Z. Stryjeńskiej i W. Borowskiego, rzeźba H. Kuny; w głębi obraz R. Kramsztyka i rzeźba A. Zamoyskiego)

żych. Lokal dostosowano do celów muzealnych. Obecnie są w toku prace nad umeblowaniem muzeum. Otwarcie muzeum nastąpić ma w lecie r. b.

= Pomnik Szopena. W związku z projektem regulowania terenu, na którym wzniesiony jest pomnik Szopena w Al. Ujazdowskich, odbyła się wizja lokalna, w której wzięli udział wice-prezydent Tad. Szpotański, przedstawiciele kancelarji cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej, departamentu sztuki ministerjum oświaty i wydziału technicznego magistratu. Rozważano sprawę oświetlenia terenu pomnika, doprowadzenia wody do sadzawki i zniesienia parkanu. Co do skanalizowania terenu, trudności nie są przewidziane. Opracowany jest już odpowiedni projekt. Zniesienie ogrodzenia nie napotka również na trudności. Będzie ono przeniesione na tyły terenu, zajmowanego przez pomnik. Uregulowanie terenu będzie wymagało dodatkowego obramowania żywopłotami, które zakryją sztachety żelazne parkanu.

= Wystawa okrężna. Komitet Wystaw Okrężnych przy Warszawskiem Tow. Artystycznem, rozpoczyna organizować II Wystawę Okrężną na Kresy i prowincjonalne miasta Polski.

Celem Komitetu jest popularyzowanie twórczości polskich art. plastyków, oraz propaganda kultury.

W skład Komitetu wchodzą art. mal.: Michał Boruciński, Tadeusz Marczewski, Franciszek Rott, Zofja Stankiewicz, Władysław Skoczylas, Konst. Wróblewski, Mikołaj Wisznicki i Stanisław Appenzeller.

Dyrekcję Wystaw objął W. Zwierowicz. Adres Komitetu W. O. Warszawa Trębacka 10.

WILNO

= Zabytki jagiellońskie. Podczas kopania rowów kanalizacyjnych w okolicy placu Katedralnego robotnicy natrafili onegdaj na szczątki bramy starego zamku dolnego, pochodzącego z czasów Jagiellońskich.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BARCELONA

= Polska na wystawie w Barcelonie. Zarząd Międzynarodowej wystawy, mającej się odbyć w 1929 r. w Barcelonie odstąpił bezpłatnie rządowi polskiemu 300 do 600 metr. kwadr. placu na wybudowanie pawilonu polskiego. Sprawa ta jest obecnie rozpatrywana przez miarodajne czynniki rządowe, które zadecydują o udziale Polski. Jak wiadomo — wystawa ta, przy współudziale wszystkich, organizowana jest na ogromną skalę, ze szczególnem uwzględnieniem z jednej strony archeologji i sztuk pięknych, z drugiej — sportu.

= Obchód 400-ej rocznicy zgonu Dürera. Z początkiem kwietnia odbyły się w całych Niemczech uroczystości z okazji 400-ej rocznicy zgonu Albrechta Dürera. Uroczystości berlińskie odbyły się w Reichstagu. Zorganizował je Związek literatów niemieckich. W Norymberdze na grobie Dürera odprawione zostało uroczyste nabożeństwo.

Wystawa Sztuki polskiej w Secesji Wiedeńskiej 1928 r.
(Sala środkowa z obrazami: St. Filipkiewicza, Z. Stryjeńskiej, F. S. Kowarskiego, F. Pautscha, rzeźby X. Dunikowskiego)

= Claude Monet. Handel obrazów Thannhausera urządził zbiorową wystawę dzieł znakomitego impresjonisty francuskiego Claude Moneta (1840—1926). Wystawa obejmuje siedmdziesiąt płócien, które powstały w latach 1863—1910. Widzi się, że do r. 1874 Monet nie jest impresjonistą w późniejszem znaczeniu, oświetlenie ma atelierowe, nie plein-airowe, i maluje naturalistycznie. Przełom ukazuje się na tej wystawie razem z płótnem »Regaty w Argenteuil« wypożyczonem przez Muzeum Luksemburskie w Paryżu. Między wystawionymi teraz obrazami, znajduje się cały szereg słynnych dzieł, jak »Dworzec St. Lazare« z r. 1877, »Antibes« z r. 1888, »Katedra w Rouen we mgle« z Luksemburgu, »Lilje wodne« z r. 1907 i głośny cykl wenecki z r. 1908.

HAGA

= Zgon wybitnego malarza holenderskiego. W Hadze zmarł w marcu jeden z najwybitniejszych współczesnych malarzy holenderskich Jan Toorop. Żył lat 69. Toorop, urodzony w Indjach holenderskich, gdzie spędził młodość, pracował później w Holandji, Belgji i Anglji, poczem usiadł na stałe w Hadze; hołdował on różnym kierunkom, impresjonizmowi, ekspresjonizmowi, ulegał pociągowi do abstrakcji i symbolu, aż wreszcie wiara katolicka, na którą przeszedł, natchnęła do tworzenia dzieł o chakterze religijnym. Wystawę zbiorową obrazów Tooropa urządziło we Lwowie r. 1898 tamtejsze T-wo przyjaciół sztuk pięknych pod prezesurą ś. p. prof. dr Bołoz-Antoniewicza.

MADRYT

= Ku czci Goyi. Pod przewodnictwem Króla odbyła się w Madrycie w Akademji Sztuk Pięknych akademja, inaugurująca szereg uroczystości ku czci Francesco de Goya z powodu 100-ej rocznicy jego śmierci. Po uroczystem posiedzeniu w Akademji Król dokonał otwarcia sali, w której wystawiono 19 obrazów mistrza hiszpańskiego.

W Muzeum Prado odbyło się tegoż dnia w obecności Króla uroczyste otwarcie wystawy dzieł Goyi. W wystawie, zajmującej kilka sal, znajdują się obrazy, stanowiące własność Muzeum Prado oraz wypożyczone przez inne muzea i osoby prywatne.

Konserwatorzy muzeów zagranicznych, przybyli do Madrytu na uroczystości ku czci Goyi, byli przedstawieni Królowi Alfonsowi, który prowadził z każdym z nich ożywioną rozmowę.

MÜNSTER

= Odkrycie nieznanej Madonny Rafaela. W Münster, w Westfalji, odkryto — jak donoszą dzienniki — nieznaną dotychczas Madonnę Rafaela z czasów wcześniejszego, t. zw. florenckiego okresu, działalności nieśmiertelnego mistrza z Urbino.

Odkrycia tego dokonał zamieszkały w Münsterze prof. dr. Plenge, nabywszy od jednego ze zbieraczy westfalskich obraz malowany na drzewie, przedstawiający Madonnę a pochodzący z pewnego starego zamku niemieckiego.

W obrazie tym, mierzącym 43×56 centym., prof. Plenge poznał nie ulegające wątpliwości dzieło Rafaela.

Wystawa Sztuki polskiej w Secesji Wiedeńskiej 1928 r.
(Sala środkowa z rzeźbami X. Dunikowskiego, obrazy: Z. Stryjeńskej, F. Pautscha, St. Kamockiego, Wł. Jarockiego i St. Filipkiewicza)

Poprzedni właściciel obrazu, pragnąc wcisnąć go do posiadanej ramy holenderskiej, odpiłował dolną jego część na szerokość dwu do trzech centym., poza tem jednak obraz jest dobrze zachowany i przypomina Madonnę Rafaela, znaną pod nazwą »Madonna del Graduca di Toscana«, znajdująca się w pałacu Pittich, we Florencji. W każdym razie znać na nim ślady zbyt brutalnych usiłowań odczyszczenia, wskutek czego w niektórych miejscach uległa starciu glazura. Głowa jednak Madonny pozostała nieuszkodzona. Dodać przytem należy, co jest rzeczą najważniejszą, że na obrazie nie ma prawie śladów przemalowywania.

Prof. Plenge przygotowuje szczegółową pracę o swem odkryciu.

OLIWA

= W związku z uroczystościami, któremi obchodzono w Oliwie 750-ą rocznicę założenia klasztoru przez Cystersów, otwarta została osobna wystawa, która mieści się w dawniejszej siedzibie Opatów, w pięknym pałacu położonym w starym z różnorodnych drzew i krzaków słynącym parku, opisuje ją dr. B. w Nr. 152 *Kurjera Poznańskiego*. Wystawa ta, której eksponaty mają stanowić podstawę przyszłego stałego »Landesmuseum«, posiada kilka oddziałów.

Widzimy tam wykopaliska przedhistoryczne z młodszej epoki kamiennej i epoki bronzowej, urny twarzowe, wyroby ze szkła i bursztynu, miecze, sprzączki i t. p., dalej dokumenty, książki i obrazy ilustrujące rozwój klasztoru Cystersów w Oliwie, a również znaczenie tegoż klasztoru dla historji na Pomorzu. Wśród rękopisów znajduje się znany dokument fundacyjny Sambora I z dnia 18 marca r. 1178 (w późniejszej redakcji z roku 1224). Ogólną wartość naukową posiadają dokumenty książąt pomorskich, listy papieskie XIII wieku i obfita korespondencja mistrzów zakonu krzyżackiego z klasztorem z XV wieku, pozatem listy królów polskich XVI do XVII wieku i dokumenty samych opactw oliwskich. Życiorysy i listy opatów i mnichów, obrazki i sztychy uzupełniają ten zbiór archiwalny, dla studjum historji kultury na Pomorzu niezmiernie ważny.

W dziale sztuki i literatury oglądać można wartościowe druki tak zw. »inkunabula«, będące kiedyś w bibljotece klasztornej, prócz tego dzieła wykonane we własnej drukarni klasztoru w XVII i XVIII wieku i nareszcie mapy, które mogą sporo światła rzucić na dawniejszy stan posiadania klasztoru. Tu też wystawiono dzieła historyczne o Oliwie, opracowane przez nowszych autorów. Pozatem widzimy kolekcję obrazów i sztychów, akwafort i rysunków, nawet fotografij artystycznych z widokami zabudowań klasztornych, kościoła i parku oliwskiego. Nieliczne zabytki sztuki kościelnej, a mianowicie kielichy, ornaty, sprzęty kościelne (wśród nich jeden pastorał opata), mieszczą się w osobnej sali. Tu też znajdują się pamiątki historyczne odnoszące się do pokoju oliwskiego (3 maja 1660), znów: dokumenty, rękopisy, obrazki, medale, a nawet pamiątki z r. 1910, w którym to roku obchodzono 250-lecie pokoju oliwskiego.

PARYŻ

= »Ewa«, rzeźba Edwarda Wittiga, w Paryżu. Jedna z najlepszych prac Wittiga »Ewa«, przedstawiająca kobietę w chwili snu, z podłożoną pod głową ręką, wykonana w olbrzymim bloku marmuru, została nabytą jeszcze przed wojną przez Rząd francuski. Obecnie — jak dowiadujemy się — odstąpił ją Rząd francuski miastu Paryżowi, który postanowił ją ustawić w parku przed placem Trocadero, na jednem z najpiękniejszych miejsc świata, skąd rozpościera się wspaniały widok na wieżę Eiffel i Pole Marsowe. Jest to pierwsza polska rzeźba, która umieszczona będzie w Paryżu na miejscu publicznem. Swiadczyć ona będzie chlubnie o współczesnej sztuce polskiej.

PRAGA

= Towarzystwo »Manes«, najstarsze i najpoważniejsze zgrupowanie artystów plastyków czechosłowackich, zamianowało swoimi członkami: prof. Józefa Pankiewicza, prof. Konstantego Laszczkę, prof. Ignacego Pieńkowskiego, prof F. S. Kowarskiego, prof. Władysława Jarockiego, prof. Władysława Skoczylasa i prof. Tadeusza Pruszkowskiego.

WIEDEŃ

= Wykład o sztuce polskiej. Dnia 14-go marca o godz. 18 popoł. w radjo wiedeńskiem dr. Edward Goldscheider wygłosił odczyt o współczesnej sztuce polskiej.

= Wystawa Sztuki polskiej we Wiedniu została otwartą 18 lutego, jak o tem już pisaliśmy. Wystawa została zorganizowana przez T-wo Szerzenia Sztuki polskiej wśród obcych, z ramienia której urządzali ją: prof. Wł. Jarocki, prof. Wł. Skoczylas, i p. J. Mortkowicz, który zajął się sprawą propagandy prasowej. Wystawa zajęła wszystkie sale gmachu Secesji i obejmowała 162 obrazów i rzeźb i 30 kilimów. Brali udział następujący artyści: T. Axentowicz, W. Borowski, M. Boruciński, St. Czajkowski, Z. Dobrzycki, L. Dołżycki, X. Dunikowski, J. Falat, J. Fedkowicz, St. Filipkiewicz, L. Gottlieb, Z. Halicka, W. Jarocki, Z. Kamińska, St. Kamocki, A. Karpiński, A. Kędzierski, M. Kotarbiński, F. S. Kowarski, R. Kramsztyk, H. Kuna, K. Krzyżanowski, W. Lam, T. Makowski, R. Malczewski, J. Mehoffer, Z. Menkes, T. Niesiołowski, St. Noakowski, St. Ostrowski, J. Pankiewicz, F. Pautsch, I. Pieńkowski, St. Popławski, Zb. Pronaszko, T. Pruszkowski, M. Rouba, J. Rubczak, St. Rzecki, K. Sichulski, W. Skoczylas, L. Sleńdziński, Z. Stryjeńska, J. Szczepkowski, W. Wąsowicz, W. Weiss, E. Wittig, E. Żak, A. Zamoyski i K. Zieleniewski.

Katalog wystawy wydała »Secesja« bardzo ozdobnie, zawiera wstęp pióra dra Mieczysława Tretera i 24 doskonałych reprodukcyj.

Wystawa miała oficjalny charakter. Protektorat nad nią objął pan prezydent Austrji, dr. Michael Hainisch, do komitetu honorowego weszli ze strony Austrji: kanclerz dr. Ignacy Seipel, minister oświaty dr. Ryszard Schmitz, burmistrz m. Wiednia Karol Seitz, prezydent policji Jan Schober, gener. sekretarz M. S. Z. Franc. Peter i poseł nadzw. w Warszawie, Nikolaus Post. Ze strony polskiej tworzyli komitet honorowy: minister A. Zaleski, minister dr. Gustaw Dobrucki, prezes Tow. Szerzenia Sztuki polskiej wśród obcych, Józef Targowski, prezydent Warszawy Z. Słomiński, dyr. Jan Skotnicki, dyr. dep. M. S. Z. Tadeusz Jachowski, rektor Akad. Sztuk Pięknych Teodor Axentowicz, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie Józef Czajkowski, major Karol Libicki, szef. dep. propagandy pras. M. S. Z., Karol hr. Lanckoroński i poseł nasz w Wiedniu min. Karol Bader.

Oprócz powyżej wymienionych trzech naszych komisarzów wystawy, prof. Wł. Jarockiego, prof. Wł. Skoczylasa i p. Mortkowicza, zajęli się we Wiedniu urządzeniem wystawy: Ferdynand Kitt, malarz, prezes Secesji, Fritz Zeymer, architekt, wiceprezes Secesji, sekretarz tejże, Rudolf Lechner i sekretarz poselstwa naszego w Wiedniu dr. Adolf Berger.

Poselstwo nasze we Wiedniu zajęło się wystawą w niezwykle serdeczny i energiczny sposób a zwłaszcza pp. poseł dr. K. Bader i sekretarz poselstwa dr. A. Berger włożyli tyle zapału, pracy i wiedzy w zorganizowanie przyjęcia naszej wystawy przez publiczność i krytykę wiedeńską, że doprawdy trudno jest dość gorąco ocenić tę wielką ich zasługę w udanej pod każdym względem tej imprezie artystycznej.

Wystawa była przyjęta we Wiedniu niezwykle serdecznie. Witano swoich dawnych znajomych, we wszystkich dziennikach wiedeńskich przypominano, że szereg polskich artystów był członkami tejże Secesji, a wystawy jej przed wojną trudno było sobie wyobrazić bez polskich artystów. Ten serdeczny ton przebijał się także i w oficjalnych mowach, które na uroczystem otwarciu wystawy wypowiedzieli: prezes »Secesji« F. Kitt i prezydent Austrji, dr. Michał Heinisch. Odpowiadał p. F. Kittowi nasz poseł dr. K. Bader. Niestety pan minister Dobrucki, który aeroplanem wyjechał z Krakowa w dniu otwarcia wystawy, spóźnił się, gdyż przyjechał w południe, już po otwarciu wystawy. Wziął udział dopiero w południowych i wieczornych przyjęciach u hr. Lanckorońskiego w naszem poselstwie.

Na otwarciu były tłumy najwykwintniejszej publiczności, przedstawiciele władz, korpus dyplomatyczny, a wreszcie cała gromada wiedeńskich artystów, którzy z zainteresowaniem i przyjaźnią wypytywali się o polskich plastyków, swoich znajomych z przed wojny.

Po południu tego dnia urządził hr. Lanckoroński w swoim pałacu, wypełnionym szczelnie dziełami starej sztuki, przyjęcie dla elity wiedeńskiego towarzystwa kulturalnego i polskich gości, zaś wieczorem odbył się raut w salonach naszego poselstwa.

Artyści wiedeńscy, członkowie Secesji, urządzili ex re otwarcia wystawy w Gmachu Secesji przemiły wieczór, w którym ze strony polskiej wzięli udział p. poseł dr. Bader z małżonką, dr. Berger sekretarz poselstwa, p. J. Mortkowicz, W. Borowski z małżonką, Wł. Skoczylas i W. Jarocki.

Wystawa wiedeńska jest występem zupełnie udanym. Mamy przed sobą zbiór wycinków z przeszło pięćdziesięciu główniejszych dzienników i tygodników austryjackich, które jednogłośnie to stwierdzają. Naturalnie, że nie może być mowy o identycznie tym samym sądzie tam, gdzie przeszło pięćdziesięciu krytyków omawia wystawę, w której udział bierze przeszło pięćdziesięciu artystów, naturalnie że rozmaici krytycy wyrażają swoją sympatję czy uznanie rozmaitym grupom, czy artystom. Stwierdzić jednak musimy z naciskiem, że nieprawdziwą jest notatka, która pojawiła się w nowo wydawanym przez p. dr. St. Zahorską w Warszawie tygodniku społecznym, literackim i artystycznym »Wiek XX« (Nr. 2 z 8 kwietnia 1928).

Anonimowy autor owej krótkiej notatki w tak perfidny i zasadniczo tendencyjny sposób podaje jakoby objektywne sprawozdanie z recenzyj kilku głównych dzienników wiedeńskich o wystawie, że bezcelowem byłoby przekonywanie o tem, że sprawozdanie jego nie ma nic wspólnego z tonem, w jakim prasa wiedeńska wystawę przyjęła.

Wystawa przeniesioną będzie z Wiednia do Budapesztu, gdzie otwarcie nastąpi 13 maja w salach »Nemzeti Szalon«.

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

JULJAN FAŁAT JESIEŃ (akwarela)

(Z wystawy T-wa art. pol. „Sztuka" w Pradze 1927)
(Wł. Zbiorów państwowych)

ADAM HANNYTKIEWICZ LATO (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

WYSTAWA „PLASTYKI" POZNAŃSKIEJ

W SALACH T-WA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH

(Kraków, kwiecień 1928)

Z NASTANIEM normalnych czasów po wielkiej wojnie, po ukończeniu wojny z Bolszewją i pokoju ryskim, podnosi się i wzrasta bardzo artystyczna twórczość w całym kraju. Po kilku latach wytężonej pracy można już dziś zaobserwować wszędzie pomyślne rezultaty. Przy opiece rządu, a jeszcze więcej dzięki ruchliwości wybitnych jednostek we wszystkich większych miastach Polski powstają związki artystów, muzea sztuki, galerje itd. Naturalnie, że główną siedzibą sztuki współczesnej — ze względu na swą wiekową przeszłość, liczne zabytki sztuki, przeszło sto lat istniejącą, najstarszą uczelnię malarską i wreszcie powstanie najstarszego w Polsce zrzeszenia artystów »Sztuka« — był i pozostał Kraków. Obok

TADEUSZ DOBROWOLSKI PORTRET ŻONY (ol.)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

Krakowa bardzo żywy ruch artystyczny rozwija Warszawa z zawiązanem przed kilku laty Towarzystwem artystów »Rytm«. W Wilnie powstaje »Wileńskie Towarzystwo Plastyków«, w Łodzi rozwija się pomyślnie ważna placówka popularyzowania sztuki »Miejska Galerja«, we Lwowie pracuje z młodzieńczym zapałem dawne Towarzystwo Przyjaciół Szt. p. W ostatnich latach powstaje niezmiernie ważna placówka w Katowicach: Muzeum Górnośląskie. Obok tego i mniejsze miasta, jak Lublin, Bydgoszcz, Grodno i in. zaczynają się żywo interesować sztuką, urządzając sporadyczne wystawy i zabiegając usilnie o pokazy najnowszej sztuki.

Wobec tych wszystkich usiłowań nie pozostał w tyle także Poznań. I tu również wkrótce po nastaniu normalnych stosunków rozpoczyna się bujne życie artystyczne. Trzeba to tem mocniej zaznaczyć, że właśnie w tej dzielnicy rząd pruski przez sto

MARCIN SAMLICKI PISANIE LISTU (ol.)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

kilkadziesiąt lat pracował z największym wytężeniem wszystkich sił nad zupełnem wyjałowieniem i wyplenieniem wszelkiej myśli artystycznej. Do podniesienia ducha i twórczości artystycznej przyczyniła się niemało, założona przez rząd Polski »Szkoła przemysłu artystycznego«, na kierownika której powołano naprzód F. Pautscha, obecnie profesora Akademji Sztuk pięknych w Krakowie, a po nim K. Maszkowskiego. Nowym objawem rozwoju sztuki na gruncie poznańskim jest założenie przed trzema laty Stowarzyszenia »Plastyka«. Urządzona w Krakowie wystawa dała świadectwo swych możliwości artystycznych. W katalogu wystawy znajdujemy na wstępie «credo« tej grupy plastyków, które jako dokument nastrojów obecnego czasu warto w całości tu przytoczyć:

»Jesteśmy młodą, gdyż dopiero od trzech lat istniejącą grupą. Celem naszym to

ROMA DZIURZYŃSKA RYNEK W GORLICACH (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

JAN WRONIECKI MOTYW Z PARYŻA (rys. tuszem)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

JAN BOCHEŃSKI CYKLAMENY (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

nie jakoweś ciasne hasło, nie nowa droga za wszelką cenę. Zrzeszyliśmy się w imię wspólnego dążenia ku odwiecznej prawdzie, zwyciężającej ostatecznie w Sztuce, w imię dobrej a ujętej w karby wewnętrznej dyscypliny, formy.

»Forma o ścisłej, wewnętrznie uzasadnionej strukturze decyduje o tem, iż dzieło sztuki choćby i z zamierzchłej epoki wydobyte, jest nam bliskie i drogie. Mamy szacunek dla każdej wielkiej tradycji, co więcej, uważamy ten moment za podstawowy szczerego ustosunkowania się do sztuki w ogóle.

»Dalecy jesteśmy również od tego, by zapatrzywszy się w przeszłość nie widzieć teraźniejszości, by zapomnieć, iż Sztuka jako jeden z przejawów życia nie może nie ulegać i koniecznym przeobrażeniom życia.

»Żywotność dzieła artysty łączyła się zawsze ściśle z jego współczesnością,

WŁADYSŁAW LAM KARCIARZE (ol.)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

a brak jej wytwarzał stale pustkę i słabość dzieła, nie dającą się niczem zastąpić, To też realizować w sztuce te wartości istotne, które nowe życie przynosi, jest również naszem zadaniem. Uświadamiamy sobie jednak wielką trudność wcielania tych idei, oraz niebezpieczeństwa, które wynikają z ograniczenia się li tylko do eksperymentu, braku dyscypliny lub fantastycznej dowolności.

»Z konieczności przyjmujemy te wartości, które wypływają z logiki i ewolucji ducha zachodu. Przeciwstawiać się tym zasadniczym prądom nie możemy, jednakowoż nie zamykamy się przed wszelkimi wartościowymi wpływami kultury polskiej. Dążyć do odrębnej, swoistej, żywotnej i silnej polskiej sztuki, jest również naszym ostatecznym celem.

»Zdajemy sobie sprawę z tego, że w pracach naszych są braki i usterki, że

LEON DOŁŻYCKI PORTRET p. B. (ol.)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

MARCIN ROŻEK MADONNA Z KOGUTEM (drzewo)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

nie wszystko w nich jest dojściem, jednakowoż uważać będziemy, iż nie był daremnym trud i wysiłek nasz, skoro chociaż w części zrealizujemy swój program«.

Jest to charakterystyczne i znamienne dla obecnych czasów odezwanie się, w którem grupa artystów ogłasza swój programowy stosunek do sztuki. Uderza on spokojem, a nawet dojrzałością zapatrywań, głosi poszanowanie dla tradycji. Nie ma w niem śladów owych rewolucyjnych haseł, owych wezwań do niszczenia muzeów, do zerwania z przeszłością, nie ma owych krzykliwych frazesów, któremi zwolennicy i następcy Marinetti'ego starali się wmówić we wszystkich, że sztuki nie było, że zaczyna się od dzisiaj. Albowiem wbrew tym hałaśliwym zapewnieniom wrócono znów do niezawodnego punktu wyjścia, jakim dla każdego artysty jest natura, niewyczerpane źródło dla poszukiwań artystycznych wszelkiego rodzaju.

LEON DOŁŻYCKI BRZEGI WISŁY (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Pięknych, Kraków 1928)

Członkowie poznańskiej »Plastyki« są to przeważnie wychowankowie Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, skąd wynieśli gruntowne podstawy i zasady Sztuki. Malarstwo francuskie wywarło na nich także poważny wpływ, widoczny w ujęciu kompozycyjnem obrazu, w technice operowania walorami barwnymi. Wspólna cecha ich, staranny rysunek i dążność do konstrukcji zapomocą syntetycznej formy i uproszczenia koloru, jest do pewnego stopnia ograniczeniem możliwości, jakie przedstawia rozwiązywanie zagadnień artystycznych, nadaje wystawie piętno pewnej jednostajności, którą przerywają pełne temperamentu obrazy Leona Dołżyckiego.
»Plastyka« wywołała duży ruch w życiu artystycznem Poznania, członkowie jej potrafili rzetelnością swych usiłowań zdobyć uznanie i ufność poznańskiej publiczności, potrafili wnieść dużo życia do tego prastarego grodu, który dotychczas, dzięki warunkom politycznym, nie zabierał głosu w sprawach Sztuki. Dlatego też i publiczność krakowska, tak żywo śledząca życie artystyczne Polski, z zaciekawieniem i życzliwością oglądała wystawę »Plastyki«.

LEON DOŁŻYCKI WISŁA NA POMORZU (ol.)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

W wystawie biorą udział: Jan Bocheński, Tadeusz Dobrowolski, Leon Dołżycki, Rosińska-Dziurzyńska, Henryk Jackowski, Adam Hannytkiewicz, Erwin Elster, Władysław Lam, Marcin Samlicki, Tadeusz Walkowski, Jan Wroniecki — malarze i Władysław Marcinkowski i Marcin Rożek — rzeźbiarze.

Jak już wspomniałem, pełnym temperamentu młodości jest Leon Dołżycki, zarówno w pejzażu jak w portrecie. W upozowaniu modela, w ujęciu figury ludzkiej, w podkreślaniu cech charakterystycznych, wszędzie znać pełną życia i obserwacji pomysłowość artysty. Tak samo w studjach krajobrazowych uderza zamiłowanie w wyborze motywów silnych, dramatycznych, w doborze silnie znaczonych barw lokalnych, których siłę powiększa jeszcze czerń cieni. Przeciwieństwem są studja Tadeusza Dobrowolskiego: Jest to artysta elegijny czy liryczny. »Portret żony« ujmuje swym spokojem i wdziękiem, łagodnym i szczerym.

Poważny dorobek artystyczny przedstawił Władysław Lam, dając na wystawę

WŁADYSŁAW LAM PEJZAŻ ROMANTYCZNY (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

ERWIN ELSTER S. TROPEZ (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

ERWIN ELSTER WIDOK Z S. TROPEZ (akwarela)
(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

siedemnaście obrazów. Jest to umysł o charakterze konstruktywnym, który na podstawie sumiennych studjów natury przerobić usiłuje każdy obrany temat na kompozycję o poprawnie skończonej formie. To usiłowanie grupowania szczegółów, zauważanych w naturze i podkreślania ich celem uzyskania konstruktywnego wyrazu, widać także i w studjach z natury, w studjach czy to głowy czy figury lub pejzażu, przyczem walory światła i barwy nie mniejszą tu grają rolę. Ujemną stroną jest pewna oschłość, pewien chłód, który wieje z tych wyrozumowanych może zanadto obrazów, które nie mniej jednak chlubnie świadczą o poważnym stosunku ich autora do zagadnień artystycznych. Bardziej uczuciowym jest Adam Hannytkiewicz, w którego pejzażach realizm wiąże się z liryzmem. Jako uczeń prof. Pankiewicza ulega on dużym wpływom sztuki francuskiej, zaznajomienie się z którą nie zrobiło mu zapewne dużo krzywdy. Pejzaże jego (zwłaszcza »Lato«) o jasnym, miłym tonie ujmują swoją szczerością, nie mniejszą wartość przedstawiają jego kompozycje figuralne. Przesiąknięty kulturą zachodu, a zwłaszcza Paryża, Marcin Samlicki, dał sumienne i poważne prace, zwłaszcza w studjach portretowych. Zręczne studja impresjonistyczne dała Rosińska-Dziurzyńska. Cztery niewielkie akwarele Erwina Elstera,

JAN BOCHEŃSKI DON QUICHOTE (ol.)

(Z wystawy Twa „Plastyka" w Tow. Sztuk Piękn., Kraków 1928)

przedstawiające motywy z południowej Francji, ujmują prostotą i skromnością techniki. Interesujące rysunki tuszem dał Jan Wroniecki. Jan Bocheński lubuje się w nastrojowych pejzażach o charakterze raczej impresyjnym. »Ucieczka do Egiptu« przypomina malarzy-romantyków francuskich.

Rzeźby reprezentują dwaj artyści: Nestor plastyków poznańskich, Władysław Marcinkowski dał dwa poważne portrety w bronzie. Marcin Rożek dał w formę »tonda« ujęte dwie płaskorzeźby w drzewie, z których zwłaszcza »Madonna z kogutem« przedstawia poważne wartości tak w działaniu dekoracyjnem jak i w szlachetnej kompozycji ruchu Matki i Dzieciątka.

FRANCISZEK KLEIN

NOTATKI MALARZA

MALARZ zwracający się do publiczności nie w celu przedstawienia dzieł swoich, lecz dla ujawnienia niektórych swych poglądów na sztukę malowania, naraża się na wiele niebezpieczeństw. Przedewszystkiem, wiedząc, że wiele ludzi, uważając malarstwo za odłam literatury, chce, by wyrażało ono nie ogólne ideje, odpowiadające jego środkom, lecz ideje specyficznie literackie, obawiam się, czy nie zadziwi ich malarz, odważający się wkraczać w dziedzinę literata. Tembardziej że i ja mam pełną świadomość tego, że najlepszym argumentem, jakie dać malarz może, są jego płótna.

Jednakowoż artyści, tej miary co: Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin, Bernard napisali rozprawy, które znalazły wydawców. Co do mnie, postaram się przedstawić moje uczucia i pragnienia malarza prosto, nie troszcząc się o formę literacką. — W tej chwili inne niebezpieczeństwo spostrzegam: pozornie — przeczę sobie. Czuję bardzo głęboko związek, łączący ostatnie moje płótna z temi, które dawniej namalowałem. Jednakże nie myślę dokładnie tak samo, jak myślałem wczoraj, a raczej podstawa mojego myślenia nie zmieniła się, mimo że myśl moja przebyła dużą ewolucję i me środki wyrażenia poszły za nią.

Nie wypieram się żadnego z moich płócien, ale niema ani jednego, którego nie chciałbym przerobić inaczej, gdybym miał je na nowo wykonać. Zmierzam zawsze do tego samego celu, ale inną wybieram drogę, aby go dosięgnąć. Wreszcie, jeśli decyduję się wymienić nazwisko tego lub owego artysty, to zapewne w celu uwydatnienia tego, co w jego manierze sprzeczne jest z moją, skąd wnioskować będą, że mało cenię jego dzieła. W ten sposób narażam się na zarzut niesprawiedliwości względem malarzy, których poszukiwania najlepiej może rozumiem, których realizację najgłębiej cenię, a przecież biorę ich za przykład nie dla przypisania sobie jakiejkolwiek wyższości nad nimi, lecz aby pokazując, co oni zrobili, jaśniej zaznaczyć to, co ja z mej strony usiłuję zrobić.

* * *

Za czem najwięcej się ubiegam, to za ekspresją. Niekiedy przyznawano mi pewną wiedzę, oświadczając jednocześnie, że ambicja moja jest ograniczona i nie wychodzi po za zadowolenie natury czysto wzrokowej, którego dostarczyć może widok obrazu. Lecz myśl malarza nie powinna być brana pod uwagę niezależnie od jego środków, gdyż o tyle tylko posiada ona wartość, o ile posługuje się środkami, które powinny być tem bardziej kompletne (a pod »kompletne« nie rozumiem »skomplikowane«), im głębszą jest myśl jego. Nie jestem w stanie odróżnić odczucia życia od sposobu, jakim go przedstawiam. Ekspresja dla mnie nie mieści się w namiętności, która wybuchnie na twarzy lub zamanifestuje się w gwałtownym ruchu. Jest ona w całym układzie mego obrazu: miejsce, które ciała zajmują, w przestrzeni otaczającej je, proporcje, wszystko bierze w tem udział. Kompozycja to sztuka rozłożenia dekoracyjnego różnorodnych elementów, któremi malarz rozporządza dla wypo-

HENRI MATISSE ODALISKA (ol.)

wiedzenia swoich uczuć. W obrazie takim każda część będzie widoczna i odegra sobie właściwą rolę, pierwszo lub drugorzędną. Wszystko, co nie jest konieczne w obrazie, jest przez to samo szkodliwe.

Kompozycja jest ściśle związana z płaszczyzną, którą ma pokryć. Na kartce papieru o danych rozmiarach zrobię z konieczności rysunek ustosunkowany do jej formatu. Nie powtórzę tego samego rysunku na kartce, której proporcje byłyby odmienne, np. prostokątne zamiast kwadratowych. Ale również gdybym miał ten rysunek przenieść na papier o podobnym formacie lecz dziesięciokrotnie większym, nie zadowoliłbym się jedynie powiększeniem jego. Rysunek powinien mieć siłę ekspresyjną ożywiającą to, co go otacza. Artysta, chcąc przenieść kompozycję na płótno większych rozmiarów, powinien, aby zachować jej ekspresję, począć ją na nowo, zmienić jej wygląd, a nie po prostu powiększyć za pomocą kratki.

* * *

Można otrzymać przez barwy, opierając się na ich pokrewieństwie lub na ich kontrastach, efekty pełne uroku. Często, gdy zabieram się do pracy, na pierwszem posiedzeniu notuję wrażenia świeże i powierzchowne. Przed kilkoma laty rezultat ten niekiedy mi wystarczał. Gdybym się tem zadowolnił dzisiaj, gdy — zdaje mi się — patrzę dalej, pozostałaby niepewność w moim obrazie: Zanotowałbym wrażenia ulotne chwili, które nie zdefiniowałyby mnie całkowicie i które nazajutrz zaledwie mógłbym poznać.

Chcę dojść do tego stanu skondensowania wrażeń, które stanowi obraz. Mógłbym się zadowolić dziełem pierwszego rzutu, lecz znużyło by mnie ono prędko, więc wolę poprawić to pierwsze wrażenie, by móc odnaleźć w niem później moją koncepcję.

W pewnej epoce nie wieszałem obrazów moich na ścianach, przypominały mi bowiem momenty zbytniego podrażnienia i nie lubiłem na nie patrzeć w stanie spokoju. — Dziś próbuję nadać im spokój, przemalowując, póki tego nie osiągnę. — Mam namalować ciało kobiece: przedewszystkiem daję mu grację, wdzięk, a idzie o to, żeby dać mu jeszcze coś więcej. Chcę skondensować znaczenie tego ciała, poszukując zasadniczych linij. Wdzięk będzie mniej widoczny na pierwszy rzut oka, ale wyłaniać się będzie zwolna na podstawie następnego wrażenia, które otrzymam, a które będzie miało szersze znaczenie i więcej bezwzględnie ludzkie. Wdzięk nie będzie uderzać w oczy, nie stanowiąc jedynej charakterystyki obrazu, nie mniej istnieć będzie, zawarty w ogólnej koncepcji postaci.

* * *

Wdzięk, lekkość, świeżość, są to odczucia przemijające. Mam płótno o tonach świeżych i przemalowuję je: ton zapewne staje się cięższym. Ton, który miałem, zastąpię innym, posiadającym więcej gęstości, korzystniejszym, choć dla oka mniej ponętnym. Malarze impresjoniści, Monet i Sisley w szczególności, mają subtelne sensacje, mało od siebie oddalone i rezultatem jest, że wszystkie ich płótna są podobne do siebie. Słowo »impresjonizm« odpowiada doskonale ich manierze, gdyż oddają wrażenia ulotne. Nie może to słowo być użyte dla określenia pewnych malarzy

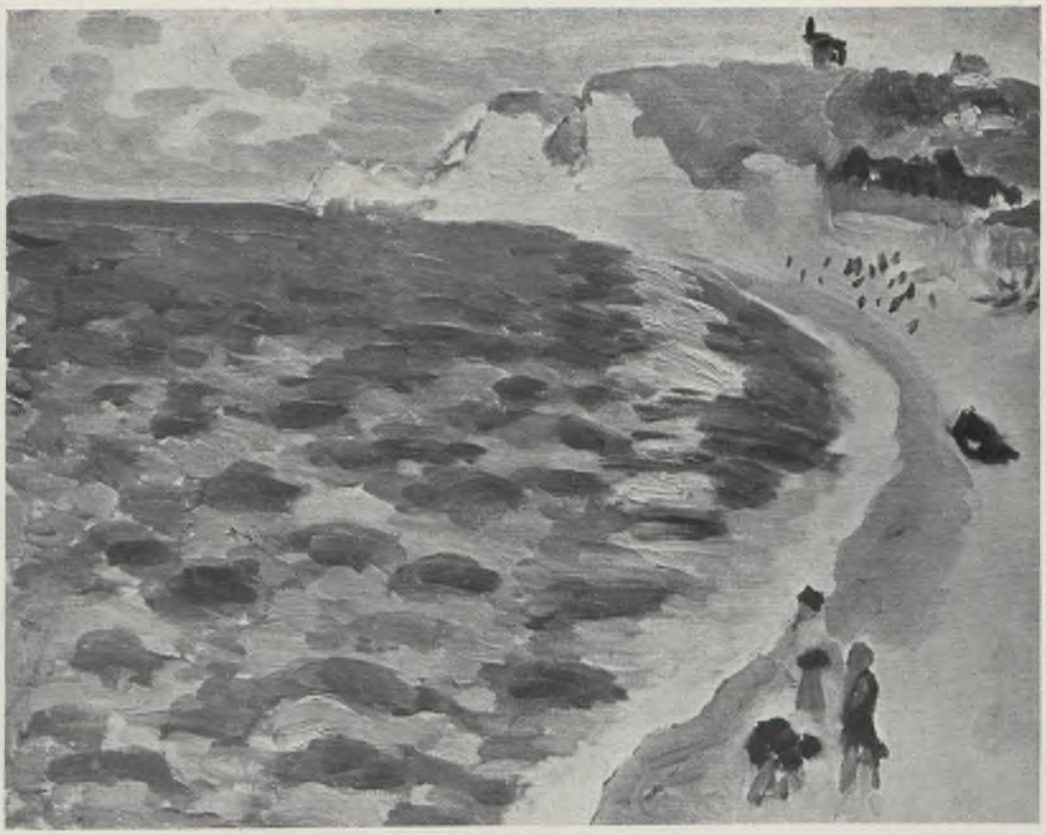
HENRI MATISSE MODELKA (ol.)

nowszych, którzy unikają pierwszego wrażenia, uważając je za fałszywe. Odtworzenie dorywcze pejzażu oddaje pewien tylko moment jego trwania. Wolę, kładąc nacisk na jego charakter, narazić się na utracenie wdzięku i otrzymać większą stałość. Pod tem następstwem momentów, z których składa się powierzchowna egzystencja istot i rzeczy, nadająca im pozór zmienności szybko mijającej, można doszukiwać się charakteru prawdziwszego, bardziej zasadniczego, któremu artysta nadaje większą wagę, by trwalej interpretować rzeczywistość. Jeśli wejdziemy do sal rzeźby XVII i XVIII w. w Luwrze, to patrząc np. na Puget'a stwierdzamy, że ekspresja jest wymuszona i niepokojąco przesadna. Jeszcze co innego zauważymy, gdy zajdziemy do Luksemburgu: oto rzeźbiarze stawiają modela zawsze w pozie takiej, która dozwala na największe rozwinięcie członków i najsilniejsze napięcie muskułów. Ale ruch tak zrozumiany nie ma nic wspólnego z naturą. Gdy schwycimy go za pomocą fotografji migawkowej, otrzymamy obraz niczem nie przypominający tego, cośmy widzieli. Ruch, uchwycony w ten sposób, ma dla nas wartość tylko o tyle, o ile nie izolujemy wrażenia obecnego od poprzedniego ani od następującego po tem. Są dwa sposoby przedstawienia danego przedmiotu czy zdarzenia: brutalny lub umiejętny, wyrafinowany. Im więcej oddalamy się od dokładnego przedstawienia ruchu, tem więcej osiągamy piękna i wielkości. Przypatrzmy się egipskiemu posągowi: wydaje się nam sztywny, odczuwamy jednak w nim pomimo sztywności — wyobrażenie ciała zdolnego do ruchu i ożywionego. Starożytni Grecy są również spokojni: człowiek rzucający dysk jest przedstawiony w chwili, gdy się skupia sam w sobie, lub przynajmniej, jeśli jest w pozycji największego natężenia, jakie dany ruch zawiera; rzeźbiarz wyrazi go w skrócie, który mu nada równowagę wyrażającą trwanie. Ruch sam w sobie jest niestałym i nie odpowiada rzeczy stałej, jaką jest posąg, chyba, że artysta miał świadomość pełnej akcji, której jeden moment przedstawia.

* * *

Potrzeba, bym sprecyzował charakter przedmiotu, który chcę namalować. By to osiągnąć, studjuję środki moje bardzo ściśle: jeśli położę punkt czarny na białym arkuszu papieru, z najdalszej odległości punkt ten zostaje widoczny: to jest pismo wyraźne. Lecz obok tego punktu dodaję drugi i trzeci i już powstaje zamięszanie. Ażeby utrzymać wartość jego, powinienem go stopniowo powiększać w miarę dodawania innych znaków na papierze.

Jeśli na białym płótnie rozkładam plamy błękitne, zielone, czerwone, w miarę jak dodaję plam, każda z poprzednio położonych traci na swej sile. Zamierzam malować wnętrze: mam przed sobą szafę, daje mi ona wrażenie żywej czerwoności i kładę czerwień, która mnie zadawalnia. Powstaje stosunek czerwoności do białości płótna. Gdy położę obok kolor zielony, jeśli namaluję podłogę kolorem żółtym, będzie jeszcze pomiędzy tym zielonym lub tym żółtym a białością płótna ustosunkowanie, które mnie zadowolni. Lecz te różne tony obniżają się wzajemnie. Trzeba, żeby różnorodne znaki, jakiemi się posługuję, były zrównoważone w taki sposób, aby jeden nie niweczył drugiego. W tym celu muszę uporządkować moje wrażenia: tym



HENRI MATISSE PEJZAŻ Z ETRETAT (ol.)

sposobem powstanie ustosunkowanie tonów, które podtrzymywać je będzie a nie obalać. Nowa kombinacja kolorów zastąpi pierwszą i odda całość mojego wrażenia. Zmuszony jestem transponować i stąd przypuszczenie, że obraz mój zasadniczo się zmienił, gdy po stopniowych modyfikacjach czerwona barwa zastąpiła zieloną, jako nuta dominująca. Niepodobna niewolniczo kopiować naturę, jeżeli chcę ją interpretować i poddać duchowi obrazu. Gdy wszystkie stosunki tonów zostały wyszukane, to powinny one dać żywy akord kolorów, harmonję analogiczną do kompozycji muzycznej.

Dla mnie wszystko zasadza się na koncepcji. Należy więc od samego początku mieć jasną wizję całości. Mógłbym zacytować bardzo wielkiego rzeźbiarza, dającego nam szczegóły cudowne: lecz dla niego kompozycja jest tylko zgrupowaniem szczegółów, wskutek czego powstaje bezład w ekspresji. Przeciwnie, spójrzcie na obraz Cézanne'a: Wszystko jest tak dobrze skomponowane, że bez względu na odległość i liczbę osób, rozróżnicie dokładnie poszczególne postacie i łatwo spostrzeżecie, do której z nich ten lub ów członek należeć będzie. Jeśli w obrazie jest dużo ładu, dużo jasności, to dowodzi, że od początku samego ład ten i jasność istniały w umyśle malarza, lub że malarz miał świadomość ich potrzeby. Członki mogą się krzyżować, mięszać, jednak dla widza dany członek należy do danej figury i stanowi integralną część idei ciała: wszelkie zamięszanie znikło.

* * *

Dominującem zadaniem koloru jest służyć o ile można najlepiej — ekspresji. Nakładam na płótno barwy bez powziętych z góry teoryj. Jeżeli odrazu, a może nawet nieświadomie, dany ton zajął mię lub zastanowił, zauważam najczęściej po skończeniu obrazu, że owego tonu już nie ruszyłem, podczas gdy wszystkie inne stopniowo zmieniałem i przerabiałem. Strona ekspresyjna koloru narzuca mi się czysto instynktownie. Aby oddać jesienny pejzaż, nie będę próbował przypomnieć sobie kolorów, które odpowiadają tej porze roku, — kierować się będę tylko wrażeniem, które jesień wywołuje: lodowata czystość nieba niebieskiego wyrazi równie dobrze porę roku, jak odcienie liści. Nie opieram wyboru kolorów na żadnej teorji naukowej: polega on na obserwacji, na poczuciu, na doświadczeniu mojej wrażliwości. Wrażenie moje nawet może się zmieniać: jesień może być łagodna i ciepła jak dalszy ciąg lata, lub przeciwnie, chłodna z niebem zimnym i drzewami żółto-cytrynowemi, dającemi wrażenie zimna, zapowiadającemi już zimę. Pod wpływem uwag Delacroix, zajmuje się Signac teorją barw dopełniających, co go zniewala do użycia, tu i tam, takiego lub innego tonu. Co do mnie, staram się po prostu kłaść barwy oddające moje odczucia.

Istnieje pewna konieczna proporcja tonów, która naprowadzić mnie może do zmodyfikowania formy figury lub do zmiany kompozycji. Dopóki nie znalazłem tej proporcji w poszczególnych częściach obrazu, szukam jej, pracując w dalszym ciągu. Następuje wreszcie chwila, w której wszystkie części odnalazły swe ostateczne usto-

HENRI MATISSE LATO (ol.)

sunkowania i odtąd niepodobieństwem byłoby wprowadzić najmniejszą zmianę w obrazie bez przerobienia go całkowicie.

W rzeczywistości sądzę, iż teorja kolorów dopełniających nie jest absolutna. Studjując obrazy malarzy, których znajomość barw opiera się na instynkcie i poczuciu, na stałej analogji wrażeń, możnaby sprecyzować do pewnego stopnia prawa barw, odsunąć granice teorji barw, obecnie przyjętej.

* * *

Co do mnie, najwięcej interesuje mię nie martwa natura, nie pejzaż, lecz postać ludzka. Ona to umożliwia mi najlepiej wyrazić uczucie, powiedziałbym religijne, które mi daje życie. Nie usiłuję oddać szczegółowo rysów twarzy, każdy z osobna z dokładnością anatomiczną. Jeśli mam modela Włocha, który z pierwszego wejrzenia nasuwa ideę życia czysto zewnętrznego, staram się odkryć w nim rysy zasadnicze, zagłębiam się, badam wśród linij jego twarzy te, które cechują powagę, właściwą każdej ludzkiej istocie. Dzieło sztuki powinno zawierać w samym sobie całą swoją wartość i narzucić ją widzowi, zanim pozna jego treść. Gdy patrzę na freski Giotta w Padwie, nie staram się dociec, jaką scenę z życia Chrystusa mam przed oczami, lecz odrazu rozumiem uczucie, które fresk ten wywołuje, gdyż uczucie to wyraża się w linji, w kompozycji, w kolorze, a tytuł potwierdzi tylko moje wrażenie. Marzę o sztuce zrównoważonej, czystej, spokojnej, bez niepokojącego lub przejmującego tematu, która dla każdego pracującego umysłowo, dla człowieka interesów równie dobrze jak na przykład dla literata, byłaby środkiem łagodzącym, uspakajającym umysł, czemś analogicznem do dobrego fotela, któryby dawał wytchnienie po fizycznem zmęczeniu.

Rozprawiamy często o wartości różnych sposobów pracy, o stosunku ich do różnych temperamentów. Mamy zwyczaj odróżniać artystów pracujących bezpośrednio z natury od tych, którzy malują z pamięci. Podług mnie nie należy zalecać jednej z tych dwóch metod z wyłączeniem drugiej. Zdarza się, że ten sam artysta używa obu tych metod naprzemian w zależności od tego, czy potrzebna mu jest obecność danych przedmiotów do wywołania pewnego wrażenia i tym sposobem podniecenia zdolności twórczej, czy też wrażenia jego się uklasyfikowały: w obu wypadkach może on dojść do tego zespołu, jakim jest obraz. Jednakże myślę, iż sądzić można o żywotności i sile artysty, gdy pod wrażeniem bezpośredniem pewnego zjawiska przyrody może zorganizować swoje wrażenia, a nawet niejednokrotnie powracać do nich w tym samym nastroju umysłu, by pracować dalej: taką zdolność posiada tylko człowiek panujący nad sobą na tyle, by narzucić sobie dyscyplinę.

Malarz najlepiej się wypowiada najprostszymi środkami. Jeśli obawia się banalności, nie uniknie jej niezwykłością zewnętrznego wyglądu obrazu, dziwacznością rysunku, ekscentrycznością kolorytu. Środki jego powinny pochodzić koniecznie z jego temperamentu. Trzeba, żeby posiadał tę prostotę ducha, która każe mu wierzyć, że malował tylko to, co widział. Lubię to powiedzenie Chardin'a: »Kładę farby dopóki nie będzie to podobne do natury«. Albo to, co powiedział Cézanne: »Chcę zrobić

HENRI MATISSE ODALISKA (ol.)

obraz natury«, lub Rodin: »Kopiujcie naturę«. Vinci mówił: »Kto umie kopiować, ten umie malować«. Ludzie, którzy ze stylu robią szablon i oddalają się umyślnie od natury, są dalecy od prawdy. Artysta powinien zdawać sobie sprawę, że gdy zbytnio, rozumuje, obraz jego robi się sztuczny, malując więc powinien mieć uczucie, że kopiuje naturę. A nawet gdy oddalił się od niej, powinno mu pozostać przekonanie że zrobił to tylko dla oddania jej tem dokładniej.

* * *

Powiedzą zapewne, że po malarzu spodziewać się było można innych poglądów na malarstwo, jednem słowem, że powtarzam rzeczy oklepane. Na to odpowiem, że niema prawd nowych. Rola artysty, zarówno jak i uczonego, zasadza się na podchwytywaniu prawd bieżących, często powtarzanych, ale które dla niego staną się nowemi i które sobie przyswoi z chwilą, gdy zrozumie ich głębokie znaczenie. Gdybyśmy kazali lotnikom przedstawić swe poszukiwania, wytłumaczyć nam, w jaki sposób mogą opuścić ziemię i unieść się w przestrzeń, daliby nam tylko powtórzenie bardzo elementarnych zasad fizyki, które mniej szczęśliwsi wynalazcy pominęli.

Artysta zyskuje zawsze na uświadomieniu i dla tego cieszę się, żem się dowiedział, jaka jest moja słaba strona. P. Pelladan w *Revue Hébdomadaire* zarzuca pewnej liczbie malarzy, wśród których, zdaje się, powinienem i ja się znaleźć, iż każą nazywać się »Fauves«, a ubierają się jak zwykli ludzie w taki sposób, że ich poważny wygląd nie różni się niczem od wyglądu szefa oddziału w wielkich magazynach. Jeżeli o mnie tylko chodzi, jutro każę się nazywać »Sar«[1] i ubiorę się jak nekromanta. W tym samym artykule ten doskonały pisarz twierdzi, że »maluję nieuczciwie«; miałbym prawo obrazić się, gdyby p. Pelladan nie postarał się uzupełnić myśli swej ściślejszą definicją: »Uczciwie, to jest z poszanowaniem ideału i reguł«. Nieszczęściem nie mówi nam, gdzie się te reguły znajdują. Zgadzam się, że istnieją, lecz gdyby było możliwem nauczyć się ich, iluż wielkich mielibyśmy artystów!

Reguły tworzą tylko silne indywidualności: gdyby tak nie było, żaden profesor nie ustępowałby pod względem genjuszu Racinowi. Byle który z nas może powtarzać najpiękniejsze sentencje, ale niewielu z tych, którzy je wypowiadają, zdają sobie sprawę z ich sensu. Zgadzam się z tem, że dzieła Rafaela lub Tycjana stworzyły daleko więcej rozmaitych teoryj, niż dzieła Maneta lub Renoir'a, ale zasady, któremi kierowali się Manet lub Renoir, odpowiadały ich naturze i wolę najmniejszą z ich prac od wszystkich obrazów tych malarzy, którzy zadowolnili się podrabianiem »Wenery z pieskiem«, lub »Madonny ze szczygłem«. Naśladowcy ci nie oszukają nikogo, gdyż chcąc nie chcąc należymy do naszych czasów, podzielamy ich opinje, uczucia, a nawet pomyłki. Wszyscy artyści noszą piętno swojej epoki, a wielcy

[1] Pelladan francuski pisarz i publicysta, znany we Francji propagator mistyki orjentalnej, jako autor podpisuje się »Sar Pelladan«. Stąd kierunek, reprezentowany w publicystyce przez Pelladana, otrzymał nazwę »Sarisme«. Dla tego Matisse, subtelnie ironizując o uprawnieniu Pelladana zabierania głosu w sprawach plastyki (dość obcej dla niego), proponuje słowo »Fauve« zastąpić słowem »Sar«.

HENRI MATISSE PRZY OKNIE (ol.)

artyści są ci, którzy najsilniej przez nią zostali nacechowani. Epokę naszą, w której żyjemy, reprezentuje lepiej Courbet, niż Flandrin, Rodin lepiej, niż Frémiet.

Niezależnie od naszej chęci, bez względu na nacisk, jaki kładliśmy wmawiając w siebie, że jesteśmy wygnańcami, powstaje między nią a nami związek które sam p. Peladan nie umiałby uniknąć. Gdyż estetycy przyszłości może jego właśnie książki wezmą za przykład, aby dowieść, że nikt w naszych czasach nie zrozumiał sztuki Leonarda da Vinci.

HENRI MATISSE
(tłóm. M. Pankiewiczowa)

1908 roku

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= W sprawie rzekomego wywiezienia z Polski obrazu Rembrandta. W związku z wiadomością o wywiezieniu przed paru miesiącami z galerji dzikowskiej autoportretu Rembrandta i sprzedaniu go zagranicą, miarodajne czynniki stwierdzają, że podobny fakt nie miał miejsca. Natomiast przypuszczać należy, że wersja ta może dotyczyć jedynie obrazu wyobrażającego głowę chłopca, a pochodzącego ze zbiorów w Górze ropczycktej. Obraz ten istotnie od szeregu lat znajduje się zagranicą, a od roku prowadzone są starania co do przewiezienia go do kraju, jednak z powodu trudności natury formalnej dopiero w czerwcu b. r. będzie ten obraz przez p. Zdzisława Tarnowskiego z Dzikowa przewieziony do kraju. Po powrocie do kraju p. Zdzisław Tarnowski nosi się z myślą wystawienia obrazu przez parę dni na widok publiczny w jednej z sal Wawelu, względnie w Towarzystwie Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie. *(Pat).*

= Restauracja cennego zabytku. W najbliższym czasie przystąpi gmina do konserwacji Barbakanu, średniowiecznego zabytku fortyfikacyjnego koło Bramy Florjańskiej. Towarzystwo miłośników Krakowa odbyło w tej sprawie zebranie, na którem uchwalono wniesienie do magistratu prośby o zaniechanie urządzania w Barbakanie imprez różnego gatunku. Wskutek bowiem tych wystaw mury Barbakanu są poważnie uszkodzone.

= Odnowienie wieży ratuszowej w Krakowie. Wieża ratuszowa na Rynku, ostatni ślad po zburzonym barbarzyńsko w r. 1820 całym ratuszu, będzie odnawiana dalej w roku obecnym i przyszłym. Gmina wyznaczyła na ten cel 22.000 złotych. Na razie będzie dalej pokrywany blachą hełm wieży. Trzon uległ takim wstrząsom, że zrobiła się w nim potężna rysa, którą trzeba będzie spoić żelaznemi ankrami i odnowić wyprawę zewnętrzną. Ogółem koszt odnowy wyniesie około 200.000 złotych.

= Powrót do zdrowia prof. Jerzego Mycielskiego. Profesor U. J. dr. Jerzy Mycielski, który przed rokiem ciężko zaniemógł, powrócił obecnie o tyle do zdrowia, że podjął się prowadzenia proseminarjum i seminarjum historji sztuki.

= Konserwacja Kościoła na Skałce. W celu zabezpieczenia od zniszczenia kościoła OO. Paulinów na Skałce zawiązał się w Krakowie Komitet, który zwrócił się z apelem do społeczeństwa polskiego o składanie datków na cele konserwacji kościoła.

= Portret Józefa Kotarbińskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie. Prezydent m. Krakowa Rolle w imieniu własnem i komisji teatralnej złożył serdeczne podziękowanie p. L. Kotarbińskiej za ofiarowanie do galerji portretów w foyer Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego portretu Józefa Kotarbińskiego, b. zasłużonego dyrektora teatru krakowskiego. Portret ten, dzieło L. Wyczółkowskiego, wykonany techniką pastelową, zaliczyć należy do serji najświetniejszych prac tego znakomitego malarza.

= Z Muzeum Narodowego w Krakowie. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie zbogacone zostały w kwietniu o dzieło prof. Konstantego Laszczki — popiersie Zdzisława hr. Tarnowskiego (dar wykonawcy) oraz o 2 portrety, wykonane przez Wiktora Gutowskiego.

= Pautsch w Muzeum Narodowem. Zarząd krakowskiego Muzeum Narodowego zakupił do zbiorów muzeum obraz prof. Fryd. Pautscha, przedstawiający »Pogrzeb hucuła«, który wystawiony już był w Wiedniu, Berlinie, Monachjum, Wenecji, Rzymie itd., jednając wszędzie duże uznanie dla naszego artysty. Płótno to zawieszono obecnie w jednej z sal Muzeum Narodowego.

= Restaurowanie Gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej. W związku z pracami około restauracji gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej odnowiono już fasadę Bibljoteki od ulicy Jagiellońskiej i od ogródków, przyczem wszystkie rzeźby zostały odpowiednio odnowione, jedynie duże rzeźby w kamieniu w liczbie 5-ciu, przedstawiające uczonych, są zupełnie zniszczone i o ocaleniu ich niema mowy. Przyczyną zniszczenia była wilgoć. Według wzorów zniszczonych rzeźb zostały wykonane nowe w sztucznym kamieniu i osadzone w dawnych miejscach. Przeprowadzono również restaurację fasady wewnętrznej, naprawę dachu i zaprowadzono kanalizację w podwórzu. Obecnie przystąpiono do wewnętrznej adaptacji Bibljoteki Jagiellońskiej. Na pierwszym planie wewnętrznej adaptacji znalazła się Stuba communis, przegniły i spróchniały doszczętnie strop drewniany został zrzucony i zastąpiony silną konstrukcją żelazo-betonową, na którą przyjdą kasetony.

= Cenne dary dla zakładu historji sztuki. Uniwersytecki zakład historji sztuki wzbogacił się ostatnio dwiema cennemi darowiznami. Mianowicie znany architekt, p. T. Stryjeński, ofiarował zakładowi 100 tomów publikacji, dotyczących głównie

dawnej architektury, między któremi znajdują się dzieła monumentalne, a dziś już zupełnie wyczerpane. Następnie czechosłowackie ministerjum spraw zagranicznych, dzięki życzliwym staraniom konsula, p. Sedivy'ego, przekazało 56 cennych tomów inwentaryzacji czeskich zabytków sztuki.

= Arrasy na Wawel. Odzyskane świeżo z Sowdepji 26 arrasów wawelskich są na razie w Warszawie, lecz powrócą na Wawel. Było ich na Wawelu razem 156 i wszystkie zostały wywiezione przez Rosjan. Dotychczas udało się naszej delegacji wyrwać 136 arrasów, pomimo niesłychanych trudności, jakie stawia Sowdepja wykonaniu Traktatu Ryskiego pod tym także względem.

= Uczczenie pamięci Maurycego Gottlieba. W przyszłym roku minie 50 lat od śmierci malarza Maurycego Gottlieba, jednego z najzdolniejszych uczniów Matejki i Siemiradzkiego. Rada wyznaniowa w Krakowie uchwaliła urządzić w Krakowie wystawę obrazów jego i odnowić artystycznie nagrobek na cmentarzu żydowskim w Krakowie.

= Baszty krakowskie. Niedawno ukończono odnawiać dach i gzyms na baszcie Pasamentników, koło Teatru Miejskiego. Obecnie będzie odnawiana Brama Florjańska, którą pokryje się dachówką i miedzią.

= Krakowskie Muzeum etnograficzne liczy obecnie siedmnasty rok życia. Rozwija się pomyślnie i ma dużą frekwencję. Zwiedziło je w r. 1927 razem 7.744 osób, w tem 159 większych wycieczek z całej Polski. Uczestniczyło w r. 1927 w wystawie we Florencji oraz w Koszycach w Czechach.

= Po zamknięciu wystawy poznańskiej »Plastyki« została otwartą w gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawa Cechu art. pol. »Jednoróg«, w której biorą udział: Wł. Augustynowiczówna, St. Dąbrowski, J. Hryńkowski, W. Krzyżanowski, L. Misky, Sz. Müller, K. Pochwalski, R. Orszulski, Z. Radnicki, J. Winiarz, W. Zawadowski i St. Żurawski.

= Po zamknięciu wystawy »Jednoroga«, które ma nastąpić 13 maja, otwartą zostanie na t. zw. bieżącej wystawie sala z dziełami sztuki, przeznaczonemi do rozlosowania dla członków T-wa. Dyrekcja T-wa postanowiła bowiem wrócić do dawnych tradycyj, zaniedbanych przez poprzedni Zarząd T-wa i co roku wydawać dla swych członków premię artystyczną i przeprowadzać losowanie dzieł sztuki. Tego roku wydaną zostanie teka pt. »Kraków«, składająca się z sześciu plansz, wykonanych w kolorowej litografji przez najwybitniejszych krakowskich artystów.

Publiczność krakowska darzy w dalszym ciągu wielkiem zaufaniem poczynania obecnej Dyrekcji T-wa. Ruch na wystawie jest ogromny, przypominający dobre czasy przedwojenne, bywają niedziele, w których przesuwa się przez sale wystawowe T-wa przeszło tysiąc osób, co na mały Kraków jest ogromną cyfrą. Ilość członków za rządów obecnej Dyrekcji wzrosła z 26 osób do 1.500, co jest sukcesem niezwykłym. Pokazuje się jak niesłusznemi były utyskiwania poprzedniej Dyrekcji na to, że publiczność krakowska powojenna nie okazuje najmniejszego zainteresowania się sztuką.

= Na posiedzeniu Komisji hist. szt. Polskiej Akademji Umiejętności odbytem dnia 22 marca 1928 r. dr. Stefan Komornicki przedstawił stan badań nad pierwszymi budowniczymi pałacu renesansowego na Wawelu. Miało ich być dwóch: Franciscus Italusi i Francisco della Lora albo Lori, drugi miał przybyć do Krakowa w r. 1509 i on dopiero miał rozpocząć budowę krużganków. Referent przedłożył częściowo nowy materjał z archiwum państwowego florenckiego, a zestawiwszy go z odnośnemi źródłami polskiemi dowodził, że architekt Francesco della Lora (odmiany »Lori« nie spotyka się w dokumentach) wybierał się z Florencji do Polski dopiero w r. 1515 i jest wątpliwe, czy wogóle do Krakowa przybył. Skrzydło zachodnie i północne pałacu byłyby więc, zgodnie z zapiską Decjusza, w całości dziełem jednego budowniczego; jednak zachodnie skrzydło przebudowano skromnie już w latach 1502 — 1507, a przebudową północnego i budową krużganków rozpoczęto zaraz po wstąpieniu na tron Zygmunta Starego.

Referent rozpatrywał potem szczegółowo kompozycję i konstrukcję krużganków, podkreślając ich cechy wczesno-renesansowe, dowodzące, że budowniczy wykształcony był na tradycjach Brunelleschi'ego i Michelozza. Mimo przystosowania się do warunków północnego podniebia, Franciszek Florentczyk zachował w krużgankach fasady kompozycji Odrodzenia włoskiego; m. i. świadczy o tem stosunek wysokości dwóch piętr sklepionych krużganków do wysokości górnego, otwartego piętra. — Co do filarów, dzielących sklepione piętra na nierówne części, wyraził referent przypuszczenie, że służyły one jako oparcie dla sklepień krużganków, wykańczanych częściami; w ten sposób filary te znaczyłyby nam cztery do pięciu okresów budowy krużganków, a może i całego pałacu.

= O uporządkowanie rynku krakowskiego. Pod tym tytułem zamieścił *Czas* w Nrze 108 artykuł prof. Józefa Mehoffera o tej ważnej nie tylko dla Krakowa sprawie. Przytaczamy go w całości:

»Sprawa uporządkowania Rynku krakowskiego wysunęła się na czoło zagadnień miejskich i jest, jak słyszę, aktualną. Narazie dyskusja ogranicza się do wymiany zdań w *Czasie*, przyczem autorowie zabierający głos podpisują się często tylko literami; ponieważ zaś przedmiot jest interesujący i każdemu Krakowianinowi drogi, należy być przygotowanym na wysłuchanie niejednego jeszcze zdania. Nie powiem, aby ten system używania pseudonimowych inicjałów wprowadzał dyskusję na właściwe tory. Opinje nie poparte nazwiskiem, a co za tem idzie, pracą zawodową, raczej służą do wypowiedzenia osobistej predylekcji autora do tego lub owego rozwiązania, wywody zaś, dla mnie przynajmniej, nie przedstawiają dosyć realnej argumentacji, jeżeli np. posługują się stwierdzeniem *a priori*, że kwestja drzew jest przesądzona, że kto ma krztynę poczucia perspektywy, ten nie może być innego zdania i t. d. Owszem, sądziłbym, że bardzo łatwo ktoś mający jakie takie poczucie perspektywy może być właśnie przeciwnego zdania i powie np., że drzewa na rynku mogą mieć swoją rację, albo, że rynek pokryty trawnikami i linjami bukszpanu i niskich koniferów może być mimo tej ozdoby wymarłą pustynią, taką właśnie jak ów piękny *Heldenplatz* wiedeński, przez który nawet za najlepszych czasów Wiednia nikt nie przechodził prócz zwiedzających Muzea albo Stajnie dworskie. Sądziłby także należało, że potrzebną byłaby w tej sprawie dyskusja rzeczowa, może ubrana w formę ankiety. Przed laty, kiedy miasto Kraków rozpisało konkurs na regulację Wielkiego Krakowa, odbyła się taka wcale poważna dyskusja ustna osób zaproszonych przez prezydenta miasta i myślę, że niejedno wypowiedziane wtedy zdanie zaważyło później, kiedy zarząd miasta obmyślał zasady ukształtowania w przyszłości Krakowa. Przypominam sobie także, że ku zdziwieniu pewnych kół, ulegających łatwym przesądom, okazało się, że artyści biorący w tej ankiecie udział, przedstawiali właśnie element praktyczności, liczenia się z rzeczywistością, wymaganiami życia, higjeną, jednem słowem ze wszystkiem, na czem polega postęp w budowie miast.

Ponieważ uporządkowanie rynku krakowskiego jest jednem z ważniejszych zadań, jakie czekają tych, któ-

rzy ponoszą odpowiedzialność za stan kultury już nietylko w Krakowie, ale w Polsce, wypowiem parę uwag, które przy późniejszej dyskusji nie powinny być chyba pominięte.

Wszyscy, którzy dotąd odzywali się, w tem są zgodni, że rynek jest świadectwem naszego niedbalstwa. Na sterczących okrąglakach jego bruku uczyliśmy się prawie chodzić a raczej skakać, my, dzisiaj starzy Krakowianie: kto wie, czy i starsze od nas pokolenie również na nich nie stawiało swych pierwszych kroków. Stare Kriegerowskie fotografje dają nam obraz sennego rynku z przed lat 50, od tego czasu przybyły na nim tramwaje, naprzód konne, później elektryczne, przybyły auta, ale okrąglaki zostały, tylko miejscami pozapadały w ziemię. W dołach w ten sposób utworzonych przechowują się resztki po każdym targu: śmiecie, słoma, gnój, pierze z kur, indyków i gołębi, rozbite jaja, wylane mleko, pod drzewami jeszcze i dzisiaj zobaczyć można strudzonych pieszą drogą wieśniaków przewdziewających buty. W całości swej rynek — to dzisiaj więcej może jeszcze niż dawniej targowisko prawie że wiejskie, wrażenie zaś to powstaje w znacznej części wskutek ruchu wszelkiego rodzaju wozów, nieujętego odpowiednimi przepisami. Dorożki autowe zajeżdżają na postój jak im się podoba, skracając sobie dowolnie drogę, konne zaś — na środku — tworzą zupełne obozowisko, do którego z trudem trzeba się dobierać. Jeżeli do tego dodamy linje tramwajowe, wąsko- i szerokotorowe, rozłożone w najdziwaczniejszych krzywiznach obok siebie, bo nie krępowano się wcale brakiem miejsca, będziemy mieli obraz tego rozjeżdżania się jak rynek długi i szeroki, przechodzień zaś, znalazłszy się raz poza trotuarem, przy niewielkim zresztą i ospałym ruchu (bo tramwaje stają co kilkadziesiąt kroków) nie wie, skąd grożące mu niebezpieczeństwo przybywa, każde auto, zjawiające się na horyzoncie jest niebezpiecznym wrogiem, i nikt nie jest w stanie przewidzieć, jakie koła spodoba mu się zatoczyć. Obraz ten nie jest utyskiwaniem z przyzwyczajenia, i dałem go umyślnie, bo porządkując rynek, przedewszystkiem należy zdać sobie sprawę, do czego on służy i jak tę służbę ma spełniać. I tu odrazu położę nacisk na rzecz rozstrzygającej wagi.

Rynek krakowski jest prawdziwym rynkiem, a nie jakimkolwiek, choćby najpiękniejszym placem, jest duszą miasta, które rozwinęło się koło niego. To nie Warszawa, w swoim stałym pochodzie w stronę Alei, to nie stolica jakaś zachodnio-europejska, która dla swego życia nawskroś nowoczesnego wymagała odrębnie dostosowanego terenu. Średniowieczny nasz rynek pozostał, jak był, ośrodkiem miasta. Tutaj, lub o parę kroków stąd mieszczą się banki i muzea, magazyny i restauracje i hotele. Tutaj odbywają się targi na owoce, kwiaty, wyroby ludowe, rozkładają się kramy noworoczne i przedświąteczne, a wszystko to daje mu życie i barwę lokalną taką, jaką ma wiedeński Naschmarkt, przedziwna Piazza delle Erbe w Weronie lub targ na jarzyny na głównej ulicy Zürichu, i wreszcie tyle innych charakterystycznych zbiorowisk ludzkich w Europie (nawet zachodniej). Tutaj odbywają się wielkie narodowe manifestacje wypełniające Rynek po brzegi (że przytoczę żywiołową demonstrację Krakowa po zawarciu pokoju brzeskiego), olśniewające procesje kościelne, msze polowe przy narodowych i wojskowych obchodach, tu »konik zwierzyniecki« lub chociażby południowe »corso« niedzielne. To, co się tutaj dzieje, jest obrazem tężyzny życia krakowskiego. I nie łudźmy się: Rynek krakowski nie może za żadną cenę tego charakteru stracić. Przecież nie czem innem jak tem właśnie ucieszy się serce przybysza ze Śląska czy z kresów wschodnich, wzruszy się niem nawet przejezdny Warszawiak, i to tylko przyciągnie i zabawi cudzoziemca, co już tyle w życiu widział, a na bukszpany i konifery patrzy obojętnie, wszakże może znaleźć je wszędzie, koło pierwszej lepszej budki dla wygody publiczności ustawionej a zielonością osłoniętej. Ale zato, jeżeli się znajdzie czuły na tajemniczą mowę wieków zaklętych w kamienie i zwyczaje, to zrobi to, co niedawno na tymże naszym rynku miało miejsce: usłyszawszy w mroźną noc zimową przeszywające tony hejnału marjackiego, zdejmie czapkę z głowy!

Przystępując więc do ukształtowania rynku, nietylko nie możemy zeń rugować życia, ale owszem musimy dać mu możliwość jak najbujniejszego rozrostu. Życie jednak może i powinno ujęte być w pewne karby, a to dlatego, aby nie zamieniało pięknego placu w śmietnik. Wiem, że pod tym względem na zachodzie Europy umieją ludzie w tym celu urządzać odpowiednie bruki, tak, że nawet po targach na owoce i jarzyny można je łatwo zmyć i oczyścić z odpadków. Na placach targowych dobrze urządzonych bywają kramy, które się z łatwością osadza w odpowiednich otworach, umyślnie przygotowanych, i z nich wyjmuje. Dla ruchu wszelkiego rodzaju wozów powinny być urządzone szerokie jezdnie, nie sprawiające hałasu, na które możnaby przenieść stanowiska dorożek, bo, jeżeli bulwary paryskie, a nawet ulice warszawskie zniosą stanowiska wzdłuż trotuarów, to nie widzę powodu zachowywania tej tradycji, opartej tylko na bezwładzie. Naturalnie, że wtedy i linje tramwajowe z Rynku znikną, i sądzę, że co do tego dzisiaj różnicy w zdaniach chyba już nie będzie, bo ciągle się słyszy głosy o to wołające. Może udałoby się także skasować całkiem dwie zupełnie niepotrzebne jezdnie, idące wzdłuż Sukiennic, bo jedna albo dwie dorożki, którym w ciągu roku spodoba się jechać z ulicy św. Jana na Bracką, mogą bez krzywdy objechać Rynek bokiem. Nie wydaje mi się zaś, aby Sukiennice musiały być obsługiwane drogą wozową. W Wenecji doskonale ludzie przechodzą przez plac św. Marka i całą Mercerję i nie skarżą się na to. Kto zaś widział przed kilku laty raut wydany dla Naczelnika Państwa w Sukiennicach, gdy setki, jeżeli nie tysiące osób, obcy dyplomaci, generałowie i dostojnicy godzinami czekali na możliwość dostania się po wąskich kręconych schodach do sal pierwszego piętra, ten chyba nigdy nie zechce, aby coś podobnego w Krakowie się powtórzyło. Sukiennice na takie wielkie zebrania się nie nadają, dojazd więc dla powozów także nie jest potrzebny, konieczna zaś dla Sukiennic obsługa kołowa zawsze od stron węższych dostęp znaleźć może.

A teraz drzewa! Ta kapitalna kwestja już jakoby przesądzona wyrokiem cytowanych w *Czasie* Zachodnio-europejczyków, dziwiących się, że w Krakowie na rynku są drzewa, kiedy gdzieindziej ich nie ma. Cenię Zachodnio-Europejczyków, ale nie wszystkich jednako. Swego czasu guwernantka Francuzka nie mogła przebaczyć Rzymowi, że się w tem i owem różni od Paryża. Wreszcie odpowiedziano jej: to właśnie dlatego, że to Rzym, a nie Paryż. Rynek krakowski jest średniowiecznym placem, romantycznym. Ten kościół Marjacki ustawiony z ukosa, mały placyk przed św. Barbarą, nieregularny, zamknięty jakby kulisami teatralnemi, wikarówka dzieląca tyły kościoła od Małego Rynku (nawiasem dodam, że przez niestosowną niwelację stracił urok, i — wyporządzony — opustoszał), Sukiennice z całą swą nastroszoną sylwetą, fantastycznymi ryzalitami, schodami i gankami, kościółek św. Wojciecha, wyglądający z pomiędzy drzew z kokieterją swego baroku, Wieża Ratuszowa samotnie stercząca w górę — to wszystko jest nastrojone na nutę fantastyczną, nieraz kapryśną, romantyczną. Otóż sądzę, że architektura tego rodzaju jak krakowska nietylko nie traci, ale zyskuje, mając w sąsiedztwie drzewa. Architektury rysowałem dużo i wiem, jakim motywem życia, uroku i za-

ciszności może być dla niej drzewo. Ono do sylwety budynku dołącza swoją, częściowo go przesłania, wytwarzając właśnie przez to skombinowaną i piękną konfigurację. Wystarczy parę kroków, aby stosunek wzajemny tych mas się zmienił. Odsłaniają się wtedy nowe szczegóły budynku, nowe perspektywy, tworzą się nowe sylwety. Jedne partje wychylają się, inne się kryją. Drzewa muszą więc być dobrze rozmieszczone, a sadząc je, trzeba sobie zdać sprawę do jakich rozmiarów w przyszłości dojdą.

Należy też pamiętać, że budynek wymaga odpowiedniego wybrukowania ulicy lub placu, na którym stoi. Bruk jest jego integralną częścią i dlatego nieobojętną jest rzeczą, czy użyjemy jako materjału kostki lub płyt kamiennych, betonu czy asfaltu. Pod tym względem nagrzeszono dosyć i u nas i zagranicą, a widok średniowiecznych gmachów, ustawionych, jak często się widzi, na asfalcie, jest dla czułego oka przykry. Średniowieczny rynek nie może też być ogrodem i raczej ukształtowany być powinien na podobieństwo pięknego dziedzińca; najlepiej też temu charakterowi odpowie piękny kamień jako materjał brukowy i umiejętne rozmieszczenie drzew, w mniejszej naturalnie liczbie niż obecnie. Jeżeli więc chodzi o roślinność, nie będziemy zastanawiali się nad stylowemi cechami ogrodów danej epoki; dzisiaj po setkach lat najstosowniejsza oprawa roślinna starych gmachów jest taka, jaką im te setki lat naturalnym biegiem rzeczy dały, a więc wybitnie romantyczna. Przykładów na to nie braknie, dość popatrzeć na widokówki ze starych miast francuskich lub niemieckich. Na jednym z placów Norymbergi znajdziemy piękne naturalnie rosnące drzewa, ocieniające gotyckie zabudowania, w tejże samej Norymberdze na dziedzińcu Burgu starych królów niemieckich, rośnie duży orzech włoski, a na rynku w Fryburgu szwajcarskim przed ratuszem stoi od dnia bitwy pod Morat, wtedy zasadzona, dziś dogorywająca, na żelazach wsparta lipa, która tak zrosła się z pojęciem tego miasta, że wyobrazić go sobie bez niej nie można. Naturalnie w miljonowych stolicach kipiące życie nowoczesne tę poezję starych placów zmiata. Ale i tam jeszcze, koło prastarych zabytków znajdzie się kępa drzew, choćby przed paryskim Louvrem, pod ścianami kościoła S. Germain des Prés, albo poza absydą Notre Dame.

A teraz, jakie te drzewa być mają? Nie pokraczne, obcinane niepotrzebnie od góry, a zato zniszczone od spodu, z okaleczałymi pniami, z trudem co roku swoje rany zalewające, jak nasze na Rynku, ale piękne, zdrowe drzewa, rozpinające swobodnie i szeroko swoje konary, odpowiednio dobrane gatunkowo, nie ulistnione zbyt gęsto. Takie drzewa bywają na świecie, tylko nie w Krakowie na ulicach. Winne temu ma być niekorzystne podglebie. Dziwnym zbiegiem okoliczności drzewa udają się pięknie w bezpośredniem sąsiedztwie ulic i Rynku, na plantach, o ile nie wznoszą błagalnie ku niebu amputowanych ramion, w prywatnych ogrodach, nawet w alei prowadzącej wzdłuż błoń, mimo, że przy sadzeniu fachowcy nie przepowiadali im długiego życia.

Aby być dobrze zrozumianym dodać muszę, że zupełnie nie występuję przeciw umiejętnie ciętym drzewom. Ale w Krakowie tak jak nie znajdzie się ani jedna fontanna, ani jeden basen architektonicznie ujęty, tak nie znajdzie się ani jedna cięta aleja, ani jedno sformowane drzewo. Widocznie nikt nie rozumiał dotąd potrzeby kultury ani na ulicy ani w ogrodzie. Pod tym względem można nauczyć się wiele od Poznania.

Z powyżej wypowiedzianych uwag dochodzę do wniosku: Kwestja Rynku powinna poddana być dyskusji fachowej; argumenta ściśle rzeczowe bez domieszki osobistego pierwiastku miłości własnej lub interesu rozstrząśnięte wszechstronnie, i na tej podstawie powzięty plan systematycznego uporządkowania, rozłożony w wykonaniu choćby na lata. Rozłożyć wykonanie trzeba na czas dłuższy dlatego, że wchodzą w grę doniosłe dla rozwoju miasta rzeczy, jak ewentualne przeznaczenie Sukiennic, używanie Rynku na obchody, budowa ewentualnych monumentalnych zdobień, jak np. baseny z wodą, tak ważne dla życia w mieście i wyglądu placu. Jeżeli chodzi o szczegóły, to dzisiaj już wypowiadamy przekonanie, że należy ruch kołowy ile się da utrzymać na odpowiednio urządzonych jezdniach, aby bez potrzeby nie zabierał sobą całej przestrzeni Rynku, uzyskane zaś przez to piękne obszerne płaszczyzny, odpowiednio wybrukowane i urządzone, użyć czy to na cele praktyczne, jak targi (w najlepszem a nie przykrem znaczeniu tego słowa), na obchody — czy też na ozdobienie lub uprzyjemnienie tego placu. Jeżeli mieszkaniec Rzymu dotąd mimo rzeczywiście nieraz ogłuszającego ryku samochodów i tumultu jeszcze garnie się do fontan na szczupłych placykach, to niewidzę powodu, dlaczego nie moglibyśmy w uroczą noc lipcową pod drzewami usiąść czy to między kościółkiem św. Wojciecha a Sukiennicami, czy pod Wieżą Ratuszową i patrzeć zdaleka na migocące światła i ruch wzdłuż trotuarów.

Pozostawienie roślinności na Rynku jest więc pożądane, ale nie w formie ogrodu, skwerów, trawników, kwietników, ale w formie odpowiednio rozmieszczonych drzew, rozrastających się swobodnie, a nie ciętych na gęste kule liściaste; w lecie nie będą zasłaniały zanadto architektury, owszem będą jej niejako uzupełnieniem, w zimie zaś, przesłaniając budynki siatką gałęzi, nie będą robić wrażenia zmierzwionych mioteł. Jesteśmy co wiosnę świadkami energicznego cięcia gałęzi; nie uważam je jednak za równoznaczne z usuwaniem spruchniałych części drzew, odmładzaniem i kształtowaniem drzewa.

Starałem się to niełatwe zresztą zagadnienie wyczerpująco roztrząsnąć, wnioski zaś wysnuć logicznie, wychodząc z pewnego zdecydowanego założenia. I uważam, że do dobrego rezultatu doprowadzić może tylko ścisłe trzymanie się drogi podyktowanej rzeczywistą potrzebą życiową. W ślad za tem pójdzie zachowanie poetycznego uroku i charakteru średniowiecznego placu.

Caveant Consules".

= Szkodliwa propaganda. Przed przeszło rokiem wydana została we Wiedniu pod redakcją p. Orlicza duża książka pt. Polen. Jest to gruby tom, wielkości dużego 4-o, dzieło wydane z wiedzą i przy grubej subwencji naszego M. S. Z. (opowiadają o kilkuset tysiącach zł.) w celach propagandy Polski zagranicą, a drukowane jest w języku niemieckim. Tekstu nie znamy, bo nie mieliśmy ochoty zaznajomić się z nim, tak nas zraziła do tego wydawnictwa wprost skandaliczna (powtarzamy z naciskiem: skandaliczna) forma zewnętrzna, to jest układ drukarski, dobór klisz, wykonanie itd. Książka ta była swego czasu, po wyjściu, dość hałaśliwie przez kilka pism reklamowaną, poza tem panowało o niej milczenie. Sądzimy, że kłopotliwe, bo ludzie jako tako obeznani z wydawnictwami zdawać sobie musieli sprawę, że p. Orlicz udowodnił, że nie miał i nie ma najmniejszych kwalifikacyj do redagowania dzieł tego rodzaju, że książka ta, tak kosztowna, przynieść nam może tylko szkodę, więc trzeba sobie powiedzieć: wyrzuciliśmy grubą bardzo sumę w błoto, i książkę spalić, zniszczyć, nikomu nie pokazywać.

Uderzyć się w piersi, przyznać się do grzechu, starać się zapomnieć o tych, którzy pomysł ten podjęli się wykonać, a upiekli tylko swoją pieczeń, i zmądrzeć po szkodzie.

Ale o to: nieprawda.

Bowiem: nowe przysłowie sobie Polak kupi, że i przed szkodą i po szkodzie głupi!

Tak jest! Oto przed dwoma tygodniami zgłosił się do kancelarji krakowskiego T-wa przyjaciół sztuk pięknych pan S., jako reprezentant czy akwizytator nowego wydawnictwa propagandowego, w rodzaju wydawnictw p. Orlicza. Będzie to także — jak zapewniał p. S. — duże dzieło formatu dużego 4-o, wydane jako wydawnictwo Ligi narodów, w języku francuskim, angielskim i niemieckim, traktować będzie o wszystkich przejawach życia polskiego, o jego historji, kulturze, i t. d. Słowem: Völkermagazin. Naturalnie wydane ma być — jak nas zapewniał p. S. — w porozumieniu (conajmniej) i zapewne — o tem p. S. dyskretnie milczał — przy szczodrem poparciu finansowem naszego M. S. Z., w celach propagandy. Pan S. — którego nazwisko zupełnie nie jest znane ani jako wydawcy ani jako redaktora — zwrócił się do dyrekcji krakowskiego T-wa sztuk pięknych z propozycją zamieszczenia w »dziele« tem dłuższego artykułu o temże T-wie, z ilustracjami, za co zażądał wypłacenia 500 zł. na »koszta wydawnictwa«. Przyczem pokazał nam odbitych kilka arkuszów druku tej książki. Okropne. To samo, co książka p. Orlicza. Reprodukcje układane bez ładu i składu, bez zdradzenia choćby najelementarniejszego zorjentowania się w wymogach współczesnego drukarstwa, rozmaite fotografje w »owalach«, widzieliśmy artykuł o Zachęcie warszawskiej z jednobarwną reprodukcją jakiegoś obrazu prof. Wyczółkowskiego, odbitą w kolorze zielonym, czy fioletowym, znowu widok na Wawel odbity na zimnoczerwony kolor i t. d.

Okładkę »dzieła« narysował jakiś nieznany nam Leo Arndt. Nie wiemy, czy to Polak, czy Niemiec, Szwajcar, czy kto taki, ale najbardziej stanowczo stwierdzamy, że ten szykowny a niezdarny »piórkowy« rysuneczek manierą z *Gartenlaube* z przed lat 50 jest policzkiem, danym naszej sztuce. Tego rodzaju okładka, na której w zostawionem w tle białym kole — umieszczono i orła naszego na »krwawem polu«, okładka dzieła, które w porozumieniu się ponoś z M. S. Z. ma być propagandą o Polsce, jest... nieporozumieniem (mówiąc »dyplomatycznie«), które sfery decydujące (pan minister Zaleski) napewne w krótkiej drodze zlikwidują. Jeszcze czas.

W dziele p. Orlicza widuje się co chwilę fotografje n. p. burmistrza z jakiejś tam maleńkiej mieściny czy wójta z Psiej Wólki i t. d. — Nie rozumieliśmy, co tego rodzaju reprodukcje mają wspólnego z propagandą idei polskiej zagranicą. Teraz, po otrzymaniu oferty na artykuł o krakowskiem T-wie sztuk pięknych za cenę 500 zł., zaczynamy rozumieć, dlaczego w książce p. Orlicza reprodukowano dla »celów propagandy« pana wójta z Psiej Wólki.

Nie mniej jednak ogarnia nas przerażenie na myśl, co pomyślą sobie o naszej kulturze najrozmaitsi gentlemeni z Ligi i Nieligi Narodów, którym ta książka zostanie wsuniętą lub którym wpadnie ona w rękę. Na Boga! Gdzie nasz Departament Sztuki? Gdzie nasz Departament propagandy prasowej M. S. Z. Gdzie nasze T-wo Szerzenia Sztuki polskiej wśród obcych? Dla czego nie zapytano się ich o radę?

Dla ścisłości należy zaznaczyć, że Dyrekcja krakowskiego T-wa przyj. Sztuk pięknych ofertę p. S. odrzuciła.

LWÓW

= Z wystawy sztuk pięknych. W salach Tow. przyjaciół sztuk pięknych otwarto »Wystawę sztuki wschodniej«. Obejmuje ona dywany i inne tkaniny kaukaskie, tureckie, indyjskie i perskie z wieku XVI do XVIII, oraz meble antyczne i inne wyroby wschodnie. Wystawę urządzono ze zbiorów Muzeum im. ks. Lubomirskich, im. Króla Jana III i Muzeum przemysłu artystycznego, oraz ze zbiorów prywatnych tutejszej arystokracji i bogatego kupiectwa lwowskiego. Prawie wszystkie zbiory, w liczbie około 200 sztuk, posiadają wielką wartość antyczną i materjalną. Zarządowi Tow. przyjaciół sztuk pięknych należą się słowa uznania za urządzenie tej wystawy.

— Samobójstwo malarza. W zakładzie kąpielowym św. Anny, we Lwowie, poprzecinał sobie żyły brzytwą kąpiący się tam artysta-malarz Stanisław Dziewiatkowski. Pogotowie ratunkowe przewiozło desperata w stanie groźnym do szpitala. Powód samobójstwa nieznany.

ŁÓDŹ

= Z początkiem kwietnia otwarto w M. Galerji Sztuki wystawę, która zawierała obrazy Wacława Nowiny-Przybylskiego, Jana Rosena, W. Zawadowskiego, Brade'go, Wegnera, tkaniny i wyroby z dziedziny przemysłu artystycznego p. Zofji Raczyńskiej z Paryża. Wystawiono też z portrety rodzinne Radziwiłłowskie z początku XIX w.

= Z początkiem maja otwarto w M. Galerji Sztuki zbiorową wystawę prac Józefa Hechta, Łodzianina, mającego stałą pracownię w Paryżu. Na wystawę złożyły się obrazy olejne, drzeworyty, miedzioryty i akwaforty, w liczbie 80 sztuk.

= B. Cukierman (ur. 1890 r. w Wilnie) wystawił w M. Galerji Sztuki około 100 utworów: obrazów olejnych, akwarel i utworów graficznych.

= Uznanie dla warszawskiego recenzenta. Łódzka *Prawda* w nr. 19 podaje pod nagłówkiem: »Recenzent« — co następuje:

W ostatnim numerze tygodnika *Nowości* jest recenzja z wystawy w Zachęcie. Recenzent tego organu, niejaki T. Bulewski, pisze o malarzu Wawrzeniecki:

»Środki malarskie co prawda proste i często manieryczne, tematy obracają się w ciasnym zakresie — scen średniowiecznych egzekucji nad czarownicami, pustelnikami, gdzie eremici lub postacie kobiece przebywają sam na sam z sobą, lub z jakąś żądzą tajemniczą upostaciowaną w węże pokryte iskrzącemi się łuskami, o połyskliwych oczach, który stanowi ulubiony motyw wielu jego obrazów.

We wszystkich tych pracach widać talent i umiejętność malarską dużą.

Rysunek choć często manierycznie barokowy, jest jednak mocny — zwłaszcza w ciele ludzkiem; koloryt choć lubujący się w dekoracyjnych płaszczyznach, a unikający subtelnych odcieni światłocienia, jest bogaty i czasami nawet świetny i harmonijny«.

Możeby tak redakcja *Nowości* pozostawiła p. Bulewskiego sam na sam z sobą, dodając mu ewentualnie — aby się nie zanudził — jakąś tajemniczą żądzę dla towarzystwa. Będzie to może zbyt łagodna egzekucja dla takiego »krytyka« — ale niechaj wie, że zawziętości w nas niema, mimo że w tej samej recenzji napisał jeszcze:

»Prace Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej dla tych, co znają jej dawniejszą działalność, nie przynoszą sobą wcale nic nowego — dobry rysunek, przy braku głębszego poczucia koloru i niezdecydowany, przy pewnej pozornej łatwości i brawurze — sposób malowania, wszystkie te zalety i wady widoczne są we wszystkich obrazach na wystawie. Duże zalety kompozycyjne posiadają portrety: kolor względnie najlepszy widać w niektórych martwych naturach«.

Ten rysunek bez głębszego poczucia koloru i ten sposób malowania niezdecydowany, ale brawurowy — kwalifikują autora na... martwą naturę.

(Uwagi powyższe są tak słuszne i trafne, że nie mamy od siebie nic w tej sprawie do dodania — przyp. Red. *Sztuk P.*).

POZNAŃ

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawiono cykl prac Stanisława Żukowskiego, prace Al. Augustynowicza, S. Daniela, Ad. Batyckiego, L. Wróblewskiego, J. Graczyńskiego, Ad. Hannytkiewicza, Wł. Lama, oraz rzeźbę Zofji Trzcińskiej-Kamińskiej, przedstawiającą głowę Wilsona.

= O gmachy dla działu kultury i sztuki na wystawie krajowej. Dyrekcja Powsz. Wystawy Krajowej komunikuje, że min. Kwiatkowski przyjął prezesa P. W. K., p. Ratajskiego, i prezesa zarządu dr. Wachowiaka i oznajmił im, że Rada Ministrów na ostatniem posiedzeniu uchwaliła wykończyć w pożądanym terminie uniwersyteckie gmachy chemji i anatomji w Poznaniu, w których to gmachach mieścić się będzie, jak wiadomo, dział kultury i sztuki P. K. W.

= Kultura i sztuka na P. W. K. Bliższe szczegóły o organizacji tego działu, którego organizatorem jest pan Jerzy Warchałowski, podaje *Kurjer Poznański* w Nr. 207.

Wystawa kultury obejmie naukę i sztukę. Twórczość naukowa zobrazowana będzie według przedmiotów z uwzględnieniem metod i różnych zagadnień naukowych, organizacyjnych i stosunku nauki do życia.

Osobny dział zajmie wychowanie i nauczanie według typów szkół: powszechnych, średnich, zawodowych, wyższych, pozatem będzie tu poddział oświaty pozaszkolnej i robót ręcznych.

Dział sztuki uwzględni: sztuki plastyczne, a więc: urbanistykę, architekturę, sztuki dekoracyjne, malarstwo, rzeźbę, grafikę i sztukę ludową; dział teatru: t. j. teatr, kinoteatr, balet, tańce, teatr ludowy; muzyki: muzykę ludową, literaturę, dziennikarstwo, czasopiśmiennictwo i literaturę ludową. Osobno będzie uwzględniona twórczość artystyczna i nauczanie.

Po porozumieniu się z odpowiedniemi kołami artystycznemi kierownictwo działu kultury ustaliło program ogólny wystawy, którego szczegółowe opracowanie jest w toku.

Kultura artystyczna nie ograniczy się do działu sztuki w ścisłem znaczeniu, lecz obejmie całą dziedzinę urządzenia mieszkań, architekturę, urbanistykę, a na Wystawie wyrazi się nie tylko w planach i projektach, lecz i w objektach wykonanych w naturze za pomocą całego szeregu rzemiosł i przemysłów; styczność działu kultury artystycznej z odpowiedniemi gałęziami przemysłowemi i rzemieślniczemi, które będą reprezentowane osobno w dziale gospodarstwa narodowego, jest oczywista. Na terenie Wystawy ta kolizja będzie załatwiona w ten sposób, że w dziale przemysłowym i rzemieślniczym będą wystawiać firmy podług własnego punktu widzenia z podporządkowaniem się tylko ogólnemu regulaminowi i wymaganiom programu, w dziale zaś kultury te same gałęzie produkcji będą służyły pewnej idei przewodniej komitetu Wystawy lub grup artystycznych, które ze swoim ideowym programem będą przez komitet jako taki przyjęte. Naprzykład, wystawiają księgarze i wydawcy w dziale przemysłu księgarskiego a jednocześnie temi samemi eksponatami, tylko specjalnie wybranemi uczestniczą w wystawie »pięknej książki«, itp.

Ministrowi wyznań relig. i oświecenia publ. przedłożono już szkic przewidywanych na celu kulturalne wydatków, które pociągnie za sobą zarówno udział bezpośredni Rządu, jak i akcję subwencyjną. Przedstawiono przy tej sposobności, że Wystawa jest zdarzeniem tak ważnem w życiu społeczeństwa, iż cała akcja normalna Ministerstwa w kierunku popierania nauki, sztuki, literatury, teatru itd. powinna iść po linji Wystawy z oddaniem pierwszeństwa tym poczynaniom, które mogą znaleźć wyraz i zakończenie w Wystawie, bądź też robione są w bezpośrednim z nią związku.

= Wystawa obrazów warszawskich malarzy została otwarta w sali »Błękitnej« Apollo. Znalazły się tam bez planu i wyboru prace Apolonjusza Kędzierskiego, Kazimierza Lasockiego, Zdzisława Jasińskiego, Stefana Popowskiego, Stanisława Zawadzkiego, Jana Kotowskiego, Franciszka Szwocha, Tadeusza Bulewskiego, Czesława Wasilewskiego, oraz śp. Feliksa Bagieńskiego.

Na całość eksponatów składają się dzieła rozmaitej treści, a więc: sceny batalistyczne, rodzajowe, pejzaże, kompozycje różnorodne, widoki morskie, architektura, typy, akty, półakty, martwa natura itp. Zespół artystów oprócz poprzednio już wymienionych stanowią: Tadeusz Cieślewski, Zdzisław Jasiński, Jan Kotowski, Bronisław Kowalewski, Emil Lindeman, Włodzimierz Nałęcz, Jan Olszewski, Wacław Nowina Przybylski, Józef Rapacki, Feliks Szewczyk, Czesław Tański, Mieczysław Trzciński, Rafał Wąsowicz i inni.

Poznań miał nareszcie prawdziwie oryginalną próbkę normalnej wystawy w warszawskiej Zachęcie. Przyznać trzeba, że naogół poznał się na tem doskonale i odpowiednio zareagował.

W. Lam pisał o tej wystawie w Nr 91 *Dziennika Poznańskiego* m. in.:

»Wystawa zorganizowana z inicjatywy prywatnej oraz częściowo Związku Obrony Kresów Zachodnich, a przeznaczona dla prowincjonalnych miejscowości naszego Zachodu, została skompletowana bez jakiegoś ściśle określonego programu. Są tam prace artystów starszych, nawet nieżyjących, a również i młodych, przytem nie ilustruje ona twórczości choćby tylko Warszawy z jakiegokolwiek okresu. — Wystawa została dobraną raczej przygodnie i możnaby ją przyrównać do którejkolwiek z wystaw bieżących Zachęty z tą różnicą, że są tu eksponaty takie i takich artystów, którzy od Zachęty stronią (czynią to, gdyż Zachęta nie uznaje dziś, jak wiadomo, młodszych poczynań w sztuce i trwa w swym uporze nawet mimo częstych ataków i zarzutów pod jej adresem ze strony wielu wybitnych fachowców). To że organizatorzy obecnej wystawy wychodzą (coprawda b. ostrożnie) poza kąt orjentacji Zachęty, możnaby policzyć na ich korzyść, żałować tylko należy, że czynią to tak nieśmiało. Sprzeczności wykluczające się nawzajem (jeśli walczą ze sobą, (dowodzi to tylko o pulsującem życiu sztuki), możnaby pogodzić w ten sposób, że taka wystawa okrężna rozpadłaby się na dwie oddzielne części, jedną konserwatywną i drugą postępową, mówiąc lapidarnie, jeśli chodzi o stosunki warszawskie, na Zachętę i na nie-Zachętę. — W każdym razie jasne rozgraniczenie tego rodzaju zasadniczych różnic i uwzględnienie ich na wystawie mogłoby zapewnić szerszy krąg interesujących się. Kto się myli, a kto ma rację w tego rodzaju sprawach, rozstrzyga ostatecznie i bezapelacyjnie przyszłość i historja, a nawet osądy historyczne bywają, rzec można, subjektywnie zabarwione orjentacją danej epoki. Tembardziej więc zdanie krytyka może być tylko subjektywnym poglądem, a słusznym, o ile posiada głębsze fachowe uzasadnienie. Nie subjektywnym jest właściwie tylko krytyk bez własnego zdania i tem samem znaczenia«.

Ir. Głębocka-Piotrowska w Nr. 191 *Kurjera Poznańskiego:*

»Do najlepszych uczniów Gersona, stale zamieszkujących Warszawę, należy Apolonjusz Kędzierski, który maluje głównie sceny z życia wiejskiego. Na wystawę nadesłał trzy akwarele z ostatnich lat. Szczególnie interesujący jest »Rybak z podrywką«. Obrazy artysty pełne są powietrza i drgającego, migocącego światła, który to efekt wydobywa artysta dzięki jasnym barwom i niespokojnym, porozrywanym konturom. Do przedstawicieli starszej generacji na wystawie należą Michał Boruciński, który wystawia główkę dziewczęcą,

pełną sentymentu. Interesujące są również dwa harmonijnie zestrojone pejzaże Kazimierza Stabrowskiego, którego wystawa zbiorowa w Poznaniu odbywała się rok temu. Krajobrazy Bronisława Kowalewskiego odznaczają się delikatnym kolorytem i prostotą w układzie. Czesław Tański, Zdzisław Jasiński, Tadeusz Cieślewski i Józef Rapacki, nadesłali po jednej pracy; poza poprawnością rysunku nie wyróżniają się one niczem. Obrazy batalistyczne Stanisława Bagieńskiego silnie są uzależnione od Wojciecha Kossaka. Stylizowane pejzaże i obrazy alegoryczne Edwarda Okunia rażą ostrym kolorytem.

Jak z tego przeglądu wynika, prace starszego pokolenia malarzy warszawskich dobrane są bezplanowo i należytego pojęcia o rozwoju malarstwa warszawskiego w okresie naturalizmu nie dają. Wystawienie większej ilości dzieł kilku, ale tylko wybitniejszych artystów, dałoby całość bardziej pouczającą. Prace tego okresu uzupełniają pejzaże artysty krakowskiego Stefana Filipkiewicza, o świeżym harmonijnym kolorycie i znakomicie opanowanej formie.

Zwróćmy się teraz do młodej sztuki warszawskiej, reprezentowanej na wystawie. Spotyka nas również zawód. Znakomicie dobrany zespół Szkoły Sztuk Pięknych, wskrzeszonej w r. 1904 dzięki staraniom Kazimierza Stabrowskiego – profesorami byli wówczas m. i. Krzyżanowski, Tichy, Ruszczyc, Trojanowski — wykształcił szereg uczniów, którzy są już artystami dużej miary. Tymczasem z poważnych przedstawicieli tego pokolenia sztuki warszawskiej wystawia tylko Władysław Skoczylas dwa obrazy doskonale zbudowane, przedstawiające dziewczyny w strojach góralskich na tle pejzażu. Gdzie inni reprezentanci dzisiejszej sztuki warszawskiej, gdzie Tadeusz Pruszkowski, Wacław Wąsowicz, Stanisław Rzecki, Wacław Borowski, Tymon Niesiołowski? Przecież tworzą oni najpoważniejszą w Polsce obok »Sztuki« krakowskiej grupę artystyczną »Rytm« i wysunęli się już od kilku lat na czoło ruchu artystycznego w Warszawie. Wystawione u nas prace mniej więcej dwudziestu malarzy nie wnoszą nic nowego do sztuki, zdradzają częściowo brak opanowania rysunku, a szczególnie często brak poczucia kolorystycznego. Nominowanie ich przedstawicielami młodej sztuki warszawskiej, w poważnych artystów bogatej, jest mocną pomyłką«.

dur w Nr. 95 *Gazety Porannej:*

»W sali »Błękitnej« Hotelu Apollo wystawiają od tygodnia warszawscy malarze, których patronem zdaje się być zmarły przed dwudziestu laty Wojciech Gerson. Wśród dość znacznej liczby płócien i akwarel spotyka się coprawda obrazy takich artystów, jak Kazimierz Stabrowski, a nawet Władysław Skoczylas, to jednak dzieła ich, które na tej wystawie się znalazły, harmonizują wcale dobrze z ogólnym poziomem reszty eksponatów.

Mdławy, bezindywidualny naturalizm, któremu wszyscy ci malarze hołdują, dawno przestał być sztuką w Europie poważaną, a sztuczny, atelierowy symbolizm kilku płócien usiłujący imitować kapitalne kompozycje Malczewskiego (jeśli nie poprostu fantazje Makarta albo zgoła von Stucka) nigdy nie uchodził za usiłowanie godne artysty. Nie trzeba jednak zapominać, że właśnie taka sztuka ma zawsze wartość obiegową wśród t. zw. publiczności, szczególnie tej, która dziś ma pieniądze, żeby kupować obrazy.

Z ogólnej oceny należy wyłączyć akwarele Cieślewskiego oraz kilka pomniejszych utworów innych malarzy«.

= Wystawa »Ogniwa« w salach Związku Zawowego Artystów Plastyków obejmuje prace W. Osseckiego, M. Mokwy, A. Batyckiego, J. Henkego, St. Jarockiego, K. Jasnocha, P. Mazurkiewicza, K. Platera-Zyberka, A. Römerowej i A. Serbeńskiego. Wystawa odznacza się bardzo nierównym poziomem. Słuszna jest uwaga *S. Ł.* w Nr. 92 *Przeglądu Porannego,* który pisze:

Nie poraz pierwszy, a zapewne i nie ostatni na wstępie sprawozdania z wystawy zmuszony jestem przypomnieć znaczenie jury. Obecnie niektóre grupy artystów plastyków w Poznaniu nie wprowadziły u siebie tej instytucji, co pociągnęło za sobą ujemne skutki. Nawet zdolny i poważny artysta posiada w swej pracowni dzieła słabsze, które niekoniecznie winny ujrzeć ściany pałaców sztuki czy innych lokali wystawowych — ocena dzieła przez samego autora nie zawsze bywa objektywną, a kilka słabszych prac psuje czasami poziom całej wystawy.

I stąd ważność i znaczenie jury. I dobrzeby było, gdyby jury zostało stworzone i w »Ogniwie«.

WARSZAWA

= Walne zebranie Zachęty — jednomyślne uchwały i wybory Komitetu. W poniedziałek, dnia 30-go kwietnia o godz. 5 po poł. odbyło się w gmachu Zachęty doroczne Walne Zgromadzenie członków rzeczywistych Towarzystwa. Po jednomyślnem wybraniu na przewodniczącego p. sędziego W. D. Paszkowskiego i zaproszeniu na sekretarza p. mec. Włodzimierza Borzęckiego, na assesorów artystów malarzy p. Zofji Stankiewiczównej i Rafała Wąsowicza i miłośników pp. inż. Karola Stronczyńskiego i dyr. Józ. Zaleskiego, zabrał głos prezes Zachęty p. St. Brzeziński i odczytał sprawozdanie z działalności Towarzystwa w roku ubiegłym. Po odczytaniu przez skarbnika p. K. Kowerskiego sprawozdania finansowego zebrani jednomyślnie zatwierdzili sprawozdanie i udzielili absolutorjum Komitetowi.

Przystąpiono do wyborów z rezultatem następującym: do Komitetu na miejsce ustępujących z kolei wybrani zostali artyści pp. Konstanty Górski i Zygmunt Otto, miłośnicy pp. Karol Kowerski i Oskar Sosnowski, na zastępców artyści pp. Michał Czepita, Franciszek Roth i Bronisław Wiśniewski, miłośnicy pp. Franciszek Karpiński, Wacław Szadurski i Witold Wehr, do Komisji Rewizyjnej pp. Władysław Heinrich, Mieczysław Niklewicz i Adolf Szturm, na zastępców pp.: Wacław Brun i Piotr Krasnodębski.

Po ogłoszeniu wyników wyborów art. mal. p. Teodor Ziomek w imieniu wszystkich zebranych podziękował Komitetowi za owocną pracę, co obecni przyjęli oklaskami, a prezes podziękował pp. przewodniczącemu, sekretarzowi i assesorom Walnego Zgromadzenia za poniesione trudy.

Żadnych innych szczegółów (np. ilu było na zebraniu członków, czy wybory były też jednomyślne etc.) prasie nie zakomunikowano. Powyższy tekst komunikatu Zachęty cytujemy podług tekstu zamieszczonego w Nr. 134 *Gazety Warszawskiej Porannej.*

= Sprawozdanie Komitetu Tow. Zachęty ukazało się świeżo w druku. Dowiadujemy się z niego następujących szczegółów:

Liczba członków w r. 1927 wynosiła 2403 (w r. 1926 członków 2424, w r. 1925 członków 3681, a w r. 1924 członków 4884). Widać z tego, że ilość ogólna członków stale maleje.

Natomiast ilość takich członków, którym przysługuje prawo głosowania na W. Zebraniach stale i wydatnie wzrasta. W r. 1924 było członków rzeczywistych artystów 427, w r. 1925 już 444, w r. 1926 liczba ich wzrosła nagle do 480, a w r. 1927 doszła do 488. Bogaty kraj ta Polska: 488 artystów, członków rzeczywistych Zachęty; ale czy rzeczywistych artystów?

Członków rzeczywistych miłośników (głosujących na W. Zebraniach) również stale przybywa: w r. 1924

było ich tylko 535, w r. 1925 już 562, w r. 1926 było ich 579, a w r. 1927 liczba ich nagle wzrosła do pokaźnej cyfry 645. W jednym tylko ub. r. przybyło 66 miłośników, znających się na sztuce.

Powyższe cyfry zdają się rzucać znamienne światło na osobliwe zjawisko, jakiem jest jednomyślność, panująca np. na ostatniem W. Zebraniu Zachęty. Na tak olbrzymią ilość członków rzeczywistych, nie znalazł się nikt, ktoby przyszedł na W. Zebranie i wystąpił z krytyką, czy też choćby z odmienną opinją. Rzecz w sztuce niebywała, zjawisko godne podziwu: oto 1133 ludzi (488 artystów i 645 miłośników) jest co do Zachęty zupełnie jednego zdania. Wzorowa solidarność i bezprzykładna jednomyślność w rzeczach sztuki.

Liczba członków zwyczajnych (t. j. takich, którzy nabywają tylko bilet roczny i nic nie mają do gadania) stale spada.

W r. 1924 było ich: 3.780, w r. 1925 już mniej, bo tylko 2.540, w r. 1926 niespełna połowa ich tylko pozostała, 1243, a w r. 1927 było ich 1145. Tego rodzaju spadek ilości członków zwyczajnych Zachęty uważać trzeba za katastrofalny. Czyżby spadek ten stanowił wykładnik opinji i zaufania ze strony szerszego ogółu?

Równie katastrofalny jest spadek frekwencji, jeśli idzie o normalne bilety wejścia (z pominięciem ulgowych i wycieczkowych):

W r. 1923	sprzedano	biletów	normalnych	114922
„ 1924	„	„	„	103548
„ 1925	„	„	„	51676
„ 1926	„	„	„	41893
„ 1927	„	„	„	41109

Rzecz znamienna, że na W. Zebraniu Zachęty o takich sprawach zgoła się nie mówi. Nikt nie jest ciekaw przyczyn takiego ujemnego stanu rzeczy, nikt nie wskaże środków zaradczych.

Za to obrót roczny wzrasta i wzrasta ilość wystawiających. W r. 1923 wystawiono 3775 dzieł 274 artystów, w r. 1927 zaś 4482 dzieł 686 artystów. Interes w ruchu, ale może odbija się to niekorzystnie na poziomie?

Do zbiorów Zachęty przybyły 3 dzieła z daru, komitet zaś zakupił z funduszów Tow. utwory malarzy Okunia E., Majewskiego Wł., Krasnodębskiego P., Sichulskiego K., Gorskiego K., Filipkiewicza S., Bujnowskiego Z., Wróblewskiego K., Cieślewskiego T., Bagieńskiego St., Stankiewiczówny Z. i Czepity M.

Nadto zakupiono na własność Tow. 11 innych utworów (Boruciński, Czepita, Jabłczyński, Jasiński Z., Piątkowski W., Römerowa, Siestrzeńcewicz, Szewczyk, Szygell, Zawadzki).

Jako premjum za r. 1927, ukaże się teka z foto-mechanicznemi reprodukcjami — obrazy M. i A. Gierymskich, oraz... »Kurtyna Teatru Krakowskiego« H. Siemiradzkiego (razem 3 ryciny).

Pod kierunkiem K. Gorskiego i przy jego osobistym udziale odrestaurowano w Zachęcie obrazy: Al. Gierymskiego, H. Siemiradzkiego, J. Chełmońskiego, L. Wyczółkowskiego i pono inne.

= Zachęta i nowa sztuka. Nowy jakiś recenzent, T. Bulewski, stwierdza w Nr 18 pisma *Nowości*, że wystawy w Zachęcie dają najpełniejszy co do ilości oraz jakości obraz nowej sztuki. Zdanie nowego recenzenta w nowem piśmie zawierające nową zupełnie obserwację, cytujemy dosłownie:

»Zbyteczną rzeczą jest mówić, o roli kulturalnej jaką odgrywa w Warszawie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych ze swemi wystawami, które zmieniając się co miesiąc, świadczą o wzmożonym ruchu artystycznym w kraju i znaczeniu w nim stolicy.

Stanowiska tego nie zachwiał bojkot wystaw przez część artystów z tak zwanej lewicy, którzy zarzucali działalności komitetu Zachęty wrogi stosunek do różnych nowych kierunków w sztuce panujących. Nie będę tu się wdawać w ocenę słuszności czy niesłuszności tych mianowicie warunków, muszę jednak stwierdzić, że, choć nie pozbawiona pewnych usterek, Zachęta rolę swą spełnia i wystawy w niej urządzane dają najpełniejszy, co do ilości oraz jakości, obraz nowej sztuki«.

W Warszawie nietylko nowe pisemka ale i nowi recenzenci mnożą się obecnie jak grzyby po deszczu. Same *nowalje!*

= Sprawa Jabłoński contra St. Pieńkowski w sądzie karnym. W grudniu ub. r., w Nr 333 *Gazety Warszawskiej Porannej*, zamieścił p. St. Pieńkowski wysoce niesmaczny i napastliwy artykuł przeciwko art. mal. M. Jabłońskiemu z Krakowa, z powodu jego obrazu p. t. »Zbiór Owoców«. Artykuł był tak haniebny, że przeciwko temu rodzajowi »Krytyki« wystąpiły z energicznem potępieniem wszystkie polskie związki artystów plastyków (por. *Sztuki Piękne* Nr 4, str. 155).

Z powodu tych wystąpień p. Pieńkowskiego pociągnął go do odpowiedzialności karnej p. Jabłoński, powołując świadków ze sfer artystycznych, w których sprawa wywołała duże zainteresowanie.

Sąd okręgowy w wydziale 3-im karnym, wyznaczył rozprawę na 12-go kwietnia b. r.

Oskarżony Pieńkowski nie stawił się do sądu z powodu niemożności doręczenia mu wezwania, aczkolwiek uprzednio skargę pod adresem redakcji otrzymał.

W imieniu artysty M. Jabłońskiego wystąpił adw. Jarosz, w obronie zaś oskarżonego adw. Żabłocki.

Sprawa ta ma zasadnicze znaczenie, gdyż idzie w niej o to, aby nakreślić granice swawoli słowa w omawianiu dzieł sztuki.

Sąd rozprawę odroczył.

= Miejska szkoła malarstwa i sztuk zdobniczych. Jak wiadomo ministerjum robót publicznych wyznaczyło plac pod budowę miejskiej szkoły malarstwa i sztuk zdobniczych o powierzchni 6412 m. kw. z bloku między ulicami Wawelską, Krzyckiego i Mikołaja Reja. W tymże bloku wznoszony ma być gmach Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej. W celu ustalenia zakresu czynności szkoły i muzeum odbyły się narady przedstawicieli wydziału oświaty i kultury z reprezentantami muzeum, na których ustalono, że działalność szkoły i muzeum mają się wzajemnie uzupełniać. Dalej ustalono wykaz pomieszczeń dla obu uczelni i przyjęto zasadę, że ubikacje pomocnicze mają być projektowane jaknajoszczędniej. Kubatura gmachu szkoły wynosić ma do 19.562 m. kw., domu zaś mieszkalnego do 4.300 m. kw. Przybliżony koszt budowy gmachu szkoły wyniesie około 1,500.000 zł., domu mieszkalnego około 210.000 zł.

Uchwały powyższe magistrat przyjął do wiadomości i polecił wydziałowi finansowo-podatkowemu przejęcie od okręgowej dyrekcji robót publicznych placu, przeznaczonego pod budowę szkoły.

= Udział Polski w konkursie artystycznym IX olimpiady. Sąd konkursowy, w którego skład wchodzili pp.: M. Boruciński, T. Pruszkowski, K. Stryjeński, (J. Szczepkowski usprawiedliwił swą nieobecność) i dr M. Treter, jako przewodniczący Komisji Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, orzekł, że z materjału, nadesłanego na Wystawę Sportową, nadają się do wysłania na wystawę w Amsterdamie, podczas IX Olimpiady, następujące eksponaty: L. Dołżyckiego »Przy Starcie«, W. Hofmana »Piłkarze« i portret zbiorowy »Wisły«, St. Noakowskiego »Łuk tryumfalny w Stadjonie, »Stadjon«, »Uroczystość w Stadjonie«, W. Piotrowskiego »Skok« (»Na płotku«), Wł. Skoczylasa »Łucznik«, »Diana« i »Polowanie«, L. Slendzińskiego »Wioślarz«, M. Zaruby »Projekt pla-

katu«, Wł. Gruberskiego »Znak pilota«, O. Niewskiej »Strzelec«, »Dyskobol« i »Pływak«.

Materjał ten zostanie uzupełniony jeszcze szeregiem obrazów, osnutych na motywach sportowych, a na wystawę nienadesłanych, nadto zaś odpowiedniemi pracami z dziedziny architektury i grafiki.

Biorąc pod uwagę nader nieliczny udział artystów w Wystawie Sportowej, Sąd Konkursowy postanowił nie przyznawać żadnej nagrody pierwszej ani drugiej, przyznać jednak dla odróżnienia cztery jednakowe nagrody pieniężne, a mianowicie pp.: W. Hofmanowi, O. Niewskiej, W. Piotrowskiemu i L. Slendzińskiemu.

= Nowe wystawy w siedzibie Plastyków. Dnia 5 kwietnia otwarto w lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (Nowy Swiat 19), trzy nowe wystawy, a mianowicie: Sportową, oraz Zbiorowe prace Bronisława Bartla i St. Krzyżańskiego.

Wystawa sportowa ma za cel rzut oka na naszą współczesną twórczość artystyczną w zakresie tematów sportowych; jak się okazuje, produkcja nasza w tym kierunku jest bardzo skromna, choć z drugiej strony należy stwierdzić, iż wielu artystów udziału w tej wystawie nie wzięło, jakkolwiek znane są ich prace z tej dziedziny. Materjał obecnie zebrany stanowić będzie po przejrzeniu przez specjalną komisję część eksponatów, przeznaczonych na wystawę sportową w Amsterdamie, w związku z IX Olimpjadą; zostanie on oczywiście odpowiednio uzupełniony, nadewszystko pracami naszych architektów; narazie reprezentuje fantazyjną architekturę sportową jedynie St. Noakowski. Ponadto, w wystawie sportowej biorą udział: B. Bartel, Vl. Hofmann, L. Dołżycki, W. Piotrowski, Z. Skalska, Wł. Skoczylas, L. Slendziński, St. Szygell, M. Wisznicki, W. Gruberski, J. Maleta, Olga Niewska.

= Rafał Malczewski wystawił kilkanaście swych obrazów olejnych, namalowanych w ostatnim okresie czasu, w »Domu Sztuki« przy ul. Chmielnej 5.

= Kolekcję obrazów Wł. Hofmana wystawiono w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego przy ul. Mazowieckiej 16.

= Akwarele Janiny Schenrówny wystawiono w mniejszym lokalu Związku Zawodowego P. Artystów Plastyków przy ul. Marszałkowskiej.

= Wiosenna wystawa sztuki żydowskiej. W pierwszych dniach maja r. b. nastąpiło otwarcie dawno zapowiadanej wystawy zbiorowej prac artystów żydowskich w Polsce.

Wystawę tę organizuje Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Mieścić się będzie ona w specjalnie na ten cel wynajętym lokalu w śródmieściu, przy ul. Rymarskiej 6.

Wystawa wiosenna jest tradycyjną wystawą Towarzystwa i obrazuje dorobek artystyczny plastyków żydowskich za ostatni rok.

= Oświetlenie pomnika Szopena. Komisja, złożona z przedstawicieli kancelarji cywilnej p. Prezydenta Rzeczypospolitej, kierownictwa robót w gmachach reprezentacyjnych i władz miejskich, dokonała próby oświetlenia elektrycznego pomnika Szopena w al. Ujazdowskich, w obecności twórcy pomnika Wacława Szymanowskiego i prof. Sosnowskiego, jako autora architektonicznego obramowania pomnika.

Wokoło pomnika ustawionych będzie 10 wielkich lamp łukowych na wysokości około 10 metrów, z których 2 będą kierunkowemi t. zn. kierować będą światło wyłącznie na pomnik. Ustawienie słupów żelaznych, oraz przeprowadzenie kabli rozpocznie się w tych dniach. Roboty potrwają kilka tygodni ze względu na konieczność przygotowania lamp.

Czy nie szkoda trudu i zachodu?

= Zjazd delegacji architektów polskich. Dnia 21 i 22 kwietnia odbył się w Warszawie zjazd delegacji architektów polskich (D. A. P.). W sobotę, d. 21 b. m., o godz. 10-ej zrana, w sali posiedzeń w kamienicy Baryczków, p. prezydent m. st. Warszawy inż. Słomiński zagaił zjazd, witając delegatów imieniem miasta. Na przewodniczącego jednogłośnie wybrano prof. Szyszko-Bohusza (Kraków). Tematem obrad były: 1) nowa ustawa budowlana, 2) organizacja instytutu badań budowlanych, 3) projekt nowych norm wynagrodzeń architektów za prace fachowe. Oprócz tego zjazd wysłuchał szeregu sprawozdań z odbytych zjazdów międzynarodowych architektonicznych i konkursów, poczem dokonano wyboru do komitetu wykonawczego oraz do stałego komitetu międzynarodowego architektów (Comité Permanent), w którym Polska uzyskała 5 miejsc.

Na zakończenie powzięto szereg uchwał, które przekazano komitetowi wykonawczemu do realizacji. W przerwach między obradami uczestnicy zjazdu zwiedzili roboty restauracyjne na Zamku królewskim oraz nową salę sejmową.

= Pomnik Kopernika. Jak wiadomo otoczenie pomnika Kopernika ma ulec zmianie. Podług planu prof. Lalewicza, zamiast kwietnika urządzony ma być plac wykładany kostką bazaltową, pomnik zaś otoczony będzie łańcuchami, przymocowanemi do słupków granitowych.

= Przemysł ludowy. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie, rozwijające się coraz to lepiej pod wytrawnym kierunkiem dyrektora Czesława Młodzianowskiego, otworzyło w sklepie przy ul. Brackiej 18 filję miejskiej centrali handlowej przemysłu ludowego. W filji tej można też oglądać utwory wykonane przez naszych artystów, w szczególności kilimy i ceramikę.

= Polskie mienie kulturalne w Rosji. Warszawska Ekspozytura Delegacji Polskiej Komisji Specjalnej w Petersburgu przekazała dnia 27-go ub. m. Dyrekcji Zbiorów Państwowych 150 skrzyń, zawierających mienie muzealne, wywiezione z Polski do Rosji przez b. Rząd carski i zwrócone Polsce w myśl układu jeneralnego prezesów Delegacji Mieszanej Polsko-Sowieckiej w Komisji Specjalnej, w wykonaniu art. 11 Traktatu Pokojowego w Rydze. Transport ów nadszedł do Warszawy dnia 2-go kwietnia.

= Antykwarstwo w sztuce. Z powodu ostatnich wystaw (Salon Grafików Polskich, Bractwo Sw. Łukasza i Plastycy Wileńscy) zamieszcza dr. M. Sterling pod powyższym tytułem następujące uwagi w Nr. 2 *Wieku XX*:

»Trzy wystawy jedna po drugiej — uczniów Skoczylasa, uczniów Pruszkowskiego i grupy Slendzińskiego wykazały, że najmłodszemu pokoleniu Sztuki polskiej zostaje gwałtownie zaszczepiana kultura Zachodu. Kultura ta, niestety, zmienia się zbyt szybko w kult i to w dosyć bezkrytyczny kult przeszłości Zachodu i to, co miało być tylko pożyteczną szczepionką, staje się jedyną treścią tworzywa.

Powstaje pytanie: czy to grunt, który chciano uzyskać, był tak jałowy, czy doza szczepionki zbyt silna, czy wreszcie jest coś w atmosferze, jakiś duch czasu, który tego nawrotu żąda.

Otóż twierdzę, że to ostatnie jest całkowicie wykluczone. Rozumiem skrajny realizm po skrajnym abstrakcjonizmie, nie pojmę jako reakcji — skrajnego naśladownictwa. Pseudoklasycyzm, oparty o klasyczną Grecję czy klasyczne Włochy, jest dowodem wyczerpania sił indywidualnych epoki i nigdy nie dał i nie da nigdy plonów wartościowych. Gdybyśmy chcieli wszyscy iść śladem myślenia Slendzińskiego, musielibyśmy uznać naszą epokę za zbankrutowaną i pozwolić na zdeprawowanie jej przez pseudoklasycyzm. Tak źle z naszą

epoką nie jest. Zawrotnie żywotna, szybka, zmienna, może żądać od sztuki syntezy, uspokojenia, wprowadzenia ładu i jakiegoś »piękna«, — ale nie może osiągnąć tych wartości, jeśli trzyma się niewolniczo epok, tak dalekich od jej własnego tętna. Rozumiem wysiłek abstrakcyjnej sztuki, jako wyraz tej epoki, bo sztuka abstrakcyjna, której organizm jest oparty na zwartej matematycznej konstrukcji, wnosi spokój — spokój rządzącego intelektu. Nie pojmuję w tej roli linji klasycznej, w sensie klasycyzmu przedawnionego.

Gdybyśmy jednak odrzucili nawet sztukę Slendzińskiego jako wykonanie, będziemy musieli uznać pełną współmierność jego idei z żądaniami sztuki współczesnej. Wręcz naodwrót stanie się ze sztuką uczniów Pruszkowskiego. Możemy ją uznać jako wykonanie, nie pojmiemy nigdy jej filozoficznych podstaw. Zwrot do Flamandów jest ze wszystkich punktów widzenia przypadkowy i zależny od upodobań kierownika. U podstaw dążności Slendzińskiego, napewno dziś zdradzających fałszywość założeń, jest myśl, więc coś, co znajduje swoje dostateczne kryterjum w sobie samem. U podstaw nauczania Pruszkowskiego są przypadkowo obrane przykłady. Sztuka flamandzka nie ma tytułu do tego, by była wzorem, gdyż, jako sztuka z założeń naturalistyczna, ma odpowiedniejszy współmiernik w samej naturze. Dla nauczania zaś techniki zbyteczne są wzory obrazów i kompozycji.

W jednym i w drugim wypadku rozbudzenie zamiłowań antykwarskich, aż do zaprzeczenia wartości indywidualnych i swojej epoki, uważam za zbyteczną przesadę, za bałwochwalstwo, nie licujące absolutnie z tempem naszego życia i jego samorodną siłą.

Na pytanie, postawione w początku tych rozważań, można odpowiedzieć: duch czasu w sprawie tej nie odgrywa żadnej roli. Natomiast szczepionka była za silna i padała często na grunt zbyt jałowy. Organizm, który ją miał przetworzyć, okazał się za mało odporny, szczepionka, która miała być wzmacniającą, stała się w swem działaniu niwecząca.

Oczywiście. Część artystów ocknie się z oszołomienia. Kiedy? O tem przekonają nas najbliższe wystawy«.

Redakcja »Sztuk pięknych« z zadowoleniem notuje ten poważny głos p. Sterlinga jako dowód, że oszołomienie, któremu uległa warszawska krytyka, chwaląc tak.. bezkrytycznie powyżej wymienione wystawy, już przechodzi. Zdrowy sens bierze górę nad histerją, której typowym objawem był artykuł urzędnika Dep. Sztuki p. J. Lankaua, umieszczony przed miesiącem w Codz. Kurjerze Ilustr.,' głoszący *orbi et urbi* o narodzinach nowej epoki w malarstwie polskiem.. z powodu wystawy grupy młodych zdolnych uczniów prof. Pruszkowskiego, zgrupowanych w »Bractwie św. Łukasza«. Patrzyliśmy na to nieporozumienie spokojnie, wierząc że *ars longa, quamquam vita brevis.*

= Pokaz ubiorów i zdobnictwa łowickiego. Dnia 19-go maja 1928 r. została otwarta w salach Polskiej Macierzy Szkolnej ul. Krakowskie Przedmieście 7, II piętro Wystawa Łowicka — pokaz ubiorów pięciu pokoleń i zdobnictwa ludowego. Wystawa obejmuje liczne bardzo starannie dobrane i wyjątkowo piękne eksponaty strojów, haftów, wycinanek, ceramiki i sztuki snycerskiej, zakupionych dla Muzeum województwa śląskiego oraz przeznaczonych dla Muzeum ziemi łowickiej. Rozmieszczenie eksponatów w porządku chronologicznym daje widzom jasny przegląd rozwoju sztuki łowickiej od roku 1840 dnia dzisiejszego. Izba łowicka ze stylowym piecem i sprzętem domowym stanowi barwny obrazek wyjęty z życia wsi księżackiej. Ogromne powodzenie jakiem cieszyła się ta wystawa w Łowiczu, zainteresowanie się nią nauczycielstwa i młodzieży skłoniły organizatorów, mianowicie Oddział Towarzystwa Krajoznawczego w Łowiczu i Łowickie Koło Polskiej Macierzy Szkolnej, do pokazania eksponatów w Warszawie. Urządzeniem wystawy zajmuje się p. Aniela Chmielińska, zasłużona działaczka na polu krajoznawstwa, która ma za sobą organizację siedemnastu podobnych pokazów.

Wystawa będzie otwarta od dnia 19-go maja do 3-go czerwca r. b.

= Międzynarodowa wystawa mieszkaniowa. W okresie od 1 do 13 lipca r. b. zorganizowany będzie w Paryżu przez specjalny komitet międzynarodowy szereg konferencji oraz wystaw, dotyczących opieki społecznej i mieszkaniowej. Program obejmuje: kongres mieszkaniowy, kongres pomocy społecznej, kongres opieki nad dzieckiem i konferencję w sprawie pracy społecznej. Dwie wystawy służyć będą za ilustrację dla posiedzeń i konferencji. Wystawy te obejmować będą materjał, dotyczący spraw: mieszkaniowej i opieki społecznej.

Dział wystawy mieszkaniowej organizuje międzynarodowy Związek budowy domów i planowania miast, którego Związek miast polskich jest członkiem. Międzynarodowy Związek zwrócił się do Z. M. P. z prośbą o udział w wystawie przez zorganizowanie sekcji polskiej.

Z. M. P. podjął się zorganizowania udziału miast polskich w kongresie mieszkaniowym i w wystawie mieszkaniowej. Szereg miast zapowiedział już swych delegatów na kongres mieszkaniowy. Co się tyczy sprawy udziału w wystawie mieszkaniowej, Z. M. P porozumiał się z Tow. urbanistów polskich. Z. M. P zwrócił się do miast, które otrzymały z jakiegokolwiekbądź źródła pożyczki na cele inwestycyjno-budowlane, z propozycją przysłania eksponatów, które przesłane będą do Paryża w celu utworzenia sekcji polskiej. Na apel Związku odpowiedziały przychylnie zarządy wielu miast (w tej liczbie Warszawy, Poznania, Włocławka).

= Fundusz na pomnik Bogusławskiego, mający stanąć w Warszawie z inicjatywy Związku artystów scen polskich, będzie zebrany w ten sposób, że do biletów teatralnych będzie dolepiany znaczek 10 groszowy i wpływy stąd pójdą na budowę pomnika. Teatry prywatne polskie już się na to zgodziły. Obecnie sprawą zajmuje się dyrekcja warszawskich teatrów miejskich.

= Kuczci Wojciecha Gersona. Dnia 23 kwietnia, jako dzień św. Wojciecha, profesorowie i uczniowie Szkoły Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona złożyli na grobie znakomitego malarza i świetnego pedagoga wieniec z żywych kwiatów. Obrazując ideowe znaczenie uroczystości, przemawiali: prezes Rady Opiekuńczej Szkoły, architekt Stefan Szyller i dyr. szkoły prof. Feliks Słupski.

= B. pałac Lubomirskich. Na placu Żelaznej Bramy, nawprost Wielopola, wznosi się gmach niegdyś pałac Lubomirskich. Szpetne stragany »dekorują« obecnie front. Władze opiekujące się zabytkami, zwróciły uwagę na stan tego pałacu. W swoim czasie 3-cia ekspozytura kom. rządu wystąpiła z wnioskiem eksmitowania straganiarzy z pałacu, remontu gmachu z doprowadzeniem go do stanu pierwotnego. Sprawa oparła się o centralę komisarjatu rządu i o ministerstwo robót publicznych. W najbliższym czasie ma w tej sprawie zapaść decyzja.

WILNO

= Komitet budowy pomnika Mickiewicza w Wilnie. W niedzielę, dnia 29-go ub. m. odbyło się w Wilnie, pod przewodnictwem jen. Żeligowskiego, prezesa głównego Komitetu Budowy pomnika A. Mickiewicza w Wilnie, ogólne zebranie tego Komitetu, któremu Zarząd przedstawił sprawozdanie z dotychczasowej akcji, obejmującej okres trzech lat.

Po zagajeniu obrad przez jen. Żeligowskiego, sprawozdanie ogólne wygłosił sekretarz, poczem szefowie poszczególnych Sekcyj: prof. Ferdynand Ruszczyc (Sekcja Artystyczna), red. Czesław Jankowski (Sekcja Prasowo-Propagandowa), dyr. Józef Korolex (Sekcja Finansowa) i p. Jan Pietraszewski (Komisja Rewizyjna), przedstawili stan dokonanych prac z odnośnych dziedzin.

Z sprawozdań wynika, że Zarząd Komitetu ogłosił konkurs na pomnik A. Mickiewicza, który nie dał, pomimo nadzwyczajnej ilości (67) nadesłanych projektów, takiego dzieła monumentalego, któreby Zarząd mógł zaproponować do realizacji.

Ponieważ w myśl uchwały Zarządu żaden z nagrodzonych projektów nie nadaje się w obecnej formie do wystawienia, przeto Zarząd postanowił ogłosić konkurs ściślejszy, w którym wzięliby udział osobno zaproszeni artyści.

Ze sprawozdania Sekcji Finansowej wynika, że akcja zbierania funduszów w formie list składek, rozesłanych w liczbie 70.650, obejmujących dotychczas Wilno i Województwa: Wileńskie, Białostockie, Nowogródzkie, Poleskie, Wołyńskie, Śląskie, Krakowskie, Lwowskie, Stanisławowskie, Tarnopolskie, Kieleckie, Łódzkie, Lubelskie, oprócz tych Kuratorja Okręgów Szkolnych w Poznaniu, Białymstoku, Krakowie, Łodzi, Lublinie, Dyrekcje Poczt i Telegrafów oraz Dyrekcje Kolei Państwowych, dała stosunkowo pomyślny wynik. W zamierzeniach sekcji finansowej było rozesłane 150.000 list. Z dotychczasowych wpływów lwią część stanowią składki młodzieży szkół powszechnych i średnich, dzięki gorącemu poparciu akcji zbiórki przez Ministra W. R. i O. P. p. Dobruckiego. Z dotychczas rozesłanych list zwrócono 14 proc., a przeciętna suma na jedną listę wynosi 17 zł. 92 gr. przy ogólnej uzbieranej sumie 152.214 zł. 37 gr.

Z zestawienia cyfrowego Sekcji Finansowej na dzień 25 kwietnia r. b. bilans przedstawia się w wpływach 153.382 zł. 52 gr., w wydatkach 40.462 zł. 73 gr., stan kasy 112.919 zł. 79 gr. Dalsza akcja zbiórkowa ma objąć całkowity teren Rzeczypospolitej, gdzie mają być powołane do życia Komitety Wojewódzkie, których zadaniem będzie stworzenie Komitetów Powiatowych, a przez te Komitetów Gminnych i Parafjalnych.

Sekcja Propagandowo-Prasowa opracowała odezwę do narodu w sprawie wzniesienia w Wilnie pomnika, rozesłała wspomnianą odezwę do 200 dzienników, wydała w związku z wystawą projektów modeli na pomnik ulotkę, będącą przewodnikiem po wystawie, a zarazem wyjaśniającą ideę budowy samego pomnika.

Wreszcie Komisja Rewizyjna ustaliła na podstawie kilkakrotnych badań sposób przeprowadzenia całej akcji finansowej i rachunkowości, prowadzonej przez Sekcję Finansową.

W części drugiej porządku obrad, obejmującej program działalności Komitetu na przyszłość, Zarząd wystąpił z wnioskiem uzyskania od Ogólnego Zebrania pełnomocnictw do prowadzenia całej akcji do końca, z postawieniem pomnika włącznie.

Walne zebranie udzieliło Zarządowi żądanych pełnomocnictw, do wyboru projektu pomnika włącznie.

KRONIKA ZAGRANICZNA

PARYŻ

= Cenny nabytek Muzeum Louvru. Dział starożytności Muzeum Louvru wzbogacony został o bardzo cenne dzieło sztuki starogreckiej, pozyskano mianowicie i wystawiono już w jednej z sal głowę z frontonu Partenonu. Jest to, po za wspaniałą głową Tezeusza, znajdującą się w British Muzeum, druga i ostatnia zachowana do dnia dzisiejszego głowa z Frontonu partenońskiego. Zabytek ten należał dotychczas do rodziny Labourde, która nabyła go około 100 lat temu w Wenecji.

= Daumier za 143.000 fr. Obraz Daumiera »Szczupły plon« *(Pauvre recette)* sprzedano za 143.000 fr.

= Kolekcję obrazów jednego ze zbieraczy angielskich złożoną z 78 obrazów sprzedano za ogólną sumę 636. 865 fr. M. in. za »Pejzaż wiosenny« Pisarro zapłacono 70.000 fr., »Wóz« Seurata — 41.000 fr., za »Wizytę w ogrodzie« Bonnarda — 37.500 fr.

= Roentgen i dzieła sztuki. Dyrekcja zbiorów sztuki w Luwrze paryskim postanowiła poddać wszystkie cenniejsze malowidła badaniu za pomocą promieni Roentgena, promieni pozafjoletowych oraz mikrofotografji. W ten sposób będzie można ustalić poszczególne warstwy farby, stwierdzić czy i kiedy obraz był przemalowany itd. Pierwszą próbę wykonano na »Monie Lizie«. Studjum poszczególnych barwików, przeprowadzone za pomocą promieni, wykazało, że »Mona Liza« pochodzi istotnie z czasokresu około r. 1500, nie podlegała żadnym późniejszym przemalowaniom, ale autor sam kilkakrotnie ją zmieniał. Zgadza się to z faktami, jakie ustaliła historja sztuki.

PRAGA

= Muzeum teatralne w Pradze organizuje się w salach Teatru Narodowego. W tej chwili obejmuje już 1075 rękopisów starszych czeskich dramatów Stepanka, Tyla Haleka i in., 3000 fotografij artystów czeskich, dawnych projektów dekoracyj i kostjumów, plakaty i afisze od r. 1824, wreszcie archiwum budowy Narodniego Divadla.

= Rząd Czechosłowacki odmówił pozwolenia na wywiezienie zagranicę obrazu Dürera. *Narodni Politika* dowiaduje się, że czechosłowacki minister oświaty odmówił pozwolenia na sprzedaż amerykańskiemu konsorcjum i wywiezienie za granicę słynnego obrazu Dürera »Święto Różańca«. Obraz ten znajduje się w klasztorze Strakowskim w Pradze Czeskiej. Ofiarowano za niego miljon dolarów. Obecnie znajdują się w toku rokowania z ministerstwem finansów w sprawie nabycia tego arcydzieła dla praskiej Galerji Narodowej.

W warszawskiem M. Muzeum Narodowem »Portret kobiecy« Dürera uznano pono — dwa lata temu — za falsyfikat. Obecnie dzieło to stanowi chlubę wiedeńskiego Kunsthistorisches Muzeum...

RZYM

= Karykatury polskie w Bibljotece Watykanu. Prof. Maciej Loret, historyk i badacz stosunków Polski z Watykanem, znalazł w zbiorach Bibljoteki Watykańskiej rysunki i karykatury osobistości polskich, działających w Rzymie na początku XVII wieku, robione piórkiem przez wybitnego artystę-karykaturystę, p. Ghezzie'go.

Odkrycie to ma niepoślednie znaczenie dla dziejów kultury w Polsce i życia polskiego w Rzymie w tym czasie, tem więcej, że epoka Augusta II pod względem źródeł tego rodzaju jest dość uboga. Między innemi znalazł się portret-karykatura ówczesnego dyplomaty polskiego w Rzymie Puszeta i in. Prof. Loret pracuje obecnie nad książką p. n. »Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku«.

WIEDEŃ

= Zamknięcie wystawy Sztuki polskiej (w gmachu Secesji) nastąpiło dnia 12 kwietnia, w obecności komisarza jej, prof. Władysława Jarockiego. Wystawa odniosła ogromny sukces, prasa wiedeńska, zarówno codzienna jak i tygodniki ilustrowane, przyjęła ją ogromnie serdecznie i z uznaniem, poświęciła jej mnóstwo bardzo poważnych sprawozdań, z których możnaby utworzyć poważny tom.

Wystawa przewiezioną została do Budapesztu, gdzie otwarcie jej nastąpi dnia 7-go maja w »Nemzeti Szalon«.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= O »Arthurze i Wandzie« (dzieje miłości Grottgera) pisał dr. T. Grabowski w Nr. 106 *Kurjera Poznańskiego*.

= Wł. Lam, w artykule p. t.: »Ślepe i otwarte tory« omawia główne kierunki współczesnego malarstwa (*Dziennik Poznański*, Nr. 71).

= Zagadnienia romantyzmu w sztuce omawia Gwido Chmarzyński w Nr. 59 *Dziennika Poznańskiego*.

= O wzorowej książce — z powodu pracy P. Smolika: »Zdobnictwo książki w Twórczości Wyspiańskiego« — zamieściła dłuższy artykuł Z. Rabska w *Kurjerze Warszawskim* z dn. 9 marca b. r.

= Żeromski o Muzeach Rodzimych. W *Przeglądzie Oświatowym* umieszczono pod powyższym tytułem artykuł, omawiający opinję znakomitego pisarza o tem, tak ważnem dzisiaj zagadnieniu. Za punkt wyjścia posłużyły dwa fragmenty listów Żeromskiego, przytoczone z ostatniej książki Noyszewskiego: (»Stefan Żeromski — Dom — Dzieciństwo — Młodość« Warszawa 1928. Wyd. J. Mortkowicza), a omawiające projekt założenia Muzeum regjonalnego w Nałęczowie.

= Przybyszewski o Wyspiańskim. Pod tym tytułem zamieścił *Ill. Kurjer Codzienny* zajmujący wyjątek z niedrukowanej drugiej części *„Moich Współczesnych"* St. Przybyszewskiego, a dotyczący twórczości artystycznej i dramatycznej St. Wyspiańskiego, oraz jego współpracy w »Życiu« redagowanem wówczas przez Przybyszewskiego.

Przytaczamy stamtąd wspomnienie, odnoszące się do serji rysunków ołówkowych Wyspiańskiego, ilustrujących »Sèrres chaudes«.

»Ukochał sobie *Maeterlincka* tomik poezji: *„Sèrres chaudes"*, każdy poemacik ilustrował na marginesie, a nawet po przez drukowany tekst ołówkiem, a przeważnie odtwórcza wizja Wyspiańskiego górowała nad tekstem Maeterlincka. Cały ten bezcennej artystycznej wartości tomik rozszarpano po śmierci Wyspiańskiego, kilka zaledwie stronnic zdołał uratować namiętny wielbiciel Wyspiańskiego w Krakowie, Włodzimierz Żuławski, kilka stronnic znajdziesz porozrzucanych w rękach prywatnych, którzy je powykupowali od żydowskich antykwarjuszy, ale gdyby ktoś zdołał zebrać całość, spełniłby wielki istotnie czyn: nazwisko Wyspiańskiego, złączone z Maeterlickiem, stałoby się bardzo ważną propagandą w Europie dla twórczości polskiej«

Otóż wiadomość ta, którą n. b. podaje ś. p. Przybyszewski także w przepięknem swem wspomnieniu o St. Wyspiańskim, zamieszczonem pomnikowem dziele, poświęconem twórczości plastycznej jego, p. t.: »Stanisław Wyspiański, dzieła malarskie«, nie jest ścisłą. Cały ten cykl rysunków ilustrujących *Sèrres chaudes*, jest znany, mianowicie znajdują się cztery kartki u. p. Wł. Żuławskiego, reszta zaś u dr. Leona Czeszera, adwokata w Warszawie.

KONKURSY

= Rozstrzygnięcie konkursu na projekt gmachu Czytelni Ludowych w Katowicach. W Katowicach odbyło się posiedzenie jury konkursu na projekt gmachu czytelni ludowych w Katowicach. Pierwszą nagrodę przyznano architektom wojewódzkim, pp. Stanisławowi Tabeńskiemu i Józefowi Rybickiemu z Katowic. Projekty ich przyjęto do wykonania. Koszta budowy gmachu P. C. L. wyniosą około półtora miljona złotych.

= Konkurs na nalepkę 3 Maja. Na konkurs ogłoszony przez Zarząd Główny Tow. Szkoły Lud. w Krakowie na nalepkę okienną na dzień 3-go Maja nadesłano 172 prac. Zarząd Główny po rozpatrzeniu nadesłanego materjału postanowił nie udzielić żadnemu z nadesłanych projektów pierwszej nagrody, natomiast kwotę przeznaczoną na pierwszą nagrodę przeznaczył na utworzenie jeszcze jednej nagrody drugiej i dwóch dalszych trzecich nagród.

Wskutek tego przeznaczono drugie nagrody pp. Eug. Szparkowskiemu i Wł. Koziejowskiemu z Warszawy za pracę opatrzoną godłem »Warszawa 6« i p. Z. Kinastowskiemu z Krakowa (godło »Zet«). Trzecie nagrody przyznano pp. Wł. Sanokowi z Rawicza, Wlkp., (godło »Wisła«), Z. Dmochowskiemu z Warszawy (godło »Li-ka«), i A. Girsowi z Warszawy (godło »A 97«).

Prócz tego postanowiono zakupić kilka prac.

= Rozstrzygnięcie konkursu rozpisanego na »Exlibris«. Tow. przyjaciół Ossolineum, przyznało pierwszą nagrodę projektowi, oznaczonemu godłem »Zygmunta I«. Autorem tego projektu jest p. Kiniatowski z Krakowa. Wzmiankę honorową otrzymała p. Syniewska ze Lwowa, autorka projektu »Topór I«.

= Konkurs na wzór dyplomu dla członków honorowych Ligi O. P. P. Zarząd główny L. O. P. P. ogłasza konkurs na wzór dyplomu zasługi dla członków honorowych Ligi.

Warunki konkursu są następujące: W konkursie mogą brać udział tylko polscy artyści. Papier, na którym dyplom zostanie reprodukowany, będzie czerpany, mirkowski z brzegami strzępionemi. Format papieru 48 31 1/2 cm.

Technika reprodukcji: druk kreskowy, z kliszy cynkowej. Ilość kolorów dowolna, nie więcej jednak, jak 3 kolory z ewentualnem uwzględnieniem złotego. — Kompozycja swobodna. — Tekst wedle załączonego wzoru, przyczem zauważa się, że wiersze, w których wypisane będą nazwiska członków honorowych i daty, muszą być wolne od druku. Pieczęć będzie sucha, plastyczna, długość jej średnicy 5 ctm. Miejsce jej umieszczenia należy uwzględnić w kompozycji.

Zarząd Główny Ligi przeznacza na nagrody 1500 zł., z których I-sza wynosić będzie 1000 zł, II-ga zaś 500 zł, przyczem Liga zastrzega sobie możność zakupienia nienagrodzonych projektów po 250 zł za pracę.

Termin nadsyłania prac konkursowych upływa z dniem 11 czerwca 1928, przyczem dla projektów, nadsyłanych pocztą dowodem zachowania terminu będzie data stempla pocztowego.

Prace winny być nadsyłane do biura Zarządu Głównego L. O. P. P. w Warszawie, ul Długa 50, II piętro, w zaklejonem opakowaniu, w tekach, nie w rulonach, z napisem: »Konkurs na dyplom dla członków honorowych L. O. P. P.« i opatrzone godłem, wraz z zapieczętowaną oddzielną kopertą, opatrzoną także na zewnątrz godłem i mieszczącą wewnątrz pod pieczęcią imię i nazwisko, oraz dokładny adres autora.

Projekty nienagrodzone i niezakupione pozostaną własnością autorów i można będzie je odebrać w biurze Zarządu Głównego L. O. P. P. najpóźniej do 1-go lipca r. b.

Sąd Konkursowy stanowić będą: pp. prof. Stanisław Noakowski, prof. Edmund Bartłomiejczyk, prof. Zygmunt Kamiński, prof. Tadeusz Pruszkowski, prof Władysław Skoczylas oraz z ramienia Ligi jej prezes Zarządu Głównego prof. An. Ponikowski.

Tekst dyplomu.

Zasłudze cześć!

LIGA OBRONY POWIETRZNEJ

I

PRZECIWGAZOWEJ

Obywateli Przodujących Czynem Ofiarnym na wzór do naśladowania stawiąc,

.....

W uznaniu jego zasług około

.....

Uchwałą Ogólnego Zgromadzenia w dniu

.....

Jednomyślnie powziętą mianowała swoim

CZŁONKIEM HONOROWYM

Co Zarząd Główny Dyplomem Niniejszym Stwierdza Uroczyście.

Warszawa, Dnia .....

SEKRETARZ PREZES

(STEMPEL SUCHY)

= Wynik konkursu architektonicznego. Fundusz kwaterunku wojskowego ogłosił swego czasu konkurs publiczny na wykonanie szkiców zabudowy terenów przy ul. Lubelskiej i Wrocławskiej w Krakowie i ul. Batorego w Bielsku Sl. Ciesz. Nadesłano i przyjęto 20 prac, dotyczących Bielska i 12 — Krakowa. Sąd konkursowy, w skład którego wchodzili: nacz. wydz. Min. R. P. — architekt inż. Kudelski, dziekan wydz. architektury — prof. C. Przybylski, prof. Swierczyński i arch. Tołłoczko, przyznał następujące nagrody: na Kraków — 1-szą — oznaczoną godłem »S 4«, drugą — oznaczoną godłem »L. E.«. Do nabycia przeznaczono pracę, oznaczoną godłem »O«

Po otwarciu kopert okazało się, że autorami pracr, »S 4« są arch. B. Lachert, J. Szanajca i W. Winkler pracy »L. E.« arch. Targowski, Handelsman Bolesław przy współpracy Perkowskiego Jana.

Za prace, dotyczące Bielska, przyznano nagrody następujące: 1-szą — za pracę, oznaczoną godłem Nr. 405, drugą — za pracę z godłem »Biel«, trzecią za pracę z godłami... Do zakupu zakwalifikowano pracę, oznaczoną godłem »Odpowiednio do miejscowości«.

Autorami okazali się: pracy, oznaczonej godłem Nr. 405 i »Biel.« — arch. B. Lachert, J. Szanajca i W. Winkler, a oznaczonej trzecią nagrodą Fiszer St., student arch. Pol. warsz. i Krakowski Mieczysław, student arch. Pol. warsz.

Wystawa prac otwarta będzie od 10 do 15 maja w godzinach od 9-ej do 3-ej w sali Wojskowego Sądu Okręgowego, Warszawa Plac Saski 5.

Z M A R L I

= Tadeusz Błotnicki, ceniony artysta rzeźbiarz, zmarł w Krakowie 28 marca b. r., w 70-tym roku życia.

Urodzony w roku 1858 we Lwowie ś. p. Błotnicki już w 18 roku życia rozpoczął studja w krakowskiej (wówczas) Szkole Sztuk Pięknych, zostającej pod dyrekcją Jana Matejki, w szkole rzeźbiarskiej Marcelego Guyskiego. Dalsze studja artystyczne odbywał do roku 1880 w Akademji Sztuk Pięknych w Wiedniu, poczem bezpośrednio udał się na dłuższy pobyt do Włoch, do Florencji, aby w atmosferze tego klasycznego kraju sztuki rzeźbiarskiej pogłębić i rozszerzyć swój horyzont artystyczny.

Po kilku latach pobytu w Italji ś. p. Błotnicki powrócił do kraju i tu wkrótce zwrócił na siebie uwagę, dając na wystawę polskiej sztuki w Krakowie w roku 1887 rzeźbę »Samson«, nagrodzoną medalem, a na wystawę dzieł sztuki we Lwowie biust w bronzie »św. Ignacego Loyoli«. Następnie wystawiał szereg dzieł rzeźbiarskich rodzajowych (»Kuma Troska«) kompozycyj symbolicznych (»Szatan«), oraz był autorem licznych medaljonów, plakiet, popiersi itd.

W Muzeum Narodowem w Krakowie znajdują się rzeźbiony przez ś. p. Błotnickiego biust Stefana Buszczyńskiego, oraz medaljon Lenartowicza, na cmentarzu w Krakowie wielki pomnik nagrobny M. Guyskiego oraz pomnik literata M. Bałuckiego na plantach krakowskich, z kompozycyj jego należy przypomnieć grupę »Dramat« w teatrze krakowskim, a w kościele Marjackim dwie karjatydy »Aniołowie«, podpierające tęczę oraz epitafium z podobizną dr. Fiericha w kościele św. Anny w Krakowie. Z szeregu biustów wymienić należy biust jeszcze archit. Księżarskiego na Pałacu Sztuki w Krakowie, popiersie prof. Raciborskiego i Teichmana w Uniw. Jagiell. We Lwowie pomnik Fr. Smolki i »Switezianka«.

Z licznych prac Jego na obszarze Rzeczypospolitej znamy pomniki Mickiewicza w Stanisławowie, Tarnowie, Wieliczce, Kościuszki w Jaśle i Samborze, marszałka Piłsudskiego w Przemyślu, powstańców z 63-go roku w Miechowie i biust Orzeszkowej w Wilnie.

S. p. Błotnicki pracował także na niwie pedagogji artystycznej, — przez szereg lat przed wojną jako zastępca profesora prowadził na lwowskiej politechnice kurs rysunku i modelowania. Przeniósł się do Krakowa w czasie wielkiej wojny. Zajmował się także publicystyką, pisał szereg sprawozdań z wystaw i ruchu artystycznego, przeważnie dla dzienników lwowskich. Pozostawił w rękopisie dwie prace: »O proporcjach ciała ludzkiego« i »Historja kostjumów i haftów«.

Cześć Jego pamięci!

= Feliks Jabłczyński, o którego chorobie pisaliśmy w *Sztukach Pięknych* (str. 192), zmarł dnia 30 marca br. w Warszawie.

Wychowanek Uniwersytetu w Dorpacie, matematyk i przyrodnik, studjował potem malarstwo, a zwłaszcza grafikę, w której pracował bardzo dużo i zdobył sobie słusznie stanowisko jako jeden z najpoważniejszych warszawskich grafików z doby przedwojennej.

Jako artysta był on inteligentnym essaistą, interesowały go niezmiernie techniki graficzne. Pracował w akwaforcie jak i w tectografice, szereg prac graficznych wykonał na ceracie. Warszawa i Kraków miały sposobność zapoznać się w ostatnich czasach z pracą ś. p. Jabłczyńskiego na zbiorowych wystawach Jego prac graficznych (Salonie Cz. Garlińskiego i w T-wie Przyj. Sztuk Pięknych (luty — marzec 1928).

Poza sztuką zajmował się także gorąco życiem społecznem i wydał w okresie naszej katastrofy walutowej szereg broszur o naprawie Skarbu i uzdrowieniu waluty.

Cześć Jego pamięci!

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

A. KARPIŃSKI PORTRET p. J.

7

JAN HRYŃKOWSKI WIDOK Z PRACOWNI (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

WYSTAWA CECHU ART. PLASTYKÓW „JEDNORÓG"

(KRAKÓW, KWIECIEŃ – MAJ 1928)

JAKKOLWIEK młody swem istnieniem Cech Artystów Plastyków »Jednoróg« – założony w r. 1925 w Krakowie przez Jana Hryńkowskiego, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Jana Rubczaka i Wacława Zawadowskiego – to jednak swemi dotychczasowemi poczynaniami, wystawami jak i ich treścią i wartością artystyczną stanął w rzędzie wraz z innemi tego typu zrzeszeniami polskich artystów w tworzeniu sztuki narodowej dnia dzisiejszego. Co więcej, przez umiejętnie i właściwie dobrany zespół artystów, których łączy, poza indywidualnemi zaletami twórczemi, talentem i polotem, spólna koncepcja, idea artystyczna – osiągnięto w łonie tej grupy swoisty typ i wyraz plastyczny, uderzający świeżością i odrębnością założeń twórczych, malarskich.

A ta jednolitość wyrazu plastycznego, ta silna żywotność nowych koncepcyj twórczych zaznaczyła się już na pierwszej zaraz wystawie »Jednoroga« w Krakowie w r. 1925, którego, poza wyżej wymienionymi członkami założycielami, byli pierwszymi członkami Stanisław Dąbrowski, Jerzy Fedkowicz, Zyg-

STANISŁAW ŻURAWSKI POPRAD (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

munt Radnicki, Leonard Pękalski, Stanisław Świerz i Stanisław Żurawski. Inicjatywa, energja i ruchliwość tego zrzeszenia zaznaczyła się szeregiem wystaw w ciągu trzechletniego swego istnienia, bo w tymże samym roku 1925 urządzono wystawę we Lwowie, a w r. 1926 w Łodzi, a w Poznaniu w r. 1927. W tym czasie przyjęto na członków Ludwika Misky'ego, Szymona Müllera, Romana Orszulskiego i Stanisława Popławskiego, jedynego w grupie tej rzeźbiarza, a w końcu zaproszono do wystaw, w charakterze gości, szereg innych artystów. Poszczególni członkowie uczestniczyli także w ostatnich czasach w wystawie polskiej sztuki współczesnej w Helsingforsie, Sztokholmie, Pradze, Wiedniu i w obecnie odbywającej się wystawie w Budapeszcie. Temi wystąpieniami w kraju jak i zagranicą zdobył sobie »Jednoróg« zasłużony sukces artystyczny, stwierdzający poważny poziom swoistych wartości twórczych członków tego zrzeszenia.

Ale bo też każdy nowy pokaz prac członków »Jednoroga« przynosił coraz to nowe, świeże problemy twórcze, obok szczerego a dużego wysiłku w zdobyciu swoistego wyrazu plastycznego. I tak w krótkim, bo w trzechletnim okresie, osią=

WACŁAW ZAWADOWSKI WIERZBY (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

gnął »Jednoróg« zdecydowany wyraz i charakter artystyczny, jako grupa artystów, pracujących z pełnym zapałem i poświęceniem dla sztuki narodowej, z gorącym temperamentem i świeżością twórczą, obok swoistych, a wysokiej wartości plastycznej, założeń malarskich. Te poczynania twórcze zaznaczają się zarówno dobitnie w kompozycyjnych jak i kolorystycznych założeniach, w ujmowaniu i wyrażaniu tematu, treści oraz w poszukiwaniu za nową formą i nowym wyrazem plastycznym.

A zasadniczą cechą tych twórczych założeń artystycznych jest barwa, czysta, świeża, mocna w swem nasyceniu i nieskazitelności jasnych, świetlanych tonów, to znów podana w szlachetnych, stłumionych zestrojach i wyszukanych a różnorodnych tonacjach. Szeroka, bogata, żywa to znów zgaszona gama barw dominuje w każdej nowej pracy tych artystów. Stąd też, mimo tu i ówdzie podobnie podjętego tematu, treści obrazu, przez poszczególnych artystów »Jednoroga«, mimo opracowywania pozornie tych samych form — prace te wykazują zgoła odrębny charakter, inny sens i wyraz, dzięki samodzielności i szczerości w swoistem rozwiązywaniu podjętego przez artystę założenia. I choć członków »Jednoroga« ożywia jedna i ta sama idea malarska i poszukiwania kolorystyczne — wzorowane częstokroć na najnow=

WACŁAW ZAWADOWSKI WIDOK Z MAS LONG (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

szych założeniach sztuki paryskiej — każdy z nich siłą swego talentu i twórczego polotu, dużej kultury artystycznej opartej na poważnej wiedzy oraz umiejętności malarskiej i technicznej, podąża swoją drogą, jest tak odmienny, inny, różny — indywidualny.

To też nic dziwnego, że artyści ci, zgodni w swym wspólnym wysiłku, w dążeniu do osiągnięcia najwyższego celu w malarstwie: barwy, jej różnorodności w zestawieniu, także i tym razem, na VII wystawie swych prac w pałacu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, osiągnęli sukces, a to dzięki poziomowi artystycznemu prac umiejętnie dobranych i zestawionych.

Czołowym a typowym artystą »Jednoroga«, pełnym niepokoju i ewolucyjnego nasilenia talentu jest Jerzy Fedkowicz, którego żywotna i pełna polotu twórczość, wydelikacona wrażliwość na barwę czystą i intensywną, na wielkość samej plamy, na ilość barw wprowadzonych do danego studjum kolorystycznego o wyszukanej skali i tonacji, wypowiada się swoiście w studjach martwej natury czy portretowych. Artysta wyczuwa odrębny charakter materjału, dąży do prostego a szczerego, naturalnego ustawienia formy, bryłowanej miękko. Pewne jeszcze przewrażliwienie i nerwowość nie pozwala artyście na doprowadzenie pracy do stadjum skoń-

JERZY WINIARZ MARTWA NATURA (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

czonego obrazu — lecz z drugiej strony zostawia sobie wszelkie warunki do dalszej ewolucji i poszukiwań.

Bardzo bujna twórczość, różnorodnością podejmowanych problemów kolorystycznych właściwa, Jana Hryńkowskiego, wypowiada się w studjach martwej natury, pejzażowych, portretowych i kompozycjach rodzajowych. W przeglądzie jego wystawy zbiorowej, jako dorobku obfitego ilością i jakością artystyczną, uderza żywe i bezpośrednie, impresjonistycznie wyrażone spojrzenie na naturę, dążenie do pokonania wszelkich trudności, wynikających z przypadkowo czy celowo zestawionych plam barwnych lub form, ruchu czy światła. Artysta szuka zawsze dla każdego studjum doraźnego a indywidualnego wyrazu, sensu malarskiego, podporządkowując szczegóły całości. Szczególnie interesuje artystę zestawienie planu tej samej barwy różnych odcieni lub znów silne ich kontrasty.

W przeciwieństwie do jasnych, świetlanych i soczystych barw w studjach tamtych dwu malarzy, prace zbiorowe dwu Lwowian: Władysława Krzyżanowskiego i Zygmunta Radnickiego utrzymane są w barwach mocnych, jędrnych lecz w skali ciemnej, stonowanej, prowadzonych. Obaj artyści z siłą prze-

ZYGMUNT RADNICKI DZIEWCZYNKA Z KOSZYKIEM (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

bijają się przez podpatrzone w Paryżu problemy sztuki nowoczesnej, dążąc do samodzielnego wyrazu, co szybciej i skuteczniej osiąga W. Krzyżanowski. Malarz to wysokiej kultury artystycznej, rasowy, z wielkiem poczuciem kolorystycznem, bujną wyobraźnią i polotem twórczym. Jego szeroka skala wypowiedzenia się plastycznego obejmuje równie umiejętnie jak i sprawnie pejzaż, martwą naturę, portret czy kompozycję figuralną, interpretowaną w formie szerokiego uproszczenia i modnego stylizowania: syntezy formy i barwy. Artysta operuje barwą głęboką, ciężką a natężoną, od jasnych i soczystych aż do poważnych czerni. Każda plama, każda barwa ma swą wartość, obok równorzędnego ich znaczenia i roli, dzięki silnym kontrastom kolorystycznym i tonowym, co znów składa się na mocną plastykę brył, dosadną a jawną charakterystykę przedmiotu i materjału.

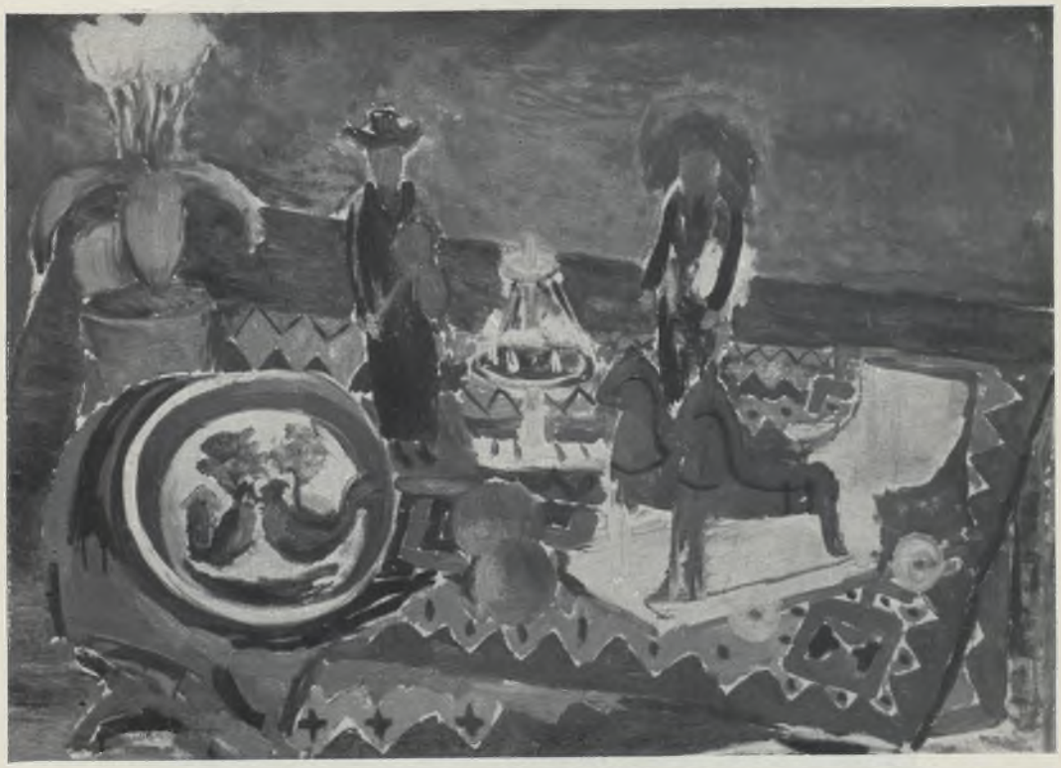
Więcej wrażeniowo, jeszcze o małem zdecydowaniu a w poszukiwaniu swego

JERZY FEDKOWICZ AKT (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

wyrazu, patrzy na naturę Zygmunt Radnicki. Przedewszystkiem, za mało panując nad formą, rozwiązuje problem kolorystyczny realnie, zwłaszcza w martwych naturach, prowadzonych w stonowanych barwach.

Ponad tymi dwoma, najbliżej paryskiej sztuki stojącymi artystami, stoi szlachetnością zdecydowanego talentu, samodzielności, wytworności barwy, ujmowaniem wyszukanych motywów pejzażowych Wacław Zawadowski. Przedewszystkiem dawny jego monotonny koloryt niebieskawy, czasem surowy, uległ przełamaniu na ton szaro-zielony, perłowemi plamami wsparty. To też pejzaż jego jest pełen sentymentu i błogiego nastroju, pogody i spokoju.

Dużej i szybkiej ewolucji uległa twórczość dwu następnych artystów, operujących podobnemi dotychczas nałożeniami formalnemi i kolorystycznemi; są to Stanisław Żurawski i Stanisław Dąbrowski. Każdy z nich poszedł od-



JERZY FEDKOWICZ MARTWA NATURA (ol.)

(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

mienną drogą i dochodzi do nowego a swoistego wyrazu. I tak Żurawski rozjaśnił swą skalę barw świeżych i nasyconych, które kładzie stosowną techniką, zależną od treści i formy. Świetlane pejzaże wiąże z figuralną kompozycją o sielankowym nastroju, stwarza jakby z bajki wyjęte motywy pejzażowe. W portrecie nacisk kładzie artysta na znaczenie i układ formy, popartej barwą świeżą oraz charakterystyką osoby portretowanej. Stanisław Dąbrowski zaś drogą techniki malarskiej, polegającej na rozcieraniu plamy łopatką, uzyskuje obok szeroko traktowanej a soczystej i przejrzystej barwy równie szeroki i wyrazisty modelunek uproszczonej formy.

Odrębny swą kolorystyką i stylizacją formy w pejzażu czy martwej naturze oraz studjach kwiatów jest Roman Orszulski, którego nadto talent dekoracyjny i poczucie kolorystyczne wypowiada się w zakresie sztuki stosowanej. Jego kilimy cechuje bogactwo i różnorodność form i motywów zdobniczych, głównie stylizowanych kwiatów i roślin, podanych w szlachetnych a wyszukanych zestrojach barw.

Do ciekawych indywidualności artystycznych należy Szymon Müller, który kroczy w zupełnej niezależności od wpływów postronnych, rozwijając się mocą

STANISŁAW DĄBROWSKI JASNY BRZEG (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

swego talentu. Skromny, poniekąd naiwny a przedewszystkiem szczery stosunek do natury zaznacza się równie spokojnie i jednolicie tak w studjach pejzażowych, martwej natury, jak portretowych czy rodzajowych kompozycjach. Ta prostota wewnętrzna towarzyszy i prostej formie malarskiej, częstokroć ulegającej w swoim realiźmie i przesadzie, zbliżonej do karykatury. Świetlane barwy, żywe i jasne, ożywiają pogodnym nastrojem te prace.

W formie przebrzmiałego impresjonizmu, jako uczeń Jana Stanisławskiego, trzyma Ludwik Misky swe studja pejzażowe o anemicznym kolorycie, zbyt rozbielonym i przełamanym nawet w pełni słońca, którego światło raczej do księżycowego podobne. Z dużym wyrazem graficznym natomiast wykonał artysta szereg drzeworytów, jako ilustracje do »Ballad« E. Żegadłowicza.

Jako goście wystąpili z pokazem paru prac: Jerzy Winiarz, którego martwą naturę cechuje silna i świeża barwa; Kasper Pochwalski, zbyt jeszcze powierzchownie w impresjonistycznej formie studjujący, wykazujący mało skupienia wewnętrznego oraz brak programu twórczego. Z dwu kobiet poważnym acz młodym, dopiero formującym się talentem jest Władysława Augustynowiczówna, o dużem poczuciu barwy i formy, z sensem stylizowanej. F. Frankowska natomiast tkwi jeszcze w nieśmiałym akademiźmie.

WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI STUDJUM (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI PEJZAŻ (ol.)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

SZYMON MÜLLER PODWÓRKO (akwarela)
(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

ROMAN ORSZULSKI TULIPANY (ol.)

(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

JAN HRYŃKOWSKI PRZEDMIEŚCIE (ol.)

(Z wystawy Cechu art. plast. „Jednoróg", Kraków 1928)

Dbałość i staranie członków »Jednoroga« o godne ich pracy twórczej wystąpienie w całej okazałości i w myśl tradycji zaznacza się również i w formie ogłaszającej tę wystawę, jaką jest afisz, według projektu J. Hryńkowskiego, oraz teczka drzeworytów oryginalnych, wykonanych przez kilku członków »Jednoroga« jako część katalogu, wytwornie wydana na japońskim papierze.

MIECZYSŁAW DĄBROWSKI

ALFONS KARPIŃSKI

JEDEN ze znanych historyków sztuki, dyrektor »Kunsthalli« w Bremie, dr. Emil Waldman, stwierdził niedawno w artykule o malarstwie portretowem, że stosunkowo mało mamy obecnie dobrych portretów. Zwraca on uwagę, jakkolwiek odrobinę bezwzględnie, na pewnego rodzaju nieporozumienie, panujące w pojmowaniu portretu, nieporozumienie tem niebezpieczniejsze, że służy ono często za pretekst dla malarzy o średnim talencie, używających jako argumentu, którego nie »wolno dotknąć«, oświadczenia, że kwestja podobieństwa portretowego jest ostatniorzędną i że głównem zadaniem malarza jest zupełnie co innego, niż »wydłubywanie« wierne rysów danego osobnika.

Dlaczego mamy stosunkowo mało doskonałych portretów? — pyta dr. Waldmann i odpowiada na to po prostu: ponieważ niezbyt wielu mamy znakomitych malarzy. Odpowiedź, przyznajemy, dość ryzykowna i niewyczerpująca istoty sprawy, zawierająca jednak część prawdy. Pogląd na dzieje malarstwa światowego wskazuje wyraźnie, że tylko artysta, który sam w sobie i w każdej dziedzinie jest niepospolitym, jest w stanie dać dobrze odczuty i namalowany portret.

Nie wnikamy jednak w subtelności, tylko na razie stawiamy sobie więcej »po mieszczańsku« pytanie, dlaczego dzielni nawet artyści zawodzą w portrecie, o czem dość często można się przekonać na naszych wystawach. Ktoś powiedział, że portret jest »marszem paradnym malarstwa«, tj. posłuszną zasadą poddawania się prawom przedmiotu. Podczas gdy w malarstwie pejzażowem, patrząc z przedmiotowego punktu widzenia, idzie o rzeczy uboczne i o wzajemny ich stosunek w świetle, powietrzu i barwie, co razem dopiero tworzy całość — to w malarstwie portretowem istnieje jedna zasadnicza rzecz, która pozostaje zasadniczą podczas całego procesu tworzenia tj. człowiek, który siedzi przed sztalugami. Wszystko inne, co może artystę interesować lub pociągać, musi tu na razie zejść na plan dalszy i musi stać się uległym czynnikiem. Człowiek, zwykły człowiek, oto główna zasada, ale człowiek całkowity, jako suma poszczególnych jego rysów, a nie jedynie tylko interesujący problem malarski.

Portret musi być podobny! Są naturalnie różne podobieństwa — jest chwilowe, przypadkowe, codzienne, które np. świetnie wychwytuje aparat fotograficzny — niema jednak podobieństwa »wewnętrznego«, ponieważ każdy człowiek ma tysiąc twarzy, stosownie do drgnień jego duszy. Od głowy portretu — pisze w swem może cokolwiek przestarzałem, mimo to ciekawem dziele Christiansen — wymagamy, aby żyła. Twarz powinna być pełna wyrazu i żywa. Im zaś intenzywniejsze jest życie, tem lepiej. Fotografją gardzimy nietylko dlatego, że jest ona mniej warta estetycznie, lecz, że brak jej życia.

Jeśli to życie fotografja podchwyci, dzieje się to tylko przypadkiem. Wyrywa ona pojedyńczy moment czasu, zatrzymuje go dla niego samego, udziela mu trwania i wywołuje w ten sposób wrażenie czegoś zdrętwiałego, martwego, gdyż ciągłe trwanie jednego i tego samego momentu jest przeciwieństwem życia.

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET PANI F. (ol., 1925)

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET MĘSKI (ol.)

W portrecie ma pierwszeństwo to, co przedmiotowe. Już dlatego, że oblicze ludzkie — podkreśla wspomniany Christiansen — wśród objektów doświadczalnych znaczy w sztuce najwięcej, gdyż to, co bezpośrednie wnosi do zawartości dzieła, może mieć większe znaczenie, niż przyczynek jakiegokolwiekbądź innego objektu. Oblicze ludzkie wskutek przyzwyczajenia fizjognomicznego wydaje się nam zmysłowem odzwierciedleniem duszy. Widzimy to, co psychiczne, taksamo bezpośrednio, jak np. w perspektywicznem odtworzeniu przestrzeni ujmujemy głębię. Lecz ponad to portret bierze sobie za cel postawienie przedmiotu na pierwszym planie. Chce bowiem, i to właśnie czyni zeń portret, przedstawić indywidualnie określonego człowieka, jakim ten jest w istocie. Mieć na uwadze podobieństwo, to istotnie *conditio sine qua non*. Nawiązując tedy do jakiejś twarzy indywidualnej, artysta może tworzyć dzieło, które i bez podobieństwa ma wysoką wartość artystyczną, lecz tylko wówczas, kiedy podobieństwo jest zamierzone i osiągnięte, dzieło takie jest w ścisłem tego słowa znaczeniu portretem.

Portrecista powinien dać obraz człowieka indywidualnego, jego właściwości cielesnej i duchowej, nie dodając i nie ujmując niczego, coby mu nie było właściwe.

Lecz obraz musi być dziełem sztuki a od tego wymaga się naturalnie więcej, niż samego podobieństwa. Nie wystarcza również gustowne uszykowanie i ładny podział płaszczyzny obrazu. Sama tylko harmonijność formy nie stanowi absolutnie o wartości artystycznej. Jeśli portret ma być dziełem sztuki, to żąda się podniesienia tego, co objektywne, do stopnia metafizyczności.

Takie podobieństwo jest dopiero właściwem podobieństwem, gdyż poza uchwyceniem wiernem rysów twarzy daje ono to, co jest koniecznym warunkiem w portrecie: podobieństwo psychiczne, jego intelektualną właściwość. W ten sposób pojęte podobieństwo nie będzie suchem, martwem, jedynie fizycznem oddaniem cech twarzy w jej najogólniejszych linjach, gdyż potrafi to o wiele »wierniej« wykonać rzemieślnicza soczewka aparatu fotograficznego.

Wszystkie te jednak rozmaitości i odmiany podobieństwa nie mają nic wspólnego z niepodobieństwem, jakie często spotyka się w skądinąd dobrych nawet, tzw. portretach. Dziś swoją drogą dość jest trudno o zamawiającego portret, któryby rozumiał istotę podobieństwa. Lecz winny tu jest często i artysta, który w tej sprawie całą winę składa na zepsuty smak publiczności. W walce z tą publicznością przeoczył on, że tymczasem potajemnie i chytrze robi coraz lepsze interesy... fotograf. Dawniej był ten fotograf sztywny, konwencjonalny, wymuszony, dziś dba o prostotę, »indywidualność«, o pewien smak a nawet piękno, o ile ono da się wywołać drogą mechaniczną. Wszakże często słyszy się o »sztuce fotograficznej«! Technika fotograficzna osiągnęła istotnie tak wysoki poziom, że zagraniczne a dziś już niektóre nasze »portrety fotograficzne« mogą niewyrobionym estetycznie osobnikom zawrócić głowę. Poza podobieństwem jest w nich dbałość o możliwie »malarskie« wyzyskanie linji twarzy, oświetlenia i smak.

Ten ostatni wyraz jest dla wielu irytujący i trudno o nim mówić bez narażenia się na zarzut zacofaństwa, mamutowego pojmowania sztuki, tapicerstwa itp.

ALFONS KARPIŃSKI WNĘTRZE (ol., 1923)

Zwykło się w takich razach powoływać na to, że tzw. wielcy Anglicy XVIII stulecia z powodu ich kultu dla smaku są właściwie mało ciekawi. Ludzie na ich portretach są wszyscy jednakowo ładni, jednakowo wymuskani i jednakowo nudni. A jednak mimo wszystko sztuka ta w swej epoce była niepospolita i wywarła ogromny wpływ, który w późniejszej ewolucji miał mieć wielkie znaczenie, o czem trudno mówić w krótkim, pobieżnym szkicu.

Nie należy zapominać, że można mieć »smak« bez popadania w ckliwość i płytką elegancję. Jest to smak specjalnego rodzaju, który wyraża się i w tem nawet, jak usadowić model, jaki rodzaj stołka czy fotelu potrzebny jest dla słusznego pana a jaki dla korpuletniej damy; smak ten poucza dalej, że tam, gdzie przy portrecie słusznego człowieka można obciąć obraz ramami, przy korpuletnym i szerokim trzeba tyle a tyle przestrzeni powietrznej u góry ramy, u dołu i po bokach itd. Jest to strona rzemieślnicza dzieła sztuki, zapewne, ale dziś kiedy rzemiosło artystyczne w najpiękniejszem tego słowa znaczeniu przerażająco zanika a pleni się niechlujstwo i aroganckie nieuctwo, zabijające często niepośledni nawet talent w jego zaczątkach, trzeba mieć odwagę i o tem powiedzieć, bez oglądania się na jakiekolwiek zarzuty.

Portret polski ma w plastyce naszej może niezbyt dawne, ale świetne tradycje. W sztuce tej przoduje genjalny Henryk Rodakowski, artysta miary prawdziwie europejskiej, którego portrety: brata Maksymiljana, żony, ciotki, Kaplińskiego, Henryka Dembińskiego i inne, postawić można, bez przesady nacjonalistycznej, obok najznakomitszych dzieł światowych w tym czasie. Jego śladami szli potem niepospolici portreciści, jak Andrzej Grabowski, Wilhelm Leopolski, Tadeusz Gorecki, Leon Kapliński. A choć potem przyszły pełne potężnej ekspresji portrety Matejki, które pociągały bardziej siłą subjektywizmu uczuciowego swego twórcy, »nie umniejszyły one — pisze dr. Kozicki w monografji o Rodakowskim — jego portretów, wyrosłych z zupełnie innych założeń i instynktów artystycznych, portretów nawskroś objektywnych, będących rezultatami klasycznej kompozycji i klasycznego na świat spojrzenia«.

Dzieje ewolucji portretu polskiego są niezmiernie ciekawe i niejednokrotnie pisał o tem przepysznie taki świetny znawca tego przedmiotu, jakim jest prof. dr. Mycielski, inicjator szeregu wystaw portretu polskiego i autor dzieł w tym kierunku, które są podstawą do badań tego rodzaju malarstwa naszego.

Nie jest zamiarem naszym choćby w streszczeniu podawać tych wszystkich dróg, jakiemi kroczyło polskie malarstwo portretowe; już i tak dygresje na ten temat przekraczają ramy sylwetki artysty, o którym mamy kilka słów napisać, dygresje te jednak nasunęły się samorzutnie, bo istotnie w żadnej może gałęzi plastyki nie rzucają się w oczy te nieporozumienia, jakie panują obecnie w malarstwie portretowem i to fatalne niedouczenie, nie dające się niczem pokryć lub wytłumaczyć. Brak lekceważonej pogardliwie »kuchni malarskiej« u młodszego pokolenia malarzy, niezrozumienie właściwości swego talentu, gonienie za efektem, zapożyczonym przeważnie bezkrytycznie u artystów zagranicznych, malowanie wszystkiego, co pod ręką, taniutko, płyciutko i jakże często niechlujnie, impertynenckie »odi profanum vulgus«,

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET PANI Z. (ol., 1910)
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

stosowane do artystów starszych, którym niedorosło się do pięt, wychodzi dopiero wszystkimi brakami w ich portrecie, który jest wszystkiem innem, tylko właśnie nie... portretem!

Dlatego też, kiedy ma się pisać o kimś, kto bądźcobądź ma jakąś przeszłość i zasługi w tym kierunku, jakkolwiekby twórczość jego nie sięgała szczytów i zaznaczyła się tylko dziełami stojącemi na poziomie solidnej, rzetelnej pracy artystycznej, mającej prawo do zanotowania jej w dziejach kultury plastycznej, pisze się o nim, właśnie dzisiaj, z satysfakcją.

A właśnie takim artystą jest Alfons Karpiński, portrecista przedewszystkiem, i to powiedzmy odrazu, nietuzinkowy. Można się spierać o to, czy portrety Karpińskiego, zwłaszcza te z ostatniej epoki, są wyrazem jego własnej twórczej indywidualności, można doszukiwać się w nich wpływów zagranicznych i przedewszystkiem może Boznańskiej (w fakturze malarskiej), ale przyznać się musi artyście świetne opanowanie techniki, doskonałą zdolność uchwycenia indywidualności modela i zrozumienie jego właściwości fizycznych i psychicznych, powagę w traktowaniu swego rzemiosła artystycznego, które posiada w wysokim stopniu, wielką kulturę malarską i (trudno, muszę znowu użyć tego słowa) — smak, który nie zaniechluja mu na ponuro jego częstokroć doskonałych płócien. I jeszcze jedno: Karpiński nie silił się nigdy i nie sili na tę źle pojętą oryginalność, tylko maluje tak, jak mu każe jego przekonanie i instynkt malarski, który z wpływów działających na niego kazał mu wziąć tylko odpowiadające jego istotnym przekonaniom i przetransponować je na swój własny rodzaj, wyróżniający go wśród innych.

Przedewszystkiem jest Karpiński portrecistą kobiecym i piewcą ciała kobiecego z wyraźną domieszką zmysłowego podejścia do swych modeli, co zupełnie nie ma być zarzutem.

Kobieta też przeważnie była zawsze tematem jego obrazów, tylko nie ta typowo polska kobieta Matejki, dostojnie rozważna, dźwigająca z godnością czar swej cnoty, lub ta z bolesną zadumą Grottgera, nie ta o wychudzonych, długich linjach Wyspiańskiego, lub stylizowana święta Mehoffera, nie rozszalała namiętnością Podkowińskiego, lub leniwa w przepychu swego bujnego ciała Żmurki, marmurowo zimna Czachórskiego, posągowa a zawsze niemal tragiczna Malczewskiego, anemiczna, wydelikacona Axentowicza, chlubiąca się swem ciałem, na którem tak czarodziejskie stwarza symfonje kolorystyczne Weiss, nie cicha, zadumana, mieszczańsko-pokorna Hoffmana, nawet nie elegancko wystrojona, efektownie pozująca, najskrupulatniej na wszystkie sposoby wymalowana, Szańkowskiego. Progenitura kobiety Karpińskiego sięga Paryża — jest w prostej linji koleżanką przeważnie tych z nad Sekwany, które zalatują ostrą wonią perfum, czasem szminki, które czuć zacisznym buduarem, gdzie jest miejsce tylko na dwoje — w oczach których znać kuszące zapowiedzi. Tylko od tych swoich koleżanek jest... z konieczności, bardziej powściągliwa, pozuje przeważnie do połowy, pięknie ubrana a nie, jak tamte, często tylko w pończoszkach. Prawie się czuje, że nie może wysiedzieć tak cnotliwie-spokojnie, strzela więc podkrążonemi oczyma i rozchyla tylko nakarminowane usta, po których błąka się

ALFONS KARPIŃSKI GŁOWA (ol., 1926)

jakaś obietnica zakazana. Wszystko jedno, czy to jest modelka czy tzw. dama z towarzystwa. Bo tkwi w Karpińskim, nawet wtedy, kiedy maluje osoby z towarzystwa, jakaś chęć, świadomie czy poświadomie, do odkrywania, domyślania się w kobiecie więcej kokieterji niż duszy, więcej ukrytej namiętności, niż spokoju. »Das ewig weibliche« rozumie Karpiński inaczej, niż Goethe i daje temu wyraz. Być może, że jest to czasami jednostronne, można się z tem nie zgodzić, ale jedno przyznać trzeba: że artysta to, co chce w swych obrazach powiedzieć, wypowiada śmiało, środkami godnymi a nie sztuczkami lub też tembardziej uciekaniem się do ad hoc wymyślonej »pikanterji«. Zanadto na to poważnym jest malarzem a że, jeśli tak można powiedzieć, podłoże jego twórczości jest jednostronne może i ścieśnione w pewnych granicach widzenia i odczuwania, to już wina czy cecha jego organizacji psychicznej.

Tak było w pierwszym okresie jego twórczości, która odrazu zaznaczyła się pewną zdecydowaną linją wytyczną, po której konsekwentnie szedł i dochodził istotnie do zamierzonych rezultatów, wysuwających go w pierwsze rzędy poważnych portrecistów. Co przedewszystkiem uderzało w jego dziełach, to ten przeważnie doskonały rysunek, opanowanie strony technicznej, zawsze nienagannej, dążność do wydobycia jak największej sumy wyrazu. Nic tu nie było przypadkowe, niedociągnięte, lub przeciągnięte, nie było kłamstwa w sensie czysto malarskim ani też niepoprawności, zacieranej skrzętnie jakimś na pierwszy rzut oka tylko efektownym szczegółem. Pewność ręki, wydyscyplinowanej w dobrej szkole i celowość w tem co tworzył, widać było odrazu, a przy tem wytworność i subtelność w dekoracyjnem aranżowaniu całości. Wielka, widocznie wrodzona, kultura ostrzegła Karpińskiego od popadnięcia w pewien ckliwy szablon i zmechanizowane podciąganie pod jeden strychulec wszystkiego, co malował, co było tem trudniejsze, że artysta długi czas tylko pewien typ kobiet z widoczną tworzył predylekcją.

Przedtem jeszcze malował Karpiński sceny »rodzajowe«, interesowały go typy wiejskie i wiejskie zwyczaje i w tych obrazach, nie wszystkim znanych, objawiał naprawdę niepośledni talent, bystrość spojrzenia na rzeczy, doskonałe ujęcie i odczucie nastroju wsi, tak zdawałoby się odległe od pojęć i przekonań tego wytwornego i w życiu i w sztuce artysty, czującego się najlepiej w zacisznym buduarze lub pracowni pełnej kwiatów. Ruskin powiedział, że nie można sobie pomyśleć kobiety bez kwiatów, że dopełniają się wzajemnie i są wzajemną emanacją. Jakby potwierdzeniem tego jest fakt, że Karpiński lubił i lubi malować kwiaty. Odczuwa ich miękkość, kruchość ich łodyg, delikatność płatków i niemal ich woń. Te kwiaty są też w jego twórczości stroną niepoślednią. Jest jeden obraz Karpińskiego przedstawiający wykwintne wnętrze. Na stoliku mahoniowym w ładnym wazonie duży bukiet kwiatów, zdaje się świeżo zerwanych. Jest ich wiele i nietylko jednego gatunku. Każdy odrębnem żyje życiem, inną ma formę a wszystkie tworzą doskonałą harmonję barwną, świetnie się uzupełniają i pod względem malarskiego wyrazu stawiają ten obraz w rzędzie naprawdę niepoślednich dzieł.

Skala twórczości Karpińskiego rozszerza się z biegiem lat, nie poprzestaje na

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET PANI K. (ol. 1911)

portretach tylko kobiecych, maluje portrety męskie, dzieci, wnętrza, kwiaty. Najpotężniejszy wpływ ma na artystę najznakomitsza współczesna malarka polska Olga Boznańska, jedna z największych bezsprzecznie obecnie na świecie powag w dziedzinie portretu, co zresztą przyznają jej głośno Francuzi i Anglicy. Wpływ ten, ograniczający się zresztą do samej tylko faktury malarskiej, widocznej w tem delikatnem przesłanianiu całości nieuchwytną mgłą, nie umniejsza wartości dzieł Karpińskiego, jest tylko dalekiem echem znanej nam nuty, echem, a nie niewolniczem powtarzaniem. Wziął z niego tylko tyle Karpiński, ile biorą, świadomie lub podświadomie, inni, wybitni często artyści, tylko, że tu indywidualność artystki jest tak wielka i jej sposób malowania tak rzucający się w oczy, że nawet po przetransponowaniu tych pewnych cech techniki i dostosowaniu ich do swych własnych środków wypowiedzenia się, łatwo je poznać.

Jedną z dużych zalet malarstwa Karpińskiego jest, mimo wszystko, prostota, nie gonienie za sztuczną oryginalnością, byle tylko zasłużyć na bałamutny zresztą epitet »nowości«. Henri Matisse pisze w swoich zwierzeniach: »Malarz najlepiej się wypowiada najprostszymi środkami. Jeśli obawia się banalności, nie uniknie jej niezwykłością zewnętrznego wyglądu obrazu, dziwacznością rysunku, ekscentrycznością kolorytu. Środki jego powinny pochodzić koniecznie z jego temperamentu«. I tu najlepiej wytłumaczyć można to, zdawałoby się, nieraz powtarzanie i ciągłe wracanie do tychsamych motywów, takimi samymi środkami wypowiedzianych i tę, mimo pozorów wszelkich, prostotę malarskiego wyrazu Karpińskiego. Nie ugania się za zablagowaną oryginalnością, nie szuka nowych dróg, do czego nie predystynowała go natura jego talentu, lecz tworzy tak, jak mu nakazuje jego temperament. A że jest artystą nieprzeciętnej miary, więc też jakkolwiek reprezentuje »dawniejszą szkołę«, ‹ta »szkoła« takby się przydała niejednemu nawet bardzo zdolnemu z najmłodszej generacji artyście!› jest żywotny, ciągle twórczy i zasługujący na poważne uznanie, jakiem też słusznie się cieszy.

Powiedzieliśmy wyżej, że skala twórczości Karpińskiego z biegiem czasu się rozszerzyła, co widoczne jest i w tem, że nie poprzestaje tylko na portrecie kobiecym, lecz tworzy również portrety męskie. Jednym z takich naprawdę doskonałych dzieł jest portret prof. Mycielskiego. Posiada ten portret wszystkie zalety dzieła na miarę galeryjną w najlepszem tego słowa znaczeniu. Pyszne jest ujęcie sylwety znanego uczonego, nienaganne uchwycenie i zaznaczenie psychologicznej strony portretowanego w tem podkreśleniu indywidualnych a znanych nam rysów profesora, ten wysoce charakterystyczny rysunek głowy, wyraz oczu i ust. Portret ten jest dowodem dojrzałej, opartej na sumiennych studjach i wielkiej umiejętności, pracy twórczej Karpińskiego.

Ostatnio miałem sposobność widzieć inny portret męski, przedstawiający młodego, znanego w Krakowie muzyka. Całość również pod względem technicznym bardzo dobra z uwidocznieniem i silnem zamarkowaniem strony psychicznej, przy pewnem umyślnem przerysowaniu niektórych szczegółów, niespotykanem w dotychczasowej działalności Karpińskiego, co może świadczyć o dalszych możliwościach jego pracy.

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET PANI S. (ol., 1922)

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET PANNY R. (ol., 1926)
(Wł. Mrs. Vernon, Munroe, Ameryka płn.)

ALFONS KARPIŃSKI

PORTRET ŻONY ARTYSTY (ol. 1921)

ALFONS KARPIŃSKI BIAŁE RÓŻE (ol., 1926)
(Wł. Mrs. Vernon, Munroe, Ameryka płn.)

Szkic ten nie byłby zupełny, gdybyśmy nie podkreślili pewnego bardzo charakterystycznego rysu artysty, jakkolwiek nie mającego może nic wspólnego z istotą twórczości w ścisłem tego wyrazu znaczeniu, nadającego jednak Karpińskiemu jako artyście i jako człowiekowi pewne niecodzienne, wybitne piętno: jest on rzadkim typem w którym kultura malarska i wykwint towarzyski, oraz estetyka i wysokie pojmowanie sztuki, połączyły się w jedno i harmonizują doskonale. A wszak powiedział Krasiński, że »artysta jest tylko naczyniem, przez które strumień piękności płynie« — ale nie zawsze »naczynie« to na codzień jest piękne...

ARTUR SCHROEDER

KRONIKA ARTYSTYCZNA

JAROSŁAW

= Wystawa grafiki polskiej i malarstwa urządzona przez wojskowość. Staraniem Zarządu kasyna oficerskiego tut. garnizonu z inicjatywy i pod protektoratem d-cy 24 dyw. gen. Wieczorkiewicza, nastąpiło 24 b. m. w salach kasyna garnizonowego uroczyste otwarcie wystawy obrazów polskich grafików artystów tej miary, jak: prof. Wyczółkowski, Mehoffer, Bartłomiejczyk, Stankiewiczówna i t. p., ponadto na wystawie znajdują się prace artystów plastyków, reprezentujących nowoczesną sztukę, a także dzieła Kossaka i innych. W uroczystości wzięli udział przedstawiciele władz i urzędów cywilnych i wojskowych. Do zebranych przemówił generał Wieczorkiewicz, podnosząc zasługi wojska, które nietylko potrafi walczyć, lecz umie również stwarzać kulturalne imprezy, podnosząc kulturę wśród tut. społeczeństwa. Wystawa potrwa do 3 czerwca, czysty zaś dochód przeznaczony na budowę Domu Żołnierza polskiego.

KATOWICE

= Pomnik Mickiewicza w Katowicach. W magistracie miasta Katowic odbyło się posiedzenie specjalnej komisji, która zajmuje się sprawą budowy pomnika Adama Mickiewicza.

Do komisji tej postanowiono kooptować przedstawicieli sejmu śląskiego, województwa, związku architektów polskich w Katowicach oraz artystę-malarza Ligonia.

Pomnik stanie prawdopodobnie przed gmachem teatru miejskiego. (Czy nie należałoby do komitetu zaprosić przedstawicieli Krakowskiej Akademji Sztuk pięknych? W tak ważnej sprawie, jak postawienie pomnika Mickiewicza, przydałaby się rada doświadczonych artystów, profesorów Akademji).

= Muzeum Djecezalne G. Śląska. W Katowicach, jako stolicy województwa śląskiego, istnieje w zawiązku a rozwijać się będzie coraz szerzej Muzeum Djecezjalne, gromadzące okazy sztuki kościelnej, materjały archiwalne i t. p. Wejdzie ono w skład nowopowstającego Muzeum Śląskiego i znajdzie w jego ubikacjach pomieszczenie, ale pozostawać będzie pod zarządem duchownych władz djecezjalnych, jako własność Djecezji śląskiej.

KÓRNIK

= W sprawie rzekomego zamiaru sprzedaży obrazów Tycjana i Rubensa. Prasa krakowska zamieszcza następujące pismo: Według sprawozdania z komisji budżetowej Sejmu, jeden z posłów zwrócił się do p. ministra W. R. i O. P. z prośbą o niedopuszczenie do sprzedaży przez zarząd fundacji Kórnickiej obrazów Tycjana i Rubensa. Stwierdzam, że obawy posła są zupełnie bezpodstawne: obrazy wspomniane oddano do restauracji znanemu specjaliście p. Rutkowskiemu w Warszawie. O sprzedaży ich przez zarząd fundacji »Zakładów Kórnickich« niema mowy, gdyż stanowią one integralną część składową majątku fundacji.

Prof. dr. Marchlewski,
delegat Min. W. R. i O. P. do kuratorjum fundacji.

KRAKÓW

= Muzeum Narodowe otrzymało od członka Tow. Przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie antykwarjusza p. Szymona Schwarca dwa skrzydła tryptyku z XV wieku polskiego pochodzenia.

= 900.000 złotych na restaurację Wawelu przeznaczyło państwo w r. 1928, z tego 100.000 stanowi budżet nadzwyczajny.

= Sarkofag królowej Anny Jagiellonki z grobów królewskich na Wawelu oddano obecnie do odnowienia i naprawy bronzownikowi p. H. Waldynowi. Po raz ostatni sarkofag ten był odnowiony w roku 1873.

= Na posiedzeniu Komisji historji sztuki Polskiej Akademji Umiej. w dniu 24 maja przedłożył ks. dr. Tadeusz Kruszyński referat p. t. O małych srebrnych przedmiocikach, uzupełniających hafty, znanych z polskich zabytków z XV i XVI lub ze wzmianek archiwalnych. Są to ze srebra wykonane kielichy, korony, miecze, pastorały i t. p. przyczepiane do bogatych haftów, których doskonały przykład mamy na ornacie Kmity w Katedrze wawelskiej, z początku XVI w. Referent na podstawie danych archiwalnych wykazał, że zwyczaj uzupełniania haftów w ten sposób był bardziej rozpowszechniony niż dotąd myślano. Poza Krakowem spotykamy go jedynie w Gdańsku i Wrocławiu, czy jednak istniały jakieś związki tego działu sztuki z Wrocławiem, na razie wyjaśnić się nie da. W każdym razie według obecnie znanego materjału zabytkowego referent stwierdził, że w innych krajach ozdoby te są nieznane.

Następnie dr. Jerzy Dobrzycki odczytał pracę p. t. »Pałac hr. Raczyńskich w Rogalinie«. W pracy tej prelegent na wstępie przedstawił krótko dzieje miejscowości Rogalin w pow. śremskim w Wielkopolsce, w której w r. 1593 ujrzał światło dzienne słynny ongiś wojownik Krzysztof Arciszewski, a należącej od XVIII wieku do rodu hr. Raczyńskich, znakomicie zasłużonego dla kultury polskiej W drugiej połowie XVIII w. marszałek Kazimierz Raczyński rozpoczął budowę okazałego pałacu, będącego dziś jedną z najciekawszych i w skarby sztuki najbogatszych rezydencyj wiejskich w Polsce. Prelegent opisał szczegółowo architekturę tego pałacu, stwierdzając, iż jest on zabytkiem w stylu saskiego rokoka i zestawiając go z licznemi podobnemi budowlami, powstałemi w Dreźnie i w Warszawie za czasów królów saskich. Zwłaszcza bliskie pokrewieństwa wiążą pałac rogaliński z pracami wybitnego architekta drezdeńsko-warszawskiego Zacharjasza Longuelune'a, oraz jego uczniów i naśladowców: Knöffla (projekt fasady zamku warsz. w archiwum drezdeńskiem) i Knöble'a (pałac Brühlowski w Warszawie). Z tego środowiska wyszedł nieznany z nazwiska architekt pałacu hr. Raczyńskich, którego projekty pierwotne, pochodzące z archiwum rogalińskiego, przedstawił prelegent w oryginale. Nadto przy budowie pałacu pracował architekt poznański Antoni Hoehne, ojciec słynnego filozofa Hoehne-Wrońskiego, oraz Ignacy Graff, architekt książąt Sułkowskich z Rydzyny. Poza tem przedłożył prelegent oryginalne projekty dekoracji niektórych apartamentów pałacu z r. 1788, wykonane przez znakomitego architekta i dekoratora królewskiego Jana Kamsetzera, twórcę dekoracji salonów w zamku warszawskim i Łazienkach. Swietne te i niezmiernie wytworne projekty zostały niestety tylko częściowo zrealizowane. Urządzenie wewnętrzne pałacu zostało ostatecznie wykończone w początku XIX. w. staraniem wielkiego mecenasa nauki i sztuki Edwarda Raczyńskiego, który zgromadził tu wiele dzieł sztuki, zebrał niezmiernie bogate archiwum (Acta Tomiciana), archiwum Niemcewicza i t. p., oraz zbudował w r. 1820 kościół w kształcie rzymskiej świątyni w Nimes, stanowiący mauzoleum rodzinne. W tych czasach stał się Rogalin ważnem środowiskiem kultury polskiej, promieniejącem na obszar całej Wielkopolski. Dzieło to prowadził świetnie dalej wnuk poprzedniego, zmarły niedawno Edward Raczyński, wykwintny protektor sztuki, który stworzył w Ro-

galinie słynną galerję obrazów malarzy polskich i obcych, liczącą około 400 pierwszorzędnych płócien (w dziale polskim: Matejki »Dziewica Orleańska«, 36 najlepszych prac Malczewskiego i w. i., w dziale obcym kapitalne utwory impresjonizmu francuskiego).

= Koło architektów w Krakowie a rozbudowa Krakowa. W ostatnich czasach zauważyć można duże zainteresowanie się sfer kulturalnych Krakowa sprawą jego uporządkowania i rozbudowy. Ukazywały się w dziennikach tutejszych dość często poważne artykuły z tej dziedziny, o czem niejednokrotnie dawaliśmy sprawozdania w »Sztukach pięknych« (np. w numerze 6 i 7). Zainteresowanie się tych sfer działalnością magistratu jeszcze bardziej wzrosło, gdyż miasto, okazawszy obecnie dość dużą ruchliwość i energję w kierunku uporządkowania miasta, poruszyło niesłychanie dla miasta ważne zagadnienia, a to: stworzenie szeregu skwerów na placach, używanych dotąd jako targowiska, uporządkowanie Rynku krakowskiego i sprawa wyboru miejsca pod gmach Muzeum Narodowego.

Poniżej zamieszczamy memorjał, wysłany do Prezydjum miasta przez krakowskie Koło architektów, a poruszający ze stanowiska zasadniczego tę sprawę.

»Do Prezydjum Stołecznego Kr. miasta Krakowa.

Szereg ujemnych zjawisk, zaobserwowanych w ostatnich latach w zakresie działalności budowlanej i urbanistycznej Magistratu miasta Krakowa, wynikłych w większości wypadków z niedostatecznej organizacji i nieodpowiedniego przygotowania miejskich władz budowlanych oraz małego wpływu na tok spraw architektonicznych ze strony ukwalifikowanych czynników (architektów i artystów plastyków) — zniewala Koło Architektów w Krakowie, grupujące w swem łonie prawie wszystkich zawodowo czynnych architektów dyplomowanych, osiadłych w naszem mieście, do zwrócenia uwagi na poruszone poniżej sprawy, wymagające rozwagi ze względu na dobro ogółu i artystyczną przyszłość Krakowa.

W pierwszym rzędzie wielką obawą napawa Koło Architektów sprawa zabudowy nowopowstających dzielnic miasta czyli sprawa planu regulacyjnego. Działalność urzędu budownictwa miejskiego nacechowana z jednej strony pewną dozą energji i dobrej woli, z drugiej zaś zupełnym brakiem zrozumienia wymagań estetycznych i w dalszym wyniku niemocą w zakresie zagadnień urbanistyczno-twórczych, staje nader często w sprzeczności z postulatami estetyki i przeważnie nieodpowiada poziomowi współczesnej wiedzy o budowie miast. Tyczenie nowych ulic i placów nosi wybitne piętno bezkrytycznego rysowania w planie linij regulacyjnych mniej lub więcej zawiłych, ulic o szerokościach nie znajdujących żadnego uzasadnienia ani w koniecznościach technicznych, ani tem bardziej estetycznych. Wysokościowe ukształtowanie przestrzeni pozostawiono bez jakiegokolwiek nadzoru, cechuje je więc zupełna dowolność i chaotyczność obrazu ulicznego, niezwykle przykra i stwarzająca nader ujemne pojęcie o kulturze artystycznej współczesnego Krakowa. Wystarczy wymienić zabudowę dzielnicy koło Parku Krakowskiego, rozwiązanie — choćby prowizoryczne — placu Słowiańskiego, przykrą linję regulacyjną naroża ul. Smoleńsk i Felicjanek, wylot ul. Krupniczej i Garncarskiej i wielu innych punktów miasta. Dodajmy do tego zupełnie chaotyczną regulację całych kompleksów w Dąbiu, na Dębnikach i t. d., dopuszczenie budowy domów czynszowych, a nawet fabryk w dzielnicach willowych (pod Salwatorem) a otrzymamy obraz smutny i beznadziejny. To samo dotyczy takich szczegółów uposażenia ulic, jak kioski (róg Starowiślnej i plant Dietla), rozwieszanie lamp ulicznych, prowadzenie linij tramwajowych i t. d. Podnoszące się coraz częściej słuszne głosy protestu i zaniepokojenia przejawami działalności budownictwa miejskiego pozostają bez echa, każdy zaś dzień przynosi nowe dowody niekompetencji i to w chwili, gdy cały świat cywilizowany na jednem z pierwszych miejsc stawia kwestję urbanistyki, poruszając żywotne sprawy sztuki budowy miast na całym szeregu kongresów międzynarodowych. Kraków, spychany na każdym kroku do roli miasta prowincjonalnego, może i powinien się utrzymać na bezkonkurencyjnym w Polsce poziomie miasta pięknego pod każdym względem. Czy jest to możliwem przy braku obliczonego na dalszą metę planu rozbudowy, przy braku jednolitej myśli przewodniej we wszelkich zagadnieniach architektonicznych, przy załatwianiu palących kwestyj od wypadku do wypadku, w pośpiechu, pod naciskiem chwili? W podobnej sytuacji nie znajduje się obecnie żadne z większych miast polskich. Nie mówiąc już o Warszawie, Łodzi i Poznaniu, miasta mniejsze niż Kraków, jak n. p. Bydgoszcz, Katowice, Lublin, Radom i wiele innych posiadają własne plany regulacyjne, uzyskane przeważnie w drodze konkursów i stale udoskonalane przez ruchliwe i dobrze zorganizowane biura urbanistyczne, prowadzone przez specjalistów architektów-urbanistów. Jeden tylko Kraków, mający uzasadnione przeszłością pretensje do stanowienia duchowej stolicy Polski, z niezrozumiałą obojętnością odnosi się do tak piekącej sprawy, pozostawiając decyzje w sprawach architektoniki miasta inżynierom drogowym i specjalistom od kanałów miejskich, eksperymentującym w obcej im dziedzinie urbanistyki z tem samem powodzeniem, jak w dziedzinie budowy nawierzchni ulic.

Na tem smutnem tle ogólnem nienormalnie również przedstawia się sprawa poszczególnych konkretnych rozwiązań architektonicznych, decydujących o wyglądzie poszczególnych dzielnic, a pośrednio i całego miasta. Wszędzie poza Krakowem projekty budowy przez miasta monumentalniejszych gmachów uzyskuje się w drodze konkursów. U nas konkursy — tak rzadko zresztą przez miasto rozpisywane (ostatnio konkurs na odbudowę sali Rady Miejskiej) — rozpisuje się jedynie chyba dla zaspokojenia opinji publicznej. Zamawianie projektów tych ważniejszych pod względem architektoniki miasta objektów następuje ostatecznie *ex praesidio*, przez czynniki ku temu nieprzygotowane, arbitralne, chociaż być może ożywione jak najlepszemi chęciami, lecz niepomne na swą odpowiedzialność przed przyszłemi pokoleniami za swe zarządzenia.

We wszystkich tych sprawach, wymagających doświadczenia i fachowej rady, Koło Architektów nie chcąc poprzestać na samej tylko krytyce, ofiarowałoby chętnie Prezydjum miasta jaknajdalej idącą swą pomoc, czy to w formie dorady artystycznej, czy też przeprowadzenia ankiet i dyskusji, czy nareszcie rozpisywania konkursów, żeby uniknąć zgubnego rozstrzygania tych spraw w drodze decyzyj prezydjalnych, nie mających za sobą usprawiedliwienia rzeczy dobrze i fachowo przemyślanej. Dotyczy to szeregu spraw już obecnie aktualnych, jak urządzenie Rynku Głównego, wybór miejsca pod budowę Muzeum Narodowego i t. d.

Prezydjum miasta zdaje się nie doceniać tego naturalnego bogactwa, jakiem jest dla Krakowa jego wartość zabytkowa i jego piękno. Wartości tych nikt nam nie odbierze, jeśli sami ich nie zmarnujemy nienależytą gospodarką. Prezydjum miasta powinno ten martwy i kurczący się dziś kapitał nietylko pomnażać, lecz zastanowić się nad jego uruchomieniem i oprocentowaniem. Zdaniem naszem ułożenie odpowiedniego programu i konsekwentne jego przeprowadzenie, wprowadzenie w mury Magistratu jednolitej polityki w dziedzinie zagadnień estetyczno-architektonicznych, powinno być zadaniem jednego z Wiceprezydentów miasta, wybranego z pośród architektów i cieszącego się zaufaniem sfer kulturalnych Krakowa. Jeśli stolica państwa wybiera po raz drugi na prezydenta miasta —

architekta, w zrozumieniu ważności spraw gospodarczo-budowlanych, nie sądzimy, by te powody nie były równie ważne, jeśli nie ważniejsze, na naszym terenie.

Rozumiejąc dobrze, że rozwiązanie takie jest w naszych stosunkach dalekie od urzeczywistnienia, Koło Architektów dla ujęcia tych spraw w ramy jednolite uważa za konieczne przynajmniej reaktywowanie stanowiska Dyrektora budownictwa miejskiego. Od śmierci ś. p. dyrektora Wdowiszewskiego czyli od r. 1905 stanowisko to nie zostało dotychczas obsadzonem, a tem samem nie mamy jednolitej polityki budowlanej. Dyrektorowi budownictwa miejskiego powinny podlegać zarówno dział urbanistyczny, jak i dział budowlano-architektoniczny i wydział policji budowlanej. Jedynie ta droga daje gwarancję skoordynowania wysiłków poszczególnych działów budownictwa komunalnego, wysoki zaś poziom wiedzy i talentu Dyrektora pozwoli uniknąć zasadniczo błędnych zarządzeń i chwiejnych decyzyj, jakich obecnie jesteśmy świadkami. Ułatwioną zostanie wówczas działalność Rady Artystycznej, na którą w obecnych stosunkach niesłusznie zupełnie spada całe odjum opinji publicznej. Działalność Rady artystycznej obecnie, wobec braku odpowiedniego czynnika decydującego w samem budownictwie miejskiem, ulega hypertrofji. Zasypaną ona jest nadmiarem materjału, niepodlegającego dyskusji, zamiast zajmować się sprawami zasadniczej natury lub projektami wzbudzającemi wątpliwości natury artystycznej — zmuszaną ona jest na każdem posiedzeniu odrzucać projekty słabe, które powinny były być odrzucone z urzędu, a tem samem pracuje nad zniszczeniem własnej popularności.

Poruszone powyżej sprawy stanowią tylko cząstkę całego szeregu spraw dotyczących kulturalnej przyszłości Krakowa, lecz cząstką zasadniczą. — Chcielibyśmy tem narazie ogólnem ujęciem sprawy zainicjować szerszą dyskusję i dalsze szczegółowsze rozpatrywanie poruszonych tutaj postulatów, zdążających do rozwoju i artystycznego ukształtowania drogiego nam wszystkim Miasta.

Prezydjum Koła Architektów".

16 maja 1928.

LWÓW

= Pośmiertna wystawa obrazów Kazimierza Kostynowicza. Pragnąc uczcić pamięć przedwcześnie zmarłego artysty malarza śp. Kazimierza Kostynowicza, który zarówno życiem swojem, jak działalnością obywatelską i artystyczną związany był ściśle ze Lwowem, utworzony w tym celu komitet urządza wystawę pośmiertną Jego obrazów w salach Kasyna i Koła art. liter. we Lwowie. Wystawa ta obejmie obrazy, które pozostały w pracowni śp. Kostynowicza. Obrazy będą sprzedawane oraz wylosowywane na urządzonej później loterji. Wystawę tę uzupełnią również obrazy, znajdujące się w rękach prywatnych. Celem ułatwienia zwiedzenia wystawy Komitet ustanowił bardzo niską cenę wstępu w kwocie 50 gr.

= Zbiory artystyczne Zakładu Narodowego im. XX. Ossolińskich. Pod tym tytułem zamieszcza »Słowo Polskie« (z 26 maja) artykuł kustosza Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie, dr. M. Gębarowicza, który tu przytaczamy w całości. Zakład Narodowy im. XX. Ossolińskich, który obchodzi 100 letnią rocznicę swego istnienia, założony został przez Józefa Maksymiljana hr. Ossolińskiego 1817 r. W r. 1823 włączył Henryk ks. Lubomirski do Zakładu tego swoje cenne zbiory pod nazwą Muzeum Lubomirskich. Zakład XX. Ossolińskich czyli Ossolineum rozwijał się bardzo szybko i już w połowie XIX w. stał się ośrodkiem życia narodowego i kulturalnego we Lwowie i pozostał niem dotychczas (obok, naturalnie, odpolszczonego uniwersytetu im. J. Kazimierza) i jako taki ma olbrzymie zasługi dla rozwoju kultury polskiej. (N. b. przez szereg lat był urzędnikiem Muzeum im. Lubomirskich, a potem kustoszem tegoż nasz redaktor na Warszawę, dr. Mieczysław Treter, obecnie docent historji sztuki na uniwersytecie warszawskim).

Artykuł p. dr. Gębarowicza:

»Niepoślednią część zbiorów Ossolineum stanowi Muzeum im. Lubomirskich. Założone w r. 1823 na mocy umowy pomiędzy J. M. Ossolińskim a H. Lubomirskim, stać się ono miało bodajże pierwszym w zaborze austrjackim publicznym zbiorem pamiątek historyczno-artystycznych. Zrąb nowego muzeum stanowiły bogate zbiory założyciela, który rozwijając swoją kolekcję przez całe życie, przekazał ją Instytutowi Ossolińskiego, jako uzupełnienie i zaokrąglenie jego fundacji. Przykład ks. H. Lubomirskiego pociągnął licznych naśladowców.

»Stałem usiłowaniem założyciela i jego następców było, aby każdy dział pamiątek narodowych był w nich zastąpiony. Stan obecny wyraża się cyfrą około 60.000 pozycyj inwentarzowych, które rozpadają się na następujące działy: przedmioty archeologiczne i pamiątkowe, obrazy, rzeźby, ryciny i rysunki, monety i medale, bibljoteka podręczna.

»W dziale pierwszym zasługuje na wyszczególnienie przedewszystkiem »zbrojownia przeworska«, niezwykle zasobny zbiór broni użytkowej i luksusowej, nie można też pominąć działu wykopalisk przedhistorycznych, w których zwłaszcza epoka bronzu posiada bardzo wartościowe okazy.

»W zbiorze obrazów, obok bogatej kolekcji portretów historycznych, zwracają uwagę wybitne dzieła sztuki polskiej i obcej. Wśród dzieł artystów polskich wysuwa się się na czoło Matejki »Unja lubelska«, »Dwór młodociany«, «Karol Gustaw i Starowolski przed grobem Łokietka«, dalej J. Brandta, »Modlitwa w stepie«, Canaletta »Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu«, portrety malowane przez Bacciarellego, Maszkowskiego, Simmlera, Raczyńskiego, Kotowskiego i Pochwalskiego, wreszcie zbiór autoportretów malarzy polskich doby przedmatejkowskiej. W dziale artystów obcych wysuwa się na czoło Tycjan z portretem męskim, Gerard z portretem Starzeńskiej, Poussin (?), Krodel, stary Flamand zbliżony do Patiniera i inni.

»Najbogaciej jednak reprezentowana jest sztuka tak polska, jak i obca w dziale graficznym, obejmującym zarówno ryciny, jak i rysunki ręczne. Ostatniemi laty wybił się na plan pierwszy zbiór rysunków mistrzów dawnych, który zainteresował szerokie koła uczonych europejskich. Zwłaszcza kolekcja rysunków Dürera, dotąd nauce zagranicznej nieznana, nie przestaje od dwóch lat schodzić z łamów czasopism fachowych w Anglji i w Niemczech. Określona jako »najważniejsze odkrycie w dziedzinie badań nad Dürerem w ostatnich kilkudziesięciu latach«, zaliczana jest ze względu na jakość okazów do najcenniejszych zbiorów szkiców tego artysty. Obok Dürera szczyci się Muzeum posiadaniem kilkudziesięciu rysunków Rembrandta i jego uczniów i mniejszą lub większą ilością dzieł takich artystów jak Rubens, Jordaens, Tiepolo i barokistów austrjackich, z Maulpertsch'em na czele. W dziale rycin zasługuje na uwagę bogaty zbiór sztychów francuskich z XVII w., holenderskich, niemieckich i oczywiście polskich. Zwłaszcza w tym ostatnim kierunku idą planowe wysiłki kierownictwa w ostatnich dziesięciu latach, tak, że muzeum posiada już dzisiaj kilka tysięcy rysunków, szkiców i sztychów artystów polskich, aż do ostatniej doby. Ta akcja znajduje pełne uzupełnienie w zawartości zbioru graficznego Bibljoteki im. Gwalberta Pawlikowskiego, która od r. 1921 znalazła się w obrębie Ossolineum. Znany ten zbiór, obejmujący około 26.000 okazów grafiki, należy do najcenniejszych w kraju. Zbierany systematycznie przez Gw.

Pawlikowskiego obejmuje on prawie wszystko, co w zakresie grafiki pojawiło się w Polsce po r. 1850, tak, że bez zbytniej przesady można twierdzić, iż brak jakiejś ryciny w zbiorze Pawlikowskiego może być miarą jej rzadkości. A cóż powiedzieć o zbiorze rysunków, wśród których na plan pierwszy wysuwa się poważna kolekcja prac Chodowieckiego, a obok tego: Peszki, Smuglewicza, Norblina, Bacciarellego, Lampiego, i wielu wielu innych. Dodajmy do tego bogaty zbiór rysunków i akwarel, przedstawiających zabytki dziś już nie istniejące, stroje zwłaszcza ludowe od dawna już zarzucone, jedyny w swoim rodzaju zbiór obrazków świętych i wiele innych osobliwości, niezwykle rzadkich, a zrozumiemy, iż dzisiaj bez zbiorów Ossolineum nie można pisać historji malarstwa w Polsce w XVIII i XIX w.

»Mówiąc o zasobności zbiorów Ossolineum, nie można pominąć milczeniem numizmatyki. O ile zbiór monet polskich znajduje poważną konkurencję w innych jeszcze zasobniejszych kolekcjach w kraju, o tyle dział obcy z bogatym zasobem monet starożytnych, Grecji, Rzymu i Bizancjum, a dalej z piękną kolekcją medali obcych od XV w. począwszy, niema w kraju wiele sobie równych. Jako taki, jest on znany w literaturze naukowej zagranicą, a chlubi się posiadaniem okazów, których nawet największe zbiory światowe nie posiadają«.

LUBLIN

= Wystawę akwarel Zenona Waśniewskiego otwarto w maju w lokalu Muzeum Lubelskiego. Wystawa obejmowała 75 prac.

ŁOWICZ

= Wystawa sztuki ludowej. Na prośbę wojewody śląskiego gromadzone są w Łowiczu okazy wytwórczości ludu łowickiego do powstającego w Katowicach Muzeum. Przed wysłaniem tych okazów na Śląsk można je było oglądać w ciągu trzech dni, 28-go, 29-go i 30-go kwietnia, w Łowiczu, w Klubie urzędniczo-obywatelskim. Jednocześnie ze wspomnianymi okazami były wystawione okazy, przeznaczone do mającego powstać Muzeum etnograficznego łowickiego. Był to pokaz ubiorów czterech pokoleń oraz zdobnictwa łowickiego.

POZNAŃ

= Doroczny salon malarski w Poznaniu. Na nadzwyczajnem walnem zebraniu Wkp. Zw. Artystów Plastyków postanowiono zorganizować doroczny salon malarzy polskich; na ten cel wyznaczyło Starostwo Krajowe subwencję w kwocie 1000 zł. Urządzenie takiego salonu ma na celu ożywienie ruchu artystycznego, co posiada tem większe widoki powodzenia, że zamierza się zaprosić do udziału artystów-plastyków z całej Polski, by zobrazować naszą twórczość w tej dziedzinie.

Projekt salonu, który narazie obmyślony jest w ramach ogólnych, przewiduje możliwość udziału wszystkich artystów malarzy nie wyłączając niestowarzyszonych. W najbliższym czasie powołany zostanie do życia Komitet organizacyjny, którego zadaniem będzie opracowanie szczegółów a więc ustalenie terminu odbywania się dorocznego salonu, ufundowanie nagród i t. p. Myśl urządzenia salonu, rozważana już od dawna, została uchwałą walnego zebrania posunięta wydatnie naprzód.

TORUŃ

= Wystawę akwarelowych widoków Stanisława Błońskiego, p. t. »Z biegiem Wisły« zorganizowało Tow. Krajoznawcze w salach gimnazjum męskiego.

WARSZAWA

= Wystawa prac Wojciecha Kossaka w Zachęcie liczy sto kilkadziesiąt prac olejnych i akwarel, wypożyczonych głównie ze zbiorów prywatnych. Poświęcimy jej w jednych z najbliższych zeszytów *Sztuk Pięknych* osobny artykuł.

Katalog tej wystawy przynosi ośm reprodukcyj z dzieł W. Kossaka, nieźle wykonanych, po raz pierwszy możliwie odbitych odpowiednią farbą w możliwym kolorze.

= Szkoła im. K. Krzyżanowskiego, pozostająca pod kierunkiem Adama Rychtarskiego, otworzyła w swym lokalu (Poznańska 23) wystawę prac uczniów.

= W lokalu Związku Zawodowego P. Artystów Plastyków przy N. Świecie 19. otworzono wystawę prac T. Cieślewskiego (syna), J. P. Janowskiego, B. Kowalewskiego, Fr. Siedleckiego i Z. Stankiewiczówny.

= Wystawę kwiatów oraz wystawę bieżącą prac swych członków otworzył Związek Zawodowy P. Artystów Plastyków w lokalu przy ul. Marszałkowskiej 69.

= Józef Galewski, były dekorator Teatru Wielkiego, a obecnie teatrzyku *Qui pro Quo*, obchodził jubileusz trzydziestoletniej swej artystycznej pracy.

= Wręczenie nagród laureatom M. Warszawy. W sali rady miejskiej odbyła się dziś uroczystość wręczenia tegorocznych nagród, artystycznej i literackiej miasta Warszawy, która miała jednak charakter wyłącznie formalny, ponieważ obaj laureaci Jacek Malczewski i Przerwa-Tetmajer z powodu choroby nie stawili się. Przemówienie wygłosił prezes rady Jaworowski, który następnie odczytał orzeczenie sądu konkursowego. Orzeczenie to było przyjęte przez zebranych długotrwałemi okłaskami.

= Nowe stowarzyszenie artystów malarzy. Nowe Stowarzyszenie grupy artystów malarzy powstało w Warszawie. W skład zarządu weszli: Teodor Ziomek, prezes: członkowie zarządu: Piotr Krasnodębski i Stanisław Bagieński, oraz ich zastępcy: Gustaw Pillati i Jan Kotowski. Do komisji rewizyjnej wybrani: Michał Czepita, Bronisław Kopczyński i Stanisław Zawadzki. Kierownikiem administracyjnym został wybrany Zygmunt Floręcki. Nowopowstałe Stowarzyszenie grupy artystów malarzy (siedziba Wspólna 52) ma na celu propagowanie sztuki plastycznej wśród szerszego ogółu i zjednywanie sobie większego zastępu miłośników. W tym celu Stowarzyszenie to zamierza urządzać stałe i czasowe wystawy obrazów i rzeźb oraz odczyty o sztuce w całem państwie polskiem. Stowarzyszenie to będzie niosło pomoc swym członkom oraz artystom nienależącym do Stowarzyszenia przez sprzedaż ich dzieł sztuki, jak obrazów, rzeźb itp. na urządzanych w tym celu wystawach i czynić ułatwienia przy zamówieniach wszelkiego rodzaju, wchodzących w zakres artystyczny.

Jaki jest jednak istotny cel tego »Stowarzyszenia Grupy«, która zresztą stanowi jeden z filarów Zachęty — instytucji o identycznych zadaniach — tego nikt nie odgadnie.

= Salon Wiosenny Sztuki Żydowskiej otwarto dnia 20 maja w nowym lokalu przy ul. Rymarskiej 6.

Na uroczystość otwarcia przybyło blisko tysiąc osób. Reprezentowane były sfery polityczne, samorządowe, naukowe i literacko-artystyczne.

Ministerstwo W. R. i O. P. reprezentował p. Jan Skotnicki, dyrektor Departamentu Sztuki, Magistrat m. st. Warszawy — p. Turowicz, dyrektor miejskiego Wydziału Kultury, Gminę Żydowską p. prezes poseł Farbstein, żydowski świat naukowy prof. dr. rabin Schorr.

Otwarcia wystawy z ramienia Zarządu Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych dokonali p. p. red. J. Appenszlak i dr. L. Lejpuner, którzy w przemówieniach swych

wskazali na rozwój sztuki żydowskiej i znaczenie placówki kultury artystycznej.

Artysta-malarz Abraham Neuman zreferował zebranym projekt finansowego poparcia sprawy urządzenia stałej siedziby dla Żyd. Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych.

Na Wystawę Wiosenną nadesłali swe prace liczni artyści. Wśród kilkuset prac znajdują się m. in. dzieła Abrahama Neumana, Abrahama Ostrzegi, J. Ejowicza, Stanisławy Centnerszwerowej, J. Tretlera, Weinlesa, W. Braunera, L. Chejfeca, J. Gabowicza, A. Gutermana, Ch. Hanfta, A. Herszafta, I Hirszfanga, Z. Kamińskiego, A. Mizerówny, N. Szpigla, J. Sliwniaka, M. Szyfmana, U. Munda, O Rozanieckiego, I. Tykocińskiego, St. Uzdańskiego, A. Blaufuksa, Sz. Feigenbauma, Sz. Szerera, M. Ryneckiego, B. Rabinowicza, Sz. Finkielsteina.

= Wojciech Kossak w obronie »Macierzyństwa«. W Nr. 227 *Kurjera Czerwonego* czytamy:

»Omawianie dwukrotne przez *Kurjer Czerwony* sprawy nabycia przez Magistrat rzeźby p. Szymanowskiego »Macierzyństwo« wywołało echo, wyjaśniające w sposób wyczerpujący kwestję.

Za »Macierzyństwem«, ujął się mistrz Wojciech Kossak i nadesłał redakcji list, w którym między innemi pisze:

»W uwagach dotyczących nabycia przez miasto rzeźby Wacława Szymanowskiego pod nazwą »Macierzyństwo«, przeznaczonej dla parku Skaryszewskiego, Szanowna Redakcja podaje w wątpliwość wartość artystyczną dzieła.

Uważam za swój obowiązek, jako bezpośredni świadek sukcesów tej rzeźby udzielić Szanownej Redakcji wyjaśnienia w tej mierze. Rzeźba »Macierzyństwo« zyskała złoty medal w salonie w Paryżu w 1903 r., oraz na wystawie międzynarodowej w Monachjum, gdzie Szymanowski otrzymał za tę rzeźbę złoty medal, gdy jednocześnie dwaj polscy artyści: Józef Mehoffer i niżej podpisany otrzymali takież złote medale za malarstwo«.

= Komitet wystaw okrężnych przy Polskiem Towarzystwie Artystycznem komunikuje, że w skład jego wchodzą: pp. Appenzeller Stanisław, Boruciński Michał, Eichler Zdzisław, Marczewski Tadeusz, Roth Franciszek, Skoczylas Władysław, Sleńdziń-Ludomir, Stankiewiczówna Zofja, Wisznicki Mikołaj, Woźnicki Stanisław, Wróblewski Konstanty.

= Sztuka a państwo. Jak zapowiedzieliśmy w Nr. 6 *Sztuk Pięknych* (str. 234), Polski Klub Artystyczny zorganizował szereg wieczorów dyskusyjnych, poświęconych tematowi »Państwo a sztuka«. Na wieczorach tych poszczególni mówcy wygłosili referaty, oświetlające z różnych stron stosunek państwa do plastyki, do literatury, do muzyki, do teatru — jaki jest obecnie i jaki być powinien. Referaty te zostaną następnie poddane dyskusji; wyniki zaś dyskusyj mają być ujęte w formę memorjału i przedstawione rządowi. Sztuka u nas wegetuje; rząd, który mógłby jej pomóc, nie robi dla niej nic lub prawie nic. Może akcja, podjęta przez Polski Klub Artystyczny, położy wreszcie kres temu opłakanemu stanowi rzeczy!

Wieczór pierwszy poświęcony był zagajeniu ogólnemu. Z wygłoszonych przemówień szczególnie ciekawe było przemówienie prof. Władysława Skoczylasa. Popieranie sztuki przez państwo nie powinno, według Skoczylasa, polegać na popieraniu poszczególnych artystów: w ten sposób tworzy się jedynie sztukę urzędową, oficjalną, akademicką, sztukę, usiłującą się dostosować do wszystkich nakazów i wymagań idących »z góry«; w ten sposób tworzy się autorytety, które następnie stają wpoprzek młodym, walczącym dopiero o uznanie, talentom. Jedyny racjonalny sposób popierania sztuki przez państwo, to — szerzenie kultury artystycznej, tworzenie nowych konsumentów artystycznych. Im więcej będzie w kraju wrażliwych na piękno widzów, słuchaczów, czytelników, im więcej odbiorców będzie miał artysta, tem lepsze będą jego warunki materjalne, tem swobodniej będzie on mógł pracować i tworzyć. Pytanie, jak państwo może popierać sztukę, sprowadza się przeto do pytania, jak państwo może przyczynić się do podniesienia w kraju kultury artystycznej. Do celu tego prowadzą zdaniem Skoczylasa, drogi następujące: racjonalna nauka rysunku, śpiewu i literatury w szkołach ogólno-kształcących; umiejętne kierownictwo szkół artystycznych; zakładanie muzeów, gmachów wystawowych, bibljotek, teatrów; subwencjonowanie czasopism artystycznych; ogłaszanie konkursów i rozdawanie nagród. Z kolei prelegent przeszedł do ostrej krytyki dotychczasowego stosunku państwa polskiego do sztuki. Z kilkunastu dotychczasowych ministrów oświaty ani jeden nie interesował się poważnie sztuką, ani jeden nie brał jej spraw do serca. Departament Sztuki jest jednym z sześciu departamentów ministerjum oświaty, ale budżet jego stanowi zaledwie jedną sześćdziesiątą budżetu tego ministerjum! Departamentowi temu brak zarówno środków, jak prestiżu: należy przeto albo przywrócić dawne Ministerjum Sztuki chociażby w formie szczątkowej, albo też uczynić zeń wydział Prezydjum Rady Ministrów. Należy również utworzyć przy Departamencie Sztuki Radę Artystyczną; projekt tej Rady jest już zresztą oddawna zatwierdzony; mimo to nie powołuje się tej Rady pod pozorem, że podróże do Warszawy jej członków zamieszkałych gdzieindziej zbyt drogo by kosztowały! Sztukę — tak zakończył swe ciekawe wywody Skoczylas — traktuje się u nas jeszcze ciągle jako zbytek, mówi się: »doprowadźmy wpierw nasze sprawy gospodarcze do porządku, a potem przyjdzie kolej i na sztukę«; w rzeczywistości jednak bez sztuki obyć się niepodobna i ci sami politycy, którzy skąpią pieniędzy na sztukę, czerpią częstokroć z niej odświeżenie wewnętrzne i siły do własnej pracy.

Na drugim z kolei zebraniu dyskusyjnym po zagajeniu zebrania przez prof. T. Pruszkowskiego przemawiali: dr. M. Treter, J. Warchałowski, prof. J. Czajkowski, St. Ostrowski, Cz. Poznański i t. d.

Dr. M. Treter w wyczerpującym referacie przedstawił plan przekształcenia naszych dotychczasowych władz kierowniczych w zakresie propagowania rozwoju kultury artystycznej w Polsce. Podkreślił on, że władze te często wchodzą sobie nawzajem w drogę, wywołując chaos, szkodliwy dla rozwoju sztuki. Tak n. p. odbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie należy do trzech resortów, których orzeczenie trzeba naprzód uzgodnić, aby móc coś przedsięwziąć. I tak jest niemal z każdą sprawą.

Rozwój sztuki współczesnej powinien być troską specjalnego departamentu, który jednak musi być wszechstronnie zorganizowany i wyposażony, a uzupełniony radą sztuki, złożoną z artystów. Z ministrów naszych dotychczasowych, jedynie p. August Zaleski, minister spraw zagranicznych, objawił żywsze zainteresowanie się kwestją propagowania sztuki polskiej zagranicą i dzięki temu w ostatnich dwóch latach zanotować można szereg występów naszych artystów, którzy chlubny dali dowód o powadze naszej sztuki współczesnej. Niestety jednak występy te są dorywcze, bez planu z góry ułożonego, związane słabem uposażeniem pieniężnem.

Pan J. Warchałowski poruszył sprawę artystycznego ozdobienia i urządzenia gmachów państwowych. Rozmaite nowotworzone czy istniejące urzędy w kraju jakoteż placówki zagraniczne urządzają i dekorują swoje biura i salony recepcyjne w własnym zakresie, nie porozumiewając się nawet z departamentem sztuki,

nie mówiąc już o zaciąganiu rady czy opinji artystów. Skutki tego, bardzo przykre, widzimy na każdym kroku. Idzie się po linji najmniejszego oporu, kupując masowo sprzęty, mniejszą czy większą tandetę, zamiast tworzyć warsztaty, kierowane przez artystów. W tym duchu przemawiał także prof. J. Czajkowski. St. Ostrowski przypomniał, że kraj nasz nie posiada wartościowych zbiorów sztuki klasycznej, średniowiecza lub renesansu, dzięki czemu artyści nasi muszą wyjeżdżać zagranicę celem zaznajomienia się i studjowania arcydzieł sztuki. Wobec tego należy przedewszystkiem natychmiast uprzystępnić dla młodzieży artystycznej Muzeum odlewów gipsowych istniejące przy uniwersytecie a założone przez króla Stanisława Poniatowskiego, a poza tem założyć państwowe muzeum odlewów gipsowych z arcydzieł sztuki światowej.

Dyskusja była utrzymana w bardzo poważnym tonie i będzie stanowić niewątpliwie cenny materjał dla naszych sfer kierujących rozwojem kultury artystycznej, przyczem — co podkreślamy z uznaniem, — czynniki te kierujące żywo interesowały się tymi wieczorami dyskusyjnemi.

Następne wieczory środowe poświęcone będą zagadnieniom: państwo a muzyka, państwo a literatura, państwo a film, oraz państwo a teatr.

= Wystawy w Zachęcie. Dnia 28 kwietnia została otwarta wystawa zbiorowa rzeźb prof. Konstantego Laszczki, (w głównej sali Zachęty), tudzież wystawa grupy »Mazowia«(!?), w skład której wchodzą: A. Grabowski, St. Popowski, Cz. Tański, St. Zawadzki i T. Ziomek. Trzecią i czwartą salę zajął zbiór prac grupy »Rzut«, którą utworzyli młodzi wychowankowie prof. Tichy'ego. Wreszcie wystawa ogólna, w skład której wchodzą dwie większe kolekcje akwarel Teodora Grotta i Zenona Waśniewskiego.

Naturalnie na czoło tych wystaw wybija się bogata kolekcja prac prof. K. Laszczki, przedstawiająca bardzo poważny dorobek artystyczny ze względu na wielkie zalety rzeźbiarskiej faktury, głęboką wiedzę swego fachu, powagę, tudzież nieprzeciętny, prawdziwie europejski smak artystyczny.

Twórczości prof. Laszczki poświęciły *Sztuki Piękne* numer 9-ty drugiego rocznika, wobec czego nie dajemy obszerniejszego sprawozdania z tej bardzo zajmującej wystawy. Ograniczamy się tylko do stwierdzenia, że wystawa ta wywołała zasłużone uznanie dla cenionego seniora naszej współczesnej rzeźby i była żywo omawiana w prasie.

Portrety jego, wykonane czy to w marmurze ze spokojnym realizmem prawieże akademickim, o nieposzlakowanie jasnej i jednolitej powierzchni, czy to w drzewie lub bronzie, mają mocno ujętą, o wysokiej wartości formę, dzięki czemu dzieła te stoją poza modą i jako takie przedstawiają niewątpliwie wartościowy i bardzo poważny dorobek naszej sztuki.

Wyróżniają się także jego plakiety, medale i medaljony.

WILNO

= Dom Artysty. Ks. Albrecht Radziwiłł ordynat nieświeski i hr. Branicki z Wilanowa postanowili wybudować własnym kosztem Dom Artysty, w którym potrzebujący wypoczynku artyści mogliby znaleźć wypoczynek w dobrych warunkach. Dom stanąć ma w lasach pod Animem, na gruntach hr. Branickiego, wybudowany zaś będzie kosztem ks. Radziwiłła.

= Czesław Znamierowski wystawił cykl swych prac, pejzaży i studjów portretowych, w lokalu po restauracji Wróblewskiego (róg ul. Mickiewicza i Orzeszkowej).

= Wystawę obrazów, rzeźb i batików otwarto w Sali Techników; obejmuje ona zbiorową wystawę prac J. Kidonia, obrazy Domaradzkiego i Czajkowskiej F., kilka kilimów i batików na tkaninach i na drzewie, oraz rzeźby Laksa.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BARCELONA

= Polska na wystawie w Barcelonie. Zarząd międzynarodowej wystawy w Barcelonie w r. 1929 odstąpił bezpłatnie rządowi polskiemu 300 do 600 metr. kwadr. placu na wybudowanie pawilonu polskiego. Koszta budowy obliczają na 100.000 pesetów. Sprawa ta jest obecnie rozpatrywana przez miarodajne czynniki rządowe, które zadecydują o udziale Polski. Jak wiadomo — wystawa ta, przy współudziale wszystkich narodów organizowana jest na ogromną skalę, ze szczególnem uwzględnieniem z jednej strony archeologji i sztuk pięknych, z drugiej sportu.

BERLIN

= Aukcja zbiorów Huldschinsky'ego. W wielkiej sali marmurowej Hotelu Esplanada rozpoczęła się 10-go b. m. sprzedaż licytacyjna niezwykle cennych zbiorów sztuki Oskara Huldschinsky'ego, mających światową sławę.

Widok sali dorównywał najsłynniejszym sprzedażom w Paryżu i w Londynie. W krzesłach dla nabywców lub naukowych znawców zasiedli dyrektorowie wielkich muzeów nietylko berlińskich z dyr. Muzeum Zamkowego w Berlinie prof. dr. Robertem Schmidt'em na czele, ale także z wszystkich innych wielkich miast niemieckich. Oprócz nich zaś przybyli zbieracze zagraniczni, zarówno amerykańscy, jak europejscy, liczący się na dziesiątki. Jednem słowem ścisk.

Przed 3-cią popołudniu kierujący sprzedażą, tajny radca Hugo Helbing z Monachium, rozpoczął wywoływanie, dając na pierwszy ogień szkołę holenderską, mianowicie Beijeren'a martwą naturę, wywołaną za 5 tys. mar. a kupioną za 18 tys. mar. przez dyr. Mensing'a z Amsterdamu, potem idą m. in. A. Cuijp »Krowy« za 67 tys. m.; po pewnym czasie pierwsze wielkie poruszenie, gdy Frans Hals'a portret malarza Fr. Port'a osiąga 305 tys. m. (700 tys. złotych), a potem Gabriela Metsu mały obraz »Chore dziecko« 200 tys. marek, nabyty przez Mensinga do Amsterdamu (zresztą mniej niż tensam obraz w Paryżu w r. 1913, gdzie go nabyto za 312 tys. fr. czyli 250 tys. mar.), następnie Rembrandta »Portret Hendrickje Stoffels« kupiony dla firmy Ruveen w Paryżu za 570 tys. m. (1 milj. 300 tys. zł.), tj. mniej niż oczekiwano, Rubensa szkic »Decius Mus i Augurzy« 76 tys. m., Ruisdaela jeden krajobraz 80 tys. m., drugi 61 tys. m., Jan Steens 70 tys. m., a Ferborch'a obraz »List«, nabyty dla Huldschinsky'ego przez Wilhelma von Bode za 23 tys. m., obecnie został sprzedany za 165 tys. m.

Po Holendrach sprzedano z niemieckich mistrzów Holbeina małe popiersie kobiety 11 cm. średnicy za 155 tys. m., z włoskich Botticellego małe »Zwiastowanie« za 210 tys. m., z francuskich J. F. de Troy z XVIII-go w. dwa obrazki (Podwiązka) 310 tys. m.

Razem w pierwszym dniu za 107 obrazów zapłacono 4 miljony marek tj. przeszło 9 miljonów złotych.

W drugim i ostatnim dniu licytacji zbiorów Huldschinsky'ego w Berlinie dnia 11-go b. m. zakończono sprzedaż. Pozostały już tylko rzeczy pomniejsze, które dały ok. 500 tys. marek tj. ok. 1 miljon 200 tys. złotych. Razem z pierwszym dniem 4 i pół miljona marek oprócz 12 proc dla sprzedającej firmy Cassirer-Helbing.

BERNO (Czecho-Słowacja)

= Wystawa współczesnej kultury Czechosłowacji. Z okazji dziesiątej rocznicy nie-

podległości Republiki Czeskosłowackiej w r. b. w Bernie urządzona będzie pod protektoratem prezydenta Masaryka »Wystawa kultury współczesnej Czechosłowacji«.

Impreza ta, początkowo pomyślana bardzo skromnie, wkrótce rozrosła się do olbrzymich rozmiarów, o jakich inicjatorzy jej pierwotnie nawet nie marzyli. Współpracę w organizowaniu wystawy oprócz rządu centralnego i krajowego zgłosiło również miasto Berno, uniwersytet im. Masaryka i inne wyższe uczelnie czeskosłowackie, izba handlowa, instytut popierania przemysłu, teatr narodowy, konserwatorjum muzyczne oraz targi berneńskie. Teren wystawy, która ma być obrazem rozwoju kulturalnego Czechosłowacji od chwili jej uniezależnienia się, obejmuje przeszło 60 tys. m. kw. Ośrodkiem wystawy będzie wielki pawilon o powierzchni 16 tys. m. kw. z 45-metrową wieżą, około którego zgrupuje się kilkadziesiąt mniejszych i większych pawilonów i pałacyków wystawowych oraz lokali rozrywkowych. Wszystkie te budynki znajdować się będą na terenie zamienionym w piękny ogród, albowiem w ramach tej ogólnej wystawy kulturalnej równocześnie odbywać się będzie powszechna czeskosłowacka wystawa ogrodnicza.

Wystawa obejmować będzie następujące działy: szkolnictwo, człowiek i przyroda, prawo i państwo wreszcie życie duchowe człowieka (socjologja, językoznawstwo, dziennikarstwo, historja, sztuki piękne, oświata pozaszkolna itd.).

Z inicjatywy związku elektrotechnicznego w Czechosłowacji będzie też przedstawiony majątek ziemski, wyposażony we wszystkie nowoczesne środki techniczne, nazwa zaś »gospodarstwo zelektryfikowane« ma wskazać, w jakim kierunku pójdą urządzenia techniczne i ekonomiczne.

Dział sztuki przedstawi całokształt pracy artystów czeskosłowackich, połączonych w stowarzyszenia według krajów i narodowości, z okresu ostatniego mniejwięcej dziesięciolecia. Wystawa obejmie obrazy, rzeźbę i architekturę, przyczem ten ostatni rodzaj produkcji artystycznej będzie przejściem do wystawy budownictwa w Republice Czeskosłowackiej.

Dział przemysłu artystycznego, zorganizowany przez Związek Pracy czeskosłowackiej, ma za zadanie przedstawić sztukę stosowaną w mieszkaniu i życiu człowieka nowoczesnego. Wystawa ta pokaże doskonale urządzone mieszkanie, przystosowane do potrzeb życia współczesnego, przedstawi wzorowe rozwiązanie zadań nowej sztuki stosowanej i zaprezentuje szereg wyrobów artystyczno-przemysłowych, jak tkaniny, szkło, biżuterję, ceramikę, metale i t. d.

W końcu zaznaczyć też należy, że w ramach Wystawy kultury od 26 maja do 30 września r. b. odbędą się berneńskie Targi Wystawowe, na których reprezentowanych będzie 20 grup przemysłowych.

Dla gości zagranicznych, przybywających na targi i wystawę, przewidziane są różne ulgi i rozrywki.

Do pierwszych należy zniesienie wiz, zniżki kolejowe, noclegi dla wycieczek (po 2 zł. od osoby) i t. d.

Do drugich — szereg wycieczek do miejscowości charakterystycznych pod względem etnograficznym, w których jeszcze dziś można zobaczyć piękne stroje ludowe, do starożytnych zamków, znanych z cennych pamiątek architektonicznych, historycznego Kromieryża lub pobliskiego Rajgrodu z bogatą bibljoteką Benedyktynów.

Z Berna łatwo też można odwiedzić ogólnie znane miejscowości kąpielowe Luhaczowice, Trenczyn lub Piszczany, zagłębie węglowe morawsko-ostrawskie i wykopaliska archeologiczne i paleontologiczne w Przedmosti lub Wistonicach.

Zwolennicy wreszcie krajoznawstwa mogą zrobić wycieczkę do Bratislawy i obejrzeć historyczny Diewin.

Wystawa trwać będzie od 28 maja do końca września r. b.

BRUKSELA

= Wystawę polskiego artysty malarza, Mieczysława Rakowskiego, zorganizowano w Brukseli w kwietniu b. r.

BUDAPESZT

= Wystawa malarstwa polskiego. Dnia 13 b. m odbyło się w tutejszym Salonie Narodowym uroczyste otwarcie wystawy malarstwa polskiego. Przybyli regent Horthy, minister oświaty hr. Klebelsberg z całym sztabem urzędników ministerstwa, liczni przedstawiciele władz rządowych i miejskich z prezesem rady miejskiej na czele, korpus dyplomatyczny w komplecie, świat artystyczny i dziennikarski, wreszcie liczne grono osób z towarzystwa węgierskiego oraz kolonja polska.

Przemówienie inauguracyjne wygłosił w języku francuskim poseł polski Michałowski, wyrażając swą radość z powodu urządzenia pokazu sztuki polskiej na Węgrzech i zacieśnienia węzłów kulturalnych pomiędzy obydwoma zaprzyjaźnionymi narodami.

Odpowiadał nader serdecznie minister oświaty, kreśląc w zwięzłym zarysie obraz stosunków politycznych i kulturalnych, które łączyły i nadal łączą Polskę z Węgrami. Wreszcie regent Horthy zwrócił się z pozdrowieniem do posła polskiego i przybyłych z Polski gości: ministra Targowskiego i artystów malarzy, poczem oznajmił, że otwiera wystawę.

Wieczorem odbył się wydany przez ministra oświaty bankiet, w czasie którego wygłoszono również szereg toastów. Witał polskich gości minister hr. Klebelsberg. Odpowiedział dłuższem przemówieniem na temat stosunków intelektualnych polsko-węgierskich p. Targowski.

Wystawa urządzona znakomicie przez przybyłych z Polski artystów malarzy Wł. Skoczylasa i Wł. Jarockiego przedstawia się okazale i wprawia w zachwyt węgierskich znawców, którzy stwierdzają zgodnie wysoki poziom sztuki polskiej. Cała prasa poświęca entuzjastyczne artykuły.

W poniedziałek poseł Michałowski podejmował Węgrów i gości polskich śniadaniem, a wieczorem wydał wielki raut z okazji wystawy.

Miasto Budapeszt wydało w poniedziałek 14 b. m. wieczorem ogromne przyjęcie na cześć poselstwa polskiego i przybyłych na otwarcie wystawy artystów polskich, p. W. Jarockiego i W. Skoczylasa, zaś zarząd Salonu Narodowego (Nemzeti Szalon) podejmował naszych artystów w dzień otwarcia tj. 13 b. m. uroczystym śniadaniem w hotelu Bristol.

BUFFALO

= Wystawa polska. W czasie od 10 do 16 kwietnia odbyła się w domu polskim w Buffalo z inicjatywy i przy poparciu polskiego konsulatu zorganizowana przez p. Tadeusza Wołkowskiego, przedstawiciela Polish Overseas Trading Company wystawa towarów polskich, na które złożyły się kilimy, makaty buczackie, tkaniny łowickie, wyroby porcelanowe pacykowskie, oraz artystyczne wyroby z drzewa.

BYTOM

= Uznanie dla muzeów polskich. Jak donosi *Ost Deutsche Morgenpost*, w Bytomiu odbyło się zebranie zarządu Tow. historyczno-muzealnego. Na zebraniu tem asystent muzeum w Bytomiu, p. Kurtz, składał sprawozdanie ze swej wycieczki naukowej po muzeach w Krakowie, Przemyślu i Lwowie. P. Kurtz zaznaczył, że wspomniane muzea posiadają bogate zbiory ludowe i że pod tym względem muzea niemieckie znacznie ustępują muzeom polskim. Zbiory górnośląskie strojów ludowych, zgromadzone w muzeum etnograficznem w Krakowie, uważa p. Kurtz za największe ze wszystkich istniejących zbiorów, dotyczących Górnego Śląska,

a znajdujących się zarówno w rękach polskich, jak niemieckich.

GENEWA

= Wystawa Polskiej Sztuki Dekoracyjnej. Dwa towarzystwa »Zdobnictwo polskie« i »Przemysł ludowy« zorganizowały w maju w Musée Rath w Genewie, piękną wystawę, z której miejscowa prasa zamieszcza bez wyjątku entuzjastyczne sprawozdania. Wysoce artystyczne eksponaty, zwłaszcza ceramika, lalki, kilimy i wełniaki prawie wszystkie zostały rozprzedane, a niektóre zamówione w kilkakrotnych egzemplarzach.

KOPENHAGA

= Wystawa sztuki francuskiej. W Kopenhadze w salach Gliptoteki odbyło się uroczyste otwarcie wystawy malarstwa francuskiego z XIX w. Na całość wystawy złożyły się głównie dzieła, wypożyczone przez muzeum Louvru. Otwarcia wystawy dokonał król. Rząd duński w celu ułatwienia transportu eksponatów francuskich oddał do dyspozycji jeden ze swych okrętów wojennych, który dopłynął aż do Rouen, gdzie nastąpiło załadowanie transportu. Rząd francuski reprezentowali na wystawie Paul Leon, dyrektor Dep. Sztuk Pięknych i minister pełnomocny Fernand Pila.

= Odbyła się tu retrospektywna wystawa obrazów jednego z najpopularniejszych duńskich malarzy Ottona Bache, obejmująca dzieła tego artysty z czasów od roku 1860 do 1900. Bache, który kształcił się w Paryżu i we Włoszech, był jednym z reprezentantów duńskiego malarstwa rodzajowego, pejzażu i batalistyki.

MORAWSKA OSTRAWA

= Wiosenną wystawę obrazów polskich malarzy otwarto po raz pierwszy w dniu 6 maja; wystawa potrwa do końca maja.

NEW YORK

= Ceny obrazów francuskich. Sprzedano tu świeżo kolekcję dzieł malarstwa francuskiego, złożoną z 77 obrazów, za cenę 580.375 dolarów. W zbiorze tym znajdują się dzieła takich mistrzów francuskich, jak Puvis de Chavannes, Delacroix, Henner, Daubigny, Corot i t. p. Dwa obrazy tego ostatniego malarza, »Czytająca kobieta« i »Nimfy w kąpieli« sprzedane zostały: pierwszy za 31.000 dolarów, drugi za 26 tys. dolarów.

PARYŻ

= Staraniem Towarzystwa Popierania stosunków literacko-artystycznych pomiędzy Polską a Francją oraz Klubu Plastyków Polskich, odbył się w Paryżu bankiet na cześć prof. Józefa Pankiewicza z okazji odznaczenia go krzyżem Legji Honorowej. Obecni byli na bankiecie liczni przedstawiciele obu towarzystw z członkami prezydjum na czele. Ambasadę polską reprezentował pierwszy sekretarz p. Jan Starzewski, konsula — p. konsul Samborski. Wiceprezes Tow. Pop. stosunków literacko-artyst. pomiędzy Polską a Francją p. Antoni Potocki wygłosił dłuższe przemówienie, w którem scharakteryzował doniosłą rolę, jaką odegrał prof. Pankiewicz w dziejach malarstwa polskiego. Prezes Klubu Plastyków Polskich p. August Zamoyski w gorących i serdecznych słowach wzniósł toast za zdrowie artysty. Wreszcie p. Jan Starzewski zabierając głos w imieniu Ambasady, podkreślił, poza zasługami artystycznemi Pankiewicza, także jego zasługi na polu pedagogiki i pracy społecznej.

= Pomnik Mickiewicza w Paryżu. Na Placu Alma w Paryżu, w pobliżu siedziby ambasady polskiej, rozpoczęto roboty nad ustawieniem piedestału, na którym jesienią stanie pomnik Adama Mickiewicza, dłuta znanego rzeźbiarza Bourdelle'a.

= Wystawa dzieł Houdona. W niedzielę 29 b. m. odbędzie się w bibljotece municypalnej w Wersalu otwarcie wystawy retrospektywnej dzieł wielkiego rzeźbiarza francuskiego Houdona.

= Wystawa współczesnej sztuki Belgijskiej w Paryżu. Dnia 2 maja b. r. odbędzie się w Paryżu, w Muzeum »Jeu de Paume«, otwarcie reprezentacyjnej wystawy współczesnej sztuki belgijskiej.

= Stwierdzenie autentyczności wykopalisk w Glozel. Specjalna komisja naukowa, powołana do zbadania wykopalisk w Glozel, stwierdziła ich autentyczność.

= Wystawy Plastyków Polskich. W Studio Scribe w Paryżu otwarta jest wystawa obrazów p. Niny Aleksandrowicz. W Portique urządził wystawę swych prac Lwowianin, Zygmunt Menkes. W Salon des Artistes Francais wystawiają następujący polscy artyści-plastycy: rzeźbiarz F. Black (popiersie ministra Marin), K. Brandel (dwa rysunki), Buyko (akwarela), B. Czedekowski, K. Dąbrowska (dwie minjatury), Emefowicz, Gałęzowska, Heyszaft, Hofman Wlastimil, Ignatowicz-Lubiański (dwie akwarele), Jankowski (fotografja), Kwiatkowska, Pommier-Zaborowska (dwie minjatury). T. Styka (portret marszałka Focha), A. Styka, Swieykowski, Teslar, Zaborowska (3 akwarele).

= Z wystaw paryskich. W Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu odbyło się otwarcie wystawy p. n. *Arts anciens d'Amerique*. Na wystawie tej, nad którą objęli protektorat prezydent Doumergue i prezydent Meksyku Calles, reprezentowana jest sztuka St. Zjedn. Alaski, wysp. Antylskich, Boliwji, Brazylji, Columbji, Costariki, Gwatemali, Guiany, Hondurasu, Meksyku, Panamy, Peru, Argentyny, Salvadoru i Venezueli.

STOCKHOLM

= Zabytki teatralne. Nadzwyczajne i niezwykłe przedstawienie Sheridana »Szkoły Plotkarstwa« odbyło się w Stokholmskim Teatrze Oskara. Dekoracje meble, kostjumy, wszystko oryginały z 18 stulecia, wypożyczono z bogatych zbiorów królewskiego Muzeum Teatralnego w Drottningholm pod Stokholmem. Przestrzegano jak najściślej wszelkich najdrobniejszych wskazówek reżysera pierwszego przedstawienia, a scenę skopjowano ze sceny starego teatru Drottningholm, zbudowanego w roku 1764—1766 przez szwedzką królową Luizę Ulrykę, siostrę Fryderyka Wielkiego. Znawcy z całego świata orzekli, że Muzeum w Drottningholm zarówno jak i królewski pałac Gripsholm pod Stockholmem, są prawdziwym skarbcem rekwizytów teatralnych i informacji o teatrze. Są tam rękopisy, nuty, wskazówki do inscenizacji, kostjumy, dekoracje, modele scen od 16-go wieku aż do początków 19 wieku, jako zabytki sztuki teatralnej zachodniej i południowej Europy. M. in. są tam rzadkie przedmioty teatralne włoskie i francuskie z lat 1500 do 1700, model teatru w Parmie 1620 r. i francuska scena w Inferno z drugiej połowy 17-go stulecia, scena do odgrywania dramatów, dzieło Berain'a, wypróbowane w teatrze w Hotel Bourgogne w Paryżu przed wysłaniem do Szwecji dla Karola XII-go. Szkice dekoracyjne są przeważnie francuskie z czasów Ludwika XIV i nie posiadają sobie równych w żadnych zbiorach teatralnych. Na wystawie teatralnej w Magdeburgu jako rzadkość pokazywano dekorację teatralną z 18 stulecia, a Muzeum w Drottningholm posiada ich aż 32.

STRASBURG

= Wystawa polskiego zdobnictwa ludowego. Dnia 3 maja r. b. w gmachu Muzeum Historycznego w Strasburgu otwarta wystawa zdobnictwa ludowego i sztuki stosowanej, zorganizowaną przez tamtejsze Towarzystwo Przyjaciół Polski.

Zarodek tej wystawy stanowi istniejące już w Metzu, a stworzone przez Związek Polskich Towarzystw we Francji wschodniej, muzeum wychodźtwa polskiego.

WENECJA

= XVI Międzynarodowa wystawa sztuki została otwartą w Giardini publici dnia 3 maja. Jest to pierwsza wystawa, urządzona przez nowego sekretarza generalnego, Antonio Maraini'ego, który po ustąpieniu Vittorio Pica wziął w swoje ręce wystawy Biennale.

Nowy zarząd z Antonio Maraini'm na czele miał nadać wystawom w Giardini charakter bardziej lewicowy niż to było dotychczas. W rzeczywistości zaś powprowadzano tylko nieznaczne zmiany w dekoracji sal wystawowych, urządzono w centralnym pawilonie sale do czytania, jednak charakter wystawy nie wiele się zmienił. Największą nowością jest wystawa Sztuki teatralnej, która zajęła dużą główną salę w centralnym pawilonie. Pozatem w centralnym pawilonie mieści się sztuka włoska XVIII wieku (około 200 płócien) i XIX wieku.

W pawilonie niemieckim mieści się duża wystawa dzieł Corinth'a, poza tem moderniści niemieccy umiarkowani.

Francja dała wystawę retrospektywną Gauguin'a, wystawę Henri Matisse'a, dwanaście bronzów Bourdelle'a, zwierzęta Pomponi'ego, dzieła Denis'a, Derain'a, Flandrin'a, Guerin'a, Marquet'a, Signac'a, Utrillo'a i t. d.

Anglja wystawy zbiorowe: Orpen'a, Laurance'a, Dobson'a i Dicka, tudzież dzieła Lavery'ego, Munnings'a, Sickert'a, Epstein'a, Mac Millan'a i młodych »avangardzistów«.

Pawilon węgierski zajęli węgierscy moderniści z Vassary'm na czele. Podobnież Holandja dała wystawę modernistów, za to Belgja i Hiszpania nie jest tak skrajnie reprezentowaną. Czechosłowacja interesuje grafiką.

Sowiety wystąpiły w tym roku (w ostatniej wystawie w r. 1926 nie brały udziału) z wystawą Piotra Konciałowskiego, Roberta Falka, Aleksandra Kuprina, Pawła Kuzniecowa, Dawida Sterenberga, Bazylego Rożdżestwienskiego i t. d.

Szwajcarja, Szwecja i Polska nie biorą udziału.

UTRECHT

Na ostatniem zebraniu w Utrechcie katolickich malarzy i rzeźbiarzy Holandji postanowiono utworzyć organizację »Petra«, której zadaniem będzie utrzymywanie stałej wystawy katolickiej sztuki holenderskiej.

Na decyzję tę wpłynął fakt, że wystawy, urządzane za pieniądze państwowe prawie nie uwzględniają sztuki kościelnej i że, z drugiej strony, dzieła sztuki, udostępnione społeczeństwu, wywierają na nie wielki wpływ. Otwarcie wspomnianej wystawy nastąpi podczas najbliższego zjazdu katolików holenderskich w Maastricht.

KONKURSY

= Wynik konkursu na Popiersia wybitnych Polaków. We wtorek 15-go maja b. m. odbyło się w Towarzystwie »Zachęty« w Warszawie posiedzenie jury konkursu na popiersia wybitnych Polaków, ogłoszonego przez tow. Rzeźba. W jury wzięli udział: Zygmunt Otto, Władysław Gruberski, Stanisław Jackowski, Zygmunt Badowski, Michał Borucinski, Władysław Woydyno z Departamentu Sztuki, Lucjan Gronowski i dr. Lauterbach, pełniący obowiązki dyrektora zbiorów państwowych. Na przewodniczącego jury wybrano Zygmunta Otto, na sekretarza dr. Lauterbacha.

Pierwszą nagrodę przyznano jednomyślnie Aleksandrowi Żurakowskiemu za popiersie Józefa Sowińskiego (Nr. 14).

Drugą nagrodę — Tadeuszowi Szadebergowi za popiersie Montwiłła Mirowskiego (21).

Trzecią nagrodę — Bazylemu Wójtowiczowi za popiersie Wyspiańskiego (10).

Trzy nagrody czwarte otrzymali: Eustachy Flerk za popiersie Kilińskiego (20), Adam Siemaszko za popiersie Kilińskiego (16) i Kazimierz Pietkiewicz za popiersie ks. Druckiego-Lubeckiego (5).

Ogółem nadesłano na konkurs 24 prace, które są obecnie wystawione w jednej z sal Tow. Zachęty.

= Z konkursu na etykiety dla wyrobów Monopolu Spirytusowego. Jury konkursu na etykiety dla wyrobów Państwowego Monopolu Spirytusowego na posiedzeniu w dniu 5 b. m. zakwalifikowało do nagrody pierwszej projekt Zygmunta Loreta (godło S. S.), do drugiej nagrody projekt St. Ostoi-Chrostowskiego (godło C. O. S.), do trzeciej nagrody — projekt Mieczysława Jurgielewicza i Kaz. Jodzewicza (godło »Trincuio«).

W skład jury wchodzili: dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych J. Czajkowski, prezes Związku Polskich Artystów Grafików p. F. Siedlecki, przedstawiciel Departamentu Kultury i Sztuki p. Woydyno i dwuch przedstawicieli Dyrekcji Państwowego Monopolu Spirytusowego.

Orzeczenie jury ulega zatwierdzeniu D. P. M. S.

= Wynik konkursu na projekty Szkoły Technicznej w Katowicach. Na ogłoszony przez Śląski Urząd Wojewódzki konkurs na projekt budowy Szkoły Technicznej w Katowicach nadesłano 5 prac. Sąd konkursowy przyznał I nagrodę inż. Jadwidze Dobrzyńskiej i inż. Zygm. Łobodzie z Warszawy, II nagrodę — inż. Tchórzewskiemu i inż. Chmielewskiemu w Katowicach.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= »Sztuka ludowa na Podhalu. Część I i II. Spisz i Orawa«. Pod takim tytułem ukazała się nakładem »Książnicy-Atlasu« teka z rysunkami p. Stanisława Barabasza. Zawiera ona 12 tablic poświęconych zdobnictwu ludowemu na Spiszu oraz 32 tablice przedstawiające zdobnictwo Oraw. Wartość tej cennej publikacji jest tem większa, że dawniejsze materjały (W. Matlakowskiego) już od lat szeregu są wyczerpane. Teka p. Barabasza jest przeto obecnie jedynem znakomicie wykonanem źródłem do poznania sztuki zdobniczej Podhala, znajdującej się częściowo w stadjum zaniku. — Album poprzedził autor krótkim wstępem informacyjnym o sztuce góralskiej.

= Fałat. Ostatni zeszyt (Nr. 423 za czerwiec) angielskiego miesięcznika *The Studio* przynosi na str. 450—454 artykuł Mieczysława Tretera o twórczości malarskiej Juljana Fałata z reprodukcją akwareli tego artysty p. t.: »Zima w polskiej kniei«.

= Milano nel Mondo z 1 kwietnia b. r. zamieszcza dłuższy artykuł o pawilonie polskim na terenie targów medjolańskich i podaje widok tego pawilonu (zaprojektowanego przez arch. B. Rogaczewskiego).

VARIA

= Polska w olimpijskim konkursie sztuki. W Nr. 220 *Kurjera Poznańskiego* pisze J. Baran obszernie o udziale Polski w olimpijskim Konkursie sztuki. Czytamy tam m. i.:

Zdawaćby się mogło, że właśnie w zakresie sztuki uczestnictwo Polski nie nastręczy żadnych trudności i potężny ten dział obejmujący malarstwo, architekturę rzeźbę, poezję oraz muzykę, godnie będzie reprezentowany przez nas w Amsterdamie, posiadamy tu bowiem faktycznie siły pierwszorzędne. Malarzom naszym nigdy

nie były obce motywy sportowe, przyczem wystarczy wymienić chociażby Kossaków: architekci polscy cenieni są w świecie i niejednokrotnie zdobywali laury na konkursach, dalej rzeźba żyje również nie tylko świetną tradycją, wreszcie w muzyce i poezji moglibyśmy znaleźć wielu godnych kandydatów. To też komitet olimpijski zorganizował specjalną sekcję, na czele której stanął p. Mieczysław Treter, wybitny krytyk i historyk sztuki.

Rezultatem tych przygotowań była wystawa sportowa w Warszawie, Nowy Świat 19, nadesłano jednak znikomą ilość eksponatów. Z przykrością więc stwierdzić trzeba, że nasz świat artystyczny nie interesuje się żywiej występem w Amsterdamie i nie nęcą go skromne medale olimpijskie. Widocznie materjalizm i tu wyciska swe piętno.

Według sprawozdania p. Tretera złożonego na ostatniem posiedzeniu komisji olimpijskiej, są również i prace wysoko wartościowe, a istnieje nadzieja wydostania od naszych artystów dalszych eksponatów, drogą nawiązania z nimi bezpośredniego kontaktu. Z nadesłanych rzeczy wartościowy jest obraz znanego malarza Vlastimila Hoffmana przedstawiający drużynę krakowskiej »Wisły«: tchnie on duchem sportowym i wykończony jest wzorowo. Olbrzymi ten obraz wielkości 2×5 mtr. wzbudza ogólne zainteresowanie i wysłanie go do Amsterdamu jest rzeczą pewną. W dziale rzeźby są na wystawie dzieła p. Olgi Niewskiej, przedstawiające typy sportowców, dziedzina ta jest narazie bardzo uboga, a z architektury — niema nic.

Tu znajdzie się jednak wyjście z sytuacji. Obecnie odbywa się wielki ogólnopolski konkurs na projekt Instytutu Wychowania Fizycznego na Bielanach pod Warszawą, w którym to konkursie bierze udział około 40 architektów, ubiegających się o nagrody w łącznej sumie 50.000 zł., otóż najlepsze prace zostaną równocześnie przeznaczone jako okazy na igrzyska, na których wystawa rozpoczyna się już pod koniec maja i trwa do końca, terenem jej będzie wspaniały gmach muzeum miejskiego.

Słabo więc mimo starań i chęci wygląda nasz udział w konkursie sztuki, słabo nietyle jakościowo, lecz ilościowo. Spodziewamy się jeszcze kilka cennych eksponatów, zwłaszcza naszych malarzy.

Komitet olimpijski nie zaniedbał niczego, aby ten zaszczytny dział stanął na tym poziomie, jak na to zasługuje. Jeżeli rezultaty nie odpowiedziały zamierzeniom — to wina leży po stronie reprezentantów sztuki w Polsce. W sądzie olimpijskim mamy zapewnione odpowiednio miejsca, wobec tego obrony naszych eksponatów możemy być pewni.

Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć pokrótce o konkursie sztuki na poprzednich olimpjadach. Wprowadzono go po raz pierwszy w 1912 r. w Sztokholmie, starając się w ten sposób naśladować igrzyska starogreckie, gdzie obok sprawności fizycznej, artyści walczyli o lepsze na tematy sportowe. Już wówczas pokazało się, że zainteresowanie świata artystycznego jest słabe, gdyż udział był znikomy, a eksponaty często zupełnie bezwartościowe.

Niewiele lepiej miała się rzecz w Paryżu: na 235 nadesłanych eksponatów odrzucono 75, jako nienadających się zupełnie. O niskim poziomie prac świadczy fakt, że w dziale architektury nie przyznano wogóle złotego medalu, a srebrny otrzymał Węgier Majos za projekt stadjonu, bronzowy — Medicin z Monaco również za projekt stadjonu. Jeszcze gorzej wypadł konkurs muzyczny, gdzie wogóle nie przyznano nagród.

Lepiej zaprezentował się dział literacki.

Dobrze obesłane było malarstwo.

Medal złoty przyznano tu Luksemburczykowi Jacoby, autorowi obrazów »Studja Sportowe« (»Walka o piłkę« »Rugby«), medal srebrny otrzymał Irlandczyk Jeats za »Pływanie«, bronzowy Holender Hell za »Łyżwiarzy«.

Imponująco przedstawiał się jedynie dział rzeźby. Medal złoty otrzymał tu Grek Dimitriadis za utwór »Dyskobol Finlandzki«, Luksemburczyk Helolenstein zdobył srebrny medal za rzeźbę »Ku Olimpjadzie«, a trzecią nagrodę uzyskał Francuz Mascaux. Klasyfikacja była bardzo sprawiedliwa. Czesi wystawili wiele eksponatów. Polaków nie było natomiast wcale, pomimo starań p. E. Wittiga, sprawa upadła przedewszystkiem dla braku zainteresowania artystów.

Obecnie wygląda ona znacznie lepiej, chociaż jeszcze nieświetnie. P. Treter jest jednak dobrej myśli, sądzi, że uda mu się uzupełnić słabsze narazie działy, aby Polska wystąpiła godnie, jak przystało jej wysokiej kulturze w tym dziale. Świat artystyczny winien go poprzeć należycie. Gdzie jak gdzie, ale tu szans nikt nam nie może odmówić!

= Dlaczego nie było Polski na wystawie książki we Florencji. *Dziennik Ludowy* (Nr 116) ogłosił w tej sprawie następujące pismo: Imieniem Sekcji Plastyków Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych oraz jako Dyrektor tego Towarzystwa, mam zaszczyt prosić Sz. Redakcję o łaskawe zamieszczenie następującego wyjaśnienia w związku z korespondencją z Florencji zamieszczoną w nr. 111 cennego pisma p. t. »Nasza Propaganda«.

W dniu 24 października ub. r. Sekcja Plastyków naszego Towarzystwa zastanawiała się na sprawą udziału polskiego w Międzynarodowej Wystawie książki we Florencji i wyraziła opinję, że udziału tego nie uważa tym razem za rzecz niezbędną. Wystawy te, urządzane we Florencji stale, co pewien okres czasu, pociągają za sobą niestosunkowo wielkie koszty. — Ostatnim razem liczono np. 250 lir wł. za 1 m. kw., t. zn. że samo miejsce kosztuje około 5.000 zł.: do tego doliczyć należy koszt transportu i asekuracji kufrów z eksponatami, tak, że ogólny koszt zorganizowania działu polskiego wyniósłby minimum 10.000 złotych. Polska brała już kilka lat temu udział w wystawie florenckiej, gdzie pokazano niemal wszystko, co mamy w tej dziedzinie najlepszego. Od tego czasu nie przybyło tyle nowych okazów, ażeby można godnie w osobnym dziale wystąpić, a wystawianie ponowne tych samych okazów mijałoby się z celem.

Zamiast tego, Towarzystwo nasze zamierza zorganizować jesienią b. r. wystawę książki polskiej w krajach bałtyckich.

»Parę sztychów i książek« polskich w dziale Albanji i Sjamu we Florencji znalazło się tedy bez naszej wiedzy, może przypadkowo. Równocześnie Towarzystwo nasze zwraca się do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z prośbą o interwencję w tej sprawie na miejscu. Skoro Polska w wystawie oficjalnie udziału nie bierze, nikt nie ma prawa udziału tego w jakiejkolwiek formie pozorować.

Dr. Mieczysław Treter.

NEKROLOGI

= Ś. p. Ignacy Strubel, art. malarz, uczeń warszawskiej Szkoły Rysunkowej pod kierunkiem W. Gersona, zmarł w Warszawie dnia 7 kwietnia, przeżywszy lat 56.

= S. p. Kazimierz Kostynowicz, art. malarz, ilustrator, dekorator teatralny, ceramik, zmarł we Lwowie w 44 roku życia.

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

LEON WYCZÓŁKOWSKI

FASADA SUKIENNIC I WIEŻE KOŚCIOŁA MARJACKIEGO W KRAKOWIE (akwarele).

PIERWIASTEK EKSPRESYJNY W MALARSTWIE TINTORETTA

NIE MAM zamiaru dowodzić, że Tintoretto był ekspresjonistą w dzisiejszem tego słowa znaczeniu. Chcę tylko podkreślić i stwierdzić, że w sztuce Tintoretta był cały szereg pierwiastków tych samych, które sztuce nam współczesnej charakterystyczne nadają piętno.

Szło w niej przedewszystkiem o wyraz artystycznej indywidualności Tintoretta, o ekspresję w tem znaczeniu, w jakiem mówi o niej Ben. Croce w swej *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* oraz teoretycy ekspresjonizmu w plastyce.

Ekspresjonizm, który jest tylko jedną z kilku możliwych form twórczości a był konieczny ewolucyjnie jako reakcja przeciw impresjonizmowi, rozświetlił też niejeden problem artystyczny w pomroce dziejowej przeszłości.

Obecny neoklasycyzm, przeciwstawiający się swym stylem linearnym stylowi malowniczemu — jest dalszą konieczną reakcją, dalszym etapem rozwoju.

Środkami ekspresji posługuje się z konieczności każdy artysta, który pragnie się wypowiedzieć.

W stylu malowniczym ekspresja ta występuje silniej i swobodniej. W stylu linearnym — zamkniętym, jak go zwie Wölfflin — rola jej jest z natury rzeczy mniejsza.

* * *

Jak malarze szkoły florenckiej zwłaszcza, do dziś dnia uchodzą słusznie za mistrzów »formy zamkniętej«, kompozycji linearnej, tak malarze szkoły weneckiej XV i XVI wieku uważani byli przez następne pokolenia za niezrównanych mistrzów kolorytu.

Już z tego choćby powodu cieszyli się oni zawsze wielkiem uznaniem ze strony artystów i uczonych badaczy, a niezwykłą wprost popularnością u najszerszego ogółu. Bellini, Giorgione, Veronese, Tycjan, — oto nazwiska powszechnie znane, cytowane we wszelkich dziełach i rozprawach dotyczących nowoczesnego malarstwa. Dzieła wyliczonych tu artystów, często reprodukowane, rozpowszechnione przedtem jeszcze w kopjach i w sztychach po całym świecie, stawiane bywają do dziś dnia za wzór, godny naśladowania.

Natomiast Tintoretto, malarz, którego nazwisko również nikomu nie jest obce, zdaje się stanowić niezwykły wyjątek. Wiadomo, że Tintoretto namalował w ciągu długiego swojego życia ogromną ilość olbrzymich czasem obrazów — ale dzieła te rzadko spotykały się z uwielbieniem, a choćby tylko ze spokojnem zrozumieniem i ze słuszną, dobrze umotywowaną oceną.

Nieraz pomijany zupełnie milczeniem, nazywany bywa Tintoretto aż nazbyt często manierystą, którego dzieła, malowane szybko a jakoby powierzchownie, bez zachowania podstawowych prawideł kompozycji, fałszywe w kolorze, w rysunku dowolne, świadczyć mają o powolnej dekadencji całej weneckiej szkoły.

Specjalny antagonizm Tintoretta i Tycjana, od połowy XVI wieku, trwa dalej i utrzymuje się nadal w naszych także czasach.

Do niedawna jeszcze nowoczesna historja sztuki nie mogła się pochlubić ani jedną wyczerpującą monografją Tintoretta, tego niezmordowanego malarza, który utworami swego pędzla zapełnił wnętrza szeregu kościołów, gmachów i pałaców publicznych w Wenecji z Pałacem Dożów na czele!

Nie można jednak równocześnie zataić, że ten syn skromnego weneckiego farbiarza, Jacopo Robusti, przezwany il Tintoretto, urodzony w roku ukończenia przez Tycjana słynnej »Assunty«, a więc w r. 1518-ym, już jako młody malarz zdobył sobie u współczesnych sławę i powagę nazwiska tak dalece, że liczył się z nim nawet groźny i zjadliwy krytyk, Pietro Aretino, a Tycjan obawiał się jego współzawodnictwa i w latach późniejszych ulegał jego wpływowi, co wykazały dokładniejsze analizy kompozycyj obu tych mistrzów, w ostatnich czasach przeprowadzone.

Vasari, który w swem dziele nie zamieszcza zresztą osobnego życiorysu Tintoretta, wspomina o nim dość obszernie i zwie go *il più terribile cervello, che abbia avuto mai la pittura.*

W 50 lat po śmierci Tintoretta, wydaje Carlo Ridolfi jego biografję, jako znakomitego weneckiego malarza. Velazquez, podziwiając jego dzieła, nabywa je dla króla Filipa IV. Uczniowie bezpośredni i pośredni, flamandzcy, niemieccy, zaznajamiają kraje północne ze sztuką Tintoretta; Rubens i Van Dyck ulegają wyraźnie urokowi jego »Ukrzyżowania« w Scuola San Rocco; Reynolds w XVIII w. studjuje i analizuje jego dzieła; Ruskin obszernie o nich się rozwodzi; Gautier podkreśla romantyzm jego sztuki; Délacroix odnosi się do niej z entuzjazmem; Hip. Taine staje się jej wnikliwym tłumaczem; Manet i in., jak dziś nasz Józef Pankiewicz, kopjują jego płótna z podziwem.

Nowe kierunki w malarstwie XIX w., od romantyzmu począwszy, uważają Tintoretta za swego prekursora. Wskazać można cały szereg wspólnych cech jego malarstwa z malarstwem Délacroix, Courbet'a, Manet'a, francuskich plenerzystów i impresjonistów, a współcześni ekspresjoniści czczą w nim dynamikę niezwykłego wyrazu.

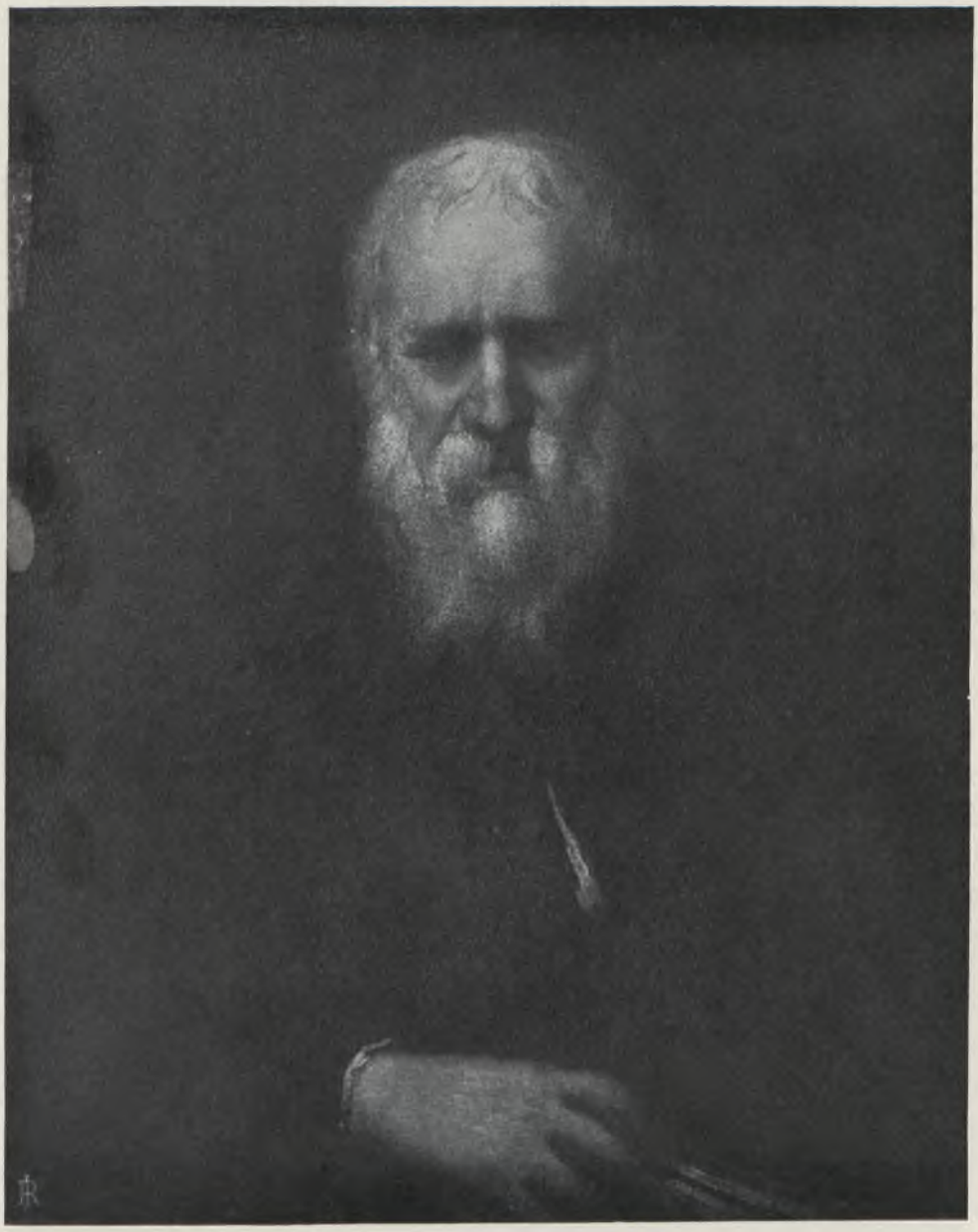
Jest zatem w sztuce Tintoretta niewątpliwie coś, co sprawia, że posiada ona znamiona wieczystej wartości; coś, co przejmuje dla niej podziwem najwybitniejszych twórców różnych epok i narodów; coś w niej jest zarazem, co już u współczesnych zdobyło jej miano terribilità a w spokojny systemat pojęć estetycznych, służących do określenia cech włoskiego malarstwa w dobie renesansu, wprowadziło groźny dla nauki zamęt: Tintoretto bowiem zdaje się zadawać kłam utartym kanonom estetyki, wydedukowanej mozolnie z dzieł przodowniczych genjusza Odrodzenia.

Już przed stu prawie laty, niemieccy zwłaszcza historycy sztuki i estetycy — zaczynają wcale wyraźnie przeciwstawiać się sztuce Tintoretta. Wystarczy przejrzeć pisma Hirtha, Waagen'a, Kugler'a, Lübke'go, Springer'a, Burckhardta, z chlubnym tylko wyjątkiem K. Woermann'a i K. Justi'ego.

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO — CHRYSTUS PRZED PIŁATEM

(Venezia, Scuola di S. Rocco)

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO CUDZOŁOŻNICA (szczegół)
(Wenecja, Academia)



JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO (1518—1594). PORTRET WŁASNY
(Florencja, Galleria Uffizi)

Uczeni ci szukali w niej odbicia ducha czasu — a tego znaleźć tam nie mogli. W sztuce tego Wenecjanina z krwi i kości pragnęli widzieć triumf jego wielkiego miasta, Wenecji, chcieli oglądać uzmysłowiony czar ówczesnego życia — a natrafiali często na sceny groźne, surowe, o trudnym do określenia wyrazie.

Sztuka Tintoretta, przemawiająca innym jakimś językiem obcym, wydawała się im dziwną negacją ówczesnej epoki i weneckiego środowiska.

W ostatnich dopiero czasach, po szeregu prac angielskich, uznających Tintoretta, ale duchem romantycznym owianych (Phillips, Bell, Holborn i in.), ukazały się trzy rzeczowe i poważne monografje: francuska Gust. Soulier'a, i dwie niemieckie: jedna Emila Waldmanna, druga Ericha von der Bercken'a i Augusta L. Mayera*).

Wenecja XVI w. nie była już wprawdzie u szczytu swej mocarstwowej potęgi, ale w całej pełni korzystała z owoców, jakie wydał jej wiek bohaterski, t. j. XIV i XV, tonęła wprost w bogactwie i w iście wschodnim przepychu. Malarstwo jej miało być affirmacją tego rozkosznego życia, uświadomieniem jego niezmąconego czaru, barwnem uplastycznieniem realizującej się wizji ziemskiego szczęścia.

Tycjan i Paolo Veronese, wraz z całym szeregiem innych malarzy, świetnością barw, czystością linji, jasnością kompozycji, szlachetną urodą malowanych typów, spokojem, pogodą, dostojną powagą i harmonją — czynili zadość temu postulatowi.

Życie weneckie nabierało w kompozycjach tych mistrzów spotęgowanego uroku.

Tintoretto, twórca samotny ale — choć odosobniony w swych upodobaniach — bezkompromisowy, indywidualność niezwykle silna, człowiek niezamożny, na bogactwa obojętny, ale za to całkowicie niezależny, — nie z zewnątrz siebie, lecz z siebie samego czerpał natchnienie do swych utworów: nie był malarzem cudów rzeczywistego świata, ale raczej w zaciszu snuł urojone wizje i szukał potem dla nich odpowiedniego plastycznego wyrazu; nie wystarcza mu powab rzeczywistego kształtu, samego dla siebie, przeciwnie: kształtem tym, dowolnie przez siebie modyfikowanym, posługiwał się jako środkiem plastycznej ekspresji.

Artysta, który poprzestaje w swem dziele na imitowaniu natury, daje w wyniku swej czynności co najwyżej martwe jej odźwierciedlenie. Jest kopistą, nie twórcą: kopjuje kształty, powtarza efekty świateł i cieni, naśladuje kolor przedmiotów.

O zupełnem, wiernem i objektywnem oddaniu wybranego fragmentu natury nie może być oczywiście mowy. Nie pozwala na to ani psychofizyczna organizacja człowieka, ani też zasób środków technicznych, jakiemi malarz rozporządza.

To też nawet zdecydowany i konsekwentny kopista natury, programowy naturalista, staje się z konieczności interpretatorem natury; nawet malarz patrzący

*) *Tintoretto* von Emil Waldmann, mit 91 Abbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1921.

Jacopo Tintoretto von Erich von der Bercken und August L. Mayer. Verlag von R. Piper & Co., München, 1923. In quarto.

Erster Band: Text str. 4nl. + 261, z autoportretem Tintoretta.

Zweiter Band: Abbildungen (208 plansz i V str. indeksu).

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO ANDREA CAPELLO

(Wenecja, Academia)

na świat ze stanowiska naiwnego realizmu malować może jedynie to, co sam spostrzega, a nie to, co jakoby poza nim i niezależnie od niego istnieje: maluje tedy nie świat objektywny, ale raczej czysto subjektywne swoje wizje, choć stara się nic od siebie samego nie powiedzieć ni wyrazić.

Epistemologiczne stanowisko artysty, choćby niezbyt wyraźnie uświadomionego, decyduje ostatecznie o charakterze, o stylu jego sztuki, bez względu na obrany przez artystę przedmiot czy temat. Realista trzyma się możliwie wiernie form spostrzeganych w naturze, stara się wyeliminować wszelkie czynniki subjektywne, usiłuje być objektywnym narratorem. Sztuka jego pozbawiona jest indywidualnego wyrazu. Idealista zasadniczo i programowo rezygnuje z imitowania natury a stara się zapomocą elementów plastycznej ekspresji wypowiedzieć przedewszystkiem własną treść wewnętrzną, oddać w kształtach, do realnych zbliżonych, własną plastyczną wizję. Jest on twórcą i poetą we właściwem tego słowa znaczeniu: z danych w doświadczeniu elementów komponuje i tworzy nową zupełnie, zorganizowaną całość; wszelkie zjawiska i kształty, spotykane w naturze, są dla niego zaledwie znakami, symbolami, któremi posługuje się dla sformułowania swej plastycznej idei.

Plastyka jest w przenośnem znaczeniu językiem kształtów: w myśleniu plastycznem zastępuje wyobrażenia i pojęcia abstrakcyjne — linja, światło i barwa; one też stanowią zasadnicze elementy ekspresji plastycznej, któremi posługuje się artysta. Wszystko tedy, co za pośrednictwem tych środków ekspresji da się wypowiedzieć, stanowi właściwy świat sztuki, wszystko inne zaś jest nieistotne.

Rzecz prosta, nie należy utożsamiać środków ekspresji z nią samą, jako z właściwym celem twórczości artysty.

Wszelka podnieta, zarówno wewnętrzna, jak i zewnętrzna, wyobrażenia czy bezpośrednie wrażenia, mogą wywołać w artyście, w szczególności w malarzu, odpowiednią, czysto subjektywnie zabarwioną wizję; choćby to było wizja swiata realnego, np. widok martwej natury, artysta szuka dla niej swojego własnego, specyficznie indywidualnego wyrazu i pragnie uplastycznić go dostępnemi malarzowi środkami.

Suma własnego wyrazu, jaką udało się artyście zawrzeć w swym utworze, stanowi o specyficznej różnicy, zachodzącej między tym utworem a wszelkiemi innemi, choćby osnutemi na identycznym temacie.

Należy odróżnić temat od treści artystycznej danego dzieła sztuki.

Np. Zwiastowanie, Ukrzyżowanie Chrystusa — to są tematy wielu tysięcy dzieł sztuki w malarstwie, rzeźbie i w grafice. Powtarzają się one niejednokrotnie nawet u jednego i tego samego artysty. Sam Tintoretto maluje np. Zwiastowanie 6 razy, Ukrzyżowanie 7 razy, a z innych jeszcze tematów: Chrzest Chrystusa 6 razy, Chrystusa i Cudzołożnicę 6 razy, Zmartwychwstanie 7 razy, a Ostatnią Wieczerzę 8 razy.

Przy tym samym temacie, treść artystyczna obrazu jest za każdym razem całkowicie inna, choć i forma ulega pewnym tylko modyfikacjom, a zasadnicze środki ekspresji są z natury rzeczy te same: zmienia się tylko kompozycja, która

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO

(Venezia, Scuola di S. Rocco)

UCIECZKA Z EGIPTU

polega na wzajemnem ustosunkowaniu i ułożeniu elementów plastycznej ekspresji w ten sposób, aby odpowiadały one innej za każdym razem wizji artysty, aby określały definitywnie jej wyraz, tonację psychicznego nastroju artysty, charakter i kierunek twórczej jego woli.

Temat sam odgrywa tedy niezbyt wielką rolę; każdy temat jest dobry, jeśli tylko potrafi wzbudzić w artyście silniejszy stan emocjonalny, jeśli ułatwi mu stworzenie takiej wizji, o takiej ekspresji, która najlepiej odpowiada jego twórczemu temperamentowi. Każdy bowiem temat, narzucony czy przejęty z zewnątrz, czy też zrodzony w duszy artysty, może stanowić motyw, pobudkę twórczości. O wartości ukończonego dzieła decyduje nie mniej lub więcej wymyślny i ponętny jego temat, ale tylko sposób jego podania, t. j. opracowania w artystycznej formie.

Pełną treść dzieła sztuki możemy odczuć i zrozumieć tylko drogą odcyfrowania znaków jego formy, t. j. zrozumienia języka, w którym wypowiada się artysta. Nie znaczy to bynajmniej, że w tym celu należy wprzód gubić się w szczegółowej analizie wszystkich składowych elementów, albowiem dzieło plastyki jest utworem przestrzennym, wszystkie jego części istnieją obok siebie i równocześnie, powinny więc i muszą być objęte naraz, jednym rzutem oka. W obrazie, mówił Tintoretto, chodzi o pierwsze, ogólne wrażenie, nie zaś o usterki w szczegółach.

To pierwsze, ogólne, wrażenie, jakie odbiera się na widok całości, winno dawać sumę ekspresji, zawartej we wszystkich cząstkach i elementach dzieła sztuki, razem wziętych.

Każde dzieło sztuki jest w swoim rodzaju systematycznie skonstruowanym organizmem, posiada własną architektonikę; systemat znaków plastycznych w dobrze skomponowanem malowidle, a więc kompleks linij, barw, świateł i cieni, jest czemś ściśle określonem: ilość tych znaków nie może być dowolna, uwarunkowana też musi być ściśle ich jakość, jeśli w sumie mają one dać harmonijną całość; od wzajemnego ustosunkowania zawsze tych samych zresztą elementów, odpowiednio dobranych, zależy charakter kompozycji i jej, z góry przez artystę określony, wyraz.

W badaniu naukowem, bez szczegółowej analizy wszystkich elementów składowych danej kompozycji, obejść się nie można. Nie wystarcza objęcie całości jednym rzutem oka, trzeba wczytać się we wszystkie znaki artystycznego dokumentu, którym jest każde skończone dzieło sztuki.

Z powodu niedostateczności albo nawet zupełnego braku wnikliwej analizy dzieł Tintoretta, twórczość jego nie znajdowała u historyków sztuki sprawiedliwej oceny i właściwego zrozumienia.

Zestawiano tego twórcę z innymi mistrzami włoskiego Odrodzenia, najchętniej z Tycjanem i Veronesem; konstatowano u niego brak tych różnych cech charakterystycznych i walorów, które, jak uważano, stanowią równocześnie i credo artystyczne obu sławionych mistrzów i podstawowe kryterja wartości ich dzieł, o zdecydowanym i jednolitym charakterze.

Ponieważ zaś twórczość Tintoretta miała charakter wyraźnie odmienny, ponie-

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO

(Wenecja, Academia)

CUD ŚW. MARKA

waż nie odpowiadała, bo odpowiadać nie mogła, kryterjom wartości artystycznej, urobionym na podstawie dzieł innych, jemu współczesnych, ale duchowi jego obcych, wydawano o niej sądy ujemne.

Nie zdawano sobie sprawy, że Tintoretto świadomie i celowo odrębną kroczył drogą, gdyż w całkowicie innym zmierzał kierunku. Wobec braku uprzedniej gruntownej analizy jego dzieł, niezrozumienia celu, do którego zdążał, nierozpoznania twórczych jego intencyj, łatwo wydawano fałszywe wyroki.

Tem się tłumaczy brak popularności i uznania dla Tintoretta w szeregach uczonych i badaczy.

Najbardziej podstawowe środki ekspresyjne Tintoretta, jak asymetrję kompozycji, deformację kształtów, gwałtowną dynamikę ruchu, żywą grę świateł i cieni, nieliczący się z rzeczywistością koloryt, wreszcie wybuchowy charakter wyrazu, na który umiał zdobyć się piorunowy pędzel — *penello di fulmine* — owego furjata ⟨zwano go: Furioso⟩ — poczytano mu za błędy nie do przebaczenia.

Plastyków natomiast, artystów, podbijał Tintoretto zawsze niespotykaną w całej sztuce włoskiej — poza arcydziełami Michelangela — potęgą żywiołowej ekspresji, rozległą skalą środków wypowiadania się, jego bezpośredniością, dziwnie zwartą a zupełnie odrębną konstrukcją szeregu najcelniejszych kompozycyj. Nie drogą mozolnej analizy, ale drogą artystycznie czułej intuicji dochodzili do zrozumienia jego sztuki, do odczucia jej istotnej głębi.

Każdy z malarzy, w miarę swych artystycznych aspiracyj, w miarę kierunku, jakiemu hołdował, umiał znaleźć w dziełach Tintoretta coś ogromnie dla siebie cennego, jakieś osobliwie rzadkie i trafne rozwiązanie czysto malarskich problemów, nad którem trudził się nieraz długie lata.

Tem się tłumaczy fakt, że Tintoretto, nieuznawany do niedawna przez oficjalną historję sztuki, uważany za dekadenta i manierystę — wywierał tak silny i wyraźny wpływ na malarzy różnych czasów i narodów.

W tem także leży tajemnica, dlaczego artyści różnych, sprzecznych nieraz ze sobą kierunków, uważali go chętnie za swego prekursora.

Sztuka Tintoretta, o bogatej skali środków wyrazu, o charakterze żywotnym i bezpośrednim, posiada cały szereg cech wspólnych ze sztuką naszej doby. Czasem, nieraz tylko pozornie, nieco odmiennym, bo z przed lat 400 niemal, przemawia językiem. W treści swej jednak plastycznej tesame porusza zagadnienia.

Sposób wypowiadania się Tintoretta wyprzedzał współczesną mu epokę *cinquecenta,* epokę jasnej pogody, harmonijnego układu, powściągliwego umiaru.

Brzmi tam czasem nuta barokowej przesady, zmysłowego czaru rococo, romantycznej improwizacji, pozytywistycznej prawdy.

Pewne cechy kolorytu Tintoretta — o którym współcześni mówili, że miał 3 pędzle: złoty, srebrny i ołowiany — cytowali impresjoniści na poparcie swej teorji.

Dzisiejsi zaś formiści, przeciwstawiając się impresjonizmowi, stawiając postulat ekspresji linji i rytmiki kompozycji, powołują się także nieraz skwapliwie na dzieła Tintoretta.

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO MARJA EGIPCJANKA
(Venezia, Scuola di S. Rocco)

Tego rodzaju żywotność i aktualność stanowi znamię prawdziwego artyzmu, niezależnego od zmienności estetycznych teoryj i upodobań w kolejnym szeregu wieków.

* * *

Rozpowszechniony szeroko pogląd, jakoby Tintoretto improwizował w szalonem tempie, wprost na płótnie, swe kompozycje, jakoby tem tłumaczyły się przypadkowości, których umiano się dopatrzyć nawet w jego arcydziełach, okazał się zupełnie fałszywy: mniemane »improwizacje« były wprzód długo przygotowywane i studjowane, o czem świadczą liczne szkice i studja rysunkowe, a pozorne »przypadkowości« okazały się stałemi środkami ekspresji Tintoretta.

Najcelniejsze utwory Tintoretta, jak np. w samej Wenecji: Cud św. Marka, Madonna i trzej Camerlenghi'owie, obrazy w Sala del Maggior Consiglio Pałacu Dożów, Bitwa pod Zarą w Sala dello Scrutinio, Ukrzyżowanie w S. Cassiano, sceny biblijne w S. Giorgio Maggiore a nadewszystko obrazy w Scuola di San Rocco, gdzie duch tego twórcy najlepiej i najwspanialej się wypowiedział — to wielkie kompozycje polyfoniczne o głębokim, dramatycznym wyrazie.

Kompozycje polyfoniczne, gdyż Tintoretto nie poprzestaje prawie nigdy na jednym tylko motywie, któryby panował wszechwładnie w obrazie. Oprócz zasadniczego wątku, wskazanego obranym tematem, prowadzi Tintoretto zwykle kilka innych jeszcze motywów, zupełnie równolegle obok siebie.

W swych barwnych dramatycznych wizjach nie pomija Tintoretto nawet tego, co dramatyczne, pospolite, podkreślając z lubością wszystko, co naturalne i proste, dążąc świadomie do spotęgowania wyrazu życia.

Posiadając ogromny dar inwencji, władając całym zasobem środków technicznych i ekspresyjnych zarazem, Tintoretto nie trzymał się żadnych tradycyjnych wzorów czy wskazań choćby tylko czysto ikonograficznych.

To też kompozycje Tintoretta są dziełem swobodnej fantazji, a charakter ich jest ogromnie różnolity.

Powiedział o nim An. Caracci, że Tintoretto malował czasem lepiej, niż Tycjan, a czasem gorzej niż... Tintoretto!

To »gorzej« miało niewątpliwie oznaczać, że Tintoretto był *un pittore furioso*, a jako taki wprost nieobliczalny.

Staraniem jego było osiągnąć w kompozycji Zespół elementów, a do Zespołu tego dochodził za każdym razem coraz to innymi środkami ekspresji, niewykluczając pewnej deformacji kształtu, przesady w grze światłocienia, a nawet rozmyślnie fałszywej perspektywy.

Z obowiązującym kanonem kompozycji centralno-symetrycznej, akcji przedstawianej na jednym planie, jakby relewowo — zerwał w późniejszych zwłaszcza swych utworach niemal całkowicie.

Im był starszy, tem mniej stosował w swych obrazach umiarowości linij i układu.

Dbając o całokształt, o zespół, zapełniał powierzchnie olbrzymich płócień w spo-

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO — ZDJĘCIE Z KRZYŻA

(Wenecja, Academia)

sób zupełnie równomierny, postępując tak, jakgdyby zadaniem jego było zapełnić pewien prostokąt dywanowym ornamentem.

W dziełach jego, zwłaszcza dojrzałego okresu, a więc lat 60 i 70-ch XVI w., ogromną rolę odgrywa ważny czynnik rytmiki: pauza, fermata — ale pustych miejsc w obrazie niema u niego wcale.

Podobny w tem do późniejszego El Greca, zrywa z ustaloną proporcją ciała ludzkiego: zamiast $7^1/_2$ głów, stosuje i 10 głów wysokości swych postaci, jak ongi Lyzippos, który wzgardził kanonem Polykleta.

Wrażenie ruchu, jego siły i natężenia w obrazach Tintoretta, spotęgowane jest celowo przeciwstawianiem odpowiedników, t. j. każdy silny ruch zostaje zrównoważony ruchem w przeciwnym kierunku. Przez to ekspresja ruchu osiąga najwyższy stopień napięcia, a charakter przedstawianej akcji występuje tem jaśniej i dobitniej.

Mistrzem ekspresji był również El Greco — u niego jednak linja ruchu i gestu to wznosi się, to opada, w jednym biegnąc kierunku, nie natrafiając nigdzie na opór ruchu o kierunku wprost przeciwnym.

Ponadto Tintoretto — jak wspomniałem — operuje po mistrzowsku stosowanemi pauzami, które odgrywają rolę caesur'y w poetyckim utworze. Ekspresja nabywa przez to silnej rytmiki.

Na ogólne wrażenie całości — na co sam Tintoretto tak bardzo zwracał uwagą — składa się akord harmoniczny wrażeń części poszczególnych, z których każda ma swój własny charakter.

Części te występują w obrazach Tintoretta dość silnie dzięki rozbijaniu tłumu na grupy, na poszczególne sylwety osób, o silnie zaznaczonych konturach *(Sąd Ostateczny-Parasdiso)*.

T. zw. plan pierwszy nie odgrywa właściwie u Tintoretta większej roli, oglądamy zazwyczaj całą scenę, jakgdyby z pewnego wzniesienia, skąd wszystkie plany występują jednako wyraźnie.

Kompozycja Tintoretta rzadko daje się ująć w schemat geometrycznej figury, złożonej z linij prostych; wyznaczają ją raczej linje krzywe, w kształt łuku wygięte, gdyż wieloplanowość obrazu, budowa głębi, sferyczność kompozycyjnego schematu — to główne cechy charakterystyczne obrazów tego weneckiego mistrza. Zbliża go to do twórców współczesnej nam doby, do Hodlera np., który również buduje nieraz obraz w schemacie linij krzywych.

W sposobie przedstawiania figur, unoszących się w powietrzu, w malowaniu skrótów ciała, był Tintoretto wprost niezrównany. Efekty światłocienia i skrótów studjował w swej pracowni, na specjalnych modelach gipsowych. Stały też tam odlewy gipsowe antyków, a nadewszystko figur Michelangela, które Daniele da Volterra z Florencji przywiózł.

Wedle opowiadań współczesnych, w pracowni Tintoretta widniał u góry napis: »Koloryt Tycjana — Rysunek Michelangela«. Niewiadomo dziś, czy było tak rzeczywiście, niemniej jednak pewną jest rzeczą, że tak właśnie brzmiało hasło artystyczne Tintoretta, któremu pozostał w twórczości swej wiernym całe życie.

JACOPO ROBUSTI, ZW. IL TINTORETTO — MERKURY I GRACJE

(Wenecja, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio)

W dobrze zachowanych płótnach — świeci Tintoretto jasno kolorytem Tycjana i w tem mu dorównuje.

Przewyższa go jednak potęgą ekspresji, tak silnej, że z wszystkich włoskich tej doby jedyny Michelangelo równym mu umiał przemawiać językiem.

MIECZYSŁAW TRETER

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ (* 1833) POJEDYNEK (rys. sepią)

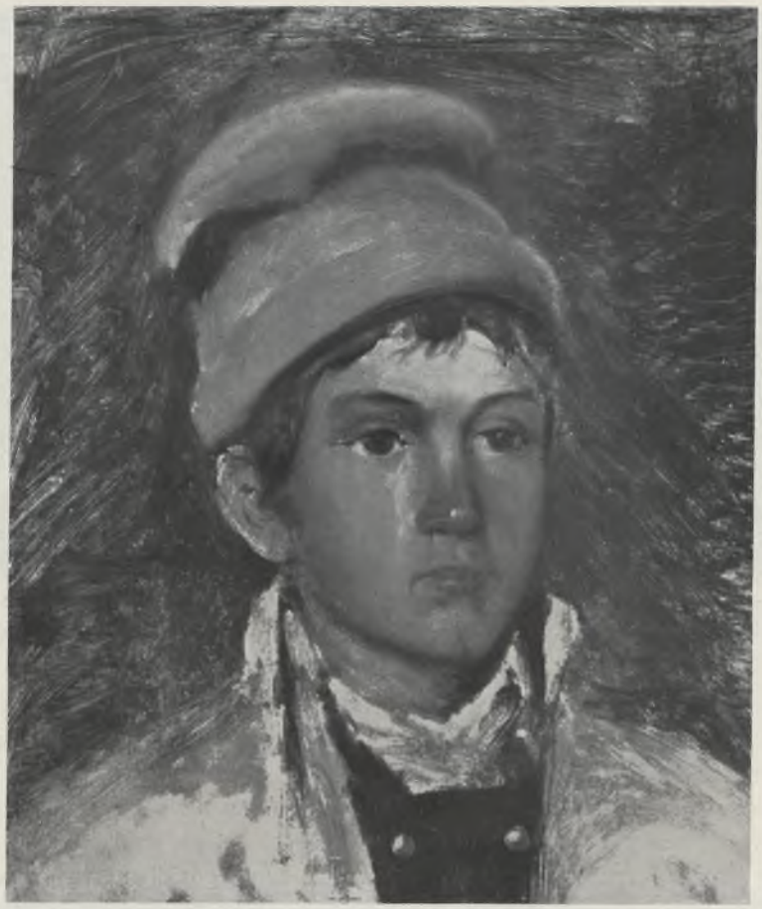
O WYSTAWACH*

JEDNĄ z atrakcyj życia wielkich miast zachodniej Europy są urządzane wielkie wystawy malarstwa dawnych epok. Zwyczaj ten przyjął się już przed wojną. Naturalnie hasło do tego dał — jak zwykle — Paryż. Za nim poszły inne miasta jak Londyn, Berlin, Wiedeń, Florencja itd. Pamiętam szereg takich wystaw, np. w r. 1912 wystawę malarstwa epoki wielkiej rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich. Zajęła ona cały »Petit Palais« i była wspaniałą manifestacją sztuki. Głównym mistrzem tych czasów był Ludwik Dawid i jego to twórczość przedstawiła wystawa, zgromadzając sto kilkadziesiąt płócien tego znakomitego artysty. Obok niego wystąpiła cała plejada współczesnych mistrzowi malarzy. Warto nawiasem tu wspomnieć, że jedno z napiękniejszych płócien Dawida przysłano z Polski, a był to portret Stanisława Potockiego na koniu, znajdujący się w pałacu Wilanowskim pod Warszawą ‹reprodukowany w »Sztukach pięknych« Rocz. III, str. 49›. Nadzwyczajny entuzjazm także i powszechne zaciekawienie wywołała urządzona przed wojną w Berlinie w gmachu Akademji Sztuk p. na Pariser Platzu wystawa malarzy francuskich XVIII wieku. Była to jedna z niezapomnianych biesiad artystycznych w wielkim stylu, która wskrzesiła całe piękno najwykwintniejszej epoki t. j. rokoka francuskiego. *Gros* eksponatów pochodziło z Francji ze zbiorów prywatnych. Również niezwykle zajmującą była wystawa portretu w dawnych wiekach, z jaką przed wojną wystąpiła Florencja w r. 1911, ku uczczeniu 50-letniego jubileuszu zjednoczenia całych Włoch. Zapełniła ona szczelnie wszystkie sale historycznego pałacu »della Signoria«, wywołując wspaniałymi portretami drzemiącymi w niebywałem zapomnieniu w licznych pałacach włoskich — ogólny zachwyt. Na niej odkryto zarazem znakomitego artystę, przedtem zupełnie nieznanego, czy też zapoznanego, jakim okazał się malarz wenecki końca XVIII wieku — Ghislandi.

Oczywiście wielka wojna przerwała czy wstrzymała urządzanie tych wspaniałych manifestacyj wielkiej dawnej Sztuki. Jednak gdy tylko przebrzmiały surmy wojenne, a czasy nastały spokojne i oręż krwią zbroczony wrócił w zacisza arsenałów — na nowo podjęto z radością ideę organizowania takich wystaw, w których skołatany umysł ludzki szukał z rozkoszą ukojenia. I znowu Paryż dał całej ludzkości hasło powrotu w dziedzinę wiecznego ideału piękna, w dziedzinę wolną od wszelkich wielkich i małych zawiści, rodzinnego życia — urządzając ogromną przepiękną wystawę »Krajobrazu francuskiego« z Mikołajem Poussin na czele. Zeszła się ona równocześnie z międzynarodową wystawą dekoracyjną w Paryżu, a setki tysięcy obcych, które ją zwiedziły, zaniosły w najdalsze zakątki całego świata niezapomniane wspomnienia zachwytów i wzruszeń, jakie w nich wywołała prawdziwa, wielka Sztuka. Wystawy retrospektywne sztuki francuskiej urządzał Rząd francuski i w stolicach Europy, jak w Berlinie, Wiedniu, Pradze, Finlandji itd. W ślad za tem poszła Anglja, która np. zeszłego roku zrobiła wspaniałą retrospektywną wystawę sztuki angielskiej w wiedeńskiej Secesji. Jest rzeczą charakterystyszną, że na takie wystawy zdołano uzyskać pierwszorzędne obrazy z Muzeów, dzieła Ingresa, Turnera czy Gainsbourough'a. Podkreślamy to umyślnie, gdyż u nas w Polsce wykluczonem jest, by z prywatnych zbiorów czy z miejskich muzeów można było cokolwiek uzyskać na wystawy reprezentacyjne sztuki polskiej za granicą, ba! nawet gdy w ostatnich czasach zastanawiano się u nas nad retrospektywną wystawą sztuki polskiej na powszechnej wystawie w Poznaniu 1929 r., podniosły się natychmiast ze strony reprezentantów naszych muzeów w Krakowie i Warszawie zastrzeżenia, że na zbiory te nie mogą liczyć organizatorowie powyższej wystawy. Jest to stanowisko zupełnie ciasne. Właściciele zbiorów naszej sztuki, czy to będą prywatne jednostki, czy też władze miejskie, powinni zrozumieć, że zbiory należą do całego społeczeństwa i że zajmowanie negatywnego stanowiska wobec reprezentacyjnych wy-

* Z powodu wystawy, urządzonej przez Antykwarjat artystyczny p. Fr. Studzińskiego w Warszawie w czerwcu 1928 r.

CYPRIAN NORWID (1824—1883) | CHRYSTUS W WIĘZIENIU (rys. piór.)



ALEKSANDER KOTSIS (1836—1877) STUDJUM (ol.)

WANDALIN STRZAŁECKI (1855—1917) POŻEGNANIE HUSARZY (ol.)

staw naszych, urządzanych przez nasz Rząd lub przez instytucje czy osoby upoważnione do tego przez Rząd, dowodzi braku zrozumienia ważności takich popisów kulturalnych i braku ofiarności, którą każda jednostka powinna okazywać tam, gdzie interes naszego narodu tego wymaga.

Z powodów powyżej przytoczonych wystawy retrospektywne naszej sztuki zagranicą nie były urządzane. Może wyjątek stanowi udział nasz w salonie paryskim 1922 r., ale niestety dział retrospektywny był nietylko bardzo skromny ilościowo, ale bardzo niekorzystny dla nas jakościowo. Organizatorowie tej naszej wtedy wystawy nie potrafili wydobyć rzeczy wartościowych ze zbiorów (może z wyjątkiem Matejki »Stefana Batorego«), dzięki czemu ów występ nasz pod względem historycznej sztuki musi być zaliczony do nieudałych.

Wystawy takie, które są jakby żywem zwierciadłem swojej epoki, poza atrakcją czy zaciekawieniem, jakie zawsze budzą, mają jeszcze wielkie znaczenie naukowe. Zgromadzają bowiem one całą masę obrazów danej epoki, pozostających zwykle w prywatnem posiadaniu, a przez to nieraz już oddawna zapomnianych. Galerja publiczna czy muzeum nie jest bowiem nigdy w stanie przedstawić w sposób tak wyczerpujący malarstwa pewnej epoki, jak to może uczynić taki specjalny pokaz, który jest właśnie przeglądem prywatnego stanu posiadania.

W ostatnich czasach wystawami retrospektywnemi u nas, naturalnie na mniejszą skalę, zajęli się handlarze dzieł sztuki i to przedewszystkiem w Warszawie. Przed trzema laty mieliśmy taką wspaniałą wystawę nieznanych u nas, zakupionych zagranicą, arcydzieł Chełmońskiego, urządzoną przez znany antykwarjat p. Gutnajera w Warszawie, widywaliśmy tam przepiękne kolekcje obrazów M. i A. Gierymskich, stare obrazy Kossaka, Fałata, Czachórskiego, Brandta itd.

Wystawy takie urządza od pewnego czasu także Towarzystwo Opieki nad zabytkami, w domu Baryczków w Warszawie na Starem Mieście. Naturalnie były one urządzane dzięki specjalnym okazjom i bynajmniej nie miały nigdy pretensji wyczerpującego przedstawienia twórczości artystycznej danej epoki. Zresztą na tego rodzaju wystawy w większym zakresie jest »Dom Baryczków« nieodpowiedni i dużo za szczupły. Przy tej sposobności z przykrością

trzeba stwierdzić, że ani Kraków, ani tembardziej Warszawa nie ma dużego pawilonu wystawowego, któryby mógł pomieścić zorganizowaną w większych rozmiarach wystawę. Doprawdy, gdy się nad tem zastanowić, wydaje się zupełnie nieprawdopodobnym brak takiego pawilonu w państwie trzydziestomiljonowem. Jestem przekonany, że gdyby Kraków posiadał taki gmach, kwestja podniesienia i wzrostu miasta byłaby z tą chwilą rozwiązana. Istnienie takiego gmachu daje możność urządzenia szeregu wystaw, któreby nietylko ściągnęły setki tysięcy mieszkańców z całego kraju, ale nadto zainteresowały zagranicę. Przedewszystkiem jednak lokal taki powinna mieć Warszawa, stolica państwa. Z chwilą, gdy Rząd nasz urządza oficjalne wystwawy polskiej sztuki zagranicą, musimy pomyśleć o tem, że należy dać możność urządzenia u nas kolektywnej wystawy sztuk obcych. Jedyny w Warszawie lokal Tow. Zachęty jest nie do użycia przedewszystkiem dlatego, że stale jest dwa lata naprzód zajęty. Dlatego też poprostu koniecznością jest, aby rząd nasz jak najprędzej pomógł Towarzystwu Szerzenia Sztuki polskiej wśród obcych do zrealizowania projektu zbudowania dużej sali wystawowej w nasze stolicy.

Jak wielką takie wystawy dawnej sztuki są atrakcją, o tem najlepiej przekonywuje nieduża wystawa urządzona w Krakowie przez Antykwarjat artystyczny p. Fr. Studzińskiego. Była niewielką, gdyż katalog jej obejmował 99 numerów. Co do treści przyznać trzeba, że była ona bardzo rozciągliwą, gdyż w skład jej wchodziły obrazy, sięgające czasem powstania samych początków XIX wieku. I nawet inaczej być poprostu nie mogło. Przecież my nie możemy się nawet równać z Francją pod względem rozwoju malarstwa. Podczas gdy tam dwadzieścia lub trzydzieści lat tworzy już zamkniętą epokę sztuki — to u nas za epokę rozwoju malarstwa trzeba przyjąć dopiero cały wiek dziewiętnasty. Przedtem w poprzednich wiekach byli w Polsce malarze, ale przeważnie obcy przybysze, których zwabiła tu chęć zarobku, jednak

OLGA BOZNAŃSKA — RÓŻE (ol.)

JULJUSZ KOSSAK STUDJUM (akwar.)

o rozwoju malarstwa, jako rodzimej sztuki, na polskim gruncie wyrosłej, jeszcze mówić nie można. Dopiero od samego początku dziewiętnastego stulecia zaczyna się rozwijać malarstwo, jako odrębna gałąź sztuki i czasem rozwoju sięga po dni obecne. Miejscem narodzin malarstwa polskiego jest nie stolica kraju, Warszawa, która mimo politycznego upadku państwa dalej się wspaniale rozwija i rozrasta — ale biedny, zubożały, doprowadzony do największego upadku — Kraków, liczący wówczas na początku XIX wieku kilkanaście tysięcy mieszkańców.

I to jest właśnie najdziwniejszem zjawiskiem w rozwoju naszej kultury artystycznej, że właśnie tu na ruinach starego, a zupełnie upadłego miasta zaczyna się krzewić nowe życie, które w niedalekiej przyszłości miało się przerodzić w potężny płomień, blaskiem swym oświetlający cały, olbrzymi kraj. Na te lata właśnie przypada tu założenie pierwszej, najstarszej w Polsce uczelni malarskiej, dzisiejszej Akademji Sztuk pięknych. Trzeba to przy każdej sposobności tem bardziej podkreślać, gdyż nasz młody rząd centralny nie dość dobrze pojmuje znaczenie tej placówki i nie otacza Akademję tą opieką, jaka się jej niewątpliwie należy. A przecież ta Akademja należy do rzędu najstarszych istniejących uczelni malarskich w Europie środkowej i mimo to jakże daleko za niemi stoi pod względem uposażenia rządowego.

Wracając do samej wystawy, trzeba przyznać, że już dawno Kraków nie widział tak interesującej kolekcji, gdyż obok malarzy współczesnych, żyjących, widzimy tu obrazy artystów, należących do pierwszej połowy i początków XIX wieku. Przez to właśnie zestawienie prac malarskich, należących do różnych epok, kierunków i szkół na przestrzeni dość rozległej, bo prawie całego stulecia, wystawa ta nabiera tem większego interesu. Widać to po liczbie osób, które zwiedziły wystawę i po zaciekawieniu, jakie wywołuje. Jest ona małą próbą, jak wielkie

JULJUSZ KOSSAK NA UKRAIŃSKIM STEPIE (akwar.)

zaciekawienie mogłaby wywołać wystawa malarstwa polskiego w XIX wieku, naturalnie zakrojona na wielkie rozmiary.

Do najstarszych malarzy na tej wystawie należał znakomity Piotr Michałowski. Artysta z urodzenia, a nie dla zawodu, był i pozostał naszym animalistą i batalistą. Jego »Bitwa« przedstawia moment walki bardzo przypominającej obraz, znajdujący się w państwowej galerji w Pradze. Niemniej ciekawy jest Cyprjan Norwid, ze swym rysunkiem piórkowym, przedstawiającym »Chrystusa w więzieniu«. Malarz ten więcej znany jako poeta i pisarz, w tym małym przykładzie ukazuje nam subtelny talent, który wyrósł w epoce klasycyzmu, a mimo to nie wyparł się skłonności do szlachetnego realizmu. Obok niego staje Aleksander Kotsis, jako jeden z pierwszych malarzy, czerpiących tematy z motywów ludowych. Ma on na wystawie trzy nieduże prace, wśród nich świetne studjum głowy chłopca wiejskiego. Dalej prawdziwą okrasą wystawy były cztery akwarele Juljusza Kossaka, przynoszące tematy z końmi. Na jednym portret konia: to słynny arabski ogier »Siglawi«. Na innym widzimy »Mickiewicza w Turcji«, polującego na tamtejszych stepach, na trzecim znowu »Przeprawę Czarnieckiego przez Sund«. Poważnym malarzem, dzisiejszemu pokoleniu prawie nieznanym, jest Seweryn Bieszczad z dwoma typowymi krajobrazami. Taksamo nieznanym prawie i bardzo rzadko spotykanym jest Władysław Bakałowicz. Muzeum Narodowe w Krakowie ma wprawdzie świetny a nieduży jego obraz »Uczta renesansowa«, ale i na tem koniec. Więcej dzieł tego artysty napróżno będziemy szukać. Na tej wystawie spotykamy dwie jego prace, z których jedną, »Pojedynek«, dajemy w reprodukcji. Poznajemy go jako mistrza pełnego wykwintnego smaku w odtwarzaniu tematów anegdotycznych, tak wówczas — w połowie minionego wieku — ulubionych

JULJAN FAŁAT PO POLOWANIU W NIEŚWIEŻU (ol.)

scen rodzajowych z epoki renesansu włoskiego. Do tego samego okresu należy Karol Boratyński, Alfred Schoupé i Wandalin Strzałecki. Ten ostatni — to typowy monachijczyk, ze swym doskonałym obrazem »Pożegnanie husarzy«. Wymienieni są to przeważnie wszystko przedstawiciele szkoły monachijskiej, która tak znaczny wpływ wywarła na malarstwo polskie XIX wieku. Nawet Aleksandra Gierymskiego nie brak w tym pokazie.

Łącznikiem niejako pomiędzy malarstwem połowy minionego wieku a obecnymi czasy jest mistrz Jan Matejko. Jego »Polonja«, olejny, większy szkic, jest właściwie skończonem dziełem sztuki, które odsłania całą potęgę talentu malarskiego Matejki. Trudno tu nie wspomnieć jeszcze o obrazie Apolinarego Kotowicza, jednym z najtypowszych produktów szkoły monachijskiej: na tle wnętrza pokoju kilka osób przy stole z nieodłącznym barwnym ułanem napoleońskim i bernardynem.

Pozatem wystawa ta przyniosła kilkadziesiąt płócien współczesnych malarzy, z których bardzo wiele nie widziało dotąd żadnej wystawy, gdyż prosto z pracowni artysty powędrowało do mieszkania nabywcy. Był tam cały szereg prac wprost świetnych. Widok ich wywołał zachwyt i sprawił prawdziwą biesiadę artystyczną dla znawców. Bo czyż takiemi nie były dwa małe autoportrety J. Malczewskiego, jakby dwie symfonje zielonych tonów, albo np. Wyczółkowskiego »Sukiennice z wieżami Marjackiemi w blasku zachodzącego słońca«, albo znowu Fałata »Po polowaniu w Nieświeżu«. Olgi Boznańskiej »Białe róże« jakże miłą subtelną plamą ogólną zwracały uwagę. Zupełnie innym, niż dzisiejsze, był doskonały »Akt kobiecy« W. Weissa, malowany przed trzydziestu laty. Taksamo Pautscha dwa płótna dziwnie

JACEK MALCZEWSKI PORTRET WŁASNY (ol.)

WOJCIECH WEISS — PÓŁAKT KOBIECY (ol.)

odbiegały od jego obecnych prac. I tak obraz za obrazem możnaby przejść podkreślając zalety każdego. Jednak toby nas wyprowadziło daleko poza ramy krótkiego sprawozdania. Na zakończenie trzeba jeszcze raz podkreślić, że tego rodzaju wystawy starannie zebranie i przygotowane mogą liczyć na jak największe powodzenie wśród szerokich kół publiczności, tak spragnionej widoku wartościowych dzieł sztuki. To też powinno być bodźcem do zorganizowania następnych wystaw w dużej skali.

FRANCISZEK KLEIN

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁA PODLASKA

= Pomnik J. I. Kraszewskiego. Dla zrealizowania projektu budowy pomnika Józefa Ignacego Kraszewskiego w Białej Podlaskiej, a jednocześnie uczczenia 300-lecia istnienia szkoły miejscowej, najstarszej placówki oświatowej na Podlasiu i jednej ze starszych na ziemiach polskich, zawiązał się komitet miejscowy, do którego wchodzą: pułk. Bitner, inż. Czerwiński, Henryk Ehrenkreutz, adw. Konczyński, inspektor szkolny Krupczak, Janina Maciejowska, dyrektor gimnazjum Nartowski, ks. prałat Romanowski, starosta Rudnicki, ks. Tuz, prokurator Tuz i burmistrz Zakrzewski.

W Warszawie sprawą jubileuszu szkoły i budowy pomnika J. I. Kraszewskiego zajął się zarząd Koła bialczan, mianowicie: rejent Stanisław Pliszczyński, inż. Ignacy Piotrowski, dyr. Antoni Pawłowski, ks B. Świątopełk-Mirski i Marjan Trippenbach.

Szkoła w Białej Podlaskiej ufundowana była w 1628 r. przez kanonika Wilskiego i ks. Radziwiłłów.

BIAŁYSTOK

= Projekt pomnika powstańca. Z inicjatywy okręgowego Stow. rezerwistów i b. wojskowych w Białymstoku, ma być utworzony komitet budowy pomnika dla porucznika-powstańca z 1831 roku, Pieszczotowskiego, rozstrzelanego przez wojsko rosyjskie jen. Dybicza.

CZERWIŃSK

= Poświęcenie tablicy pamiątkowej w Czerwińsku. W r. 1910 warsz. Tow. wioślarskie z inicjatywy ówczesnego proboszcza czerwińskiego, ś. p. ks. Eugenjusza Gruberskiego, powzięło zamiar ufundowania w Czerwińsku w miejscowym kościele tablicy pamiątkowej dla uczczenia czterechsetnej rocznicy momentu, w którym król Władysław Jagiełło zanosił w tymże kościele modły o zwycięstwo, przed bitwą pod Grunwaldem. Władze rosyjskie nietylko w ostatniej chwili niedopuściły do odsłonięcia tablicy, ale nawet zastosowały szereg represyj w stosunku do inicjatorów projektu. Podjętą wówczas inicjatywę Tow. wioślarskie zrealizować mogło dopiero teraz. W starym kościele czerwińskim odbyła się d. 10 b. m. piękna uroczystość poświęcenia tablicy pamiątkowej dłuta Wład. Gruberskiego.

GRUDZIĄDZ.

= Przebudowa ratusza ma być dokonana według planów inż. Nawrockiego, żadna bowiem z prac konkursowych nie nadawała się do realizacji. W roku bieżącym odbudowane będzie spalone drugie piętro, dzięki czemu przybędzie dwadzieścia kilka pokojów, w roku następnym będzie dobudowane nowe skrzydło dachu, odbudowana wieża oraz drugie piętro nad skrzydłem tylnem. Roboty przeprowadzone będą z kredytów Banku gospodarstwa krajowego.

INOWROCŁAW

= Wystawa obrazów. Zespół artystów malarzy polskich urządza w sali Parku Miejskiego wystawę obrazów. Między innemi będą wystawione prace laureata Apolonjusza Kędzierskiego, Michała Borucińskiego, Wł. Skoczylasa, St. Bagieńskiego i wielu innych.

KATOWICE

= Wystawa »Wnętrza domu«. W czasie od dnia 16 września do 3 października b. r. odbędzie się w Katowicach wystawa: »Wnętrze domu« i »Technika na usługach gospodarstwa domowego«, organizowana przez śląskie Tow. Wystaw i Propagandy Gospodarczej.

KRAKÓW

= Zaszczytne odznaczenie artystów krakowskich. Profesorowie Akademji Sztuk Pięknych Władysław Jarocki i Ksawery Dunikowski odznaczeni zostali przez rząd węgierski wielkiemi złotemi medalami za dzieła swe, wystawione w Budapeszcie na wystawie sztuki polskiej. Obraz prof. Wł. Jarockiego »Zimne słońce w Karpatach«, z wystawy sztuki polskiej w Budapeszcie, został zakupiony przez rząd węgierski do zbiorów publicznych w Budapeszcie.

= Nagroda P. Akademji Umiejętności. Doroczne zgromadzenie członków Akademji przyznało nagrodę fundacji ś. p. Probusa Barczewskiego za dzieło malarskie — Ludomirowi Slendzińskiemu za portret żony artysty, nagrodę fundacji im. Feliksa Jasieńskiego i dr. Witolda Łozińskiego przyznano Marji Gutkowskiej za mezzotintę »Wnętrze kościoła św. Marka w Wenecji«.

= Wystawa Odlewów Rzeźb Średniowiecznych. W najbliższym czasie zostanie otwarta w Krakowie wystawa odlewów gipsowych rzeźb średniowiecznych, przeważnie z Krakowa. Obejmie ona około 200 eksponatów rzeźb kamiennych, jak zworniki, szczytowe rzeźby starych domów krakowskich i oryginalne rzeźby kamienne. Wystawa trwać będzie kilka miesięcy i będzie stanowiła wstęp do przygotowywanej wystawy średniowiecznej sztuki kościelnej i przemysłu artystycznego w muzeum narodowem.

= W sprawie Zbiorów Feliksa Jasieńskiego. *Głos Narodu* zamieścił artykuł pod tytułem »Zbiory Jasieńskiego zagrożone«, w którym to artykule czytamy m. in.: »Feliks Jasieński ofiarował na własność miastu Krakowowi bezcenne zbiory muzealne, szacowane dzisiaj na miljony złotych. Zbiory te jednak, aby spełniły swą misję i nie uległy zniszczeniu, winny znaleźć pomieszczenie. Kontrakt Jasieńskiego z gminą m. Krakowa zapewnia mu pomieszczenie jego zbiorów w kamienicy po śp. Szołayskiej na rogu ul. Szczepańskiej i Placu Szczepańskiego. Obecnie jednak magistrat twierdzi, że wobec ustawy o ochronie lokatorów nie może mieszkańców kamienicy tej wyeksmitować. Dlatego też zbiory Jasieńskiego leżą od lat kilku częściowo w Muzeum Narodowem, poza tem w mieszkaniu prywatnem F. Jasieńskiego. Wystarczy powiedzieć, że w czteropokojowem mieszkaniu tem, na strychu i w piwnicy domu, mieści się 15.000 numerów muzealnych. Największe arcydzieła malarstwa wiszą w bezładzie, obraz leży na obrazie. Wspaniałe pasy polskie pozwijane w trąbki gniotą się w gablotkach, dywany i kilimy leżą na stołach, kanapach i szafach, cudowne meble stylowe uginają się pod ciężarem bronzów, porcelany i książek. Trzymać bezcenne muzeum w takim stanie jest barbarzyństwem«. Brak odpowiedniego lokalu dla pomieszczenia zbiorów — autor artykułu łączy z faktem wyasygnowania przez miasto Kraków 650.000 zł. na odbudowę sali rady miejskiej, przyczem pisze: »O ile gmina znajduje się istotnie w krytycznem położeniu finansowem, to jednak wydatek tak znacznej sumy na luksus reprezentacyjny, jakim jest sala, w której raz na miesiąc rada się zbiera, należałoby może przeznaczyć na bardziej pożyteczne dla miasta kulturalnego cele. Połowa tej sumy wystarczyłaby na wzniesienie nieodzownych pomieszczeń dla muzeum Jasieńskiego«.

= Organizacyjne zebranie Tow. Przyjaciół Zamku na Wawelu. W sali konferencyjnej magistratu m. Krakowa odbyło się walne zgromadzenie organizacyjne Towarzystwa Przyjaciół Zamku na Wawelu. W zebraniu wzięli udział woj. Darowski, senator Rolle, poseł M. Dąbrowski, profesor Uniwersy-

STANISŁAW PODGÓRSKI PARK W ZIMIE (ol.)

(Z wystawy w Twie Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków, maj 1928)

tetu Jagiellońskiego Juljan Nowak, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Windakiewicz, prezes Towarzystwa Miłośników Krakowa dr. Muczkowski, kierownik odbudowy Wawelu prof. Adolf Szyszko-Bohusz, dr. Tomkowicz oraz bardzo liczne grono osób ze świata naukowego i artystycznego. Obrady zagaił Franciszek Potocki. Sprawozdanie z dotychczasowych czynności komitetu organizacyjnego złożył prezes Muczkowski, poczem kunstosz zbiorów wawelskich dr. Morelowski wygłosił referat o potrzebach muzealnych Wawelu, zwracając uwagę na konieczność ozdobienia wnętrza zamku wawelskiego dziełami sztuki i meblami, dostosowanemi do stylu i charakteru komnat wawelskich, a ofiarowane na ozdobienie Wawelu objekty, nie harmonizujące z architekturą Zamku, powinny być wymienione na przedmioty odpowiednio dostosowane do sal Zamku. Dr. Morelowski wyraził nadzieję, że drogą takiej wymiany będzie można pozyskać nawet z zagranicy szereg pierwszorzędnych zabytków polskich znajdujących się w muzeach innych państw. W salach Wawelu powinny być umieszczone także rozprószone dzisiaj bibljoteki Zygmunta Augusta i Jana III, następnie archiwum koronne, ponadto broń oraz wszelkie »regalja«. Po referacie dra Morelowskiego zatwierdzono statut Towarzystwa Przyjaciół Zamku na Wawelu. W skład komitetu Towarzystwa wchodzić będzie 15 członków miejscowych i 15 zamiejscowych, a mianowicie: członkowie miejscowi – prezydent senator Karol Rolle, dyrektor Feliks Kopera, prof. Uniwersytetu Juljan Nowak, dyrektor St. Ryszard, rektor Adolf Szyszko-Bohusz, dr. Marjan Morelowski, Franciszek hr. Potocki, radca Józef Muczkowski, dr. Stanisław Tomkowicz, konserwator Tadeusz Szydłowski, prezes gminy izraelickiej Landau, dyrektor dr. Edward Kuntze, p. Janowa Fiszerowa, ks. Tuszewski, zarządca Wawelu St. Staszakowski, członkowie zamiejscowi: prezes poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk prof. Uniwersytetu B. Dembiński, Leon hr. Piniński, Karol hr. Lanckoroński (Wiedeń), Artur hr. Potocki (Krzeszowice), p. Witke-Jeżewski (Warszawa), Janusz ks. Radziwiłł (Warszawa), Ferdynand Ruszczyc (Wilno), Franciszek Ksawery hr. Pusłowski, p. Cieszkowski (Wielkopolska), p. Mieczkowski (Niedźwiedź Wlkp), konserwator dr. Nikodem Pajzderski (Poznań), konserwator Remer (Wilno-Warszawa), Konczakowski (Cieszyn), p. br. Göetz (Okocim), Stanisław hr. Badeni (Lwów), oraz Stanisław Krosnowski.

= Posiedzenie pełnego Komitetu Odbudowy Wawelu odbyło się wkońcu czerwca b. r. Na posiedzenie przybył minister Moraczewski, wojewoda Darowski, przedstawiciel kancelarji cywilnej Prezydenta Rzplitej Alfons Kuc, prezydent m. Krakowa sen. Rolle, prezydent Warszawy inż. Słomiński, kierownik odbudowy Zamku Warszawskiego p. Serdyński, rektor Akademji Sztuk Pięknych Szyszko-Bohusz, dyrektor Robót Publicznych inż. Dudek. Komitet dokonał przeglądu sal odnowionych oraz obejrzał prace przy odnawianiu dalszych części Zamku królewskiego. Następnie odbyło się w sali na 1-em piętrze właściwe posiedzenie, pod przewodnictwem ministra Moraczewskiego, na którem wyrażono uznanie dla dotychczasowej pracy kierownika odbudowy, prof. Szyszki-Bohusza i rozpatrywano program dalszych prac przy odbudowie Wawelu.

= Odbudowa Arsenału Władysława IV. Przed rokiem wstrzymano restaurację dawnego arsenału Władysława IV w Krakowie przy ul. Grodzkiej, w którym pomieszczono obecnie Instytut Geograficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie po uzyskaniu odpowiednich funduszów z budżetu państwowego przystąpiono do wykończenia odnowienia gmachu, tak, że za kilka tygodni zewnętrzna część gmachu będzie odrestaurowana, a prace wewnątrz potrwają do jesieni.

= Zbiory wawelskie. W ostatnich czasach, dzięki staraniom rektora Szyszko-Bohusza i kustosza

STANISŁAW PODGÓRSKI WNĘTRZE KOŚCIOŁA (ol.)

(Z wystawy w Twie Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków, maj 1928)

zbiorów wawelskich dr. Morelowskiego zbiory Wawelu powiększyły się dość znacznie. Z cenniejszych nabytków wymienić należy: wspaniałe siodła z XVII wieku, wysadzane drogiemi kamieniami, nabyte zagranicą z funduszu cegiełkowego, dalej broń ofiarowana przez p. Piotrowską i cztery tomy sztychów, które będą umieszczone w sali bibljotecznej Zamku Królewskiego. Cennemi są trzy obrazy, jeden z XV wieku, przedstawiający Chrystusa wśród apostołów, drugi z XVII wieku pędzla Jana Triciusa nadwornego malarza Jana Sobieskiego. Wspaniałym nabytkiem jest 8 kompletów zbroi, umieszczonych na podeście schodów I piętra. Prawdziwie cennym nabytkiem jest wreszcie baldachim i kapa na łóżko Franciszka Potockiego z Kulczyna.

= Akt podpisania pamiątkowego pergaminu na Skałce. Prace przy odnowieniu kościoła OO. Paulinów na Skałce w Krakowie postępują naprzód. Staraniem komitetu odnowienia Skałki odbędzie się w niedzielę 8 lipca r. b. w kościele św. Stanisława na Skałce akt uroczystego podpisania pamiątkowego pergaminu, który złożony będzie w gałce na odnowionej wieży kościelnej. Odprawiona zostanie przytem Msza święta, podczas której chór pod batutą dyr. Walek-Walewskiego wykona pieśni kościelne.

= Budowa Muzeum Narodowego. Sprawa ta porusza ciągle opinję całego Krakowa. Budowa nowego gmachu dla Muzeum Narodowego jest sprawą bardzo pilną. Ciągnie się od bardzo dawna i przechodziła różne fazy. Przez szereg lat chciano koniecznie ulokować muzeum w dużym budynku po szpitalu wojskowym austrjackim na Wawelu. Wreszcie przekonano się, że przeróbka tego budynku będzie mało co mniej kosztować, niż nowy gmach. A przytem stary szpital przerobiony byłby nadal zupełnie nieodpowiednim budynkiem na cele muzeum. To wreszcie wszystko razem skłoniło prezydenta miasta do porzucenia tej myśli, a wyboru nowego miejsca pod przyszłe muzeum u zbiegu trzech ulic, to jest Kopernika, św. Gertrudy i Zyblikiewicza. Jednakowoż wybór ten spotkał się z ogólnym protestem całej opinji fachowej krytyki, gdyż plac ten jest za mały — co przyznaje sam prezydent miasta — a następnie jest on bardzo niekształtny i na budowę gmachu reprezentacyjnego stanowczo nieodpowiedni. Jedynym stosownym placem pod budowę muzeum są tereny u wylotu ulicy Wolskiej, to znaczy Błonia krakowskie, gdzie szybko wyrasta dzielnica budowli reprezentacyjnych i publicznych, jak kończący się gmach akademji górniczej, seminarjum śląskie, szkoła przemysłowa, przyszły gmach Bibljoteki Jagiellońskiej i szereg innych. Prezydjum miasta sprzeciwia się temu miejscu, twierdząc, że jest to teren zalewowy. I w ten sposób sprawa budowy znowu utknęła, mimo, że nawet częściowo już jest kapitał przygotowany.

= Odnawianie świątyni Marjackiej. Restauracja najpiękniejszej świątyni w Polsce postępuje wcale szybko naprzód. Duszą prac jest proboszcz kościoła, czcigodny ks. infułat Kulinowski, który po objęciu parafji postawił sobie za główne zadanie gruntowną restaurację przepięknego zabytku. Był to już wielki czas, gdyż ze wszystkich stron wkradało się zniszczenie. Takie olbrzymie zabytkowe budowle wymagają nieustannej konserwacji i opieki i nigdy nie można powiedzieć, że wszystko już zrobione. Katedra w Kolonji n. p. przed wojną miała na konserwację stały fundusz rządowy, który razem z innemi sumami tworzył rocznie 200.000 marek. Wskutek wojny fundusz ten został wstrzymany, ale już w zeszłym roku rząd niemiecki uruchomił go z powrotem, przeznaczając oprócz tego jednorazowo 500.000 mk. na restaurację katedry.

W kościele Marjackim obok innych konieczności trzeba osuszyć fundamenty i ściany. Zawilgocenie murów spowodowała wadliwa kanalizacja placu Marjackiego, na którym stoi kościół. Zarząd kościoła i komitet odnowy zabiegają w prezydjum miasta o jak najprędszą przebudowę kanalizacji na placu dokoła świątyni. Do budżetu państwa wstawiono na ten rok sumę 100.000 zł. na restaurację kościoła, poza tem zbiera się składki.

= Cenne odkrycie artystyczne. Podczas restaurowania małej, staroświeckiej kamieniczki przy ul. Sławkowskiej natrafiono na 1-em piętrze na bardzo ciekawe freski, wykonane nieprzeciętną techniką, a przedstawiające szereg postaci w bogatych strojach. Freski, oceniając wedle ich stylu i charakteru, pochodzą z drugiej połowy XVI wieku i z pod pendzla malarza wybitnie utalentowanego.

= Budowa gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej. Subsydjum na budowę gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej, uchwalone przez Sejm w wysokości miljona złotych, pozwala na wszczęcie prac przygotowawczych. W studjach są prace nad projektem gmachu oraz pomiarami i kanalizacją gruntów. Na jesieni rozpocznie się budowa gmachu, tak aby do zimy założone były fundamenty i gmach podciągnięty przynajmniej do wysokości parteru. Gmach stanie w Alei Krasińskiego naprzeciw państwowej szkoły przemysłowej.

= Prace konserwatorskie. Przystąpiono do naprawy bocznej ściany kościoła OO. Dominikanów, która wskutek częściowego zmurszenia cegieł domagała się natychmiastowego zabezpieczenia. Przez ostatni huragan, jaki przeszedł nad Krakowem, zostały również mocno nadwyrężone wiązania dachu kościoła, tak, że będą musiały być zmienione na nowe. W restauracji znajduje się również wieża ratuszowa, której górna część została zębem wieków mocno nadgryziona. Obecnie po wyniesieniu przegniłych wiązadeł prowadzone są prace nad pokryciem okapu wieży górnej blachą.

= Ze Związku Artystów Plastyków. Na walnem zgromadzeniu Związku Artystów Plastyków uchwalono jednomyślnie, na wniosek ustępującego wydziału, mianować p. Wincentego Wodzinowskiego prezesem honorowym Związku Artystów Plastyków za nadzwyczajne zasługi położone dla dobra Związku, organizację i prowadzenie Komitetu budowy «Domu«. Poczem wybrano nowy wydział, którego najpilniejszem zadaniem jest poprowadzić w żywem tempie rozpoczętą pracę przy budowie własnego »Domu«. W skład nowego wydziału weszli: prezes: Pronaszko Zbigniew, prezes honorowy Wodzinowski Wincenty, wiceprezes i skarbnik Grott Teodor, drugi wiceprezes Popławski Stanisław, sekretarz Pochwalski Józef, wydziałowi: Czerwenka Erwin, prof. Gałęzowski Józef, Gałęzowska Jadwiga, prof. Kowarski Felicjan, prof. Kamocki Stanisław, Procajłowicz Antoni, architekt Strojek Stefan, Winiarz Jerzy, Malicki Adam, Pękalski Leonard, Geppert Eugenjusz, Fedkowicz Jerzy. Komisja kontrolująca: Oleś Andrzej, Żurawski Stanisław, prof. Pieńkowski Ignacy. Sąd honorowy: Stachiewicz Piotr, prof. Jarocki Władysław, Misky Ludwik.

= W Związku Artystów Plastyków otwarto wystawę obrazów, przeznaczonych na rozlosowanie, — reprezentowani są: W. Augustynowiczówna, E. Barabaszówna, E. Czerwenka, A. Czarnowska, K. Chmurski, J. Chlebus, S. Dyboska, M. Filipkiewicz, S. Filipkiewicz, J. Grosse, Z. Gedliczka, W. Gutowski, S. Getter, V. Hoffman, S. Jakubowski, Z. Józefczyk, S. Klimowski, W. Kryciński, S. Kamocki, W. Komorowska, J. Karszniewicz, L. Kobierski, L. Kowalski, E. Krcha, S. Daniel-Kossowska, H. Krzetuska, L. Leszko, J. Mehoffer, K. Mien, S. Müller, S. Jaxa-Małachowski, L. Misky, W. Markiewiczówna, A. Messer, Z. Milli, O. Oleś, S. Popławski, Z. Pronaszko, H. Pinkasówna, J. Pochwalski, K. Puchała, I. Pieńkowski, F. Pautsch, B. Rychter-Janowska, F. Rehak, W. Stapiński, S. Tracz, H. Uziembło, W. Weiss, J. K. Wolff, S. Żurawski i wielu innych. Losowanie odbędzie się publicznie, wstęp dla gości wolny.

= Sprawozdanie z działalności Komitetu odbudowy Wawelu zawiera następujące punkty:

Sprawozdanie kasowe za czas od 1. IX. 1927 r. do 1. VII. 1928 r.: pozostałość kasowa na 1. IX. 1927 — zł. 62.515·—, wpływy z ofiarności publicznej 78.246 zł., wpływy z dotacji rządowej 500.000 zł. — razem 640.761 złotych. Wydano na zakup i konserwację dzieł sztuki 55.785 zł, na roboty budowlane 534.469 zł. — razem 590.254 zł. Pozostałość kasowa na dzień 1. VII. 1928 — 50.507 zł. Wykończono odrestaurowanie 15 sal w południowej połowie wschodniego skrzydła. Odrestaurowano w robotach kamieniarskich, żelbetonowych i instalacjach 20 sal w północnej połowie tegoż skrzydła. Do umeblowania odnowionych sal otrzymano 155 przedmiotów, zakupiono 112, z depozytu przyjęto 79. Na posiedzeniu komitetu uznano możliwość i potrzebę urządzenia prowizorycznego pomieszczenia wyłącznie dla p. Prezydenta Rzeczypospolitej w północno-wschodniem narożu Zamku, przyczem ze względu na największą wartość historyczną tej części Zamku należy wprowadzić najmniejsze zmiany i adaptacje. Komitet wypowiada się przeciwko prowizorycznemu odrestaurowaniu budynków t. zw. kuchni królewskiej i przeznaczeniu ich na pomieszczenie dla świty p. Prezydenta Rzeczypospolitej, natomiast uchwalono konieczność szybkiego przebudowania tego budynku na stałą rezyndencję. Komitet akceptował projekty adaptacji północno-wschodniego narożnika Zamku, przedłożone przez kierownictwo odnowienia Wawelu. W myśl powyższej uchwały rezydencja będzie rozmieszczona w ten sposób, że na parterze (w skrzydle prawem) mieścić się będzie część gospodarcza rezydencji, na I-em piętrze część mieszkalna, zaś na II-em piętrze pokoje przyjęć.

= Restaurowanie gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej. W związku z pracami około restauracji gmachu Bibljoteki Jagiellońskiej komunikują, iż odnowiono już fasadę Bibljoteki od ulicy Jagiellońskiej i od ogródków, przyczem wszystkie rzeźby zostały odpowiednio odnowione. Jedynie duże rzeźby w kamieniu, w liczbie 5-ciu, przedstawiające uczonych, są zupełnie zniszczone i o ocaleniu ich niema mowy. Przyczyną zniszczenia była wilgoć. Według wzorów zniszczonych rzeźb zostały wykonane nowe, w sztucznym kamieniu i osadzone w dawnych miejscach. Przeprowadzono również restaurację fasady wewnętrznej, naprawę dachu i zaprowadzono kanalizację w podwórzu. Obecnie przystąpiono do wewnętrznej adaptacji Bibljoteki Jagiellońskiej. Na pierwszym planie wewnętrz-

nej adaptacji znalazła się Stuba Communis: przegniły i spróchniały doszczętnie strop drewniany został zrzucony i zastąpiony silną konstrukcją żelazo-betonową, na którą przyjdą kasetony.

= Nowe władze Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Rektorem Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie na nadchodzący rok szkolny został wybrany prof. dr. Adolf Szyszko-Bohusz, prorektorem prof. Konstanty Laszczka, dziekanem wydz. malarstwa i rzeźby wybrano znowu prof. Władysława Jarockiego.

= Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Po wystawie »Jednoroga«, o której sprawozdanie daliśmy w poprzednim numerze *„Sztuk Pięknych"* (str. 281) nastąpiła wystawa t. zw. bieżąca, w której biorą udział: Z. Albinowska, Aneri, Bąkowski, Broszkiewicz, Czerwenka, Daniel, Dziamański, Horniatkiewicz, Karszniewicz, Kitz, Kowalski, Krasnowolski, Lam, Leszko, Lewkowicz, Markowicz, Mazurek, Milli, Paciorek, Pazdanowski, Plutzer, Szwarc, Szinagel, Turewicz, Wallis, Wróblewski, Zieliński, Żelechowski i Żmuda. Prócz tego wystawiono kollekcję kilkudziesięciu prac Stanisława Podgórskiego, a w »Swietlicy« cykl drzeworytów czechosłowackiego artysty Ferdynanda Duszy.

Dusza przedstawił się jako bardzo poważny grafik, doskonały znawca techniki drzeworytniczej a przytem bardzo interesujący jako kompozytor. Jego cykle doskonałych drzeworytów »Smutna Ziemia« z powodzeniem oddaje grozę mieszkańców współczesnych miast, ich walkę o potrzeby życiowe, przedstawioną na tle ponurego, wszelką indywidualność przygniatającego, pejzażu miast-fabryk.

Cykl tatrzańskich scen jak »Pasterz«, »Sielanka« ma dużo sentymentu, są to również bardzo poważne technicznie i kompozycyjnie prace drzeworytnicze, które doskonale reprezentują współczesną graficzną sztukę naszych sąsiadów z nad Wełtawy.

Podgórski przypomniał nam czasy z przed dwudziestu lat. Wystawa jego bowiem mimo, że niewątpliwie bardzo dużo okazująca świeżości, umiejętności i zręczności w malowaniu, wykazując zarazem, że ten zdolny uczeń Stanisławskiego za mało pracuje nad sobą, że zanadto upajając się wrodzoną mu łatwością »malowania« nie zwraca uwagi na to, co się w sztuce całej Europy dzieje.

Pozatem urządzoną została w bocznych salach wystawa dzieł przeznaczonych do rozlosowania dla posiadaczy biletów rocznych T-wa. Właściwie nie była to wystawa, gdyż rozmieszczenie około stu prac naszych artystów (przeważnie krakowskich) o najróżnorodniejszym charakterze, skupionych ciasno obok siebie i nad sobą, nie można nazwać wystawą (i w intencji Dyrekcji T-wa dwie te salki nie miały być wystawą), był to poprostu pokaz, mający na celu zainteresowanie szerszą publiczność w kierunku kupowania biletów rocznych T-wa i popierania w dalszym ciągu pracy nowej dyrekcji, owocnej dla rozwoju Twa.

= Obrzydliwa napaść. Uznanie, jakiem cieszy się u publiczności krakowskiej praca nowej Dyrekcji T-wa przyjaciół Sztuk pięknych, nie daje spokoju Redakcji »Głosu Narodu«. Jest to jedyny dziennik, który od początku sanacyjnej akcji artystów krakowskich stanął wyraźnie przeciw artystom i bronił z całych sił niedołęstwa dawnej dyrekcji, której »działalność« tyle szkody T-wu przyniosła. Stanowisko to Redakcji »Gł. Narodu« będzie zrozumialsze, gdy dodamy, iż współpracownikiem tego pisma jest między innymi i p. Antoni Waśkowski, usunięty za karygodne niedołęstwo ze stanowiska sekretarza czy »dyrektora« T-wa.

Wiedząc o tem, nie braliśmy nigdy na serjo ataków »Głosu Narodu« na naszą Dyrekcję T-wa przyj. Szt. pięknych, choć nieraz dziwiliśmy się, że może się znaleźć w Krakowie jakikolwiek przedstawiciel prasy, który — dbając o rozwój kultury artystycznej Krakowa — nie odetchnąłby z radością, widząc powodzenie akcji artystów w kierunku sanacji i rozwoju T-wa.

Wszelka jednak wyrozumiałość ma swoją granicę i ustać musi tam, gdzie w interesie prawdy należy napiętnować insynuacje, niegodne poważnego pisma, jakiem niewątpliwie chce być *Głos Narodu*. A taki właśnie charakter mają dwa anonimowe artykuliki, które ukazały się niedawno w *Głosie Narodu*. Dla wiecznej tego niezwykłego »humoru« *Głosu Narodu* pamięci przytaczamy je w całości:

(*Głos Narodu* z 20 czerwca 1928).

»Losowanie Tow. przyj. Sztuk pięknych.

»Przed kilku dniami odbyło się w Tow. Przyj. Sztuk pięknych losowanie dzieł między właścicieli akcyj. Wylosowane dzieła można odebrać w kancelarji T-wa w godzinach urzędowych.

»Z oficjalnych komunikatów dowiadujemy się, że ogólna wartość rozlosowanych eksponatów wynosi około 100.000 zł. Wobec tak poważnej sumy, zarówno artyści jak i członkowie T-wa i szersza publiczność oczekuje na obszerniejsze ogłoszenie sprawozdania kasowego Zarządu, aby przekonać się, od których artystów i za jaką cenę zakupiono wspomniane eksponaty. Obiegają bowiem uporczywe pogłoski, że nowy Zarząd, tak hucznie zachwalający swoją działalność, nie spełnia obowiązków zakreślonych statutem i nie zakupuje dzieł sztuki do losowania, ale bezpłatnie, pod różnymi pretekstami, wydobywa je od artystów. Byłoby to więc niezgodne ze statutem, który przez zakup do losowania nakazuje popierać artystów materjalnie. W obronie prawdy musimy zaznaczyć, że losowanie dzieł sztuki, które miało miejsce przed kilku dniami, nie było »pierwszem powojennem« losowaniem, jak to donosi oficjalny komunikat. Po wojnie jeszcze za czasów dawniejszego Zarządu odbywały się przecież losowania ogłaszane w prasie, a ostatnie z nich publiczne miało miejsce dnia 27 lutego 1927, o czem najstarsi członkowie dawnego zarządu, a obecnie wiceprezesi (!) T-wa, pp. Lepszy i Muczkowski, doskonale wiedzą!«

(*Głos Narodu* z 24 czerwca 1928).

»Sprawa T-wa Przyj. Sztuk pięknych

»Obecna dyrekcja T-wa Przyj. Sztuk pięknych śmiesznie usprawiedliwia się w »Kurjerze Ilustrowanym« przed zarzutami opinji publicznej, dotyczącemi jej gospodarki. Zaznacza ona, że artyści, ofiarując obrazy do rozlosowania, okazują »magnacką hojność« dla »swej« instytucji. Zapytujemy naprzód, od kiedy to artyści są właścicielami T-wa przyjaciół Sztuk pięknych? Pałac Sztuki przy placu Szczepańskim należy do T-wa przyjaciół Sztuk pięknych, t. j. do właścicieli biletów rocznych, czyli do t. zw. akcjonarjuszy, którzy przez wybrany przez siebie zarząd mają obowiązek udzielania artystom moralnego i materjalnego poparcia, przedewszystkiem przez zakup dzieł do losowania i przez udzielanie im pożyczek i zapomóg z obrotowych funduszów instytucji.

»Co się zaś tyczy rzekomych »magnackich hojności« artystów dla Twa, bo musimy stwierdzić, że Tow. przyj. Sztuk piękn. wydobywa dzieła sztuki od artystów pod różnymi pretekstami, eksploatuje ich tylko dla siebie t. j. dla t. zw. miłośników, którzy w tej instytucji są nie po to, aby od artystów »brali«, ale żeby im dawali«.

»Wreszcie należy podnieść, że nowy Zarząd Tow. przyj. Sztuk pięknych jest od roku zaskarżony przed sądem okręgowym w Krakowie i że rozprawa sądowa wyświetli ostatecznie sprawę gospodarki w Twie, zaciemnianą tendencyjnie w pewnych organach prasowych Krakowa«.

W odpowiedzi na te napastliwe, a nie mające żadnego uzasadnienia anonimowe artykuliki przysyła nam krakowski Związek plastyków następujące wyjaśnienie:

»Związek Artystów Plastyków w Krakowie, odpowiadając na notatkę w »Głosie Narodu« w sprawie losowania dzieł sztuki stwierdza, że tylko Związek jest powołany do bronienia spraw artystów i zastrzega się przeciwko zabieraniu głosu w tych kwestjach przez niepowołanych do tego anonimowych autorów. Wolno nam było dać tego roku na rozlosowanie dzieła wartości prawie sto tysięcy złp. i chyba wolno nam będzie w przyszłym roku dać tych dzieł choćby za pół miljona! Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych nikogo do tego nie zmuszało, zasługuje jednak na nasze poparcie, którego mu nie poskąpimy. Muzeum Narodowe, które ma specjalne fundusze na zakupywanie dzieł, nie czyni tego prawie zupełnie, tylko czeka na dary z krzywdą dla artystów i sztuki. Dlaczego tego nie poruszy »Głos Narodu«, widocznie ciągle mylnie informowany przez kogoś niepowołanego?«

Równocześnie Dyrekcja T-wa przyjaciół Sztuk piękn. nadsyła nam sprostowanie, które posłała także do Redakcji *Głosu Narodu*. Zamieszczamy je w całości i bez komentarzy, sądząc, że są zbyteczne:

»Sprawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W numerze 170 *Głosu Narodu* z 24 czerwca b. r. zamieszczona została notatka pod powyższym tytułem, zawierająca nieprawdziwe wiadomości, które niniejszem imieniem Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych prostujemy:

»Nieprawdą jest, że »usprawiedlaliśmy się w *Kurjerze Ilustrowanym*« przed zarzutami opinji publicznej, dotyczącymi gospodarki naszej w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, natomiast prawdą jest, że cała opinja publiczna z wyjątkiem jedynego *Głosu Narodu* nie tylko jakichkolwiek zarzutów co do naszej gospodarki nam nie stawiała, lecz przeciwnie z uznaniem częstokroć podnosiła wartość naszej pracy nad uzdrowieniem i rozwojem obecnym tegoż T-wa.

»Nieprawdą jest, że »Pałac Sztuki przy pl. Szczepańskim należy do właścicieli biletów rocznych czyli t. zw. akcjonarjuszy«, natomiast prawdą jest, że w myśl paragrafu 29 Statutu T-wa, zatwierdzonego reskryptem z 24 stycznia 1928 roczny bilet wstępu (czyli t. zw. akcja), uprawnia posiadacza jak i członków jego najbliższej rodziny do bezpłatnego wejścia na wystawę, dalej nadaje prawo do udziału w losowaniu dzieł sztuki i w otrzymywaniu premji. Prawa wyboru Zarządu T-wa a tem mniej prawa własności do gmachu T-wa — jak fałszywie informuje anonimowy korespondent *Głosu Narodu* — posiadacze rocznych biletów wstępu nie mają.

»Nieprawdą jest, że T-wo Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie »wydobywa dzieła sztuki od artystów pod różnymi pretekstami, eksploatuje ich tylko dla siebie t. j. dla miłośników«, natomiast prawdą jest, że artyści krakowscy i pozakrakowscy na znak swej solidarności z obecną Dyrekcją Towarzystwa i w uznaniu wartości sanacji, którą ona w T-wie przeprowadziła, ofiarowali dobrowolnie bardzo wartościowy zbiór swoich prac bezinteresownie do rozlosowania dla członków T-wa.

»Nieprawdą jest, że »nowy Zarząd T-wa zaskarżony jest od roku przed Sądem Okręgowym w Krakowie«, natomiast prawdą jest, że Dyrekcja T-wa wniosła przeciw p. Waśkowskiemu, byłemu funkcjonarjuszowi T-wa, który został ze swego stanowiska w lipcu 1927 dyscyplinarnie usunięty, skargę sądową o eksmisję ze służbowego mieszkania w Pałacu Sztuki i że równocześnie p. Waśkowski wniósł skargę sądową o przywrócenie go na stanowisko sekretarza T-wa względnie o zapłacenie mu odszkodowania.

»Sprawozdanie z naszej działalności — o który anonimy korespondent *Głosu Narodu* się dopomina — damy po zamknięciu roku administracyjnego, które nastąpi — w myśl uchwały — dnia 31 grudnia 1928 r.

»Kończąc nasze sprostowanie wyrażamy ubolewanie i zdziwienie, że Redakcja *Głosu Narodu* mogła uznać za możliwe zamieszczenie anonimowych a niczem nie usprawiedliwionych, zbyt przejrzyście powodowanych osobistymi motywami, napaści na Dyrekcję Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych«.

»Za Dyrekcję Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych: Władysław Jarocki, prezes. Artur Schroeder, sekretarz«.

LUBLIN

= Słuszny protest w sprawie Zamku. W *Expresie Lubelskim* z dn. 15 lipca b. r. czytamy co następuje:

»Ministerstwo Sprawiedliwości zabroniło zwiedzania kościoła św. Trójcy na Zamku lubelskim, oraz wieży zamkowej przez wycieczki zbiorowe, rzekomo ze względu na możliwość zakłócenia regulaminu więziennego oraz bezpieczeństwo więzienia. Zwiedzanie zabytków tych zezwolono łaskawie tylko pojedynczym osobom i przeważnie dorosłym. Zakaz ten opublikowano w przedostatnim numerze »Dziennika Wojewódzkiego«. W ciągu 10 lat istnienia Polski Odnowionej, wycieczki nie były groźne dla więzienia i więźniów, aż nagle zjawiło się straszliwe niebezpieczeństwo: przecież one mogą zakłócić regulamin więzienny!

To znaczy, że młodzież szkolna klas najwyższych nie będzie mogła oglądać w Lublinie gotyckiego wnętrza inaczej, jak tylko na obrazku. Co gorsza, znaczy to, iż wycieczki zbiorowe z innych miast, a niemało ich rok rocznie ogląda arcydzieło sztuki — kościół na zamku, będą zmuszone do zwiedzania zabytku »za ogonkiem«, po jednej osobie.

Całą winą nieszczęśliwego objektu zabytkowego jest to jedynie, że był on ongi kościołem królów, a dziś leży w obrębie więzienia. I li tylko ze względu na teren Wydział kultury i Sztuki przy Ministerstwie W. R. i O. P. walczyć musi z Ministerstwem Sprawiedliwości o losy kościoła.

Bez względu jednak na to, jakie są kulisy sprawy tej w Warszawie, wydaje się nam, że i my, lublinianie, mamy też coś w tej sprawie do powiedzenia. Odnowiono kościół i przez szereg lat żmudnie restaurowano freski dzięki ofiarności miejscowych obywateli, którzy zrozumieli wagę tego zabytku nie po to, aby Warszawa mogła załatwiać sprawę biurokratycznie, na papierku i »byt' po siemu«.

W imię kultury duchowej Lublina protestujemy przeciwko coraz dalej idącemu uniedostępnianiu zabytku ogółowi«.

= Potrzeby artystyczne Lublina. Nader słuszne uwagi na temat pozornej apatji artystycznej w naszem mieście, zamieścił St. C. w *Exspresie Lubelskim*, pisząc m. i.:

Dużo się mówi w Lublinie o rzekomej apatji tego miasta w stosunku do sztuk pięknych. Zapewne, miasto nasze nie jest środowiskiem odpowiedniem dla rozkwitu sztuk. Ma ono inny charakter, inne prawa życiowe niż stolica, lub piękny Kraków czy gród Ostrobramski. Nie znaczy to jednak wcale, aby inteligencja, która grupuje się w murach naszego miasta, nie łaknęła Wielkiej Sztuki.

W Lubelskiem Muzeum istnieją takie trzy niewielkie salki na parterze, do których rzadko kto zagląda. Te sale, to lokal przeznaczony na wystawy obrazów. Wystawia swój dorobek w najlepszej zresztą intencji szkoła malarska p. Mehofferowej, w ciągu trzech tygodni wisiały na tych ścianach prace grona lubelskich malarzy, dawniej w tych murach gościło od czasu do czasu to wszystko, co zechciała warszawska Zachęta pokazać prowincji. (Nie obrażajmy się, jeżeli chodzi o sprawy sztuki, jesteśmy prowincją).

Frekwencja zawsze była słaba i nie można o to mieć pretensji do publiczności. Cóż tam miała zobaczyć, żeby się aż tłumem »za ogonkiem« pchać było warto? Może Borowskiego, Żaka, Stryjeńską, Jarockiego? Czy

pokazano nam chociażby wystawę Bractwa św. Łukasza, jedną z ciekawszych wystaw ostatnich (w Warszawie? *przyp. red.*).

Na całej przestrzeni czasu, w którym lokal ten zajmują wystawy, widzieliśmy dwa tylko pokazy naprawdę interesujące, aczkolwiek reprezentujące tylko pewne działy plastyki: wystawę książki i exlibrisu, oraz drzeworyty Czerwińskiego, Wąsowicza i Bartłomiejczyka.

Publiczność lubelska pójdzie na wystawy malarskie, zaroją się szczupłe salki Muzeum, ale pokażcie nam mistrzów!

LWÓW

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych prócz szeregu objektów, które nazwano sztuką prymitywów, choć przeważnie nie były to prymitywy, otwarto dwie wystawy zbiorowe Otona Hahna i Henryka Strenga. Wstęp do katalogu, objaśniający zasady kulizmu wyszedł z pod pióra Ludwika Lille'go.

= Miejskie Muzeum przemysłowe. Rada muzealna zaproponowała na posadę dyrektora miejskiego Muzeum przemysłowego dr Kazimierza Hartleba, docenta tutejszego uniwersytetu. Sprawa obsadzenia tej posady ciągnie się przeszło dwa lata, z wielką szkodą dla racjonalnej gospodarki w tej instytucji.

Otwarte w związku z kongresem Eucharystycznym Muzeum djecyzjalne zawiera szereg bardzo cennych zbiorów, m. in. mszały, graduały i t. p. z wieku 15, 16 i 17, artystycznie wykonane relikwiarze i monstrancje, oraz cenny zbiór obrazów, opartych na motywach religijnych. Są również obrazy starych mistrzów, w tem z przypisywane Tycjanowi. Wielką wartość mają szaty kościelne, pomiędzy niemi ornaty z 15, 16 i 17 wieku, a jeden z 12 wieku, wśród nich muzealnej wartości ornat i kapa błog. Jakóba Strzemienia i ornat błog. Jana z Dukli. Osobny dział tworzą pamiątki po ś. p. arcybiskupie Bilczewskim druki oraz dział numizmatyczny.

= Salon Wiosenny. Krytyka lwowska stwierdza jednogłośnie, że obecny Salon Wiosenny w Pałacu Sztuki (prawem kaduka oddanym zarządowi Targów Wschodnich) na Placu Powystawowym, jest jedną z najbardziej ciekawych wystaw, jakie zorganizowano we Lwowie od czasu wojny.

Clou Salonu stanowi wystawa zbiorowa K. Sichulskiego; niezmordowany ten artysta wystawił dużą kompozycję, dekoracyjnie skomponowaną a na monumentalny ton nastrojoną, p. t. »Obrona Lwowa«, oraz szereg Panneaux Décoratifs, przeznaczonych dla nowego gmachu w Krynicy; nadto, znajduje się tu cykl obrazów huculskich (Watażka, Powrót z prażnika, Huculi na tle cerkwi, Jeleń, Rybak), pejzaże fantastyczne Don Quijote, wytworny portret pani P., cykl autolitografij stanowiący »Tekę Myśliwską«, kartony do witraży i do polichromji kościelnej, oraz wytkany już w pracowni p. Jurajdowej gobelin: Śmierć ks. Józefa.

Zbiorową wystawę ma również Paweł Gajewski, A. Markowicz, W. Komorowska; dwie wystawy pośmiertne poświęcono twórczości T. Błotnickiego i F. Jabłczyńskiego. Nadto wystawiają swe prace: Lam, Geppert, Getz, Żurawski, Wodzicka, Olpiński, Stefanowicz, Albinowska-Minkiewiczowa, Bunsch, Cwikliński, Filipkiewicz M., Karpiński, Harasimowicz, Hawel, Kitz, Klar, Krcha, Trusz, Dymicz, Ruzamski, Malski, Gleich, Neuwald, Riemer, Jarosiewicz, Ossecki, Pieniążek, Kratochwila-Widymska, Łotocki, Nowotnowa i in. Cykl kartonów dekoracyjnych F. Wygrzywalskiego jest artystycznem nieporozumieniem.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki, prócz prac E. Pietkiewicza i ś. p. M. Puffkego, wystawiono w ostatnich czasach utwory: B. Cukiermana, J. Hechta, Ch. Hanfta, P. O. Keilicha, Ch. Kahanego, R. Rozentala, A. Herszafta, A. Olesia, J. Kwapiszewskiej.

NAŁĘCZÓW

= Pomnik Żeromskiego w Nałęczowie. Uroczystość odsłonięcia pierwszego na ziemiach polskich pomnika Stefana Żeromskiego w Nałęczowie, urządzono w dniu 17-ym czerwca.

Pomnik, zaprojektowany przez architekta J. Witkiewicza, przedstawia się w formie granitowego obelisku z bronzową maską nieśmiertelnego twórcy »Popiołów«, wykonaną przez znanego artystę rzeźbiarza A. Żurakowskiego.

W dniu uroczystości odsłonięto też w Mauzoleum Żeromskich tablicę bronzową, ufundowaną przez Stefana Żeromskiego dla jego rodziców, w chacie zaś Żeromskiego, stojącej obok Mauzoleum, w której to chacie powstały »Popioły«, otwarto Muzeum Stefana Żeromskiego o typie regjonalnym. Muzeum odtwarza wiernie wnętrze chaty z czasów powstawania »Popiołów«.

POZNAŃ

= W lokalu Wielkopolskiego Związku Artystów wystawiono prace: Roguskiego, Bartla, M. Wojtkiewicza, Eichlera, Kitza. Roguski i Bartel zaprezentowali nowe swe prace, odmiennie pojęte, »futuryzowane«.

= Historja Drzeworytnictwa w Muzeum Wielkopolskiem. W dziale graficznym Muzeum Wielkopolskiego otwarta została wystawa, która w sposób łatwo dostępny ogółowi, daje pogląd na historję drzeworytnictwa w jego najważniejszych etapach rozwoju. Wystawione są najstarsze drzeworyty i książki ilustrowane z XV w. (odbitki faksymilowane), drzeworyty polskie z lat około 1500, karty tytułowe lub ilustracje do książek polskich, drukowanych w XVI i XVIII wieku w znanych krakowskich drukarniach Hallera, Unglera, Scharffenberga i innych (odbitki z starych klocków lub faksymil). Od nich prowadzi prosta droga do drzeworytów ludowych z drugiej połowy XVIII w. Kolekcja ta składa się z rycin odbitych z klocków drzeworytniczych, które stanowiły kiedyś własność jednego z klasztorów OO. Karmelitów, na pograniczu Żmudzi i Prus Wschodnich, lub też pochodzą z Płazowa w Małopolsce i z Wielkopolski. Drzeworyty Jędrzeja Wowra, ostatniego »świątkarza« beskidzkiego, uzupełniają ten oddział sztuki ludowej.

W wieku XVIII drzeworytnictwo podupadło. Dopiero na początku XIX w. poprowadził anglik Tomasz Bewick technikę drzeworytniczą na nowe tory tworząc tem samem »drzeworyt nowoczesny« (Ksylografja). Ilustracje, w tej nowej technice wykonane, zdobiły niegdyś nasze ilustrowane czasopisma jak »Tygodnik Ilustrowany«, »Kłosy« i inne. Do artystycznego odrodzenia drzeworytnictwa, które nastąpiło dopiero na przełomie naszego wieku, przyczyniły się jak wiadomo, walki secesyjne prowadzone pod hasłem »oryginalności stylowej«, poza tem zaś również sztuka japońska z nowemi drzeworytami barwnemi. Sztukę drzeworytniczą najnowszych czasów u nas reprezentują: Skoczylas, Ossecki, Wąsowicz, Weiss, Bartłomiejczyk etc. nazwiska dobrze znane nawet zagranicą.

= Tow. Przyjaciół Sztuk P. Krótki bilans rocznej działalności tego Tow. podaje W. Lam w Nr. 132 *Dziennika Poznańskiego*, pisząc: W ciągu sezonu przewinęło się przez salon Tow. osiem wystaw kolekcyjnych, jeden zbiorowy pokaz grupy, oraz 32-óch autorów z mniejszą ilością eksponatów.

Z pośród wystaw zbiorowych wyróżniały się szczególnym poziomem wystawy Fałata, Pruszkowskiego i Skoczylasa, z pośród zaś autorów występujących z mniejszą ilością eksponatów na szczególniejszą uwagę zasłużyli J. Malczewski, Wyczółkowski i Kędzierski. »Plastyce« należy się w tym wykazie również zasłużona pozycja jako wystawcy, który pod nazwą zbiorową grupy wystąpił z następującym szeregiem nazwisk:

Bocheński, Dołżycki, Rosińska-Dziurzyńska, Jackowski, Hannytkiewicz, Lam, Marcinkowski, Samlicki, Rożek, Walkowski.

Oto skrót bilansu rocznej działalności tej najpoważniejszej u nas placówki wystawowej, która zasłużyła sobie na większe poparcie finansowe społeczeństwa oraz sfer komunalnych i samorządowych. Ile w działalności T. P. S. P. inicjatywy własnej, ile zaś samych wystawców trudno osądzić, w każdym razie mimo całą sympatję dla tej placówki kulturalnej, trudno powstrzymać się od zanotowania uwagi, iż nie można tej działalności nazwać »maksimum możliwości«.

W ostatnich czasach wystawiali tu swe utwory: St. Żukowski, W. Lam, Hanytkiewicz, Daniel, Augustynowicz, Trzcińska-Kamińska (biust Wilsona), a później: St. Gałek — wystawa zbiorowa — Fałat, Malczewski, Mroziński, Bocheński, Fabijański, Z. Stankiewiczówna, Augustynowicz, Plaster-Zyberk.

= Dział sztuk plastycznych na P. W. K. W Warszawie odbyło się zebranie delegatów lokalnych komitetów działu sztuk plastycznych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Może być godnie reprezentowany jedynie w pierwotnych ramach budżetowych, zaleca się komitetom lokalnym rozwiązanie się. Uchwały powzięli: z Krakowa: arch. Stryjeński, arch. Wojtyczko i W. Zarzycki; ze Lwowa: K. Sichulski, inż. Tatarczuch; z Warszawy: dyr. Józef Czajkowski, prof. Jastrzębowski i prof. Skoczylas; z Wilna: prof. Slendziński i Rouba.

Dyrektor działu Kultury i Sztuki na Powszechnej wystawie Krajowej, Jerzy Warchałowski, złożył sprawowane przez siebie funkcje przygotowawcze. Ustąpienie to przyjęto. Powodem rezygnacji p. Warchałowskiego był rozdźwięk między nim, a sferami decydującemi i w zapatrywaniach na rozmiary, jakie dział Kultury i Sztuki winien przybrać, jeżeli ma godnie być reprezentowany, oraz na koszta z tem związane i na ich pokrycie.

To ciche ustąpienie p. Warchałowskiego ze stanowiska zajmowanego przez niego od przeszło roku i przyjęcie tej rezygnacji przez dyrekcję poznańskiej wystawy powszechnej jest zdarzeniem zbyt poważnem, aby tak łatwo przejść nad niem do porządku dziennego. Wystawa poznańska zakrojona jest na tak wielkie rozmiary, że dział sztuki nie może na niej nieistnieć, ba nawet nie może ograniczać się do wystawy sztuki współczesnej, ale musi mieć charakter przedewszystkiem retrospektywny, musi zgromadzić dzieła zgromadzone w galerjach krakowskiej i lwowskiej, a przedewszystkiem w zbiorach prywatnych.

Ponieważ jednak wiedzą wszyscy, którzy mieli kiedykolwiek sposobność organizowania naszych wystaw zagranicznych, jak niesłychanie trudno jest wydobyć z prywatnych galeryj czy zbiorów cośkolwiek, powinno się już teraz mieć nietylko zupełnie dokładny plan wystawy retrospektywnej tak co do lokalu wystawowego, jak i co do eksponatów, a dalej mieć zapewnienie, że te eksponaty zostaną na wystawie retrospektywnej. Niestety p. Warchałowski nie potrafił po przeszło rocznej pracy wywiązać się z zadania mu przez zarząd poznańskiej wystawy poruczonego. Ustępując z zajmowanego przez siebie stanowiska pozostawia kwestję działu sztuki na wystawie powyższej w tem stadjum, w jakim była ona przed półtora rokiem, a nawet w gorszem: wtedy bowiem było dwa i pół lata czasu przed wystawą, była możliwość zorganizowania tego działu, dzisiaj mamy do otwarcia wystawy jakieś 8 miesięcy, przeszło dwa lata są zmarnowane.

Zanosi się tedy na to, że na P. W. K. działu Sztuk Plastycznych albo wcale nie będzie, albo też że zorganizuje się na prędce coś, co żadną miarą nie będzie mogło rościć sobie pretensyj do odźwierciedlenia polskiej kultury artystycznej — chociażby tylko w okresie ostatniego dziesięciolecia.

Fakt ten z pewnością nie przyczyni się do spotęgowania znaczenia i prestige'u P. W. K. Pozwalamy sobie wyrazić grubą wątpliwość, czy w jakimkolwiek dziale handlu, przemysłu, rolnictwa stoimy tak wysoko, że zaimponujemy tem cudzoziemcom, na których przyjazd liczymy. Trzeba umieć patrzeć trzeźwo na rzeczy. Jedynie w dziedzinie twórczości artystycznej moglibyśmy wystąpić z takiemi walorami, że obcy mógłby się naocznie przekonać o tem, iż, najpierw, nie jesteśmy powojennym narodem-dorobkiewiczem, lecz mamy za sobą obfity i bogaty dorobek, sięgający dawnych epok, oraz, iż dzięki niemu posiadamy swoją własną, odrębną fizjonomję duchową — jako naród. Maszyny, płody ziemne i rolnicze etc. są wszędzie na świecie i nie one jeszcze stanowią o tem, czy jakiś naród wnosi coś od siebie do ogólno ludzkiego skarbu kultury, czy też nie, t. zn. czy w zespole państw może odgrywać poważniejszą rolę, jako potęga kulturalna.

Czy nie należałoby sobie przypomnieć teraz, czem był dział artystyczny (wystawa sztuki dawnej i współczesnej, z pawilonem Matejki) na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 roku?

Zapewne, sól, wosk ziemny i węgiel, produkty rolne etc., przykuwały też uwagę zwiedzających, może nawet nie: też, ale: przedewszystkiem. Jedynie dział sztuki jednakowoż uświadomił podówczas światu całemu, że pomimo niewoli politycznej, jesteśmy narodem kulturalnym, twórczym, żyjącym, że w jednej linji z innymi, szczęśliwszymi narodami postępujemy naprzód na drodze kulturalnego rozwoju.

P. W. K. może się ostatecznie obejść i bez sztuki; sztuka bez P. W. K. jeszcze łatwiej. Lepiej, żeby sztuki na P. W. K. wcale nie było, jeśliby miała tam być reprezentowana mizernie.

= Wystawę zbiorową obrazów Stanisława Podgórskiego otwarto w drugiej połowie lipca w Salonie Związku Artystów Plastyków (pl. Wolności 14).

WARSZAWA

= Salon Doroczny Stowarzyszenia Architektów Polskich, rozganizowany pod protektoratem p. Prezydenta miasta st. Warszawy, otworzono w dniu 26 maja b. r., w Salach Redutowych. W Salonie tym wzięli udział: Brukalscy B. i St.; Bruckiewiczówna M.; Gelbard G.; Goldberg M. i Rutkowski H.; Goliński J., Niemojewski L. i Piotrowski R.; Hempel St., Lachert B. i Szanajca J.; Kłębkowski W.; Korngold L.; Kowalska J.; Lachert B.; Lachert, Niemojewski i Szajnajca; Lachert i Szajnajca; Lachert, Szajnajca i Winkler Wł.; Lachert, Stażewski H. i Szajnajca; Lisowski K.; Łukasik J. i Słońska T.; Władurowicz E. i Puterman J.; Niemojewski L.; Pniewski B.; Pniewski i Siennicki St.; Piotrowski R.; Piotrowski St.; Puterman J.; Puterman i Rauch K.; Siennicki St.; Siennicki i Stefanowicz J.; Stefanowicz; Steinberg J.; Syrkus Fr.; Syrkus i Pronaszko A.; Targowski B.; Tokar L.; Weker W.; Weker i Ufnalewski J.; Wędziagolski P.; Żórawski J.

= Przyozdabianie Starego Miasta. Pisma warszawskie komunikują:

W związku ze zbliżającem się 10-leciem odrodzenia niepodległej Polski, w gronie artystów-plastyków z inicjatywy artysty rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego powstała myśl uczczenia tej doniosłej chwili czynem monumentalnym, a mianowicie przyozdobieniem domów w rynku Starego Miasta artystyczną polichromją. Na posiedzeniu, odbytem w Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości pod przewodnictwem p. Prezesa tegoż Towarzystwa i Prezydenta miasta inż. Słomińskiego, projekt był referowany przez wnioskodawcę p. Stanisława Ostrowskiego, oraz zostały przedstawione projekty orjentacyjne, wykonane przez art. m. Zofję Stryjeńską i Stanisława Ostrowskiego. Piękna myśl uzyskała ogólną aprobatę wszystkich zebranych i przystąpiono natych-

miast do zrealizowania projektu. Utworzono Komitet Artystyczny ścisły, w skład którego wchodzą pp. artyści: Stanisław Ostrowski, St. Rzecki, Z. Stryjeńska, ze strony zaś Tow. Op. nad Zab. pp. Siciński, prof. Wojciechowski, dr Lauterbach, arch. Lisiecki, Boruciński i Ostrowski.

Na cel powyższy komitet rozbudowy m. st. Warszawy przyznał pożyczkę w wysokości 280.000 zł., z czego pierwsza rata w wysokości 50.000 zł. została wypłacona w dniu 21-go czerwca b. r.

Ostatnio zaś w kronice *Kurjera Warszawskiego* ukazała się króciuchna notatka tej treści:

»Dekoracja Starego Miasta w rocznicę 10-lecia państwa polskiego. Przygotowania do obchodu 10-lecia niepodległości państwa polskiego już się rozpoczęły. Władze administracyjne nakazały remont wszystkich domów na rynku Starego Miasta. Domy te mają być wymalowane wszystkie na jeden kolor, aby stworzyć odpowiednie tło dla projektowanej dekoracji i iluminacji Starego Miasta«.

Równocześnie z niezwykłym zapałem i z nader cierpliwym uporem reklamuje i popiera ten godny żałosnego zdumienia projekt — p. Adam Wolmar w całym specjalnym cyklu artykułów, zamieszczonych w *Kurjerze Warszawskim* Nr. 133: Barwne ożywienie Starego Miasta, Nr. 143: Uporządkowanie rynku Starego Miasta, Nr 142: W trosce o rynek staromiejski, Nr. 159: Ochrona (sic!) starej dzielnicy.

Otóż trzeba krótko stwierdzić, że tego rodzaju »dekoracja i ochrona« Starego Miasta (w 10-lecie państwa polskiego!) kompromituje do cna zasłużone ongi Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości ze stanowiska artystyczno-zabytkowego, konserwatorskiego, jest to po prostu nonsens, mimo wszystko! ze stanowiska prawnego jest kwestją ciekawą, na jakiej prawnej podstawie zmusi się właścicieli domów (także świeżo remontowanych), do ponownego malowania fasad — wszystko na jeden kolor, jak w wojsku — i do tego rodzaju »ochronnej dekoracji«?

Jedyny rzeczowy głos w tej sprawie, wyraźnie przeciwstawiający się temu przedziwnemu zgoła projektowi, ukazał się w Nr. 194 *Dnia Polskiego*, gdzie pisze Ludomił Lewenstam co następuje:

Stare Miasto na kolorowo?

Przed kilku tygodniami rzucony został wśród pewnych kół artystycznych projekt upiększenia placu Starego Miasta. Projektodawcy wychodzili z tego, skądinąd słusznego założenia, że rynek Staromiejski jest zbyt szary, monotonny, obdrapany — jednem słowem — brzydki.

Zgadzamy się z tem całkowicie, że szkaradnie obdrapane, utrzymane przeważnie niechlujnie, upstrzone po barbarzyńsku szyldami najmarniejszego gatunku kamienice Starego Miasta — każda oddzielnie wzięta — bynajmniej, poza kilkoma wyjątkami — nie stanowią pociągającego widoku, nie przynoszą zaszczytu naszej dbałości o wygląd estetyczny stolicy, ani nie są dowodem pieczołowitości o zabytki.

Jako całość jednak rynek Starego Miasta jest najciekawszym bodaj momentem na tle pozbawionej wszelkiego charakteru współczesnej, wielkomiejskiej Warszawy. Stare miasto posiada swoją tradycję, Stare Miasto jest ściśle związane z historją stolicy, jest jej perłą i ozdobą, mimo wszystko. Dlatego też winniśmy dbać o nie i postarać mu się nadać najestetyczniejszy wygląd.

Niewolno przecież ani na chwilę zapominać, że rynek Starego Miasta jest przedewszystkiem zabytkiem i to jest największy jego walor.

Dlatego też upiększać je i zdobić można tylko, jedynie i wyłącznie w taki sposób, by nie zatracało ono nic ze swego zabytkowego charakteru.

Tymczasem zdobić (?) mają Stare miasto artyści tej miary, co Stryjeńska, lecz o takich, jak Stryjeńska, tendencjach artystycznych. Gdyby jeszcze Stryjańska! Ale taki naprzykład Kamil Witkowski, hołdujący najskrajniejszym i najnowszym kierunkom w malarstwie, albo artysta, którego dotychczas znamy tylko jako twórcę okładek, afiszów i t. p. — p. T. Gronowski.

Wyobraźmy sobie teraz dom zabytkowy z XVI-go stulecia, »ozdobiony« przez jedną, czy jednego z plejady, o której mowa. Wyobraźmy sobie rynek Starego Miasta upstrzony na różne kolory, w kwadraty, trójkąty, koła, malowanki, wycinanki. Wyobraźmy to sobie, a wtedy zrozumiemy, co stać się może z naszem szarem, obdrapanem, ale dziwnie miłem i, mimo wszystko, wzrok przyciągającem Starem Miastem, z tym najcenniejszym i najcelniejszym zabytkowym kompleksem architektonicznym Warszawy.

Że projekt taki mógł powstać wśród bohemy naszej, to można sobie wytłómaczyć, ale że został on tak w mig podchwycony przez prezydenta miasta, p. Słomińskiego, prezesa Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości, tego nie możemy zrozumieć.

Stolica Polski jest miastem niesłychanie ubogiem w zabytki i ani porównać się nie może z Krakowem, Wilnem czy Lwowem, tembardziej więc wszystko, co jest zabytkiem, powinno być otaczane specjalną opieką. Stare miasto w rzeczy samej urąga swym wyglądem, który nie powinien być tolerowany. Należy je uporządkować, należy przedewszystkiem zbadać, co stanowi na domostwach Starego Miasta przybudówki stosunkowo nowe, należy te przybudowki usunąć, zmienić płaskie i blachą pokryte dachy na bardziej pochyłe z dachówki, pooczyszczać z pyłu i tynku wszystkie tablice i ozdoby, skasować poprzebijane w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu sklepiki, znieść wszelkie szyldy, ocalić od ostatecznej zagłady i uwypuklić zachowane ozdoby przez umiejętne odrestaurowanie ich, zajrzyć do Brauna, Jarzemskiego, Magiera, poszperać w archiwach, pamiętnikach — i tem się kierować przy upiększaniu Starego Miasta, co da się odcyfrować z pod grubej warstwy narzuconego tynku i co da się wyczytać w dawnych opisach i dokumentach. Tak i tylko tak rozumieć można opiekę nad zabytkami przeszłości.

Projektowane jest m. in. wzorowanie się na kolorowych starych domach gdańskich. Nie czytaliśmy nigdzie, ani nie słyszeliśmy nigdy o tem, by Stare Miasto warszawskie przypominało czemśkolwiek lub kiedykolwiek Gdańsk — tylko w tem chyba, że zgodnie z ówczesnem prawem, domy mieszczan mieć mogły tylko trzy okna frontu. Jak należy ozdabiać Stare Miasto, mamy tego przykłady — dom Baryczków i kamienice ks. Mazowieckich oraz parę innych domów na Rynku i sąsiadującej z nim Kanonji. Wszelkie inne drogi, choćby najbardziej artystyczne, będą sprzeczne z samą istotą zabytkowego charakteru Starego Miasta.

Dziwi mnie niesłychanie entuzjazm, jaki wykazali niektórzy publicyści warszawscy dla kolorowego projektu, nie możemy raz jeszcze nie podkreślić faktu, że entuzjazm ten podziela Przezes T. W. n. Z. P.

Warszawa rozbudowuje się, powstają nowe dzielnice. Istnieje sporo gmachów państwowych lub miejskich, których ściany zieją przykrą, bezbarwną pustką. Jeżeli więc idzie o danie pola pracy naszym artystom, to pole owo jest niezmiernie obszerne — tam, na Filtrowej, Rakowieckiej, na Mokotowie, Ochocie, Żoliborzu. Tam nie będą razić ani przepyszne symboliczne fantazje Stryjeńskiej, ani matowy neo-prymitywizm Borowskiego, ani futuro-konstruktywistyczny formizm Witkowskiego, ani »okładkowość« Gronowskiego.

Ale dajcie spokój, państwo, Staremu Miastu. Jak coś jest szare, a deszcz i pył na to padnie, to będzie tylko bardziej szare. Przy naszej jednak dbałości o porządek i wygląd budynków, gdy tak deszcz nieco zmyje i pociągnie wasze barwne ozdoby w różnokolorowe plamy i pasy — Stare miasto będzie wyglądało tysiąc

razy gorzej, niż dziś. Dziś jest brudne i zaniedbane, a wtedy będzie skandalem... różnokolorowym.

Jeżeli już jednak decyzja co do malowania Starego Miasta zapadła ostatecznie i jeżeli głos nasz ma zostać głosem wołającego na puszczy, to czy pomyślano chociaż o tem, że nie dość jest wyasygnować jednorazowo $^1/_4$ miljona złotych, lecz należy, by uniknąć wyż wskazanego kolorowego skandalu, stworzyć specjalny fundusz lub zawarować raz na zawsze w budżecie miejskim odpowiednie fundusze na stałą konserwację kolorowości Starego Miasta.

Mamy nadzieję, że jeszcze nie jest za późno i dlatego prosimy Pana Prezesa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, by zechciał łaskawie wziąć pod uwagę słowa, które nam dyktuje wyłącznie umiłowanie Warszawy i troska o zabytki.

= Malowidła w Zamku kr. Rozpoczęte w roku 1927 badania części Zamku królewskiego w Warszawie, przylegającej do katedry, czyli t. zw. część »starego Zamku«, po wyasygnowaniu kredytów na r. b., trwają dalej, przytem osiągnięto ciekawe rezultaty. Odkryto ścianę z wnękami. Wnęki te mają na cienkiej powłoce tynku piękne malowidła figuralne, sięgające końca 15-go stulecia. Odkryta ściana była zatynkowana oraz zamurowana i stanowi jedną ze ścian w przejściu z Zamku do katedry.

W ten sposób na Zamku królewskim w Warszawie stwierdzono dotąd istnienie dwóch epok malowideł ściennych: dawniej odkryte malowidła z czasów Zygmunta Starego na zewnętrznej ścianie pierwszego podwórza, oraz ostatnio odkryte, znacznie wcześniejsze.

Zestawienie powyższych malowideł z resztkami malowideł, odkrytemi jeszcze przed wojną na zamku w Czersku, rzuca ciekawe światło na kulturę artystyczną 15-go stulecia w Polsce i stanowi ważny przyczynek dla historji malarstwa w Polsce.

= Z głosów krytyki o żydowskim Salonie Wiosennym. Na temat sztuki żydowskiej *ex re* Salonu przy ul. Rymarskiej ukazał się w prasie warszawskiej szereg artykułów, z których cytujemy najciekawsze fragmenty.

Stefania Zahorska w Nr. *Wieku XX*:

I oto teraz, kiedy cała ta ideologja nacjonalistyczno-artystyczna znajduje się niewątpliwie w fazie odpływu, a conajmniej poddaje rewizji swe dotychczasowe metody, — narodowy ruch żydowski dąży całą siłą do tego, by wraz z odbudową Palestyny zdobyć narodową dla niej sztukę. Pomijając te konsekwencje, które z ogólnego rozwoju sztuki wyciągnąć się dadzą — sprawa jest o tyle trudniejsza, iż brak jest Żydom wszelkich bezpośrednich tradycyj plastycznych, do których w danym wypadku nawiązaćby się dało. Żydowska przeszłość plastyczna przedstawia się niezmiernie ubogo i niemal wyłącznie jako ornamentyka. Jeśli nawet dadzą się w niej wykazać pewne cechy specyficzne, to w każdym razie nawiązać do niej całe malarstwo i rzeźbę byłoby rzeczą niesłychanie trudną, a może nawet wręcz niemożliwą. Źródła zatem, z których czerpie malarstwo żydowskie, są źródłami ogólno-europejskiemi. Całe zapamiętanie narodowe odbija się przeważnie tylko w temacie, ale brak mu jest najczęściej tego właśnie jedynego pierwiastka, który o odrębności stanowi — to jest, całkowitego wchłonięcia, przepojenia specyficznem środowiskiem i przetransportowania jego wewnętrznych cech na specyficzne wartości plastyczne. W tych obrazach żydowskich „żydowskość" jest raczej egidą, firmą, aniżeli stanem wewnętrznie i plastycznie dokonanym. Jest to dzisiaj tylko tematyczna odmiana międzynarodowego malarstwa europejskiego. I tak być musi. Żaden patrjotyzm jeszcze nigdy nie zrodził sztuki. Sztuka powstaje ze zmysłowego stosunku do rzeczywistości, jest najwyższą sublimacją tego stosunku. Wizja plastyczna, nawet najbardziej abstrakcyjna czy przestylizowana, najbardziej »ideograficzna«, wywodzi swój rodowód z tego zmysłowo-wzrokowego i dotykowego wchłaniania zjawisk. Sztuka żydowska powstanie wówczas dopiero, gdy dzisiejszy, raczej abstrakcyjny (intelektualny czy uczuciowy) stosunek Żydów do rzeczywistości zdoła się zamienić na stosunek zmysłowy. Indywidualność żydowska — tak silna zresztą w innych dziedzinach — musi wykształcić się w tem sensualnem ujmowaniu świata, w tym pierwotnym, nieabstrakcyjnym stosunku do rzeczy i zjawisk, który mu dotąd zasłaniała tradycja. W tej zaś sprawie wszelka ideologja narodowa może raczej przeszkodzić aniżeli pomóc. Ta rzecz dokonywa się zupełnie niezależnie od tematów i niezależnie od tendencyj napięć ideologicznych. Wymaga jednak pracy bardzo długotrwałej — nie dokonywa się nigdy na oczach widzów — wymaga pokoleń.

Obecna wystawa żydowska jest o tyle lepsza od innych prób, które mieliśmy sposobność oglądać, że posiada stosunkowo niewiele tego właśnie »firmowego« tematycznego pierwiastka patrjotycznego, którym tak często maskuje się brak właściwej narodowej indywidualności artystycznej. Jest z tego punktu widzenia — skromna i z całą szczerością wykazuje swą zależność od Francji, Niemiec, czy Polski.

Dr. Miecz. Skr. w *Gaz. Porannej 2 Grosze* (Nr. 98):

Salon wiosenny w Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych skupił eksponaty bardzo różne pod względem wartości artystycznej.

Obok obrazów świadczących przekonywująco o poważnych studjach i rzetelnym wysiłku twórczym — pomieszczono szereg prac — w całem tego słowa znaczeniu — dyletanckich.

Sumarycznie — obrazy wystawione w żydowskim salonie wiosennym reprezentują dwa odmienne światy:

Świat żydowski — i międzynarodowy, t. zn. w szeregu obrazów właściwości rasowe i narodowe uzewnętrzniają się wyraziście — w eksponatach zaś innych — cechy te są podporządkowane, zniwelowane na rzecz prądów i kierunków nurtujących powszechnie w sztuce współczesnej.

Oczywiście — zainteresowanie budzą przedewszystkiem dzieła pierwszego rodzaju.

Nie chodzi tutaj o t. zw. temat, fabułę, gdyż »treść« obrazu bynajmniej nie jest tutaj decydująca.

Tak np. obrazy Neumana — »żydowskie« pod względem treści, fabuły, w istocie rzeczy, — posiadają typowy, — powszechny, międzynarodowy charakter.

Surowość formy, zwłaszcza kolorytu stanowi zasadniczą cechę malarzy, którzy zdołali przełamać schematyzm sztuki powszechnej i wnieść w dzieła swe pierwiastki odrębne.

J. Kleczyński w *Kurjerze Warsz.* (Nr. 166):

..Powiedzmy odrazu, że wystawa obecna nie rozwiązuje bynajmniej tej kwestji — nietylko dlatego, że brak na niej utworów wielu wybitnych artystów żydów, mieszkających w Polsce, ale też z powodu, że poziom wystawy, naogół wziąwszy, nie jest tak wysoki, żeby odnośne różnice mogły się przejawić — np. jako odrębność w ujmowaniu pewnych zjawisk, odrębność inwencji, kompozycji, lub kolorytu. Najwybitniejsze z prac wystawionych noszą na sobie wpływy szkół polskich lub dążeń paryskich. Są tu jednak wyjątki — a może nawet jeden wyjątek — w dziale rzeźby. Odrębność tematów, środowiska, postaci, wprowadzanych do obrazu — ta istnieje, ale nie widać tu jeszcze takiej siły w traktowaniu tych postaci i tematów, aby można było mówić o odrębności narodowej w sztuce żydowskiej — sądząc z wystawy.

Mieczysław Sterling w *Głosie Prawdy* (Nr. 172):

Wystawa wiosenna żydowskich malarzy nie posiada akcentów specyficznych, ani talentów ponad miarę wybitnych. Jest kilku artystów zdolniejszych, doskonale zaprzepaszczonych w bezładnym sposobie zawieszania obrazów.

Trzy rodzaje malarstwa można tam odróżnić: malarzy, dla których malarstwo jest sztuką władania materjałem — N. Szpigiel, I. Hirszfang, w pewnej mierze, najpospolitszej — A. Neuman; ekspresjonistów — Brauner, Rabinowicz, Tykociński; pseudokonstrukcjonista — A. Guterman. Jedyny rzeźbiarz na wystawie — A. Ostrzega,

= Plac zamkowy. Projekt regulacji Placu Zamkowego jest na porządku dziennym. Ostatecznie zadecyduje w tym kierunku konkurs, który będzie wkrótce przez magistrat otwarty. Plan konkursu przewidywać ma niwelację placu w ten sposób, aby Zamek Królewski nie pozostawał we wgłębieniu. Da się to uskutecznić przez powolne obniżanie poziomu Krakowskiego od Trębackiej do Zamku.

Kolumna Zygmunta ma być ustawiona w innem miejscu, mianowicie na wprost Krakowskiego Przedmieścia. Prócz tego ma być zmienione otoczenie kolumny.

= Plac Unji Lubelskiej. Z inicjatywy rady miejskiej, magistrat rozważał wniosek przyznania subsydjum w wysokości 50.000 zł. komitetowi budowy pomnika po poległych lotnikach na pl. Unji Lubelskiej. Magistrat zasadniczo wyraził zgodę na udzielenie tego subsydjum.

Rezolucję magistratu przesłano z powrotem do rady miejskiej.

= Nowe figury na pałacu rady ministrów. Utrzymany w stylu Odrodzenia piękny pałac rady ministrów posiadał kiedyś na froncie na dachu 10 wykutych z kamienia figur klasycznych. Czas zniszczył te figury i skruszył je, tak, że trzeba było przed dwoma laty figury zdjąć.

Wkrótce jednak gmach będzie doprowadzony do pierwotnego stanu i na miejsce dawnych figur staną nowe, odlane ze specjalnej masy tak zwanego sztucznego marmuru. Jest to materjał trwały i mocny, zastępujący oryginalny marmur.

= Tow. Przyjaciół Zamku Królewskiego. Zawiązało się Tow. Przyjaciół Zamku Królewskiego w Warszawie, a prace wstępne objęła komisja organizacyjna, do której wchodzą: pp. prezes St. Lubomirski, wiceprezesi A. Popławski i O. Saenger, skarbnik Missuna i sekretarz T. Sułowski.

= Pomniki w Warszawie. Mała ilość pomników na placach i ulicach Warszawy objaśnia się tem, że Rosjanie starali się przeszkodzić inicjatywie społecznej w tym kierunku.

W porozumieniu z magistratem w różnych kołach omawiana jest sprawa wzniesienia pomników: Słowackiego, Kilińskiego, Kraszewskiego, Moniuszki i poległych lotników. Ten ostatni stanie, jak wiadomo, na placu Unji Lubelskiej, pomnik Kilińskiego stanie prawdopodobnie na placyku przy ul. Podwale.

W sprawie wyboru miejsc na inne pomniki przesłano zapytanie do działu regulacji miasta.

Pomnik Moniuszki stanąć ma na Placu Teatralnym.

Komisja artystyczna, wydelegowana przez radę artystyczną przy magistracie, zbadała miejsca w parkach i ogrodach miejskich, jako też na skwerach, gdzie można postawić rzeźby artystyczne i pomniki.

Narazie ustalono, co następuje: na pl. Dąbrowskiego należałoby postawić pomnik jen. Dąbrowskiego, na pl. Napoleona, naprzeciw głównego wejścia poczty — rzeźbę, na placyku zaś, pomiędzy ul. Sienkiewicza a Boduena, nadałaby się fontanna, na wzór fontanny z place de la Victoire w Paryżu. W parku Ujazdowskim komisja uznała za stosowne postawienie rzeźby naprzeciw bramy od ul. Pięknej oraz na pagórku naprzeciw wyjścia środkowego od Al. Ujazdowskich.

Co się tyczy parku Skaryszewskiego, komisja jeszcze raz się zbierze, narazie uznano za pożądane postawienie rzeźby o temacie sportowym przy wejściu do stadjonu akadem. Związku sportowego.

= Muzeum w X pawilonie. Z inicjatywy władz wojskowych ma być urządzony dział historyczny X pawilonu w cytadeli dla celów muzealnych. Wnętrza lochów tego pawilonu mają być odtworzone w tym stanie, w jakim były w czasach zaborczych.

Komisja zbadała w tych dniach te cele i stwierdziła, że cele te odświeżono w ten sposób, że zdarto tynk ze ścian, nałożywszy nowy. W ten sposób zniszczono wszystkie napisy na ścianach i rysunki, zrobione przez więźniów. Podczas remontu, zginęły charakterystyczne drzwi więzienne.

Koszt remontu cel ma wynieść 74.000 złotych.

= Odbudowa ratusza. Prof. O. Sosnowski i inż. Jawornicki, którzy zdobyli konkurs na odbudowę ratusza, zajęci są opracowaniem szczegółowych planów budowy.

W r. b., o ile uda się poczynić pewne oszczędności w budżecie, miasto przystąpi do pierwszej serji robót, związanych z odbudową.

= Gmach Min. Poczt i Telegrafu. Wobec rozpoczęcia robót przygotowawczych do wzniesienia na Placu Saskim gmachu dla Min. Poczt i Telegrafów, Ministerstwo powołało jury konkursowe dla opracowania szkiców przyszłego budynku. Do grona jury zaproszono Prezydenta miasta inż. Słomińskiego.

= Pomnik Józefa Ignacego Kraszewskiego. Firma wydawnicza M. Arct przysłała na ręce p. prez. Słomińskiego pismo w którem zawiadamia, że zamierza własnym kosztem postawić na jednym z placów stolicy granitowy, wysokości kilku metrów pomnik Józefa Ignacego Kraszewskiego. Firma ta prosi miasto o wyznaczenie placu i udzielenie terenu pod budowę tego pomnika.

Sala artystyczna wraz z biurem regulacji wybierze plac odpowiedni.

= Mienie polskie w Rosji. Do Ekspozytury Warszawskiej Delegacji Polskiej w Mieszanej Komisji Specjalnej w Leningradzie, w tych dniach nadeszły dwa transporty z mieniem muzealnem i archiwalnobibljotecznem, wydanem przez Zw. S. R. R. na podstawie Układu Jeneralnego z dnia 16 listopada 1927 r. Transport pierwszy zawiera: 10 armat zabytkowych, wywiezionych z różnych arsenałów Rzeczypospolitej Polskiej w 1772 r. Archiwum Rolniczej Stacji Doświadczalnej w Bieniakoniach, Ziemi Wileńskiej, ewakuowane do Rosji w 1915 r. oraz prywatne mienie kulturalno-zabytkowe. Transport zaś drugi składa się: z kolekcji monet i medali w ilości 11.397 sztuk, otrzymanych z Ermitażu w Petersburgu, w ekwiwalencie za Gabinet Numizmatyczny Uniwersytetu Warszawskiego, skonfiskowany w 1831 r., rękopisy XVI w. z Rosyjskiej Bibljoteki Publicznej i obraz olejny na płótnie Greuse'a, pochodzący z Gabinetu Rycin Uniwersytetu Warszawskiego. Mienie to zostało przekazane Dyrekcji Zbiorów Państwowych, oraz Wydziałom Archiwów i Bibljotek Państwowych Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

= Pomnik Władysława Warneńczyka, wedle projektu E. Wittiga, w Warnie. Dotychczas poza prześlicznym sarkofagiem dłuta Ant. Madeyskiego w katedrze na Wawelu i kamieniem pamiątkowym na polu bitwy pod Warną, niema pomnika, któryby godnie świadczył przed całym światem o wspaniałym czynie bohaterskiego króla.

Zarząd Tow. Bułgarsko-Polskiego w Warszawie od dłuższego już czasu rozważał myśl postawienia pomnika Władysławowi Warneńczykowi w Warnie. Obecnie idea ta wstąpiła w okres bliskiego urzeczywistnienia. Uchwała zarządu Tow. Polsko-Bułgarskiego powołała komitet wzniesienia pomnika Wład. Warneńczyka w Warnie. Prezesem komitetu został p. minister

Bertoni, wiceprezesami prof. Skoczylas i dyr. A. Pawlikiewicz, skarbnikiem p. Franciszek Karpiński, sekretarką red. Stefanja Podhorska-Okołów. W skład komitetu obok działaczy polsko-bułgarskich wszedł cały szereg wybitnych przedstawicieli świata artystycznego.

Projekt pomnika ma wykonać E. Wittig. Pomnik, odlany w bronzie, ma przedstawiać króla takim, jakim był, gdy prowadził zastępy walecznych do boju, za wolność bałkańskiej Słowiańszczyzny.

Model pomnika prawdopodobnie będzie wystawiony w roku przyszłym na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu.

= Otwarcie Pierwszego Salonu Karykaturzystów Polskich. W lokalu wystawowym Związku Zawodowego Artystów Plastyków przy ul. Nowy Swiat 19 odbyło się otwarcie Pierwszego Salonu Karykaturzystów Polskich, zorganizowanego przez sekcję karykaturzystów przy Związku. Pierwszą salę wystawową zajmuje cykl groteskowych portretów, wykonanych przez Jacka Malczewskiego. Rzeczy te nie były dotychczas wystawiane w Warszawie. Główną salę zajęli karykaturzyści Władysław Daszewski (Pik) (gwasze, pastele, rysunki), Edward Głowacki (karykatury-portrety), Janusz Paweł Janowski, Jotes (Jerzy Szwajcer) około 200 karykatur-portretów, Stefan Osiecki (akwarele), Antoni Wasilewski z Krakowa (rysunki) i Jerzy Zaruba (rysunki). Wystawę w dniu otwarcia zwiedzili liczni zaproszeni goście m. in. przedstawiciele władz.

Karykaturzysta Jotes (Jerzy Szwajcer) wygłosił w salonie karykaturzystów polskich odczyt o karykaturze, ze szczególnem uwzględnieniem współczesnej karykatury polskiej.

Rzecz prosta, wystawy kilku współczesnych polskich karykaturzystów — zwłaszcza z pominięciem K. Sichulskiego i Zdz. Czermańskiego — nie powinno się przedewszystkiem chrzcić mianem »Salonu«.

= Medal pamiątkowy ku czci Gen. Józefa Bema. Staraniem komitetu sprowadzenia zwłok gen. Bema do Kraju, wydany został medal pamiątkowy ku czci generała, według projektu art. rzeźb. Stanisława Popławskiego, wytłoczony w mennicy państwowej. Medal przedstawia z jednej strony podobiznę generała z czasów polskich, z drugiej strony jest wyryty stylizowany orzeł polski, oparty szponami o działa z czasów Bema, a mający na skrzydłach skrzyżowane sztandary: węgierski i turecki. Wykonanie medalu odznacza się nadzwyczajną starannością.

Medal o średnicy 50 mm., tłoczony w bronzie (cena 12 zł.) i srebrze (cena 40 zł.), jest do nabycia w Ministerstwie Spraw Wojskowych, Departament Artylerji, Marszałkowska 26.

= Portret Gen. Bema. Dla szkoły powszechnej im. Gen. Bema w Warszawie postanowił magistrat zakupić portret pastelowy tegoż generała, wykonany przez artystę-malarza Mirosława Ostoję Gajewskiego.

= Zabytki Warszawy. Dział architektury magistratu odnawia dom zabytkowy przy ulicy Bednarskiej, dokąd ma się przenieść wkrótce wydział przemysłowy.

Zabytkowy ten dom pochodzi z czasów Stanisława Augusta i należał do najpiękniejszych pałaców w mieście. Podczas zdzierania warstwy klejowej farby odkryto przypadkowo w niektórych miejscach resztki starych fresków. Barbarzyńskie postępowania zaborców, a nadewszystko urządzenie w pałacu łaźni dla żołnierzy zupełnie zniszczyło te malowidła, posiadające cechy pierwszorzędne. Nie dadzą się już one odrestaurować.

= O miejsce pod pomnik Kilińskiego. W odpowiedzi na wniosek Koła gospodarczego w radzie miejskiej, domagający się przydzielenia terenu na Rynku Starego Miasta pod budowę pomnika Jana Kilińskiego, magistrat udzielił następujących wyjaśnień:

Sprawa budowy pomnika na Rynku Starego Miasta omawiana już była przed 2-ma laty przez komisję regulacji miasta, radę artystyczną i plenum magistratu. Wspomniane organy miejskie orzekły, że ustawienie pomnika Kilińskiego na Rynku Starego Miasta napotyka na trudności zarówno artystyczne, jak i praktyczne, natomiast uznały za najodpowiedniejsze miejsce pod pomnik plac przy ul. Podwale, u wylotu ul. Kapitulnej. Opinję tę magistrat w dalszym ciągu podtrzymuje. Rada artystyczna orzekła, że ustawienie pomnika w środku placu wymagałoby bardzo wielkiej figury, co ze względów estetycznych nie byłoby wskazane, nie mówiąc już o kosztach z tego wynikłych. Przeciw takiemu ustawieniu pomnika przemawia również brak ulicy, trafiającej w centrum rynku, a tem samem, odpowiedniej perspektywy na pomnik. Tymczasem placyk przy ul. Podwale kształtem swoim i wymiarami doskonale nadaje się na ustawienie średnich rozmiarów rzeźby figuralnej, na tle staroświeckich niewysokich kamienic.

WILNO

= Na VI Dorocznej Wystawie Wileńskiego Tow. Artystów Plastyków wystawili: Adamska-Rouba — akwarele i ilustracje, robione tuszem; Dawidowski — pejzaże (olejne), Hoppen akwaforty; Jamontt = pejzaże (tempera); Karniej — portrety (olejne); Kulesza — martwe natury, portrety, (tempera, olejne); Kwiatkowski — portrety (olejne); Międzybłocki — pejzaże (akwarele); Niesiołowski — pejzaże (olejne, akwarele); Rouba — pejzaże (olejne); Słonecki — pejzaże (olejne); Rzeźbę reprezentują: Hermanowicz (gips), Jachimowicz (gips). Szczepanowiczowa (drzewo), i Szemberg (kamień i drzewo); nadto w wystawie tej wzięli udział: Lidja Szolle, K. Wróblewska, Menes-Kuczyńska, Gąsienica Szostak L. Sledziński dopiero w ostatnich dniach trwania wystawy nadesłał 3 obrazy.

ZAKOPANE

= Zapis góralski dla Muzeum Tatrzańskiego. Zmarły w ubiegłym roku obywatel Zakopanego, góral Józef Gąsienica Roj, znany jako gorliwy miłośnik zamierającej góralszczyzny, zapisał testamentem do zbiorów Muzeum Tatrzańskiego kilka cennych, staroświeckich przedmiotów. Dary te zostały przekazane Muzeum Tatrzańskiemu.

= Wystawa Szkoły Przemysłu Drzewnego, dzieł Skoczylasa i Malczewskiego. Odbyło się tu uroczyste otwarcie dorocznej wystawy prac uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, która, wychodząc z tradycyjnych podstaw prastarej kultury drzewnej ludu podhalańskiego, kroczy równocześnie prawie od pół wieku na czele dalszego rozwoju tej kultury.

W wystawie biorą również udział, — z nieznanych nam powodów — nadesławszy większą ilość obrazów, b. profesor tejże szkoły, Wł. Skoczylas, oraz znany artysta malarz zakopiański Rafał Malczewski.

ZALESZCZYKI

= Pamięci Kasprowicza. Jan Kasprowicz spędził razem z córkami w r. 1899 lato w Zaleszczykach i napisał tam hymn »Święty Boże«. Na pamiątkę tego i ku czci pamięci wielkiego poety utworzył się w r. 1927, z inicjatywy ówczesnego komisarza rządowego Zaleszczyk, p. Józefa Marczyńskiego, prof. seminarjum nauczycielskiego, komitet obywatelski do którego weszli przedstawiciele władz tamtejszych, Tow. »Sokół« i obywatelstwa.

Komitet ten, uzyskawszy w drodze składek odpowiedni fundusz, zbudował na ofiarowanym przez Tow. »Sokół« placu w Zaleszczykach kapliczkę, której poświęcenie uroczyste odbędzie się d. 29 b. m. Zarazem odbędzie się odsłonięcie pamiątkowej tablicy, wmurowanej na domu, w którym w r. 1899 mieszkał poeta.

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

STANISŁAW KAMOCKI

SZARY DZIEŃ W PORONINIE (ol.)

ALBRECHT DÜRER PORTRET WŁASNY Z R. 1500 (1504 ?)
(Stara Pinakoteka w Monachjum)

ALBRECHT DÜRER

CZTERECHSETNA ROCZNICA ŚMIERCI MISTRZA (1528—1928) I JEGO RYSUNKI W POLSCE

I

JUBILEUSZE wielkich artystów, będąc słusznym hołdem dla czołowych przedstawicieli kultury duchowej a zarazem stwierdzając poczucie potężnej jedności, łączącej szczytowe warstwy ludzkości w jej bezustannym pochodzie ku najwyższym ideałom, mają ponadto tę dobrą stronę, że od czasu do czasu przybliżają i aktualizują jednego z bohaterów historji sztuki, wydobywają jego twórczość z mroków przeszłości i czynią ją znów żywą nie tylko dla szczupłego grona wtajemniczonych, ale dla całego inteligentnego ogółu, a wreszcie pozwalają go lepiej poznać dzięki nieodzownym w takich momentach wystawom zbiorowym, monografjom i rozmaitym innym publikacjom, naukowym, lub popularyzacyjnym.

Tak było w 1906 z Rembrandtem, w 1919 z Leonardem da Vinci, w 1920 z Raffaelem, w 1925 z Michałem Aniołem, tak jest obecnie z Dürerem.

W hołdzie składanym pamięci nieśmiertelnej wielkiego syna Norymbergi łączy się z Niemcami cały świat cywilizowany. Dla nas Polaków jest rzeczą niezmiernie miłą, że w uroczystościach dürerowskich mogliśmy wziąć udział czynny: właśnie w r. 1927 i 1928 prawdziwą sensację wśród miłośników i historyków sztuki wywołały publikacje o wspaniałym, a przedtem szerszym sferom nieznanym zbiorze rysunków Dürera w Muzeum Lubomirskich we Lwowie, do czego cennym przyczynkiem była wiadomość o dwu jego autentykach rysunkowych w Bibljotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Rysunki lwowskie, zawiezione osobiście do Norymbergi przez kustosza Muzeum Lubomirskich i docenta Uniwersytetu Jana Kazimierza Dra Mieczysława Gębarowicza, były prawdziwą ozdobą tamtejszej wielkiej wystawy dzieł Dürera i atrakcją dla badaczy.

Rozumie się samo przez się, że jubileusz Dürera wywołał w Niemczech istną powódź nowej literatury o jego życiu i twórczości. Wystarczy wymienić monografję Edwarda Flechsiga, znanego autora studjów o Cranachu, której tom I świeżo ukazał się nakładem Grotego w Berlinie, dalej VI tom reprodukcyj rysunków Dürera, wydany przez Fryderyka Winklera jako kontynuacja pomnikowego dzieła Lippmanna, a obejmujący między innemi także rysunki lwowskie, profesora Uniwersytetu wiedeńskiego Hansa Tietzego i jego żony Eryki Tietze-Conrat katalog wszystkich dzieł Dürera (wyszedł dotąd tom I, do podróży włoskiej 1505, Augsburg, 1928), nadto prace bardziej specjalne Ottona Mitiusa, B. Hausmanna i in. W budowaniu literackiego pomnika jubileuszowego na cześć Dürera wzięli udział także Węgrzy, wydając w bieżącym roku, staraniem Ministerstwa Oświaty, bibljografję węgierskiej literatury o Dürerze od 1800—1928, wykazującą 179 pozycyj. Węgrzy bowiem dumni są z tego, że ich rasa niejako podarowała Niemcom Dürera, gdyż — jak wiadomo — jeszcze ojciec jego był Węgrem, nazywał się prawdopodobnie Ajtós (drzwi, Thüre) i mieszkał w miejscowości Ajtós obok Gyula (na co wskazują między innemi także otwarte drzwi w herbie Dürera), już jako dojrzały mężczyzna osiedlił się w charakterze złotnika w Norymberdze,

ALBRECHT DÜRER — DZIWADŁA MORSKIE (miedzioryt, z przed 1500 r.)

gdzie ożenił się z córką złotnika Barbarą Holper i miał z nią tylko 18 dzieci, z których drugiem z rzędu (ur. 21 maja 1471) był wielki Albrecht.

Myliłby się, ktoby mniemał, że ta inflacja jubileuszowej literatury dürerowskiej jest zbędnym, pietyzmem tylko podyktowanym luksusem uczoności. Przeciwnie, pomimo autobiograficznych dat w literackiej spuściźnie Dürera, którą zajęli się naukowo Lange i Fuhse (*Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893) i Erwin Panofsky (*Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915), pomimo przytłaczającej masy dawniejszych prac o Dürerze, które próbował zinwentaryzować Hans Wolfgang Singer w swej *Dürer-Bibliographie* (Strassburg, Heitz), doprowadzonej jednak tylko do r. 1903, pomimo wreszcie pierwszej krytycznej monografji M. Thausinga (1876) i arcydzielnej książki luminarza niemieckiej historji sztuki Henryka Wölfflina (pierwsze wydanie 1905) — obraz życia, artystycznego rozwoju, oraz autentyczności i chronologji dzieł największego i »najbardziej niemieckiego z niemieckich malarzy« nie został dotychczas bynajmniej przez niemieckich uczonych w sposób zgodny i nieodwołalny ustalony. Doszło do tego, że Max J. Friedländer w swej monografji o Dürerze (Lipsk, 1921, str. 10) sam ostrzega czytelników, że jego sposób ukształtowania młodzieńczej twórczości artysty aż do *Apokalipsy* (1498) budzi protesty ze strony najznakomitszych znawców, że zdaniem Edwarda Flechsiga (op. cit. str. 3) ten Dürer, którego przedstawia Wölfflin nigdy nie istniał, że Hans Tietze w swej miażdżącej krytyce wydanego przez Fryderyka Winklera VI tomu rysunków Dürera (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1928/29, zesz. 2) oburza się na »nieznośnego, wilhelmowskiego« Dürera sfabrykowanego przez Friedländera i Winklera, Dürera, będącego typowym produktem imperjalistycznego Berlina, nieznanego zupełnie »sentymentalnym« uczonym południowo-niemieckim, takim jak Thausing, Lippmann, Wölfflin, Dörnhöffer i sam Tietze.

Także nauka polska złożyła hołd Dürerowi w wigilję jego jubileuszu. Jest nim obszerna praca Leonarda Lepszego p. t. *Dürer w Polsce*, ogłoszona w *Pracach Komisji Historji Sztuki* (T. IV. Z. 1, nakład Polskiej Akademji Umiejętności, Kraków, 1927). Rozprawa ta jest dziełem wielkiej pracowitości, dużego oczytania w literaturze dürerowskiej, niepospolitej znajomości naszych zabytków sztuki i polskiej historji kultury, czy jednak naczelne tezy autora utrzymają się i zostaną zaaprobowane przez historję sztuki, to wydaje się bardzo wątpliwe. Że Wit Stwosz wywarł wpływ na niektóre dzieła Dürera, na to zgoda, twierdzenie takie nie jest zresztą nowością. Że *Głowa Kobieca* i fragment obrazu *Koronacji Matki Boskiej* w Klasztorze Dominikanów w Krakowie mogły wyjść z pod pędzla Dürera, nie jest nieprawdopodobne. Ale że tło pejzażowe miedziorytu *Porwanie Amymony*, czyli *Dziwadło morskie* (B. 71) przedstawia rzekę Orawę i zamki orawskie, a mała sztafażowa figurka biegnącego z krzykiem człowieka w stroju wschodnim akuratnie polskiego szlachcica, że to ma być wystarczającym argumentem dla przyjęcia tezy, iż Dürer w czasie swej czteroletniej wędrówki (1490—1494), a mianowicie zaraz na jej początku, był w Krakowie, że tam właśnie studjował w pracowni Stwosza, a co więcej zakochał się śmiertelnie i na całe życie w jego córce Katarzynie, której rysy daje odtąd niezli-

ALBRECHT DÜRER NARODZINY CHRYSTUSA (ol.)

(Stara Pinakoteka w Monachjum)

czonym swoim postaciom kobiecym, co miało być jednym z powodów rzekomo złego pożycia artysty z jego bezdzietną żoną, narzuconą mu przez ojca, Agnieszką Frey, że wreszcie w ostatnim znanym obrazie Dürera, w *Pochodzie na Golgotę* z 1527 (u sir Fredericka Cook'a w Richmond) znajdują się postacie kawalerzystów i Tatarów polskich, a nadto krakowski pejzaż i budowle malowane na podstawie szkiców z przed 30 lat — to są już rzeczy mocno problematyczne.

Że Niemcy czczą Dürera z fanatycznym entuzjazmem, to jest zupełnie jasne. Jest on ich największym malarzem, większym niż Cranach, Altdorfer, Grünewald, Holbein młodszy, nie mówiąc o innych, mniej znakomitych artystach XVI wieku, przerasta też znacznie swym artyzmem wszystkich malarzy niemieckich XIX i XX w. Kaulbacha, Feuerbacha, Lenbacha, Leibla, Hansa Thomę i Liebermanna a nawet Böcklina i Hodlera, którzy należą zresztą do sztuki szwajcarskiej. Jest ponadto Dürer naprawdę — jak to zaraz zobaczymy — »najbardziej niemieckim z niemieckich malarzy«, choć krew miał w połowie węgierską, a jego ideał artystyczny nie był północny, ale klasyczny, włoski.

Zrozumiałe jest także pełne pietyzmu zainteresowanie, z jakiem polski świat artystyczny i naukowy solidaryzuje się z jubileuszowemi hołdami dla Dürera. Wszakże sztuka niemiecka i polska pozostawały w średniowieczu i w pierwszych dziesięcioleciach renesansu w stałych stosunkach wzajemnej wymiany wartości (oczywiście ze znaczną przewagą wierzytelności po stronie niemieckiej), a sam Albrecht Dürer wywarł duży wpływ na rozwój malarstwa w Polsce, już to bezpośrednio przez swą grafikę, już to pośrednio przez swych braci Andrzeja a przedewszystkiem Hansa i przez swego ucznia Hansa Süssa z Kulmbachu, którzy w Krakowie osiedli i tam swe pracownie założyli. (Por. Józef Muczkowski i X. Józef Zdanowski: Hans Suess z Kulmbachu, Rocznik Krakowski T. XXI. Kraków 1927).

Artyzm Dürera wyrasta jednak wysoko ponad wszelkie wartości lokalne. I to jest właśnie pytanie najważniejsze, co Dürer wniósł nowego i najściślej własnego do sztuki światowej, co jest w jego twórczości tak najbardziej indywidualne, jedyne, niezastąpione i specyficznie dürerowskie, że powstałaby w sztuce światowej luka, gdyby jego nie było?

Otóż jeśli idzie o te walory najwyższe i absolutne, odrazu muszę stwierdzić, że nie zgadzam się z uczonymi niemieckimi i innymi, pozostającymi pod ich wpływem, którzy przyznają Dürerowi bezwzględną genjalność, stawiającą go na równi z najpotężniejszymi twórcami świata. W hierarchji artystycznej — a tylko umysły zbałamucone zmurszałą demo-liberalną doktryną o równości ludzkiej mogą twierdzić, że hierarchja taka jest niepotrzebna i bez znaczenia — otóż w hierarchji tej na samym szczycie tej zaiste Bożej drabiny widzę trzech tylko olbrzymów: genjusza intelektu i uduchowionego wdzięku — Leonarda da Vinci, prometejskiego genjusza cierpienia — Michała Anioła i z mrocznej tajemnicy mistycznej gry świateł i cieni wynurzającego swe wizje nabrzmiałe wszechludzką miłością genjusza serca — Rembrandta. Dürer nie stworzył ani jednego dzieła, któreby świetnością walorów formalnych i bezdennością duchowej lub uczuciowej głębi mogło równać się z arcy-

portretem *Mony Lisy*, z *Jeremjaszem* z sufitu Sykstyny, albo z t. zw. *Geometrą* (Kassel), *Adoracją Magów* (Buckingham Palace) i *Powrotem syna marnotrawnego* (Ermitage). Nad głową Dürera unosi się aureola wielkości, ale nie najjaśniejszego blasku. W hierarchji twórców zajmuje on szczebel bezpośrednio niższy wraz z czarodziejem muzycznie prowadzonej linji, niezrównanym kompozytorem i znakomitym dekoratorem: Raffaelem. Do tej samej konstelacji zaliczam takich potentatów sztuki jak Giotto, Fra Angelico, Masacio, Donatello, Botticelli, Mantegna, Giovanni Bellini, Giorgione, Tycjan, Correggio, Tintoretto, Bernini, Jan i Hubert van Eyckowie, Holbein mł., Frans Hals, Jan Vermeer van Delft, Rubens, Van Dyck, Watteau, Delacroix, Manet, Rodin, Velasquez, El Greco, Goya, Böcklin, Hodler, Matejko, Wyspiański i in.

W czem leży wielkość Dürera? Od czasu, gdy modnem stało się dzielenie artystów na ludzi południa i ludzi północy, niektórzy, zapędzając się zbyt daleko w kierunku wskazań takich teoretyków sztuki jak Strzygowski i Worringer, twierdzą, że sztuka Dürera jest znacznie bardziej ekspresyjna od rzekomo wyłącznie formalistycznej i klasycznie idealistycznej sztuki włoskiej. Sąd taki jest z gruntu fałszywy. Tylko niedostateczna znajomość przedmiotu może pomawiać o brak ekspresji sztukę, która wydała Giotta, Donatella, Botticellego, Filippina Lippi'ego, Piera di Cosimo, Mantegnę, a przedewszystkiem Leonarda i Michała Anioła! Przecież sztuka włoska to nie jest tylko Raffael i raffaelizujący manjerzyści! Zresztą nawet u Raffaela ileż siły wyrazu mają jego portrety! U Dürera zaś ekspresyjność nie jest bynajmniej najbardziej istotną cechą jego sztuki. Wölfflin (*Die Kunst Albrecht Dürers*, II wyd. 1908, str. 341) nazywa sztukę Dürera sztuką przedstawiania świata widzialnego, z objektywną jednostronnością utrwalającą to, co jest uchwytne i dotykalne w ciałach wyczutych jako przedmioty plastyczne, naprawdę istniejące w przestrzeni i wypierające powietrze — *Darstellungskunst*, której przeciwstawia sztukę Grünewalda, będącą przedewszystkiem sztuką wyrazu — *Ausdruckskunst*. Dürer jest zawsze rzeczowy i spokojny. Nie zna upojeń, oszołomień wzruszeniowych, uczuciowych ekstaz. Nigdy — jak to robił Grünewald — nie przekształca rzeczywistości, nie deformuje jej na korzyść wyrazu. Jako teoretyk sztuki rzuca hasło: *Dann warhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie.* Jest to ten sam fanatyczny pietyzm wobec natury, który znajdujemy w pismach Alberti'ego i Leonarda. Dla Dürera — teoretyka natura jest wszystkiem. Elementom abstrakcyjnym irracjonalnym, subjektywnym i indywidualnym, temu wszystkiemu, w czem my dziś właśnie widzimy istotny sens sztuki, nie przypisuje żadnego znaczenia. Jeśli Panofsky wręcz przeciwnie interpretował niektóre twierdzenia Dürera, to słusznie wykazał mu Hermann Beenken (*Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus* w *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München, 1924, str. 191 i nast.), że się myli. Inna rzecz, że Dürer sprzeniewierzał się często w praktyce swojej teorji i wtedy właśnie tworzył rzeczy największe. Fałszywą jednak poszedłby drogą, ktoby go chciał przefasonować na jednego z praojców i prekursorów ekspresjonizmu.

ALBRECHT DÜRER ADAM (ol., 1507 r.)
(Madryt, galerja Prado)

ALBRECHT DÜRER EWA (ol., 1507 r.)
(Madryt, galerja Prado)

Jeśli chcemy ocenić, jakie trwałe, olbrzymie wartości wniósł do sztuki światowej ten artysta, który, wyszedłszy z tradycji gotyckiej, stał się pionierem renesansu w Niemczech, który, otrząsnąwszy się rychło z ciasnoty i oschłości pracowni swego pierwszego nauczyciela Wohlgemutha, uległ wpływowi uduchowionego piękna i fantastyki Marcina Schongauera, chociaż, przybywszy w r. 1492 do Kolmaru, mistrza już przy życiu nie zastał, a potem poddał się supremacji renesansu włoskiego (w czasie dwu podróży do Włoch, hipotetycznej w roku 1495 i udokumentowanej w r. 1506, tudzież wskutek pobytu w Norymberdze Jacopa de' Barbari, zwanego także Jacob Walch), a wreszcie uległ także oddziaływaniu renesansu niederlandzkiego (podróż niederlandzka z r. 1520—1521), jeśli chcemy wyłuskać z jego twórczości to, co w niej jest najbardziej istotne i wartościowe, to nie możemy sądu swego opierać na jego obrazach.

Dürer malarzem w ścisłem znaczeniu nie był. Jego koloryt twardy i jaskrawy nie łączy się w harmonijne całości. Malarstwo jego jest nawskróś linearne. Ponadto z tradycji średniowiecznej wyniósł naturalistyczną drobiazgowość faktury, zbliżającą go do sposobu malowania, właściwego minjaturzystom. Skrupulatność, z jaką przedstawia każdą zmarszczkę na twarzy, każdy włos na brodzie, czy w futrach, w które tak lubi odziewać swoje postacie na portretach, stawia go na jednej linji już nie tylko z Holbeinem młodszym, ale wprost z Dennerem. W obrazach swych jest on przedewszystkiem plastykiem, który nie uznaje kształtów i konturów niewyraźnych, niezupełnie jasnych, zamglonych, impresjonistycznie zatartych. Światła i cienie, któremi zresztą operuje znakomicie (zwłaszcza w grafice), są u niego zawsze ostro i zdecydowanie rozgraniczone. Nie zna umiejętności przesycania atmosfery światłem. Jego sztuka jest przeciwnym biegunem mistycznej, światłocieniowej magji Rembrandta. Nawet wobec Grünewalda i Altdorfera — jak stwierdza Wölfflin (op. cit. str. 339) — wydaje się Dürer »straszliwie oschłym i ubogim«.

Obrazy są wreszcie tą dziedziną jego sztuki, w której nadmiernie, silniej jeszcze niż w niektórych miedziorytach, poddaje się wpływom włoskim. Sztuka włoska objawiła mu cud artystyczny, którego północ dotąd nie znała: nagie ciało ludzkie. Olśniony niem, Dürer studjuje je nie na żywych modelach, ale na dziełach sztuki, kopjuje je z obrazów i sztychów Mantegni i Pollajuola i włącza wprost do swego repertuaru, nie przełożywszy ich poprzednio na walory indywidualne i rasowo-północne. Drobiazgowo odtwarzający rzeczywistość naturalista, przemienia się w Italji niebawem w idealistę, poszukującego absolutu pięknej formy. W ten sposób po drzeworycie *Łaźnia* z czasu ok. r. 1496, (B. 128), gdzie akty były włoskie, ale ujęcie i przeprowadzenie tematu czysto niemieckie, powstaje w r. 1504 miedzioryt *Adam i Ewa* (B. 1) ze swojemi nawskróś już klasycznemi, chociaż doskonałości Michała Anioła i Leonarda nie osiągającemi ciałami, rzuconemi jednak jeszcze na tło typowo niemieckie, aby w obrazach madryckiego Prado o tym samym temacie (1507) przemienić się w koncepcję zdecydowanie już włoską, zarówno w traktowaniu nagości, jak też w rytmice i melodyce linji, północne pochodzenie swego twórcy zdradzającą tylko w typach twarzy, zwłaszcza Ewy. W dziełach tych

ALBRECHT DÜRER SYN MARNOTRAWNY (miedzioryt, z przed r. 1495)

Dürer postawił z całą świadomością problem artystyczny, którego na północy nikt przedtem nie próbował ująć i otworzył renesansowi włoskiemu wrota sztuki niemieckiej.

Torował mu drogi w swojej ojczyźnie nie tylko praktyką artystyczną, ale i teoretycznemi pracami, w czem również był uczniem wielkich mistrzów włoskich, Alberti'ego i Leonarda. Obok traktatów, poświęconych geometrji: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheite* (1525) i budownictwu fortecznemu: *Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken* (1527), wychodzi w druku w 1528, już po śmierci mistrza († 6 kwietnia 1528), główny jego utwór teoretyczny: *Vier Bücher von menschlicher Proportion,* jako jedyna opracowana część wielkiego dzieła, które chciał napisać pod tytułem: *Ein Unterricht in der Malerei* albo *Die Speis des Malerknaben.* Właściwa umysłowości niemieckiej skłonność do abstrakcji popchnęła przytem Dürera do poszukiwań, które nigdy nie postały w głowie mającego silny zmysł rzeczywistości Leonarda. — Da Vinci, badając proporcje ciała ludzkiego, ograniczył się do ustalenia pewnych stałych stosunków pomiędzy poszczególnemi częściami organizmu człowieka. Dürer usiłował pójść dalej. Chciał odkryć kanon, wzór abstrakcyjny i typ idealnie pięknego ciała i zabłąkał się wśród bezdroży fałszywego idealizmu. Fritz Knapp (*Die Künstlerische Kultur des Abendlandes,* Bonn i Lipsk, 1923, t. II, str. 201) ma niewątpliwie rację, twierdząc, że Dürer jako malarz jest formalistą i że »bardziej, niż ktokolwiek inny, albo conajwyżej jeszcze na równi z Raffaelem, stał się ojcem wszelkiej akademicko zorjentowanej sztuki plastycznej«.

Nie tylko kult nagiego ciała przejął Dürer od artystów włoskich. Wielka sztuka Italji dała mu nadto zrozumienie ściśle zwartej, geometrycznej konstrukcji formalnej i poczucie monumentalności kształtu. Już w *Opłakiwaniu Chrystusa* z 1500 (Monachjum, Stara Pinakoteka) pojawia się trójkątny schemat kompozycyjny, który do ostatecznego wyrazu konsekwencji dochodzi w *Święcie różańcowem* z czasu ok. 1506 (Praga, klasztor strahowski), gdzie motywy włoskie, przedewszystkiem weneckie, a także florenckie są tak uderzające, że obraz robi wprost wrażenie dzieła włoskiego, przetłumaczonego jedynie na typikę twarzy północnych. To samo można powiedzieć o *Madonnie z czyżykiem* z 1506 (Berlin, Muzeum Państwowe). Pod wpływem sztuki włoskiej rozwija się też u Dürera styl majestatycznej prostoty i monumentalności, który nabiera cech dostojnej eurytmji, utrzymanej w duchu Fra Bartolommea i Raffaela we *Wniebowzięciu Marji* z 1509, zachowanem tylko w kopji ze spalonego ołtarza hellerowskiego (Frankfurt, Muzeum Miejskie), a w wyższym jeszcze stopniu w wiedeńskiej *Adoracji św. Trójcy,* która w swym imponującym rozmachu kompozycyjnym ma rytmikę raffaelowej *Dysputy.* Szczyt swój osiąga ten kierunek sztuki Dürera w sławnych *Czterech Apostołach* (Cztery temperamenty) z 1526 (Monachjum, Stara Pinakoteka), na których powstanie wpłynęło zapewne także przestudjowanie na miejscu potężnych dzieł Huberta i Jana van Eycków. Te wspaniałe typy jednak są nie do pomyślenia bez Mantegni (Obraz ołtarzowy w San Zeno w Weronie) i bez Jana Bellini'ego (Tryptyk z kościoła dei Frari w Wenecji).

Wzorował się więc Dürer na sztuce włoskiej entuzjastycznie i nieraz bezkrytycz-

nie. Pełnemi garściami czerpał ze skarbca form nie tylko Mantegni i Giambellina oraz jego następców, ale także Florentyńców: Antonia Pollajuola, Lorenza di Credi, a nawet Leonarda da Vinci (karykaturalne głowy i gestyka rąk w kompozycji z 1506 *Jezus między uczonymi w piśmie* w rzymskiej Galerji Barberini).

Dürer-malarz jest najbardziej sobą tam, gdzie podświadomie przychodzi w nim do głosu romantyka ruin (*Narodziny Chrystusa* z czasu ok. 1504 w monachijskiej Starej Pinakotece i *Pokłon trzech króli* z tegoż roku w florenckich Uffiziach), albo romantyka pejzażu (*Madonna z irysem*, dzieło pracowni Dürera z czasu ok. 1508, zachowane w dwu egzemplarzach w Rudolphinum w Pradze i w Richmond u sir Fredericka Cooka).

Jest też sobą w swych portretach, które choć mało interesujące ze stanowiska ściśle malarskiego, a w ujęciu i w sposobie traktowania fałdów i akcesorjów często także napół włoskie, imponują jednak potęgą duchowego wyrazu, zawartą w oczach, które patrzą z taką sugestywną siłą, na jaką obok niego zdobywał się jeszcze tylko Antonello da Messina (Trzy autoportrety, Fryderyk Mądry, t. zw. Hans Imhoff, Jakób Muffel, a przedewszystkiem sławny Hieronim Holzschuher). W tych portretach przesuwa się przed naszemi oczyma szereg tych ludzi energicznych, zadzierżystych i bojowych, z których rekrutowali się entuzjaści reformacji. Malował ich Dürer z pasją i zadowoleniem wewnętrznem, bo i on sam stał się z czasem fanatykiem idei religijnej. W jego dzienniku podróży niederlandzkiej znajduje się namiętny, wysoce patetyczny ustęp, w którym Dürer, solidaryzując się z ruchem reformacyjnym, nawołuje Erazma z Rotterdamu, aby stanął na czele jako rycerz Chrystusa.

Naogół jednak dzieło malarskie Dürera jest tworem za mało indywidualnym i oryginalnym. Gdyby go nie było, nie powstałaby poważna luka w rozwoju malarstwa europejskiego. W tej dziedzinie jego twórczości zbyt silnie zaciężyła nad nim przewaga sztuki włoskiej, sztuki tej, entuzjastycznie przez niego umiłowanej Italji, dla której podziw wyraził w swym pamiętnym i dla całych pokoleń artystycznych Niemiec, aż do Goethego i do naszych czasów ciągle prawdziwym okrzyku serdecznym, w liście do przyjaciela, humanisty Willibalda Pirkheimera: *O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.*

A jednak i na tym artyście sprawdził się niewzruszalny dogmat, że tylko w najściślejszym związku z ziemią rodzinną można dokonać rzeczy naprawdę wielkich. Wielkim jest Dürer nie w obrazach, ale w swej grafice, w drzeworytach, miedziorytach i rysunkach, to jest w tych działach swej sztuki, w których, zapominając o doktrynie i przytłaczających go wzorach włoskich, dawał swobodny upust swym najbardziej własnym natchnieniom i — w znacznej części podświadomie — wyrażał najgłębsze instynkty artystyczne i umiłowanie swoje i swojej rasy.

Nieśmiertelność na kartach historji sztuki zdobył Dürer tylko dzięki swej grafice. Już pod względem technicznym należy on do najznakomitszych przedstawicieli tej gałęzi twórczości plastycznej. Nie Mantegna i nie Schongauer, ale Dürer doprowadził grafikę renesansową do najwyższego rozwoju technicznego i stworzył w niej dzieła, które swą wartością formalną i duchową przerastają o wiele pro-

dukcję graficzną tamtych artystów. Na tem polu był on najbardziej swobodny i szczery i rozwinął ilościowo także podziwu godną działalność, apelując w miedziorytach przeważnie do arystokratycznych upodobań wykształconych humanistów, a w drzeworytach do naiwnie wrażliwej fantazji ludowej. Piętnaście drzeworytów abstrakcyjnej i fantastycznej *Apokalipsy* (1498), wyrastającej wysoko ponad wszystko, co w zakresie »tajemniczego objawienia« sztuka niemiecka przedtem wydała, pełne dramatycznej siły i realistycznej prawdy cykle Męki Pańskiej: dwanaście drzeworytów *Wielkiej Pasji* i trzydzieści siedem drzeworytów *Małej Pasji* (oba cykle wydane w formacie książkowym w 1511), szesnaście miedziorytów *Małej Pasji* (1507—1512) i 12 rysunków *Zielonej Pasji* z 1504 (Albertyna), a dalej dwadzieścia drzeworytów poetyckiego i nastrojowego *Życia Marji* (wyd. w 1511), słynne rysunki na Marginesie *Modlitewnika cesarza Maksymiljana* (1515, Monachjum i Besançon) i wreszcie szereg znakomitych dzieł graficznych, nieujętych w cykle — oto są tytuły nieśmiertelnej chwały Dürera, legitymujące go jako jednego z naczelnych artystów świata.

W grafice jedynie osiągnął Dürer formę w pełni indywidualną. I rzecz dziwna! Ten artysta, który w malowidłach — zanim pod wpływem Italji zdobył się na wielki, monumentalny styl idealistyczny — był skrajnym naturalistą, który i później w swych rysunkowych i akwarelowych studjach roślin i zwierząt odtwarzał rzeczywistość empiryczną z wiernością i precyzją aparatu fotograficznego, ten sam artysta w dziełach sztuki graficznej odstępował świadomie od natury, przekształcał ją i naginał do swojej wizji wewnętrznej, wypowiadał się za pomocą linji zdecydowanie dekoracyjnej — on, który jako malarz był jednym z ojców akademizmu.

Ta linja dekoracyjna w grafice Dürera tkwi korzeniami głęboko w gotyku, jako najbardziej swoistym wyrazie artystycznym duszy północnej: renesans okazał się wobec niej bezsilny, wpływ jego musiał skapitulować wobec atawizmu rasy. Linja graficzna Dürera jest pogięta, połamana, powykręcana w ostre zygzaki i kąty, w spirale i owale, jest po prostu kędzierzawa. *Dürer'scher Stil bedeutet für uns immer etwas Krauses... Am weitesten weicht er aus im Holzschnitt... Da wendet er die Form am meisten ins Krause und flicht am unbedenklichsten seine Triller und Passagen in das Thema ein.* (Wölfflin, op. cit. str. 343). W drzeworytach dekoracyjność stylu nie ogranicza się do charakteru linji, ale polega także na wybitnie dekoracyjnym sposobie wypełniania płaszczyzny graficznej. Dekoracyjne powikłanie linij idzie tak daleko, że wcześniejsze drzeworyty Dürera robią wrażenie czegoś przeładowanego, niejasnego i nieprzejrzystego, czegoś, w czem w pierwszej chwili zorjentować się trudno. Dopiero po drugiej podróży włoskiej następuje i w tej dziedzinie zmiana stylu w kierunku prostoty, jasności i wielkości kształtu — przy zatrzymaniu jednak tej samej linji.

Dekoracyjnie zagmatwana linja dürerowska występuje również — choć z mniejszą intensywnością — w jego miedziorytach, które są częściowo domeną wpływów włoskich. Charakter jej jednak przebija się z całą stanowczością w sposobie traktowania fałdów draperji, chmur, fal wodnych, skał i zarośli, a czasem nawet w modelowaniu niektórych partyj nagiego ciała.

ALBRECHT DÜRER PORTRET WŁASNY (rys. pióro, 1493)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ALBRECHT DÜRER SAMSON Z DRZWIAMI GAZY
(rys. piór.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ALBRECHT DÜRER SZKIC GŁOWY MĘSKIEJ I POSTACI MATKI BOŻEJ (rys. piór.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

I jeszcze jedna rzecz szczególna uderza nas w grafice Dürera. On, który w malowidłach swoich dowiódł aż nadto przekonywująco, że stosunek jego do barwy był bardzo luźny i że żywiołem jego sztuki jest linja, w grafice ustosunkowuje się do przestrzeni w sposób typowo malarski, kształtując ją za pomocą świetnie wprowadzanych kontrastów świateł i cieni, oraz daje świadectwo doskonałego wyczuwania walorów barwnych dzięki umiejętnemu operowaniu plamami czerni i bieli. Wystarczy spojrzeć na drzeworyt *Ostatnia Wieczerza* z cyklu *Wielkiej Pasji* ‹B. 5›, albo na miedzioryty: *Cztery czarownice* ‹B. 75› i *Sen doktora* ‹B. 76›, a przedewszystkiem na *Św. Hieronima w celi* ‹B. 60› i na *Melancholję* ‹B. 74›, aby zrozumieć ten paradoks, że naprawdę malarzem był Dürer tylko w swej grafice...

Miedzioryty Dürera objawiają nam jeszcze jedną uwagi godną właściwość zmysłowo-optycznej strony jego talentu, tę mianowicie, którą Wölfflin zalicza do kategorji *Oberflächengefühle*. Miedzioryty jego, co prawda nie wszystkie, tylko te głównie, w których elementy światła przychodzą do głosu, robią niezaprzeczone wrażenie czegoś metalicznie lśniącego, co tak doskonale harmonizuje z techniką tej gałęzi sztuki i u żadnego innego jej mistrza z równą nie występuje precyzją.

Nie tylko strona formalna, ale i duchowo-uczuciowa sztuki Dürera bez porównania świetniejszym blaskiem jaśnieje w jego grafice, niż w malowidłach. Daleki od naśladowania Włochów, idzie on tu za podszeptami najsubtelniejszych i najserdeczniejszych natchnień, odrzuca wszelki formalizm i akademickość, staje się głęboko wzruszającym poetą o cechach niepospolitej świeżości i oryginalności talentu. Chociaż dzieje męki Zbawiciela tak wiele zajmują miejsca w jego sztuce, to jednak nie dramatyczne ujmowanie życiowych konfliktów, nie ekspresje cierpienia, bólu duchowego i fizycznego, ale liryzm jest najistotniejszą cechą jego twórczości. Dürer jest jednym z największych liryków wśród artystów świata. Liryzm jego w trzech głównie rozwija się kierunkach. Jest on najpierw porywającym poetą pejzażu: dusza jego z niezmierną wrażliwością odnosi się do piękna natury, w której umie odkryć i sugestywnie wyrazić zarówno pierwiastki nastrojowe jak i poufnie swojskie. Odczuwa dalej tak intensywnie, jak mało kto wśród wielkich plastyków, poezję życia domowego, odkrywa niedostrzegalny dla innych urok we wnętrzach mieszkań ludzkich i przedstawiając je z ogromnie rzewnym sentymentem, czasem z humorem to znów z pietyzmem, staje się mimowoli, bez żadnej zresztą tendencji dydaktycznej, gloryfikatorem pracy i cnót rodzinnych. Jest wreszcie Dürer jednym z najpotężniejszych przedstawicieli liryki baśniowej, fantastycznej i refleksyjno-abstrakcyjnej.

Wystarczy wczuć się w najbardziej typowe okazy jego grafiki, aby istotę jego liryzmu zrozumieć i nauczyć się ją cenić należycie wysoko.

Już z najwcześniejszych lat artystycznego rozwoju Dürera pochodzą jego akwarelowe i rysunkowe pejzaże, widoki miast i zamków ‹widok Trydentu w Bremie, widok zamku trydenckiego i dwa warjanty dziedzińca zamkowego w Wiedniu, t. zw. *Jenedier Klausen* w Luwrze, wieś Kalkreuth obok Norymbergi i t. d.›,

ALBRECHT DÜRER WNIEBOWSTĄPIENIE (rys. piór., 1511—1511)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

w których zadziwia nas zupełnie nowoczesne poczucie natury. Przy całym objektywizmie wykazują one syntetyczną monumentalność, przestrzenność, powietrzność, romantyzm lub intymność w uczuciowem zabarwieniu.

To umiłowanie przyrody przewija się potem stale przez całą jego grafikę. Jeśli akcja figuralna umiejscowiona jest w wolnej przestrzeni, tło tworzą zawsze ukazane w oddali rzeki i góry, pokryte zamkami, basztami, drzewami i zaroślami (*Św. Rodzina z konikiem polnym, Propozycja miłosna, Pokuta św. Chryzostoma, Św. Hieronim, Porwanie Amymony, Herkules, Marja z małpką, Św. Antoni, Samson rozdzierający lwa, Św. Rodzina z zającem i t. d.*). Najbardziej pociągająca jest u niego poezja drzew i lasu (*Adam i Ewa, Św. Eustachy, Rycerz z lancknechtem, Męczeństwo dziesięciu tysięcy wyznawców* ⟨*B 117*⟩, *Św. Antoni i Paweł w pustelni, Anioł zjawiający się Joachimowi, Marja i Elżbieta, Ucieczka do Egiptu, Modlitwa w Ogrojcu i Złożenie do grobu z Wielkiej Pasji* i t. d.), ta sama, która tak ujmuje u Altdorfera i Cranacha. Jest to rys specjalnie północny, u artystów nieposiadającej prawie borów Italji niespotykany ⟨jedyny poniekąd wyjątek: Piero dei Franceschi⟩, rys nie tylko germański, jak chcą Niemcy, ale także słowiański. Że tak jest, wystarczy wymienić jedno nazwisko: Żeromski (*Puszcza jodłowa*), nie mówiąc już o Mickiewiczu.

Dürer = poeta natury jest też czarującym poetą życia rodzinnego, zacisza domowego, tego wszystkiego, co Niemcy nazywają *häuslich*, a co w tak ogromnej jest u nich cenie. Słynne już stało się to pełne schodów, zakamarków i solidnych sprzętów drewnianych wnętrze izby mieszczańskiej w *Narodzinach Marji* ⟨B. 80⟩, gdzie odwiedzające położnicę sąsiadki z takiem przejęciem plotkują ze sobą, nie zapominając oczywiście o imponujących rozmiarami kuflach piwa. Jeśli atmosfera tej kompozycji, bądź co bądź filisterska, chociaż niewątpliwie *urdeutsch*, razi nas potroszę, to już bez żadnych przeszkód rozkoszujemy się w pełni cichą idyllą *Narodzin Chrystusa* ⟨B. 2⟩ ze wzruszającemi podcieniami, zrujnowanym dachem i Józefem, czerpiącym wodę ze studni, lub pełną ufnego szczęścia sielanką *Odpoczynku podczas ucieczki do Egiptu* ⟨B. 90⟩, gdzie skrzydlate aniołki tak figlarnie pomagają Józefowi w jego robocie stolarskiej.

W związku z tem wspomnieć warto o innych przejawach sztuki dürerowskiej, zawdzięczających swe istnienie życzliwej obserwacji zjawisk potocznego życia. Gdy na miedziorycie z roku ok. 1495 ⟨B. 94⟩ widzimy dzielnego młodziana z potężnem piórem strusiem u czapki, robiącego podczas przechadzki wyznanie miłosne brzydkiej Niemce w potwornej kapuzie na głowie, czyż nie przypomina się nam wielkanocny spacer mieszczuchów z Fausta? Dürer był także pierwszym, który wprowadził do sztuki chłopów i z widoczną satysfakcją przedstawiał ich niezgrabne postacie podczas tańca i sprzeczek z żonami, w czasie zachwalania jarzyn i drobiu na targu lub podczas gry na kobzie.

Prawdziwą jednak heroizację cichej pracy powszedniej i poezji wnętrza dał Dürer w sławnym swym miedziorycie *Św. Hieronim w celi* ⟨r. 1514, B. 60⟩. Poza niezrównanemi wartościami formalnemi, jak przedewszystkiem mistrzowska gra światła

ALBRECHT DÜRER WÓŁ (rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

słonecznego i cieni, jest w skupionej postaci piszącego Hieronima, w opłynionych idealną ciszą sprzętach skromnej izby i w uśpionych postaciach lwa i psa, leżących obok siebie w doskonałej harmonji — tak nieopisany urok rozkoszy, jaką daje twórcza praca umysłowa, że kompozycja ta powinna być emblematem pracowni każdego uczonego.

Trzecią wreszcie, najwspanialszą i najpotężniejszą dziedziną liryzmu Dürera jest poezja fantastycznej baśni i abstrakcji. *Czterej jeźdzcy Apokalipsy* ⟨B. 64⟩, chociaż młody artysta nie opanowywał jeszcze wówczas ⟨1498⟩ w zupełności postaci konia, pozostanie na zawsze jedną z najbardziej sugestywnych ewokacyj nastroju kosmicznej grozy, powszechnego zniszczenia i panicznego lęku. Przedziwny miedzioryt: *Rycerz, śmierć i djabeł* ⟨1513, B. 98⟩, słusznie uzyskał wszechświatową sławę, bo chociaż koń na nim jest wzięty najdokładniej z rysunku Leonarda w *Codice Atlantico,* przedstawiającym model pomnika konnego Francesca Sforzy, to jednak zdołał Dürer zamknąć w tem dziele cały czar balladowej fantastyki na trzysta niemal lat przedtem, zanim to uczynił w poezji romantyzm niemiecki. Nakoniec w najgłębszej emanacji swego natchnienia, w nieśmiertelnej *Melancholji* ⟨r. 1514, B. 74⟩, dał Dürer godną Goethego inkarnację tej abstrakcyjnej, spekulatywnej myśli niemieckiej, która z faustowską żądzą i niepokojem trudzi się bezustannie nad rozwiązywaniem najtajniejszych zagadek wszechbytu.

Dürer jako poeta-grafik jest istotnie *der deutscheste aller deutschen Künstler,* a zarazem wnosi do sztuki światowej elementy zupełnie nowe, jedyne, niezastąpione. W grafice wyłącznie nietylko nie jest zależny od obcych wzorów, ale przeciwnie sam oddziaływa na rozwój sztuki w Europie. Zupełną rację ma Knapp ⟨op. cit. II. str. 217⟩, gdy twierdzi, że sztychy Dürera wywarły niezaprzeczony wpływ na holenderskie nastrojowe malarstwo krajobrazów i wnętrz w XVII w. Dodajmy, że także na chłopsko-rodzajowe malarstwo Piotra Brueghela, Brouwera, Teniersa, Adriaena van Ostade, Steena i in. ⟨zob. Muther: *Geschichte der Malerei,* 1909, II, str. 133⟩.

II.

Skoro — jak widzieliśmy — wielkim zrobiła Dürera jego grafika, a nie malarstwo, tem radośniejszą i zaszczytniejszą jest rzeczą dla naszej kultury estetycznej, że posiadamy w Polsce pewną ilość cennych rysunków Dürera, a mianowicie 25 w zbiorach Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie i dwa w Bibljotece uniwersyteckiej w Warszawie.

Stały się one głośne w świecie dopiero w roku 1927 dzięki zainteresowaniu się niemi znawców i uczonych angielskich i niemieckich. O właściwem jednakże »odkryciu« tych rysunków nie może być mowy, co lojalnie przyznaje Fryderyk Winkler ⟨*Der Kunstwanderer, 1/2 Maiheft* 1927, str. 353⟩. W gabinecie rycin Muzeum Lubomirskich figurowały one oddawna jako dzieła Dürera, świadcząc chlubnie o znawstwie i kulturze estetycznej założyciela Muzeum, Henryka ks. Lubomirskiego. Były też znane polskim historykom sztuki, którzy je niejednokrotnie badali. Jeśli

ALBRECHT DÜRER MATKA BOŻA W HALI RENESANSOWEJ (rys. piór.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

jakiego zaniedbania dopuścili się uczeni nasi, to tylko tego, że rysunków Dürera nie uprzystępnili literaturze światowej drogą opisu, analizy i reprodukcyj. Usprawiedliwia ich poniekąd brak materjału porównawczego na miejscu i nasze, przygnębiające istotnie, jeśli idzie o sztukę, warunki wydawnicze. Świadom wartości cennego zabytku, zarząd Muzeum przechowywał go od lat z największą troskliwością, a sposób naklejenia rysunków na kartony i zabezpieczenia ich za pomocą wielkich *passepartouts* nazywa Winkler (loc. cit.) tak wzorowym, iż »niejeden gabinet niemiecki mógłby sobie zeń wziąć przykład«. Jest to niewątpliwie pochwała bardzo wysokiej klasy.

Dziś lwowskie rysunki Dürera znane są już całemu światu. Pisali o nich, dołączając po kilka lub kilkanaście reprodukcyj: H. S. Reitlinger, który je pierwszy »odkrył« we Lwowie, w *The Burlington Magazine* (zeszyt z marca 1927, str. 153 i nast.), Fryderyk Winkler w *Kunstwanderer* (maj 1927) i w *Old Master Drawings* (nr 6, wrzesień 1927), Hans Tietze i Erica Tietze-Conrat w *Zeitschrift für bildende Kunst* (62, 1). Z uczonych niemieckich badali je nadto na miejscu we Lwowie: Teodor Hampe, drugi dyrektor Muzeum Germańskiego w Norymberdze i Gustaw Pauli, dyrektor *Kunsthalle* w Hamburgu. Nadto, jak wspomniałem, rysunki te weszły w skład wydanego przez Winklera VI tomu rozpoczętej przez Lippmanna wielkiej publikacji wszystkich rysunków dürerowskich, a Tietze umieścił recenzję z tego tomu w *Zeitschrift für bildende Kunst* (62, 2, z roku 1928/9). Szczegółowe wreszcie opracowanie naukowe tych rysunków przygotowują prof. Tietze i doc. dr. M. Gębarowicz w mającem się niebawem ukazać specjalnem wydawnictwie z tekstem polskim i niemieckim.

Słuszna radość nasza z posiadania w Polsce rysunków Dürera tem jest większa, że należą one do najlepiej zachowanych dzieł graficznych mistrza, a nadto nie są bynajmniej jakiemiś odpadkami z jego pracowni, ale posiadają przeważnie pierwszorzędną wartość.

Do najcenniejszych rysunków w zbiorze lwowskim zaliczam piórkowy *autoportret* Dürera (27·5×20 cm.), sygnowany u góry A. D. Oprócz młodzieńczej głowy w pozycji trzech czwartych na prawo, z długiemi włosami, wymykającemi się z pod płaskiej czapeczki, z dużemi, bystremi oczami, zwróconemi w lewo, z wydatnym nosem i grubemi, mięsistemi wargami, nad któremi wysypał się pierwszy puch wąsika, widzimy studjum lewej ręki, podniesionej do góry ze złożonemi trzema palcami. Ręka ta zadziwia swym brakiem jędrności i obwisłą skórą. Wygląda raczej na rękę starca. Jest to jednak typ ręki dürerowskiej, daleki od klasycznego piękna. Podobną spotykamy na autoportrecie w Erlangen i na rysunku do nauki o proporcjach ciała w Bibljotece Drezdeńskiej. Na tej samej karcie u dołu umieścił artysta studjum małej, zmiętej poduszki w powłoce, wyglądającej raczej na skórę, niż na płótno. Tę samą poduszkę w najrozmaitszych wygięciach odrysował Dürer jeszcze sześć razy na odwrotnej stronie ze skrupulatnością, która jest dobrem świadectwem jego naturalistycznego fanatyzmu w odtwarzaniu rzeczywistości. Na tejże stronie u góry znajduje się data 1493, która jest zarazem datą autoportretu, pochodzącego, podobnie jak rysunkowy autoportret z Bibljoteki w Erlangen, z czasów wędrówki Dürera,

ALBRECHT DÜRER SZKIC DO OBRAZU „ŚWIĘTA RODZINA" (rys. piór., 1512)

ALBRECHT DÜRER

CHRYSTUS ZDJĘTY Z KRZYŻA (rys. czarną kredką, 1505)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ALBRECHT DÜRER ZŁOŻENIE DO GROBU (rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ale mającego bezwarunkowo wyższe od tamtego walory artystyczne. Jest to obok słynnego autoportretu wiedeńskiej Albertyny, narysowanego przez Dürera w 13 roku życia, najcenniejszy jego graficzny portret własny. Rysy twarzy te same, co w malowanym autoportrecie z niebieskim kwiatkiem *(Eryngium)* u Leopolda Goldschmidta w Paryżu (Scherer: *Dürer, Klassiker der Kunst,* Zw. Aufl. 1906, str. 2), ten sam też wyraz oczu, śmiały i trochę lekceważący.

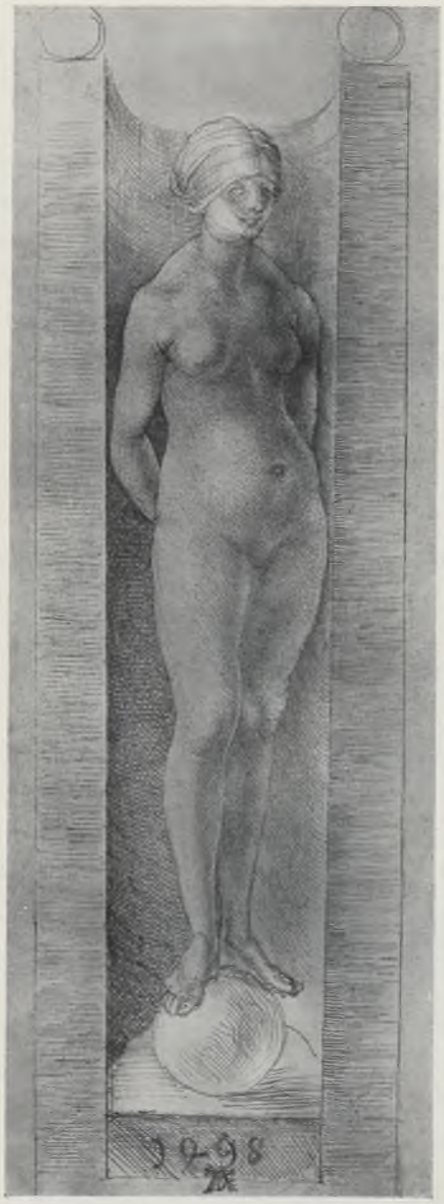
Niemałą i miłą niespodzianką dla badaczy sztuki Dürera było odkrycie wśród rysunków lwowskich szkicu przygotowawczego do znanego tryptyku Muzeum Germańskiego w Norymberdze (1512), przedstawiającego *idealne portrety Karola Wielkiego i cesarza Zygmunta.* Szkic ten (17·5×20 cm.) wykonany piórkiem i delikatną akwarelą o tonach żółtych, różowych i szaro-perłowych, zawiera już w zasadzie tę koncepcję, która bez zbyt daleko idących zmian, została ostatecznie utrwalona w obrazach.

Z tej samej świetnej epoki dojrzałości artystycznej Dürera pochodzi sygnowany, lecz nie datowany szkic piórkowy do niewykonanego projektu *płaskorzeźb kaplicy Fuggerów* w Augsburgu (30·5×13 cm.). Szkic ten, ogromnie ekspresyjny w swej pobieżności, ilustruje w swej górnej, owalnie zamkniętej części ten ustęp z *Księgi Sędziów* (XVI, 1—3), który opisuje, jak Samson, poszedłszy w nocy do nierządnicy w Gazie, został w tem mieście zamknięty przez Filistynów, lecz poradził sobie w ten sposób, że wywalił bramę miejską, a wrota jej zaniósł na górę »która patrzy ku Hebronowi«. Motyw kroczenia olbrzymiego, długowłosego i długobrodego Samsona bardzo sugestywny. Oprócz tej głównej sceny, z widokiem średniowiecznie pojętej architektury miasta Gazy po prawej, rzucone są na papier minjaturowe, ulotne szkice innych epizodów z życia żydowskiego Herkulesa: na prawo pod domkiem Samson i Dalila, na lewo u góry Samson, mocujący się z atletycznym Filistynem i Samson, pobijający Filistynów oślą szczęką. Dolną część szkicu zajmuje ornamentacyjna rama renesansowa z motywami uskrzydlonej czaszki trupiej, delfinów, puttów, kartuszów i chimer.

W bezpośredniem sąsiedztwie chronologicznem z tym szkicem pozostaje bardzo precyzyjne piórkowe *studjum draperji* postaci siedzącej (14·5×19.5 cm.), sygnowane i datowane 1511. U góry na prawo malutki szkic pejzażu ze skałami, krzakami i lekko zaznaczoną ruiną.

Na czas ok. r. 1510—1511 przypada zapewne, jak wskazuje monumentalność kształtu, wartościowy i bardzo starannie wykonany rysunek piórkowy z tematem Wniebowstąpienia Chrystusa, lub może raczej *Przemienienia Pańskiego* (31×22 cm.). Środek zajmuje majestatyczna, po gotycku wydłużona postać Chrystusa o szlachetnej głowie, wznoszącego się pionowo ku niebu z jabłkiem globowem w lewej ręce i z podniesioną do błogosławieństwa prawicą. Szata iście po dürerowsku pomięta w ostre i kręte fałdy. Analogje z półnagim Chrystusem ze *Zmartwychwstania* (Wielka Pasja, 1510, B. 15), duże, stylem, zdecydowanie klasycznym, łączy się ten rysunek z wiedeńskim obrazem *Adoracji Trójcy* (1511 r.) i z drzeworytem *Św. Trójcy* (1511, B. 122). U góry, jak dwie rozsunięte firanki, obłoki z główkami cherubinów, u dołu

ALBRECHT DÜRER STUDJUM AKTU MĘSKIEGO (rys. pióro.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



ALBRECHT DÜRER FORTUNA (rys. piór. 1498)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ALBRECHT DÜRER NAGA KOBIETA Z LUSTREM (rys. piór.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

krajobraz z kulistą skałą i drzewami. Rysunek bez sygnatury i daty, lecz autentyczność niewątpliwa.

Wół, rysunek piórkowy ⟨17·5×14⟩, wykonany z cechującą dürerowskie studja z natury pasją naturalistycznej ścisłości, przedstawia się jako szkic przygotowawczy do miedziorytu *Syn marnotrawny*, gdzie pozostał z niego po lewej stronie tylko zad z charakterystycznie zakręconym ogonem ⟨wszystko w kierunku odwrotnym⟩. Ponieważ zaś sztych ten pochodzi najpóźniej z czasu ok. r. 1496 ⟨według Scherera, loc. cit. str. 94 przed 1495⟩, wynika z tego, że umieszczona na rysunku u góry data 1508 została później fałszywie dodana. Wskazuje na to zresztą także sygnatura z inicjałami A. D., umieszczonemi obok siebie i niezłączonemi jeszcze w powszechnie znany monogram artysty, taka sama, jak na autoportrecie z roku 1493. W roku 1508 Dürer sygnatury takiej już nie używał.

Osobną cenną grupę wśród rysunków lwowskich tworzą *Madonny*. Jest ich pięć: Madonna bez dziecka, z górną częścią korpusu na sposób Leonarda spiralnie wykręconą; ponad nią głowa wygolonego, zażywnego mężczyzny z kręconemi włosami ⟨sygn. bez daty — w każdym razie po r. 1506 — piórko⟩; Madonna siedząca na niskim stołku w hali renesansowej ⟨24×20, piórko, sygn. bez daty. — Winkler łączy ją genetycznie z obrazowo wykończonym rysunkiem bazylejskim z r. 1509⟩; pełna poezji zacisza domowego, rembrandtowska niemal w nastroju Madonna siedząca w pokoju z Dzieckiem i z zaczytanym św. Józefem ⟨26·5×20, piórko, sygn. i data 1512⟩; czarująca w swej szkicowości, pełnej sugestywnej ekspresji Madonna z Dzieckiem, adorowana przez św. Józefa ⟨11·8×7·9, piórko, sygn. bez daty⟩; wreszcie Madonna, siedząca na ziemi z rozwianemi włosami i karmiąca dziecko ⟨12·10×9·3, srebrny rylec, papier koloru lila, bez sygnatury, rysunek uszkodzony⟩. Na odwrotnej stronie tej ostatniej karty znajduje się nazwisko malarza z Ulm, Franza Bucha ⟨1542—1568⟩, który zapewne był właścicielem rysunku.

Szósta Madonna, która klęcząc, adoruje ⟨nienarysowane⟩ Dziecko, mając obok siebie pochylonego św. Józefa z latarnią ⟨15·5×17·5, piórko⟩, rzecz słodka i miękka w nastroju, nie ma ani w fakturze, ani w formie, ani w psychice cech dürerowskich. Winkler słusznie uznał tę kompozycję za typowy rysunek Hansa Süssa z Kulmbachu, z czem zgadza się Tietze, który stawia zarazem mało uzasadnioną hipotezę, że pozostaje on w ścisłym związku z obrazem bamberskim o tym samym temacie, będącym utworem pracowni Kulmbacha ⟨repr. u Muczkowskiego, op. cit. str. 62⟩.

Do ikonografji Chrystusa odnoszą się w zbiorze lwowskim, prócz *Przemienienia Pańskiego*, dwa jeszcze rysunki. *Chrystus zdjęty z krzyża* ⟨17×23, czarna kredka, sygn. i dat. 1505⟩, należy do zakresu dzieł powstałych pod wybitnym wpływem sztuki włoskiej i w śmiałym skrócie perspektywicznym rywalizuje szczęśliwie z słynnym Chrystusem Mantegni. *Złożenie do grobu* ⟨20·5×20·5, piórko, bez sygnatury i daty⟩, uważa Winkler za utwór późniejszych lat mistrza. Koncepcja całości, kompozycja, typika charakterystycznych postaci męskich w strojach wschodnich, a także faktura są wprawdzie dürerowskie, ale umarły Chrystus niemożliwie tępy w modelunku i wyrazie, konwencjonalnie piękna twarz Madonny i niedość zwichrzony układ

ALBRECHT DÜRER NAGA KOBIETA Z LASKĄ
(rys. piór. 1508)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

fałdów przemawiają przeciw autorstwu samego mistrza. Mojem zdaniem jest to produkt jego pracowni.

Tak charakterystyczne dla Dürera studja nagich ciał męskich i kobiecych również są w zbiorach lwowskich reprezentowane. Herkules, czy może *Samson z lwem* ⟨27 × 14, piórko, bez sygn. i daty⟩, rysunek pobieżny, prawie wyłącznie konturowy, w budowie przeatletyzowanego ciała męskiego bardzo schematyczny i nieindywidualny, należy najwidoczniej do kategorji tych akademickich, z pamięci robionych aktów, których Dürer rysował wiele w związku ze swemi studjami nad proporcjami ciała ludzkiego. Na odwrotnej stronie tej karty znajduje się analogiczny akt męski ze zwierciadłem w ręku. Czy to są studja do sztychu *Sprawiedliwość* z czasu ok. 1503 ⟨B. 79⟩ — bardzo wątpliwe. Podobieństwo tylko ikonograficzne i to niezupełne. Oba rysunki powstały prawdopodobnie dopiero po drugiej podróży włoskiej.

Do akademickich, nie z natury robionych typów męskiej nagości należy także *Mężczyzna,* który, siedząc na ziemi, oparty na prawym łokciu i z podniesioną lewą nogą, trzyma w lewej ręce *maczugę.* ⟨28 × 44·5, piórko, sygn., bez daty⟩. Tietze bez dość przekonywujących powodów usiłuje go odebrać Dürerowi na rzecz Hansa Sebalda Behama⟨?⟩.

Z trzech aktów kobiecych najwięcej wdzięku posiada *Fortuna,* stojąca w niszy na kuli, z chustką na głowie, z rękami w tył założonemi ⟨32·5 × 12, piórko, sygn. i dat. 1498⟩. Zgrabna, stanowczo niegermańska budowa ciała, ładna twarz, o figlarnym wyrazie wskazują na wpływy włoskie. Impulsu twórczego mogły w tym wypadku dostarczyć alegoryczne kompozycje Jana Bellini'ego ⟨dziś w Akademji weneckiej⟩, zwłaszcza pokrewna w wielu szczegółach *Alegorja Przezorności.* Zbliżona do Fortuny *Naga kobieta ze zwierciadłem* w ręku prawem, lewa ręka, opuszczona wzdłuż biodra, podtrzymująca gładko sfałdowaną draperję ⟨25 × 19·5, piórko, sygn. bez daty⟩ posiada tę samą konstrukcję i modelunek ciała, które jednak jest pełniejsze w partji brzucha i nóg i zbliża się do typu Jacopa de'Barbari. W każdym razie modele, względnie wzory w obu wypadkach były włoskie, nie mające nic wspólnego z germańskim kształtem dürerowskiej nagości kobiecej, nieforemnej, dużej i tłustej, której typowy przykład widzimy w miedziorycie *Nemesis* ⟨B. 77⟩.

Bez porównania mniejszą wartość ma *Akt kobiety z laską* w prawej ręce i z lewą założoną za biodro ⟨23·5 × 9·5, piórko, tło jednostajnie wypełnione brunatnym tuszem, sygn. i dat, 1508⟩. Jak wskazują linje konstrukcyjne, przecinające tę lalkowatą, jakby z gumy wydętą postać jest, to jeden z wzorów do studjów nad proporcjami ciała ludzkiego.

W związku z drugą podróżą włoską zdaje się pozostawać piękny piórkowy rysunek *Wioślarza* w obcisłym kostjumie z bufiastemi rękawami, opartego na grubem drzewcu wiosła ⟨16 × 10, sygn. bez daty⟩ i piórkowy ulotny szkic ładnej *Główki dziecka* na niebieskim papierze ⟨11 × 9⟩. Natomiast do późnej epoki dürerowskiej ⟨lata dwudzieste⟩ odnieść wypada wartościowy, lecz nieco zatarty rysunek kredkowy ekspresyjnej głowy starca w czapce, z pod której spadają długie włosy ⟨23 × 18, czerwony papier, bez sygn. i daty⟩. *Orzeł heraldyczny,* stojący na kuli ⟨13 × 13,

ALBRECHT DÜRER WIOŚLARZ (rys. pióro.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

piórko, na ciemnem tle) przypomina orła z drzeworytowego herbu Behaima (ok. 1509, B 159), ale jest bardziej krwiożerczy i dany więcej *en face*.

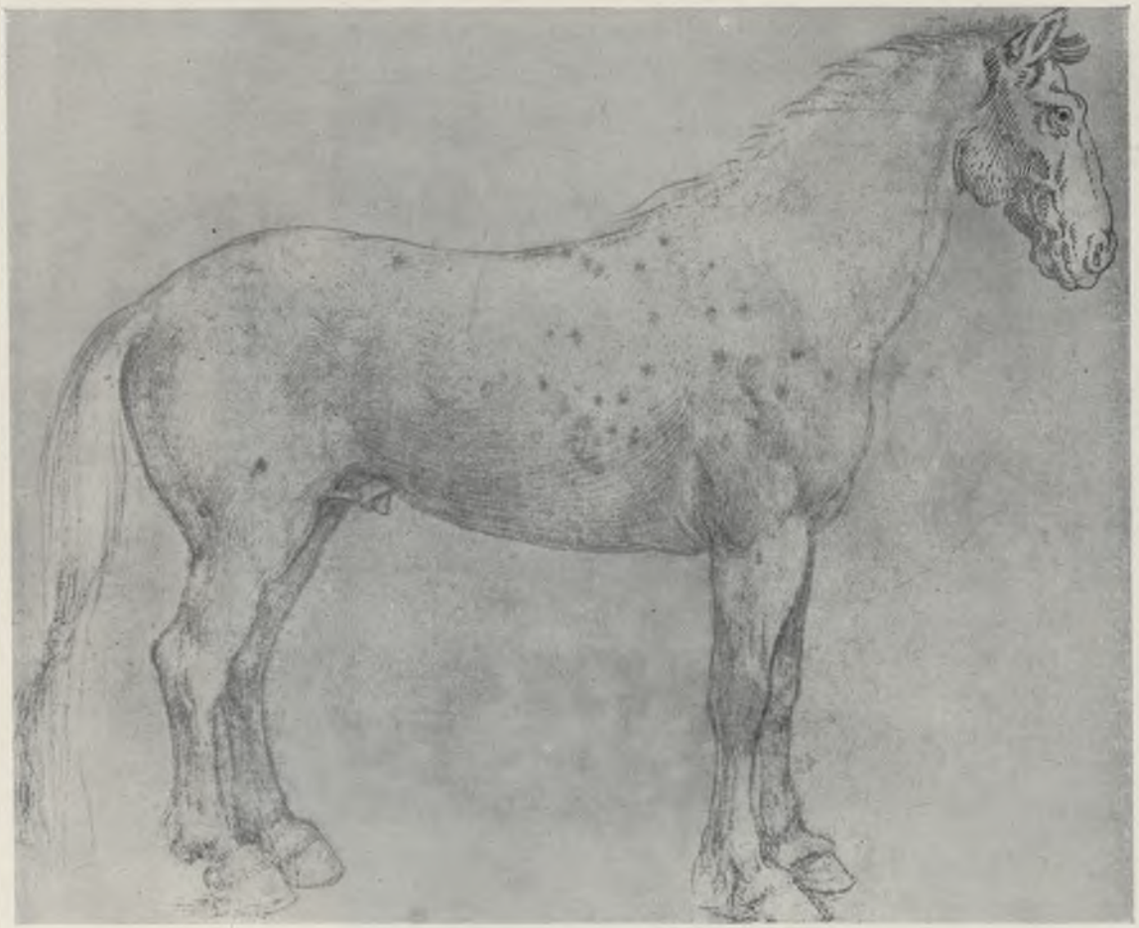
Z licznych u Dürera studjów zwierząt posiadają zbiory lwowskie *Konia*, ukazanego w profilu, z głową zwróconą w prawo (16×20, srebrny rylec na niebieskim papierze, głowa wykończona piórkiem, bez sygn. i daty). Szablonowość rysunku jednak, tak sprzeczna z właściwą studjom dürerowskim naturalistyczną precyzją i odmienny sposób kładzenie kresek w cieniach każą powątpiewać o autentyczności. Tietze z wahaniem myśli znów o Hansie Sebaldzie Behamie.

Wątpliwą również jest autentyczność okrągłego rysunku kredkowego (23×27·5) z tematem *Porwanie Europy*. Temat ten pojawia się coprawda wcześnie (w 1495) w repertuarze sztuki Dürera. Poświęcony jest mu typowo wenecki rysunek w Albertynie, (Wölfflin, loc. cit. 36). W rysunku lwowskim jednak miękka, bezkostna struktura organizmów byka i kobiety, brak precyzji w rysunku twarzy i ku elegancji grawitujące koliste ujęcie kompozycji — przemawiają przeciw Dürerowi. Tietze ma prawdopodobnie rację, gdy rysunek ten przypisuje Hansowi Baldungowi, powołując się na analogiczny w formacie i rozmiarach, również — zdaje się — jako projekt witrażu pomyślany rysunek tego artysty w Dreźnie p. t. *Ucztujące towarzystwo i śmierć*, który wykazuje pewne podobieństwo formalne w pejzażu i w partji figuralnej.

Jak widzieliśmy, ogromna większość rysunków lwowskich wykonana jest piórkiem. Mają one charakterystyczny ton bronzowy, z wyjątkiem *Wołu* i *Samsona z drzwiami Gazy*, które są narysowane czarnym tuszem. Bardzo znamienna jest także technika cieniowania. Polega ona z reguły na kładzeniu długich, grubych, dość rzadkich i równoległych linij i kresek, które, zwłaszcza w pobieżnych szkicach, nie liczą się często z ubiegiem konturu i formy przedmiotu.

Dwu rysunków Dürera, znajdujących się w zbiorach Bibljoteki uniwersyteckiej w Warszawie i należących do tej części spuścizny artystycznej Stanisława Augusta, która niedawno wróciła z Rosji, nie znam narazie z oryginałów, tylko z reprodukcyj, dołączonych do artykułu Gustawa Pauli'ego w *Zeitschrift für bildende Kunst* (zesz. 10 z 1927/28). Jeden z nich, bardzo wartościowy, przedstawia Matkę Boską siedzącą na pagórku i tulącą w serdecznym uścisku Jezuska. Obok dwie miłe postacie *puttów*, z których jeden śpiewa z nut. Za Madonną po prawej nienależący do kompozycji starzec w długim płaszczu (11·5×13·5, piórko, bronzowy tusz, bez sygn. i daty; według Pauli'ego — z r. 1515—1520). Drugi — to projekt na *ex libris* Willibalda Pirckheimera z herbami Rieterów i Pirckheimerów, oraz z nagiemi postaciami kobiety z pochodnią i dzikiego męża z maczugą, strzałami i łukiem (15·1×9·7, piórko, bronzowy tusz, sygn., data 1503, poprawiona przez samego artystę na właściwą: 1513).

Dwa inne rysunki warszawskie, pretendujące do autorstwa Dürera, okazały się nieautentyczne: *Leżąca lwica* jest kopją z rysunku w szkicowniku Dürera z 1521 (British Museum), *Opłakiwanie Chrystusa* rysunkiem nieokreślonego bliżej artysty norymberskiego z otoczenia Dürera ok. r. 1500 (Tietze). Zarówno ten rysunek



ALBRECHT DÜRER STUDJUM KONIA (srebrny rylec)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

jak i oba autentyczne rysunki Dürera zaopatrzone są monogramem paryskiego zbioru A. Bourduge.

Jak doniosłe znaczenie dla historji sztuki mają dürerowskie rysunki w Polsce, a zwłaszcza w zbiorze lwowskim, o tem najwymowniej świadczy zdanie Tietzego, który nazwał je »niepospolitem wzbogaceniem naszej znajomości sztuki mistrza«. Gwarancję bezstronności tego sądu daje fakt, że to mówi uczony niemiecki.

We Lwowie w sierpniu 1928

WŁADYSŁAW KOZICKI

ALBRECHT DÜRER ORZEŁ HERALDYCZNY (rys. piór.)
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

WŁADYSŁAW JAROCKI PORTRET ST. KAMOCKIEGO (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI — STARY KOŚCIÓŁEK (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

PEJZAŻ POLSKI — w ścisłem tego słowa znaczeniu — bardzo młode ma tradycje. Podczas kiedy portret, malarstwo historyczne i t. zw. rodzajowe miało już ustalony grunt i rozwinęło się wcale zasobnie, pejzaż prawie nie istniał. Był tylko dodatkiem, sztafażem, pewnego rodzaju tłem, tak, jak to zresztą było w malarstwie ogólnoświatowem z końcem XVIII a nawet początkiem XIX. Pamiętamy znamienne słowa Baudelaire'a, który, nawołując do malowania przyrody, nazwał ówczesny pejzaż jeszcze w roku 1848 »tragicznym«, bo był on niczem innem, jak tylko szablonem, pełnym przesadnego patosu i dekoracją *scènes galantes*. »Pejzaż tragiczny jest to zgromadzenie szablonów drzew, wodotrysków, grobowców i urn z popiołami. Psy, które są w takim pejzażu przedstawione, są również skonstruowane podług pewnego modelu psa historycznego. Wszakże historyczny pasterz, do którego należą, nie może sobie pozwolić na inne pod karą niesławy. Wszelkie drzewo na tyle niemoralne, że ośmieliło się rosnąć na swobodzie, musi być bez miłosierdzia ścięte, wszelkie nieprzyzwoite błotko z żabami zasypane. Pejzażyści

historyczni, gdy czują jakiś wyrzut sumienia z powodu jakiegoś wybryku, wyo= brażają sobie piekło pod postacią prawdziwego krajobrazu, czystego nieba i swo= bodnej a bogatej przyrody«.

W tych gryzących ironją słowach było wiele prawdy, bo ówczesne malarstwo akademickie, oparte na wzorach prekursorów pejzażu: Ruisdaela, Hobbemy, Pous= sina, Salvatora Rosy, Claude Lorraina i innych, spaczyło ich pojęcia, udramaty= zowało je lub przesłodziło *ad usum* towarzyskiej maskarady. Trzeba było dopiero genjuszu Constable'a i Turnera, oraz tych czarodziejskich »odkrywców« słońca i po= wietrza, jakimi byli impresjoniści francuscy, by pejzaż, jako koncepcja wysokiej, od= rębnej sztuki, zajął odpowiednie miejsce i wypełniał już odtąd przeważnie światowe sale wystawowe. I im przedewszystkiem, impresjonistom francuskim, zawdzięczamy w pierwszym rzędzie stworzenie malarstwa pejzażowego. Są to rzeczy ogólnie znane a jednak wartałoby jeszcze dłużej się niemi zająć i choć pokrótce wykazać ten prze= wrót, jakiego dokonali, gdyby nie zbyt szczupłe z konieczności ramy dorywczego artykułu.

Pierwszymi pejzażystami polskimi, w szerokiem tego słowa znaczeniu, byli Józef Szermentowski i po części Malecki, przedewszystkiem Szermentowski, który, jak to słusznie zauważył M. Sterling, będąc w epoce rozkwitu i uznania Barbizończyków i pod ich wpływem, wprowadził do pejzażu słońce, jako wiadome, kształtujące źródło światła. »Podtrzymuje on w malarstwie swojem — pisze Sterling — nie= zmienną tradycję koloru lokalnego, czuje jednak świetlność słońca, czuje jego mo= żliwości barwne i każdą postać, każde drzewo upiększa dotykiem słońca, niby pro= mieniem miłości. Ale często jeszcze obserwuje naturę nie do końca i do prawdy już podchwyconej dodaje i to, co ma sobie przekazane przez tradycję«. Bardzo trafne to określenie uzupełnić należy jeszcze tem, że Szermentowski odnosi się na ogół do natury chłodno, jest tylko obserwatorem, umiejętnym eksperymentatorem, cieszącym się sukcesem wprowadzenia jakiegoś nowego szczegółu w oświetleniu, kąt jego jednak widzenia jest jeszcze dość mały, tworzy raczej fragmenty przyrody a nie całość ostatecznie zamkniętą w sobie, będącą emanacją jego duszy. Ta ośmieszana dostatecznie i nie zrozumiana »dusza« twórcy i przyrody, zespolona w jedno, pojawi się najpierw w pejzażach Chełmońskiego a całą potęgą rozbłyśnie w twórczości Sta= nisławskiego, który jest odkrywcą, badaczem, poetą i genjuszem, kładącym podwaliny pod pejzaż polski. Jest w tym pejzażu wszystko, co mówi o rasowości polskiej w naj= głębszym sensie, wyrosłej z umiłowania swego kraju, zrozumienia jego odrębnego czaru i tego nie dającego się ująć w żadną formułkę sentymentu, który jest niczem innem, jak tylko zgodnym rytmem serca z pulsem polskiej przyrody. Poza wartościami czysto malarskiemi, które wywarły decydujący wpływ na całe generacje naszych ar= tystów, to dopatrzenie się specyficznie polskich cech naszej przyrody pozostanie na= prawdę wiecznotrwałe.

I to można już dzisiaj spokojnie powiedzieć, że ani szkoły: »Nazarejczyków« »Prerafaelitów« lub choćby »Barbizończyków« i inne nie miały w połowie tego znaczenia na swe środowisko, jakie miała i — ma jeszcze — »szkoła« Stanisławskiego

»Malujcie panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie«. To powiedzenie Stanisławskiego do swych uczniów świetnie charakteryzuje go jako artystę rozumiejącego piękno naszej wsi i jako człowieka. Naszą wieś! W tem jest przecie i reakcja uczuciowa i troska o zachowanie niknącego piękna i piętna naszej ziemi w tych ukochanych przez niego Tyńcach, Tęczynkach, Rudnach, Porębkach Uszowskich, Zakopanych, wsiach podolskich i wołyńskich równiach. Jak każda genialna jednostka, umiał on natchnąć tem ukochaniem i zrozumieniem swoich uczniów, z których kilku wybiło się na pierwszorzędne miejsce w plastyce współczesnej.

Do rzędu kontynuatorów idei Stanisławskiego należy wyróżniany przez niego Stanisław Kamocki.

Indywidualność Kamockiego predystynowała go na takiego kontynuatora w sensie jak najbardziej dodatnim. Podobnie jak u mistrza, na dnie twórczości Kamockiego tkwi wiara w naturę, wiara — jak ktoś słusznie powiedział — że tu, w niej, wszystko nieomal poetyczne jest przez to, że jest naturą. Ona sama już jest kompozycją a nie tylko podstawą do kompozycji. To nie jest tylko kompleks barw, światła, linji, lecz żywe zjawisko. Stąd, odtworzenie natury innych pejzażystów jest dekoracyjniejsze, tu poetyczna realizacja ściślejsza, bliższa tajemnej istoty. Zawsze jest to *sempre si fa il mare maggiore* — to nieobjęte morze zjawisk, ukryte przed okiem zwykłego śmiertelnika a objawiające się w godzinie szczerego impulsu twórczego prawdziwemu artyście, którego zdolność obejmowania oczyma i widzenia jest darem nadprzyrodzonym .Jest to może owo, tak w zwykłych powiedzeniach zbanalizowane, natchnienie, wcielające się potem w dzieło sztuki, które dlatego też przestaje być tylko wiernem odtworzeniem, a jest mimowiednym aktem twórczem. Szczególnie w pejzażu ta apercepcja wrażeń wzrokowych musi być niezmiernie czuła, by obraz nie był tylko owem spaczonem Lorrainowskiem *la spectacle de la Nature*, lecz samym w sobie, zamkniętym, skończonem dziełem — samą naturą. Poza ramami takiego obrazu nie można niczego się domyślać, nie można »dokończać«, szukać dalszych szczegółów, kompleks wrażeń musi się tak skondensować, że zajmuje nas niepodzielnie. Przecież z nieporównanem mistrzostwem dokonywał tego Stanisławski na malutkich rozmiarami tekturkach, w których była cała ogromna synteza przyrody.

Kamocki od samego początku swej twórczości, idąc śladami swego mistrza, dążył do wydobycia właśnie tego maksimum, tkwiącego tajemnie w przyrodzie i również był obok poszukiwacza najpełniejszej formy do wypowiedzenia się, entuzjastą barwy. Barwa ta jednak nie miała mu zastąpić wszystkiego, jak to działo się z początku u impresjonistów francuskich, lecz miała być syntezą formy, była środkiem realizacji kształtów a nie ucieczką od rysunku. Wszakże na ten rysunek taki nacisk kładł zwykle Stanisławski! Jedno i drugie miało się doskonale uzupełniać przy idealnem wykształceniu oka i jak największem umiłowaniu przedmiotu. Nic nie było wyrozumowane, wydedukowane, sprytnie wymyślone i naprzód ułożone, lecz raczej wchłonięte i pod pierwszym impulsem gorąco przetransponowane na swój własny wyraz. Ten entuzjazm radosnej pracy twórczej i stosunku do przyrody głęboko wszczepił Stanisławski Kamockiemu. Widać to na każdym obrazie artysty, wiemy o tem z jego

STANISŁAW KAMOCKI WIEJSKA ZAGRODA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI LETNI DZIEŃ (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

KRAJOBRAZ Z POD KRAKOWA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

LIŚCIE KLONU (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK NA SANDOMIERZ (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK NA TATRY (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

SŁONECZNY DZIEŃ NA PODHALU (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

Z GĄSIENICOWEJ HALI (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI MARTWA NATURA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI MARTWA NATURA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

STARY KOŚCIÓŁEK W WOLI RADZISZOWSKIEJ (ol.)
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

STANISŁAW KAMOCKI

WIOSENNY KRAJOBRAZ (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

CHATY W RADZISZOWIE (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI (TATO)

PRZEDWIOŚNIE W TATRACH (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI WIDOK NA SANDOMIERZ (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

WJAZD DO DWORU (ol.)

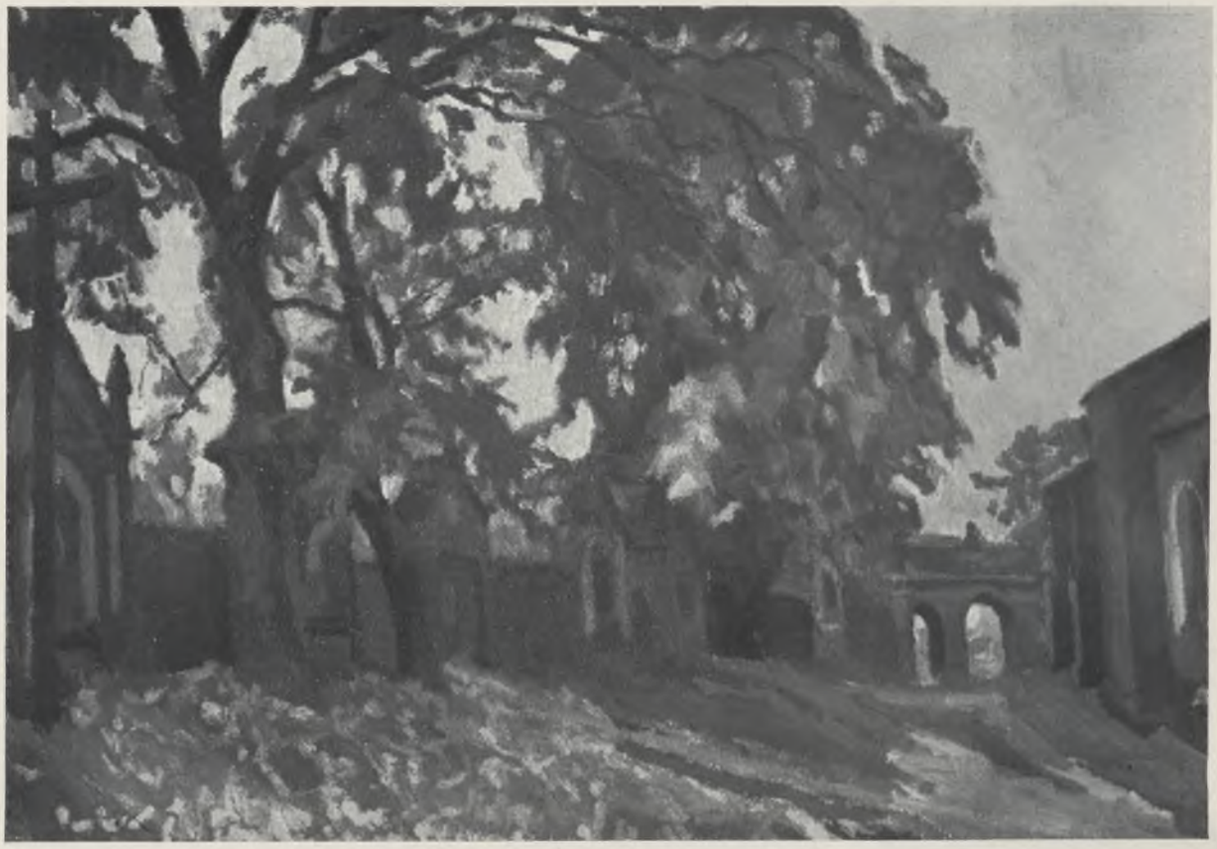
STANISŁAW KAMOCKI LETNI KRAJOBRAZ (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

STARY KOŚCIÓŁEK W MODLNICY (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

KRAJOBRAZ ZIMOWY (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

OBJEŚCIE STAREGO KOŚCIÓŁKA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI KŁADKA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI STARY DWOREK (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK Z POD TYŃCA (ol.)

STANISŁAW KAMOCKI MARTWA NATURA (ol.)

działalności pedagogicznej. Podobnie jak Stanisławski, wyprowadza Kamocki swych uczniów w pola, jeździ z nimi na śliczną wieś podkrakowską, wskazuje jej piękno i — martwi się, że dziś już zaczyna ich więcej zajmować problem brudnego kołnierzyka położonego na zmiętej szmacie gazeciarskiej, niż porośnięta mchem chata, w otoczeniu zieleni, drzew i kwiatów. Jak dziecko martwi się tem ten olbrzymi rosły człowiek, szuka daremnie wyjścia i w rezultacie zamyka się w sobie i w samotności pracuje wytrwale.

Posiadłszy idealnie wiadomości »kuchni malarskiej«, Kamocki wytrwale dążył do sprecyzowania sobie własnego świata i wierny wskazaniom Stanisławskiego, oddał się cały malowaniu przedewszystkiem ziemi krakowskiej. Naturalnie, że nie ograniczył się tylko do tego skrawka, jeździł na Podole, Wołyń, do Zakopanego i t. d., skąd przywoził doskonałe często dzieła, przedewszystkiem jednak, z widoczną miłością obraca się w terenie krakowskim i najbliższej okolicy. Jego przepyszne chaty, które istotnie za kilkanaście lat gotowe już zniknąć, zapadłe w kwiaty osiedla chłopskie, pola żytnie, bajora, modrzewiowe kościółki i dwory, pozostaną w sztuce polskiej jako świadectwo szczerej, głębokiej i rzetelnej sztuki, o swoistym wyrazie.

Początkowo zapatrzony we wzory swego mistrza trzymał się Kamocki wiernie jego torów, nie szuka tematów skrajnie barwnych, nie rozpyla na cząsteczki swoich barw, które kładzie ostrożnie, rozważnie, nie angażując się w żadne skrajności. Lubi pełne światło słoneczne i poświatę księżycową, zdecydowane jednak kontrasty, jakie wywołuje zetknięcie się tego światła z cieniem, pojawią się dopiero później i w rezultacie dadzą nieoczekiwanie nieraz świetne rzeczy. Z czasem znajduje swoją drogę. Będzie to już echo przeżyć, niejako tylko motyw tej pieśni na cześć przyrody, pieśni jedynej, wyśpiewanej przez Stanisławskiego.

Ogromna wrażliwość na piękno natury, umiłowanie tej natury, panteistyczne przywiązanie się do niej i zrozumienie jej tajemnic, ustosunkowanie się do niej poetyckie i pełne jakiegoś zbożnego zachwycenia, świetna obserwacja i zdolność przeżywania nastroju, jakich tyle nastręcza przyroda w każdej godzinie dnia, wszystko to złoży się na pełną dojrzałej męskości twórczość, świadomą już swych celów i środków. Pozostanie jednak w tym dobrym człowieku i wiecznie niezadowolonym z siebie artyście jakiś rys niezrealizowanej tęsknoty, niedopowiedzenia, zawahania się, jakby ciągle jeszcze czekał na tę chwilę, kiedy dosłyszy to upragnione echo tajemnej mowy natury, która niezwykła jest zwierzać się codziennie. I w tem jest ta odrębność Kamockiego, jego urok i — zadatek na przyszłość.

Idealnym terenem twórczym jego jest pole. A więc ściernisko z całą swoją melancholją opuszczenia, rozfalowane łany zboża, których tyle namalował, kartofliska, wygrzewające się w słońcu łąki, ugory czekające ostrego dotknięcia pługa, ubogie, rzadkie poletka owsa, rozorane role — a dalej wsie z kurnemi chałupami i temi kapitalnemi strzechami, narosłemi szmaragdowym mchem, ogrody pełne skromnych a zalotnych malw, drzemiące w ciszy wąwozy i wykrocia, zadumane grusze Maćkowe. W tem wszystkiem jest dusza wsi, jej charakter i pysznie podchwycona psychologja otoczenia. Każdy szczegół wydobyty w obrazie jest integralną cząstką

całości, nic nie ma przypadkowego — zbędne rzeczy nie istnieją, poprostu ich nie widzi. Za to nieraz najmniejszy kwiatek, badyl, krzew przydrożny, spadły liść odgrywa w obrazie rolę tonu dopełniającego w ogólnej symfonji. Gdyby szło o bardzo literackie określenie jego twórczości, to możnaby właśnie, bez wielkiej pomyłki, powiedzieć, że dzieła jego są symfonją malowaną subtelnemi farbami w panteistycznem zapatrzeniu.

Podobnie jak u Stanisławskiego, tkwi u Kamockiego ciekawość zagadnienia malarskiego w motywie. Jego oko jest taksamo czułe na zmierzchowe rozpływanie się przedmiotów, jak na wyostrzanie się konturów w pełnem świetle słońca lub fantastyczne przybieranie kształtów w poświacie księżyca. Doskonale nazwał to u Stanisławskiego M. Sterling: »barwna impresja kształtu«. Najlepiej jednak czuje się artysta wtedy, jeśli może dać jaknajintenzywniejszą wizję światła słonecznego opływającą przedmioty. Jest obraz Kamockiego, którego niestety nie możemy tu reprodukować, bo został w Rosji, przedstawiający ogromne łany pszenicy w gorącem słońcu lipca. Jest to jakaś wizja światła, zmaterjalizowana w sposób wręcz doskonały i podkreślona tem pysznem rozfalowaniem złotych kłosów, malowanych z widoczną rozkoszą i miłością, jakby kto w delikatnej pieszczocie gładził włosy ukochanej kobiety. Jest w tem taka pełnia powietrza, światła i rozdrganej szmerem tajemnego życia atmosfery, że obraz ten śmiało można nazwać jednym z najlepszych w polskiem malarstwie pejzażowem.

Ogromna pracowitość Kamockiego nie daje mu spocząć ani na chwilę. W lecie jeździ furami, rowerem, chodzi piechotą po wsiach — w zimie, o ile czas pozwoli, wyjeżdża dalej i gromadzi w pracowni stosy naprawdę szkiców i notatek. Pokazuje to rzadko, z uśmiechem zawstydzenia i wiecznie jest niezadowolony. Myszkując w jego pracowni, wyciągnęliśmy z kątów najnowsze jego rzeczy — i tu niespodzianka: cały szereg martwych natur, malowanych sposobem znowu innym, który dla wielu nieznających ostatniej fazy jego twórczości, będzie małą rewelacją. Ale o tem na razie pisać nie można, bo musieliśmy obiecać, iż nic nie powiemy.

Albo ja wiem — mówi lękliwie Kamocki, zawadzając swą ogromną postacią o stołki i blejtramy — czy to co warte? Popracuję jeszcze. Czy wogóle o tem wszystkiem warto pisać? Ech, urządziliście mnie z tym artykułem! No, pewno! — dodaje, widząc moje poruszenie — nie lubię tego. Co to kogo obchodzi? — kończy cicho, z rezygnacją siadając na podjum.

Warto! Tem bardziej, że taki dziecinnie skromny.

ARTUR SCHROEDER

KOLEKCJA IGNACEGO KORWIN MILEWSKIEGO

PRZY URZĄDZANIU różnych wystaw malarstwa polskiego zagranicą, a choćby nawet w kraju, widzi się dopiero na jak wielkie trudności natrafia organizowanie takiej wystawy, zwłaszcza retrospektywnej, obejmującej cały wiek XIX. Kto się z tem nie zetknął, to nawet nie ma pojęcia, jak trudno jest urządzić taką wystawę. Dlaczego? Otóż największa trudność leży w niemożności zebrania materjału. Jeszcze gdy chodzi o malarstwo końca dziewiętnastego wieku — to jeszcze stosunkowo można wybrnąć z tego zadania. Ale i tu jest bardzo trudno, gdyż posiadacze obrazów, a zwłaszcza wybitniejszych dzieł danego malarza, bardzo niechętnie ich użyczają na wystawy. Słyszałem o takim wypadku, gdy chodziło o urządzenie wystawy polskiej sztuki w Pradze i w Wiedniu w ubiegłym roku, że jeden z lekarzy zażądał ubezpieczenia obrazu Wyczółkowskiego na sumę kilkudziesięciu tysięcy złotych i to w ten sposób, że sama opłata za ubezpieczenie miała wynieść parę tysięcy, a przytem robił takie trudności, że komitet urządzający wystawę musiał zrezygnować z wystawienia tego dzieła. Bardzo dużo tu zaszkodziła wystawa sztuki polskiej, urządzona w Paryżu w r. 1922, w wiosennym Salonie. Wtedy to komitet, organizujący tę wystawę, okazał dziwną niezaradność, przetrzymując po zamknięciu wystawy obrazy przez parę miesięcy po jakichś magazynach, co wywołało ogromne rozgoryczenie i żal do rządu polskiego.

Znacznie trudniej przedstawia się zebranie obrazów, odnoszących się do epoki Matejki i szkoły monachijskiej, dlatego, że natrafia się na dużą nieznajomość stanu posiadania. Jednym z najbardziej charakterystycznych objawów jest u nas prawie zupełny brak większych prywatnych kolekcji malarstwa. Jeszcze do ostatniej doby twórczości artystycznej jest jako tako. Przynajmniej wie się, gdzie co jest. W im dawniejszy okres malarstwa sięgamy, tem jest trudniej. Dlatego jednem z najdonioślejszych zdarzeń artystycznych w Polsce pozostanie na zawsze urządzenie olbrzymiej stosunkowo wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego, od końca XVIII w. począwszy, jaką na wystawie krajowej w r. 1894 oglądał Lwów. Była to jedna z najwspanialszych wystaw twórczości polskiej artystycznej i kto wie, czy kiedykolwiek się jeszcze znowu powtórzy. Organizatorami jej byli prof. Antoniewicz i prof. Jerzy Mycielski. Pierwszy wydał duży ilustrowany katalog wystawy, drugi napisał na jej podstawie wielkie dzieło »Sto lat malarstwa w Polsce«.

Jak już wspomniałem powyżej, typowym u nas objawem jest brak prawie zupełny większych prywatnych kolekcji malarstwa, zbieranych z prawdziwem znawstwem, w przeciwieństwie do krajów zachodnich, gdzie właśnie fachowe kolekcjonerstwo jest od dziesiątków lat uprawiane i współzawodniczy ono z publicznemi zbiorami i muzeami. U nas zresztą trudno wprost mówić o prywatnych większych kolekcjach, skoro publiczne galerje malarstwa polskiego na dobrą sprawę jeszcze nie istnieją. Są dopiero w zawiązku. Mogłyby powstać prędzej, gdyby z jednej strony rząd polski okazał na tem polu więcej zrozumienia i dobrej chęci, a z drugiej — gdyby na czele muzeów w Polsce stali ludzie pełni zapału i energji, a przytem wy=

posażeni w całą potrzebną wiedzę fachową. Tymczasem wiemy dobrze wszyscy, że albo w jednym wypadku, albo w drugim kierownictwo naszych muzeów pozostawia bardzo wiele do życzenia i jeszcze ściśle biorąc nie wyszło z fazy organizowania się. Rząd nasz w sprawach sztuki wykazuje dziwny brak większego zainteresowania, a kwoty przeznaczane na zakupy dzieł sztuki do zbiorów państwowych są tak znikomo małe, że nie dozwalają na rozwinięcie jakiejś szerszej akcji.

Z większych kolekcji malarstwa należy tu wymienić tylko dwie, gromadzone od paru dziesiątków lat, t. j. w Rogalinie pod Poznaniem i w Krakowie Feliksa Jasieńskiego. Obie obejmują twórczość malarską polską, przedewszystkiem drugiej połowy minionego stulecia i następnych lat. Pierwsza, gromadzona przez prawdziwego mecenasa sztuki, hr. Edwarda Raczyńskiego nie przedstawia kompletnego obrazu danej epoki malarstwa polskiego tembardziej, że wchodzi w skład jej szereg głośnych płócien obcej sztuki. Druga kolekcja obejmuje głównie twórczość profesorów akademji krakowskiej i — choć liczy kilkaset bardzo cennych dzieł sztuki — zbierana jest nierównomiernie. Weszła ona wraz z całą kolekcją Feliksa Jasieńskiego w skład Muzeum Narodowego w Krakowie i wskutek braku odpowiedniego lokalu niewiadomo kiedy będzie dostępną dla szerokich kół publiczności. Oto są dwie największe kolekcje, odnoszące się do malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku. Poza tem istnieją po prywatnych domach małe zbiory obrazów, dochodzące czasem nawet do pół setki, nieraz mające cenne płótna, ale gromadzone bez planu z góry przyjętego, bez potrzebnego znawstwa czyli właściwie po dyletancku. Oto jest wszystko, co można powiedzieć o prywatnem kolekcjonerstwie polskiem, w zakresie sztuki malarskiej w ostatnich pięćdziesięciu latach.

Trudno tu nie wspomnieć jeszcze o jednej wielkiej kolekcji malarstwa, która może i powinna się stać fundamentem państwowej galerji malarstwa. Są to zbiory warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, liczące dziś przeszło sześćset cennych płócien malarskich, powstałych na przestrzeni niemal całego wieku dziewiętnastego. Naturalnie i tu są luki i braki, jednak zbiór ten złączony z innemi, mógłby łatwo zobrazować całą twórczość artystyczną malarską w dobie porozbiorowej Polski. Dlatego kolekcją tą — która prawdę mówiąc jest ciężarem dla Towarzystwa Zachęty — powinien zaopiekować się rząd i zakupić ją całą, celem stworzenia tak koniecznej dużej galerji państwowej malarstwa nowoczesnego, której brak w stolicy fatalnie świadczy o kulturze trzydziesto-miljonowego narodu. Wprawdzie przy departamencie sztuki jest dział zakupów do zbiorów państwowych, lecz przy obecnem tempie zakupywania ani za sto lat nie będzie naprawdę galerji.

Ten jakiś niepokonany brak zrozumienia ważności i doniosłości tych spraw u czynników decydujących w rządzie jest największą przeszkodą. Wszystko inne dużo łatwiej znajdzie i znajduje zrozumienie, tylko nie sprawy sztuki i kultury artystycznej. Sprawy sportu, atletyki, turystyki, udziału w najbanalniejszych konkursach zagranicznych, zjazdach, zawodach — są traktowane — niemal — jako konieczności państwowe i bardzo wydatnie subwencjonowane, co w rezultacie daje wcale nie-

małe sumy. Natomiast wydatki na sztuki piękne zajmują gdzieś na końcu najniższe kategorje sum w naszym ogólnym budżecie państwowym.

Jako niewesołą ilustrację tego smutnego stanu muszę przedstawić tu fakt, jaki zaszedł przed kilku laty ze wspaniałą kolekcją obrazów Ignacego hr. Korwin Milewskiego. Był to wielki magnat, który na parę dziesiątków lat przed wojną postanowił sobie zebrać kolekcję najlepszych dzieł współczesnych malarzy. Istotnie zadania tego dokonał. Zgromadził on zbiór kapitalnych płócien, należących bądź to do szkoły monachijskiej, bądź hołdujących kierunkowi impresjonizmu francuskiego. Tu trzeba powiedzieć, że takiego drugiego zbioru w Polsce nie było, no i już więcej nie będzie, gdyż zebranie dziś tych płócien jest już niemożliwością. Hr. Korwin Milewski kupował obrazy wprost u malarzy, którzy często malowali na jego zamówienie. Obdarzony znawstwem i prawdziwym smakiem a przytem rozporządzając wielkimi środkami — umiał wybierać dzieła najlepsze. Prócz tego chciał stworzyć — na wzór Uffizjów florenckich — galerję autoportretów malarzy polskich, i tych nagromadził około dwudziestu, wszystkie naturalnej wielkości, malowane na jego zamówienie. I tak więc powstała kolekcja, licząca około dwustu pięćdziesięciu prawdziwych dzieł malarstwa polskiego. Najlepiej i najliczniej była tu zobrazowana twórczość artystyczna ostatniej ćwierci dziewiętnastego wieku.

Gdy wkrótce po wojnie światowej umarł hr. Korwin Milewski, nad jego umiłowaną galerją zawisła groźba sprzedaży. Można było przypuszczać, że nasz rząd skorzysta z tej wyjątkowej okazji i zakupi natychmiast ofiarowany mu na sprzedaż zbiór. Tymczasem stało się inaczej. Kolekcja ta nie została przez rząd zakupioną, prawdopodobnie dlatego, że ci, do których w pierwszej linji to należało, nie umieli dostatecznie poinformować decydujące czynniki o konieczności kupna tejże. Przekonany jestem, że gdyby na czele departamentu sztuki stał wówczas człowiek, pojmujący poważnie obowiązki najwyższego urzędnika w państwie na polu sztuki i kultury artystycznej — nie byłoby przyszło do katastrofy.

Zamiast żeby departament sztuki czuwał nad podobnymi zbiorami, tak żeby bez jego wiedzy nie mogły zajść żadne zmiany co do składu kolekcji — stało się zupełnie przeciwnie. Nie skorzystano zupełnie ze sposobności ofiarowanej na sprzedaż kolekcji. Została ona poprostu rozdrapana t. j. rozsprzedana pojedynczo w Wiedniu. Kto chciał — to kupował. Dużo tych kapitalnych dzieł malarskich przeszło na własność handlarzy sztuki, którzy je potem dalej z dużym zyskiem pozbywali. Między innymi jeden z handlarzy warszawskich Abe Gutnajer nabył szereg obrazów A. Gierymskiego, Chełmońskiego, J. Brandta, A. W. Kowalskiego, L. Wyczółkowskiego, J. Matejki i innych. Jedno z najwspanialszych płócien, portret własny Matejki, kupiło Muzeum Narodowe w Warszawie, płacąc około dwudziesto-krotną wartość pierwotnej, ceny zapłaconej przez A. Gutnajera. W ten sposób poszły inne obrazy.

I tak przestała istnieć ta wyjątkowa kolekcja. Dla kultury polskiej jest to strata niepowetowana, gdyż drugi raz już niepodobna jej zebrać. Drobną jej część, bo kilkanaście płócien skupił adwokat wiedeński, polak, dr. Emil Merwin, doradca prawny

poselstwa polskiego w Wiedniu. Resztę tej kolekcji widziałem złożoną na poddaszu, w maleńkim pokoiku. Było tam zebranych piętnaście autoportretów i kilkanaście wielkich płócien Malczewskiego, Wywiórskiego, Wodzinowskiego, a wśród nich tak wspaniałe dzieła malarskie, jak A. Gierymskiego »Anioł Pański« i Pruszkowskiego »Wizja«. Doprawdy, to pomieszczenie w maleńkiej ubikacji strychowej, gdzie te ogromne płótna, jedno oparte o drugie, gniotą się, ocierają i niszczą — jest okropne. Widząc to — uciekłem stamtąd, gdyż nie mogłem patrzeć na to niszczenie tak świetnych dzieł polskiej sztuki.

Przed rokiem czy przed dwoma zakupił — jak to wspomniałem — dyr. Gembarzewski wspaniały autoportret Matejki do Muzeum warszawskiego. Jaka szkoda, że nie skorzystano wtedy, gdy cały ten zbiór był do sprzedania za stosunkowo niską cenę. Przekonany jestem, że przy dobrej woli pieniądze by się napewno znalazły. Ale tak jak w departamencie sztuki, tak i tu nie zdawano sobie sprawy z doniosłości tej wyjątkowej kolekcji. Tak to brak odpowiedzialnych ludzi z fachową wiedzą na naczelnych stanowiskach wyrządził kulturze polskiej niczem nie powetowaną szkodę.

* * *

Ażeby po całym tym zbiorze został pewien ślad, dający miarę straty przez rozpruszenie, chcę bliżej zająć się obrazami, które skupił w swem ręku adwokat dr. Emil Merwin, a następnie kilkunastu płótnami, które przedstawiają autoportrety malarzy. Zaczniemy od pierwszej grupy. Od p. Merwina — który był zastępcą prawnym spadkobierców ś. p. hr. Korwin Milewskiego — słyszałem, że po śmierci hrabiego, kolekcja ta przechodziła fatalne koleje, a nawet była przez jakiś czas zajęta przez sądy wiedeńskie i znajdowała w depozycie sądowym, z którego wydobył ją dopiero dr. Merwin. W posiadaniu tego ostatniego znajduje się obecnie przeszło dwadzieścia obrazów, należących do najlepszych nazwisk malarskich.

I tak widzimy tu cztery prace Aleksandra Gierymskiego; z nich największe p. t. »Plac Opery paryskiej w nocy«. Jest to obraz dużych rozmiarów. Przedstawia część frontu opery, tonącą w mroku nocy, rozświecanym światłem latarni gazowych. Jedna z nich na środku obrazu, przy ścianie opery, rzuca jarzący blask. Na dalszym planie widzimy szereg innych latarni. Nadzwyczajnie jest uchwycony ruch uliczny przed Operą. Jest tu mnóstwo postaci, traktowanych sylwetkowo — to panów w cylindrach, śpieszących do opery — to pań — to wojskowych — z boku nadjeżdża powóz w parę koni zaprzężony, po przeciwnej stronie widać znów kirasjera francuskiego na koniu, utrzymującego porządek na placu. Na pierwszym planie spostrzegamy sylwetkę pana w cylindrze z laską pod pachą, przechodzącego plac — to sam autor. Całość jest prawdziwem arcydziełem malarskim. Nastrój nocy, tempo ruchu ulicznego wśród mroku, blask latarni są tu oddane z nieprawdopodobną maestrją. Tu widać jakim niezwykłym talentem był Aleksander Gierymski. A przytem na koloryt tego obrazu składa się całe mnóstwo tonów ciemnych, pół tonów, nuansów, odcieni, refleksów, świateł, błysków — które wszystkie razem stapiają się

na cudowną harmonję nocnego nastroju ulicy Paryża. Poznaje się odrazu, jak olbrzymią wrażliwość barw miał Gierymski, gdy umiał z każdego szczegółu w mroku nocy wydobyć jego nasilenie barwne.

Drugim obrazem Gierymskiego są »Piaskarze«. Jest to brzeg Wisły z częścią mostu Kierbedzia, z szeregiem łodzi i tłumem piaskarzy, wyrzucających piasek na brzeg. W oddali stoją barki żaglowe o wysokich masztach. Na brzegu, na bulwarze szereg postaci — to przechodzących — to przyglądających się pracy piaskarzy. Całość, jako studjum sepiowe malarza, uderza nadzwyczajną obserwacją całej sceny i ruchu przy pracy. Nie można nie podkreślić przepięknie wystudjowanej perspektywy powietrza, gry obłoków, ruchu fal na rzece i t. d. Rysunek ten jest repliką czy też warjantem obrazu, znajdującego się w Muzeum narodowem w Warszawie.

Dwa inne obrazy Gierymskiego są kapitalnie odczutymi krajobrazami. Jeden »Droga w polu« ma dół obrazu zajęty przez świeżo zoraną rolę. Tuż obok zieleni się bujny łan. Przy nim biegnie droga z szeregiem ogromnych drzew, ciągnących się w dal. Nad tem rozciągnięte pochmurzone niebo, gdzieniegdzie rozświecone jaśniejszemi plamami. Drugi obraz przedstawia subtelne studjum światła słonecznego, przepuszczonego przez gęstwę drzew w parku.

Rzadko piękną jest akwarela Juljusza Kossaka »Targ na konie na Groblach w Krakowie«. Na tle Wawelu i nieistniejących już dziś na placu niskich zabudowań, widzimy tłum koni nadjeżdżających, ustawianych, wierzgających. Na pierwszym planie jedzie konno chłop, mając po bokach dwa konie. Całość jest prześlicznym obrazkiem rodzajowym, pełnym werwy, życia i rozgwaru chłopskiego.

Do tej samej kategorji entuzjastów konia należy średniej wielkości obraz Chełmońskiego »Powstańcy« przed karczmą, na tle zimowego, śnieżnego krajobrazu. Podobnie jak u Kossaka, tak i tu zalety mistrzowskiego talentu rzucają się na pierwszy rzut oka. Prawdziwą perłą jest »Pocztyljon« A. Wierusz-Kowalskiego. Mały to obrazek — ale malowany z nadzwyczajną werwą. Na podolskim dwukołowym wózku zaprzężonym w siwego konia, jedzie chłop zakutany w płaszcz i kaptur. Jest to wczesna wiosna z resztkami śniegu; w powietrzu czuć jakby podmuchy ciepłego wiatru. W każdym szczególe, w każdem dotknięciu pendzla ileż uczucia. Ten chłopski konik wraz z wózkiem i chłopem na nim siedzącym jest bez przesady małem arcydziełem.

Zupełnie w inny świat przenosi nas Wyczółkowskiego »Łowienie raków«. Odrazu się odgaduje, że tu chodziło malarzowi o walory kolorystyczne. Jest to świetne studjum impresjonistyczne. Należy do tego samego szeregu, co jego »Orki« na stepach podolskich. W kolorze jędrne, mocne i soczyste, uderza niepospolitą siłą wyrazu i realizmu.

»Procesja wiejska« Franciszka Streita należy znowu do wcześniejszego kierunku. Ogromny liryzm, na który jest wszystko w tym obrazie nastrojone — to zasadniczy ton dzieła. Sielski, rzewny nastrój wsi polskiej, wraz z rozśpiewanym tłumem procesji, znalazł doskonałego piewcę w tym malarzu.

Jakże innych ludzi pokazuje W. Czachórski w obrazie p. t. »Aktorzy przed

Hamletem«. Jest to znana ogólnie scena gry aktorów przed Hamletem. Obraz ten powstał w r. 1875, a malował go Czachórski będąc jeszcze uczniem akademji monachijskiej. Chodziło wtedy o wystąpienie z jakimś efektownym tematem na międzynarodowej wystawie w Monachjum. Obraz wystawiony uzyskał jednogłośnie złoty medal, mimo to nie zadowolił młodego malarza, którego twórczość uwagi i docinki kolegów skierowały w zupełnie inną stronę. Po tej próbie, uwieńczonej tak świetnym rezultatem, Czachórski porzucił malarstwo historyczne i zwrócił się do studjowania portretu, zwłaszcza kobiecego, uważając się za niepowołanego na malarza historycznego. Nie mniej jednak »Aktorzy przed Hamletem« są niepospolitą kreacją malarską. Bo najpierw uderza tu świetnie przestudjowana kompozycja. Obraz dzieli się na dwie połowy, przyczem środkiem lewej jest Hamlet, siedzący na tle złotej makaty. Prawą część obrazu zajmują aktorzy, a środkiem tej części jest aktor w czerwonym stroju. Całość ma duże napięcie dramatyczne, osiągnięte głównie charakterystyką i wyrazem twarzy. Pod tym względem, jak również pod względem kompozycji i kolorytu, obraz ten jest jednem z arcydzieł malarstwa polskiego. Znać w nim wpływ malarstwa renesansu włoskiego, ale w najszlachetniejszej formie. Jest to jeden z nielicznych bardzo polskich obrazów, należących do kierunku jakby »prerafaelitów«.

Niezmiernie typowym obrazkiem dla szkoły monachijskiej jest Löfflera: »Stary kawaler«, cerujący skarpetki. Widzimy tu mały, rodzajowy obrazek, z całą masą szczegółów, zapełniających pokoik na poddaszu, malowanych z pedantyczną drobiazgowością, no i maëstrją. Tu można się przyjrzeć ile pracy, a także umiejętności wkładał dawniej malarz nawet w niewielki obrazek. Dziś prędko nie spotkamy obrazu o tej skali wykończenia. Nawet »Portret staruszki« K. Pochwalskiego nie może się równać pod tym względem, choć jest to znakomicie malowane płótno, o bardzo subtelnie przeprowadzonym modelunku całej twarzy.

Bardzo wybitne miejsce w kolekcji hr. Milewskiego zajmował Wincenty Wodzinowski. Podobnie w sztuce Aleksandra Gierymskiego, tak samo w jego twórczości wielki ten kolekcjoner był zakochany. Przez szereg lat Wodzinowski malował niemal wyłącznie dla Milewskiego. Szereg ogromnych płócien szedł wprost z pracowni do zbiorów Milewskiego. Chcąc jeszcze bardziej wyzyskać talent artysty, wybudował mu własnym kosztem wielką pracownię w posiadłości Wodzinowskiego w Swoszowicach. Tam właśnie, zdala od zgiełku miejskiego, wśród ciszy ustronia wiejskiego powstawały owe ogromne, znane poematy ludowe, których treścią było życie ludu i wsi podkrakowskiej, owej bajecznie kolorowej wsi, z jej strojami, zwyczajami, obrzędami i obchodami. I tam w tej pracowni w Swoszowicach zwolna wykwitły owe popularne kompozycje jak: »Odpoczynek żniwiarzy«, »Zaloty«, »Wesele idzie«, »Sprzedaż lasu«, »W kościele«, »Sielanka« i tyle innych, które złożyły się na potężną epopeję ludu wiejskiego. Dziś te ogromne płótna Wodzinowskiego zwalone na kupę, gniotą się razem z innemi obrazami i niszczeją w maleńkim pokoiku strychowym w Wiedniu.

W tymto pokoiku zastałem także dwa wielkie dzieła sztuki t. j. A. Gierymskiego: »Anioł Pański«, robiony pod wpływem obrazu Milleta o tym samym te-

macie, potężna kompozycja, pełna przedziwnego nastroju przy nadchodzącym zmroku. Drugie płótno było dziełem Witolda Pruszkowskiego z r. 1888 i przedstawiało »Wizję« czyli męczeństwo unitów: postać kobieca, rzucona na gałęzie cierniowe, w oddali zaś cerkiewka wiejska. Pamiętam, że szereg wspaniałych obrazów z kolekcji hr. Milewskiego widziałem przed paru laty w salach antykwarza A. Gutnajera. Były to dzieła Matejki (autoportret i Stańczyk), Al. Gierymskiego szereg obrazów, Malczewskiego szereg obrazów, Chełmońskiego, Ajdukiewicza, Wyczółkowskiego, Witolda Pruszkowskiego, przepiękne dzieło »Niedziela zielna w Krakowie« (kupił je obywatel ziemski p. Malinowski). Były to wszystko ogromne płótna malowane na zamówienie hr. Milewskiego.

Tu jeszcze należy parę słów powiedzieć o samym zbieraczu. Człowiek ten rozporządzając olbrzymią fortuną, miał dumną ambicję stworzenia jedynej galerji sztuki polskiej. W tym celu zamawiał u malarzy obrazy i był bardzo wymagający. Z żyłką bowiem kolekcjonerską szło w parze duże znawstwo i wyrobiony smak, tak, że zadowolić go było nie łatwo. Sypał złotem, ale za to malarzy »piłował«. Gierymski w Monachjum — gdy przyjeżdżał Milewski — zamykał się przed nim na klucz w pracowni. Milewski, który kupował wszystko niemal, co wymalował Gierymski — nieraz przemocą wchodził do jego pracowni. Podobnie nie znosił go Malczewski, co jednak nie zrażało zamiłowanego kolekcjonera w urzeczywistnieniu powziętego zamiaru. Można powiedzieć, że przez szereg lat koło r. 1890 wszyscy niemal wybitni malarze polscy, pracowali głównie dla Milewskiego.

Postanowił stworzyć galerję i stworzył. W r. 1893 lub 94 przyjechał do Krakowa, ażeby tu własnym kosztem wybudować monumentalny, wielki gmach i w nim urządzić galerję, któraby była chlubą prawdziwą kultury kraju. Chciał przytem gmach i całe zbiory darować miastu i utworzyć fundusz na utrzymanie galerji. Zażądał jedynie, by mu miasto dało grunt pod budowę gmachu na placu Szczepańskim, mniej więcej w tem miejscu, gdzie dziś gmach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. Z tym projektem wystąpił do ówczesnego prezydenta miasta. Był nim Józef Friedlein. Zaczęły się posiedzenia i narady nad tą propozycją, które wkońcu dały odmowną decyzję. I w ten sposób unicestwiono szlachetny zamiar stworzenia galerji w kraju. Milewski dotknięty do żywego odmową prezydenta, zarzucił zupełnie zamiar urządzenia galerji w kraju i wywiózł wszystkie swe zbiory zagranicę. Od arcyksięcia następcy tronu, Ferdynanda d'Este zakupił wyspę na Adrjatyku Sta Catarina, naprzeciw wyspy Rovigno i tam kosztem miljonów wybudował wspaniały pałac, ze stylowym parkiem. Wnętrze pałacu wypełnił zbiorami obrazów, które niebawem stały się sławne i znane w całym świecie. Wyspa Sta Catarina była odwiedzana przez szereg cudzoziemców. Już przedtem kolekcja jego zyskała ogromny rozgłos, wskutek wystawy, urządzonej w wiedeńskim Künstlerhauzie. Była ona prawdziwą senzacją i cały Wiedeń przez parę tygodni pozostawał pod wrażeniem tej pięknej kolekcji polskiego malarstwa.

Zachęcony tym wyjątkowym sukcesem, postanowił Milewski zebrać dalej kolekcję autoportretów malarzy. Zamówił przeto u wszystkich najwybitniejszych, ży-

jących wówczas artystów ich własne portrety, żądając od nich jak największego wysiłku talentu. W ten sposób powstał w Polsce ten jedyny zbiór autoportretów, liczący coś około dwudziestu obrazów naturalnej wielkości. Widziałem obecnie w Wiedniu ten zbiór w izdebce strychowej. Jest ich tam jeszcze 15 ogromnych płócien, przedstawiających portrety własne następujących malarzy: Anny Bilińskiej, Ludwika Delaveaux, Axentowicza, Wodzinowskiego, Żmurki, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, de Laurans, ucznia Gersona, Ant. Piotrowskiego, Kazim. Pochwalskiego, Męciny-Krzesza, M. Reyznera, dwa portrety własne Malczewskiego i Al. Gierymskiego. Są one wszystkie malowane w pozie stojącej po kolana z paletą w ręku. Każdy z nich jest kapitalnem dziełem sztuki.

Gdy się pomyśli, że tam w Wiedniu na poddaszu poniewiera się i niszczeje tych kilkadziesiąt obrazów, na które ani rząd, ani stolica kraju, ani żadne z wielkich miast polskich, ani jakaś bogata jednostka w kraju nie ma pieniędzy, żeby je zakupić do zbiorów publicznych — to istotnie przyjdzie wątpić o kulturze narodu

Dwa niewielkie obrazy Matejki należą do małych arcydzieł mistrza. Jeden — to Kopernik, badający przestworza niebieskie. Jest to potężna kreacja. Widzimy tu Kopernika na tle gwiaździstego nieba, z rozwianymi włosami, który pod wpływem genjalnych swych odkryć, w chwili natchnienia — aż przyklęknął na jedno kolano, szeroko rozłożywszy ręce, przy świetle księżyca, wpatruje się w bieg ciał niebieskich. Jest to również warjant czy studjum do wielkiego obrazu »Kopernik«, znajdującego się w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Drugi obraz, średnich rozmiarów przynosi scenę historyczną. Jest nią »Zjazd wiedeński w r. 1515«. Praca ta, poza historyczną anegdotą, odsłania wszystkie cechy genjalnego talentu Matejki, a zatem świetną kompozycję, siłę plastyki wyrazu całej myśli, bogactwo akcesorjów i żywy, soczysty koloryt. Oba te obrazy nie wchodziły w skład zbioru hr. Milewskiego, ale były zawsze w Wiedniu, przyczem drugi wisiał w prywatnych apartamentach cesarza Franciszka Józefa. Obrazy te umieszczam dla ich piękności i podkreślam, że do kolekcji hr. Milewskiego nie należą.

FRANCISZEK KLEIN

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁYSTOK

= Utworzył się w Białymstoku komitet, który zajmie się budową pomnika dla porucznika-powstańca z r. 1831, Pieszczotowskiego, rozstrzelanego przez wojsko rosyjskie pod generałem Dybiczem.

BYDGOSZCZ

= Wystawę obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza otwarto w Muzeum, a uczestniczy w niej około 20 ludzi, zajmujących się malarstwem, rzeźbą i grafiką. Większość wystawionych obrazów, to prace dyletantów i amatorów, stwierdza słusznie korespondent *J. P.* w Nr. 254 *Kurjera Poznańskiego*. Wystawy tego rodzaju mogą mieć zgubne skutki: wypaczają smak publiczności, inteligencję o wyrobionym już smaku zniechęcają i do Muzeum i do plastyki. Brak fachowego kierownictwa mści się i tutaj widocznie.

»Całość przedstawia się imponująco« — pisze ktoś w Nr. 113 *Dziennika Bydgoskiego*, nawet nie czując, na jak gorzką pozwala sobie ironję!

= Wystawa obrazów K. Schwartza. W lokalu Froelicha przy ul. Dworcowej wystawiono około 40 płócien, przeważnie pejzaży, Karola Schwartza, malarza węgierskiego.

Czy nie byłoby jednak lepiej postarać się o poważną wystawę przodujących polskich artystów. Do zrozumienia wartości artystycznej dochodzi się jedynie drogą porównawczych zestawień. Tego materjału porównawczego, o rzetelnym artystycznym poziomie, brak Bydgoszczy bardzo.

GRODNO

= Wystawa obrazów. W pierwszych dniach września r. b. będzie otwarta w Grodnie wystawa obrazów art. malarza W. Hofmana. Urządzeniem wystawy kieruje p. kustosz Muzeum państwowego w Grodnie J. Jokowski.

INOWROCŁAW

= Projekt pomnika Jana Kasprowicza, który stanąć ma w Inowrocławiu (wedle projektu poznańskiego rzeźbiarza Edwarda Haupta, nagrodzonego na konkursie) reprodukuje Ilustracja Poznańska w Nr. 24. Projekt ten wygląda wprost przykro!

= W sali Szkoły Wydziałowej Męskiej przy Alei Sienkiewicza — udzielonej na ten cel przez prezydenta miasta p. Jankowskiego — zorganizowano wystawę obrazów; byli na niej reprezentowani następujący artyści: Apolonjusz Kędzierski, Michał Boruciński, Władysław Skoczylas, Kazimierz Lasocki, Stanisław Zawadzki, Stefan Filipkiewicz, Bronisław Kowalewski, Stefan Popowski, Teofil Cieślewski senjor, Józef Rapacki, Zdzisław Jasiński, Czesław Tański, Feliks Szefczyk, Włodzimierz Nałęcz, Franciszek Szerocki, Emil Lindeman, Jan Olszewski, W. Nowina-Przybylski i i.

KALISZ

= W salach recepcyjnych Ratusza otwarto zbiorową wystawę prac Stanisława Podgórskiego. Na wystawę tę złożyło się 51 obrazów, przeważnie pejzaży, z Fredrowa koło Sambora, z Podhala, choć są i portrety i kwiaty. Należy podkreślić z uznaniem fakt użyczenia na cel wystawy lokalu w Ratuszu przez p. Prezydenta M. Szarrasa, gdyż inaczej wystawa ta nie mogłaby dojść do skutku

KATOWICE

= Wystawa okrężna współczesnej sztuki polskiej, organizowana przez komitet wystaw okrężnych przy polskiem Towarzystwie artystycznem odwiedzi szereg miast Górnego Śląska i Małopolski Wschodniej. Katowice Cieszyn, Bielsko, Krynica, Drohobycz, Truskawiec, Stryj, Stanisławów, Kołomyja, Tarnopol, Złoczów, Przemyśl, Jarosław, Lublin, Radom, Kielce, Częstochowa będą miały możność obejrzenia wystawy.

KAZIMIERZ n/W.

= Tow. Przyjaciół Kazimierza n. W. Pod przewodnictwem marszałka Sejmu Ignacego Daszyńskiego odbyło się w Kazimierzu nad Wisłą zebranie Towarzystwa przyjaciół tego miasta.

W swem przemówieniu p. marsz. Daszyński podniósł kulturalną wartość architektonicznych zabytków Kazimierza i podkreślił obowiązek społeczeństwa otoczenia troskliwą opieką kazimierskich i wszelkich innych pomników architektonicznego piękna, przekazanych nam przez praojców.

Odczytano następnie depeszę p. min. Składkowskiego, który nadesłał Towarzystwu życzenia pomyślnego rozwoju.

Po przemówieniu wojewódzkiego konserwatora p. inż. Siennickiego, który omówił sprawę planowej odbudowy i ochrony architektonicznego piękna Kazimierza, zabrał głos ks. rektor Szepietowski.

Jako prezes Tow Przyjaciół ks. rektor Szepietowski zdał sprawozdanie z działalności Tow. w roku ubiegłym. Mimo skromnych i szczupłych środków pieniężnych (tylko 1300 zł. wydatków) Towarzystwo w okresie sprawozdawczym zrealizowało postulat prawnego i administracyjnego przeistoczenia Kazimierza w odrębne miasto, odkopało lochy pod Zamkiem, przeprowadziło restaurację baszty, rozpoczęło restaurację kamienicy celejowskiej, nabyło lub uzyskało szereg eksponatów do muzeum, rozszerzyło planty nad Wisłą, pracowało nad ulepszeniem sadów kazimierzowskich i t. d.

Na czoło najbliższych planów Tow. wysuwa się konieczność restauracji spichrzów, ukończenie restauracji kamienicy celejowskiej, ustalenie norm ochrony malowniczości Kazimierza, objęcie pieczy nad mającym powstać w Kazimierzu Domem Akademickim artystów malarzy itd.

Krótka dyskusja i wybory zakończyły zebranie. Na miejsce części ustępujących członków zarządu wybrano pp.: inż. Siennickiego, Tad. Ulanowskiego, art. mal. Michalaka i Ibaszera. Do komisji rewizyjnej weszli pp.: J. Ulanowski, Zdanowicz i Dziubanowski.

= Dom malarski. Oddawna w warszawskich kołach artystycznych podnoszony, a żywo propagowany przez prof. Pruszkowskiego, projekt zorganizowania w Kazimierzu n. Wisłą Domu malarskiego uczniów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, zwłaszcza zaś młodych malarzy — jest bliski realizacji. Już w bieżącym roku budżetowym rząd ma wyznaczyć odpowiednie na ten cel fundusze. Pieczę nad Domem ma objąć Towarzystwo Przyjaciół Kazimierza.

KIELCE

= W czerwcu otwarto tu wystawę prac członków Koła Adeptów Sztuk Plastycznych w sali Resursy Obywatelskiej. Są to uczniowie szkoły Mehofferowej, szkoły malarstwa i rysunku im. Krzyżanowskiego, oraz p. Czarnowskiego z Kielc.

KRAKÓW

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyło się w połowie czerwca publiczne losowanie dzieł sztuki dla posiadaczy rocznych biletów wstępu. Losowaniu, które odbyło się w obecności no-

tarjusza dr. Steina, przypatrywały się z zainteresowaniem tłumy publiczności. Wylosowane zostały wszystkie dzieła sztuki (obrazy, rzeźby, plakiety, grafika), umieszczone poprzednio na wystawie (patrz »Sztuki Piękne« str. 353).

= W salach Towarzystwa przyj. sztuk pięknych została otwartą w połowie czerwca nowa wystawa, której niezwykle wysoki poziom artystyczny był doskonałem zakończeniem całorocznej pracy nowej Dyrekcji. Wystawa obejmowała przedewszystkiem szereg wybitnych dzieł artystów warszawskich, a więc przedewszystkiem kapitalny obraz śp. Konrada Krzyżanowskiego pt. »Portret staruszki na białym fotelu«, namalowany ze zdumiewającą brawurą, smakiem artystycznym i ekspresją, również bardzo dobry portret żony artysty, portret pani T. i »Czytająca kobieta«. Po za tem bardzo dobre dzieła T. Pruszkowskiego (»Melancholja«, »Różowy kapelusz« »La dame à l'incroyable«), W. Borowskiego (»Spisek«, »Św. Franciszek«, »Kobieta z ptakiem«), Kramsztyka (»Portret p. Lechonia«, «Smakosz« itd.), W. Skoczylasa (szereg tematów z małego miasteczka) St. Rzeckiego, E. Zaka, W. Wąsowicza, dalej artystów paryskich: Makowskiego, Halickiej, Dobrzyckiego, H. Gotlieba, Z. Menkesa i J. Pankiewicza. Poza tem wystawiono szereg prac Ignacego Pieńkowskiego, W. Weissa, Wł. Jarockiego, St. Kamockiego, J. Rubczaka, L. Wyczółkowskiego, Zb. Pronaszki, Antoniewiczównej, T. Cybulskiego, St. Dyboskiej, S. K. Daniela, E. Czerwenki, St. Gałka, D. Horniatkiewicza, St. Janowskiego, St Podgórskiego, J. Krasnowolskiego, L. Lewkowicza, A. Malickiego, L. Kowalskiego, R. Jarosza, A. Karpińskiego, A. Olesia, St. Paciorka, B. Kudewicza, P. Stachiewicza, E. Szinagla, St. Szwarca, H. Uziembły, Fr. Debaka, J. Winiarza, W. Wodzinowskiego, St. Zórawskiego, J. Wippla i J. Wrzesińskiego.

Ta niezwykle dobra wystawa była tłumnie zwiedzaną tak przez publiczność krakowską, jak i liczne rzesze przejezdnych, które w tym czasie przez Kraków się przesuwają. Wystawa trwała z niegasnącem powodzeniem aż do 15 lipca, poczem gmach T-wa zamknięto i przeprowadzono gruntowny remont sal. Najbliższa wystawa zostanie otwartą 15 września.

= Wystawa płaskorzeźb Marka Schwartza została otwartą w połowie lipca w domu Związku artystów na pl. św. Ducha. Są to płaskorzeźby (28 sztuk), których tematem są sceny głównie ze Starego Testamentu, a wykonane w blasze miedzianej zapomocą kucia z odwrotnej strony. Jest to t. zw. technika trybowania albo pusowania (getrieben, repousée), dzisiaj zarzucona, a niegdyś, zwłaszcza w epoce renesansu i baroku, bardzo używana. Pięknym przykładem tej techniki jest duża kopja wykonana w blasze srebrnej z obrazu Matejki »Sobieski pod Wiedniem«, umieszczona w bocznej nawie z lewej strony Katedry wawelskiej.

Naturalnie repoussoiry p. Schwarza mają zupełnie odmienny charakter. Ujęte w kompozycji bardziej syntetycznej, z dużym zmysłem dekoracyjnym, okazują wielki wpływ współczesnej sztuki francuskiej przy pewnej rasowej odrębności talentu (p. Schwarz jest żydem). Nie jest to sztuka o wielkich horyzontach, musi jednak zdobyć sobie uznanie pracą, włożoną przez artystę w wykonaniu tych dzieł, w jego wiedzę w swoim zawodzie i zdolność kompozycyjną.

To też można się cieszyć z tego, że Związek artystów pokazał publiczności krakowskiej te dzieła, stojące na poważnym poziomie i tak odrębne od naszej sztuki.

= Z pism krakowskich dowiadujemy się, że krakowskie Muzeum Narodowe zakupiło jedną z prac Marka Schwarza, wystawionych w Domu Związku Artystów, do swoich zbiorów. Jest to w niedługim okresie czasu drugi z rzędu zakup dzieła obcej sztuki do zbiorów Muzeum (w zimie 1927/28 r. zakupiono drzeworyty czeskiego artysty Swabinsky'ego), czemu z radością można tylko przyklasnąć. Dział obcej sztuki w naszych muzeach powinien być jak największy, nie mniej jednak w pierwszym rzędzie powinno Muzeum krakowskie (i inne naturalnie tak samo) starać się uzupełniać swe zbiory sztuki polskiej Uwaga ta nasuwa się mimowoli, gdyż właśnie w czerwcu pan dyrektor Kopera miał sposobność oglądania niezwykle ciekawej wystawy, stojącej na bardzo dużym poziomie, w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych. Były tam pierwszorzędne dzieła śp. Konrada Krzyżanowskiego, dzieła Borowskiego, Pruszkowskiego, Skoczylasa, Kramsztyka. Są to nazwiska bardzo poważne, i dla sztuki polskiej zasłużone, które powinny się znaleźć w katalogu Muzeum. W pierwszym zaś rzędzie grzechem niedodarowania jest wypuszczenie przez pana dyrektora Koperę kapitalnego obrazu Konrada Krzyżanowskiego »Portret staruszki siedzącej na białym fotelu«, nietylko jednego z najlepszych obrazów polskich, ale mogącego śmiało wisieć obok najlepszych obrazów światowej sztuki.

A potem można było kupić do zbiorów Muzeum Narodowego i repoussoir Marka Schwarza.

= Restauracja kościoła na Skałce. Prace koło restauracji lewej wieży zostały ukończone. Jak donosi komunikat dokonano tam następujących prac:

Zdjęto pokrycie blachą miedzianą, które z biegiem lat zniszczało. Wymieniono szalowania hełmów na nowe. Krążyny, niektóre belki wiązaniowe i słupy zbutwiałe również wymieniono na nowe. Obecnie, po założeniu na nowo pozłacanej gałki, blacharze pokrywają dach hełmu w części blachą starą, uzyskaną z rozbiórki, a w części blachą nową. Gzymsy kamienne, które były pokryte warstwą hydrauliki, odczyszczono i uzupełniono. Sciany w części wyprawiane zaprawą zwykłą, a w części hydrauliką, zostały oczyszczone ze starych wypraw i obecnie kończą się wyprawy w całej wysokości wieży zaprawą hydrauliki zagranicznej. Zwietrzałe i sypiące się kapitele korynckie i bazy z piaskowca zostały wykonane na nowo, w sztucznym kamieniu tego samego koloru, jeno znacznie trwalszym od piaskowca.

= Epilog artystycznego bojkotu. Ilustr. Kurjer Codzienny (13 września 1928) donosi:

»Wczoraj rozpoczęła się przed Sądem okręgowym cywilnym w Krakowie 4 dniowa rozprawa w procesie p. Antoniego Waśkowskiego, byłego sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Piękn., przeciw temuż Towarzystwu o odszkodowanie z powodu wydalenia p. Antoniego Waśkowskiego na skutek orzeczenia dyscyplinarnego z zajmowanej posady.

Towarzystwo Sztuk Pięknych bowiem po objęciu w nim rządów przez bojkotujących Towarzystwo artystów w czerwcu 1927 r. i po skonstatowaniu niebywałych szkód, jakie wyrządził p. Antoni Waśkowski w majątku Towarzystwa przez nieprzestrzeganie swych obowiązków administrowania majątkiem nieruchomym i ruchomym, wydaliło p. Waśkowskiego z urzędu sekretarza Towarzystwa na podstawie orzeczenia dyscyplinarnego, którem uznano p. Waśkowskiego winnym nieprzestrzegania swych kontraktowych obowiązków.

Wczorajsza rozprawa poświęcona była w zupełności badaniu książkowości Towarzystwa za rządów p. Antoniego Waśkowskiego, przyczem przekonał się Sąd na podstawie bezpośredniej oceny przedłożonych ksiąg Towarzystwa oraz na podstawie zeznań świadka biegłego, p. naczelnika buchalterji »Florjanki«, Tadeusza Pająka, że księgi te były tak pod względem formalnym, jak pod względem merytorycznym źle i karygodnie prowadzone w ten sposób, że z nich nie można było żadną miarą wyrobić sobie obrazu o stanie majątkowym i inwentarzu Towarzystwa i że księgom tym na-

leży bezwzględnie odmówić jakiejkolwiek mocy dowodowej.

Skonstatowano również na podstawie przeprowadzonych dowodów, że ani p. Antoni Waśkowski, ani funkcjonująca w charakterze buchalterki jego siostra, p. Dörse, nie miała o księgowości i buchalterji najmniejszego pojęcia, że dawny zarząd przez członków swych księgowania nigdy nie kontrolował, a że statutowo zobowiązani do kontroli ksiąg członkowie komisji kontrolującej również swego obowiązku zaniedbali, w szczególności zaś, że prezes komisji szkontrującej, p. Szulisławski, był człowiekiem umysłowo przytępionym, w rachunkach się nie orjentującym tak dalece, że musiano przerwać słuchanie tego świadka, jako do niczego nie prowadzące«.

Chodzi tu o to, że p. Waśkowski zaskarżył T-wo o uznanie bezpodstawności wydalenia go ze służby i utrzymanie stosunku służbowego w mocy do końca lutego roku 1945 (!!), gdyż do tego to roku ma kontrakt służbowy z T-wem, zawarty z dawną Dyrekcją z p. dr. Koperą na czele.

Sensacyjna ta rozprawa trwała przez 5 dni bez przerwy, od 12 września począwszy, przed osobnym trybunałem, przesłuchano kilkunastu świadków z najpoważniejszych sfer artystycznych, stracono masę czasu, energji na to, by udowodnić p. Waśkowskiemu, co poza nim samym i kilku jego adherentami było jasne i niewątpliwe, że zaprzepaścił T-wo Przyjaciół Sztuk Pięknych i przez swoją nieudolność, apatję i obojętność dla sztuki był szkodnikiem na stanowisku sekretarza T-wa.

Sąd okręgowy cywilny, przesłuchawszy na pięciodniowej rozprawie (która trwała codziennie po 6 godzin bez przerwy) cały szereg świadków, między nimi najznakomitszych artystków i fachowców, orzekł wyrokiem z dnia 22 września b. r., że oddala się powoda z tem jego powyżej podanem żądaniem skargi.

W motywach swego obszernego wyroku sąd okręgowy cywilny stwierdza, że zaistniały dla pozwanego Towarzystwa ważne przyczyny wydalenia p. Waśkowskiego ze służby po myśli § 1162 k. c., bo winą, ustaloną przez Sąd orzekający, niebywałych nieporządków w gmachu i ruchomym majątku oraz zbiorach Towarzystwa należy obciążyć p. Waśkowskiego, skoro one »dyskwalifikują powoda w zupełności na stanowisko zarządcy majątku Tow., wykazują bowiem tak nieudolność powoda i niezrozumienie obowiązków administratora, jak i lekceważenia tych obowiązków«.

Sąd orzekający przechodząc i ustalając w poszczególnych materjach winę p. Antoniego Waśkowskiego przyjął, że p. W. kwitów rachunkowych nie utrzymywał w porządku, czem zaniedbał swe obowiązki jako zarządca majątku T-wa, okazał tak dalece rażącą nieświadomość ciążących na nim obowiązków i zaniedbanie prowadzenia ksiąg inwentarzowych, któreby dawały jasny obraz majątku T-wa, posunął tak daleko, że w następstwie tego braku nie było T-wo, w stanie stwierdzić przeważnej części właścicieli eksponatów.

Dopatrzył się dalej Sąd wielkiej winy p. Waśkowskiego i jego nieudolności wprowadzeniu przez niego sprzedaży powierzonych mu przez artystów dzieł sztuki, ustalił ponadto Sąd, że strona artystyczna działalności powoda była zła, niechlujna, nieinteresująca, wskutek czego sale świeciły pustkami. Wobec tego nie mogły być wykonane statutowe cele Towarzystwa. Wreszcie ustalił Sąd, że powód niejednokrotnie czynił trudności artystom ze szkodą dla Towarzystwa i wywoływał niejasne podejrzenia, które powadze jego stanowiska i instytucji przez niego reprezentowanej uwłaczały.

W ten sposób sprawiedliwości stało się zadość, artyści krakowscy odnieśli zupełne zwycięstwo w walce z nieudolnością, mazramem i złą wolą niektórych, na szczęście nielicznych, pożałowania godnych, sfer krakowskiego grodu.

= Wystawa prac uczniów Akademji sztuk pięknych urządzona została dnia 28 czerwca i trwała przez trzy dni, licznie odwiedzana przez publiczność. Wystawa ta świadczyła o wysokim poziomie krakowskiej uczelni artystycznej.

= Restauracja kościoła pod wezwaniem św. Piotra i Pawła w Krakowie. Kościół garnizonowy w Krakowie pod wezwaniem św. Piotra i Pawła od dłuższego już czasu narażony jest na zniszczenie. Przepiękna ta bazylika w stylu czystego renesansu została wzniesiona sumptem Zygmunta III-go i biskupów krakowskich w latach 1597—1620 dla zakonu OO. Jezuitów. W r. 1824 zburzono kościół parafjalny Wszystkich świętych, który stał na placu, noszącym do dziś dnia tę nazwę, a parafję przeniesiono do opróżnionego po Jezuitach kościoła. Dziś starej tej świątyni, stanowiącej cenny zabytek historyczny Krakowa, grozi zniszczenie. Toteż by uratować świątynię zwrócono się ze strony parafjan o subwencję rządową oraz wystosowano apel do parafjan, aby ofiarnością swą umożliwili jaknajszybsze przystąpienie do odnowienia kościoła.

LUBLIN

= Słuszne uwagi o podstawach przemysłu ludowego w Lubelszczyźnie zamieszcza St. C. w *Expresie Lub.* z dnia 15 lipca, gdzie m. i. czytamy: »W Lubelszczyźnie pierwszorzędne znaczenie miał kiedyś przemysł ludowy, stojący na wyżynach prawdziwej sztuki. Mamy tu na myśli tkactwo lubelskie, ceramikę, rzeźbę zdobniczą etc.

Aby je utrzymać, dać im bazę rozwoju i rozkwitu, należałoby stworzyć specjalną szkołę przemysłu ludowego. Wiemy, że w każdej niemal wsi naszej znajdują się dzieci zwracające uwagę swojemi zdolnościami i zamiłowaniami artystycznemi. Uświadomione fachowo i odpowiednio pokierowane przez szkołę, staną się one z czasem pionierami naszego przemysłu ludowego.

Szkoła musiałaby mieć przynajmniej 3 działy. Na stolarsko-tokarskim kształciliby się ci, którzy w przyszłości zdobiliby kooperatywy, domy ludowe, bibljoteki i czytelnie meblami, szlachetnemi w kształcie. Uczniowie działu tkackiego rozpoczęliby produkcję tkacką, nadając jej piętno artystyczne (kilimy, kapy etc.). Wreszcie, absolwenci działu trzeciego mieliby przed sobą szerokie pole do działania: kafle, garnuszki, dzbany, oraz najrozmaitsze zabawki i bibeloty gliniane, które każdy inteligent tak chętnie widzi na swem biurku czy etażerce.

Oczywiście program szkoły objąłby tylko przedmioty specjalne: technologję, rysunek, historję sztuki ludowej ze szczególnem uwzględnieniem regjonu lubelskiego etc. Osobne prelekcje wyjaśniłyby uczniom znaczenie propagandy przemysłu ludowego, wystaw, stosunków prawnych w tej dziedzinie i t. d.

Ludzi do szkoły, przy tym zapale do pracy regjonalnej, jaki się budzi w Lubelszczyźnie, znaleźćby można łatwo. A jeżeli chodzi o siedzibę, to świetnie by się na to nadawał budynek w Nałęczowie, zajęty narazie przez szkołę rzeźbiarską p. Żylskiego, produkującą rzeczy nie mające nic wspólnego z lubelską sztuką ludową, a nawet wogóle ze sztuką ludową«.

= Wystawa obrazów. W salach Muzeum Lubelskiego otwarto wystawę prac trzech lubelskich malarzy: Alojzego Kuczyńskiego, Karola Westfala i Henryka Wiercieńskiego.

= Wystawę uczniów Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunków L. Mehofferowej zorganizowano w trzech salach Muzeum Lubelskiego.

POZNAŃ

= Zbyt twardy orzech do zgryzienia. Ludwik Puget w dwu artykułach, pomieszczonych w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 250: O wygląd Poznania; Nr. 256: Twardy orzech do zgryzienia) zajmuje się kwestją odniemczenia fizjonomji miasta Poznania. Wśród wielu zupełnie słusznych uwag znajdujemy jednak projekt »spolszczenia« Zamku poznańskiego, projekt tak osobliwy, że zdumienie ogarnia, iż mógł z nim wystąpić poważny art. rzeźbiarz i ponadto członek komisji historji i sztuki P. Akademji Umiejętności. Istotnie, jak pisze L. Puget: »czytelnicy podręczników o stylach podskoczą, słysząc myśl bluźnierczą« — nie tyle w tym przypadku bluźnierczą, ile dziwną. Cytujemy odpowiedni ustęp artykułu, rezygnując pozatem z wszelkich dalszych komentarzy.

L. Puget pisze mianowicie o Zamku poznańskim:

»Jestto jedna z tych wypocin mózgowych, zawracających głowy kołtunom wykształconym artystycznie na podręczniku o stylach. Należy do tej samej rodziny co Sacre Coeur paryskie i ś. p. konfekcyjna cerkiew bizantyńska na placu Saskim. Dodajmy, że pod tymi monumentalnymi ciosami kryje się ordynarna tandeta. Wie o tem każdy, kto postukał palcem w odpadające fałszywe gipsatury i malowane olejno na marmur blachy w święto-graalowych salach Zamku, tak samo zresztą jak hotel-palacowym wnętrzu komisji kolonizacyjnej. Takim jest Zamek pod względem artystycznym. Moralnie jest on monumentem ducha niemieckiego. Wyraża jego sentymentalny romantyzm. Bo w duszy niemieckiej jest zawsze zakątek z grotą lazurową, w której odbywają się mistyczne zaślubiny lohengrinowskiego łabędzia z domową gęsią. O ileby ten romantyzm wyraził się w podobnej średniowiecznej maskaradzie z cegieł i gipsu gdzieś nad Renem, moglibyśmy poprzestać na wzruszeniu ramionami. Ale na wielkopolskiej ziemi chce się on jeszcze w innym kierunku wyrazić. Zamek przypominać ma zwycięską »niemiecką pięść«, która jeszcze na wieki przed wynalezieniem niemieckiego »suchego prochu« prowadziła dzieło niszczenia ludów. To przedewszystkiem wyraża ów gmach. A widny jest z daleka. Jego tępe romańskie wieże, mające przywodzić na myśl jakicheś Geronów, Ottonów, czy innych eksterminatorów Słowian, wprowadzają w sylwetę Poznania ton nieobojętny. Jest to może najgorsza jego strona.

»Jednak właśnie na nią najłatwiej zaradzić. I tutaj, czytelnicy podręczników o stylach podskoczą, słysząc myśl bluźnierczą: Należałoby wieże zakończyć hełmami skomponowanymi w linjach swobodnego baroku o polskim charakterze. Jakto? Hełmy barokowe na romańskich wieżach? A tak! Jeden z najśliczniejszych hełmów w Polsce, tak charakterystyczny dla sylwety Wawelu, jest barokowy, a wznosi się na gotyckiej Wieży Zegarowej. Jeżeli autentyczne romańskie czy gotyckie wieże tak często bywają uwieńczone autentycznem barokowem czy rokokowem zakończeniem, dlaczegoż nad tym fałszywym romanizmem niema się wznosić fantazyjny barok? Zaraz dodam, ze skomponowanie hełmów powierzyłbym genjalnemu fantaście-architektowi, prof. Noakowskiemu. Stworzyłby coś, co nie kłóciłoby się z linjami budynku, co nie byłoby kopją niczego, ale jakąś swobodną bajką o polskiej wieży, i ciekawem przez to dziełem sztuki, a pejzażowemu konturowi Poznania nadawałoby, już z daleka, prawdziwie swojski charakter. Od strony Teatru i z innych pobliskich punktów Zamek zaznaczyłby się prawie jedynie tą wieżą, względnie wieżami. A zbliska, od ulicy Wjazdowej, oko biegnąc ku głównemu efektowi, t. j. hełmom, mniejby się zatrzymywało na ponurych ścianach operowej rezydencji Barbarossy«.

= Sztuka polska na P. W. K. w Poznaniu Organizację działu sztuki na P. W. K. powierzono za zgodą p. ministra W. R. i O. P. Tadeuszowi Pruszkowskiemu, profesorowi warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Obecnie w przeznaczonym na ten cel gmachu prowadzi się w żywem tempie roboty, jak tynkowanie murów, wykończenie klatki schodowej etc. Zaraz potem przystąpi się do robót dekoracyjnych i do odpowiedniego zaaranżowania wnętrz dla potrzeb wystawowych.

Kierownik działu sztuki, prof. T. Pruszkowski, rozpoczął już pertraktacje z najważniejszemi organizacjami artystycznemi celem należytego i wszechstronnego odzwierciedlenia polskiej twórczości w dziedzinie plastyki. Zamierzony też jest niewielki ale treściwy dział retrospektywny, którego zadaniem będzie dać krótki rzut oka wstecz dla uplastycznienia linji rozwojowej nowoczesnej polskiej sztuki.

= Niejasna sprawa pomnika N. Serca P. Jezusa. W sprawie tej, poruszonej na IX Zjeździe katol., podaje (w Nr. 288) *Kurjer Poznański* następujące informacje:

Po otwarciu IX Zjazdu, wyborze prezydjum i przemówieniach wstępnych przedłożył Marszałek Kongresu porządek obrad do przyjęcia. Zanim się to stało wpłynął z łona I plenarnego posiedzenia wniosek o wstawienie sprawy pomnika Najśw. Serca P. J. w porządek obrad, referat i rezolucje.

Na stole prezydjalnym złożono gruby fascykuł wniosków, podpisanych przez 850 związków i stowarzyszeń wielkopolskich, obejmujących wszystkie warstwy społeczeństwa.

Z ramienia prezydjum odpowiedział ks. prałat Prądzyński, sekretarz Komitetu IX Z. K., że interpelacja ta zaskoczyła Prezydjum. Wyczerpujący referat w tej sprawie jest niemożliwy, ponieważ nie jest zwyczajem omawiać publicznie sprawy, znajdujące się w nieukończonym jeszcze toku pertraktacyj, niemniej także dlatego, że akta budowy pomnika są w Poznaniu.

Mówca oświadcza, że sprawą tą zajmą się obecni na Kongresie członkowie Komitetu budowy pomnika, którzy ustalą formę, w jakiej należy o niej referować.

Zebranie zgodziło się na tę odpowiedź. Nazajutrz na II plenarnem posiedzeniu referuje ks. Prądzyński, że odbyła się konferencja obecnych na Kongresie członków Komitetu budowy pomnika z przewodniczącym p. starostą krajowym Begale na czele, która uznała jednomyślnie zajęte wczoraj przez prezydjum stanowisko i ustaliła wyjaśnienia w sprawie pomnika:

Wszystkim jest wiadomem, że w r. bież. odbył się konkurs na projekt pomnika, w którym wzięło udział około pięćdziesięciu najwybitniejszych artystów polskich. Po za konkursem został jeszcze przygotowany inny projekt, liczący się z urbanistyczną polityką miejską, który z odpowiednim wnioskiem został drogą instancji przesłany przez magistrat i województwo do ministerstwa W. R. i O. P. Departament sztuki tegoż ministerstwa rozpatrzył wniosek i zatwierdził go. Przychylną odpowiedź Departamentu sztuki przesłał magistrat m. Poznania komitetowi budowy, który jednak jej z powodów wyłuszczonych nie publikował.

Następnie przeszedł wniosek pod obrady komisji artystycznej przy magistracie. Decyzja komisji artystycznej nie jest jeszcze urzędowo znana, mówi się tylko o tem, że jest podobno przychylna. Obecnie pójdzie wniosek pod obrady Magistratu i Rady miejskiej.

Referent prosi Zjazd i wnioskodawców o cierpliwość. Na tem, że sprawa ciągnie się ośm lat, nie wyszedł pomnik źle, bo został tak wszechstronnie przez czynniki urzędowe, artystyczne i obywatelskie oświetlony, że należy się spodziewać, iż uniknie błędów, popełnionych przy wznoszeniu innych tego rodzaju pomników.

Należy podnieść, że magistrat m. Poznania prowadzi sprawę pomnika rzeczowo i bezstronnie, owszem na-

wet życzliwie. Dlatego prosi referent o przyjęcie tego wyjaśnienia bez dalszej dyskusji i uchwalenie rezolucji, która zostanie na zakończenie obrad przedłożoną.

Pan marszałek hr. Bniński zarządził głosowanie i stwierdził jednomyślne przyjęcie referatu do zatwierdzającej wiadomości.

TORUŃ

= Z początkiem czerwca odbyła się w salach domu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Chełmińskiej 16 w Toruniu uroczystość otwarcia wystawy zbiorowej Związku malarzy wielkopolskich »Plastyka«.

Działalność toruńskiego Tow. P. S. P. zasługuje na szczere uznanie.

WARSZAWA

= Pomnik Kopernika. Prof. Lalewicz przedstawił wydziałowi technicznemu magistratu ostateczny projekt przerobienia pomnika Kopernika. Prof. Lalewicz opracował projekt na podstawie danych historycznych, starych sztychów i opisów starej Warszawy. Ostateczny projekt różni się od pierwotnego. Podstawa pomnika ma być wydłużona. Słupów i łańcuchów projekt nie przewiduje. Dookoła pomnika urządzony będzie czworobok z płyt betonowych chodnikowych, tak, że pomnik stać będzie jakby na betonowym placu. Podwyższony, ani obniżany pomnik nie będzie.

Roboty te mają się rozpocząć niebawem, wobec zbliżającego się terminu asfaltowania Krakowskiego Przedmieścia.

= Ze szkoły sztuk pięknych. Dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Warszawie na rok akademicki 1928—29 został wybrany prof. Józef Czajkowski (ponownie).

= Wystawy prac uczniowskich zorganizowały w Warszawie z końcem czerwca: Szkoła Sztuk Pięknych, Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, Instytut Sztuk Plastycznych, Szkoła Sztuk Pięknych im. W. Gersona.

Szkoła Sztuk Pięknych wydała swym nakładem ozdobną broszurę, gdzie znajdujemy programowy artykuł dyr. Józefa Czajkowskiego o celach i zadaniach Szkoły, oraz przemówienie prof. Tichego, wygłoszone w dniu otwarcia Szkoły, przed pięciu laty. Zarazem dodano tam szereg reprodukcyj z celniejszych prac uczniów.

= Nowy dyrektor departamentu kultury i sztuki. P. Prezydent Rzeczypospolitej postanowieniem z dnia 31 sierpnia r. b. mianował profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie W. Jastrzębowskiego Dyrektorem Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w IV st. sł.

= Reprezentacyjną wystawę sztuki belgijskiej otwarto w Zachęcie w dniu 1 września b. r. Bierze w niej udział 44 malarzy i 14 rzeźbiarzy, z których każdy wystawia zaledwie po 1 lub najwyżej dwa dzieła. Materjał wystawowy zebrała *Association Belge de Propagande Artistique à l'Etranger*, ale trudno przyznać, ażeby dobrze się wywiązała ze swego zadania. Brak na wystawie — prócz trzech — niemal wszystkich najwybitniejszych artystów belgijskich, znanych od dawna nietylko w Belgji, ale i w reszcie Europy. Mimo to jednak, wystawa robi sympatyczne wrażenie.

= Memorjał Artystów w sprawie postulatów artystycznych. W związku z cyklem sześciu wieczorów dyskusyjnych na temat »Sztuka a Państwo« Polski Klub Artystyczny nadesłał nam następujący memorjał i rezolucję, złożone przez artystów polskich Panu Prezydentowi Rzeczypospolitej, Sejmowi i Rządowi:

»Zważywszy, że sztuka jest jedną z najistotniejszych funkcyj życia kulturalnego narodu i jego najpełniejszym wyrazem, podpisani artyści uważają, że państwo powinno ją otoczyć taką samą opieką, jaką stosuje do życia gospodarczego i obrony kraju.

Dotychczasowy stosunek państwa do sztuki wyraża się w traktowaniu jej jako zbytku i odkładaniu opieki nad nią na dalszą przyszłość.

Artyści, zebrani w Polskim Klubie Artystycznym, w dniu 1 czerwca 1928 roku, uchwalili skierować do właściwych czynników państwowych poniżej załączone postulaty.

Uchwały te, poprzedzone sześciu wieczorami dyskusyjnymi, z których każdy poświęcony był innemu działowi sztuki, zostały wyczerpująco omówione i następnie przegłosowane.

Składając te uchwały, jednogłośnie przez artystów podpisanych przyjęte a wyrażające elementarne potrzeby naszego życia artystycznego, prosimy usilnie o należyte ich uwzględnienie.

Wnioski ogólne:

1. Należałoby istniejący przy Ministerjum W. R. i O. P. Departament Sztuki zreorganizować, stwarzając z niego podsekretarjat stanu albo przetworzyć go w odrębny autonomiczny urząd przy Prezydjum Rady Ministrów.

2. Przywrócić do życia na podstawie istniejącej ustawy Państwową Radę Sztuki, składającą się z przedstawicieli wszystkich działów sztuki.

3. Szkolnictwo artystyczne wszelkich stopni i nadzór nad wykształceniem artystycznem w szkołach powszechnych i średnich ześrodkować w Departamencie Sztuki.

4. Opiekę nad wykształceniem artystycznem młodzieży szkół powszechnych i średnich powierzyć specjalnym wizytatorom z pośród artystów-pedagogów (literatów, plastyków i muzyków).

Wnioski z dziedziny plastyki:

1. Zakładać w stolicy i na prowincji muzea, bibljoteki artystyczne i zbiory odlewów gipsowych.

2. Wszystkie zakupy i zamówienia z dziedziny sztuki należy dokonywać po zasięgnięciu opinji powołanych do tego komisyj artystycznych.

3. Wybudować w Warszawie gmach dla wystaw sztuk plastycznych, odpowiadający potrzebom stolicy.

4. Stworzyć doroczne państwowe nagrody pieniężne z dziedziny sztuk plastycznych.

5. Udzielić wydatnego poparcia wzorowym warsztatom doświadczalnym o charakterze produkcyjnym z dziedziny sztuk dekoracyjnych.

6. Nadać warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych prawo szkoły wyższej.

7. Utworzyć przy uniwersytecie warszawskim katedrę historji sztuki nowoczesnej i nauki o sztuce i ogłaszać z tej dziedziny wykłady publiczne.

8. Zreorganizować dyrekcję zbiorów państwowych i rozszerzyć jej autonomję.

Ponadto złożono również szczegółowe wnioski z dziedziny literatury, muzyki, teatru, kinoteatru i filmu.

Memorjał opatrzono podpisami około 100 artystów warszawskich.

= Opomnik Jana Kilińskiego w Warszawie. Grupa przedstawicieli rzemieślniczych organizacji, wchodząca w skład radzieckiego Koła narodowo-gospodarczego rady m. st. Warszawy, zgłosiła do prezydjum rady miejskiej wniosek w sprawie wzniesienia na rynku Starego Miasta pomnika Jana Kilińskiego.

= Pomnik Kraszewskiego. Jak donosiliśmy, firma wydawnicza Arcta zwróciła się do magistratu z prośbą o wyznaczenie placu, na którym firma ta mogłaby własnym kosztem wznieść pomnik Kraszewskiego. Pismo firmy posiadało załącznik w postaci fotografji modelu pomnika, zrobionego przez jednego z rzeźbiarzy.

Nad tą sprawą zastanawiała się rada artystyczna. Uznała ona, że przedstawiony projekt nie nadaje się do ustawienia z wielu zasadniczych względów. Wobec tego magistrat podziękował firmie Arct za inicjatywę i zaproponował ofiarodawcy, aby się zgodził na rozpisanie konkursu na pomnik. Miasto jest gotowe współdziałać w tym kierunku i ponieść niektóre koszta. Co się tyczy placu, wyłoniło się kilka projektów, przytem najodpowiedniejszym okazuje się plac na Żoliborzu w dzielnicy willowej.

= Pomnik Słowackiego. Wydział regulacji magistratu zajmuje się wyborem miejsca pod pomnik Juljusza Słowackiego.

Rozważana jest, między innemi, możliwość wzniesienia pomnika w parku Ujazdowskim, w pobliżu przyszłej reprezentacyjnej dzielnicy Warszawy.

= Pomnik Traugutta. Urząd wojewódzki zatwierdził budowę pomnika R. Traugutta w Ciechocinku, według projektu pp. inż. arch. P. Palado i K. Iwanickiego. Pomnik na tym projekcie umieszczony jest na szerokiej podstawie z granitu z wykutym we środku zniczem, i na dwuch stopniach granitowych ogrodzeniem ze słupków i kul granitowych, połączonych łańcuchem.

= Posąg jenerała Bema w Polsce. P. Grigorcea, chargé d'affaires Rumunji w Warszawie, zawiadomił p. Alfreda Wysockiego, podsekretarza stanu w ministerjum spraw zagranicznych, że rząd rumuński poczynił kroki niezbędne dla przewiezienia w najbliższym czasie posągu konnego jenerała Bema do punktu granicznego Grigore Ghica Voda, gdzie pomnik ten będzie przekazany władzom polskim.

Pomnik bohatera polskiego, postawiony na cześć jego przez Węgrów w mieście Targu-Maresz, znajdował się pod opieką władz tego miasta aż do chwili, kiedy okoliczności pozwolą na jego przewiezienie do Polski. Okoliczności takie wytworzyły się właśnie teraz przez przygotowania, poczynione dla przewiezienia prochów bohatera z Azji Mniejszej do Polski.

Zawiadomienie o decyzji powyższej władz rumuńskich, nosiło charakter szczerej i głębokiej serdeczności.

= Pomnik Szopena. Roboty oświetleniowe i ogrodnicze na terenie zajmowanym przez pomnik Chopina w Al. Ujazdowskich wykonano przed miesiącem. Pozostają do wykonania zmiany ogrodzenia. Jak wiadomo, istniał projekt usunięcia ogrodzenia, w celu otwarcia bezpośredniego widoku na pomnik od strony A. Ujazdowskich. Sprawa ta nie jest jeszcze zdecydowana.

= Muzeum narodowe. Tempo robót przy budowie muzeum narodowego w Al 3 Maja przyśpieszono w tym celu, aby w r. b. wykonana była w terminie przewidziana w planie pierwsza serja robót.

Budowa kompleksu gmachów przyszłego muzeum narodowego podzielona jest na trzy serje: pierwsza ma być wykonana z pożyczki amerykańskiej, co się odbywa obecnie, druga z pożyczki rządowej, gdyż część pomieszczeń muzeum przeznaczona będzie na zbiory państwowe, wreszcie trzecia ma być wykonana przy pomocy władz wojskowych, gdyż zbiory wojskowe mają być również umieszczone w muzeum.

Oddanie do użytku całego muzeum projektowane jest w roku przyszłym.

Rzecz prosta, komasowanie wszystkich nieledwie zbiorów, jakiemi obecnie dysponuje Warszawa, bo i miejskich i wojskowych i państwowych w jednym gmachu jest z punktu widzenia muzeologicznego rażącym błędem. Komasuje się zbiory jednorodnego typu, przeciwnie zaś, z odrębnych działów (jak np. zbiory wojskowe) tworzy się odrębne muzealne organizmy w osobnych budynkach. Warszawskie Muzeum Narodowe wzbudzi niewątpliwie podziw u obcych: wśród muzeów, organizowanych i budowanych w XX wieku będzie ono osobliwym unikatem.

= Regulacja placu Zamkowego. Do budżetu na rok 1929/30 wstawiona będzie pewna suma na opracowanie planu regulacji placu Zamkowego. Regulacja tego planu wiąże się z remontem kolumny Zygmunta. Poza tem chodzi o obniżenie poziomu placu, aby zyskał na tem Zamek Królewski: obniżenie terenu podniosłoby trochę Zamek, znajdujący się obecnie jak w kotlinie.

= Pałac Staszica. Wobec uzyskania subsydjum oraz nacisku władz administracyjnych w związku z wyglądem Nowego świata, zarząd Tow. naukowego w Warszawie wznowił roboty, dotyczące dalszej odbudowy pałacu Staszica. Odnowiona będzie elewacja od Nowego Świata. Rusztowania wzniesiono. Na dalsze roboty, między in. na uporządkowanie muzeum im. Erazma Majewskiego, dotychczas zamkniętego dla publiczności, brak funduszów. Obecne roboty potrwają około miesiąca.

= Dyplomacja i plastyka. Placówki dyplomatyczne i konsularne różnych państw są zarazem nieustającemi wystawami sztuki i przemysłu artystycznego. W poczekalniach i salonach posłów, konsulów i t. d. oglądają przybywający okazy meblarstwa, tkactwa, rzeźby, malarstwa i t. d. danych narodów. Tylko placówki dyplomatyczne polskie były pod tym względem wyjątkiem. Urządzano je i dekorowano na chybił trafił, nieraz bez gustu, a już nasza narodowa wytwórczość stoi w nich, z małymi wyjątkami, na ostatniem miejscu i wszystko opędza się wytworami obcymi, najczęściej miejscowymi. Teraz przyjdzie kres na to zaniedbanie. Ministerstwo spraw zagranicznych ustanawia osobny urząd »doradcy artystycznego«, który będzie urządzał placówki zagraniczne w zakresie sztuki, przemysłu artystycznego i zdobnictwa. Działać zacznie ta nowa ważna placówka z dniem 1-go września r. b.

Jak się dowiadujemy, stanowisko to objął Jerzy Warchałowski.

= Przed zagładą Ogrodu Saskiego. W artykule pod tym tytułem zabiera głos Jan Czempiński (Nr. 217 *Kurjera Warszawskiego)* i zajmuje się znanym projektem przeprowadzenia przez Ogród Saski ulicy. Park ten, jak stwierdza autor, udało się obronić przed analogicznemi zakusami za czasów rosyjskich — pomimo sił nierównych — aż dopiero teraz...

Nie trzeba się łudzić — pisze J. Czempiński — iż zamierzone zużycie wolnego obszaru ogrodu w obrąb sieci komunikacyjnej będzie tylko częściowem zajęciem linji pod nowe ulice. Ma być wyrwanych, zabranych 25 tys. metrów kwadratowych, czyli około 4.5 morgów!

Ze sporządzonego przez miasto planu przerobienia ogrodu widać, iż projektowane jest oprócz przedłużenia ul. Marszałkowskiej przeprowadzenie na terenie ogrodu ulicy bocznej, idącej poza tyłami teatru Letniego, rozgałęziającej się na dwie linje — jedną, zlewającą się z ul. Brühlowską, i drugą, idącą w kierunku ul. Senatorskiej.

Ma się to odbyć kosztem niszczenia ogrodu. Nadto projektowane są bardzo poważne bloki budowlane: na gmachy magistrackie i na inne cele.

Mimo wszelkich okrągłych frazesów i wysuwania różnych konieczności — przeróbki zamierzone będą śmiercią ogrodu Saskiego. Chroniony pieczołowicie i troskliwie zabytek historyczny, ów »letni salon Warszawy«, »płuca stolicy« — przestaną istnieć. Zakątek, gdzie umęczony mieszkaniec śródmieścia może dziś oddychać w upalne dni świeżem powietrzem, będzie jednym z tych kanałów dusznych, rozpalonych, zapylonych, pełnym miazmatów chorobotwórczych, jak inne ulice śródmieścia. I to się projektuje — w rok po obchodzie 200-lecia istnienia ogrodu!...

Jestem pewny, iż gdyby zwołać na ratuszu konkurs najznamienitszych urbanistów Paryża, Wiednia, Pragi,

Rzymu, Budapesztu i t. d. i wezwać ich do podpisania wyroku zagłady na ogród w obcem dla nich mieście — zapadłoby mocne postanowienie:

— Nigdy!

Nie niszczy się takich zabytków, jak ogród Saski!

Istnieje już, dzięki Bogu, silny i uzasadniony poważnie sprzeciw. Oto Komitet plantacyjny miast Rzeczypospolitej polskiej przesłał do władz miejskich poniższy protest:

»Wobec wznowionego przez magistrat, na życzenie komisarjatu rządu, projektu przebicia przez ogród Saski ulicy 25 metr. szerokiej od ul. Marszałkowskiej do placu Bankowego, Komitet plantacyjny miast Rzeczypospolitej uchwalił jednomyślnie:

1) Wnieść do magistratu i rady miejskiej stanowczy protest:

a) przeciwko projektowanemu przebiciu przez ogród Saski ulicy pałąkowato wygiętej, która ma połączyć prostą i potężną arterję komunikacyjną, jaką jest i będzie ul. Marszałkowska, z placem Bankowym. Arterja ta, wskutek swej krzywizny, przyjmując z jednej strony cały ruch kołowy i pieszy ze zbiegających się ulic: Marszałkowskiej, Królewskiej i Zielnej, z drugiej zaś strony z Żelaznej Bramy, placu Bankowego i sąsiednich ulic, będzie zawsze przeciążona i nie odpowie swemu zadaniu:

b) wskutek przeprowadzenia tej arterji, obszar jedynego w śródmieściu ogrodu publicznego i terenu zabytkowego zmniejszy się o poważną przestrzeń 25.000 metrów kwadratowych, czyli około 4 i pół morgów;

c) po przeprowadzeniu wspomnianej arterji, nowe bloki budowlane, mające powstać po skasowaniu ogrodu, oraz projektowane arterje na tyłach teatru Letniego w kierunku ul. Niecałej, są niewątpliwie początkiem parcelacji ogrodu, od której mieszkańcy stolicy bronili się skutecznie za czasów niewoli.

2) Protest komitetu plantacji miast Rzeczypospolitej jest rezultatem wielostronnych rozważań rzeczonej sprawy na zebraniach ogólnych Komitetu, do którego wchodzą przedstawiciele dzielnic śródmieścia i przedmieść Warszawy, ci zaś w swej decyzji powodowali się opinją szerokiego ogółu obywateli stolicy.

3) W celu rozważenia różnych projektów oraz wyszukania najodpowiedniejszego sposobu rozwiązania trudności komunikacyjnych między ul. Marszałkowską i placem Bankowym z możliwie najmniejszem uszczupleniem ogrodu, — komitet uważa za najbardziej właściwą drogę zaproszenie przez magistrat na naradę przedstawicieli zainteresowanych władz i instytucji społecznych, mianowicie: Tow. zabytków przeszłości. Tow. urbanistów, Koła architektów, Stowarzyszenia automobilistów, Tow. ogrodniczego, warsz. Koła planistów, komitetu plantacyjnego i innych instytucji«.

Nie wątpimy, iż protest ten będzie rozważony przez władze miejskie z całą troskliwością i bez uporu. Sprawa jest zbyt ważna, aby ją można było załatwić wbrew słusznej opinji.

= Z rady artystycznej. Zastanawiano się nad modelem nowych tabliczek z nazwami ulic. Tabliczki te umieszczone będą na rogach. Będą one koloru piaskowego z bronzowemi literami. Pod każdą tabliczką z nazwą ulicy umieszczona będzie mniejsza z wskazaniem pierwszego i ostatniego numeru domu w danym odcinku. Projekt wprowadzenia tabliczek granatowych odrzucono.

Odrzucono też projekt latarek przy bramach domów, przedstawiony przez prywatnego przedsiębiorcę. Uznano, że latarki te nie są estetyczne.

Wprowadzenie ponowne tablic »koloru piaskowego z bronzowemi literami« uważać należy za nonsens. Tablicy z nazwą ulicy nie trzeba się wstydzić, niema tedy najmniejszego celu dostosowywać jej koloru do barwy domów, tak, ażeby orjentacyjnej tablicy z daleka wogóle znać nie było, tak samo bezcelowe są bronzowe a nie na białem tle czarne lub granatowe litery: jeszcze mniej będą przez to czytelne. Dziwna rzecz, że sfery miejskie w Warszawie na nowo »odkrywają« Amerykę i dają zupełnie nowe, wysoce oryginalne rozwiązanie dawno już rozwiązanego problemu: jak wypisać nazwę ulicy, ażeby ją można łatwo odczytać!?

= Parkany malowane na bronzowo. Komisarjat Rządu przypomina właścicielom posesyj mieszkalnych, iż w myśl zarządzeń władz administracyjnych wszystkie parkany muszą być przemalowane na kolor bronzowy. Nad wykonaniem tego zarządzenia czuwać mają dzielnicowi komisarjatów P. P.

Komisarjat Rządu posiada niewątpliwie nader oryginalny zmysł kolorystyczny i stara się dać mu zadośćuczynienie zapomocą podobnych dziwacznych zarządzeń. Dlaczego właśnie wszystko na bronzowo? Co to znaczy »bronzowo«? W którym komisarjacie P. P. można otrzymać oryginalne próbki »przepisanego« koloru?

Zdawałoby się, że kolor parkanu winien być raczej dostosowany do charakteru otoczenia domu, parku, placu czy ogródka — a nie do widzimisię jakiegoś urzędnika z komisarjatu Rządu.

= Z parku Łazienkowskiego. Przed kilku laty zarząd parku Łazienkowskiego ogłosił konkurs na projekt regulacji parku. Wpłynęły wówczas projekty, niektóre uznano za trafne, jednak samej sprawy regulacji zaniechano z powodów finansowych. Obecnie zarząd postanowił od wiosny roku przyszłego rozpocząć na szeroką skalę roboty regulacyjne,

Przedewszystkiem usunięte mają być z Łazienek albo przeniesione na sam kraniec budynki gospodarcze i mieszkalne. W projekcie jest przebicie nowych alei, między innemi otwierającej perspektywę na Belweder, oraz drugiej, otwierającej perspektywę z zachodniej części na zamek na wodzie. Pewnym zmianom ulegną drogi dla pojazdów. W projekcie jest również urządzenie wielkich kwietników. Przed nową pomarańczarnią urządzone będzie wielkie rozarjum, dla którego już obecnie zamówiono róże za granicą.

= Niefortunny projekt pomnika. Pismo *Głos Polski* z dnia 29 lipca b. r. zamieszcza reprodukcję »Pomnika Zasłużonej Polki« projektowanego przez p. Aleksandra Borawskiego i donosi, że pomnik ten ma stanąć w Parku Ujazdowskim. Projekt jest tak fatalny, tak przykry, że uchowaj nas Boże przed takim monumentem.

WILNO

= Freski Smuglewicza. W Bibljotece Uniwersyteckiej odnawia się freski Smuglewicza. Prace prowadzi art. mal. J. Hoppen. W roku ubiegłym studenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego odczyścili cenny zabytek, ale trzeba będzie go kompletnie zrekonstruować z pozostałych śladów, gdyż rosjanie zamalowali je w swoim czasie farbą olejną. Natomiast dał się uratować cenny fresk na sklepieniu, pochodzący z czasów Akademji Jezuickiej, a przedstawiający adorację N. M. P. przez OO. Jezuitów.

= Restauracja presbiterjum kościoła po-bernadyńskiego w Wilnie.

W związku z odsłonięciem widoku na grupę architektoniczną na placu wystawowym od ul. Królewskiej i na gmach d. klasztoru bernadyńskiego, oraz na kościół Urząd Konserwatorski przystąpił przed z-ma tygodniami do restauracji najbardziej zaniedbanego presbiterjum tegoż kościoła. Jak wiadomo cała absyda pokryta była grubą warstwą tynku, pomalowanego na rażący kolor czerwony. Kościół bernadyński, zmurowany z pięknej cegły gotyckiej, o czem świadczą liczne

jego partje, a przedewszystkiem wieża, uległ w okresie baroku pewnym przeróbkom, które zaznaczyły się w górnych częściach kościoła gzymsem koronującym, przepruciem muru w oknach (glifach), podówczas rozszerzonych, i w innych fragmentach, co okazało się po odbiciu tynków. Wobec takiego stanu wątków muru, postanowiono pozostawić partje gotyckie w cegle po odpowiedniem oczyszczeniu cegieł a inne fragmenty muru z epoki barokowej i późniejszej otynkować i pomalować odpowiednim kolorem zharmonizowanym z całością ceglaną budowli. W ten sposób kościół po-bernardyński uzyska właściwą szatę, nie budzącą żadnych wątpliwości ani pod względem zabytkowym, ani też artystycznego wyglądu. Roboty prowadzone są pod kierunkiem konserwatora, prof. Juljusza Kłosa i prof. Ferdynanda Ruszczyca.

= Osobliwością Targów Północnych jest Wystawa Regjonalna, zorganizowana przez prof. F. Ruszczyca w lokalach Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu S. B.

Na parterze przyciągają oko słynne samodziały wileńskie, warsztat do nich i różne okazy ludowego zdobnictwa. Na górze trzy sale zajęła wystawa retrospektywna sztuki wileńskiej w ostatnich latach stu: od Smuglewicza do dzisiaj. Towarzystwo Miłośników Wilna wzięło udział bogato, taksamo drukarstwo. Wszystkie ważniejsze instytucje rządowe i komunalne uczestniczą również w tej niezmiernie ciekawej regjonalnej wystawie.

Sztuką na Targach Północnych zajmuje się szczegółowo Jerzy Remer, który w Nr. 196 *Kurjera Wileńskiego* rozpoczął opis tego działu pierwszym artykułem, o jego terenie i architekturze.

Istnieje projekt, ażeby skorzystać z materjału, zgromadzonego na wystawie regjonalnej i założyć stałe muzeum.

= Wystawy szkolne zorganizował szereg szkół średnich, Centralna Pracownia Robót Ręcznych, Kursa rysunkowe dla Rzemieślników W. Tow. Art. Pl., oraz Wydział Sztuk P. Uniwersytetu im. Stefana Batorego.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Otwarcie międzynarodowej wystawy sztuki olimpijskiej nastąpiło w dniu 11 czerwca. W wystawie bierze udział 18 państw, a mianowicie: Austrja (28 eksponatów), Anglja (75), Belgja (28), Danja (6), Francja (54), Holandja (58), Irlandja (12), Luksemburg (6), Łotwa (8), Meksyk (16), Monaco (2), Niemcy (98), Norwegja (2), Stany Zjednoczone A. P. (74), Szwajcarja (23), Węgry (19), Włochy (15), oraz Polska (74).

Dział polski zajmuje jedną z najpiękniejszych sal w Muzeum Miejskiem, mieszczącem wystawę. W sali tej rozmieszczono starannie obrazy, rysunki, drzeworyty i rzeźby, w ogólnej ilości 59 eksponatów (24 różnych artystów), zebranych przez przewodniczącego Komisji Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, dr. M. Tretera, po części także ze zbiorów prywatnych, tak, że pomimo wielkich pod tym względem trudności na wystawie amsterdamskiej reprezentowani są artyści Lwowa, Krakowa, Poznania, Wilna i Warszawy.

Wedle zgodnej naogół opinji sfer kompetentnych, do najlepszych pod względem artystycznego poziomu działów należą: Anglja (m. i. Sir John Lavery, Sir William Orpen), Niemcy (Grosz, L. Hofman, W. Jaeckel, M. Liebermann, N. Slevogt, E. de Fiori, G. Kolbe, R. Sintenis, F. Stuck, W. Schaper i i.) Holandja — (zwłaszcza konie Is. Izraelsa, w dziale architektury przepyszne zdjęcia stadjonu amsterdamskiego, z pomieszczeniem na 40 tysięcy osób, wedle planów Jana Wilsa), Luksemburg (kilka rysunków i obrazów J. Jacoby'ego), oraz Polska.

Wystawa ta stanowi część ogólnego konkursu artystycznego Igrzysk IX-tej Olimpjady, który obejmuje prócz sztuk plastycznych także i literaturę (Polska nadesłała 2 utwory Tetmajera i tomik poezji K. Wierzyńskiego — w niemieckim przekładzie Miechela, nakładem Horen-Verlag w Berlinie), oraz muzykę (Polska nadesłała marsz na orkiestrę K. Kresowiaka p. t. »Orzeł Biały«). Wszelkiemi przygotowaniami w związku z różnemi działami tego konkursu międzynarodowego, zajmowała się Komisja Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, w ścisłym z Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Towarzystwo to wywiązało się też bardzo dobrze z przyjętych na siebie obowiązków natury organizacyjnej i wykonawczej.

Minister Oświaty i Sztuki dr. Waszink, był oprowadzony po dziale polskim przez dr. M. Tretera, którego ministrowi przedstawił dyrektor Muzeum m. Amsterdamu, C. W. H. Baard. Minister dr. Waszink który interesuje się żywo Polską, obejrzał dokładnie wystawę polską, zwrócił też specjalną uwagę na oba nasze zamierzenia architektoniczne, t. j. na Stadjon warszawski i na Centralny Instytut Wychowania Fizycznego.

Cała poważniejsza prasa holenderska notuje skwapliwie udział polski w wystawie i w konkursie artystycznym Igrzysk IX-tej Olimpjady. W katalogu oficjalnym wymieniono też utwory literackie i muzyczne, nadesłane przez Polską Komisję Sztuki na konkurs. Na 81 reprodukcyj w katalogu poświęcono Polsce 8 rycin.

W konkursie olimpijskim otrzymał drugą nagrodę za prace malarskie prof. Wł. Skoczylas, który wystawił wiele akwarel i szereg drzeworytów.

BERNO MOR.

= Na Międzynarodowym Kongresie Architektów reprezentowane były liczne stowarzyszenia zawodowe Niemiec, Szwajcarji, Polski, Jugosławji, Austrji, Węgier i Czechosłowacji.

BORDEAUX

= Grób Goyi, znajdujący się na cmentarzu w Bordeaux, gdzie artysta hiszpański spoczywał od r. 1828 do 1899, obecnie, w roku jubileuszowym, rozebrano i przeniesiono w całości do Saragossy, a na tem miejscu umieszczono pamiątkową płytę nagrobną z napisem. Bordeaux jest tak dumne, że dało ostatnie schronienie wygnanemu Hiszpanowi, iż nie chciałoby zatrzeć śladów tego zdarzenia po przeniesieniu grobu artysty do kraju ojczystego.

GENEWA

= Wystawa polskiego rękodzielnictwa artystycznego. Zamknięto już wystawę polskiego rękodzielnictwa artystycznego zorganizowaną z inicjatywy Tow. »Zdobnictwo polskie« przy współudziale Tow. »Przemysł ludowy« oraz pod opieką poselstwa polskiego w Bernie i polskiej delegacji do Ligi narodów w Genewie. Wystawa wzbudziła wielkie zainteresowanie zarówno miejscowego społeczeństwa, jak i przejezdnych. Frekwencja była bardzo znaczna, a prasa zamieściła szereg niezmiernie pochlebnych recenzji.

LENINGRAD

= Wystawa samowarów. W małym pałacyku Piotra Wielkiego otwarto niezwykłą wystawę. Jest nią wystawa samowarów wszelkiego rodzaju. Wystawa przedstawia rozwój, rozkwit i koniec samowara. Widzimy tam artystycznie wykonane samowary z XVII wieku, samowary podróżne, wspaniałe okazy z Tuły, ojczyzny przemysłu samowarniczego. Na wystawie znajdują się samowary wszystkich możliwych

form i fasonów z rozmaitych metalów wykonane. M. in. znajdujemy tam samowary z czystego złota i srebra, pochodzące z Pałacu Zimowego.

= Słynny Sobór św. Izaaka w Leningradzie, za czasów carskich cerkiew dworska, został obrócony na podstawie uchwały wydziału wykonawczego Komitetu Centralnego — na muzeum.

LONDYN

= Wystawa polska. Poseł polski, minister Skirmunt, otworzył w »Claridge Gallery« wystawę prac artystów polskich: Noakowskiego, Felsztyńskiego i Potworowskiego.

Posłowie wszystkich innych państw, prócz Polski, biorą jedynie wtedy oficjalny udział w otwarciu wystaw, jeśli taka wystawa ma oficjalny i zarazem reprezentacyjny charakter. Wystawa prac pp. Felsztyńskiego i Potworowskiego (których nikt w samej Polsce nie zna), z dołączeniem kilkunastu rysunków St. Noakowskiego — charakteru takiego chyba nie posiada. Czy tego rodzaju kwestyj nie mogłoby odpowiednio unormować M-wo Spraw Zagranicznych?

= Obraz Constable'a. Prawdziwą niespodzianką aukcji, odbytej w Londynie w jednej z sal przy Campden Hill-road, był nieznany dotąd obraz Jana Constable'a, świetnego pejzażysty (1776—1837), należącego razem z Turnerem do głównych angielskich poprzedników impresjonizmu. Obraz ten, zatytułowany »Waterloo Bridge«, sprzedano za mniej więcej 90 tysięcy złotych. Przed 50 laty zapłacił dotychczasowy jego właściciel za niego 4 tysiące złotych. Obrazy Constable'a wzrosły wogóle w ostatnich czasach niesłychanie w cenie. Jego »Stoke by Neyland«, za który zapłacono w r. 1860 około 4 tysiące złotych, osiągnął w r. 1910 rekordową sumę czterystu tysięcy złotych z górą.

= Sprzedaż dywana historycznego. Wspaniały dywan perski z r. 1524 o rozmiarach 25×10 stóp. sprzedano w Londynie za 2,665.000 franków. Dywan ten, ofiarowany przez Piotra Wielkiego Leopoldowi I. austrjackiemu, znajdował się w posiadaniu domu Habsburgów do czasu rewolucji.

= Przejęcie przez M. Londyn ofiarowanych mu cennych zbiorów. Niedawno nastąpiło przejęcie przez Radę Municypalną Londynu daru Earl of Iveagh, przedstawiającego zbiór 63 obrazów, ocenionych łącznie na sumę pół miljona ft. Galerja mieści się w Hampstead w pięknym domu, wykonanym według projektu architekta Roberta Adama. W zbiorach znajdują się obrazy Reynolds'a, Gainsborough, Romney'a, Turnera, Rubensa, Franza Halsa i Rembrandta.

LOS ANGELOS

= Wystawa Ex-librisów. W Los Angelos od kilku już lat istnieje Międzynarodowe Stowarzyszenie Miłośników Ex-librisów (»The Bookplate Association International«), w którego prezydjum jako członek honorowy i reprezentant Polski figuruje zbieracz krakowski, p. Kazimierz Hałaciński i które rok rocznie urządza wystawę znaków bibljotecznych, połączoną z konkursem na prace najwybitniejsze. Czwarta już z kolei wystawa odbyła się w maju b. r. w muzeum miejscowem.

Z rysowników polskich reprezentowani byli m. in. Jan Bukowski, Tadeusz Cieślewski, Karol Hiller, Józef Mehoffer, Zbigniew Pronaszko, Józef Tom. Amerykańskim sędziom konkursowym z rzeczy polskich najbardziej do gustu przypadł ex-libris Cieślewskiego, wykonany przez artystę dla użytku własnego i nagrodzony »mention honorable«.

MOSKWA

= Prawo autorskie w Z. S. R. R. Nowa ustawa, dotycząca prawa autorskiego, przyjęta przez rząd Z. S. R. R., przyznaje autorowi dożywotnie prawa do swego utworu. Dotychczas prawo autorskie zachowywało swą moc w ciągu 25 lat. Dzieła choreograficzne, pantominy, libreta i filmy stanowią w tej mierze wyjątek. Prawo autorskie, dotyczące tej kategorji utworów obowiązywać będzie tylko lat 10, zaś w stosunku dzieł fotograficznych — lat 5. Po śmierci autora prawa jego przechodzą na spadkobierców na okres lat 20. Prawo autorskie może być przelane na podstawie umowy wydawniczej, a także może być nabyte w drodze przymusu przez rząd Z. S. R. R. lub przez rząd jednej z republik sowieckich, na której terytorjum dane dzieło zostało poraz pierwszy opublikowane względnie wystawione.

ORVIETO

= Odkrycie fresków Signorellego. W Orvieto odkryto freski przy restauracji tamtejszego kościoła San Andrea. Malowidła te znajdowały się pod wnęką i łukiem na fasadzie kościoła, wykonanej w XVI wieku. We freskach rozpoznano dzieła Signorellego, wielkiego prekursora Michała-Anicła.

PARYŻ

= Odsłonięcie rzeźby Wittiga. Dnia 11 czerwca odbyło się w ogrodach Trocadero uroczyste odsłonięcie posągu »Ewa« dłuta Wittiga, zakupionego przez rząd francuski i ofiarowanego przezeń miastu Paryżowi. Na odsłonięciu obecni byli: minister Zaleski z małżonką, przybyły z Rzymu pos. Knoll, ambasador Chłapowski z małżonką, konsul generalny Poznański, członkowie rady miejskiej, sekretarz akademji Sztuk Pięknych Widor, członek Instytutu Emil Bourgeois, oraz szereg wybitnych osobistości ze świata politycznego i dyplomatycznego, autor pomnika.

Pierwszy przemówił członek rady miejskiej de Andigne, zaznaczając, iż sprawia mu wielką radość oddanie hołdu talentowi Wittiga, jednego z najlepszych rzeźbiarzy w Europie.

Następnie zabrał głos wiceprezes rady miejskiej p. Lefebrue, który dziękował min. Zaleskiemu, iż znalazł wśród licznych swych zajęć czas dla zaszczycenia swą obecnością tej manifestacji, dając tem dowód swej sympatji dla Paryża.

Trzeci przemówił Bouju, prefekt, który podkreślił pokrewieństwo tendencyj estetycznych Polski i Francji, wyrażając radość, że uroczystość dzisiejsza odbywa się w obecności wielkiego męża stanu, który tak świetnie kieruje polityką swego szlachetnego kraju i w osobie którego Paryż wita drogiego gościa.

Jako czwarty mówca zabrał głos delegat Akademji Sztuk Pięknych Buland, który w jej imieniu wyraził swemu koledze Wittigowi ogólny zachwyt nad pięknem jego dzieła, będącego odtąd jednem z najwspanialszych upiększeń ogrodów paryskich.

Ostatni przemówił minister Zaleski, zaznaczając, że zaszczyt, uczyniony Edwardowi Wittigowi, którego dzieło przyczynia się do upiększenia Paryża, spada na całą Polskę. Niema bowiem narodów bardziej przywiązanych do siebie, niż narody polski i francuski. Minister zaznaczył, iż jest wzruszony słowami, jakie powiedzieli poprzedni mówcy o przyjaźni polsko-francuskiej, i oświadcza, że uczucia te powstały w Polsce od samego początku jej historji i wzmacniały się w ciężkich chwilach jej niedoli.

= Dział polski w Salonie Jesiennym. Paryskiemu Tow. Popierania Stosunków Lit.-Art. między Polską a Francją udało się wyjednać miejsce na odrębny nader zresztą szczupły, dział polski. Zebraniem eksponatów w kraju etc. miało zająć się Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Wbrew temu jednak, Tow. paryskie zmarnowawszy mnóstwo cennego czasu, postanowiło zorganizować dział ten na własną rękę i rozesłało do niektórych artystów zaproszenia z końcem

sierpnia, t. j. wtedy, kiedy nikogo prawie z malarzy na miejscu niema. Na wniosek ambasady polskiej, miał być Komisarzem pierwszym tego działu prof. J. Pankiewicz, a na wniosek Sekcji Plastyków T. S. S. P. W. O. i Wydz. Prasowego. Dr. M. Treter miał być drugim Komisarzem. Tymczasem wystawę urządza kto inny, jak dotąd niezbyt zaradnie. Niewiadomo, co z tego wyniknie.

= Polskie falsyfikaty perskich dywanów. Pisma polskie zamieściły następujący komunikat P. A. T., p. t.: »Wystawa dywanów polskich w Paryżu«:

»W lokalu Stowarzyszenia France-Pologne i Izby handlowej francusko-polskiej w Paryżu odbyło się otwarcie wystawy dywanów polskich, pochodzących z wytwórni inż. Rogozińskiego. Na otwarciu wystawy obecny był ambasador Chłapowski, któremu towarzyszyli radca Władysław Neuman i pierwszy sekretarz, p. Jan Starzewski. Dywany te, zarówno pod względem wzorów jak gatunku i techniki, przypominają oryginalne perskie dywany metodą fabrykacji, którą inż. Rogoziński zastosował przy zakładaniu w Polsce swej wytwórni. Dywany, wystawione w Paryżu, wzbudziły duże zainteresowanie wśród tamtejszej publiczności«.

Le Messager Polonais (Nr. 155) nazwał tę wystawę: *Une exposition de kilims* (sic!) *à Paris!*

Na otwarciu tej wystawy, prócz p. ambasadora Rzpltej i pierwszego sekretarza Ambasady — byli jeszcze m. in.: p. Menabrea, sekretarz gen. Tow. France-Pologne, p. Merlot, dyrektor tegoż Tow., p. W. Neuman, radca ambasady, p. Węcławowicz, radca handlowy ambasady, p. Kleczkowski, paryski redaktor P. A. T., oraz p. Woroniecki, sekretarz gen. Tow. Wymian Lit.-Art. między Polską a Francją.

Czyż można położyć większy oficjalny nacisk na tego rodzaju imprezę?

Otóż trzeba wiedzieć, że dywany z wytwórni p. Rogozińskiego — »zarówno pod względem wzorów, jak gatunku i techniki« odpowiadają zupełnie perskim, tylko że sporządzone były nie w Persji. Są to więc, jeśli nie falsyfikaty, to kopje. Przecież gdyby Pers skopjował polski kilim, to nie byłby to jeszcze perski dywan i poseł perski z pewnością nie asystowałby przy otwarciu wystawy polskich kilimów, sporządzonych w Persji przez Persów — prawda? *Une gaffe...*

= Wystawy plastyków polskich w Paryżu. W Studio Scribe w Paryżu otwarta została wystawa obrazów p. Niny Aleksandrowicz. W Portique urządził wystawę swych prac lwowianin Zygmunt Menkes. W Salon des Artistes Français wystawiają następujący polscy artyści plastycy: rzeźbiarz F. Black, malarze: K. Brandel, Buyko, B. Czedekowski, K. Dąbrowski, Efemowicz, Gałęzowska, Heyszaft, Hofman Wlastimil, Ignatowicz-Lubiański, Jankowski, Kwiatkowski, Pommier-Zaborowska, T. Styka, A. Styka, Swieykowski, Teslar, Zaborowska.

W tegorocznej wystawie w Salon Tuileries w Paryżu wystawia około 40 malarzy i rzeźbiarzy polskich. M. in. p. Olga Boznańska (4 portrety), Pankiewicz (pejzaże i martwe natury), Zamoyski (z rzeźby), p. Chełmońska. Pozatem wystawiają Aleksandrowicz, Gottlieb, Hecht, Kisling, Kramsztyk, Kuna, Makowski, Menkes, Piramowicz, Rafałowski i inni.

= Licytacja dzieł sztuki. W Paryżu odbyła się w tych dniach sprzedaż z przetargu zbioru obrazów, należących do dr Soubier.

Ogółem sprzedano obrazów za 3,142.070 franków. M. in. sprzedano obraz Cézanne'a (»Młodzieniec z małym kapeluszem«) za 360.000 fr. Z pośród obrazów Mattisse'a najdrożej zapłacone były obrazy »Żółta suknia« — 230.000 fr., »Odaliska przy niebieskim parawanie« — za 217.000, »Bukiet anemonów« — 150.200 fr., »Karnawał w Nicei« — 121.000 fr.

Obraz Renoira p. t. »Symfonja biała« rozmiarów 31 cm. na 25 sprzedano za 221.100 fr.

= Na międzynarodowej wystawie mieszkaniowej nie brak i Polski: Dział polski jednak urąga wprost elementarnym postulatom dobrego smaku.

= *Salon des Artistes Français* liczy 4.467, a *Salon de la Société Nationale* 2.111 eksponatów.

= Statua św. Genowefy — Landowskiego w Paryżu. Wielka statua patronki Paryża św. Genowefy, dłuta rzeźbiarza Landowskiego, umocowana już została na wysokim cokóle na moście De la Tournelle w Paryżu. Jak wiadomo, niedawno powstał w Paryżu spór na temat, w jakim kierunku ma być zwrócona postać św. Genowefy — czy wdół rzeki, skąd przybyli Hunnowie, czy też w stronę miasta, które św. Genowefa uratowała od wroga. Zarówno autor, jako i francuska akademja sztuk pięknych wypowiedziały się za tem, aby statua była zwrócona w stronę Notre Dame, w stronę miasta, natomiast inżynierowie i architekci byli zdania przeciwnego. Ostatecznie przeważyło zdanie tych ostatnich. Święta Genowefa ustawiona została tyłem do miasta, tak, aby patrząc w dół rzeki na wschód — jak to głosi legenda — powstrzymywała napór nieprzyjaciół na Paryż. Uroczystość odsłonięcia pomnika odbyła się 9-go lipca bieżącego roku.

Św. Genowefa w ujęciu Landowskiego jest postacią beznadziejnie suchą i nudną.

Dodajemy, że p. Landowski uważa siebie za należącego do narodowości francuskiej.

= Otwarcie zbiorów muzealnych w Wersalu. W skrzydle Ludwika XIII w pałacu Wersalskim otwarto dla publiczności 6 sal, w których umieszczone są obrazy, rysunki i rzeźby, obrazujące historję powstania pałacu oraz parku wersalskiego. Sale te znajdują się częściowo na parterze, częściowo na I piętrze na miejscu dawnych apartamentów pani de Maintenon, zniszczonych za panowania Ludwika Filipa: W salach parterowych umieszczono rzeźby, w salach zaś I piętra obrazy, projekty architektoniczne, rysunki i akwarele.

= Wystawa plastyków żydowskich. Czasopismo żydowskie Menorah zorganizowało w Paryżu wystawę sztuki żydowskiej, na której zgrupowano obrazy i rzeźby artystów żydowskich zamieszkałych w Paryżu, pochodzących z Palestyny, Litwy, Polski, Rumunji i innych krajów. Wystawiają tam między innemi Karteles, Pastin, Grünschweig, Nordau, Dreufus-Stern, d'Aberdann, Lucjan Weill, d'Assus, a z pośród rzeźbiarzy m. in. Anna Bass.

PRAGA

= Pomnik prezydenta Wilsona w Pradze. Niedawno odbyło się w Pradze, w obecności władz i posła amerykańskiego Einsteina założenie kamienia węgielnego pod pomnik Woodrowa Wilsona, wznoszony przez wdzięczną Czechosłowację wielkiemu prezydentowi Stanów Zjednoczonych.

Pomnik, który stanie naprzeciwko dworca kolejowego, noszącego już nazwisko prezydenta, jest dziełem rzeźbiarza czeskiego, Albina Praszeka z Chicago i powstaje przy współudziale czechów, mieszkających w Ameryce.

Odsłonienie pomnika nastąpi dnia 4 lipca, jako w dzień amerykańskiego święta narodowego, w obecności licznych delegacji czeskich z Ameryki.

= Międzynarodowy kongres rysownictwa i sztuki stosowanej w Pradze. Zgłosiły swój udział w kongresie następujące państwa: Belgja, Danja, Estonja, Finlandja, Francja, Jugosławja, Litwa, Łotwa, Polska, Austrja, Hiszpanja, Szwecja,

Szwajcarja, Wielka Brytanja, Szkocja, Irlandja, Walja, Japonja, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Egipt, Czechosłowacja. Ponadto na kongresie reprezentowane będą samodzielnie następujące miasta: Berlin, Desawa, Hamburg, Kopenhaga, Lipsk, Paryż, Praga. Kongres praski budzi niezwykłe zainteresowanie we wszystkich państwach kulturalnych i cieszy się poparciem wszystkich czynników kulturalnych całego świata cywilizowanego.

Jak i poprzednich 5 kongresów, w których wzięło udział 35 państw i około 2.000 uczestników, tegoroczny VI kongres nauczycieli rysunków i sztuki stosowanej w Pradze zajmie się wynikami w zakresie wychowania wytwórczego, teoretycznem badaniem metod wychowawczych, wychowaniem artystycznem w programach i statystykach: wskaże nowe kierunki, wprowadzi w życie nowe zasady, skoncentruje fachowców z całego świata i da im możność osobistego wykładu o poczynionych przez nich doświadczeniach.

Kongres odbywać się będzie w Pradze w myśl uchwały V kongresu w Paryżu w r. 1925 oraz na zaproszenie rządu czechosłowackiego. Protektorem honorowym kongresu jest pan prezydent republiki czechosłowackiej, protektorem p. minister szkolnictwa i oświaty narodowej.

Obrady kongresu są wyznaczone do 5-go sierpnia 1928 r. Prace podzielono na grupy według specjalności. Z kongresem połączona jest Międzynarodowa wystawa rysunków, modelowania, robót ręcznych i metod nauczania. W wystawie wezmą udział: akademja sztuk pięknych, wyższe szkoły, szkoły art.-przemysłowe, szkoły techniczne i fachowe, seminarja nauczycielskie, szkoły ogólno-kształcące (szkoły średnie, gimnazja, szkoły realne, szkoły narodowe, powszechne i wydziałowe, ochronki i ogródki dziecięce, szkoły dla upośledzonych umysłowo) i inne zakłady prywatne. Z wystawą tą jest połączona międzynarodowa wystawa-targ.

Z Ameryki zgłosiło się już 600 uczestników, nadeszły też zgłoszenia osób prywatnych z Anglji, Polski, Danji, Szwecji, Szwajcarji, Hiszpanji, Japonji, Finlandji i Estonji.

= Do delegacji polskiej wchodziło około 120 osób z pp.: prof. Rolińskim i Łopieńskim (Warszawa), Raszką (Kraków), Szumanem (Poznań) na czele.

W kongresie wzięło udział przeszło 3 500 osób z 25 państw całego świata; przeważali anglosasi; językiem angielskim posługiwało się 50 proc. uczestników kongresu.

Z uchwał kongresu wymienić należy zalecenie, postawione na porządku dziennym przez p. prezydenta Massaryka, aby narody świata równie dobrze potrafiły się do siebie zbliżać zapomocą rysunku, jak to czynią dziś zapomocą pisma, a więc, aby nauka rysunku stała się równorzędną z nauką pisma.

Wraz z kongresem otwarto wystawę rysunków.

RZYM

= Międzynarodowa konferencja dla ochrony dzieł literatury i sztuki (prawa autorskiego). W dniu 2 czerwca r. b. zakończyła swe obrady, odbywająca się od dnia 7 maja w Rzymie pod przewodnictwem prof. Vittorio Scialoja międzynarodowa konferencja dla ochrony dzieł literackich i artystycznych, zwana krótko konferencją prawa autorskiego, a mająca na celu poddać rewizji międzynarodową konwencję o ochronie dzieł literatury i sztuki, zawartą w Bernie, w roku 1886, zrewidowaną i zmodyfikowaną po raz pierwszy w roku 1896 w Paryżu, a po raz drugi w roku 1908 w Berlinie.

Konferencja powyższa, w której brali udział delegaci 69 państw, w tem 39 państw należących już do Międzynarodowego Związku Berneńskiego (Unji) dla ochrony dzieł literackich i artystycznych, utworzonego na zasadzie i w wykonaniu Konwencji berneńskiej z r. 1886 oraz 30 państw do Unji jeszcze nienależących, jakoteż delegaci Ligi Narodów, Międzynarodowego Instytutu Współpracy Intelektualnej i Międzynarodowego Biura Berneńskiego, odbyła 55 posiedzeń i po rozpatrzeniu i przedyskutowaniu przeszło 150 wniosków o poczynienie poprawek w dotychczasowym tekście konwencji w jej stylizacji berlińskiej, uchwaliła nowy i jednolity tekst konwencji berneńskiej, jako t. zw. tekst rzymski, mający zastąpić dotychczasową troistość tekstów, tj. dawną konwencję berneńską w jej pierwotnem brzmieniu z 1886, paryski akt dodatkowy i protokół zamknięcia z 1896, oraz przejrzaną konwencję berneńską wedle tekstu ustalonego w Berlinie z 1908.

Konferencja rzymska, w której imieniem rządu polskiego brali udział p. Stefan Sieczkowski, prokurator Sądu najwyższego i dyrektor departamentu ustawodawczego Ministerstwa Sprawiedliwości jako przewodniczący delegacji (zarazem przewodniczący delegacji gdańskiej) oraz dr. Fryderyk Zoll, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i dr. Gustaw Groeger, radca ministerjalny w Ministerstwie sprawiedliwości, jako delegaci, uchwaliła szereg zmian konwencji berneńskiej.

Doniosłość i znaczenie konferencji rzymskiej polega z jednej strony na wielkiej liczbie zgromadzonych przedstawicieli państw do Unji jeszcze nienależących, co do których jest wszelka nadzieja, że do Unji przystąpią i obecny rzymski tekst konwencji berneńskiej zaakceptują, z drugiej zaś strony na poczynionych poprawkach i zmianach berlińskiego tekstu konwencji berneńskiej.

Z tych zmian, poza szeregiem poprawek stylistycznych i redakcyjnych, mających na celu usunięcie nasuwających się wątpliwości interpretacyjnych, najdonioślejszą jest wprowadzenie instytucji ochrony praw moralnych i idealnych autora (droit moral), polegającej na tem, że autorowi przyznaje się prawo czuwania nad tem, by jego autorstwo nie było przez nikogo naruszane, oraz by dzieła jego nie były zniekształcane, deformowane, lub modyfikowane w sposób szkodliwy albo przynoszący uszczerbek jego honorowi autorskiemu lub jego reputacji. Następnie wprowadzono postanowienia znoszące możność »rezerw« tj. możność czynienia zastrzeżeń, że dane państwo nie chce podlegać tekstowi ostatniemu konwencji berneńskiej, ustalonemu w Berlinie z 1908 roku, lecz tekstowi dawnemu z r. 1886, z jednym tylko i jedynym wyjątkiem, zezwalającym za robienie zastrzeżeń tylko co do postanowień o tłumaczeniach i zezwalającym tylko w tej kwestji na utrzymanie w mocy tekstu dawnego konwencji z r. 1886.

Przez swe postanowienia przyczyniła się konferencja rzymska do dalszej unifikacji międzynarodowego prawa autorskiego, a choć nie doprowadziła do zupełnego zniesienia zastrzeżeń i zupełnej jednolitości międzynarodowej ochrony prawa autorskiego, to jednak uczyniła w tym kierunku ważny krok naprzód.

Spodziewać się też należy, że zarówno w tej kwestji i w innych kwestjach, które omawiano na konferencji rzymskiej, ale co do których nie można było uzyskać jednomyślności wszystkich delegatów, a zmiany konwencji tylko jednomyślnie mogą zostać uchwalone, przyszła konferencja, która wyznaczona została na rok 1935 w Brukseli, znajdzie w materjałach obrad konferencji rzymskiej bardzo znaczne ułatwienie pomyślnego rozwiązania tych zagadnień.

SOPOTY

= W sali zakładu zdrojowego ktoś (wartoby dowiedzieć się, kto?) zorganizował *sui generis* »wystawę malarstwa polskiego«. Są tam liczne obrazy Al. Laszenki, dalej prace T. Ziomka, B. Iwanowskiego, K. Stabrowskiego i T. Nartowskiego; jest też jeden obraz

Fałata (kto śmiał go wystawić bez wiedzy artysty)?

Otóż, jak pisze *Pielgrzym* (Pelplin) w Nr. z dnia 21 lipca br.: »Na wystawę przybywają znawcy i malarze z Polski i Gdańska, pociągnięci sztuką najlepszych sił malarstwa polskiego«. Możebyśmy tam wszyscy pojechali?

O obrazach p. Laszenki pisze w Nr. 159 *Gazeta Gdańska:*

»Zbliżony do impresjonistów podaje uproszczony rysunek bogaty w światła i barwy. Zaułki wschodnie, świątynie, targi, miraże faty morgany, pejzaże wspaniałe kąpią się w kolorach prześlicznych i morzu wschodnich świateł.

Produktywność wielka idzie w parze z genjalnością pendzla. Warto wystawie tej się przyjrzeć i coś na pamiątkę z niej zakupić dla upiększenia domu«.

Co na to Niemcy powiedzą?!

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Dr Kazimierz Bartel, prof. Politechnik Lwowskiej: *Perspektywa Malarska.* Zasady — Zarys Historyczny — Estetyka. Tom I z 397 ilustracjami, 312 str. tekstu. Lwów — Warszawa, 1928, Książnica — Atlas (»Nauka i Sztuka«, Tom XVI).

Dzieło prof. K. Bartla, którego tom pierwszy niedawno ukazał się w luksusowej wprost szacie zewnętrznej (papier kredowy, nader precyzyjnie wykonane ryciny, przynoszące zaszczyt prawdziwy kliszarni i drukarni Zakładów Graficznych Książnicy — Atlasu we Lwowie), jest jedynem tego rodzaju i na tak szeroką skalę zakrojonem dziełem w polskiem piśmiennictwie fachowem.

Jasny tok wykładu, plastycznie ilustrowany zapomocą dużej ilości reprodukcyj, nader przejrzysty układ pierwszego tomu, uwzględnianie najrozmaitszych kwestyj, łączących się z zastosowaniem teorji perspektywy do celów praktycznych — oto główne i podstawowe zalety pracy prof. Bartla.

Tom I. poświęcony jest systematycznemu wykładowi zasad perspektywy i obejmuje siedm rozdziałów: O odwzorowaniu perspektywicznem na płaszczyźnie — Zasady płaskiej perspektywy stosowanej — Perspektywa krzywych stożkowych — Perspektywa powierzchni obrotowych — Perspektywa obrazów odbitych w zwierciadłach płaskich — Konstytucja cieni — Perspektywa pośrednia (perspektywa malarzy a perspektywa architektów etc.).

Jak już z tego sumarycznego przeglądu treści widać, dzieło prof. Bartla jest wyczerpującem i gruntownem kompendjum nauki o perspektywie, tem cenniejszem, że w rzeczywistości zmierza do udzielania konkretnych odpowiedzi na pytania: Co nazywamy perspektywą malarską? Czy wszystko, co nie odpowiada rygorom, związanym ze ścisłością geometryczną w pozostawionych nam przez wieki pracach rysowników, malarzy i sztycharzy ma być określone jako pozbawione perspektywy? Czy istnieje jedna perspektywa malarska, czy też jest ich więcej, a w takim razie ile i jakich? Czy perspektywa malarska jest identyczną z perspektywą malarzy? Czy perspektywa malarska jest syntezą, czy też może tylko kompromisem geometrji, fizjologji i psychologji?

Tom II będzie poświęcony zarysowi historycznemu i estetyce perspektywy, ukazanie się jego będzie niewątpliwie jeszcze większym ewenementem, zwłaszcza dla historyków i teoretyków sztuk plastycznych, którzy z zagadnieniami w tej właśnie dziedzinie — analizując formę — tak często mają do czynienia i tak bardzo nie umieją sobie z niemi radzić

W przedmowie do I tomu znajdujemy jedno zwłaszcza zdanie, które należy do prawdziwych rodzynków w tej książce. Oto ono: »Szeroko rozpowszechnione jest mniemanie, że dziedzina sztuki nie znosi przenikania z nauką. Pogląd ten podzielany jest przez niewykształconych, praktykujących plastyków, a także przez fotografów i tych z t. zw. »miłośników«, którzy patrzą na sztukę jedynie, jak na przedmiot lekkich a przez to i miłych rozmów towarzyskich. Dla tej kategorji czytelników książka ta jest mało interesująca, a więc mało dostępna«.

Błogosławione, złote słowa! Nieuctwo i pretensjonalna pracowniana blaga, rozpowszechnione w zastraszający sposób w całym naszym świecie artystycznym — przynoszą sztuce naszej ogromnę szkodę, utrudniają objektywną jej ocenę i naukową klasyfikację poszczególnych estetycznych fenomenów.

Dzieło prof. Bartla w dużym stopniu może się przyczynić do rewizji niejednego z nudnych dziś haseł, zwłaszcza na temat szukania nowej abstrakcyjnej formy i geometrycznej konstrukcji w malarstwie i rzeźbie.

Mieczysław Treter.

= Rzymski *Messaggero* o Wittigu. »Messaggero« z d. 26 czerwca zamieszcza dłuższy artykuł, poświęcony twórczości Edwarda Wittiga, z okazji odsłonięcia posągu jego dłuta w Paryżu. Artykuł daje obraz następujących po sobie kierunków w sztuce polskiej w ostatnich latach trzydziestu, uwydatniając indywidualność Wittiga i podkreślając, że rozwój twórczości artysty rozpoczął się od szlachetnie pojętego realizmu, dążącego do wydobycia wyrazu, a doszedł ostatnio, poprzez przeżycia wewnętrzne, nie podlegając wpływom mody, do odrzucenia zbędnych szczegółów i do osiągnięcia idealnej równowagi brył, oraz tej siły ekspresji, jaką cechuje pomnik lotnika polskiego, jego dłuta. Artykuł rozpatruje również twórczość Wittiga w zakresie popiersi, przyczem jako najznamienniejsze dzieła jego w tym dziale wymienia portrety Marszałka Piłsudskiego, prezydenta Narutowicza i pani Branickiej. Autor artykułu wylicza następnie liczne dzieła Wittiga, znajdujące się w muzeach francuskich i polskich i podkreśla, że uroczystość odsłonięcia »Ewy« w Paryżu nabiera znaczenia uświęcenia wszechświatowej sławy tego artysty. Artykuł zdobią reprodukcje dzieł Wittiga.

= Kazimierz Sichulski: *Teka Myśliwska.* (Panu Kazimierzowi Przybysławskiemu pracę tę poświęca autor). Dziesięć autolitografij wykonanych w Zakładzie graf. Piller-Neumanna. Lwów, 1928, in folio.

Teka niniejsza obejmuje prócz dwu rycin z postaciami ludzkiemi — Trębacz i Myśliwi przy saniach, zaprzężonych w konia — ośm rycin z samemi przedstawieniami ptaków i zwierząt.

Sichulski traktuje w tej tece — w charakterystyczny swój sposób — nowy poniekąd dla siebie temat.

Najrozmaitszą techniką litograficzną, wyzyskując umiejętnie efekty, jakie daje taki lub inny sposób dotknięcia kamienia kredką, oraz wyskrobywanie ostrą igłą cienkich białych linij — podkreśla artysta swoisty charakter zwierząt, ich »sposób bycia« i zachowania się na łonie przyrody. W fragmentach pejzażowych, w sposobie rysowania drzew, konarów i gałązek, wykazuje przytem artysta wysoki artyzm i rzadki dar zwięzłej, a pełnej swoistej ekspresji charakterystyki.

= *Liotard* (1702—1789) par François Fosca, avec 16 reprodukctions hors-texte. (Delpeuch).

= Louise Lefrançois - Pillion: *Les Sculpteurs de Reims.* (Editions Rieder).

= René Colas: Les styles de la Renaissance en France.

= *Le Musée Rodin* — 77, rue de Varenne. (Georges Grappe) — Catalogue. Avec 400 illustrations.

= *Vieilles maisons de Bretagne.* 12 litographies de J. C. Contel (O. L. Aubert, St. Brieuc).

= J. Robiquet: *L'Art et le Gout sous la Restauration.* Payot, éditeur.

= Fierens-Gevaert: *L'Art Flamand.* G. van Oest, éditeur.

= Paul Schulze-Naumburg: *Kunst und Rasse.* Mit 159 Abbildungen. München, J. F. Lehmann.

= *Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte.* Herausgegeben von Willi Kurth mit einem Geleitwort von Campbell Dodgson. Holbein-Verlag, München.

= Gerhart Rodenwalt: *Die Kunst der Antike. Hellas und Rom.* Berlin, Propäen-Verlag.

= Hans Mackowsky: *Jehann Gottfrid Schadow:* Jugend und Aufstieg 1764—1797. Mit 102 Tafeln und 7 Abbildungen in Text. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

= Hubert Wilm: *Gotische Charakterköpfe.* Mit 88 Tafeln in Mattdruck. München, Verlag 7. Bruckmann A.-G. — M. 15.

= Prof. Dr. Georg Mehlis: *Die Mystik* in der Fülle ihrer Erscheinungsformen in allen Zeiten und Kulten. Verlag F. Bruckmann A.-G., München. — M. 6.

= Budownictwo powojenne na Zachodzie omawia Julja Mazarakowa, delegatka Związku Spółdzielni polskich do Paryża, w Nr. 241 *Kurjera Warszawskiego.*

= Sprawy Departamentu Sztuki M-wa W. R. i O. P., a specjalnie zaniedbanie muzealnictwa polskiego, stanowią przedmiot osobnego artykułu w Nrze 256 *Głosu Prawdy.* (Dodatek Literacki).

= Działalność artystyczna Seweryna Obsta, jednego z pierwszych artystycznych badaczy i malarzy Huculszczyzny, charakteryzuje Sz. Nawrocki w *Ilustracji Wielkopolskiej* (z dnia 12 sierpnia).

= Czy Albrecht Dürer mieszkał w Polsce? Pod tym tytułem zajmuje się niektóremi tezami L. Lepszego, autora pracy p. t. »Dürer w Polsce« (Prace Komisji historji sztuki, tom IV, zeszyt 1) Dr. Alfred Brosig w Nr. 371 *Kurjera Poznańskiego.*

= O dwudziestoleciu Kubizmu (z 7 rycinami) pisze W. Husarski w Nr. 31 *Tygodnika Ilustrowanego.*

= Monografjom Artystycznym, wydawanym przez Gebethnera i Wolfa pod redakcją M. Tretera, poświęca dłuższe recenzje czasopismo *Droga* (Nr. 6), oraz J. Kleczyński w Nr. 225 *Kurjera Warszawskiego,* z okazji świeżo wydanych dalszych tomików.

Bezimienny recenzent w *Drodze* pisze:

»Niepodobna pisać o *Monografjach artystycznych* wychodzących pod redakcją M. Tretera, by nie zwrócić uwagi na pożyteczność i doniosłość kulturalną tego wydawnictwa. Publikacji podobnych znajdujemy zagranicą sporo. Przyczyniają się one znakomicie do popularyzacji spraw i problemów plastyki wśród szerokich mas, oddziałując wychowawczo na »konsumentów« sztuki. Nasza literatura jest pod tym względem uboga, szczególnie gdy chodzi o nowoczesne malarstwo, na które wciąż patrzą nasi krytykastrzy jak na wymysł—bolszewicki. Dlatego wydawnictwo dra Tretera, realizowane przez zasłużoną firmę Gebethnera i Wolfa, zapełnia u nas bardzo dotkliwą lukę i spełnia pewne wprost, rzecby można, posłannictwo ideowe, czego niepodobna dość silnie podkreślić i zaakcentować.

Zasługą też dużą jest to, że wydawnictwo nie rozwija się żółwim tempem, ale co jakiś czas do rąk naszych dochodzi cała partja tych miłych i tak tanich (cena 3.50 zł.!) książeczek, tak, że osiągnięto już poważną cyfrę 18-tu tomików. Specjalnie w naszych warunkach jest to cnotą niemałą«...

J. Kleczyński, przystępując do omówienia poszczególnych tomików, na wstępie stwierdza:

»Trzy nowe tomiki monografji artystycznych, wydawanych pod światłą redakcją Mieczysława Tretera, zawierają treść, jak zwykle, starannie opracowaną i źródłowo zbadaną. Na małej przestrzeni kilkunastu stronic druku (przy kilkudziesięciu dobrych choć małych reprodukcjach), autorowie dają zwięzłe charakterystyki, które w tomikach niniejszych obejmują twórczość Władysława Ślewińskiego i Władysława Jarockiego, oraz zarys twórczości ludu polskiego«.

= *L'Art International d'Aujourd'hui.* W znanem wydawnictwie »Editions d'Art Charles Moreau« w Paryżu ukaże się w najbliższym czasie serja 12 albumów, które stanowić będą monograficzne opracowania poszczególnych działów architektury i sztuki stosowanej. Materjału z Polski dostarczyło po części Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych.

Grandes Constructions opracowuje Rob. Mallet-Stevens, *Maisons d'Habitations* — Alphonse Barrez, *Intérieurs* — Francis Jourdain, *Meubles* — Pierre Chareau, *Boutiques et Magasins* — René Herbst, *Metal* — Jean Prouvé, *Verre* — Louis Barillet, *Objets d'Art* — Pierre Legrain, *Publicité* — A. M. Cassandre, *Sculpture* — Jan & Joël Martel, *Bijoux et Orfèvrerie* — Jean Fouquet, wreszcie *Tissus et Papiers Peint* — Sonia Delaunay. Każdy tom, prócz wstępu obejmie 50 plansz formatu 33×25 cm. w heljotypji, cena tomu: 100 fr.

VARIA

= *The Times* z dnia 17 sierpnia zamieszcza dłuższy artykuł o zabytkach artystycznych w Polsce, głównie o arasach, oraz ilustruje go dużą reprodukcją »Damy z gronostajem«, przypisywanej Leonardowi (z Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie), widokiem jednej z sal Wawelu, oraz fotografją zbroi husarskich. Pod odbitką czytamy: Ostatnia wysyłka dzieł sztuki, wywiezionych z Polski przez Katarzynę Wielką i jej następców, a obecnie zwróconych przez rządy Sowieckie na podstawie ryskiego traktatu.

= Czartak, zbiór poetów w Beskidzie. Poezje i proza Józefa Birkenmajera, Janiny Brzostowskiej, Wiktora Hanysza, Zofji Kossak-Szczuckiej, Edwarda Kozikowskiego, Tadeusza Szantrocha, Jana Wiktora, Emila Zegadłowicza. Kraków MCMXXVIII. Odbito w drukarni »Czasu« w Krakowie.

Wydana wykwintnie pod tym tytułem książka jako perjodyczne, w nierównych okresach czasu wychodzące wydawnictwo klubu »Czartak« poetów beskidzkich odziane jest w piękną i staranną szatę artystyczną, na którą składają się: rysunki portretowe Zbigniewa Pronaszki, drzeworyty Zdzisława Gedliczki i Ludwika Misky'ego, tudzież autolitografje: J. Hryńkowskiego, F. S. Kowarskiego, L. Misky'ego, J. Mrozińskiego, Zb. Pronaszki, W. Weissa i J. Fałata. Okładkę rysował Zb. Pronaszko.

= Magyar Müvészet. Wykwintny miesięcznik, wychodzący pod tym tytułem (»Sztuka węgierska«) pod redakcją dr. Pála Majovszky'ego w Budapeszcie, poświęcił swój ostatni numer Sztuce polskiej. Jest to spory tom, o 136 stronach, wydany na dobrym bezdrzewnym papierze, ozdobiony 147 reprodukcjami wykonanemi w tekście rotograwjurą i jedną planszą trójbarwną (Matejki »Bitwa pod Warną« z Muzeum w Budapeszcie). Reprodukowane są nasze minjatury, iluminacje rękopisów, obrazy szkoły krakowskiej, a wreszcie malarstwo i rzeźba nowoczesna od Jana Piotra Norblina (1745—1829) począwszy. Następnie uwzględniona jest nasza architektura zabytkowa (przedewszystkiem Kraków) i współczesna. Zamieszczone przytem są artykuły dłuższe: dr. F. Kopery o starem malarstwie w Polsce, dr. M Tretera o malarstwie polskiem XIX i XX wieku, dr. F. Kopery o rzeźbie polskiej, dr. A. Lauterbacha o starej architekturze polskiej, Lucjana Korngolda o współcze-

snej polskiej architekturze, dr. M. Tretera o sztuce ludowej w Polsce.

Całość robi bardzo dobre wrażenie i jest pięknym rezultatem artystycznego zbliżenia się obu narodów, które dało swój wyraz w niedawnej wystawie sztuki węgierskiej w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, tudzież sztuki polskiej w Budapeszcie.

= Sprawa wywiezienia obrazu Rembrandta ze zbiorów hr. Tarnowskich w Krakowie do Ameryki wciąż jest rozważaną na łamach *Wiadomości Literackich*. W Nrze 36 z dnia 2 września b. r. zamieszczony został obszerny artykuł p. t.: »Wskazania Ossolińskich, Czartoryskich, Krasińskich«, w którym autor jego, p. Jan Wiktor, który przed prawie rokiem pierwszy na łamach *Wiadomości Literackich* sprawę tę poruszył, wykazuje z temperamentem, jak to dawniej nasza wysoka szlachta przodowała w przyswajaniu narodowi naszemu kultury, gromadząc bibljoteki, zbiory, galerje, obecni zaś potomkowie rozmaitych sławnych naszych rodzin nietylko, że tej szlacheckiej misji swych przodków nie kontynuują, ale często bardzo lekceważą zbiory, które im się drogą spadku dostały, nie interesują się nimi, nie pozwalają lub utrudniają korzystanie z nich przez szerszą publiczność, a nawet chętnie wywożą zagranicę i sami się ich pozbywają, mimo, że są bardzo surowe zakazy wywozu zagranicę dzieł sztuki o charakterze muzealnym.

W ten sposób ubożejemy, a raczej na dziady schodzimy z gwałtowną szybkością my, naród jedyny w Europie, mający pretensje do kultury artystycznej, a nie mający zbiorów poważniejszych wielkiej sztuki obcej.

Interesujący artykuł p. Wiktora podajemy w streszczeniu, przyczem nie możemy się wstrzymać od wyrażenia zdania, że niestety słowa p. Wiktora są gorzkie, ale bliskie bardzo prawdy. Podajemy tu tylko ustępy odnoszące się do spraw plastyki. Pan Wiktor porusza także sprawę prywatnych zbiorów druków, rękopisów, muzeów i t. d.

»Artykuły moje w Nrze 202 i 216 *Wiadomości Literackich* w sprawie sprzedaży Rembrandta były podyktowane tylko miłością polskich zabytków, chciały być alarmem na trwogę. Pisałem, że zbiory polskie są niedostępne, leżą bezużytecznie, giną marnie, zdane na łaskę losu, na kaprys pożaru, na niedbalstwo, na głupotę właścicieli, że należy roztoczyć nad niemi opiekę, wyrwać z niegodnych rąk i strzec jako skarbów narodowych najwyższej ceny i wartości. Dlatego też niema dość ostrego środka, któregoby nie należało się chwycić, aby położyć kres haniebnej gospodarce.

W obronie hr. Tarnowskiego wystąpiła Marja Wielopolska. Muszę odpowiedzieć pisarce, której »Kryjaki« w pewnym okresie były mi katechizmem. Czynię to w poczuciu obowiązku, wplatając nowe przykłady, zerwane z polskiej grzędy«.

»Z lekceważeniem odezwano się o p. Mycielskim, którego zasługi każdy musi uznać. Ależ w monografji o Rembrandcie w *Klassiker der Kunst* właśnie obraz dzikowski podany jest jako autoportret Rembrandta.

Pani Wielopolska pisze w sprawie dostępu do zbiorów dzikowskich: »Przecież trudno przymusić, aby ktokolwiek dom swój prywatny pozostawiał otworem we dnie i w nocy, dla każdego pojedynczego przychodnia, żądającego widoku dobrych obrazów czy cennych zbroi«. Poco przeistaczać treść moich zdań i wykoszlawiać sens? Nikt w nocy nie zwiedza, nikt nie żąda, aby zbiory stały zawsze otworem.

We Włoszech jest zwyczaj, że arystokratyczne rody państwu zapisują swe zamki i pałace z cennemi zbiorami, wiedząc, że roztoczy ono opiekę i uprzystępni ogółowi. W Rzymie i we Florencji pałace znajdujące się w prywatnych rękach są w pewne dni otwarte, i publiczność może je zwiedzać bezpłatnie. Często zbiory są zamknięte, ale wystarczy, aby jeden cudzoziemiec zgłosił się, a zarządzający otwiera je. Bo czyż wielką jest zbrodnią, gdy obcy przybysz chce podziwiać pracę ducha ludzkiego?

Niedawno Włochy były świadkiem niezmiernie głośnego procesu z powodu sprzedaży i wywiezienia do Niemiec jednego z obrazów Tycjana. Była to sensacja, która opinję publiczną wzburzyła do najwyższego stopnia. Wywiezienie obrazu nazwano zbrodnią narodową. Burza protestów w kraju, który stanowi olbrzymie muzeum i dla którego wywiezienie jednego obrazu jest błahostką. Sąd potwierdził prawdziwość doniesienia, sprawca został publicznie napiętnowany i ukarany. Tam krótka wiadomość, pomieszczona w dzienniku, nawet pogłoska, powoduje śledztwo najściślejsze, wdaje się prokurator. Tak dzieje się we Włoszech, które są skarbcem kultury. U nas zaś cisza i zacieranie śladów zbrodni, aby bezkarnie można było sprzedawać nieliczne ostatki. A przecież pod względem zabytków jesteśmy żebrakami wobec Włoch.

U nas winowajców otacza się aureolą legendy i wszystkie winy rozgrzesza się zdaniem: »Dzików świecił kulturą«. Dzików dawny — to ładna karta przeszłości, ale karta chwalebnej przeszłości nigdy nie może usprawiedliwić haniebnych czynów dni dzisiejszych. Dawni Tarnowscy kupowali obrazy, rzeźby, zbierali zabytki, dzisiejsi wysprzedają je, już powędrował »Lisowczyk« za Ocean, poszedł jego śladem »Autoportret«. Edward Chwalewik wspomina w swoim inwentarzu zbiorów polskich: »posąg Perseusza, dłuta Canovy, również przy późniejszym podziale rodziny sprzedany został w Wiedniu do Ameryki«. A więc nie odosobniony wypadek, ale systematyczne wysprzedawanie? I to nazywa się »świeceniem kulturą«?

Po ukazaniu się artykułu o wywozie Rembrandta, w listopadzie ub. r. p. Wielopolska pisze w *Głosie Prawdy*, że prywatne archiwa wzbogaciły się, »a tylko pojedynczo tu i ówdzie notuje się jakiegoś wywiezionego niebacznie Rembrandta«.

Niestety, nie »tu i ówdzie« i nie »niebacznie«. Do wiadomości publicznej przedzierają się tylko okruchy, ale w podziemiach tajemniczych konszachtów płynie wartki prąd i na tratwach bezkarności, łamania prawa unosi zagranicę bezcenne skarby.

Przed ukazaniem się artykułu o Rembrandcie wybitny historyk sztuki omawiał na łamach *Sztuk Pięknych* sprawę zwrotu zabytków z Berlina, gdzie Polsce oddano nic nie znaczące przedmioty. »Kiedy te trzy okruchy otrzymujemy z takim trudem i nakładem kosztów — pisał — równocześnie nie jesteśmy w stanie zapobiec wywozowi cenniejszych z tego działu zabytków z Polski zagranicę (tu wspomnieć wystarczy dokonaną w ostatnich czasach sprzedaż zagranicę bezcennej tarczy Franciszka I ze zbrojowni Moszyńskich). Wszystko to budzi smutne refleksje«.

W ciągu zimy ub. r. była otwarta w Rzymie wystawa sztuki holenderskiej. Zgromadzono na niej dzieła największej miary nieomal z całej Europy. Podziw budził portret brata Rembrandta z r. 1650, pochodzący ze zbiorów króla Stanisława Augusta, ofiarowany przez Mikołaja Potockiego w r. 1921 Luwrowi. Potocki magnackim gestem oddał obraz obcym, gdyż — wedle słów przyjaciół zmarłego — »w Polsce niema nikogo, ktoby mógł opiekować się takim obrazem«.

Na tej samej wystawie było pięć obrazów Halsa, dzieła wybrane, sprowadzone z najsławniejszych galeryj europejskich. Wyróżniał się portret kobiety w czarnej sukni i portret mężczyzny. Dwa popiersia utrzymane w przedziwnej harmonji tonów czarno-białych w gamie srebrzystej barwy, skontrastowanych z różową tonacją twarzy. Znajdują się one obecnie w rękach znanego kunsthändlera w Amsterdamie, Gonststikkera. Katalog mówi, że pochodzą ze zbiorów morganatycznej żony Poniatowskiego, hr. Grabowskiej. Podobno i te

dwa obrazy w ostatnich latach zostały z Polski wywiezione.

Purpuraci i marnotrawcy, doprowadzający do ruiny wielkie dzieło Działyńskiego i Zamojskiego, chcieli sprzedać obrazy Tycjana i Rubensa. Zabroniono pokazywać je zwiedzającym, a nawet historykom sztuki. Mimo przemożnych wpływów — dzięki zabiegom uczciwych ludzi — wczas udaremniono zamiar.

Do publicznej wiadomości nie przedarły się szczegóły walki, jaką toczył Miriam-Przesmycki, podówczas minister kultury i sztuki, sprzeciwiając się sprzedaży i wywozowi obrazów przez Maurycego Zamoyskiego. Tragiczna walka, daremne zmaganie się prawa z wiatrakami protekcji.

Krążą głuche wieści o potwornych tranzakcjach Branickich z Wilanowa, Potockich z Krzeszowic i innych rodzin magnackich. Tylko przypadek wyjawia dokonane zbrodnie. Dopiero po latach dowiemy się, jak to dzisiejsi posiadacze w straszliwy sposób ograbili Polskę z najszacowniejszych skarbów.

Zbieramy podarte portki, zżarte przez mole czapraki, kubraki, siodła, kamizele, spróchniałe laski, fałszywych Kościuszków, a wyrzucamy z Polski Rembrandty i Halsy. Sprytni bolszewicy oddają nam strzępy bezwartościowe, grając na strunach sentymentu, lufy, ordery, odznaki, ale nie chcą zwrócić dzieł sztuki. Znają ich cenę i wartość społeczną. U nas zbiera się graty, a stale zapomina się o sztuce. Dla kultury artystycznej, dla jej wyrobienia więcej zrobiłyby owe trzy obrazy znajdujące się w Rzymie a wywiezione z Polski, niż owe śmieciarnie, owe graciarnie i tandeciarnie, które noszą szumną nazwę muzeów«.

KONKURSY

= Konkurs na projekt szkicowy dworca głównego w Warszawie.

Ministerstwo Komunikacji ogłosiło konkurs na projekt szkicowy dworca Głównego w Warszawie, w którym udział wziąć mogą architekci obywatele Państwa Polskiego. W sprawie konkursu ogłoszone zostaną w pismach codziennych i fachowych specjalne komunikaty. Za trzy projekty, które sąd konkursowy uzna za najlepsze, zostaną wypłacone autorom nagrody w wysokości po zł. 30.000 każda. Prócz tego Ministerstwo Komunikacji zastrzega sobie prawo zakupu dwu projektów szkicowych, wyróżnionych przez sąd konkursowy, po zł. 10.000 za każdy. Prace nagrodzone i zakupione stają się własnością Ministerstwa, które nie będzie niczem skrępowane co do wykonania jednego z nagrodzonych projektów w całości lub ze zmianami, jakie Ministerstwo uzna za właściwe, jakoteż co do powierzenia autorowi nagrodzonej pracy opracowania projektu wykonawczego lub dozoru nad robotami. Projekty winny być złożone w Departamencie Utrzymania i Budowy Kolei Ministerstwa Komunikacji (Nowy Swiat 14 w Warszawie) w terminie ostatecznym do 15 stycznia 1929 r. do godziny 1-ej popołudniu; dla zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego. Do każdego projektu winna być dołączona zapieczętowana koperta, zawierająca imię, nazwisko i adres autora.

Sąd konkursowy stanowią: z ramienia ministra Komunikacji członkowie komisji do spraw przebudowy węzła kolejowego warszawskiego: arch. M. Lalewicz, prof. Politechniki warszawskiej, inż. dr. Federowicz, prof. Politechniki warszawskiej, inż. W. Bieniecki, prezes dyrekcji K. P. w Warszawie.

Z ramienia magistratu m. st. Warszawy: inż. Z. Słomiński, prezydent m. st. Warszawy; z ramienia wydziału architektury Politechniki warszawskiej prof. Cz. Domaniewski; z ramienia Koła Architektów przy Stowarzyszeniu Techników w Warszawie arch. A. Gravier; z ramienia Stowarzyszenia architektów polskich inż. arch. L. Niemojewski.

Przewodniczący sądu konkursowego będzie miał prawo głosu. W razie równości głosów, głos przewodniczącego przeważa. Wyrok Sądu konkursowego jest ostateczny i nieodwołalny.

Otwarcie kopert z nazwiskami autorów prac nagrodzonych i wyróżnionych nastąpi na najbliższem, po rozstrzygnięciu konkursu, posiedzeniu komisji do spraw przebudowy węzła kolejowego warszawskiego przy współudziale członków sądu konkursowego.

Prace nienagrodzone i niezakupione wraz z nierozpieczętowanemi kopertami będą do odebrania przez okaziciela kwitów, nie później niż 15 kwietnia 1929 r. Po tym terminie prace nieodebrane staną się własnością Ministerstwa, odpowiednie zaś koperty nierozpieczętowane zostaną spalone.

Warunki i program konkursu wraz ze szkicami można otrzymać w godzinach biurowych codziennie oprócz niedzieli i świąt w wydziale architektury departamentu utrzymania i budowy Kolei (Nowy Swiat 14, pokój Nr. 209).

= Konkurs na polski afisz. Polska ajencja podróży w Paryżu Polexpress, licząc się z zainteresowaniem, które specjalnie wzbudzają wśród publiczności europejskiej kraje mało znane i pragnąc wyzyskać to na rzecz turystyki polskiej, postanowiła wydać artystyczny afisz reklamowy, który w swem ujęciu dawałby turystom europejskim możliwie obrazowe pojęcie o charakterze krajobrazu polskiego.

= Konkurs na medal. Mennica państwowa ogłosiła konkurs na projekt medalu dla upamiętnienia 10-lecia odzyskania niepodległości Polski.

= Międzynarodowy konkurs na projekt latarni morskiej. Dla uczczenia Kolumba ogłoszony został konkurs na projekt monumentalnej latarni morskiej w republice San Domingo. Powyższy konkurs jest dostępny dla architektów wszystkich narodowości; z warunkami konkursu można zapoznać się w Ministerstwie Przemysłu i Handlu, pokój 279.

ZMARLI

= Jerzy Winiarz zmarł tragiczną śmiercią w lipcu b. r. w Jastarni, ratując tonącego znajomego. S. p. Jerzy Winiarz, ur. 1894 w Warszawie, po ukończeniu szkoły Wojciecha Górskiego w Warszawie odbywał studja uniwersyteckie w Krakowie. Nie skończył ich jednak, gdyż oddał się w zupełności studjom artystycznym w krakowskiej Akademji sztuk pięknych, pod kierunkiem prof. J. Mehoffera. Studja artystyczne przerwała ś. p. Winiarzowi wielka wojna, w której wziął udział jako żołnierz pierwszej brygady legjonowej. Po ukończeniu wojny wyjechał na dłuższy czas do Włoch, gdzie we Florencji specjalnie oddał się studjom nad freskiem i mozajką. Przebywał także dłuższy czas w Paryżu. Wróciwszy do kraju, osiadł na stałe w Krakowie, gdzie poza pracą artystyczną (witraże w kościele w Spale) zajął się także bardzo gorąco pracą społeczno-artystyczną, do której miał bardzo duże zainteresowanie. Dużą rolę odgrywał w organizacji krakowskiego Związku artystów plastyków, a w walce o Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych i w bojkocie tegoż przez artystów brał bardzo czynny udział.

Umysłu żywego i nieprzeciętnej kultury, o dużych zaletach towarzyskich, prawego charakteru, zjednał sobie wśród artystów duży mir, to też niespodziewany a tak tragiczny Jego zgon wywołał żal powszechny.

= Dr. Jerzy hr. Mycielski, prof. Uniw. Jagiellońskiego, znany historyk sztuki, członek czynny polskiej Akademji Umiejętności, zmarł w Krakowie

26 września b. r. Urodzony w Krakowie 1856 r., studjował tamże na Uniwersytecie pod kierunkiem Smolki i Szujskiego historję. W r. 1878 otrzymał stopień doktora filozofji. Po kilkuletnich studjach uzupełniających w Uniwersytecie wiedeńskim, gdzie był docentem, objął w r. 1882 docenturę historji polskiej. Równocześnie zajmował się historją sztuki, która miała się stać jego specjalnością. Od r. 1893 był współpracownikiem Komisji do badań historji sztuki Akademji Umiejętności, w r. 1897 zostaje zamianowany nadzwyczajnym profesorem historji sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, a w r. 1914 profesorem zwyczajnym tegoż przedmiotu. Członkiem czynnym Akademji Umiejętności zostaje w r. 1913.

S. p. Jerzy hr. Mycielski posiadał wyjątkową znajomość zbiorów i galeryj europejskich, publicznych jak i prywatnych, a przedewszystkiem znajomość zbiorów prywatnych w Polsce, zwłaszcza w domach naszej arystokracji, gdzie wstęp ułatwiało mu i pochodzenie i duże zalety towarzyskie. Szperając po tych zbiorach uratował też niejedno wartościowe dzieło od zagłady. Nieprzeciętnej wiedzy i bardzo dużej kultury, śp. Mycielski zażywał dużej i zasłużonej powagi, zwłaszcza, gdy śmierć zabrała naszej nauce prof. M. Sokołowskiego i J. B. Antoniewicza.

S. p. Mycielski pisał prace z zakresu historji, a to: »Kandydatura Hozjusza na biskupstwo warmińskie r. 1548 i 1549«, «Porwanie z klasztoru«, »Książe Panie kochanku w świetle własnej korespondencji«. Z dziedziny historji sztuki do ważniejszych należą prace o Van Dycku i o Aleksandrze Kucharskim, jednym z najlepszych portrecistów Polaków z końca XVIII w., który stale przebywał we Francji i tam swoje prace zostawił. Ostatnimi czasy wspólnie ze St. Wasylewskim opracował portrety polskie pani Vigée — Lebrun.

Najpoważniejszą jednak Jego pracą i podstawą Jego sławy naukowej jest dzieło p. t. »Sto lat dziejów malarstwa w Polsce r. 1760 — 1860. Z okazji wystawy retrospektywnej we Lwowie 1894 r.«. S. p. Mycielski urządził razem z ś. p. prof. dr. Janem Bołoz Antoniewiczem dział retrospektywny sztuki polskiej na wystawie powszechnej we Lwowie 1894 r., i na podstawie zebranych tam materjałów napisał powyższą książkę, która dotychczas jest najbardziej wyczerpującym zbiorem, obejmującym sztukę polską i charakterystykę artystów z okresu owego stulecia. Jakkolwiek nie wszystkie opinje, wyrażone w tym dziele, odpowiadają już dzisiaj naszym poglądom na sztukę, książka ta stanowi niezastąpione źródło przy studjowaniu naszej sztuki — narówni z książką Swieykowskiego.

S. p. Mycielski był przez krótki czas członkiem redakcji *Sztuk pięknych,* które to stanowisko opuścił wskutek różnicy zapatrywań; nie mniej jednak zawsze żywo interesował się naszem pismem, na równi z wszelkiemi przejawami życia artystycznego w Polsce.

Cześć Jego pamięci!

= Stanisław Noakowski, profesor warszawskiej Politechniki, architekt, historyk sztuki i znakomity malarz architektury, zmarł w Warszawie 1 października b. r.

Urodzony 1867 r. w Nieszawie na Kujawach, jako syn rejenta, rysuje od najmłodszych lat »wszystko co się dało«; tak samo później, w szkołach Włocławka i Łowicza. W dwudziestym roku życia wyjeżdża na studja do Petersburga (wydział architektoniczny Akademji sztuk pięknych). Po ukończeniu studjów spędził cztery lata na studjach we Francji, zwiedził także Włochy, Niemcy, Belgję, Rosję, skąd przywiózł mnóstwo precyzyjnie wykonanych rysunków przedstawiających architektoniczne zabytki tych krajów.

W r. 1898 wrócił do Polski, gdzie zwiedza wszystkie główniejsze miasta i miasteczka i wszędzie wrażenia swe przenosi na papier, w formie mistrzowsko pomyślanych i wykonanych szkiców ołówkowych, a zwłaszcza tuszem i lekko akwarelą podmalowanych.

W r. 1899 został mianowany profesorem słynnej Strogonowskiej szkoły sztuki stosowanej w Moskwie, gdzie pozostaje do r. 1917, zdobywając sobie naprzód w rosyjskim świecie artystycznym a w ślad zatem w Polsce i zagranicą bardzo duże nazwisko jako malarz architektury. Powstaje wtedy szereg przepysznych rysunków-fantazyj na temat architektury, polskiej przedewszystkiem, następnie częściowo rosyjskiej, także włoskiej. W roku 1917 wraca do Warszawy, powołany na stanowisko profesora warszawskiej politechniki, gdzie pracuje do końca Swego pracowitego życia. Od roku 1906 bierze udział w wystawach T-wa artystów polskich »Sztuka«, jako jego członek, nadsyłając swe rysunki sepiowe czy tuszowe, owe tak skromne, a oryginalne i pełne poezyi fantazje architektoniczne.

Przepyszne te szkice nie mają w gruncie rzeczy żadnego ścisłego związku z rzeczywistością realną, nie mają bynajmniej charakteru historycznych dokumentów, nie przedstawiają bowiem prawie nigdy określonej jakiejś, konkretnie istniejącej, z dawnych lat zachowanej, polskiej zabytkowej budowli. Rysunki te, o wybitnie impresjonistycznem ujęciu, stanowią w pełnem tego słowa znaczeniu architektoniczne fantazje. Dają one syntezę, kwintesencję stylu pewnej epoki w mistrzowskim rysunku o zdumiewającej ekonomji środków, w rysunku, składającym się z kilku zaledwie plam i kresek, jakby z kaprysu, od niechcenia zaznaczonych na papierze; wszelkie szczegóły, podrzędne i mniej istotne, pominięte; cechy najbardziej charakterystyczne tem silniej za to występują na jaw i wprost czarują oczy.

Stanisław Noakowski był przedewszystkiem poetą. Stwierdzić to może każdy, kto kiedykolwiek słuchał Jego prelekcyj, a raczej nie prelekcyj i nie wykładów, lecz — co sam zazwyczaj nader skwapliwie podkreślał — pogadanek na różne tematy z dziejów sztuki w minionych okresach. Te pogadanki, przypominające tonem swym opowiadanie uroczych bajek zasłuchanym dzieciom, cieszyły się zawsze niebywałem powodzeniem.

Nikt inny z prelegentów nie umiał w sposób równie prosty, naturalny i bezpośredni wyczarować przed słuchaczami żywych obrazów przeszłości, nikt inny nie potrafił tak łatwo a tak zarazem niezwykle zajmująco odczytywać hieroglify dawnych ruin i zabytków nietylko architektury, ale malarstwa i rzeźby. Artysta-poeta, ilustrujący swe opowiadania zdumiewającymi rysunkami, kreślonymi szybko kredą na tablicy, wyczuwał styl minionych epok tak żywo, plastycznie i silnie, jakgdyby był świadkiem tych czasów, jakgdyby osobiście znał ludzi, którzy ten styl tworzyli.

I te proste a niezwykle głębokie, bo oparte na olbrzymiej wiedzy i pamięci prelegenta-poety a ukraszone subtelnem odczuciem i ukochaniem minionego piękna, »pogadanki« czarowały słuchaczów ze wszystkich sfer.

Cichy, dobrotliwy i łagodny, był St. Noakowski w zetknięciu osobistem człowiekiem o sercu iście anielskiem. Nic, co dotyczyło sztuki, nie było mu obce. Ukochany przez młodzież akademicką, poważany i ceniony przez artystów i świat nasz kulturalny, zostawił po Sobie szczery żal.

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

PIOTR MICHAŁOWSKI

WOŁY (akwarela)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

PIOTR MICHAŁOWSKI — ULAN (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

LEOPOLD LÖFFLER STARY KAWALER (ol., 1857)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JAN MATEJKO

KOPERNIK (ol., 1872)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JAN MATEJKO ZJAZD WIEDEŃSKI (fragment, ol., 1879)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

FRANCISZEK STREIT

PROCESJA (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JULJUSZ KOSSAK

TARG NA GROBLACH W KRAKOWIE (akwar.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

ROMAN KOCHANOWSKI

WIOSNA (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

ALEKSANDER GIERYMSKI — PRZED GMACHEM OPERY W PARYŻU (ol., 1891)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

AKTORZY PRZED HAMLETEM (ol., 1875)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

ALEKSANDER GIERYMSKI

PIASKARZE NA WIŚLE POD WARSZAWĄ (tusz i sepia 1887)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

SCENA Z POWSTANIA Z R. 1863 (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

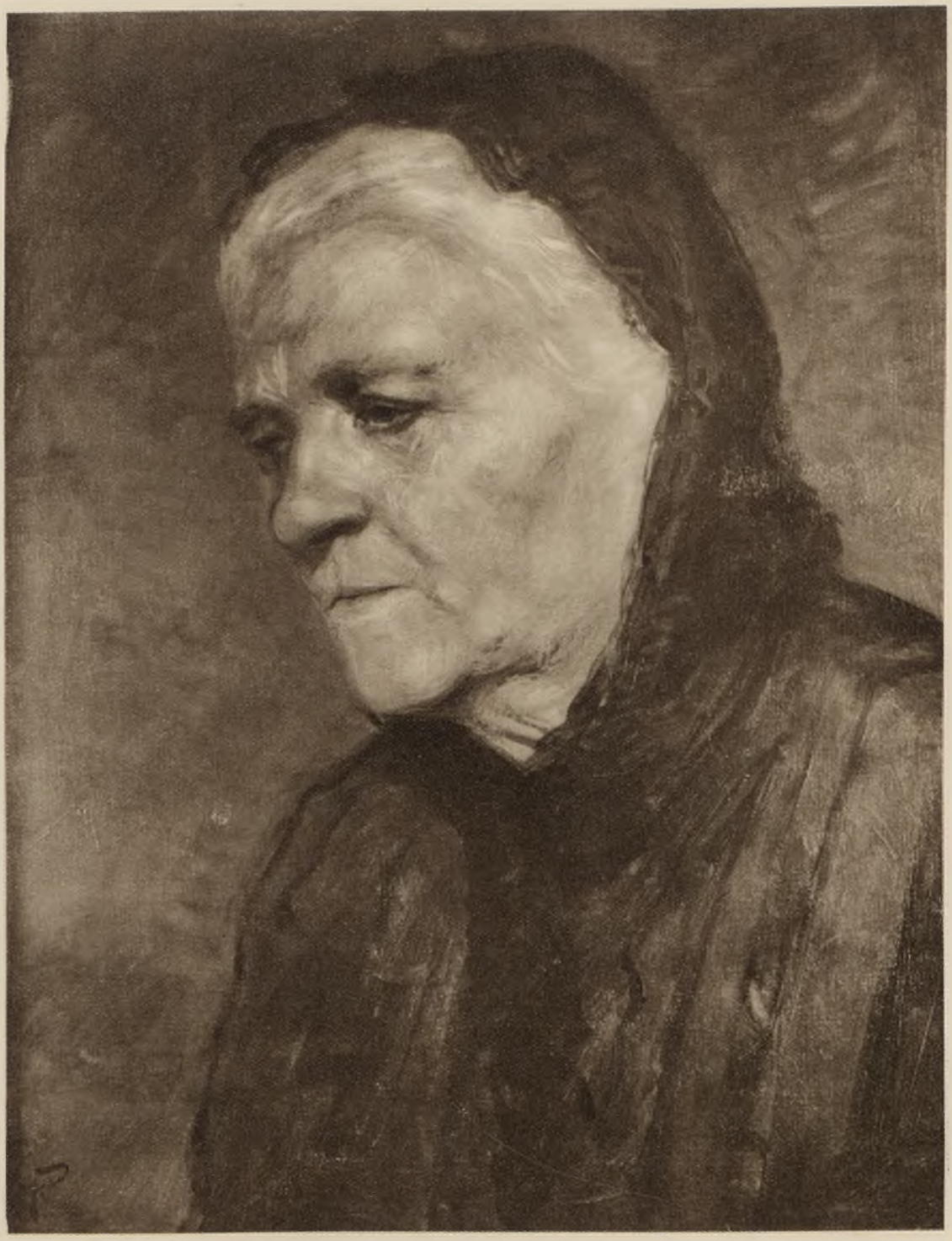
ALFRED WIERUSZ KOWALSKI POCZTAREK (ol., 1881)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JAN STANISŁAWSKI

MICHAJŁOWSKI SOBÓR W KIJOWIE (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)



KAZIMIERZ POCHWALSKI PORTRET STARUSZKI (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JULJAN FAŁAT PEJZAŻ akwar.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JACEK MALCZEWSKI

RYBAK I CHIMERA (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

LEON WYCZÓŁKOWSKI — POŁÓW RAKÓW (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

JÓZEF MEHOFFER STUDJUM (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

STANISŁAW MASŁOWSKI — ROZTOPY WIOSENNE (akwar.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)